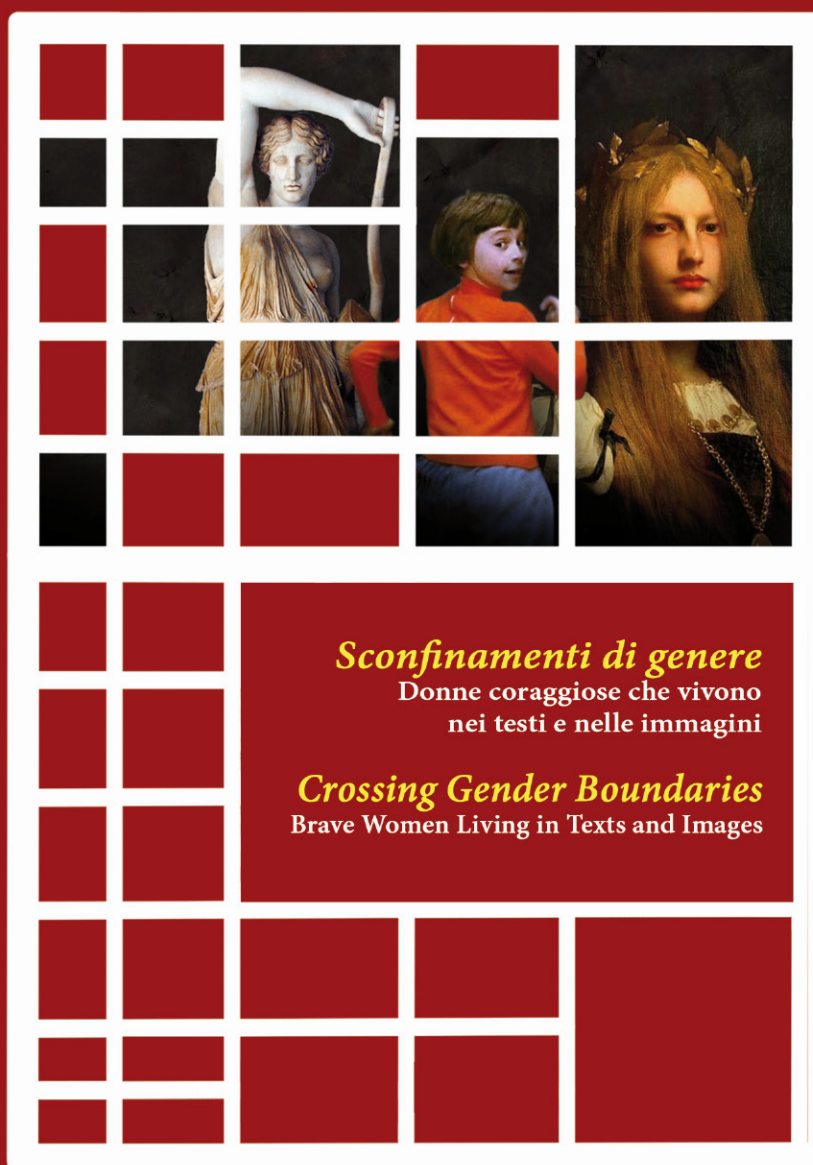


QP QUADERNI di POLYGRAPHIA 2



Dipartimento di Lettere e Beni Culturali

V ● Università
● degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

QUADERNI DI POLYGRAPHIA

N.2, 2021

Copertina di Giuseppe Pignatelli Spinazzola

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA 'LUIGI VANVITELLI'
DIPARTIMENTO DI LETTERE E BENI CULTURALI

SCONFINAMENTI DI GENERE

DONNE CORAGGIOSE CHE VIVONO NEI TESTI E NELLE IMMAGINI

Crossing Gender Boundaries

Brave Women Living in Texts and Images

a cura di Cristina Pepe e Elena Porciani

DiLBeC Books
2021 Santa Maria Capua Vetere (CE)

ISBN 979-12-80200-01-3
ISSN 2704-7326
Polygraphia (Quaderni)
[online]

Direttore responsabile

Giulio Sodano

Comitato Scientifico

Carlo Rescigno, Maria Luisa Chirico, Rosanna Cioffi, Luca Frassinetti, Luigi Loreto, Paola Zito.

Irina Akopyants, Gabriele Archetti, Alberto Bernabè Pajares, Marco Buonocore, Rossella Cancila, Carmela Capaldi, Mario Capasso, Giovanni Cerchia, Cecilia Criado, Arturo De Vivo, David Garcia Cueto, Louis Godart, Andreas Gottsmann, Philippe Malgouyres, Gabriella Mazzon, Heinz-Günther Nesselrath, Elisa Novi Chavarria, Angela Maria Nuovo, Massimo Osanna, Thierry Pecout, Vincenza Perdichizzi, Christopher Smith, Lucia Tomasi Tongiorgi, Sofia Torallas Tovar, Federica Venier, Cornelia Weber Lehmann.

Redazione

Giulio Brevetti, Serena Morelli, Cristina Pepe, Giuseppe Pignatelli Spinazzola.

Le discussioni scientifiche di cui la Rivista rende annualmente conto tramite articoli e notizie prendono avvio dalle attività di ricerca in cui sono a diverso titolo coinvolti i ricercatori del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali. Ogni percorso e proposta editoriale muove dai gruppi scientifici elencati composti dai docenti del Dipartimento, esperti di settore, cui sarà possibile rivolgersi per avviare ogni forma di collaborazione o proposta editoriale.

Esperti di settore

Studi archeologici, di storia dell'arte e dell'architettura

Maria Gabriella Pezone (referente)

Nadia Barrella, Giulio Brevetti, Nicola Busino, Paola Carfora, Almerinda Di Benedetto, Teresa D'Urso, Serenella Ensoli, Fernando Gilotta, Riccardo Lattuada, Valeria Parisi, Silvana Rapuano, Giuseppina Renda, Gaia Salvatori, Michele Giovanni Silani, Rosa Vitale, Andrea Zezza.

Studi storici, filosofici e geografici

Giulio Sodano (referente)

Marcello Lupi, Giovanni Mauro, Giovanni Morrone, Federico Paolini, Astrid Pellicano, Claudia Santi, Federico Scarano, Claudio Vacanti.

Studi filologici, letterari e linguistici

Claudio Buongiovanni (referente)

Elisabetta Caldelli, Daniela Carmosino, Matilde Civitillo, Gianluca Del Mastro, Claudio De Stefani, Ciro Perna, Elena Porciani, Domenico Proietti, Margherita Rasulo, Michele Rinaldi, Arianna Sacerdoti, Francesco Sielo, Daniele Solvi, Raffaele Spiezia, Simona Valente.

RINGRAZIAMENTI

Questo volume prende le mosse dal Convegno Internazionale *Crossing Gender Boundaries. Brave Women Living in Texts and Images / Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini* tenutosi a Santa Maria Capua Vetere dal 26 al 28 novembre 2019. Le curatrici desiderano innanzitutto ringraziare il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli' per aver finanziato, nell'ambito del Progetto di Eccellenza 2018/2022, i lavori del Convegno. Si ringrazia il Comitato scientifico di *Polygraphia* per aver accolto questo volume nella collana dei Quaderni. Un sentito ringraziamento, infine, va a Monica Francioso e Margherita Rasulo per la revisione degli abstract in inglese.

INDICE

CRISTINA PEPE	
<i>Dalle Amazzoni a Lara Croft: verso una cartografia delle brave women</i>	11
JAQUELINE FABRE-SERRIS	
<i>Ripensare il genere. Alcune riflessioni sulle riscritture del mito delle Amazzoni</i>	15
KATIA BARBARESCO	
<i>Pentesilea e le donne troiane. Sconfinamenti da Omero a Quinto Smirneo</i>	25
LAURA KOPP	
<i>Athens Proudly Presents: Women as Ideal Citizens in Attic tragedy – Test Case Creusa</i> ..	35
DIANA PEREGO	
<i>Alcesti tra virilità tragica e femminilità iconografica da Euripide alla grafica del XVII-XIX sec.</i>	45
ANTONELLA BRUZZONE	
<i>Oltre i confini. Il destino della Camilla di Virgilio</i>	59
GIULIA VETTORI	
“Fortiores... quam quemquam virum”. Sconfinamenti di genere nella «Rivoluzione Romana»..	67
JUDITH P. HALLETT	
<i>Female Agency and Autonomy and the Ius Trium Liberorum: Revisiting the Women of Augustus’ Household</i>	77
CAITLIN C. GILLESPIE	
<i>Daring to Die: Female Suicide in the Age of Nero</i>	87
IVANA DJORDJEVIĆ	
<i>An Ambiguous Freedom: Tragic Love and Female Agency in the Roman de Waldef</i>	95
FLAVIA SCIOLETTE - ANNA LISA SOMMA	
<i>Personaggi femminili, cross-dressing e mutamenti di sesso nella produzione canterina italiana</i>	103
ANNALISA PERROTTA	
<i>Rovenza e Ancroia: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento</i>	113
ITA MACCARTHY	
<i>Una grazia tutta per sé nelle opere di Tullia d’Aragona</i>	121
CHIARA CASSIANI	
<i>Paradosso e conoscenza nel Merito delle donne di Moderata Fonte</i>	135
ALESSANDRA ZAMPERINI	
<i>Amazzoni che non cavalcano all’amazzone: i ritratti equestri ‘maschili’ delle zarine e di Maria Antonietta</i>	145
RITA DEBORA TOTI	
<i>L’arte di camminare. Donne e spazi pubblici tra narrazioni e virtuose applicazioni</i>	155
MARJIA STRUJIC	
<i>Srna e l’arcobaleno irraggiungibile. Dinko Šimunović e le questioni di genere</i>	163
ANGELO RICCIONI	
<i>Le ambigue streghe di Vita Sackville-West: The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler</i>	171

INDICE

MARIA SERENA SAPEGNO	
<i>Anais Nin e la dolorosa scoperta della sessualità</i>	179
LUCA PALERMO	
<i>«Da oggetto a soggetto». Storie di artiste oltre gli stereotipi</i>	187
CRISTINA CASERO	
<i>Cindy Sherman, o dell'identità come elemento fluido</i>	199
GLORIA CAMARERO	
<i>L'immagine delle donne nel cinema di Pedro Almodóvar</i>	205
MONICA VENTURINI	
<i>Letteratura, storia, giornalismo. Dacia Maraini e l'esperienza di Controparola</i>	217
GIUSEPPE ANDREA LIBERTI	
<i>«Anche una ragazza vi fa paura». Rivoluzionarie e ribelli di Pino Cacucci</i>	225
MARCO SCIOTTO	
<i>«Di tutte quelle che non hanno preso aria»: misura e sconfinamento in Rosvita di Gandersheim attraverso Ermanna Montanari</i>	233
SARA PALERMO	
<i>Amazzoni in tv: tra empowerment e lesbismo</i>	245
ALESSANDRA PORCU	
<i>La principessa Peach si salva da sola. Le rappresentazioni di genere nei videogame</i>	255
ELENA PORCIANI	
<i>Metasguardi, Antigone, personaggi in fiamme. Appunti (in)conclusivi sugli sconfinamenti di metodo</i>	265

DALLE AMAZZONI A LARA CROFT: VERSO UNA CARTOGRAFIA DELLE *BRAVE WOMEN*

CRISTINA PEPE*

Tanto antica quanto diffusa e radicata nel tempo è la visione del mondo che ha identificato il femminile con la debolezza, la vita domestica, il pudore, l'obbedienza, la maternità, interpretando come eccentriche infrazioni, non meno marginali che scandalose, gli atti di coraggio attraverso i quali uscire dai confini, spaziali e concreti ancora prima che concettuali e metaforici, degli stereotipi di genere¹.

Nella primavera del 2018, io ed Elena Porciani cominciammo a riflettere sull'idea di dedicare un convegno internazionale a questi atti di coraggio femminile e, più precisamente, alla loro rappresentazione letteraria, artistica e visuale lungo un arco cronologico che, muovendo dall'Antichità classica, giungesse fino ai nostri giorni. Un'idea che si sarebbe realizzata qualche tempo dopo, nell'ambito del Progetto di Eccellenza del Dipartimento di Lettere e Beni culturali dell'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli': dal 26 al 28 novembre del 2019 a Santa Maria Capua Vetere, presso la sede del Dipartimento, un nutrito gruppo di studiose e studiosi, provenienti dall'Italia e dall'estero, specialiste e specialisti di ambiti disciplinari differenti, si sono incontrati per discutere di 'sconfinamenti femminili'².

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'. DiLBeC (cristina.pepe@unicampania.it)

1. Tra i diversi studi a cui si farà riferimento, più o meno direttamente, in queste pagine introduttive, mi limito a citarne due particolarmente significativi per il mondo classico: U. Mattioli, *Ἀσθενεία e ἀνδρεία. Aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica e cristiana antica*, Roma 1983 e G. Petrone, "La donna 'virile'", in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno (Pesaro 28-30 aprile 1994)*, a cura di R. Raffaelli, Ancona 1995: 259-271.

2. Sul concetto di sconfinare, con particolare riguardo alla scrittura femminile quale forma che implica un attraversamento di "soglie" – geografiche, politiche, linguistiche, corporee – aveva promosso una riflessione la Società Italiana delle Letterate nel

Il volume di *Atti* che qui si pubblica intende mettere a disposizione della comunità scientifica gli esiti di questo incontro che ha avuto come obiettivo la costruzione di una prima – e inevitabilmente parziale e incompleta – mappatura di *brave women* che vivono e agiscono all'interno di testi e immagini.

Lasciando alle considerazioni conclusive una riflessione sulle questioni di metodo che sollecita un convegno – e quindi un volume – che, sin dal titolo, chiama in causa da un lato i *gender studies*, dall'altro una consapevolezza critica dei complessi meccanismi che regolano ogni comunicazione letteraria, artistica e visuale, vorrei richiamare l'attenzione proprio su alcuni motivi, situazioni, *Pathosformeln* del coraggio femminile che l'analisi e il confronto tra testi e immagini di epoche – e culture – differenti ha consentito di riconoscere ed esplorare.

Converrà prendere le mosse sottolineando come 'donna' e 'coraggio' abbiano costituito, nella tradizione occidentale, due poli antitetici, persino ossimorici. Un ossimoro iscritto nelle parole stesse con cui i Greci e i Romani designavano il coraggio, *andreia* e *virtus*, entrambe etimologicamente connesse all'uomo e all'universo maschile. Al contrario, connaturata al sesso femminile è stata da sempre considerata la 'debolezza', che gli antichi indicavano con espressioni come *astheneia* e *infirmitas* o *imbecillitas (sexus)* evocanti, non a caso, una privazione. Allo stereotipo della debolezza fisica si è affiancato, come una sorta di corollario, quello della debolezza sul piano intellettuale e morale: per dirlo con un'espressione cara ai giuristi romani, la *levitas animi*.

Da questi presupposti è discesa, quasi inevitabilmente, una netta e gerarchica ripartizione di compiti, con una conseguente e altrettanto rigida distinzione di

convegno tenutosi a Trieste l'11 e 12 novembre del 2005, di cui nel 2008 sono apparsi gli atti (*Sconfinamenti: confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Il Ramo d'oro editore).

spazi di azione tra donne e uomini: confinate nell'ambiente domestico, le une sono state chiamate a prendersi cura della casa e dei figli mentre agli altri sono state riservate, in via del tutto esclusiva, l'occupazione dello spazio pubblico e la gestione degli affari politici e militari. L'immagine archetipica di questo modello di società ci viene offerta nell'*Iliade* omerica: mentre gli eroi troiani si trovano a combattere *al di fuori* delle mura della città, le loro mogli non possono far altro che attendere, *all'interno* delle mura e in una condizione di passività e impotenza, il fatale verdetto dello scontro.

D'altra parte, è sempre nel patrimonio dei *mythoi* greci – e dei più antichi tra essi – che si possono rintracciare le prime eroine femminili, le Amazzoni, capaci di sovvertire, con il loro modo di vita e i loro comportamenti, l'ordine considerato naturale. Dedite alla guerra, dotate di forza fisica e di coraggio 'maschile', le Amazzoni costituiscono la rappresentazione di una società rovesciata in cui il potere è nelle mani delle donne e gli uomini sono assenti o ridotti a uno stato di subordinazione. Ma, a uno sguardo attento, non può sfuggire un dettaglio, ribadito costantemente nei racconti di poeti e scrittori su queste figure: il loro essere straniere, appartenenti a un mondo 'altro'. Un giudizio di condanna – aspetto forse ancor più rilevante – è poi implicito nella narrazione dello sfortunato epilogo dell'esperienza amazzonica: a eroi civilizzatori, Eracle ed Achille, viene affidato il compito di sconfiggere questo popolo di donne bellicose, spazzando via un dominio possibile solo in uno stadio dell'umanità primitivo e selvaggio. Non diversamente da Ippolita e Penthesilea, regine delle Amazzoni, Rovenza e Ancroia, eponime regine-guerriere di poemetti cavallereschi del Quattrocento, appartenenti alla schiera degli infedeli saraceni, periranno per mano dei grandi paladini cristiani. Le une come le altre rappresentano *monstra* – pericolosi prodigi – che minacciano l'ordine naturale e sociale e sono, perciò, destinate alla scomparsa. Rivelatrici di una precisa visione dei rapporti tra i generi appaiono anche le modalità, fortemente caratterizzate da una connotazione erotica, con cui queste eroine vengono vinte e uccise: come il gesto di Eracle di strappare via a Ippolita la cintura, così la penetrazione con la spada, da parte di Rinaldo, del solo spazio di carne nuda nel corpo di Rovenza, evocano la violazione della loro integrità sessuale e il ristabilimento dei 'normali' rapporti di dominazione maschile.

Perché, a dispetto del tipo di vita che conducono e dell'armatura che indossano, le caratteristiche fisiche delle guerriere, sia quelle antiche sia quelle moderne, rivelano la loro appartenenza all'universo femminile. Gli autori spesso esaltano una qualità come la bellezza e tendono a indugiare sugli attributi del corpo. Nel racconto del duello finale tra Achille e Penthesilea, Quinto Smirneo riferisce che Achille, vedendo il

volto della regina delle Amazzoni subito dopo averla sconfitta, è colpito dalla sua straordinaria bellezza e finisce per innamorarsene. Virgilio, nella descrizione della *virgo bellatrix* Camilla, si sofferma su alcuni particolari, come la chioma che scende sulle 'graziose spalle', che ne mettono in luce il suo essere *femina*, e suggerisce come sia il suo *femineus amor* per la splendida armatura di Cloreo a renderla imprudente e a consentire ad Arrunte di sferrare contro di lei il colpo mortale. Un'estetica iper-femminile e iper-sensualizzata è un tratto ricorrente e distintivo nella raffigurazione visuale di donne-guerriere contemporanee, da Wonder Woman, la più famosa delle incarnazioni *pop* dell'Amazzone classica, e Xena, protagonista dell'omonima serie televisiva, sino a Lara Croft, eroina del mondo videoludico. L'intenzionale esposizione del corpo femminile, esaltato da forme prosperose e abiti succinti, appare finalizzata in primo luogo ad attirare l'attenzione dello spettatore, ma altresì a limitare lo sconfinamento di genere di questi personaggi. D'altro canto, però, il processo di ricezione apre la strada a letture e percorsi interpretativi molteplici che, talvolta, giungono persino a rovesciare la caratterizzazione originaria: basti pensare alla stessa Wonder Woman divenuta un'eroina femminista, o a Xena che passa da prototipo dell'immaginario voyeuristico maschile a *role model* per un orientamento affettivo-sessuale lesbico.

Sull'occultamento del corpo femminile e dei suoi attributi si fonda, per converso, il motivo del *cross-dressing*, fecondo nella tradizione canterina italiana e non solo. Il travestimento è l'artificio, scelto o imposto, che consente alle principesse cantate da Antonio Pucci e da Pietro da Siena di celare la loro reale identità biologica e di agire, in pubblico e in privato, *come se fossero* principi. Ma la tensione generata da questa inversione di ruoli è destinata ad affiorare nell'intimità del talamo nuziale, proprio allorché viene svelata la conformazione anatomica dell'eroina, sprovvista del fallo, e dunque incapace – in una visione marcatamente eteronormativa della sessualità – di procurare godimento agli altri e persino a sé stessa. Il finale prevede, ancora una volta, un ritorno alla 'normalità' binaria, sia esso favorito da un miracoloso cambio di sesso o dallo svelamento della finzione che costringe la protagonista ad assumere il ruolo e i comportamenti che natura e cultura le impongono.

Per definire le guerriere, ma anche tutte quelle figure che hanno ribaltato o messo in discussione lo stereotipo della debolezza fisica e morale-intellettuale del genere femminile è stata diffusamente e proficuamente impiegata l'etichetta di 'donna virile'. Quasi a voler dire che dimostrare qualità come fermezza, forza d'animo, capacità di azione equivalga, per una donna, ad assomigliare a un uomo. È quello che accade, per esempio, ad Alcesti, che sceglie eroicamente di andare incontro alla morte per la salvezza del marito.

Nella tragedia euripidea assistiamo alla mascolinizzazione di Alceste, che assume su di sé le caratteristiche degli eroi dell'epica e il suo gesto viene connotato attraverso un esplicito richiamo ai modelli tradizionali – ma tipicamente maschili – di *aristia* e *time*, eroismo e onore. Non dovranno sfuggire, tuttavia, due aspetti. In primo luogo, alla tendenziale mascolinizzazione di Alceste corrisponde una femminilizzazione di Admeto. Si ha allora l'impressione che la capacità di azione della donna, la sua *agency*, per così dire, si riduca ad una sorta di contrappeso o addirittura di rimedio all'incapacità di azione dell'uomo. Un secondo aspetto, che ridimensiona in qualche modo la portata dello sconfinamento di genere compiuto da Alceste, è l'insistenza sulla ragione profonda che l'ha condotta a sfidare la morte: la difesa dell'*oikos*. Il passo verso una interpretazione che, attenuando la portata del suo atto di coraggio, vede Alceste incarnare un esempio di *bonne femme*, amorevole custode della casa e dei figli, è breve e non stupisce che questa immagine sia persino prevalsa nella ricezione del personaggio, soprattutto in ambito iconografico.

Dinamiche per molti versi analoghe si possono scorgere nei ritratti di 'donne virili' che vengono proposti nelle fonti romane, dalla Terenzia ciceroniana alla protagonista della cosiddetta *Laudatio Turiae*, fino alle *mulieres* – matrone dell'alta società ma anche libere – ricordate nella storiografia tacitiana. Con questi esempi ci allontaniamo, qualcuno potrebbe osservare, dalla dimensione della mitopoiesi alla quale appartiene la quasi totalità delle *brave women* finora evocate, per entrare nel dominio di narrazioni, come quella epistolare e storiografica, che hanno un rapporto più stretto e diretto con la realtà. Converrà però ricordare che la storiografia è, per gli antichi, innanzitutto una forma letteraria, così come un prodotto letterario, accuratamente confezionato per una circolazione pubblica, sono le lettere di Cicerone. Soprattutto, poi, in un discorso come il nostro focalizzato sulla rappresentazione, passa in secondo piano il fatto che i ritratti riflettano o meno l'autentica esperienza di queste donne e un reale mutamento della condizione femminile nella società romana tra tarda repubblica e prima età imperiale. Attraverso una voce narrante – sempre e unicamente maschile – ci imbattiamo in una schiera di figure che, allontanandosi dal paradigma della *mulier domiseda*, che siede tra le mura domestiche e lì esaurisce le sue funzioni, varcano il confine tra interno ed esterno, tra privato e pubblico e scendono sul terreno delle lotte politiche. *Fortiores ... quam quemquam virum* ('più forti... di qualsiasi uomo'), potrà dire Cicerone della moglie Terenzia e della figlia Tullia, un'affermazione che colpisce proprio per la sua natura paradossale. E suscita certo ammirazione, se non meraviglia, anche agli occhi di un pubblico moderno, l'immagine di 'Turia' che, ancora fanciulla, si impegna a vendicare

l'assassinio dei genitori; quindi, da novella sposa, trova il modo di sventare l'assalto alla sua abitazione da parte delle bande violente del tribuno Milone; infine si presenta al cospetto del triumviro Lepido per perorare la riabilitazione del marito condannato a una vita in esilio.

Né si può fare a meno di riconoscere il possesso di qualità come *virtus*, *fortitudo*, *audacia*, *constantia* – generalmente considerate prerogative dei *viri* – a donne che, come la liberta Epicari, scelgono di partecipare ad una congiura contro il potere tirannico e, una volta scoperte, in nome di un'estrema fedeltà agli ideali di quella protesta politica (la mente qui corre alle rivoluzionarie di Pino Cacucci), si dimostrano in grado di sopportare atroci torture – una resistenza del corpo che è riflesso della tenacia dell'animo – e persino di darsi la morte sacrificando la vita sull'altare della libertà. Se si leggono con attenzione le pagine degli autori che hanno consegnato alla memoria dei posteri queste storie, si avverte sempre una forza centripeta che, sia pur sottraccia, prova a porre un freno alle tendenze centrifughe: per non mettere in crisi il principio fondamentale dell'ideologia maschilista, che è la sottomissione della donna all'uomo, viene rimarcata l'eccezionalità di tali *exempla* (è l'eccezione, in fondo, che conferma la regola!) dove l'intraprendenza e lo spirito d'iniziativa non sono altro che il frutto di condizioni di necessità, o, meglio ancora, si tenta di ricondurli – come abbiamo visto già nel caso di Alceste – in un più rassicurante quadro di *pietas* familiare.

Il fatto che le storie di donne protagoniste di atti e gesti non convenzionali, capaci di oltrepassare il *limen* del genere, che la tradizione artistica e letteraria per secoli ci ha consegnato, siano – salvo isolate eccezioni – narrate da uomini non è privo di conseguenze: tali storie lasciano intravedere, nella maggior parte dei casi, il ricorso a strategie di ri-confinamento, tanto più necessarie quanto più l'«invasione di campo» rischia di sovvertire le gerarchie di potere (passivamente) accettate. Senza dubbio pericolosamente sovversiva, dal punto di vista maschile, è la circostanza in cui la donna si appropria, dimostrando di maneggiarlo con efficacia, di uno tra i più potenti strumenti di esercizio di potere e di controllo: la parola pubblica.

Così Ortensia, la prima avvocatessa o avvocatessa – la scelta tra queste due forme linguistiche del femminile non è, come si sa, priva di implicazioni – della storia letteraria, che salì alla tribuna e riuscì a far valere i diritti propri e delle altre matrone romane contro un ingiusto provvedimento fiscale, poté farlo – secondo la versione filtrata dalla voce maschile – soltanto perché figlia ed erede dell'abilità retorica del padre Ortensio, principe del foro romano. Più che mai emblematica, al riguardo, appare la chiosa all'episodio del memorialista Valerio Massimo: *revixit tum muliebri stirpe Q. Hortensius verbisque filiae aspiravit* («rivisse allora

nella discendenza femminile Quinto Ortensio e fu lui a ispirare con le parole la figlia»). Non desterà stupore allora, se le scrittrici moderne, per contestare il primato e le leggi imposte alla società e al linguaggio dagli uomini, decideranno di sfidarli proprio sul terreno della capacità di ben parlare e argomentare: così, per esempio, è attraverso un abile uso della parola che le protagoniste de *Il merito delle donne* di Moderata Fonte riusciranno a ribaltare, uno ad uno, tutti i luoghi comuni sulla loro presunta inferiorità. Siamo in un'epoca, il tardo Cinquecento, nella quale le scrittrici – eredi di un'autorialità femminile inaugurata molti secoli prima dalla poetessa greca Saffo – manifestano non solo una nuova e più matura determinazione a scrivere e a rappresentare sé stesse, ma anche – come emerge con chiarezza dall'opera di Tullia d'Aragona – l'ambizione a vedersi riconosciuta una dignità letteraria pari a quella degli uomini.

Non era mia intenzione offrire, in queste considerazioni introduttive, una panoramica completa dei percorsi e dei temi affrontati nel volume, e del resto sarebbe impresa ardua descrivere sinteticamente la varietà e complessità di personaggi femminili 'sconfinanti' (nonché dei meccanismi attraverso cui si realizza il loro sconfinamento e, non di rado, ri-confinamento) che incontriamo nei numerosi contributi qui raccolti. Un'occhiata all'*Indice* può dare un'idea di questa varietà e potrà, confido, stimolare la curiosità e l'interesse di specialisti di critica letteraria, filologia, storia dell'arte, antropologia ma anche di quel pubblico di lettrici e lettori curiosi che vivono al di fuori delle aule universitarie e ai quali il mondo accademico è (giustamente) chiamato sempre di più a rivolgersi.

RIPENSARE IL GENERE. ALCUNE RIFLESSIONI SULLE RISCRIITTURE DEL MITO DELLE AMAZZONI

JACQUELINE FABRE-SERRIS*

La guerra, gli atti e i valori ad essa associati sono tradizionalmente considerati elementi costitutivi dell'identità maschile. Eppure i Greci hanno immaginato l'esistenza di società composte solamente da donne che combattono guerre: le Amazzoni. Hanno descritto queste società non come se fossero una finzione, ma come una realtà che sarebbe stata storicamente attestata. Nella prima parte di questo articolo prendo come esempi due storici greci, Diodoro e Strabone, che nei loro racconti l'uno su Amazzoni del passato, l'altro su Amazzoni del suo tempo, hanno provato a mostrare che le Amazzoni non facevano un buono uso della qualità maschile *par excellence*, ἄνδρεία, e che la loro organizzazione sociale rappresentava uno stadio primitivo della cultura, ancora intriso di ferocia, che doveva essere superato e rimosso. Nella seconda parte dell'articolo, prendo come esempi della ricezione del mito nella società occidentale la *Penthesilea* di Heinrich von Kleist (1808) e *Les Guérillères* di Monique Wittig (1969), cercando di mostrare che i moderni si sono riferiti a questo mito per pensare l'evoluzione dei rapporti fra donne e uomini nella loro società.

War and the acts and values associated with it are traditionally considered to be constitutive elements of male identity. However, the Greeks have imagined the existence of societies composed only of women fighting wars: the Amazons. They described these societies not as a fiction, but as a reality that would be historically attested. In the first part of this article I take as examples two Greek historians, Diodorus and Strabo who, in their narratives, the former about Amazons of the past, the latter about Amazons of his time, tried to show that the Amazons did not make good use of the male quality par excellence, ἀνδρεία, and that their social organization represented a primitive stage of culture, still steeped in ferocity, which had to be overcome and removed. In the second part of the article, I take as examples of the reception of the myth in Western society, Heinrich von Kleist's Penthesilea (1808) and Monique Wittig's Les Guérillères (1969), trying to show that the moderns have used this myth to question the evolution of relationships between women and men in their society.

La guerra, gli atti e i valori ad essa associati sono tradizionalmente considerati elementi costitutivi dell'identità maschile. *A priori* gli atti di coraggio compiuti durante le guerre non entrano per nulla nella costruzione dell'identità femminile. Eppure i Greci hanno immaginato l'esistenza di società composte solamente da donne che combattono guerre: le Amazzoni.

Ciò che è più sorprendente è che, anche se le hanno perlopiù collocate in tempi remoti riguardo ai quali non avevano testimonianze attendibili, i Greci, specie gli storici greci, hanno parlato di queste società non come se fossero una finzione, ma come una realtà che sarebbe stata storicamente attestata. In modo simile a quanto hanno fatto per altre popolazioni barbariche, gli storici greci hanno situato le Amazzoni fuori del mondo greco: geograficamente in Cappadocia e in Africa, cronologicamente in un'epoca remota, intorno al periodo della guerra di Troia. Hanno ricostruito la traiettoria di questi popoli di donne combattenti secondo il

classico schema in cui si succedono fasi di espansione legate a una o più personalità guerriere, fondazioni di città, costituzione di culti, sconfitte, battute d'arresto, estinzione.

Prenderò come esempi i racconti di Diodoro Siculo e di Strabone, l'uno su Amazzoni del passato, l'altro su Amazzoni del suo tempo. Come hanno descritto l'uno e l'altro gli atti di coraggio compiuti da queste donne? Li hanno presentati come simili o diversi da quelli compiuti dagli uomini in guerra? Contribuiscono questi atti alla costruzione dell'identità delle Amazzoni come donne? E se sì, in che modo? Nella cultura occidentale il mito delle Amazzoni ha avuto una fortuna particolare. Una delle ragioni di questo interesse è che i moderni si sono riferiti a questo mito per pensare l'evoluzione dei rapporti fra donne e uomini nella loro società. Prenderò in esame, pertanto, due letture moderne del mito delle Amazzoni: la *Penthesilea* di Heinrich von Kleist (1808) e *Les Guérillères* di Monique Wittig

* Université de Lille, Faculté des Humanités,
Département Langues et cultures antiques
(jacqueline.fabre-serris@univ-lille.fr)

(1969), che adottano una prospettiva di genere in contesti storici segnati da lotte femministe, la Rivoluzione Francese e il movimento di liberazione delle donne alla fine degli anni Sessanta.

DIODORO DI SICILIA

Il progetto di Diodoro di scrivere una *Storia Universale* è legato alla sua concezione dell'evoluzione dell'umanità dal suo (primitivo) stato selvaggio sino all'attuale civiltà¹. Diodoro vede quest'evoluzione come una progressione che è il risultato dell'invenzione di tecniche, dell'acquisizione di conoscenze e del continuo miglioramento della convivenza tra uomini. Quale posto occupano le Amazzoni in questa evoluzione²?

Nel libro 2, Diodoro, che colloca le Amazzoni lungo il Termidonte (nell'attuale Cappadocia), indica subito le particolarità della loro organizzazione sociale. Si tratta di un popolo governato da donne (γυναικοκρατούμενου) che, allo stesso modo degli uomini (ὁμοίως τοῖς ἀνδράσι), svolgono funzioni militari (2,14,1). L'origine di tali usanze risale a una regina che ha formato un esercito composto solo da donne e affrontato con successo i popoli vicini. Questi eccezionali atti di coraggio compiuti da donne sotto la guida di una di loro sono implicitamente svalutati da Diodoro. Secondo lui, avrebbero avuto un effetto psicologico (negativo) sul carattere della regina stessa: esaltata da suoi successi militari, essa diventa orgogliosa (φρόνημα), per il suo valore (ἀρετή) e la sua crescente fama (δόξη). Di conseguenza, attribuisce *a se stessa* una natura divina o il suo equivalente dandosi il nome di «figlia di Ares». Vale la pena di notare che, così facendo, questa regina si comporta in modo diverso da un uomo come Eracle, riconosciuto come un dio *dagli altri uomini* perché «continuamente ha compiuto opere e affrontato pericoli per servire il genere umano» (1,2,4). L'orgoglio della regina ha avuto anche un effetto sociale: una trasformazione della società nel senso di un'inversione delle relazioni di genere³. È stato deciso che gli uomini lavorano la lana e svolgono i compiti domestici. Questi cambiamenti sarebbero stati stabili-

ti da leggi (νόμους, 2,45,1), secondo le quali le donne fanno la guerra mentre gli uomini sono ridotti al rango di servi o schiavi (δουλείαν). Tali leggi hanno avuto anche un impatto sulla natura: sia uomini che donne si sottopongono a mutilazioni che rendono possibile una simile inversione di genere (che è quindi segnalata come innaturale). I maschi sono privati della loro superiorità fisica: sono mutilati nelle braccia e nelle gambe; le femmine, dal canto loro, sono private della parte del corpo che può penalizzarle durante i combattimenti: è bruciato loro il seno destro. Da ciò deriva il nome di Amazzoni, che avrebbero ricevuto o che loro stesse si sarebbero date.

La regina fonda una città, Themiscyra, con un famoso palazzo, conquista un piccolo regno sconfiggendo tutti i suoi vicini fino al Tanai, e muore eroicamente in una battaglia non specificata. Essa fonda anche una dinastia: le succede sua figlia, il cui nome, al pari di quello della madre, non è indicato da Diodoro. Questa seconda regina cerca di eguagliare sua madre e, secondo l'autore, riesce persino a superarla. Prende decisioni che aumentano la superiorità fisica delle ragazze rispetto ai ragazzi. Da un lato, organizza sessioni di allenamento fisico attraverso la pratica della caccia e di esercizi guerrieri; dall'altro, istituisce culti in onore di Ares e Artemide. In altre parole la seconda regina rafforza l'opera iniziata dalla madre e cerca di garantire la coesione della nuova comunità civile. Estende il regno materno in tre direzioni: di là dal Tanai, in Tracia e in Siria. Diodoro aggiunge che le donne della sua famiglia hanno governato le Amazzoni per varie generazioni, accrescendone il potere e la fama. Tuttavia, è stata proprio la fama la causa della scomparsa di questo popolo di donne guerriere, dato che, venuto a sapere della loro esistenza, Eracle decide di invadere il loro regno. L'eroe greco organizza una spedizione, schiaccia le Amazzoni e si impadronisce della cintura di una di esse, Ippolita. Apprezzare il significato di questo decisivo intervento spetta al lettore, che sa che Eracle ha passato la sua vita a combattere contro gli esseri selvatici e gli animali. Il dettaglio della cintura tolta ha ovviamente una connotazione erotica (la cintura è intesa a proteggere l'integrità sessuale) e fa parte del ristabilimento dei 'normali' rapporti di genere (durante le guerre, le donne dei vinti sono generalmente violate). Dopo la vittoria di Eracle, i popoli vicini combattono le Amazzoni fino all'estinzione del loro nome. Tra l'arrivo di Eracle e la fine delle Amazzoni, Diodoro racconta la storia di Penthesilea, una regina che è fuggita dal suo paese dopo l'assassinio di una parente (è un classico schema nelle storie mitiche di esuli) e che sarà vinta e uccisa da Achille. Il significato degli incontri di Ippolita e di Penthesilea con i due eroi greci è simile. Le Amazzoni hanno combattuto coraggiosamente e sconfitto tutti i loro barbari avversari; fortunatamente Eracle e Achille ristabiliscono la superiorità maschile

1. Le riflessioni che svilupperò sul mito delle Amazzoni in Diodoro e in Strabone sono in gran parte tratte da un mio precedente articolo.

2. Le Amazzoni sono evocate da Omero e da Arcino di Mileto nell'*Etiopide*, che cerca di dare alle Amazzoni «a clear-cut identity in terms of location and descent» (BLOK 1995, p. 217). Sul mito delle Amazzoni, si vedano PAGE 1982, BLOK 1995 e MAYOR 2014.

3. Secondo BLOK 1995, p. 172 n. 71, lo storico greco Eforo fu il primo a presentare le Amazzoni come un gruppo sociale in cui le donne ricoprivano i ruoli tradizionalmente attribuiti agli uomini.

eliminando il caso ‘mostruoso’ di questo dominio bellicoso dalla parte di donne coraggiose.

Nel libro 3, Diodoro usa lo stesso nome ‘Amazzoni’ per parlare di donne guerriere che sarebbero vissute in Libia. Secondo Diodoro, le Amazzoni del Termodonte hanno ereditato la gloria delle Amazzoni di Libia, che la maggior parte della gente aveva dimenticato. Nel descriverne le forme di vita, Diodoro racconta che nella prima parte della vita esse rimangono vergini e passano il tempo a combattere guerre. In seguito, invece, si dedicano alla gestione degli affari pubblici e hanno figli. Il seno destro viene loro bruciato durante la pubertà, il che spiega, di nuovo, il loro nome. Gli uomini, invece, trascorrono tutto il tempo a casa, sono assoggettati alle donne, allevano i figli, non fanno la guerra e non godono di alcuna libertà di parola negli affari pubblici. In altri termini, vivono come le donne greche. Diodoro aggiunge che le Amazzoni della Libia hanno vissuto su un’isola chiamata Hespera nutrendosi di frutta, carne e latte. È un dettaglio che le colloca nella categoria dei popoli primitivi, dato che l’agricoltura, che le Amazzoni ignorano, è una delle tappe sulla via della civilizzazione. Non a caso quindi, quando parla delle loro imprese guerriere, Diodoro mette in evidenza la loro selvatichezza. Queste Amazzoni, dopo aver preso il controllo dell’isola, lanciano spedizioni di guerra sul continente sconfiggendo gli Atlanti, che, l’autore precisa, sono «gli uomini più civilizzati della regione» (ἄνδρας ἡμερωτάτους τῶν ἐν τόποις ἐκεῖνοις, 3,54,1). Il lettore non si stupisce, quindi, di apprendere che la ragione principale della vittoria delle Amazzoni sugli Atlanti sia stata la loro selvatichezza. La regina sconfigge in una battaglia campale gli Atlanti che vivono a Certe, mentre quelli che vivono nelle altre città della regione si sottomettono senza combattere perché, dopo la loro vittoria, le Amazzoni hanno ucciso gli uomini, ridotto le donne e i bambini alla schiavitù e distrutto totalmente la città di Certe. Questa crudeltà è presentata dall’autore come strategica (le Amazzoni vogliono incutere terrore negli Atlanti), ma è anche inerente al loro status di popolo semiselvatico. Alla fine, comunque, queste Amazzoni saranno sterminate da Eracle. Vale la pena di citare il passaggio in cui Diodoro spiega perché Eracle vuole combattere e sconfiggere le Amazzoni: egli pensa «che sarebbe scandaloso per lui (δεινόν), che aveva deciso di essere il benefattore del genere umano, tollerare che certi popoli fossero governati da donne» (3,55,3). In altre parole, l’esistenza di donne ‘più coraggiose’ e forti degli uomini, con un governo autonomo, non rappresenta un caso particolare nello sviluppo generale della civiltà, ma è da considerare come tipico di uno stadio primitivo della cultura, ancora intriso di ferocia, e che deve essere superato e rimosso come un’esperienza fallita che non deve diffondersi e ripetersi.

STRABONE

Nel libro 11 della sua *Geografia*, Strabone⁴ parla del monte Caucaso e, fra i popoli che lo abitano, si interessa in particolare a quello delle Amazzoni. Il passaggio è introdotto dall’espressione ‘si dice’ e dall’evocazione dei suoi informatori, secondo la consuetudine in base alla quale, per autenticare una testimonianza, si cita il nome dell’ informatore e si precisa che questi ha visto di persona quello che riferisce perché si è recato sui luoghi di cui si tratta. Strabone menziona dunque i nomi di Teofano, che «ha combattuto con Pompeo ed è andato presso gli Albanesi», di Metrodoro di Scepsis e di Ipsicrate (11,5,1). Spesso gli informatori o scrittori utilizzati cercano di corroborare le loro dichiarazioni fornendo dettagli geografici presumibilmente incontestabili. Teofano, per esempio, ha localizzato le Amazzoni nelle vicinanze d’altri popoli ben conosciuti, come gli Albanesi, i Geli e i Legi, e aggiunto una precisazione topografica: il Mermadalis, fiume di questa regione, attraversa i territori dei Geli, dei Legi e delle Amazzoni.

A differenza di Diodoro, che racconta come le Amazzoni vivono con uomini che hanno sottomesso, Strabone descrive le Amazzoni come un popolo composto solo da donne. I compiti sono ripartiti in base alle forze fisiche (secondo un criterio utilizzato anche nelle società composte di uomini e di donne). Le più forti cacciano e fanno la guerra, le altre lavorano nei campi e si occupano delle mandrie. Queste donne, dunque, conoscono l’agricoltura. Inoltre bruciano il loro seno per poter utilizzare il braccio destro «per qualsiasi scopo, ad esempio, per lanciare il giavelotto» (11,5,1). La perpetuazione di questo popolo di donne è garantita da una modalità di riproduzione unica nel suo genere, che si spiega per ragioni (presentate come) storiche. Queste Amazzoni, che sarebbero originarie del Termodonte, erano in origine accompagnate da uomini, in seguito rivoltatosi contro di loro e trasferitisi in altri luoghi, ma con i quali esse hanno concluso un accordo di ‘buon vicinato’. Ogni anno, le Amazzoni si incontrano con i componenti di questo popolo di soli uomini, chiamati Gargareis, su una montagna che confina con i loro territori per celebrare un sacrificio e poi accoppiarsi nell’oscurità, in incontri casuali. Quando hanno partorito, le Amazzoni tengono le femmine e restituiscono i maschi ai loro padri. La ‘convivenza separata’ delle Amazzoni e dei Gargareis è presentata come un effetto dell’impossibilità per gli uomini di tollerare la situazione di inferiorità che è stata imposta loro nella società amazzonica del Termodonte, in cui la guerra e gli atti di coraggio sono prerogativa delle donne. L’usanza descritta da Strabone appare come un *modus vivendi* escogitato per sbloccare una situazione

4. Su Strabone, vd. DUECK 2000 e DUECK 2017.

paralizzata dal fatto che nessuno dei due sessi vuole essere sottoposto all'altro: un'ingegnosa soluzione che consente la riproduzione sia agli uomini che alle donne e quindi permette la perpetuazione delle due organizzazioni sociali. Si dovrà notare che gli incontri sessuali programmati annualmente escludono del tutto la nascita di sentimenti d'amore visto che gli accoppiamenti si svolgono a caso e in un tempo limitato.

Dopo avere illustrato questa forma di riproduzione, Strabone esprime la sua perplessità. Per uno storico i fatti possono essere classificati in due categorie: «le cose antiche, false e prodigiose» (τὰ ... παλαιὰ καὶ ψευδῆ καὶ τερατώδη), e «le cose vere» (τάλητες), che sono incompatibili o raramente compatibili con «il prodigioso» (τὸ τερατώδες, 11,5,3). Tuttavia, quando si tratta delle Amazzoni, nella cui storicità pure crede, Strabone osserva che si dicono «cose prodigiose» alle quali, a causa dell'inversione di genere, è difficile dare credito, sia nel passato che nel presente. Egli si chiede come si potrebbe credere che alcune donne avrebbero potuto formare un esercito, governare una città, formare un popolo senza uomini, che esse si sarebbero impegnate in incursioni in territori stranieri, avrebbero sottomesso i loro vicini e persino lanciato una spedizione in Attica. Conclude: τοῦτο γὰρ ὅμοιον ὡς ἂν εἴ τις λέγοι, τοὺς μὲν ἄνδρας γυναικας γεγόνεσθαι τοὺς τότε τὰς δὲ γυναικας ἄνδρας («è come se si dicesse che gli uomini di un tempo erano donne, e le donne erano uomini», 11,5,3). Confrontando queste Amazzoni con quelle del passato, Strabone aggiunge che si dà credito a ciò che si narra su queste ultime più che a ciò che viene riportato su quelle del suo tempo. Anche alle Amazzoni del suo tempo viene attribuita la fondazione di famose città (per esempio Efeso e Smirna) e si fa riferimento alle loro sepolture e ad altri monumenti che sarebbero da considerare come tracce del loro passaggio. Una cosa buffa è che Strabone critica con vigore gli autori che hanno raccontato che una regina delle Amazzoni, Talestria, si sarebbe recata presso Alessandro (un personaggio storico, che, come Eracle, incarna la mascolinità eroica greca) con l'intenzione di generare con lui un figlio (11,5,4). La cosa è tanto più buffa perché il figlio desiderato dall'Amazzone non poteva che essere una femmina!

Per concludere, risulta chiaramente dai testi di Diodoro e di Strabone che i Greci hanno esplorato fino alle sue estreme conseguenze l'idea che ci sarebbe stata una città in cui le donne avrebbero preso il posto degli uomini. È significativo che quest'inversione dei rapporti sociali tra sessi è spiegata dal fatto che queste donne avrebbero posseduto la qualità maschile per eccellenza: l'ἀνδρεία, che include la forza e il coraggio fisico, e il cui campo d'azione principale è la guerra. È per tale ragione che questi regni femminili sono concepiti come guerrieri. Tuttavia, le donne fanno un uso limitato e semplicistico dell'ἀνδρεία (in particola-

re, non sanno impiegare l'ἀνδρεία come virtù posta al servizio degli altri esseri umani per il miglioramento della vita comunitaria). Si lanciano in continue spedizioni che sembrano non avere altro scopo se non quello di estendere il loro dominio. Una simile sostituzione del dominio maschile con quello femminile avvia dunque un processo dannoso che bisogna arrestare. Non sorprende, quindi, che le Amazzoni siano sconfitte o da popoli barbarici, più selvaggi di loro, o da eroi greci civilizzatori.

LA *PENTHESILEA* DI VON KLEIST

Compio un notevole salto cronologico passando alla *Penthesilea* di Heinrich von Kleist, un dramma scritto tra il 1805 e il 1808⁵. Secondo Kleist, le Amazzoni sono le discendenti di donne scite i cui mariti sono stati massacrati dagli Etiopi. Dopo aver ucciso anche i vecchi e i bambini, i vincitori si spartiscono le vedove. Ma la notte in cui avrebbero voluto unirsi a loro, le prigioniere li pugnalano tutti. Questi atti di coraggio, immaginati sul modello degli omicidi perpetrati dalle Danaidi o dalle donne di Lemno, sono all'origine di una decisione politica: «le donne che avevano compiuto atti così eroici» («Die Frau'n, die solche Heldentat vollbracht») devono essere «libere» («frei») e «mai più al servizio del sesso maschile» («dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar», sc. 15). Lo Stato delle Amazzoni è allora fondato sul principio del rifiuto della dominazione maschile e su un gesto simbolico: affinché i seni non le ostacolino nei combattimenti, Tanäis, scelta come regina, si strappa immediatamente un seno. Le altre donne e le loro discendenti fanno lo stesso.

Il modo di riproduzione immaginato da queste Amazzoni fa pensare al racconto di Strabone. Ogni anno, la regina raccoglie le più belle delle vergini nel tempio di Diana; il dio Marte designa per loro, attraverso la voce della sacerdotessa, un popolo di uomini contro i quali queste Amazzoni si recano a combattere. Vanno a caccia degli uomini più vigorosi, li fanno prigionieri e li riportano in patria. Nel tempio di Diana, si celebra la «Festa delle rose» durante la quale le Amazzoni e i loro prigionieri si uniscono. Questi uomini ripartono per il loro paese quando le Amazzoni sono incinte. Se in origine l'atto di coraggio è stato quello di uccidere uomini che volevano dominarle sessualmente, nella tradizione successivamente impostasi l'atto di coraggio richiesto alle più valorose delle Amazzoni consiste nel procacciarsi gli uomini più robusti, ossia i migliori

5. Anche se Kleist ha dichiarato che la sua *Penthesilea* è stata scritta più per gli uomini che per le donne, le femministe hanno dimostrato grande interesse per la sua opera (vd. HERMAND 2003, che analizza criticamente diverse letture in tedesco, inglese e francese fatte da questa prospettiva).

per la riproduzione, in modo tale che possano ad essi unirsi senza rinunciare alla loro libertà. Queste unioni regolate nello spazio e nel tempo hanno il solo scopo di permettere al popolo delle Amazzoni di perpetuarsi, rimanendo autonomo e indipendente. Sfortunatamente, questo bel meccanismo sociale va in rovina quando una delle Amazzoni, Penthesilea, si innamora dell'uomo che il dio Marte ha designato come quello contro cui deve combattere, Achille, in quanto questi si rivela più forte di lei. Colpita dall'eroe greco con la lancia durante un primo scontro, Penthesilea sviene. Quando riprende coscienza, dapprima Achille, informato della legge delle Amazzoni, le fa credere che è lei che lo ha sconfitto. Penthesilea gli confessa allora il suo amore (lo ama da quando l'ha visto) e gli spiega che sarà condotto come prigioniero alla festa delle Rose. Passato del tempo, Achille le dice la verità: è lei a essere stata vinta, perciò è sua prigioniera e sarà condotta nella sua città in Grecia, dove lui la sposerà. La situazione è bloccata: Penthesilea deve e vuole seguire la legge delle Amazzoni. Alla fine Achille propone un nuovo combattimento, con l'intenzione, questa volta, di lasciarsi sconfiggere. La proposta è però l'occasione per un tragico malinteso. Penthesilea crede che, poiché è più forte di lei, Achille voglia ucciderla (sc. 20):

Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen,
Der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld?
Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst,
Wenn sie sein scharfer Speer zerschmetterte⁶?

Lui che sa che sono troppo debole per misurarmi con lui, mi provoca, Prothoe, sul campo per combattere? Questo seno che brucia con amore fedele lo toccherà solo quando la sua lancia affilata lo trafigge?

Con questa battuta, Kleist allude alla celebre scena dei *Cypria* – un'epopea perduta, la cui datazione rimane incerta – in cui Achille si innamora di Penthesilea proprio quando le trafigge il cuore⁷. È la seconda volta, peraltro, che Kleist fa riferimento nel testo a questo episodio, di cui tuttavia cambia il finale. Penthesilea non sa (perché era svenuta) che Achille si è già innamorato di lei durante il primo duello (sc. 8). In quest'occasione, infatti, quando Penthesilea, colpita dalla sua lancia, è crollata a terra, invece di ucciderla, l'eroe greco ha gridato: «Pallida come se fosse morta! (...) O dei, con quale sguardo mi colpì la morente!» («Ein Todesschatten da, ihr Götter! (...) Was für ein Blick der Sterbenden traf mich!»). Achille ha preso allora Penthesilea tra le braccia, gemendo e chiamandola con il suo nome. Quando

si incontrano per combattere per la seconda volta (lei ha accettato questo nuovo duello), Achille non combatte, ma Penthesilea, accompagnata da un branco di cani, lo attacca e lo uccide in un momento di estrema follia e ferocia, giungendo persino a dilaniarlo con i suoi denti come se fosse una bestia selvaggia⁸.

A differenza di Diodoro e di Strabone, Kleist si interroga sul significato che hanno per le Amazzoni gli atti di coraggio che le distinguono dalle altre donne. Perché si confrontano con gli uomini e vogliono essere vittoriose? Con l'atto di coraggio 'fondatore', compiuto dalle prime Amazzoni, esse miravano a liberarsi dagli uomini che volevano sottometterle sessualmente. L'atto di coraggio che ci si attende dalle loro discendenti è legato anche ai rapporti sessuali tra uomini e donne. Ma il suo oggetto e il suo scopo sono del tutto diversi. Ogni donna deve combattere con l'uomo che ha scelto per farne il suo amante, e può cedere sessualmente solo se lo sconfigge combattendo contro di lui. Al fine di garantire che le Amazzoni rimangano libere nonostante questi rapporti sessuali, il cui obiettivo è solo la procreazione, gli incontri con questi uomini sono organizzati in modo tale da limitare il più possibile la loro durata e quindi prevenire la nascita di sentimenti d'amore.

Come Diodoro e Strabone, Kleist ha una visione negativa della società delle Amazzoni. O, più esattamente, ha utilizzato il mito di una società di donne guerriere per proporre un'analisi dei rapporti contemporanei fra donne e uomini, immaginando una 'legge' che sarebbe metaforica di una guerra dei sessi condotta dalle donne stesse. Kleist descrive regole di comportamento nelle relazioni con gli uomini che le donne si sarebbero imposte da sole come nuove restrizioni sociali e religiose, che non possono funzionare perché sono doppiamente contrarie alle leggi naturali. Non a caso Kleist ha messo in scena un Achille che evolve nel suo atteggiamento e nei suoi sentimenti, e una Penthesilea bloccata in un comportamento distruttivo e autodistruttivo. Quando per la prima volta vede Penthesilea e le sue Amazzoni, che nei combattimenti hanno costretto i Greci a fuggire, Achille reagisce come un uomo, provocato nella sua virilità da donne che dimostrano di eccellere in un'attività normalmente riservata agli uomini, la guerra: «Io mi sento uomo, e affronterò queste femmine anche se dovessi essere il solo in tutto l'esercito» («Mich einen Mann fühl ich, und diesen Weibern, / Wenn keiner sonst im Heere, will ich stehn!», sc. 4). Achille promette a se stesso di sconfiggere Penthesilea, tagliarle la fronte e trascinarla per i capelli per le strade della sua città. Ma, nella scena 13, ha cambia-

6. L'edizione utilizzata è quella che si trova online: http://www.digibib.org/Heinrich_von_Kleist_1777/Penthesilea_.pdf

7. Nei suoi *Posthomerica*, Quinto Smirneo racconta anche lui che Achille è colpito e commosso dalla straordinaria bellezza di Penthesilea quando vede il suo viso subito dopo averla sconfitta in duello.

8. Questo passaggio è stato messo in relazione col discorso contemporaneo sulle donne 'come iene' (STEPHAN 2000) e, più in generale, con l'idea che la guerra e il desiderio hanno grandi somiglianze (KRIMMER 2008, p. 78).

to progetto. Si è innamorato di Penthesilea e dunque ha un atteggiamento diverso, anche se comunque lo presenta come maschile (sc. 13):

Achilles:
Sag' ihr dass ich sie liebe.
Prothoe:
Wie? Was war das?
Achilles:
Bei Himmel, wie! Wie Männer Weiber lieben;
Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld,
Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen.
Ich will zu meiner Königin sie machen.

Achille:
Dille che la amo.
Protoe:
Come? Cosa dici?
Achille:
Per il cielo, come? Come gli uomini amano le donne, castamente, eppure con il cuore colmo di desiderio, in tutta innocenza, ma con la brama di strapparle la sua. Voglio fare di lei la mia regina.

In altre parole, Achille è allo stesso tempo rispettoso, sentimentale e determinato a soddisfare il suo desiderio sessuale, ma dandogli un orientamento conforme alla morale sociale (vuole sposare Penthesilea⁹). Questa posizione non è compatibile con quella di Penthesilea. Ciò che ha voluto mostrare Kleist è che la lotta tra i sessi, che è alla radice della società delle Amazzoni così come delle rivendicazioni delle donne moderne, non lascia alcuna alternativa a Penthesilea: «Maledetta, se mai accogliessi un uomo che non mi fossi procacciata degnamente con la spada!» («Fluch mir, empfieng' ich jemals einen Mann, / Den mir das Schwerdt nicht würdig zugeführt», sc. 14). La conclusione del dramma è stata totalmente inventata da Kleist, che conduce la sua eroina alla follia, alla ferocia, e infine alla morte ma anche, alla fine, all'ammissione del proprio errore. Penthesilea si dissocia dalla legge delle Amazzoni e sceglie di raggiungere l'uomo (amato) nella morte: «Io mi dichiaro sciolta dalle leggi delle donne, e seguo questo giovane» («Ich sage vom Gesetz der Frau mich los / und folgte diesem Jüngling hier», sc. 24).

Ogni riscrittura dei miti è da correlare ai dibattiti sociali o morali specifici della società del tempo in cui essa è prodotta. Usando il nucleo narrativo del mito delle Amazzoni, Kleist dà un'immagine molto negativa di quella che potrebbe essere una società derivata da un movimento di liberazione delle donne. Si è suggerito che la sua *Penthesilea* sia da leggere in relazione alla coraggiosa partecipazione alle lotte politiche e alle forti rivendicazioni di uguaglianza e di libertà, compresa quella sessuale, da parte di donne come Olympe de Gouges, Claire Lacombe o Anne-Josèphe Théroigne

de Méricourt durante la Rivoluzione francese¹⁰. Se la sua interpretazione delle Amazzoni non è (forse) da mettere specificamente in relazione con gli scritti e la condotta di queste donne, essa, tuttavia, deve probabilmente essere vista nel contesto di un movimento generale di ribellione femminile che è sorto alla fine dell'Illuminismo e ha acquisito maggiore visibilità al tempo della Rivoluzione francese. In questo contesto, Kleist detiene un punto di vista abbastanza riduttivo sull'effetto delle rivendicazioni sociali da parte delle donne, nella misura in cui sembra che le riduca a una guerra tra i sessi. Gli atti di coraggio compiuti dalle sue Amazzoni per liberarsi si riducono alla scelta di organizzare i loro rapporti sessuali in modo tale da non essere mai più soggette a un uomo. Ma ciò non funziona a causa della natura della donna. Per Kleist, anche se coraggiosa, la donna è infatti destinata alla sconfitta, non tanto perché l'uomo è più forte (sebbene, a suo avviso, sia davvero più forte) ma perché la donna non può psicologicamente tollerare di essere sottomessa alla pressione del sentimento amoroso (implicitamente presentato come naturale) quando entra in conflitto con le regole (inumane?) che lei stessa si è imposta. Se il rapporto con i movimenti femministi è solo un'ipotesi nel caso di Kleist, è una realtà in quello di Monique Wittig, che concepì le sue *Guérillères* come un manifesto poetico in cui esplorare che forma potrebbe darsi una società di donne liberate da secoli di dominio maschile.

LES GUÉRILLÈRES DI MONIQUE WITTIG

Nata nel 1935 in Francia, Monique Wittig ha vissuto negli Stati Uniti dal 1976, dove ha insegnato letteratura francese, fino alla morte, avvenuta nel 2003. Scrive *Les Guérillères* nel 1969, quando si impegna nel movimento femminista: è una delle fondatrici del MLF (Mouvement de Libération des Femmes). È anche una delle donne che nell'agosto 1970 ha portato una corona di fiori sulla tomba del milite ignoto con questo slogan: «c'è qualcuno più ignoto del milite ignoto: sua moglie». Nel 1971 ha firmato il *Manifesto delle 343* per il diritto all'aborto, redatto da Simone de Beauvoir, in cui tutte

10. Vd. l'analisi molto interessante e convincente di STEPHAN 1984, che si riferisce alla lotta ideologica condotta da queste tre donne durante la Rivoluzione Francese: «Als 'kriegerische Weibsbilder', als emanzipierte Frauen', als 'abscheuliche Metzen', als 'hässliche und anmaßende Frauen', kurz: als Amazonen, sind sie von den Zeitgenossen beschimpft und bekämpft worden» (p. 27). Secondo la studiosa, la discussione filosofica sulla natura dell'uomo e della donna che si è svolta in Germania alla fine del XVIII secolo deve essere riconosciuta come un tentativo di ristabilire la supremazia dell'uomo, messa in pericolo dallo sviluppo dell'emancipazione borghese e soprattutto dalla Rivoluzione francese (p. 29).

9. Sull'ingenuità di Achille «who expects an Amazon queen simply to accept his superior strength and find happiness in assuming a subordinate role as a wife» vd. HERMAND 2003, p. 53.

le donne firmatarie ammettevano di aver abortito. Si è poi impegnata nel movimento lesbico *Les gouines rouges*. Wittig ha avuto una grande influenza in America. Judith Butler, per esempio, ha dedicato un capitolo di *Gender Trouble* all'analisi delle sue posizioni. Una delle sue frasi più celebri è:

Il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes¹¹.

Non è appropriato dire che le lesbiche vivono, si associano, fanno l'amore con le donne perché 'donna' ha senso solo nei sistemi di pensiero e nei sistemi economici eterosessuali. Le lesbiche non sono donne.

In altre parole, Wittig rifiuta la parola 'donna', in quanto si riferisce ad una categoria legata all'eterosessualità, che funziona come mezzo della dominazione maschile. Nel momento in cui rifiuta l'eterosessualità, una lesbica non è più definita dall'opposizione binaria tra la donna e l'uomo, e dunque non è né una donna né un uomo¹². Non proverò a leggere *Les Guérillères*¹³ applicando le teorie di Wittig che sono molto complesse. Cercherò soltanto di mostrare come Wittig abbia utilizzato il mito delle Amazzoni in questo testo di lotta, in cui descrive donne che cercano di inventare tra loro un nuovo modo di vivere attraverso vari tipi di sperimentazione. Il romanzo inizia con una poesia, la cui ultima frase è: «ELLES AFFIRMENT TRIOMPHANT QUE / TOUT GESTE EST RENVERSEMENT»¹⁴ («Dichiarano trionfando che ogni gesto è rovesciamento»). L'autrice usa solo pronomi femminili¹⁵: «elles» («esse»), «quelques-unes» («alcune»), «elle» («lei»), «quelqu'une» («qualcuna»), e, a volte, il pronome neutro «on» in modo che «elles/esse» rappresentino il generale, l'universale. «Lo scopo di questo

approccio – scrive Wittig¹⁶ – non è quello di femminilizzare il mondo, ma di rendere obsolete nel linguaggio le categorie di sesso».

Les Guérillères è anche un libro sul passato: sulla memoria delle donne che deve essere conservata, anche se non hanno lasciato tracce nella Storia. Da un lato, Wittig inserisce, ogni cinque pagine, elenchi di nomi, alcuni dei quali alludono a donne dell'antichità: «Arsinoe, Cassandra, Bérénice, Herminie, Zénobie (...)»¹⁷. Queste liste funzionano come stele funerarie. Dall'altro, alcune donne raccontano storie del passato, sempre più o meno trasformate. A volte si riferiscono alle Amazzoni, il che è coerente con il progetto di descrivere la lotta delle donne per liberarsi dai modi di vivere e pensare che finora le hanno alienate. Il titolo *Les Guérillères* può essere inteso quindi come le 'nuove Amazzoni'.

È soprattutto per i loro atti bellici che le antiche Amazzoni sono menzionate. Per esempio, Wittig evoca la battaglia tra la regina delle Amazzoni, Ippolita, ed Ercole, ma cambia in parte la storia. Prende come punto di vista non quello di Ercole, venuto per impadronirsi della cintura d'Ippolita, ma quello della regina, che cerca di sconfiggere l'eroe greco per preservare l'esistenza del suo popolo:

A Hippolyte on a envoyé le lion de la triple nuit. Elles disent qu'il a fallu trois nuits pour engendrer un monstre à figure humaine qui soit capable de vaincre la reine des Amazones. Quel dur combat elle a mené avec l'arc et les flèches, combien acharnée a été sa résistance quand elle l'a eu entraîné loin dans les montagnes pour ne pas compromettre la vie de ses proches, elles disent qu'elles ne le savent pas, que l'histoire n'en a pas été écrite. Elles disent qu'à ce jour elles ont toujours été vaincues¹⁸.

A Ippolita è stato inviato il leone della notte tripla. Dicono che ci sono volute tre notti per produrre un mostro dal volto umano che potesse sconfiggere la regina degli Amazzoni. Che dura lotta ha combattuto con l'arco e le frecce, quanto è stata accanita la sua resistenza quando l'ha trascinato lontano nelle montagne per non compromettere la vita della sua gente. Dicono di non saperlo, che la storia non è stata scritta. Dicono che fino a oggi esse sono sempre state sconfitte.

Wittig si riferisce anche alle donne dei Sarmati, un popolo che, secondo Erodoto (4,110-117), discendeva da alcune Amazzoni che si sarebbero unite agli Sciti e avrebbero vissuto con loro: «Quelque-une évoque les Sarmates, les cavalières, les tireuses d'arc, les lanceuses de javelots, qui n'ont pris des époux que quand elles ont eu tué trois ennemis au moins»¹⁹ («Qualcuna evoca le Sarmate, le cavallerizze, le arciere, quelle che lanciano i giavellotti, e che hanno preso

11. WITTIG 1980, p. 53.

12. Vd. BUTLER 2005, p. 225. Per un'altra formulazione della stessa idea, vd. WITTIG 1992, p. 53: «Lesbian is the only concept I know of which is beyond the categories of sex (woman and man), because the designated subject (lesbian) is not a woman, either economically, or politically, or ideologically. For what makes a woman is a specific social relation to a man, a relation that we have previously called servitude, ... a relation which lesbians escape by refusing to become or to stay heterosexual».

13. Sull'impossibilità di caratterizzare genericamente *Les Guérillères*, vd. Wittig stessa (WITTIG 1994, p. 116): «Si on me demandait comment décrire *Les Guérillères*, je dirais qu'il s'agit d'un poème épique, que c'est un collage, qu'on ne peut pas lui attribuer de genre, en dehors du mouvement épique donné par le rythme, l'action, et les caractères».

14. WITTIG 1969, p. 8.

15. «L'élément constitutif est un pronom, le pronom personnel pluriel de la troisième personne, elles. Il est utilisé ici comme un personnage» (WITTIG 1994, p. 117).

16. WITTIG 2001, pp. 136-137.

17. Questi nomi sono, come ha notato Porter (PORTER 1989, pp. 94-95), « international (as befits a worldwide revolution) (and) "anonymous" from a male viewpoint».

18. WITTIG 1969, p. 121.

19. WITTIG 1969, p. 161.

un marito solo quando hanno ucciso almeno tre nemici)), dettaglio che si trova nello pseudo-Ippocrate (*Sulle arie, le acque e i luoghi* 17).

Wittig evoca anche le donne di Lemno, la cui storia ha, come abbiamo visto, ispirato Kleist: «Une d'entre elles se lève honorant celles de Lemnos qui toutes ont massacré leurs époux et se sont rendues maîtresses de l'île»²⁰ («Una di loro si alza in piedi onorando quelle di Lemno che tutte hanno massacrato i loro mariti e si sono fatte padrone dell'isola»). Tutte queste donne che hanno lottato sono state vinte, ma questa volta è diverso. Il paragrafo che si riferisce a Ippolita segue un'evocazione delle attuali lotte delle Guérillères:

Elles disent qu'elles ont appris à compter sur leurs propres forces (...) elles disent que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un nouveau monde qui commence²¹.

Dicono di aver imparato a contare sulle proprie forze (...) dicono che quelle che vogliono trasformare il mondo prendono le pistole prima di tutto. Dicono che stanno iniziando da zero. Dicono che è un nuovo mondo che sta per cominciare.

Wittig descrive più volte questi combattimenti delle Guérillères facendo riferimento all'iconografia amazzonica:

Elles sont sur leurs chevaux bondissants, sans cesse cabrés. Elles se portent sans ordre à la rencontre de l'armée ennemie. Elles ont peint leurs figures et leurs jambes de couleurs vives (...) Beaucoup jettent leurs épées qui entravent leur course. Quelques-uns grimpent vers les collines en faisant signe qu'ils se rendent, ils sont aussitôt abattus²².

Sono sui loro cavalli che saltano e si impennano sempre. Vanno senza ordine per incontrare l'esercito nemico. Hanno dipinto i loro volti e le loro gambe con colori vivaci (...) Molti lanciano le loro spade che ostacolano il loro corso. Alcuni di loro salgono sulle colline facendo segno che si stanno arrendendo, vengono immediatamente abbattuti.

Mentre per autori come Diodoro o Strabone le azioni belliche delle Amazzoni non sembravano avere altro scopo se non quello di estendere le loro conquiste, le lotte delle Guérillères, sebbene estremamente violente, hanno uno scopo positivo: la liberazione delle donne a tutti i livelli: sessuale, politico, economico, ideologico... *Les Guérillères* sono state messe in relazione con le lotte del maggio 1968²³, il cui obiettivo era cambiare la vita, trasformare la società e il mondo:

Elles disent, que mes paroles soient comme la tempête le tonnerre la foudre, que les puissants laissent tomber de leur hauteur. Elles disent, qu'on me voie partout les armes à la main (...) en détruisant en tuant en portant le feu aux édifices des hommes, aux théâtres aux assemblées nationales

20. WITTIG 1969, p. 161.

21. WITTIG 1969, pp. 120-121.

22. WITTIG 1969, pp. 147-148.

23. LANDRY - LEGUERRIER 2018.

aux musées aux bibliothèques aux prisons aux hôpitaux psychiatriques aux usines anciennes et modernes dont elles délivrent les esclaves (...) Elles disent qu'elles sont plus barbares que les barbares. (...) Ensemble elles portent le désordre dans les grandes cités, faisant des prisonnières, passant par les armes tout ce qui ne reconnaît pas leur force²⁴.

Dicono, che le mie parole siano come la tempesta, il tuono e il fulmine, che i potenti lasciano cadere dalla loro altezza. Dicono che io sia vista ovunque con le armi in mano... distruggendo tutto, dando fuoco agli edifici degli uomini, ai teatri, alle assemblee nazionali, ai musei, alle biblioteche, alle carceri, agli ospedali psichiatrici, alle fabbriche vecchie e moderne di cui esse liberano le schiave (...). Dicono che sono più barbare dei barbari (...) Insieme portano il disordine nelle grandi città facendo prigioniera, uccidendo tutto ciò che non riconosce la loro forza.

Gli uomini hanno paura che da quella guerra delle donne risulti un'inversione dei rapporti sociali, come è il caso nei racconti antichi sulle Amazzoni:

... elle se met à lire un papier déplié, par exemple, quand le monde changera et que les femmes pourront prendre le pouvoir en main (...) Je suis persuadé qu'elles nous feront payer au centuple, qu'elles nous feront rester toute la journée à côté de la quenouille (...) qu'elles nous enverront laver la vaisselle à la cuisine²⁵.

... essa comincia a leggere una carta spiegata, per esempio, quando il mondo cambierà e che le donne saranno in grado di prendere il potere (...) Sono convinto che esse ci faranno pagare al centuplo, che ci faranno stare tutta la giornata vicino alla conocchia (...) ci manderanno a lavare i piatti in cucina.

In realtà, le donne non vogliono prendere il potere al posto degli uomini, ma cercano d'inventare nuovi rapporti fra loro e il mondo:

... ils l'appellent révolte par laquelle tu veux t'approprier ce qui leur appartient, le phallus (...) Elles disent, si je m'approprie le monde, que ce soit pour m'en déposséder aussitôt, que ce soit pour créer des rapports nouveaux entre moi et le monde²⁶.

... loro parlano di rivolta, dicendo che tu vuoi appropriarti di quello che appartiene a loro, il fallo (...) Esse dicono: se io mi approprio del mondo, che il mio scopo sia di spossarmene immediatamente, e creare nuovi rapporti tra me e il mondo.

Wittig descrive nuovi rapporti anche tra le donne e gli uomini che si sono uniti ad esse dopo la loro vittoria²⁷:

24. WITTIG 1969, pp. 186, 188.

25. WITTIG 1969, p. 194.

26. WITTIG 1969, pp. 153-154.

27. «Since Wittig advocates a universal, ongoing revolution, she cannot postulate the creation of a just society through permanently excluding men. Her monosexual culture represents a transitional phase. Yet she must depict the eventual reintegration of rehabilitated men into her system in such a way as to avoid creating the impression that their return entails a return to (sexist) normalcy and the restoration of the status

Les jeunes hommes se sont joints à elles pour enterrer les morts. (...) Elles s'adressent aux jeunes hommes en ces termes, jadis vous avez compris que nous nous sommes battues pour vous en même temps que pour nous. A cette guerre qui a été aussi la vôtre vous avez pris part (...) que toute trace de violence disparaisse (...) elles souhaitent aux survivantes et aux survivants l'amour la force la jeunesse, qu'ils fassent une alliance durable sur des bases qu'aucun différend ne pourra compromettre à l'avenir²⁸.

I giovani uomini si sono uniti a loro per seppellire i morti. (...) Loro parlano a questi giovani uomini dicendo: in passato avete capito che abbiamo combattuto per voi e noi allo stesso tempo. In questa guerra che era anche la vostra, voi avete preso parte. (...) tutte le tracce di violenza spariscano (...) augurano alle sopravvissute e ai sopravvissuti l'amore, la forza, la giovinezza, che loro stringano un'alleanza duratura fondata su basi tali che nessuno litigio potrà compromettere in futuro.

Le donne insegnano a questi giovani uomini a vedere il mondo in modo diverso; gli uomini imparano come vivere con le donne inventando con loro nuove parole:

Elles les prennent par la main et leur posent des questions (...) Ils apprennent leurs chants au cours des après-midi chaudes. Ils goûtent leurs fruits à la culture desquels ils s'initient (...) Elles choisissent avec eux des noms pour ce qui les entoure. (...) elles leur font apprécier la douceur du climat, identique suivant les saisons, que les jours et les nuits ne font pas varier²⁹.

Li prendono per mano e fanno loro domande (...) I giovani uomini imparano i loro canti durante i caldi pomeriggi. Assaggiano i loro frutti e vengono iniziati alla loro cultura (...) Esse scelgono con loro i nomi per ciò che li circonda. (...) fanno apprezzare a loro il clima mite, che è identico secondo le stagioni, che i giorni e le notti non cambiano.

Per concludere: *Les Guerillères* è un testo militante scritto in modo poetico. Wittig ricorda le lotte che dai tempi remoti le donne hanno combattuto per liberarsi dai rapporti di dominio che gli uomini esercitano su di loro, e immagina come, alla fine del ventesimo secolo, le donne sarebbero riuscite a inventare una nuova società, all'inizio totalmente femminile ma il cui modello, dopo la loro vittoria, si sarebbe diffuso ovunque. Oggi si legge *Les Guérillères* con una certa nostalgia. Era un'epoca in cui la gioventù era molto più politicizzata: si è creduto alla possibilità di una rivoluzione sociale e a una versione femminista 'des lendemains qui chantent'³⁰! Nell'ultima pagina del libro, le Guérillères dichiarano: «la guerra è finita», e cantano l'Internazionale³¹. Oggi lo sappiamo: anche se le nostre sorelle degli anni Settanta hanno combattuto coraggiosamente e ottenuto più diritti, sfortunatamente la lotta delle donne deve continuare; abbiamo ancora bisogno di nuove Amazzoni!

quo» (PORTER 1989, p. 93).

28. WITTIG 1969, pp. 178, 184.

29. WITTIG 1969, pp. 197-198.

30. L'espressione «un lendemain qui chante» (un futuro che canta) risale a una canzone scritta nel 1937 dal giornalista e uomo politico comunista Paul Vaillant-Couturier e ripresa al plurale dal combattente della Resistenza Gabriel Péri, giornalista dell'*Humanité*, in una lettera che scrisse alla moglie alla vigilia della sua esecuzione da parte dei nazisti nel 1941. Gabriel Péri presenta quest'espressione come una citazione dell'amico Paul Vaillant-Couturier. L'espressione è spesso usata per evocare l'attesa e la speranza di un futuro politico migliore.

31. WITTIG 1969, pp. 207-208.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BLOK 1995 = J. Blok, *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leida 1995.
- BUTLER 2005 = J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Parigi 2005 (ed. or. New York 1990).
- DUBOIS 1982 = P. Dubois, *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor 1982.
- DUECK 2000 = D. Dueck, *Strabo of Amasia. A Greek Man of letters in Augustan Rome*, Londra - New York 2000.
- DUECK 2017 = *The Routledge Companion to Strabo*, a cura di D. Dueck, Londra - New York 2017.
- FABRE-SERRIS 2008 = J. Fabre-Serris, "Comment parler des Amazones? L'exemple de Diodore de Sicile et de Strabon", in *Cahiers de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille*, 27, 2008: 39-48.
- HERMAND 2003 = J. Hermand, *Kleist's Penthesilea Battleground of gendered discourse*, in *A Companion to the works of Heinrich von Kleist*, a cura di B. Fischer, Rochester 2003: 43-59.
- KRIMMER 2008 = E. Krimmer, "The Gender of Terror: War as a (Im)moral Institution in Kleist's *Hermannsschlacht* and *Penthesilea*", in *The German Quarterly* 81 (1), 2008: 65-85.
- MAYOR 2014 = A. Mayor, *The Amazons: The Lives and Legends of Warrior Women*, Princeton 2014.
- LANDRY - LEGUERRIER 2018 = I. Landry - L.-T. Leguerrier, "'Ce qui est à écrire violence': Montage et dialectique dans *Les Guérillères*", in *Études françaises* 54 (1), 2018: 117-134.
- PORTER 1989 = L. Porter, "Writing Feminism: Myth, Epic and Utopia in Monique Wittig's *Les Guérillères*", in *L'esprit créateur* 29 (3), 1989: 92-100.
- STEPHAN 1984 = I. Stephan, "Da werden Weiber zu Hyänen: Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist", in *Feministische Literaturwissenschaft, Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*, a cura di I. Stephan - S. Weigel, Amburgo 1984: 23-42.
- WITTIG 1969 = M. Wittig, *Les Guérillères*, Parigi 1969.
- WITTIG 1980 = M. Wittig, "La pensée straight", in *Questions féministes* 7, 1980: 45-53.
- WITTIG 1992 = M. Wittig, *The straight Mind and other Essays*, Boston 1992.
- WITTIG 1994 = M. Wittig, "Quelques remarques sur *Les Guérillères*", in *L'esprit créateur* 34 (4), 1994: 116-122.

PENTESILEA E LE DONNE TROIANE. SCONFINAMENTI DA OMERO A QUINTO SMIRNEO

KATIA BARBARESCO*

In questo contributo viene preso in esame il ruolo della donna durante la guerra nell'epica greca arcaica e imperiale. Nell'*Iliade* e nello *Scudo pseudoesiodico* le donne guardano dall'alto delle mura i combattimenti, piangono i morti. Possono uscire dalla città solo alla fine della guerra, quando vengono condotte via come prigioniere. In altri poemi dell'epica greca arcaica, come l'*Etiopide*, si narra di altre figure femminili, le Amazzoni, che invece combattono sul campo di battaglia, uccidono e vengono uccise. La loro regina Penthesilea duella persino contro Achille, l'*aristeuon* acheo, dal quale viene sconfitta. Anche secoli più tardi (III sec. d.C.) Quinto Smirneo racconta le vicende di Penthesilea e delle Amazzoni. In vari passi dei *Posthomeric* (*if not-situations*, *paraineseis*, monologhi, *excursus*) sembra quasi che donne non solo straniere bensì persino troiane possano prendere parte ai combattimenti o infierire sul corpo di un nemico, ma ciò non accade mai. Si aprono altre possibilità nella *persis* di Troia ma soprattutto durante il naufragio delle navi achee, quando alcune prigioniere uccidono i loro nemici. Ma ormai i luoghi, le categorie di appartenenza e il lessico non sono più quelli della guerra.

This article examines the role of women in warfare in Archaic and Imperial Greek Epic. In the Iliad and in the pseudo-Hesiodic Shield, women watch the fighting from the walls of the city and mourn the dead. They can only leave the city at the end of the war; when they are led away as prisoners. Other poems of the archaic epic, such as the Aethiopis, tell us about other female figures, the Amazons, who fight on the battlefield, where they kill and are killed. Their queen Penthesilea even fights with Achilles, the Achaean aristeuon, by whom she is eventually defeated. Even centuries later (III century AD) Quintus Smyrnaeus tells the story of Penthesilea and the Amazons. In various passages of the Posthomeric (if not-situations, paraineseis, monologues, excursus) it almost seems as if not only foreign but even Trojan women could take part in the fighting or spoil and tear apart the body of an enemy, but this never comes to pass. During the fall of Troy some women kill their enemies, but it takes a shipwreck to describe the deaths caused by Trojan women. But at this point the setting and the language have little to do with war.

Se pensiamo alla guerra di Troia, la prima donna che ci viene in mente è probabilmente Elena, che secondo la tradizione epica è la causa stessa della guerra, insieme a Paride¹. Ella è protagonista della narrazione per la prima volta durante il primo giorno di combattimenti narrato nell'*Iliade*. Quando Menelao e Paride stanno per affrontarsi in duello per lei, Elena si trova all'interno del palazzo di Priamo, dove sta tessendo su una grande tela le sofferenze che i Troiani e gli Achei stanno subendo (*Il.* 3,125-128). Si reca sulle porte Scee a osservare il duello tra i due eroi: ad assistere a questa *monomachia* vi sono, oltre a lei, altre donne, tra cui le sue ancelle (3,143s., 384), ma anche Priamo e gli anziani, che hanno smesso di combattere a causa della vecchiaia (3,150 γῆραϊ δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι)². Deve intervenire Afrodite per salvare il principe troiano (3,373-382) e ricongiungere Elena e Paride nel talamo

nuziale. Ed è proprio nelle loro stanze che Ettore trova Paride nel sesto canto dell'*Iliade*, quando si reca a sollecitarlo a scendere nuovamente sul campo di battaglia (6,318-331).

Prima di tornare lui stesso a combattere, Ettore visita la moglie e il figlio Astianatte. Li trova sulle mura, dove Andromaca non solo cerca di convincere Ettore a rimanere lontano dalla mischia (6,431 αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ), ma gli dà persino consigli di tattica militare, suggerendogli di schierare l'esercito nel punto in cui le mura sono più deboli (6,433s.). È interessante notare che Aristarco espunge questi versi, perché non è concepibile che una donna consigli a un uomo come combattere (*schol.* A Hom. *Il.* 6,433-439 Erbse, cfr. *schol.* bT Hom. *Il.* 6,433 Erbse). Forse Ettore sarebbe stato d'accordo col suo giudizio: nel tentativo di calmarla, la esorta a tornare a casa e a pensare alle opere delle donne, cioè fuso e telaio, non alla guerra, perché alla guerra penseranno gli uomini e, sopra tutti gli altri, lui³.

* Università Ca' Foscari Venezia - DSU
(katia.barbaresco@unive.it)

1. A proposito del ratto delle donne come causa di guerre vd. Hdt. 1,1-5.

2. Le edizioni critiche dei principali testi qui usati sono WEST 1998-2000 per l'*Iliade*, WEST 2017 per l'*Odissea*, VIAN 1963-1966-1969 per Quinto Smirneo.

3. *Il.* 6,490-493 ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμμιζε / ἰστών τ' ἠλακάτην τε ... πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί. A proposito di questi versi, ripetuti in due passi odissiaci con la sola variazione di πόλεμος in μῦθος (1,356-359) e τόζον (21,350-353), vd. ROUSSEAU 2015.

Se le donne dunque solitamente stanno a casa a tessere, come Elena nel terzo canto, in tempo di guerra, però, osservano i combattimenti dall'alto delle mura, rimanendo sempre al sicuro, lontane dalla mischia. Sullo scudo di Achille sono raffigurate mentre insieme ai bambini e ai vecchi difendono le mura della città (*Il.* 18,514s. *τείχος μὲν ῥ' ἄλοχοί τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα / ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἄνδρες οὐς ἔχε γῆρας*), mentre gli uomini escono fuori dalla città per combattere. Esse sono rappresentate sulle mura mentre gridano disperate e si lacerano le guance per la *persis* della città rappresentata sullo scudo di Eracle (*Ps. Hes. Scut.* 242s. *αἱ δὲ γυναῖκες ἐυδμήτων ἐπὶ πύργων / χαλκέων ὄξυ βόων, κατὰ δ' ἐδρύπτοντο παρειάς*). Il motivo ritorna in Virgilio, che descrive le donne impaurite sulle mura mentre guardano gli scontri (*Verg. Aen.* 8,592s. *stant pavidae in muris matres oculisque secuntur / pulveream nubem et fulgentis aere catervas*, 11.891 *Ipsae de muris ... matres*), si battono il petto e gridano al cielo dopo la morte di Camilla, e, quando i Rutuli sono in rotta davanti alle mura della città e la fine è ormai indubbia (11,877s. *e speculis percussae pectora matres / femineum clamorem ad caeli sidera tollunt*), gettano dardi, rami e pali arroventati⁴ in un estremo tentativo di difendere le mura (11,891 *summo certamine*, cfr. *Aen.* 12,131-134).

Una simile ripartizione di compiti si ha già nell'ottavo canto iliadico: al termine dell'ennesima faticosa giornata di battaglia, gli Achei tornano all'accampamento, ma Ettore non permette ai Troiani di rientrare in città per la notte, bensì li fa accampare sulla piana di Troia per tenere sott'occhio i movimenti degli Achei durante la notte. Poiché i guerrieri rimarranno lontani (*Il.* 8,522 *λαῶν ἀπεόντων*), all'interno delle mura ci saranno solamente ragazzi, vecchi e donne. Ma anch'essi avranno compiti da assolvere: i vecchi e i ragazzi dovranno riunirsi sulla rocca a osservare e sorvegliare dall'alto (8,518s. *παῖδας προθήβας πολιοκροτάφους τε γέροντας / λέξασθαι περὶ ἄστῳ θεοδμήτων ἐπὶ πύργων*), mentre le donne dovranno tenere sempre vivo il fuoco dentro le case (8,520s. *θηλύτεραι δὲ γυναῖκες ἐνὶ μεγάροισιν ἐκάστη / πῦρ μέγα καιόντων*). Una guardia continua (8,521 *φυλακὴ δὲ τις ἔμπεδος ἔστω*): fuori dalle mura i guerrieri, uomini giovani e forti, sulle mura i vecchi e i ragazzi, all'interno delle abitazioni le donne⁵.

4. A proposito dell'uso di armi non specializzate da parte delle donne vd. FARIOLI 2017 con rif. bibliografici. Sulla *teichoskopia* vd. FUHRER 2015 con rif. bibliografici.

5. Cfr. le donne rappresentate sullo scudo di Achille, che guardano i riti nuziali rimanendo nella propria abitazione (*Il.* 18,495s. *αἱ δὲ γυναῖκες / ιστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη*), come anche le dee, che non partecipano al riso, bensì per pudore rimangono a casa (*Od.* 8,324 *θηλύτεραι δὲ θεαὶ μένον αἰδοῦ οἶκοι ἐκάστη*).

Le donne non solo osservano gli scontri da lontano ma anche piangono i morti. Se gli uomini – e spesso anche i bambini – vengono uccisi, le donne invece sopravvivono. Da prigioniere vengono condotte via come bottino nelle case dei vincitori, dove continuano a vivere serbandosi il ricordo della guerra, della città distrutta e di chi è morto. Spesso nell'*Iliade* il *goos*, il lamento funebre, è affidato alle donne: Briseide piange Patroclo (18,282-302), Ecuba piange Ettore sia prima della sua morte (22,79-89) sia quando il suo corpo viene trascinato dal carro di Achille (22,430-436). La sua è la prima reazione alla morte di Ettore raccontata da Omero (22,405-407), ma poi il narratore sposta l'attenzione dalla piana e dalle mura di Troia all'interno del palazzo: lì si trova Andromaca che, proprio come Elena nel terzo canto, sta tessendo e nulla sa del duello tra il marito e Achille. Anzi, sta facendo preparare un bagno caldo per ristorare Ettore al ritorno dalla battaglia. Non appena sente i gemiti e i singhiozzi che provengono dall'esterno, le cade la spola (22,448 *χαμαὶ δὲ οἱ ἔκπεσε κερκίς*), dopodiché esce di casa accompagnata da due ancelle, vede il corpo del marito trascinato davanti alla città e sviene. Nel momento in cui si riprende inizia il *goos* (22,475-515). Ettore viene poi pianto lungamente nell'ultimo canto, quando Priamo riporta il suo corpo a Troia: il *goos* è affidato alla moglie Andromaca, alla madre Ecuba e a Elena (24,723-781). È proprio con queste parole, col pianto funebre, che ha inizio la memoria e quindi il *kleos* di Ettore⁶.

PENTESILEA E LE AMAZZONI

Nei poemi omerici vi è dunque una bipartizione delle competenze e dei luoghi di appartenenza tra uomo e donna, ma l'*Etiopide*, un poema perduto del ciclo troiano databile probabilmente al VII sec. a.C. e tradizionalmente attribuito ad Arctino, racconta di figure femminili eccezionali che si governano da sole e combattono contro gli uomini: sono le Amazzoni, che arrivano a Troia guidate da Penthesilea per aiutare Priamo. Vengono dalla Tracia, una regione a nord-est della Grecia, e come straniere incarnano alcuni dei timori dell'uomo greco: sono grandi guerriere, cavalcano, si autodeterminano, non sottostanno agli uomini bensì sono *ἀντίανδρα* (*Il.* 3,189, 6,186), cioè "pari agli uomini". I *Posthomeric*, un poema di Quinto Smirneo del III sec. d.C. che tratta degli accadimenti tra i funerali di Ettore e i *nostoi* degli Achei, raccontano che grazie al soccorso di Penthesilea i Troiani riescono quasi a incendiare le navi achee (*Quint. Smyrn.* 1,494s. *Αὐτὰρ ἐπεὶ καὶ νῆες ἐνιπρήσεσθαι ἔμελλον / χερσὶν ὑπο Τρώων*), azione che era sembrata possibile in precedenza solo

6. A proposito del *goos* come inizio del *kleos* vd. DUÉ 2006 p. 43, NAPPI 2015, p. 37.

quando al loro comando vi era stato Ettore. Tali donne hanno nomi parlanti che richiamano il tumulto e il combattimento (1,42 Κλονή Πολεμοῦσά τε), uno significa “pari a un uomo” (1,43 Ἀντάνδρη)⁷. Penthesilea è ἐσθλή (*valorosa*, 3× Quint. Smyrn.) e δαίφρων (*esperta in battaglia*, 3× Quint. Smyrn.), epiteti usati da Omero per guerrieri come Achille e Diomede, e proprio come loro anche ella compie un’*aristeia*, primeggiando sul campo di battaglia⁸.

Questa Amazzone si scontra persino contro l’*aristeuon* degli Achei, Achille. In un duello vince solitamente l’avversario con la discendenza migliore. La domanda sull’identità che di norma precede lo scontro armato mira proprio alla conoscenza degli antenati del nemico, oltre che a intimidirlo⁹. E infatti uno dei pochi frammenti rimasti dell’*Etiopide* sembra riportare la domanda che Achille pone a Penthesilea: [καὶ] σύ, γύναι, τίνας ἔκγον[ος] εὔχ[ε]ται εἶναι (*tu, donna, da che stirpe ti vantisti d’essere nata*, fr. 2 *Aeth.* Bernabé, *P. Oxy.* 1611 fr. 4 ii 145)¹⁰. Proprio come Achille, anche ella è di discendenza divina: è figlia di Ares¹¹, mentre Achille è figlio di Teti, una Nereide, ma secondo la linea degli Eacidi egli discende da Zeus (Quint. Smyrn. 1,578s. Ἐκ γὰρ δὴ Κρονίωνος ἐριγδοῦπιον γενέθλης /

εὐχόμεθ’ ἐκγεγάμεν), col quale nessun dio può competere. Si può notare che Achille fa parte della quarta generazione, è bisnipote di Zeus, essendo figlio di Peleo e nipote di Eaco, generato appunto da Zeus, mentre già il padre di Penthesilea è un dio olimpico, figlio di Zeus¹². La discendenza di Penthesilea è però divina solo da parte di padre. Entrano poi in gioco altri fattori, così influenti che nemmeno Ares potrà proteggere la figlia da Achille (1,585s. οὐδὲ γὰρ οὐδ’ αὐτός σε πατήρ ἐτι ῥύσεται Ἄρης / ἐξ ἐμέθεν)¹³. Il primo motivo è la tradizione del canto epico: sappiamo, come sa anche l’eroe stesso, che Achille deve morire per mano di Apollo (*Il.* 21,277s., Quint. Smyrn. 3,78-82) e Paride (*Il.* 22,359s.). Il secondo motivo è culturale: un eroe come Achille non può certo essere battuto da una donna. Nel mito vari sono gli eroi che sconfiggono le Amazzoni e con esse la paura di un potere femminile: Eracle, Bellerofonte e Teseo. Persino l’arrivo dell’atipico eroe Giasone e degli Argonauti riesce a convertire all’ordine androcratico le donne dell’Isola di Lemno, che da tempo vivono in una ginecocrasia (Ap. Rhod. 1,609-910)¹⁴. Similmente, Achille non può non sconfiggere una donna, per quanto figlia di Ares: lo sconfinamento femminile nella sfera militare finisce con la morte. Col primo colpo il Pelide trafigge infatti l’Amazzone, colpendola alla mammella destra (Quint. Smyrn. 1,594s. Αἶψα δ’ ὑπὲρ μαζοῖο δαίφρονα Πενθεσίλειαν / οὔτασε δεξιτεροῖο), trapassando il corpo di lei e del suo cavallo. Non si può non notare che, proprio come accade poco prima con l’Amazzone Bremusa (Quint. Smyrn. 1,247s. Ἰδομενεὺς δὲ Βρέμουσαν ἐνήρατο δούρατι μακρῶ / δεξιτερόν παρά μαζόν, ἄφαρ δὲ οἱ ἦτορ ἔλυσεν) e anche con la Camilla virgiliana (*Aen.* 11,803s. *hasta sub ex-certam donec perlata papillam / haesit virgineumque alte bibit acta cruorem*), la donna guerriera viene ferita proprio in un punto che sottolinea la sua appartenenza al femminile¹⁵.

Una volta sconfitta, Penthesilea non costituisce più un pericolo, rimane solo una donna, e come tale diviene un oggetto del desiderio agli occhi di Achille e degli Achei. Alla morte e alla guerra si sovrappongono le categorie dell’*eros*: si accascia al suolo decorosamente (1,622 εὐσταλέως ἐριποῦσα κατ’ οὐδεός), senza disonore

7. Vd. Quint. Smyrn. 1,42-47. Circa questo catalogo eroico vd. BÄR 2009, pp. 216-226.

8. Vd. *Aeth. arg.* (Bernabé) Ἀμαζών Πενθεσίλεια παραγίνεται Τρωσὶ συμμαχήσουσα, Ἄρεως μὲν θυγάτηρ, Θρᾷσσα δὲ τὸ γένος· καὶ κτείνει αὐτὴν ἀριστεύουσαν Ἀχιλλεύς. Cfr. Diod. 2,46,5-6. Per Quint. Smyrn. Penthesilea è ἐελδομένη πολέμοιο (1,20), δεινὴν Πενθεσίλειαν ἐπὶ πτόλεμον μεμαυῖαν (1,71), θρασύφρονι Πενθεσίλειῃ (1,122), μεμαυῖα ποτὶ πτολέμοιο φάλαγγας (1,127), τλήμονι κούρη (1,174), λιλαιομένη πολέμιζεν (1,576), κούρην ὀβριμόθυμον (1,787). Successivamente Tzetzze riprende l’epiteto omerico per le Amazzoni applicandolo a Penthesilea: *Carm. Il.* 1,12 εἰπέ δὲ Πενθεσίλειαν, κούρην ἀντιάνειραν.

9. Vd. CAMEROTTO 2010, soprattutto p. 37s.: ci si può servire del confronto tra le stirpi «per pronosticare l’esito dello scontro. Infatti, il risultato stesso del duello poggia di norma su questo rapporto». Sul *flyting* genealogico vd. PARKS 1990, p. 35s., 106-109.

10. A proposito della possibilità che questo fr. riporti parole rivolte a Penthesilea da Achille o da Priamo vd. WEST 2013, p. 139.

11. *Schol.* T Hom. *Il.* 24,804 (Erbse): τινὲς γράφουσιν “ὡς οἱ γ’ ἀμφίεπον τάφον Ἴκτορος ἦλθε δ’ Ἀμαζών, / Ἄρης θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνοιο” (804, 804a), *Aeth. arg.* (Bernabé) Ἀμαζών Πενθεσίλεια ... Ἄρεως μὲν θυγάτηρ, Apollod. *Epit.* 5,1 Ὅτι Πενθεσίλεια, Ὀτρηρῆς καὶ Ἄρεος, Quint. Smyrn. 1,55 Ἄρεος ἀκαμάτοιο βαθυκνήμιδα θυγάτρα, 187 Ἀρηι->δος βασιλείης, 206 Ἀρηίδα Πενθεσίλειαν, 318 Ἀρηιάς ... κούρη, 641 Ἄρης ἀμαμακέτοιο θυγάτρα. La stessa Penthesilea dichiara di essere figlia di Ares quando si trova davanti Achille e Aiace, e che è per questa ragione che il suo μένος è di molto superiore a quello degli uomini (Quint. Smyrn. 1,560-562). Vd. VIAN 1959, p. 18s.

12. Vd. *Il.* 21,187-191. A proposito del diverso peso delle varie generazioni (p. es. nello scontro tra Tlepolemo, nipote di Zeus, e Sarpedone, figlio di Zeus) vd. CAMEROTTO 2011.

13. Per uno studio sulla minor frequenza ed efficacia degli interventi divini in Quint. Smyrn. rispetto all’epica arcaica, vd. BARBARESCO 2021b.

14. A proposito di ciò vd. CLAUS 1993, pp. 143-145.

15. Per un raffronto tra Penthesilea e la Camilla virgiliana vd. GÄRTNER 2005, pp. 63-65, FRATANTUONO 2016. Per le molte paretimologie del nome “Amazzone” a partire dalla scoliastica vd. BLOK 1994, pp. 22-37. A proposito delle violazioni dei codici del duello in Quint. Smyrn. vd. BARBARESCO 2021a.

(1,622s. οὐδέ οἱ αἰδώς / ἥσυχονεν δέμας ἠύ), bellissima pure nella morte (1,629 θηγήτη περ εὐόσσα). Togliendole l'elmo, che simboleggia la sua natura guerriera, il suo volto rifulge. Come gli Achei vorrebbero, una volta tornati in patria, avere una donna simile a lei nel loro letto (1,669s.), così Achille si chiede perché ha combattuto contro di lei e pensa che avrebbe invece dovuto portarla in patria come sposa (1,671-673 Καὶ δ' Ἀχιλλεύς ἀλίστων ἐῶ ἐνετείρετο θυμῷ, / οὐνεκά μιν κατέπεφνε καὶ οὐκ ἄγε δῖαν ἄκοιτιν / Φθίην εἰς εὐπωλον)¹⁶.

LE TROIANE DI QUINTO SMIRNEO: I *POSTHOMERICA*

Abbiamo visto che nell'epica arcaica non vi è spazio per una partecipazione delle donne troiane sul campo di battaglia, e non abbiamo modo di sapere se l'*Etiopide* riportasse una qualche loro reazione alla vista delle Amazzoni. Secoli più tardi, in un'epoca in cui è comune "correggere" e rivedere quanto detto da Omero, Quinto Smirneo nei *PosthomERICA* racconta invece per esteso queste reazioni, dedicando a esse 73 versi e uno dei pochi dialoghi del poema¹⁷. Penteseilea sta facendo strage di nemici e se ciò ovviamente terrorizza gli Achei, d'altra parte suscita stupore e ammirazione nelle Troiane che stanno guardando le gesta di guerra della donna da lontano (1,403s. Τρωιάδες δ' ἀπάνευθεν ἀρήια ἔργα γυναικός / θαύμαζον), al sicuro sulle mura di Troia. Una in particolare, Ippodamia, è presa da amore per la guerra (1,404 πολέμοιο δ' ἔρωσ λάβεν Ἴπποδάμειαν)¹⁸ e pronuncia una *parainesis* rivolta alle altre donne troiane. Le esorta ad avere un cuore coraggioso, uguale a quello dei loro uomini (1,410 ἀνδράσιν

ἡμετέροισιν ὁμοίον) e ad andare in battaglia, perché le donne non sono certo inferiori agli uomini (1,414 Οὐ γὰρ ἀπόπροθεν εἰμεν εὐσθενέων αἰζηῶν) né per ardore (1,415 ἀλλ' οἶον κείνοισι πέλει μένος, ἔστι καὶ ἡμῖν), né per qualità fisiche: gli occhi sono gli stessi, come anche le ginocchia e tutto il resto del corpo (1,416 ἴσοι δ' ὀφθαλμοὶ καὶ γούνατα, πάντα δ' ὁμοῖα); stanno sotto lo stesso sole e respirano la stessa aria, mangiano lo stesso cibo (1,417s. ξυὸν δ' αὖ πάντεσσι φάος καὶ νήχυντος ἀήρ, / φορβή δ' οὐχ ἑτέρη). Agli uomini gli dei non hanno dato nulla di più che alle donne (1,418s. Τί δ' ἐπ' ἀνδράσι λώιον ἄλλο / θῆκε θεός;), quindi esse non devono temere la mischia! Ippodamia porta l'esempio di Penteseilea: se ella combatte per una città che non è nemmeno la sua, tanto più allora dovranno battersi le Troiane, che hanno visto morire i loro cari e rischiano di finire in schiavitù (1,430s. ἐλπωρὴ δὲ πέλει καὶ δούλιον ἡμαρ / εἰσιδέειν). Potente è l'immagine con cui Ippodamia conclude la *parainesis*: meglio morire combattendo piuttosto che diventare schiave (1,432s. εἶκε γὰρ ἐν δαῖ μᾶλλον / τεθνάμεν ἢ μετόπισθεν ὑπ' ἀλλοδαποῖσιν ἄγεσθαι), non sapere come far sopravvivere i figli (1,434 νηπιάχοις ἅμα παισὶν ἀνηρηῆ ὑπ' ἀνάγκη), vedere la città bruciare (1,435 ἄστεος αἰθομένοιο) e gli uomini morire (καὶ ἀνδρῶν οὐκέτ' ἐόντων). Se prima Ippodamia voleva combattere per emulare Penteseilea, ora è invece la paura della *persis*, evocata dalle parole della donna, che fa nascere in tutte le Troiane il desiderio di combattere (1,436s. πάσῃσι δ' ἔρωσ στυγεροῖο μόθοιο / ἔμπεσεν): abbandonano la lana e i cestelli e prendono in mano le armi (1,445s. ἀπόπροθι δ' εἶρια θέντο / καὶ ταλάρους, ἀλεγεινὰ δ' ἐπ' ἔντεα χεῖρας ἴαλλον).

È necessaria una *if not-situation* per ricondurre le donne al loro posto tradizionale¹⁹: viene paventata la loro uscita dalla città (1,447 Καὶ νύ κεν ἄστεος ἐκτός), che sappiamo non poter accadere se non con le donne condotte lontano come prigioniere al termine della guerra; sembra inoltre possibile che le donne troiane muoiano sul campo di battaglia insieme ai loro uomini e alle Amazzoni (1,447s. ἅμα σφετέροισιν ὄλοντο / ἀνδράσι καὶ σθεναρήσιν Ἀμαζόσιν ἐν δαῖ κείναι), ma questo è un avvenimento altrettanto irrealizzabile. È un corso degli eventi impossibile, che viene fermato non dall'intervento di un dio o di un eroe, bensì di

16. Uno scolio al *Filottete* sofocleo (*schol. Soph. Phil.* 445 ἐλέγετο γὰρ ὅτι καὶ μετὰ θάνατον ἐρασθεὶς αὐτῆς συνελήλυθεν) afferma che Achille ha un amplesso col corpo dell'ormai morta Penteseilea. Cfr. Tzetz. *ad Lyc.* 999 (Scheer) αἰσχροὺς λόγους κατ' Ἀχιλλεὺς ἀπέρριπτεν ὡς δῆθεν ἐρῶντος συγγενέσθαι νεκρῶ τῇ Πεντεσιλείᾳ, Eustath. *Il.* 2,220 van der Valk 1,208,6-7 Ἀχιλλεὺς ... τῇ Πεντεσιλείᾳ συνκατακλίνει. A proposito di ciò vd. VIAN 1959, p. 20s., WALCOT 1984, p. 42, BLOK 1994, p. 200s., FANTUZZI 2012, pp. 273-280.

17. Circa queste tendenze nella Seconda Sofistica vd., tra gli altri, BAUMBACH-BÄR 2007, KIM 2010. Nei *PosthomERICA* sono rari i dialoghi e i discorsi diretti (vd. ELDERKIN 1906); per la loro funzione di approfondimento psicologico vd. CERRI 2015, p. 142s. A proposito dei possibili punti di contatto tra questo passo di Quint. Smyrn. e Verg. *Aen.* 11,891-895 vd. GÄRTNER 2005 pp. 58-62.

18. VIAN 1963, p. 28 n. 2 nota che il padre di Ippodamia, Antimaco (Quint. Smyrn. 1,405), potrebbe essere proprio quell'Antimaco, amico di Paride, a favore della guerra a oltranza poiché da essa ha guadagnato più di tutti (vd. *Il.* 11,123-125, 138-142). Se ciò fosse vero – alquanto probabile vista la profonda conoscenza della materia epica mostrata da Quint. Smyrn. – poche donne sarebbero più adatte di lei a pronunciare questa *parainesis*.

19. Una *if not-situation* è una tecnica narrativa impiegata principalmente per battaglie, duelli e competizioni, ma può valere per tutte le situazioni in cui la narrazione raggiunge un punto di massima tensione: è un commento del narratore sullo sviluppo dell'azione. Se nell'epica arcaica serve solitamente per ricondurre la narrazione al suo svolgimento tradizionale, così nell'epica imperiale può essere usata anche (come qui) per mostrare un corso degli eventi impossibile per motivi culturali. A proposito delle *if not-situations* vd. DE JONG 1987, MORRISON 1992, NESSELRATH 2019; per l'uso culturale delle *if not-situations* in Quint. Smyrn. vd. BARBARESCO 2021b.

un'altra donna, Teanò, che con parole prudenti ribalta gli argomenti di Ippodamia – basati sulla comune φύσις dell'uomo e della donna – in una perfetta *dissuasio* fondata sul νόμος: gli argomenti sono simili, ma vengono affrontati da un diverso punto di vista²⁰. Teanò domanda alle donne come pensano di essere in grado di combattere se non l'hanno mai fatto prima (1,452 οὐ τι πάροιθε πονησάμεναι περι χάρμης). Devono essere senza senno (1,454 ἀφραδέως): è un'azione impossibile per loro (1,453 ἔργον ἐπ' ἄτλητον). Come Ippodamia aveva parlato di μένος, l'ardore, così Teanò parla di σθένος, la forza prettamente fisica: contrariamente alle Troiane, le Amazzoni combattono e cavalcano fin dalla nascita (456s. Αὐτὰρ Ἀμαζόσι δῆρις ἀμείλιχος ἰππασία τε / εὐάδεν ἐξ ἀρχῆς καὶ ὄσ' ἀνέρες ἔργα πένονται, cfr. 6,607s.) e, grazie a questa continua fatica (1,459 ἐπεὶ πόνος), il loro animo è divenuto guerriero, le loro ginocchia salde e ora non sono da meno degli uomini (1,459 οὐδ' ἀνδρῶν δεύονται). Anche Teanò porta l'esempio di Pentessilea: sarà anche vero che ella combatte per un'altra città senza nessun uomo al suo fianco, ma è figlia di Ares, forse è ella stessa una dea, e tutti sanno che non bisogna competere con le divinità (1,461-463). Sì, uomini e donne hanno la stessa origine (1,464 Πᾶσι δ' ἄρ' ἀνθρώποισιν ὁμὸν γένος)²¹, ma è tradizione che gli uni facciano alcune cose, le donne invece altre (1,464s. ἀλλ' ἐπὶ ἔργα / στρωφῶντ' ἄλλος ἐπ' ἄλλα, cfr. Hom. *Od.* 14.228 ἄλλος γάρ τ' ἄλλοισιν ἀνὴρ ἐπιτέρπεται ἔργοις), ed è bene fare ciò che si sa di saper fare (1,465s. πέλει δ' ἄρα κείνο φέριστον / ἔργον, ὅ τι φρεσὶν ἦσιν ἐπιστάμενος πονέηται). Il concetto dell'esistenza di un unico γένος, comune a uomini e donne, viene immediatamente minimizzato da Teanò ed è ad ogni modo espresso in una sezione che potremmo definire come una grande *if not-situation*: nulla di ciò che viene qui affermato ha effetto sulla narrazione. I discorsi delle due donne sono costruiti in modo diverso, quasi sulla scia delle ἠθοποιῖαι comuni nella Seconda Sofistica: la *suasoria* di Ippodamia esprime le opinioni della donna, che tenta di convincere le Troiane esortandole (vd. i congiuntivi esortativi 1,413 ἴσης μνησώμεθα χάρμης, 419 Τῷ μὴ τι φεβώμεθα δημοτῆτος), mentre la *dissuasio* di Teanò presenta argomenti razionali, che si susseguono con connettivi logici (p. es. 1,458 τοῦνεκ',

467 τοῦνεκα, 470 οὔνεκ')²².

Viene poi data risposta alla tensione della *if not-situation*: come era stata prospettata la possibilità che le donne uscissero dalle mura e morissero in combattimento, ora Teanò dice loro di stare lontane dalla mischia (1,467 δημοτῆτος ἀποσχόμεναι κελαδεινῆς), in casa a badare al telaio (1,468 ἴστον ἐπεντύνεσθε ἔων ἔντοσθε μελάθρων) e di aver fiducia nei propri uomini, perché saranno loro a occuparsi della guerra (1,469 ἀνδράσι δ' ἡμετέροισι περι πτολέμοιο μελήσει). Non sono forse gli stessi argomenti e, a tratti, lo stesso lessico di Ettore nel sesto canto dell'*Iliade*? Sono passati molti secoli, ma nell'epica le categorie di appartenenza non sono cambiate.

Le parole di Ippodamia avevano suscitato nelle Troiane il terrore della *persis* e quindi la necessità di combattere, ma ora Teanò afferma che la situazione non è così critica. Non c'è bisogno di aver paura (1,472 οὐδ' ἔστι κακοῦ δέος): tutti possono vedere che gli Achei stanno morendo (1,470s. οὔνεκ' Ἀχαιοὺς / δερκόμεθ' ὀλλυμένους), non circondano certo la città, quindi non esiste ancora la triste necessità che persino le donne combattano (1,473s. οὐτ' ἀλεγεινὴ / γίνετ' ἀναγκαίη καὶ θηλυτέρησι μάχεσθαι). L'apparizione in battaglia delle donne troiane – impossibile secondo la norma epica – è sventata: l'episodio si conclude esattamente come è iniziato, come se nulla fosse accaduto, con le donne che guardano la battaglia da lontano (1,403s. Τρωιάδες δ' ἀπάνευθεν ἀρήια ἔργα γυναικὸς / θαύμαζον, 476 ὑσμίνην δ' ἀπάνευθεν ἐσέδρακον). Le Troiane hanno deciso infatti di dare ascolto a Teanò, questa donna anziana (1,475 ται δ' ἐπιθοντο παλαιότερη περ εἰούση) che sostiene il ruolo tradizionale femminile: le donne non devono mai battersi se non in casi estremi, quando la *persis* è vicina, coi nemici che ormai circondano la città, oppure quando la *persis* è già in atto.

Vi sono altri due casi nei *Posthomerica* in cui sembra che le donne troiane stiano per attaccare un nemico, ma poi ciò non accade. Subito dopo la morte di Achille, Paride incita i compagni a portare il suo corpo a Troia, dove le Troiane saranno felici di circondarlo all'interno della città (3,200s. Καί μιν Τρωιάδες μεγάλα φρεσὶ καγαλῶσαι / ἀμφιπεριστήσονται ἀνὰ πτόλιν), irate contro di lui per la morte dei propri cari, come pantere o leonesse contro un cacciatore (3,203-207)²³.

20. Vd. SCHMIEL 1986. Per il valore metapoetico di questi *dissoi logoi* vd. BÄR 2010, pp. 294-296.

21. Notevole è questo passaggio in cui Teanò concorda nel dire che vi è un unico γένος, comune a tutti gli esseri umani, in disaccordo con la tradizione che, a partire da Aristotele, definisce le donne inferiori per natura all'uomo (vd. il volume di DUBOIS 1982). Sui possibili punti di contatto tra questi *dissoi logoi* e lo stoicismo vd. CALERO SECALL 2000, pp. 196-198, e tra essi e un trattato di Teodoro di Asine – filosofo neoplatonico del IV sec. d.C. – vd. DILLON 1995. Sulla scia di Schmiel, CALERO SECALL 1992 nota una certa modernità nel trattamento di alcuni personaggi femminili in Quint. Smyrn.

22. Vd. SCHMIEL 1986, p. 182, BÄR 2010, p. 294, n. 29. A proposito della etopea nella Seconda Sofistica vd. WEBB 2001, che a p. 305 osserva che erano oggetto di etopea anche personaggi femminili tratti dal mito, ma che tali discorsi erano incentrati quasi esclusivamente sul rapporto delle donne con gli uomini o coi figli.

23. La leonessa è il simbolo della donna che agisce in modo selvaggio in Aesch. *Ag.* 1258, quando Cassandra chiama Clitemestra δίπους λέαινα, come anche in Eur. *El.* 1163s. ὄρεια τις ὡς λέαινα ἄργάδων / δρύοχα νεμομένα τάδε κατήγυσεν. In *Med.* 187s. τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται Medea

Come già aveva affermato Ippodamia (1,425-429), sono proprio queste morti che dovrebbero spronarle ad agire e, ora, a scempiare il corpo di Achille, come avevano fatto gli Achei con Ettore in *Il.* 22,369-375, allorché avevano colpito ripetutamente il suo corpo inerte. Sembra esserci qui un rovesciamento del motivo del lutto, uno stravolgimento al femminile dell'*aikia*, l'azione di infierire sul corpo del nemico sconfitto²⁴. Come però abbiamo visto le donne desistere ancora prima di entrare in battaglia, così qui la loro azione non viene portata a compimento nella realtà, ma è solo figurata nelle parole di Paride. La possibilità che le Troiane uccidano un nemico e ne scempino il corpo si ritrova dopo la morte di Paride: Elena non sa dove trovare rifugio, perché teme di subire maltrattamenti qualora fuggisse presso i Danaï, ma ha paura anche di rimanere a Troia, perché pensa che le Troiane e i Troiani la circondaeranno per farla a pezzi (10,402s. Τρωαὶ καὶ Τρωῆς με περισταδὸν ἄλλοθεν ἄλλαι / αἶψα διαρραίσουσι), che il suo corpo non verrà sepolto e che i cani e gli uccelli la divoreranno (10,403s. νέκυν δ' οὐ γαῖα καλύψει, / ἄλλα κύνες δάψουσι καὶ οἰωνῶν θοὰ φύλα). Come negli altri due casi, le Troiane stanno pensando ai propri padri, sposi, figli e parenti periti nella guerra (10,407-410), ma esattamente come le altre volte, nemmeno ora esse complotano effettivamente l'azione paventata. *L'aikia*, in quanto azione conclusiva di un duello, è appannaggio unicamente di chi combatte, cioè degli uomini.

Varie sono le tecniche usate da Quinto per mostrare le donne troiane in azione senza che esse agiscano fattualmente: è possibile immaginare la loro partecipazione alla guerra solo in una *if not-situation*, commento del narratore sull'azione; si può pensare che esse possano infierire sul corpo di un nemico, che comunque non è stato sconfitto da loro, ma ciò può solo essere immaginato nel discorso parentetico di Paride o nel monologo che esprime i pensieri disperati di Elena, certamente non può accadere nelle sequenze narrative. In esse non sono le donne troiane a compiere uccisioni o a compiere l'*aikia*²⁵, bensì le straniere, le Amazzoni, guerriere della Tracia. Tali azioni, sempre per mano straniera, possono essere richiamate negli *excursus*:

mostra la ferocia di una leonessa coi suoi cuccioli.

24. A proposito dell'*aikia* vd., tra gli altri, VERNANT 1982, CAMEROTTO 2003.

25. Possono però desiderare farlo, come Ecuba in *Il.* 24,212s. τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι / ἐσθέμεναι προσφῦσα, quando vorrebbe azzannare e divorare il fegato di Achille, così da farlo pagare per l'uccisione di Ettore (213s. τότε ἄντιτα ἔργα γένοιτο / παιδὸς ἐμοῦ). Ecuba vorrebbe accecare Cercione e mangiare la sua carne cruda, poiché il brigante ha ucciso entrambi i suoi figli: Call. *Hec.* fr. 49.15 (Hollis). Similmente Enone vorrebbe avere l'ardore (μένος) di una fiera per dilaniare le carni di Paride e bere il suo sangue per le pene che le ha fatto soffrire (Quint. Smyrn. 10,315-317). Per il lessico della vendetta vd. *infra*.

Quinto Smirneo può rievocare il mito delle donne di Lemno (9,338-352), che nottetempo avevano ucciso i mariti all'interno delle case, con le loro mani (9,345s. φίλους δ' ἀνὰ δώματ' ἀκοίτας / κτείνον ἀνηλεγέως ὑπὸ χεῖρεσιν), ma lo fa come cenno mitico nel momento in cui Odisseo e Diomede giungono a Lemno per condurre Filottete a Troia²⁶. L'autore può narrare il destino di un guerriero licio, Scilaceo, il quale, terminata la guerra, torna in Licia da solo, senza compagni, viene interrogato dalle donne a proposito dei loro mariti e figli e, quando riferisce che essi sono tutti morti, viene ucciso: le donne lo lapidano fuori dalla città, presso le mura (10,152 φίλης παρὰ τείχεσι πάτρης, 155 ἄστεος ἄγχι)²⁷. Anche qui si tratta di un *excursus* (10,151-166) in cui non sono donne achee o troiane a uccidere un uomo, bensì donne della Licia. Questa uccisione avviene, inoltre, al di fuori della πόλις e ben lontano dal campo di battaglia.

Al contrario, durante le sequenze più propriamente narrative dei *Posthomeric* vediamo le donne troiane temere gli scontri armati, preparare le armi per gli sposi (9,113s. τῷ μὲν ἄκοιτις ὑποτρομέουσα κυδομὸν / ἔντε' ἐποικομένη) insieme ai figli e, quando iniziano i combattimenti, osservare la mischia insieme agli anziani dall'alto delle mura (9,138s. Τρωιάδες δ' ἀπὸ τείχεος ἐσκοπιάζον / αἰζηῶν στονόεντα μόθον) con tutto il corpo che trema mentre pregano (9,139s. πάσῃσι δὲ γυῖα / ἔτρεμεν, cfr. 11,1-4). La sera le mogli e i figli spogliano gli uomini dell'armatura lorda di sangue e polvere (11,318s. Τῶν δ' ἄλοχοι καὶ παῖδες ἀπὸ χροῶς αἱματόεντος / τεύχεα πάντ' ἐδέχοντο κακῶ πεφορυγμένα λύθρῳ), preparano loro un bagno caldo (11,320 πᾶσι δὲ θερμὰ λοετρὰ τετεύχαστο, cfr. *Il.* 22,443s. ὄφρα πέλοιτο / Ἔκτορι θερμὰ λοετρὰ μάχης ἐκ νοστήσαντι) e piangono le sofferenze della guerra e i morti (11,323s. τοὺς δ' ἄλοχοι καὶ τέκνα περιστενάχοντο μολόντας / ἐκ πολέμου πολλοὺς δὲ καὶ οὐ παρεόντας ἀύτευν)²⁸. Nelle parole degli eroi le donne sono l'antitesi del guerriero: Paride afferma che la gloria si ottiene con la fatica e la battaglia (2,76 πόνου καὶ ἀργαλέου πολέμοιο), non certo con la fuga che tanto piace alle donne e ai bambini (2,78 φύζα δὲ νηπιᾶχοισι μάλ' εὐαδεν ἠδὲ γυναιξί); Neottolema esorta i suoi compagni a non essere come le donne, che non portano nulla a compimento e non sono in grado di difender-

26. Per la rifunzionalizzazione in senso "tradizionalista" di questo mito operata da Quint. Smyrn. vd. OZBEK 2011.

27. Cfr. Hdt. 5,87,2 (e 9,5,3): un ateniese viene ucciso da alcune donne, che lo trafiggono con le fibbie degli abiti allorché questi torna da solo dalla spedizione contro Egina.

28. Le Troiane non possono invece nemmeno recarsi presso la tomba di Paride, perché troppo lontana dalla rocca di Troia, bensì piangono per le vie della città in Quint. Smyrn. 11,1-3. Cfr. Aesch. *Sept.* 181-202, dove il lamento e il pianto sulle mura è negato alle donne, che devono solamente tacere.

si (9,282 ἔμμεναι ἀπρήκτους καὶ ἀνάγκιδας, οἷα γυναικάς, cfr. 6,43 ὡς πάις ἠὲ γυνὴ τῶν περ σθένος ἔστ' ἀλαπαδνόν); quando Enea scaglia massi dalle mura di Troia, Filottete lo schernisce dicendo che solo le donne, che appunto non sanno difendersi, combattono dalle torri (11,492s. ἔμμεναι ἐκ πύργοιο πονεύμενος, ἔνθα γυναῖκες / δυσμενέσιν μάρνανται ἀνάγκιδες), mentre gli uomini combattono fuori dalle mura (11,494 τεῖχος ἐκτὸς ἐν ἔντεσιν), armati per il corpo a corpo, non solo scagliando armi da lancio (11,495 ἔγχεσι καὶ βελέεσσιν). Insulti del genere hanno una lunga tradizione epica: Tersite aveva ingiuriato i compagni chiamandoli "Achee, non più Achei" (*Il.* 2,235); Ettore aveva scherzato Diomede in fuga dicendogli che era diventato una femmina, una bambola (*Il.* 8,163s.); Enea aveva concluso il *flyting* verbale contro Achille affermando che era ora di smettere di offendersi a vicenda come fanno le donne (*Il.* 20,252 νεικεῖν ἀλλήλοισιν ἐναντίον ὡς τε γυναῖκας) e di passare alle armi.

Si aprono però altri scenari nel momento in cui Troia cade. Quinto Smirneo fa cominciare l'azione proprio come ci aspetteremmo: nottetempo, con gli uomini troiani che vengono trucidati dagli Achei, e con le donne che, come prede davanti a un predatore, sono senza μένος (13,104-106), in grado solamente di stridere disperate per la paura. Alcune rimangono ferme, nude davanti ai nemici che irrompono nelle loro case (13,110-116), impotenti (13,114 ἀμηχανίη), si strappano i capelli e si battono il petto (13,116-118) lamentandosi (13,118 γοῶασκον ἄδην). Ma ormai tutto è perduto, la città è in preda ai nemici, e quindi ora non è solo lecito ma anche necessario che persino le donne si difendano (13,121s. ἐπεὶ μέγα θάρσος ἀνάγκη / ὄπισθεν): alcune infatti dimenticano la paura nel tentativo di salvare mariti e figli (13,119-121 ἐκ δ' ἐλάθοντο / δειματοσ ὀλλυμένοισιν ἀρηγέμεναι μεμαυῖαι / ἀνδράσιν ἢ τεκέεσσιν), e hanno il coraggio di affrontare i nemici (13,118s. ἔτραι δὲ κυδοιμόν / δυσμενέων ἔτλησαν ἐναντίον)²⁹. Si può notare però che nemmeno qui viene descritta alcuna morte causata da queste donne, che entrano in azione solo per proteggere l'*oikos*. Nella descrizione della *persis* nella *Iliou Halosis* di Trifiodoro³⁰ le donne sono sempre presentate in relazione o ai mariti, da cui si fanno uccidere per non finire prigioniere (548s. αἱ μὲν ἐλευθερίας ἐρατῆς ἔτι διψώουσαι /

αὐχένας ἐς θάνατον δειλοῖς ὑπέβαλλον ἀκοίταις), o ai guerrieri achei, quando li provocano per farsi uccidere (551-555), oppure ai figli, alcuni ancora nel ventre, con cui condividono la morte (556-558). Similmente Quinto Smirneo racconta che, quando Troia viene data alle fiamme, alcuni Troiani tolgono la vita alle mogli e ai figli, per poi suicidarsi (13,443s. οἱ δ' ἄρ' ὁμῶς τεκέεσσι κατακτείναντες ἀκοίταις / κάππεσον ἄσχετον ἔργον ἀναπλήσαντες ἀνάγκη). Alcune donne invece corrono nelle proprie case per portare in salvo i figli lì rimasti (cfr. 12,467-469), ma muoiono con loro nel fuoco e nel crollo (13,453-456)³¹.

Ma sembrano non bastare neppure la distruzione della città e la morte dei mariti e dei figli. In un poema epico è necessario che le donne si trovino letteralmente con l'acqua alla gola. Già l'*Agamennone* di Seneca racconta il naufragio delle navi achee: il messaggero Euribate riferisce che i Troiani e i Danaï rivolgono agli dei la stessa preghiera, in preda al terrore e alla tempesta (Sen. *Ag.* 510s. *in vota miseris ultimus cogit timor / eademque superos Troes et Danaï rogant*). Non c'è più alcuna differenza tra vincitori e vinti, ora sono tutti sulla stessa barca, e sappiamo che quasi l'intera flotta sta per affondare. A costo di salvare anche i Danaï, persino gli sconfitti vorrebbero che gli dei placassero il mare furioso (525s. *sistite infestum mare: / vehit ista Danaos classis et Troas vehit*)³². Quinto Smirneo invece racconta non solo degli uomini, che cadono in mare e affogano, ma anche delle prigioniere. Esse comprendono che ormai la fine è vicina anche per loro, ma sono felici (Quint. Smyrn. 14,541 Ληιάσι<ν> δ' ἄρα χάριμα καὶ ὀλλυμένησι τέτυκτο). Alcune muoiono annegate coi figli in braccio, ma altre fin desiderano la morte (14,545 σπεῦδον ἀποφθίσασθαι), perché sanno che si porteranno appresso i nemici: spingono la loro testa sott'acqua (14,543s. αἱ δ' ἀλεγειναί / δυσμενέων περὶ κρᾶτα βάλλον χέρας), facendo così pagare ai Danaï il prezzo della loro sciagura (14,545s. ἔῆς ἀντάξια λώβης / τινύμεναι Δαναούς). Ma ormai non siamo più su un campo di battaglia, non stiamo più parlando di guerra: questo è il lessico della vendetta.

29. Vd. SCHAPS 1992, p. 202 «The moment of truth came when the city was under siege or sack: this was when the women fought, or fled, or chose death rather than defeat. These were extreme reactions, and rare». A proposito della morte, preferibile rispetto alla prigionia, vd. anche Eur. *Andr.* 113, *Hec.* 168s., 232, 342-78, 356-8, 367s., *Tr.* 607, 630s., 635-83, 1282s.

30. È opinione della maggioranza degli studiosi che il poema di Trifiodoro sia di poco successivo ai *Posthomerica* di Quint. Smyrn. (vd. MIGUÉLEZ-CAVERO 2013, pp. 4-6).

31. Per il suicidio degli sconfitti nella tradizione letteraria vd. MIGUÉLEZ-CAVERO 2013, p. 415s.

32. Cfr. BAERTSCHI 2010, p. 264.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAERTSCHI 2010 = A.M. Baertschi, "Drama and Epic Narrative: The Test Case of Messenger Speech in Seneca's *Agamemnon*", in *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, a cura di I. Gildenhard - M. Revermann, Berlino - New York 2010: 249-268.
- BÄR 2009 = S. Bär, *Quintus Smyrnaeus Posthomericus 1. Die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1-219*, Gottinga 2009.
- BÄR 2010 = S. Bär, "Quintus of Smyrna and the Second Sophistic", in *HSPH* 105, 2010: 287-316.
- BARBARESCO 2021a = K. Barbaresco, "Gli occhi negli occhi. Codici e violazioni per il duello nell'epica greca", in *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, XLVII Convegno Interuniversitario di Bressanone (Bressanone/Brixen, 5-7/7/2019), a cura di A. Barbieri, Padova 2021: 55-66 (c.s.).
- BARBARESCO 2021b = K. Barbaresco, "Disempowering the gods", in *Writing Homer Under Rome: Quintus of Smyrna In and Beyond the Second Sophistic*, a cura di S. Bär - L. Ozbek - E. Greensmith, Edimburgo 2021 (c.s.).
- BAUMBACH-BÄR 2007 = *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, a cura di M. Baumbach - S. Bär, Berlino - New York 2007.
- BLOK 1994 = J.H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leida - New York - Colonia 1994.
- CALERO SECALL 1992 = I. Calero Secall, "La mujer en las *Poshoméricas* de Quinto de Esmirna", in *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona, 28-30/10/1990, a cura di J. Zaragoza - A. Gonzàles Senmarti, Tarragona 1992, I: 163-169.
- CALERO SECALL 2000 = I. Calero Secall, "Paralelismos y contrastes en los personajes femeninos de Quinto de Esmirna", in *ASNP* 5 (1), 2000: 187-202.
- CAMEROTTO 2003 = A. Camerotto, "«Ai cani e agli uccelli!»: l'*aikia* nel duello eroico", in *Aevum(ant)* 3, 2003: 467-480.
- CAMEROTTO 2010 = A. Camerotto, "Il nome e il sangue degli eroi. Dalle parole alle armi nell'epica greca arcaica", in *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, a cura di A. Camerotto - R. Drusi, Padova 2010: 21-44.
- CAMEROTTO 2011 = A. Camerotto, "Il nome e il sangue secondo Quinto Smirneo. Riprese e trasformazioni di un motivo del duello eroico", in *Tra panellenismo e tradizioni locali. Nuovi contributi, Messina, Dipartimento di Scienze dell'Antichità*, a cura di A. Aloni - M. Ornaghi, Messina 2011, vol. IV: 407-430.
- CERRI 2015 = G. Cerri, "I poemi ciclici nel giudizio di Aristotele e di Quinto Smirneo", in *Studies on the Greek Epic Cycle*, II, *Philologia antiqua* 8, a cura di G. Scafoglio, Roma 2015: 129-149.
- DE JONG 1987 = I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.
- DILLON 1995 = J. Dillon, "Variations on a rhetorical theme in the fourth century AD", in *Hermathena* 158, 1995: 27-35.
- DUBOIS 1982 = P. DuBois, *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor 1982.
- DUÉ 2006 = C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin 2006.
- ELDERKIN 1906 = G.W. Elderkin, *Aspects of the Speech in the Later Greek Epic*, Tesi di dottorato, Baltimore 1906.

- FANTUZZI 2012 = M. Fantuzzi, *Achilles in Love. Intertextual studies*, Oxford 2012.
- FARIOLI 2017 = M. Farioli, “Le dita tagliate delle donne greche. Femminile, guerra e cittadinanza”, in *Uomini contro. Tra l’Iliade e la Grande Guerra*, a cura di A. Camerotto - M. Fucecchi - G. Ieranò, Milano - Udine 2017: 157-174.
- FRATANTUONO 2016 = L. Fratantuono, “The Penthesilead of Quintus Smyrnaeus: A Study in Epic Reversal”, in *Wiener Studien* 129, 2016: 207-231.
- FUHRER 2015 = T. Fuhrer, “Teichoskopia: Female Figures Looking on Battles”, in *Women & War in Antiquity*, a cura di J. Fabre-Serris - A. Keith, Baltimore 2015: 52-70.
- GÄRTNER 2005 = U. Gärtner, *Quintus Smyrnaeus und die Aeneis. Zur Nachwirkung Vergils in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, Monaco 2005.
- KIM 2010 = L. Kim, *Homer Between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge 2010.
- MIGUÉLEZ-CAVERO 2013 = L. Miguélez-Cavero, *Triphiodorus, The Sack of Troy. A General Study and a Commentary*, Berlino - Boston 2013.
- MORRISON 1992 = J.V. Morrison, “Alternatives to the Epic Tradition: Homer’s Challenges in the *Iliad*”, in *TAPhA* 122, 1992: 61-71.
- NAPPI 2015 = M. Nappi, “Women and War in the *Iliad*: Rhetorical and Ethical Implications”, in *Women & War in Antiquity*, a cura di J. Fabre-Serris - A. Keith, Baltimore 2015: 34-51.
- NESSELRATH 2019 = H.-G. Nesselrath, “‘Almost-episodes’ in Greek and Roman epic”, in C. Reitz - S. Finkmann, *Structures of Epic Poetry. Volume I: Foundations*, Berlino - Boston 2019: 565-608.
- OZBEK 2011 = L. Ozbek, “L’eccidio degli uomini a Lemno: il modello delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e la sua rifunzionalizzazione in Quinto Smirneo *Posthomeric* 9,338-352”, in *Philologus* 155 (2), 2011: 292-306.
- PARKS 1990 = W. Parks, *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Traditions*, Princeton 1990.
- ROUSSEAU 2015 = Ph. Rousseau, “War, Speech, and the Bow Are Not Women’s Business”, in *Women & War in Antiquity*, a cura di J. Fabre-Serris - A. Keith, Baltimore 2015: 15-33.
- SCHAPS 1992 = D. Schaps, “The Women of Greece in Wartime”, in *CPh* 77, 1982: 193-213.
- SCHMIEL 1986 = R. Schmiel, “The Amazon Queen: Quintus of Smyrna, Book 1”, in *Phoenix* 40 (2), 1986: 185-194.
- VERNANT 1982 = J.-P. Vernant, “La belle mort et le cadavre outragé”, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, a cura di G. Gnoli - J.P. Vernant, Cambridge - Parigi 1982: 45-74.
- VIAN 1959 = F. Vian, *Recherches sur les Posthomeric* de Quintus de Smyrne, Parigi 1959.
- VIAN 1963-1966-1969 = F. Vian, *Quintus de Smyrne. La suite d’Homère*, 3 vols., Parigi 1963, 1966, 1969 (rist. 2003).
- WALCOT 1984 = P. Walcot, “Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence”, in *G&R* 31 (1), 1984: 37-47.
- WEBB 2001 = R. Webb, “The Progymnasmata as Practice”, in *Education in Greek and Roman Antiquity*, a cura di Y.L. Too, Leida - Boston - Colonia 2001: 289-316.
- WEST 1998-2000 = *Homerus ‘Ilias’*, recensuit et testimonia congescit M.L. West, volumen prius rhapsodias I-XII continens, volumen alterum rhapsodias XIII-XXIV et indicem nominum continens, Stoccarda - Lipsia - Monaco 1998, 2000.
- WEST 2013 = M.L. West, *The Epic Cycle. A commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford 2013.
- WEST 2017 = *Homerus ‘Odyssea’*, recensuit et testimonia congescit M.L. West, Berlino - Boston 2017.

ATHENS PROUDLY PRESENTS: WOMEN AS IDEAL CITIZENS IN ATTIC TRAGEDY – TEST CASE CREUSA

Laura Kopp-Zimmermann*

This paper puts forth the thesis that women, despite their gender, can be seen as ideal citizens in Athenian classical tragedies.

*Tragedy itself as a genre fulfilled a political role in strengthening the Athenian civic identity. The world of tragedy does not present an ideal world, but a broken, tragic one, filled with conflicts and paradoxes. In this ambiguous universe women could be queens, 'super citizens' and ideal persons with civic values essential to citizenship. The testcase here will be Euripides' *Ion*, more precisely the depiction of Creusa as the most important citizen of Athens. The paradox of the woman as the ideal citizen-type prompts us to reflect on Athenian civic values and the several meanings attached to them. I will focus on the irony used by Euripides, which enabled him to create a scenery where the boundaries between both male and female, and citizens and non-citizens, are mixed up together, eventually reversed, and in the end ridiculed. This is the case of Creusa, the Athenian queen, who acts out of courage to save not only her family but the whole polis. By acting this way, she perfectly represents the ideals considered as a male prerogative: public effort for the community. Furthermore, she protests against gender constraints when losing her self-control. At this point she is in a «state of flux and transition», and one can hardly tell if she still represents a woman and mother or if she crossed gender boundaries when being active and uncontrolled. The mix of boundaries in this play sheds light on gender aspects in Athens at the end of the fifth century BC.*

The Athenian descent granted the free inhabitants of the polis in the 5th century BC their citizenship¹. The Citizenship Law of Pericles from 451/50 BC gives a central hint:

ἀκμάζων ὁ Περικλῆς ἐν τῇ πολιτείᾳ πρὸ πάντων πολλῶν χρόνων, καὶ παῖδας ἔχων, ὥσπερ εἴρηται, γνησίους, νόμον ἔγραψε μόνους Ἀθηναίους εἶναι τοὺς ἐκ δυνεῖν Ἀθηναίων γεγονότας.

Many years before this, when Pericles was at the height of his political career and had sons born in wedlock, as I have said, he proposed a law that only those should be reckoned Athenians whose parents on both sides were Athenians².

Athenian citizens were those whose parents had been Athenians on both sides, men and women. In the time of the composition and performance of the tragedies both genders were able to maintain citizenship, and to have civil rights³. Not only citizen status, but also citizen quality, was of high priority in classical Athenian society. The good, honorable citizen actively participated in the religious rites, in the ἱερὰ καὶ ὄσια. The

fulfillment of these tasks was essential for the construction of the identity and performance of the Athenian community⁴. Whether one was poor or rich, male or female, there were privileges and rights that came with being a true citizen, and the Athenians would ideally take advantage of these liberties. The ideal citizen of Athens was active in various spheres of social life and in the best sense (co-)shaping the polis⁵. Women especially fulfilled their tasks in the cult for the community, in rituals of mourning and other religiously motivated rites⁶. These cults and religious tasks were of great importance to the polis, for religion took one of the highest priorities in social life⁷. In classical Athens women are generally depicted in their ideal role as reserved and obedient, a role model that was handed down through art and literature. *Sophrosyne* was considered the most important female virtue⁸.

* Johannes Gutenberg-Universität Mainz – Ancient History (laurkopp@uni-mainz.de)

1. On the discussion about citizenship BLOK 2017. She especially criticizes the scientific handling of Aristotle regarding citizenship, because only the political perspective is depicted. Other sources have often been ignored by modern scholars.

2. Plut. *Per.* 37,3 (ed. and transl. by B. Perrin).

3. SOURVINOU-INWOOD 1995, pp. 111-119; Blok 2005, p. 17; BLOK 2017, pp. 30-36 and 182-186 and 240.

4. Arist. *Pol.* 3,1278a-1278b 2; KEYT 2007, p. 222; BLOK 2017, pp. 43-50 and 74-75: «We may conclude that *hiera kai hosia* synoptically represent the bond between humans and gods on which the well-being of the human community depended, and that they represent this bond specifically from the human perspectives». On the terms HORSTER 2004, pp. 49-51: ἱερὰ καὶ ὄσια refer to the sacred.

5. Thuc. 2,40,2; BLOK 2017, p. 187, describes active participation in the polis, μετέχειν, as “touchstone of being a citizen”.

6. Xen. *Oec.* 7,3-6 and 18-23: Primarily, the Athenian woman administered her *oikos*. VERSNEL 1987, p. 65; GOFF 2004, p. 76; BLOK 2017, pp. 206-220.

7. KINDT 2009, pp. 9-10; SOURVINOU-INWOOD 2011, pp. 18-20.

8. Thuc. 2,45; Xen. *Oec.* 7,14 and 41-42; SCHNURR-REDFORD

In an Attic tragedy, however, the supporting female roles do not fulfill this expectation, especially the ones in Euripides' plays. Here, one often observes doubting characters, who are desperate, rebelling, willing, and at the same time, reluctant to insert themselves into the women's role. An example is Medea, who, overwhelmed by her emotions, decides to kill her own sons: although she is desperately mourning her children, she is determined to commit terrible acts and realize her plans immediately:

[...] δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
 παῖδας κτανούση τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
 καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
 ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέροι χειρί.
 πάντως σφ' ἀνάγκη καταθνεῖν· ἐπεὶ δὲ χρὴ,
 ἤμεις κτενοῦμεν ὅπερ ἐξεφύσαμεν.
 [...] μὴδ' ἀναμνησθῆς τέκνων,
 ὡς φίλταθ, ὡς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε
 λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν
 κᾶπειτα θρήνηι· [...]

I am determined to act: kill the boys at once, then depart. I must not, by lingering, give the children to someone else to murder with a harsher hand. It is necessary for them to die, and since they must, I who gave them birth will kill them. [...] don't remember the children, how very dear, how you gave them birth, but for this brief day forget your sons, then mourn⁹.

Melissa Mueller has already made the statement that characters like Medea appear more heroically masculine than feminine, as they strive for «power and glory». The heroine acts actively and independently, especially (paradoxically) for the sake of her own children¹⁰. The female figures in tragedies, especially the main characters, rarely represent contemporary ideals of the well-mannered woman¹¹. Even the women portrayed in a positive light, are not restrained and 'self-controlled', but strong-willed and presented with a wide scope for action¹². This paper will put forward the thesis that the ideal citizen of Athens is publicly staged in the role of a woman.

Euripides is particularly suitable for this analysis, since here the female figures of Greek myth can be examined, amongst other things, in the light of a social dynamic which most probably existed in classical Athens¹³. The tragedy *Ion*, a genre-ambivalent play, which

was probably performed around 412 BC, but plays in a time before the civil polis of the 5th century, presents fundamentally different social standards¹⁴. Here all categories seem negotiable: descent, social status, as well as acting for the individual on the one hand, and for the community on the other. Gender-related role models are questioned in several ways – this is especially true with Creusa, the queen of Athens –, while citizenship becomes another topic. Tragedies, as a genre, played a political role by strengthening the citizenship of the Athenians through the addressing and the reflection of social issues¹⁵. However, the virtual, ambivalent universe of tragedy does not present an ideal but a troubled world full of conflicts, paradoxes, and disagreements – a place where also women represented essential, masculine values of citizenship. In the tragedies, ideas of attic citizenship are negotiated performatively, and this allows for conclusions to be drawn on the function of the female figures.

Nowadays, two main approaches can be identified in gender studies on ancient tragedy. The first approach examines women's voices in tragedy, whereas the second one concentrates on the constructions and the modes of representation of the male in Athenian society. Different methods can be found in both. These approaches move away from past research, in which women were often recognized as «reflections of the historical realities». Today, the focus is less on reality and more on performance itself. This trend can also be observed in feminist scholarship¹⁶.

In Euripides' tragedies various intentions can be found¹⁷. All his characters, male and female, often have a very complex structure, and the plots seem to be quite innovative. The poet is considered to be modern for his time, especially because of creating a new image of women, and also because of the desperation about the divine way of acting, which he conveys through his characters¹⁸. These aspects can be found in the tragedy

Furthermore, the usefulness of this approach for Sophocles or even Aeschylus would need to be discussed.

14. The performance date of the tragedy is unknown: NICOLAI 1990, p. 25; LEE 1997, p. 40; ZACHARIA 2003, p. 4, who suspects it in 412 BC. Also ZIMMERMANN 2011, p. 589; MARTIN 2018, pp. 24-32.

15. VERSNEL 1987, pp. 60-64; ZELENAK 1998, pp. 4-8; FOLEY 2001, p. 7; MORAW 2003, p. 28. On the importance of looking at the tragedies and characters individually SYROPOULOS 2003, p. 5.

16. MUELLER 2017, p. 505, with detailed discussion of the *status quaestionis*, especially with reference to McCLURE 1999 and MOSSMAN 2005.

17. LEE 1997, pp. 15-17; KINDT 2016, p. 56.

18. LEE 1997, pp. 15-18, who calls Euripides "adventurous"; SOURVINOU-INWOOD 2003, pp. 291-297; ZIMMERMANN 2011, pp. 600-603; MUELLER 2017, pp. 501-502 and 509.

1996, p. 61; KEYT 2007, p. 222.

9. Eur. *Med.* 1236-1247 (Greek text ed. by D. Mastronarde and transl. by D. Rayor).

10. MUELLER 2017, p. 507.

11. VERSNEL 1987, p. 61; ZEITLIN 1990, pp. 67-68; ZELENAK 1998, p. 75; FOLEY 2001, pp. 4-8 and 109-110; MUELLER 2017, p. 506.

12. Even if these women know how to behave properly, it does not change their strong will, see MUNTEANU 2020, p. 901, with a reference to Macaria from *Heracleidae* and Polyxena from *Hecuba*. In general, it should be noted that there is no Euripidean character to which this does not apply, regardless of gender. Emotions are the driving force behind the drama.

13. KINDT 2016, pp. 60-63 and 77-81; MARTIN 2018, pp. 7-12.

Ion, in which everything takes a turn for the better in the end, even without Apollo becoming active as *deus ex machina*¹⁹.

In recent years, scholars have shown that female characters in Euripides are depicted so diverse that it is difficult and often ineffective to derive from them generalized statements. Dana LaCourse Munteanu analyzed the scenarios which are particularly central for female characters in Euripides: suffering and isolated women, but also the dangers that emanate from them, female solidarity, and the question of female reputation²⁰. These questions, however, are too complex to be dealt with a few words here. What needs to be emphasized is that it is hard to give a unique judgment on Euripides' depiction of female characters²¹.

In her monograph on Euripides' *Ion* (*Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition* 2003), Katerina Zacharia draws the attention on the question of the self-perception and the self-image of Athens. By analyzing Creusa's monody, she works out a clear reference to the mythology of Athens, to the gods, and therefore to classical religion in general. This contribution aims to go beyond Zacharia's analysis by focusing on the relationship between the character of Creusa and the citizenship of Athens and the idea of Creusa as a contradictory πολίτης σπουδαίος: on the one hand she fulfills the important female role in society when being a mother, but on the other hand her behavior is often far away from that of an ideal citizen, male or female. While discussing the female character Creusa, the queen of Athens and descendant of Erichthonius, it is also essential to turn to other topics, such as the autochthony and the identity of Athens.

CREUSA AS AN IDEAL ATTIC WOMAN

Although Creusa was the ruler of Attica, she is depicted as a pitiful person throughout most of the plot²². Already at the beginning of the tragedy, the audience hears about her rape by Apollo and learns how she had to give

up her child as a 'single woman'. They also learn about her suffering due to her childless marriage with Xuthus, which is the reason for their trip to Delphi. There, however, Creusa does not receive the help she hopes for. She believes Apollo betrayed her by presenting her husband with a certain Ion as his son while Creusa was to remain without a natural offspring – she assumed the child she had abandoned so long ago, would have to be dead. Feeling deceived, she unknowingly attempts to murder her own son Ion. Luckily for her sake, and the fate of Athens, her efforts fail. It is not until the end of the tragedy that the plot switches and Creusa, becoming a wise person, realizes the importance of continuing the dynastic security for the good of Athens, and makes preparations to live with this 'lie' to guarantee the continuity of the royal line. With divine help, she is ultimately reunited with her youthful son while rescuing the mythical royal family of Athens, which will ensure the autochthony of the Athenians²³.

Childlessness in marriage meant great harm to (Attic) women. Without offspring they could not fulfill their role in society as mothers and citizens and it was in this situation that Creusa found herself. This becomes clearer when the choir speaks to Athena and expresses the wish to see Creusa finally become a mother: τὸν ἄπαιδα δ' ἀποστνῶ / βίον, ὃι τε δοκεῖ ψέγω «The childless life I detest, and I reproach him who finds it pleasing²⁴». Creusa experiences a double isolation from the Attic society due to her childlessness: on the one hand, she is excluded from her own femininity and the associated duties of a female citizen, and on the other hand she is excluded from the small group of rulers, since she cannot fulfill her system-stabilizing function in society²⁵. At the beginning of the tragedy Creusa is thrown back on herself: at first, she behaves cautiously and suffers in secret because of the loss of her son. However, when Xuthus receives the positive oracle in Delphi for him to have a son, and Creusa seems to be excluded from this joy of having children, she feels betrayed not only by her husband but also by Apollo. Her sad mood quickly changes into anger:

στάζουσι κόραι δακρύοισιν ἐμαί,
ψυχή δ' ἀλγεῖ κακοβουληθεῖς
ἔκ τ' ἀνθρώπων ἔκ τ' ἀθανάτων,

19. SOMMERSTEIN 2017, pp. 28-29.

20. MUNTEANU 2020, p. 906.

21. Due to these different and numerous depictions of women, Euripides was sometimes accused of misogyny, for example by Aristophanes in his comedy *Thesmophoriazousae*. Misogyny often results from autochthony. In Euripides, indeed, hostility is not directed against the female gender, but against 'others' or strangers in general, that is, against those who could not call themselves Athenian citizens, see NIMIS 2007, p. 415. In this case, gender hostility does not matter anymore. Other scholars consider the poet even as being a feminist. This question about misogynist and feminist tendencies in Euripides continues to be discussed in research, see MUNTEANU 2020, p. 891.

22. NICOLAI 1990, p. 15.

23. The Athenian citizens understood themselves as earth-born, as autochthonous: Lys. 2,17; LEE 1997, pp. 35-36; BLOK 2009, p. 257: autochthon does not only mean «born out of the earth»; it also indicates that they are the first and therefore legitimate residents of an area. Also GÖDDE 2015, p. 315; MARTIN 2018, p. 10; KASIMIS 2018: Athenian citizenship was connected with the contrasting figure of the immigrant/the metic.

24. Eur. *Ion* 488-489 (Greek text ed. by J. Diggle and transl. by K. Lee).

25. ZACHARIA 2003, p. 79.

οὐς ἀποδείξω
λέκτρων προδότας ἀχαρίστους.
[...]
ὦή, τὸν Λατοῦς αὐδῶ,
ὄστ' ὁμφάν κληροῖς
ἴπρὸς χρυσέους θάκους†
καὶ γαίας μεσσήρεις ἔδρας.
ἔς φῶς αὐδάν καρύξω·
Ἰὼ <ἰὼ> κακὸς ἐννάτωρ [...]

My eyes stream with tears and my spirit is grieved, plotted against foully both by men and immortals, whom I shall show to be thankless betrayers of the beds they share. [...] Oooo, I call on the son of Leto, who gives response by lot †at the golden seats† and the throne at the center of the earth. I shall proclaim my piece to the light of day! Oh, oh, cowardly lover [...]²⁶

In her monody, she provides information about her past and what was done to her by Apollo:

σοὶ μομφάν, ὦ Λατοῦς παῖ,
πρὸς τάνδ' αὐγάν αὐδάσω.
[...]
λευκοῖς δ' ἔμφυς καρποῖσιν
χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας
κραυγάν Ὠ μᾶτέρ' μ' αὐδῶσαν
θεὸς ὁμευνέτας
ἄγες ἀναιδεῖαι
Κύπριδι χάριν πρόσσω.

On you, child of Leto, shall I call out blame with this light of day as my witness. [...] Gripping my pale white wrists you led me, my lover-god, to lie down in a cave as I loudly cried 'O mother', in shameless fashion doing a favour to Aphrodite²⁷.

She reveals her secret, known to the audience since the beginning of the play through Hermes' introduction, and expresses her despair by exposing and insulting the god²⁸. Euripides emphasizes Creusa's emotionality and isolation by not letting her sing her monody directly to the audience, but to herself in an inner dialogue: ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω; «My soul, how am I to keep silent²⁹?» She remains silent, fulfills her duties and despairs only internally. That women suffer in silence when they have to keep a secret is a well-known motif in Euripides. Phaedra in *Hippolytus*, for example, is also unsure whether to keep quiet in order to preserve her reputation, or to speak and thus reveal her secret³⁰.

However, since the tragedy *Ion* is not just about individual well-being, but above all about the fulfillment of Creusa's duties as queen as well as the security and continuity of Athens, this emotionality seems inappro-

priate. When she is no longer holding back, the protagonist does not behave like an ideal Attic woman, rather, she fulfills the cliché from an ancient perspective of a woman who is not controlled by reason and morals, but who is guided by her thoughts and feelings. In this emotional outburst, the female protagonist of the tragedy protests against gender constraints and criticizes her domination by men³¹.

The monody of Creusa is the high turning point of the tragedy³². From then on, Creusa appears more self-confident and even develops a plot to murder Ion. So, she remains an active figure³³. Euripides emphasizes this change stylistically. As Loraux already pointed out, Creusa uses the 'language' of men by singing a song to Apollo, but not in the form of a hymn known by the audience, but in a curse against the god. She uses the song for Apollo as a slander against the god himself, reversing the actual praising effect of a hymn to the opposite³⁴. From now on, until shortly before the end of the tragedy, that is until Creusa rescues the plot, she can no longer be classified in any social role, but is actually in a «state of flux and transition³⁵». Here, one can hardly tell if she still represents a woman or if she crossed gender boundaries by behaving like a male citizen when being so determined and self-confident. The change from a male-dominated, rather passive character, to a self-determined woman, is important for the performance. In this state, the fictional character Creusa can indirectly criticize the patriarchal society of the classical period on stage. This depiction functioned in tragedy as a reflection of society in the 5th century BC³⁶. Creusa is indignant about the traditional gender roles:

31. LORAUX 1990, p. 192; LEE 1997, p. 23; FOLEY 2001, p. 4 and 304 with reference to *Alcestis* and *Helen*; ZACHARIA 2003, pp. 80-81: Zacharia also takes up the topic of lack of self-control or *akrasia* of Creusa, referring to the myth of the Kekropids. According to GOFF 2004, pp. 164 and 215-218, even tragic figures like Medea and Clytemnestra refuse to meet expectations. Only in the ritual sphere there was the role option of the unreasonable and unrestrained woman, who is temporarily admitted in Athens, but captured again in a religious context. A social order that is based on common beliefs and is geared towards cooperation, like the polis and its social community, can overcome this state of savagery: RECKERMAN 2018, pp. 15-16 and 45-46. Other Euripidean female characters are also accused of inappropriate behavior, for example Alcmena in Eur. *Heracl.* 979.

32. LORAUX 1990, p. 168; ZACHARIA 2003, pp. 78-96.

33. LEE 1997, p. 28.

34. LORAUX 1981, p. 192 and 206; LORAUX 1990, 175; ZACHARIA 2003, p. 81.

35. ZACHARIA 2003, p. 97. Also FOLEY 2001, p. 7.

36. ZIMMERMANN 2011, pp. 600-601.

26. Eur. *Ion* 876-912.

27. Eur. *Ion* 885-896.

28. Eur. *Ion* 8-12.

29. Eur. *Ion* 859.

30. MUNTEANU 2020, p. 893. Unwanted pregnancy and child exposure afterwards are also well-known motifs in Euripides, EAD. p. 896.

τὰ γὰρ γυναικῶν δυσχερῆ πρὸς ἄρσενας,
κὰν ταῖς κακαῖσιν ἀγαθαὶ μεμετγμέναι
μισοῦμεθ'· οὕτω δυστυχεῖς πεφύκαμεν.

Women's affairs are a source of irritation to men, and even those of us who are upright are mixed up with the evil ones and are reviled. That's how unfortunate we are³⁷.

Euripides, however, characterizes the female protagonist as emotional, whiny, and thus supposedly lifelike. He lets her behave in a way that is inappropriate for a queen, but still typical of a woman, thus illustrating the contrasts between the feminine and the masculine world as well as their respective scope of action. In this way, the gender roles of Athenian citizenship in the 5th century BC could be questioned. It was also possible to point out the often-problematic Athenian marriage standards, where women were not entitled to have a say and subsequently suffered as a result. Creusa is a prime example: she was handed over to Xuthus as the prize for his support in times of war «like a piece of booty³⁸».

Regarding the masculine characterization of tragic women, a comparison with the character of Alcestis could, in a certain way, be essential for the analysis of Euripides' *Ion*. The tragedy *Alcestis* is also about the loss of something that women love, in Alcestis' case the loss of her husband and her children, in Creusa's case the loss of her illegitimate son. In the end, however, after a period of suffering and with divine help, follows a joyful reunion for all characters. Alcestis sacrificed herself for the welfare of her family, and Creusa, in comparison, sacrifices her personal well-being because of abandoning her son³⁹. As a loving and self-sacrificing woman, Alcestis seems to be concerned with maintaining her reputation as an excellent wife, and Creusa also expresses the desire to be a mother – the most important characteristic of a decent wife in classical Athens. Both defend their own family and thereby weaken the importance of the man as head of the family⁴⁰. By acting decisively and at their own discretion, however, they do not portray this image of the ideal wife. Crossing of gender boundaries can therefore not only be observed in *Ion*. In contrast to Creusa, Alcestis does not act out of selfish motives, but selflessly for her marriage and for her husband⁴¹. Creusa, on the

other hand, wants to kill her husband's new son only because she feels that she has been treated unfairly. But in the end her perspective changes and, however rather unknowingly, she will stand up not only for her own family, but also for the Athenian society.

CREUSA AS A PART OF THE ATHENIAN IDENTITY

Creusa is the only survivor from the mythical Athenian royal family of the Erechtheidai. Being autochthonous meant being a rightful citizen⁴². That is also what Ion suggests:

εἶναί φασι τὰς αὐτοχθονας
κλεινὰς Ἀθήνας οὐκ ἐπέισακτον γένος,
ἴν' ἐσπεσοῦμαι δύο νόσω κεκτημένος,
πατρός τ' ἐπακτοῦ καὶ τὸς ὦν νοθαγενής.

They say that the renowned earth-born inhabitants of Athens are not a people brought in from outside. I shall land there suffering from two disadvantages: being the son of an outsider and being myself born out of wedlock⁴³.

Ion refers to the autochthony of the Athenians and includes the condition of citizenship in classical Athens, according to which both parents had to be of Athenian descent⁴⁴. As the female representative of the mythical royal family, Creusa now embodies an essential part of the mythological definition of identity to the Athenian audience: the autochthony. She enables the continuation of her family and thus of the Athenian citizenship by maintaining the mythical royal family⁴⁵.

The extent to which Euripides endorsed or criticized the Athenian idea of autochthony has been the subject of much discussion⁴⁶. It becomes clear that the entire plot focuses on the mother Creusa and thus on the female leading role – although the title of the tragedy suggests otherwise. Creusa legitimized Athenian rule by her lineage; a lineage she had previously kept secret, believing her son to be dead. By bringing her biological son back to his homeland, and recognizing him as her son, the rightful successor to the throne is secured⁴⁷. The original plan of Apollo intended that Xuthos accepted Ion as his son, and Creusa, being his obedient wife, accepted the child. Ion would have returned to his rightful place in Athens, where Apollo wanted to enlighten him about

37. Eur. *Ion* 398-400.

38. LORAUX 1990, pp. 172-174; LEE 1997, p. 36; ZIMMERMANN 2011, p. 601.

39. FOLEY 2001, pp. 305-309 and 327, also lists similarities with Euripides' tragedy *Helen*. SYROPOULOS 2003, pp. 70-72.

40. Eur. *Alc.* 84-85; 235-36; 241-242; 324-325: Alcestis is called ἀρίστη δόξασα γυνή. Eur. *Ion* 1409; FOLEY 2001, pp. 314-315; GRIFFITHS 2017, p. 237; MUELLER 2017, pp. 506-508.

41. FOLEY 2001, pp. 330-331: crossing of gender boundaries can be devastating, as in *Hippolytus* or *Bacchae*, or less tragic, as in *Alcestis* and *Helen*. SYROPOULOS 2003, p. 64: crossing of gender boundaries is a common motif in Athenian tragedy in

general, and 71-72, with reference to Alcestis. SEECK 2008, pp. 43-44; VISVARDI 2017, pp. 71-74, holds a more critical view.

42. BLOK 2009, p. 254 n. 23.

43. Eur. *Ion* 589-592.

44. BLOK 2005, p. 17; KINDT 2016, p. 70.

45. Eur. *Ion* 1058-1060; LEE 1997, p. 35; BLOK 2009, p. 271; KINDT 2016, pp. 71-72.

46. GRIFFITHS 2017, pp. 229-231; MARTIN 2018, p. 10, with references to this discussion.

47. LORAUX 1990, p. 172.

his true descent. Creusa, however, is already rebelling in Delphi, opposing Apollo and the masculine-dominated society, almost steering events into catastrophe. The god steps in and reveals himself with the help of Athena as the biological father of Ion. At the last moment, the Athenian royal family is saved⁴⁸.

On closer examination of Creusa's motives, however, it is noticeable that not only her behavior, but also the behavior of all other persons in the tragedy is sometimes ironic. For example, she wants to save her family by developing a murder plan against Ion and thus unknowingly against her own child, who is to ascend to the Athenian throne as Xuthus' son. However, the audience already knows that Ion is her natural child and therefore the rightful successor to the throne of Athens. The audience watches the entire play while the plot that Hermes explained in the beginning of the tragedy almost fails. The fate of the Athenian prehistory of an autochthonous genos was jeopardized solely because of a woman's lack of emotional control⁴⁹.

The use of irony gives a possible answer to the question of how Euripides interpreted the idea of autochthony⁵⁰. The use of ironic elements, comic aspects and an appearing hyper-politicization, all based on the female victory of reason over the emotions, allowed Euripides to create a setting in which the boundaries between citizens and non-citizens were mingled, reversed, and even ridiculed⁵¹. The individual characters take on different roles in the play than those which one would have probably expected them as a contemporary viewer. In this piece, women are the ones who take the initiative. Creusa becomes self-determined, and even her servants, the choir, despite the threats they receive, do not obey Xuthus, but instead act as they see fit⁵². In addition, the actual hero of the plot does not even have his own name for most of the duration of the play. As a divine bastard, Ion finally becomes king of the Athenians. Ironically, the female role has the important task of maintaining the legitimacy of the ruling dynasty of Athens. Loraux refers to Creusa as a «paradoxical figure» on which the whole destiny of Athens depends, because she, as a woman, is taking the initiative in such an important matter, which normally would have been the task of men. On the one hand, the tragedy empha-

sizes the autochthony of the Athenians, which makes the existence of a female mother unnecessary, but on the other hand the play focuses on the mother Creusa as the bearer of legitimate origin⁵³. It is only through Ion that it is possible to obtain the royal *oikos*, but it all depends on his mother if he is able to fulfill his destiny⁵⁴. The tragedy is thus equally about Ion as it is about Creusa and the importance for the polis Athens. In the tragedy, Euripides questioned not only the myth underlying the plot, but also the convictions of Attic society: the idea of their autochthonous descent and thus a part of their conception of identity. The main aim seems to be to encourage the rethinking of contemporary roles and citizen identities in society through the appropriate modification of the myth⁵⁵.

At the end of the tragedy the confounding and confusing dualities are abolished and mingled, which implies that citizens and strangers as well as men and women as respective parts of the community can nevertheless live in solidarity within a polis⁵⁶.

CREUSA AS THE IDEAL 'MALE' CITIZEN

«Kreousa's task was nothing less than to activate the destiny of the polis⁵⁷» – Creusa proves to be the key figure in the entire tragedy. By preserving the autochthonous lineage of the Athenians, she also plays a significant political role⁵⁸. She decides on the fate of the Athenian citizenship in the play. It is significant that Euripides chose a woman for this role, because the title of the play is a male name, Ion, a temple servant who, however, does not drive forward the plot⁵⁹.

In *Ion*, the gender roles are often neither compatible with the ideals of an Attic man, nor with the ideals of an Attic woman, because the respective gender boundaries are transgressed and redesigned⁶⁰. As already pointed out in the above-mentioned paragraph on Attic women, from Creusa's monody on, she is depicted

48. Eur. *Ion* 1560-1568; LEE 1997, p. 35.

49. SEIDENSTICKER 1982, p. 212. Against the historical background of the Delian League, *Ion* is above all politically charged and staged as a farce.

50. GÖDDE 2015, p. 320.

51. *Ion* as tragicomedy SEIDENSTICKER 1982, pp. 222-241; KINDT 2016, pp. 83-84; MARTIN 2018, pp. 11-12. This is not an exception in Euripides, FOLEY 2011, p. 331: she calls *Alcestis* and *Helen* also "tragicomic plays". On the discussion of genre in *Alcestis* also VISVARDI 2017, pp. 62-65.

52. LORAUX 1990, pp. 172-174; LEE 1997, p. 30.

53. LORAUX 1990, pp. 175-183 and 206.

54. Eur. *Ion* 1463-1468; ZEITLIN 1996, pp. 288-292.

55. LORAUX 1990, pp. 180-183; ZACHARIA 2003, p. 184; GÖDDE 2015, p. 320; KINDT 2016, p. 85; KASIMIS 2018, pp. 26-29 and 46-48.

56. KINDT 2016, pp. 82-84; VICKERS 2014, p. 304.

57. LORAUX 1990, p. 190.

58. ZEITLIN 1996, p. 292: «[...] as the last representative of the autochthonous line, she holds the political future of Athens in her hands». Zeitlin emphasizes the importance of Creusa for the politics of the polis. Also GÖDDE 2015, p. 319.

59. HORSTER 2019, pp. 208-212: Ion is an active character, but he does not make full use of his opportunities for action.

60. MORAW 2002, p. 149.

rather as a «counterexample of the ideal woman⁶¹». At the beginning of the tragedy, she behaves in a restrained and calm manner, which is appropriate for an Attic woman, but her behavior changes during the plot. Creusa becomes an active person who controls her own destiny and, though with divine help, manages to triumph in the end. By the end of the play, she displays less *sophrosyne*, the ideal virtue of the Attic woman, than when the audience first meets her. In some places Creusa is depicted as acting like a male. She gets angry about the things that happened and caused her to suffer, she explains her despair about the dominance of men and actively forges plans against them. In being so active, she rather fits into the role model of the ideal Attic man than into that of a woman. Creusa is not completely excessive and uncontrolled – she does not kill her son, like Medea – but stands up for the ideal considered as a male prerogative: the public effort and commitment to the community at the level of the polis. Thus, she is stylized not only as an untypical woman, but also atypical for a woman of a tragedy because she is able to prevent the catastrophe in the end.

Nevertheless, she also retains feminine characteristics and, above all, she becomes joyful because she is given the happiness of a mother in the end, whereby she again fulfills the role model of an ideal woman in the society and in her family⁶²: *παῖς γ', εἰ τόδ' ἐστὶ τοῖς τεκοῦσι φίλτατον*. «Yes – dear as a son is, if this is the dearest thing to parents⁶³». However, these qualities do not characterize her as an ideal woman, but are rather part of her character, which she must have as a credible female figure. The realistic characterization allows the audience to sympathize with her and understand her. If she, the ruler, had been portrayed only as tough and masculine, the spectators would not have understood the character. Above all, the proximity to real people makes the audience develop compassion, which was important for the effect of the play⁶⁴.

Thus, the female protagonist cannot be completely classified with any of the ideals. Creusa is active and confident, yet at the same time too active and too determined. She almost lets her own son be killed; she almost leads the action into disaster. Therefore, she does not represent the epitome of an ideal citizen of the clas-

sical period. Froma Zeitlin provides a fitting answer to this problem:

they may serve as antimodels as well as hidden models for that masculine self and their experience of suffering or their acts that lead them to disaster occur before and precipitate those of men⁶⁵.

By acting partly contrary to the ideal of a citizen, female figures can indirectly still serve as ideals by criticizing and questioning the masculine.

CONCLUSION

Like many female characters in Euripidean tragedies, Creusa is not depicted as the contemporary ideal of a woman. However, at the beginning and again at the end of the play she acts out of courage for her family and thus fulfills parts of the ideal female citizen, by directly and actively involving herself in her own *oikos*. By recognizing Ion as her son at the last moment, and through divine help, saving him, herself, and the future of Athens she is also indirectly active on behalf of the entire polis, by preserving the Athenian society as a mythical part of the autochthonous descent. As a result, she is committed to the polis politically, socially, and personally. Susanne Moraw argues that good and strong female characters are basically just the by-product of a problematization of man⁶⁶. The male dominated society of Classical Greece, in which women were not given any significant ability to act, is questioned in *Ion* by making a female protagonist the center of attention. Euripides, via Creusa, makes an appeal for the commitment to the polis. At the same time, he shows that both genders can develop and revise wrong intentions, choose his or her own values, and actively shape his or her future as well as those of fellow human beings. Creusa recognizes her son at the end of the plot, thus preventing the tragic catastrophe. She is portrayed as a real human with flaws and problems. With her female emotionality, she is able to curb the audience's emotions and feelings of compassion. However, in her striving for the opportunity to act well and just, she embodies the commitment to the common good, and thus can serve as a model for the ideal Athenian citizen.

61. MORAW 2003, p. 28: women in tragedies, like Antigone and Clytemnestra, are often depicted as counterexamples of ideal women; VICKERS 2014, p. 315.

62. LORAUX 1990, pp. 186-187; FOLEY 2001, pp. 326-330: this desirable goal is also evident in other tragedies of Euripides, such as *Alcestis*. MUNTEANU 2020, p. 901, however, refers to the counterexample Praxithea from the fragmentary tragedy *Erechtheus*, who makes it clear that she loves her *πατρίς* more than her children (fr. 360a).

63. Eur. *Ion* 1409.

64. MORAW 2002, p.149; MORAW 2003, pp. 10-30.

65. ZEITLIN 1990, p. 69.

66. MORAW 2002, p. 151.

REFERENCES

- BLOK 2005 = J. Blok, "Becoming Citizens. Some Notes on the Semantics of 'Citizen' in Archaic Greece and Classical Athens", in *Klio* 87, 2005: 7-40.
- BLOK 2009 = J. Blok, "Gentrifying Genealogy. On the Genesis of the Athenian Autochthony Myth", in *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*, ed. by U. Dill - C. Walde, Berlin - New York 2009: 251-275.
- BLOK 2017 = J. Blok, *Citizenship in Classical Athens*, Cambridge 2017.
- FOLEY 2001 = H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton - Oxford 2001.
- GÖDDE 2015 = S. Gödde, "Athen. Autochthoner Raum und Politisches Theater", in *Handbuch Literatur und Raum*, ed. by J. Dünne - A. Mahler, Berlin - Boston 2015: 312-323.
- GOFF 2004 = B. Goff, *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley - Los Angeles - London 2004.
- GRIFFITHS 2017 = E. Griffiths, "Ion. An Edible Fairy Tale?", in *A Companion to Euripides*, ed. by L. McClure, Chichester 2017: 228-242.
- HORSTER 2004 = M. Horster, *Landbesitz griechischer Heiligtümer in archaischer und klassischer Zeit*, Berlin 2004.
- HORSTER 2019 = M. Horster, "Apollo's Servants – Cleaning the Sanctuary and Keeping Things in Order", in *Natur – Mythos – Religion im antiken Griechenland*, ed. by T. Scheer, Stuttgart 2019: 201-217.
- KASIMIS 2018 = D. Kasimis, *The Perpetual Immigrant and the Limits of the Athenian Democracy. Classics after Antiquity*, Cambridge - New York 2018.
- KEYT 2007 = D. Keyt, "The Good Man and the Upright Citizen in Aristotle's Ethics and Politics", in *Freedom, Reason, and the Polis. Essays in Ancient Greek Political Philosophy*, ed. by D. Keyt - F. Miller, Cambridge - New York 2007: 220-240.
- KINDT 2009 = J. Kindt, "Polis Religion – A Critical Appreciation", in *Kernos* 22, 2009: 9-34.
- KINDT 2016 = J. Kindt, *Revisiting Delphi. Religion and Storytelling in Ancient Greece*, Cambridge 2016.
- LEE 1997 = Euripides, *Ion*. Introd., transl. and comm. by K. Lee, Warminster 1997.
- LORAUX 1981 = N. Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981.
- LORAUX 1990 = N. Loraux, "Kreousa the Autochthon. A Study of Euripides' Ion", in *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, ed. by J. Winkler - F. Zeitlin, Princeton 1990: 168-206.
- MARTIN 2018 = Euripides, *Ion*, ed. and comm. by G. Martin, Berlin 2018.
- MCCLURE 1999 = L. McClure, *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.
- MORAW 2002 = S. Moraw, "Die Schauspieler. Laien und Bühnenstars", in *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, ed. by S. Moraw - E. Nölle, Mainz 2002: 132-140.
- MORAW 2003 = S. Moraw, "Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei", in *JdI* 118, 2003: 1-47.
- MOSSMAN 2005 = J. Mossman, "Women's Voices", in *A Companion to Greek Tragedy*, ed. by J. Gregory, Malden 2005: 352-365.

- MUELLER 2017 = M. Mueller, “Gender”, in *A Companion to Euripides*, ed. by L. McClure, Chichester 2017: 500-514.
- MUNTEANU 2020 = D. L. Munteanu, “Women’s Voices in Euripides”, in *Brill’s Companion to Euripides*, ed. by A. Markantonatos, Leiden - Boston 2020: 889-910.
- NICOLAI 1990 = W. Nicolai, *Euripides’ Dramen mit rettendem Deus ex machina*, Heidelberg 1990.
- NIMIS 2007 = S. Nimis, “Autochthony, Misogyny, and Harmony. Medea 824-45”, in *Arethusa* 40, 2007: 397-420.
- RECKERMANN 2018 = A. Reckermann, *Überzeugen. Rhetorik und politische Ethik in der Antike*, Hamburg 2018.
- SCHNURR-REDFORD 1996 = C. Schnurr-Redford, *Frauen im klassischen Athen*, Berlin 1996.
- SEECK 2008 = Euripides, *Alkestis*, ed., transl., and comm. by G. Seeck, Berlin - New York 2008.
- SEIDENSTICKER 1982 = B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.
- SOMMERSTEIN 2017 = A. Sommerstein: “Philanthropic Gods in Comedy and Tragedy”, in: *Theatre World. Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, ed. by A. Fountoulakis - A. Markantonatos - G. Vasilaros, Berlin - Boston 2017: 15-31.
- SOURVINOU-INWOOD 1995 = C. Sourvinou-Inwood, “Male and female, public and private, ancient and modern”, in *Pandora. Women in Classical Greece*, ed. by E. Reeder, Princeton 1995: 111-120.
- SOURVINOU-INWOOD 2003 = C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham (MD) 2003.
- SOURVINOU-INWOOD 2011 = C. Sourvinou-Inwood, *Athenian Myths and Festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*, ed. by R. Parker, Oxford 2011.
- SYROPOULOS 2003 = S. Syropoulos, *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, Oxford 2003.
- VERSNEL 1987 = H. Versnel, “Wife and Helpmate. Women of Ancient Athens in Anthropological Perspective”, in *Sexual Asymmetry. Studies in Ancient Society*, ed. by J. Blok - P. Mason, Amsterdam 1987: 59-86.
- VICKERS 2014 = M. Vickers, “Politics and Challenge. The Case of Euripides’ Ion”, in *CW* 107 (2), 2014: 299-318.
- VISVARDI 2017 = E. Visvardi, “Alcestis”, in *A Companion to Euripides*, ed. by L. McClure, Chichester 2017: 61-79.
- ZACHARIA 2003 = K. Zacharia, *Converging Truths. Euripides’ Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Leiden - Boston 2003.
- ZEITLIN 1990 = F. Zeitlin, “Playing the Other. Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, in: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, ed. by J. Winkler - F. Zeitlin, Princeton 1990: 63-96.
- ZEITLIN 1996 = F. Zeitlin, *Playing the Other, Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996.
- ZELENAK 1998 = M. Zelenak, *Gender and Politics in Greek Tragedy*, Bern - Frankfurt a.M. 1998.
- ZIMMERMANN 2011 = B. Zimmermann, “Euripides”, in *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, ed. by B. Zimmermann, München 2011: 586-606.

ALCESTI TRA VIRILITÀ TRAGICA E FEMMINILITÀ ICONOGRAFICA DA EURIPIDE ALLA GRAFICA DEL XVII-XIX SEC.

DIANA PEREGO*

Oggetto di questo contributo è l'analisi comparativa dei caratteri virili letterari e di quelli femminili iconografici di Alceste. Nella prima parte del saggio, attraverso puntuali riferimenti alla tragedia di Euripide, evidenzierò alcuni comportamenti di Alceste tipicamente maschili riconducibili alla dimensione eroico-epica già indagati a suo tempo da Maria Pia Pattoni. Nella seconda parte presenterò alcune opere grafiche (disegni e incisioni) comprese tra il XVII e il XIX sec., nelle quali la donna è raffigurata nella sua debole femminilità. Seguiranno le conclusioni sulla duplice rappresentazione di Alceste.

The essay focuses on the comparison between the virile characters of Alcestis in the Euripides tragedy and the female ones in her iconography. In the first part of the essay I will refer to the tragedy of Euripides and I will highlight some typically male Alcestis behaviors. These behaviors belong to the heroic-epic dimension as Maria Pia Pattoni has shown in her studies. In the second part I will discuss some graphic works (drawings and engravings) between the seventeenth and nineteenth centuries, in which the woman is depicted in her weak femininity. Finally, I will draw conclusions about the dual representation of Alcestis.

LA VIRILITÀ DI ALCESTI

La tragedia *Alceste* di Euripide fu rappresentata alle Grandi Dionisie ateniesi del 438 a.C. Questa la trama in sintesi: per intervento di Apollo, Admeto, re di Fere, può evitare la morte a patto che un altro si sacrifichi al posto suo. La moglie Alceste si sacrifica e muore. Sopraggiunge Eracle che viene ospitato da Admeto benché la reggia sia in lutto. Per ricompensare il re della sua ospitalità Eracle sconfigge Thanatos, riporta in vita Alceste e la restituisce ad Admeto¹.

Gli studi di Charles Segal² e più recentemente di Maria Pia Pattoni³ hanno evidenziato nella tragedia l'inversione dei ruoli con la tendenziale mascolinizzazione di Alceste e femminilizzazione di Admeto⁴. Il termine

di paragone è l'epica in cui a morire sono gli uomini in battaglia e a piangerli sono le loro donne. Ettore e Andromaca nell'*Iliade* sono esemplari⁵. In *Alceste* invece una donna muore per difendere l'*oikos*⁶ e a piangerla è il marito. Di seguito evidenzierò alcuni elementi tipicamente eroico-aristocratici di Alceste⁷.

L'aristia

Nella tragedia è ricorrente l'epiteto ἀρίστη riferito alla protagonista; epiteto epico per eccellenza, a riprova che la donna assume i tratti tipici degli eroi omerici⁸. Propongo alcuni passaggi del testo significativi a questo proposito.

Nella parodo il coro, composto dai cittadini di Ferete, riferisce il giudizio unanime di tutti: Alceste è ἀρίστη⁹.

Ἄλκηστις, ἔμοι πάσι τ' ἀρίστη
δόξασα γυνή

* Università degli Studi di Milano Bicocca – Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale (diana.perego@unimib.it). Dedico questo contributo a mia mamma, alla sua virile femminilità.

1. La questione sullo statuto drammatico dell'opera è *vexatissima*. Mi limito qui a riferire la disputa tra coloro che sostengono un'interpretazione tragicomica o prosatirica del dramma e quanti invece ritengono Alceste un'autentica τραγωδία sulla linea delle tragedie a lieto fine dell'ultimo Euripide. Per la bibliografia copiosa sulla questione rimando a quella indicata in: PATTONI 2006a, p. 87 e relative note; SUSANETTI 2014², pp. 41-46; MORIN 2016, pp. 35-56; MAUDIT 2017, p. 128 e relative note.

2. SEGAL 1992a, pp. 142-158; SEGAL 1992b, pp. 9-26. A questi si aggiungono i contributi di SIROPOULOS 2000 e 2001.

3. PATTONI 2006a, pp. 187-227; PATTONI 2006b, pp. 9-19; PATTONI 2008, pp. 1221-1256.

4. Tale inversione dei ruoli è già presente nel sostrato dell'antico racconto popolare (a questo proposito utile sintesi in BRILLANTE 2005, pp. 9-13) ma è nella tragedia di Euripide che

Alceste assume proprio i tratti tipici dell'ideologia aristocratica; cfr. PATTONI 2006a, p. 209.

5. Noti i due lamenti di Andromaca *Il.* 22,477-514, 24,725-745.

6. Sul valore dell'*oikos* in Alceste vd. LUSCHNIG 1990, pp. 9-39.

7. Come già detto, punto di riferimento in questa indagine sono gli studi di PATTONI, vedi nota 3.

8. Nell'*Iliade* (2,714-715) l'epiteto ἀρίστη riferito a Alceste pertiene alla sua bellezza e non all'etica eroica. Euripide quindi «sembra aver voluto correggere Omero, estendendo l'attribuzione dell'epiteto ἀρίστη dall'ambito estetico a quello più propriamente ideologico», PATTONI 2006a, p. 209.

9. Tralascio consapevolmente la questione del termine polisemantico ἀρίστη e faccio di seguito riferimento alla traduzione di Filippo Maria Pontani (2002) che propone ora 'virtuosa' ora 'migliore'.

πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι¹⁰

Alcesti, la donna ch'è stata, per me per tutti, la più virtuosa col proprio marito¹¹.

Fin dall'*incipit* del dramma *l'aristia* della donna è esplicitamente riferita al suo gesto nei confronti del marito, ossia al sacrificio narrato nel prologo.

Il coro utilizza lo stesso termine anche nel primo episodio preannunciando la fama *post mortem* di Alcesti, *exemplum* di comportamento per tutte le donne.

ἴστω νυν εὐκλεῆς γε καθανουμένη
γυνή τ' ἄριστη τῶν ὑφ' ἡλίφ' μακροῦ¹².

Sappia che la sua morte le darà gloria, che sarà la più virtuosa donna fra quante ce ne sono al mondo¹³.

Di seguito l'ancella esplicita il valore della donna identificato nell'amore straordinario nei confronti del marito, come riferisce anche Platone nel *Simposio*¹⁴. Mentre il valore femminile è introflesso nell'*oikos*, nella dimensione domestica degli affetti famigliari, quello maschile è notoriamente estroflesso verso la *polis*¹⁵.

πῶς δ' οὐκ ἄριστη; τίς δ' ἐναντιώσεται;
τί χρεὶ λεγέσθαι τὴν ὑπερβεβλημένην
γυναῖκα; πῶς δ' ἂν μᾶλλον ἐνδείξατο τίς
πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν;
καὶ ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ' ἐπίσταται πόλις¹⁶

E come no? Chi potrà mai negarlo? Quale donna potrebbe superarla? In che modo mostrare il grande amore per il marito, meglio che accettando di morire per lui? Ma queste cose le sanno tutti, in tutta la città¹⁷.

L'*ἀριστεία* coniugale di Alcesti, sottolineata ripetutamente dal coro¹⁸, portavoce della *polis* di Fere, e dalla fedele ancella, portavoce dell'*oikos*, è rivendicata anche dalla donna stessa che si definisce la migliore moglie e la migliore madre.

[...] καὶ σοὶ μὲν, πόσι,
γυναῖκ' ἄριστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν,
ὕμῖν δέ, παῖδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι.¹⁹

Tu potrai dire che la migliore delle donne avesti in moglie, e voi d'essere nati, figlioli miei, dalla madre migliore²⁰.

La gentilezza verso gli schiavi

Anche la gentilezza di Alcesti nei confronti dei servi della casa, evocata nelle *rheseis* dell'ancella e del secondo servo, è un tratto epico-eroico maschile²¹.

Così l'ancella:

πάντες δ' ἔκλαιον οἰκέται κατὰ στέγας
δέσποιναν οἰκτίροντες, ἢ δὲ δεξιᾶν
προὔτειν' ἐκάστω, κοῦτις ἦν οὔτω κακὸς
ὄν οὐ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν²².

Nelle stanze tutti si lamentavano i domestici, piangendo la padrona. Lei tendeva a ciascuno la mano, e non vi fu persona così umile, alla quale non rivolgesse la parola, e che non le desse risposta²³.

Così il servo:

ἢ δ' ἐκ δόμων βέβηκεν, οὐδ' ἐφεσπόμεν
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἀποιμώζων ἐμὴν
δέσποιναν, ἢ μοὶ πᾶσι τ' οἰκέταισιν ἦν
μήτηρ: κακῶν γὰρ μυρίων ἐρρύετο,
ὄργας μαλάσσοις ἀνδρός²⁴

E io non ho potuto accompagnarla, né pretendere la mano nel saluto e compiangere lei, la mia padrona, che per me, come per tutti noi servi, era una madre. Temperava l'ira di suo marito, e ci tirava fuori da tanti e tanti guai²⁵.

Emerge l'affetto di tutti i servi della casa nei confronti della padrona che si comportava con loro in modo affettuoso come una madre. La stessa sensibilità è presente nel lamento funebre in onore di Patroclo da parte della schiava Briseide²⁶.

Molti artisti, come vedremo nella seconda parte del contributo, hanno raffigurato Alcesti morente compianta dalle ancelle intorno²⁷, come nell'incisione di Francesco Bartolozzi (1727-1815) *La morte di Alcesti* (fig. 1)²⁸.

Alcesti giace sul letto con la testa reclinata e un braccio che penzola inerte. L'ancella la abbraccia teneramente mentre i figli si disperano e le serve esprimono il compianto funebre. Il marito Admeto in secondo piano a sinistra, consolato forse dal padre Ferete, si porta addolorato le mani al petto. L'atteggiamento contrito e dolente del marito evidenzia il ribaltamento dei codici eroici epici. Bartolozzi copiò fedelmente in incisione nello stesso verso il dipinto *La morte di Alcesti* della pittrice svizzera Angelica Kauffman (1741-1807) del

10. Eur. *Alc.* 83-85.

11. PONTANI 2002, p. 19.

12. Eur. *Alc.* 150-151.

13. PONTANI 2002, p. 21.

14. Plat. *Sym.* 179b.

15. Vd. *infra* le conclusioni.

16. Eur. *Alc.* 153-157.

17. PONTANI 2002, p. 21.

18. Il coro anche nel primo stasimo omaggia la padrona come ἄριστη; Eur. *Alc.* 234-237.

19. Eur. *Alc.* 323-325.

20. PONTANI 2002, p. 26.

21. Cfr. PATTONI 2006a, pp. 210-212.

22. Eur. *Alc.* 192-195.

23. PONTANI 2002, p. 22.

24. Eur. *Alc.* 767-771.

25. PONTANI 2002, p. 42.

26. *Il.* 19,295-300, cfr. PATTONI 2006a, p. 211.

27. Cfr. PEREGO 2016a, pp. 15-17.

28. Su Bartolozzi incisore vd. BELLINI 1985, pp. 37-38; JATTA 1995.



Fig. 1: Francesco Bartolozzi, *La morte di Alcesti*, 1796, acquaforte e bulino (foto da PEREGO 2016a).

1790²⁹. La forte componente patetica del soggetto è, come vedremo, tipica del Neoclassicismo.

La vestizione eroica

La scena euripidea della vestizione è significativa. Alla topica vestizione del guerriero che indossa la sua armatura prima della battaglia corrisponde la vestizione di Alcesti che si appresta a morire.

Così riferisce l'ancella:

ἐπεὶ γὰρ ἦσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίους λευκὸν χροῖα
ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλοῦσα κεδρίνων δόμων
ἔσθητα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο³⁰

Appena senti scoccare il giorno, si lavò le carni bianche con acqua di fiume, dagli armadi di cedro prese fuori una veste e le armille, e s'adornò splendidamente³¹.

I versi contengono importanti allusioni alla morte e al matrimonio, i due poli della vita di Alcesti.

Il bagno purificatore solitamente *post mortem* era compito delle donne della casa cui seguiva l'esposizione del defunto (*prothesis*) per la veglia funebre³². Chi invece conosceva la propria morte imminente poteva provvedere da sé all'abluzione come Edipo prima di sparire nel boschetto di Colono³³, Socrate prima di bere la cicuta³⁴ e appunto Alcesti³⁵. Il bagno della nostra eroina si inserisce quindi tra celebri *exempla* maschili. Il bagno femminile ha inoltre un'altra implicazione

poiché precedeva il rito nuziale delle promesse spose³⁶. L'abluzione prenuziale comunicava «alla futura sposa il valore purificatore e fecondante dell'acqua»³⁷. Così Alcesti lava il suo corpo candido con acqua di fiume prima di apprestarsi a morire e a sposarsi con Ade³⁸.

Segue la vestizione. Consideriamo i singoli oggetti: la cassa di cedro, la veste, i gioielli. Di cedro è fatto anche il 'guardaroba' di Priamo nel quale sono custoditi molti oggetti preziosi³⁹. Ancora un accostamento implicito tra Alcesti e un eroe omerico. Di cedro è anche la bara della donna come afferma il marito Admeto (356-366).

La veste è particolarmente importante e il suo valore simbolico nella tragedia la pone tra rito nuziale e rito funebre. È noto che il giorno delle nozze iniziava con la toletta e la vestizione della sposa nel gineceo, come testimoniano numerose pitture vascolari. La promessa sposa era avvolta interamente in un velo che le copriva il capo finché a fine giornata lo sposo la scopriva⁴⁰. Il velo era pertanto simbolo della verginità della sposa e lo svelamento segnava il passaggio da *parthenos* (vergine) a *gyne* (donna sposata). È bene precisare che in *Alcesti* non c'è un riferimento esplicito al velo, mai nominato o alluso dai personaggi e dal coro, ma a una generica veste (ἔσθητα, 161). La puntualizzazione è d'obbligo poiché la questione del velo di Alcesti è dibattuta⁴¹. Furono i commentatori, *in primis* Romagnoli⁴², che inserirono il riferimento al costume nella scena finale quando Admeto riconoscerrebbe la moglie *revenante* togliendole appunto il velo; ne furono così condizionate la ricezione e la messa in scena. Importa qui sottolineare che la vestizione funebre di Alcesti rievoca quella nuziale, così come il matrimonio ha in sé un elemento funebre poiché segna la morte della fanciullezza e la nascita dell'età adulta, un momento molto importante nella vita della donna celebrato anche a livello rituale⁴³.

I gioielli (qui indicati con il termine generico κόσμον, 161) sono riconducibili anch'essi al matrimonio e al fu-

29. Cfr. PEREGO 2016a, p. 17; ARDOLINO 2008.

30. Eur. *Alc.* 158-161.

31. PONTANI 2002, p. 21.

32. Cfr. GARLAND 1985, p. 24; SUSANETTI 2014², pp. 178-179.

33. Soph. *OC.* 1597-1603.

34. Pl. *Phd.* 115a, 116a.

35. Cfr. SUSANETTI 2014², pp. 178-179.

36. Cfr. BRUIT ZAIDMAN 2009, p. 405; SUSANETTI 2014², p. 179.

37. BRUIT ZAIDMAN 2009, p. 405.

38. Vd. nota 48.

39. Hom. *Il.* 24,191-192; cfr. SUSANETTI 2014², p. 179.

40. Cfr. BRUIT ZAIDMAN 2009, p. 406.

41. Sulla questione vd. BELTRAMETTI 2016, pp. 13-33.

42. Ettore Romagnoli introdusse nel testo euripideo due importanti didascalie relative al velo: «Entra Ercole, conducendo per mano una donna di forme giovanili, eleganti, tutta avvolta in un velo nero» (ROMAGNOLI 1928, p. 186); «Toglie il velo dal capo di Alcesti», riferita al gesto di Admeto (ROMAGNOLI 1928, p. 194).

43. Si pensi al rito dell'Aiora in onore della *parthenos* Erigone; vd. PEREGO 2019, pp. 21-50.

nerale⁴⁴. Le occasioni per l'esibizione delle ricchezze, compresi i gioielli, oltre a quelle pubbliche delle parate e delle feste, erano quelle private del matrimonio e del funerale appunto. Gli sposi e i defunti esprimevano tramite gli ornamenti la propria condizione sociale. Ed era soprattutto la donna, libera dai vincoli del *metrios* e della *hybris*, che esibiva il lusso⁴⁵. In *Alcesti* è degno di nota l'accostamento veste-ornamento per un duplice motivo. È noto che l'ornamentazione metallica preziosa fosse un complemento dell'abito femminile, si pensi agli spilloni e alle fibbie⁴⁶. Ma i gioielli così come la veste di Alcesti potrebbero alludere anche al matrimonio⁴⁷. In tal caso si tratterebbe dei preziosi donati dal padre o dallo sposo alla sposa, «ricchezze sepolte, la cui caratteristica è di essere nascoste nei forzieri nella profondità della casa»⁴⁸. Così nel momento della morte imminente la cassa di cedro, la veste, gli ornamenti alluderebbero al matrimonio e non è un caso che Alcesti, la moglie migliore (γυναικ' ἀρίστην, 324), recuperi dalla cassa proprio gli oggetti che la identificano come sposa di Admeto prima e di Ade poi⁴⁹. L'analogia simbolica tra rito nuziale e rito funebre pare evidente⁵⁰.

La timè

La scelta sacrificale di Alcesti è motivata dalla sua *timè* nei confronti dello sposo⁵¹. L'insistenza sull'onore anziché sull'amore ha suscitato un dibattito critico sui sentimenti dell'eroina che non dichiara mai esplicitamente il suo amore al marito⁵². Mentre Alcesti usa il termine 'rispetto' (πρεσβεύουσα, 282) Admeto invece utilizza *φιλία* (279), affetto⁵³. Anche l'insistenza sulla *timè* anziché sull'*eros* è riconducibile alla volontà di Euripide di connotare il personaggio in senso eroico anziché erotico⁵⁴. Lo dimostra il discorso di Alcesti stessa:

οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ
 σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν, οὐδ' ἐφεισάμην
 ἡβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἑτερπόμην ἐγώ.
 καίτοι σ' ὁ φύσας χῆ τεκοῦσα προὔδοσαν,
 καλῶς μὲν αὐτοῖς κατθανεῖν ἦκον βίου,

44. Sui gioielli nell'antica Grecia utile sintesi in LIPPOLIS 2009, pp. 35-70 con relativa bibliografia.

45. Cfr. LIPPOLIS 2009, pp. 41-42.

46. Cfr. LIPPOLIS 2009, p. 42.

47. Sui gioielli e il matrimonio vd. LEDUC 2009, pp. 256-261.

48. LEDUC 2009, p. 257.

49. Alcesti in delirio vede Ade che tenta di strapparla dalle braccia di Admeto per condurla nel regno degli Inferi; Eur. *Alc.* 259-262; cfr. PATTONI 2006a, p. 210.

50. Su questo tema vd. REHM 1994, pp. 84-96.

51. Cfr. PATTONI 2006a, pp. 212-213.

52. A questo proposito vd. PADUANO 2004, pp. 343-344.

53. Sulla *philia* in *Alcesti* vd. GIOLO 1985, pp. 115-128; SCHEIN 1988, pp. 179-206.

54. Cfr. PATTONI 2006a, pp. 212-213.

καλῶς δὲ σῶσαι παῖδα κεῖκλεῶς θανεῖν⁵⁵.

No, non mi sono rassegnata a vivere separata da te coi figli orfani⁵⁶, non sono stata avara di quei doni di giovinezza ch'erano una gioia. T'avevano tradito sia tuo padre sia quella donna che ti generò, benché fossero a un punto della vita, in cui per loro era bello morire, bello salvare il figlio e averne gloria⁵⁷.

La donna, a differenza degli eroi omerici, non esplicita la ricerca della gloria tra le motivazioni della sua scelta, ma ne parla espressamente in riferimento ai genitori di Admeto dimostrandosi così consapevole del κλέος che deriverà dal suo gesto eroico. Si tratta secondo Pattoni di una sofisticata variazione – convertita al femminile – del principio del «bene vivere e bene morire» (ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι). Alcesti preferisce una morte prematura ma nobilitata dalla fama a una vita lunga ma depauperata, in questo caso da vedova con i figli orfani, secondo una comune matrice eroico-aristocratica⁵⁸.

L'eroismo di Alcesti emerge anche nel disegno del pittore tedesco neoclassico Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) (fig. 2). Si tratta dello studio preparatorio del dipinto *Alcesti sacrifica se stessa per Admeto* del 1804⁵⁹.

Al centro della composizione l'eroina, che tiene affettuosamente per mano Admeto morente sul letto, rivolge lo sguardo al cielo. L'iconografia allude al momento extrascenico della tragedia in cui la donna proclama la sua volontà di morire al posto del marito. Alcesti pare risoluta e Admeto non può «impedire alla moglie di compiere un gesto che la pone allo stesso livello degli uomini»⁶⁰.

È possibile che Füger si sia ispirato all'opera *Alkestis* di Christoph Martin Wieland che debuttò nel 1773⁶¹. Nel medesimo anno l'artista realizzò un ritratto dello scrittore tedesco conservato oggi alla Austrian National Gallery⁶². È degno di nota che nel dramma tedesco il sacrificio di Alcesti avvenga all'insaputa del marito che in questo modo viene riabilitato agli occhi degli spettatori⁶³.

55. Eur. *Al.* 287-292.

56. «Questo è forse l'unico momento, all'interno dell'episodio, in cui le parole di Alcesti sembrano richiamare, in modo peraltro assai discreto, una dimensione affettiva nei confronti di Admeto [...] ma è significativo che Alcesti associ immediatamente alla propria vedovanza la menzione dei figli orfani», SUSANETTI 2014², p. 197.

57. PONTANI 2002, p. 25.

58. Cfr. PATTONI 2006a, p. 213.

59. Olio su tela, Vienna, Accademia di Belle Arti; vd. MOTTA 2020, pp. 19-20.

60. DIANO 1968, p. 342.

61. Vd. *infra Alcesti morente*.

62. Cfr. MOTTA 2020, p. 22.

63. Cfr. MOTTA, p. 21.



Fig. 2: Friedrich Heinrich Füger, *Studio preparatorio di Alcesti*, ante 1804, penna al piombo, Vienna, Accademia Albertina, inv. 24717 (© Albertina, Vienna).

Le ultime volontà

Sono riferibili alla dimensione eroica anche le puntuali richieste di Alceste morente ad Admeto⁶⁴. La donna chiede al marito di non risposarsi per non imporre una matrigna ai loro figli.

σύ νύν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν:
αἰτήσομαι γάρ σ' ἄξιαν μὲν οὐποτε
(ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον) ,
δίκαια δ', ὡς φήσεις σύ: τούσδε γὰρ φιλεῖς
οὐχ ἦσσαν ἢ γὰρ παῖδας, εἴπερ εὖ φρονεῖς:
τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐμῶν δόμων
καὶ μὴ 'πιγῆμης τοῖσδε μητρυνῶν τέκνοις,
ἦ τις κακίων οὐσ' ἐμοῦ γυνὴ φθόνῳ
τοῖς σοῖσι κάμοις παισι χεῖρα προσβαλεῖ.
μὴ δῆτα δράσης ταῦτά γ', αἰτοῦμαι σ' ἐγώ⁶⁵.

Tu però, adesso, devi darmi prova della tua gratitudine: il favore che sto per domandarti non è certo pari – ché non c'è cosa più preziosa della vita –, ma è giusto, potrai dirmelo tu stesso. Questi figli, se non hai perduto i sentimenti, non li ami meno di me: falli dunque padroni della mia casa⁶⁶ e non ti risposare, non dare a questi figli una matrigna, che sarebbe senz'altro più cattiva di me, gelosa e astiosa, ed

64. Cfr. PATTONI 2006a, pp. 216-218.

65. Eur. *Al.* 299-308.

66. Da notare che Alceste indica la casa con il possessivo 'mia' e non 'nostra'.

alzerebbe la mano su di loro, i figli tuoi e miei. Non farlo, dunque, te ne prego⁶⁷.

Alceste pretende un gesto di gratitudine (*charis*, 299) dimostrando il consapevole eroismo in base al quale può esigere un 'credito' dal marito⁶⁸. La donna ribadisce poi la sua volontà chiamando a testimonianza i figli⁶⁹. Mentre gli eroi dell'*Iliade* sono sorpresi dalla morte sul campo di battaglia e non hanno quindi il tempo di dettare le loro ultime volontà, sulla scena tragica sofoclea personaggi connotati in senso eroico quando la morte è imminente impongono in modo autoritario la propria volontà. È il caso di Aiace nei riguardi del figlio Eurisace (Soph. *Ai.* 567-570) e di Eracle nei confronti di Illo (Soph. *Trach.* 1225-26). Anche la richiesta di Alceste è pertanto elemento caratterizzante la sua natura eroico-aristocratica⁷⁰.

Admeto accetta prontamente le richieste della moglie morente e ordina che in segno di lutto siano tagliate le criniere ai cavalli⁷¹. Il riferimento a questa onoranza funebre è significativo poiché la tosatura dei cavalli nelle testimonianze degli storici è connessa con la morte di re o condottieri⁷². Erodoto menziona quest'uso a proposito dei Persiani in lutto per la morte di Masistio⁷³, Plutarco attesta questa usanza funebre in riferimento al tebano Pelopida.⁷⁴ Anche in questo caso Alceste, data la sua morte eroica, viene implicitamente equiparata a re e condottieri.

LA FEMMINILITÀ DI ALCESTI

Nella produzione grafica compresa tra il XVII e il XIX sec. si diffonde un'immagine di Alceste priva dei caratteri eroici euripidei evidenziati⁷⁵. Dalla mia ricerca iconografica *in fieri* su Alceste è emerso che tre scene in particolare hanno destato l'interesse degli artisti: la morte di Alceste, il rapimento di Eracle dal regno degli Inferi, lo svelamento⁷⁶. Tratto comune a questi soggetti è la debolezza di Alceste, la sua ri-femminilizzazione rispetto alla tragedia greca, aspetto mai indagato prima.

67. PONTANI 2002, pp. 25-26.

68. Cfr. SUSANETTI 2014², p. 199.

69. Eur. *Al.* 371-373.

70. Cfr. PATTONI 2006a, pp. 216-217.

71. Eur. *Al.* 428-429.

72. Sulla tosatura dei cavalli vd. PATTONI 2006a, p. 218.

73. Herodot. 9,24.

74. Plut. *Pelop.* 33,2.

75. È forse superfluo ricordare il ruolo fondamentale della produzione a stampa nella diffusione delle iconografie.

76. Puntualizzo che la mia ricerca è focalizzata sulle opere grafiche (disegni e incisioni); per un'indagine iconografica su Alceste in generale vd. MOTTA 2020.

Da ariste a bonne femme

Alceste è indicata come una *bonne femme* nell'acquaforte (mm 89 x 54, 1644) di Stefano Della Bella (1610-1664) (fig. 3)⁷⁷.



Fig. 3: Stefano Della Bella, *Alceste*, acquaforte (foto da PEREGO 2016a).

L'opera è una delle 52 carte del mazzo *Le Jeu des Reines Renommées* che comprende figure femminili mitiche, bibliche e storiche. Al centro Alceste, che indossa un chitone plissettato, è raffigurata nell'atto di portarsi al petto un pugnale⁷⁸. Sotto compare la scritta: «Femme d'Admete Roy de Tessalie, / laquelle mourut pour son mary qui / estoit malade, s'achant que l'oracle/ luy accordoit la vie, pourueu qu'il / se trouuast quelqu'un qui voulut / mourir pour luy». Il gesto e la breve narrazione fanno riferimento alla volontà della donna di morire al posto del marito. Nell'interpretazione dell'artista Alceste incarna il prototipo della *bonne femme*.

77. DE VESME - MASSAR 1971, p. 628, III; PEREGO 2016a, p. 15.

78. È noto che nel testo euripideo Alceste non si suicida pugnalandosi, come allude l'incisione qui proposta, bensì spirava 'naturalmente'.

L'epiteto euripideo *ariste* ha perso la sua connotazione eroico-virile per diventare un generico *bonne*.

Per comprendere la riaffermata femminilità di Alceste dobbiamo contestualizzare l'acquaforte di Stefano Della Bella nella temperie culturale del suo tempo e precisamente nel contesto teatrale. Il genere della tragicommedia, a cui è riconducibile come già detto l'*Alceste* euripidea⁷⁹, fiorì proprio presso le corti del XVI-XVII sec., e si identificò in Italia - semplificando - nel dramma pastorale⁸⁰. È noto infatti che gli scrittori rinascimentali non avessero un'idea precisa del terzo genere del teatro classico: il dramma satiresco, di cui conoscevano solo il carattere boschereccio. Ai languidi amori dei pastori si unì poi l'esaltazione dell'istituto matrimoniale secondo il nuovo clima spirituale della controriforma, come accade nel *Pastor fido* (1583) di Battista Guarini, modello per i drammi pastorali successivi. Tra il Seicento e il Settecento furono molteplici le rivisitazioni del mito di Alceste tese ad accentuarne gli affetti. Tra i molti titoli sono presenti notevoli variazioni nel *plot* ma identica è l'insistenza sul sentimento amoroso; basti qui citare i libretti *Antigona delusa da Alceste* di Aurelio Aureli (1664), *Alceste* di Ranieri Calzabigi (1767)⁸¹. Alceste divenne così figura esemplare di *bonne épouse*.

Alceste vestita da sposa

Alceste come sposa devota si afferma soprattutto nell'arte neoclassica del XIX sec. Esempio è il ritratto dell'artista inglese preraffaellita Anthony Frederick Augustus Sandys (1829-1904)⁸². Lady Donaldson è raffigurata nei panni di Alceste come suggeriscono il cartiglio in altro a destra con la scritta «ΑΛΚΗΣΤΙΣ» e l'abito bianco da sposa (fig. 4)⁸³.

L'abito nuziale perde la dimensione eroica della vestizione euripidea. Il vestito bianco e il velo caratterizzano il personaggio di Alceste anche nelle opere su carta che ritraggono la donna nel momento in cui Eracle la sottrae a Thanatos e la riconsegna ad Admeto. In entrambi i casi, come vedremo, la donna non agisce ma subisce gli avvenimenti (figg. 6-7-8-9).

Nel pastello di Sandys Alceste è identificata dal vestito da sposa, correlativo oggettivo della donna stessa. Tale scelta iconografica è riconducibile da un lato alla moda di ritrarre personaggi nelle vesti di figure mitiche o storiche, in voga fin dal Settecento, dall'altro il bianco è emblema della purezza mariana⁸⁴.

79. Vd. nota 1.

80. Sul dramma pastorale vd. BINO-TAMENI 2005, pp. 131-133.

81. Sul rapporto tra tragedia greca e opera in musica cfr. NAPOLITANO 2013, pp. 1349-1381 e relativa bibliografia.

82. Su Sandys disegnatore-incisore vd. BELLINI 1985, p. 83.

83. Cfr. MOTTA 2020, pp. 75-76.

84. Risale al 1854 il dogma dell'Immacolata Concezione; cfr. MOTTA 2020, p. 76.



Fig. 4: Anthony Frederick Augustus Sandys, *Ritratto di Lady Donaldson*, pastello, 1877, collezione privata (foto da MOTTA 2020).

Velo, castità, innocenza fanno di Alceste l'archetipo della moglie devota. Da notare che nel corso del tempo l'eroina diventa l'unico personaggio raffigurato. Così come in ambito teatrale nel XIX sec. iniziò l'«individualismo attoriale»⁸⁵; esemplare il divismo dell'attrice francese Sarah Bernhardt (1844-1923) che interpretò più volte il personaggio euripideo di Fedra tratto dalla tragedia di Racine⁸⁶.

Alceste morente

La scena in cui Alceste morente saluta il marito e i figli ha destato il maggior interesse degli artisti a causa del forte patetismo. Evidente è *pathos* nell'acquaforte di Francesco Rosaspina (1762-1841) *Alceste moribonda* del 1785 (fig. 5)⁸⁷.

L'eroina è raffigurata sdraiata sul letto nel momento in cui solleva gli occhi al cielo ed esala l'ultimo respiro alla presenza dei figli, del marito e dell'ancella. I gesti sono particolarmente espressivi: le mani della donna sono abbandonate, i figli amorevolmente accarezzano la madre, Admeto si copre il volto esprimendo il dolore e forse la vergogna per aver accettato che la moglie muoia al posto suo. Sotto il titolo compare la scritta: «Quadro esistente nella Accademia Clementina di Bologna». Il riferimento è al dipinto del 1776 *Il re Admeto di Tessaglia piange la morte di Alceste* del pittore ne-

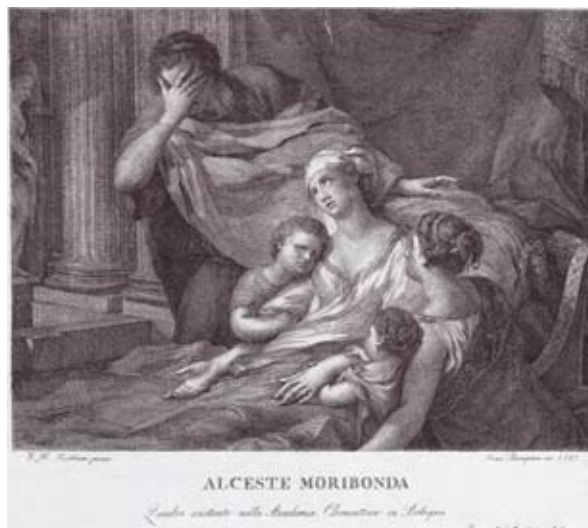


Fig. 5: Francesco Rosaspina, *Alceste moribonda*, acquaforte, 1785 (foto da PEREGO 2016a).

oclassico tedesco Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), copiato nello stesso verso da Rosaspina.

Anche in questo caso per comprendere il patetismo dell'opera è bene considerare il dramma *Alceste* nel teatro del Settecento. Si pensi al *Singspiel* di Christoph Martin Wieland *Alkestis* che debuttò nel 1773 con grande successo nel teatro di corte di Weimar. Scritto su richiesta della duchessa Anna Amalia di Sachs-Weimar e musicato da Anton Schweitzer, il libretto adeguò l'originale euripideo, consultato in lingua originale⁸⁸, al gusto del pubblico dell'epoca, esaltando l'amore coniugale dei due sposi⁸⁹. A questo *pathos* teatrale si aggiunga l'interesse per l'arte classica e l'antichità in generale da parte degli artisti del XVIII-XIX sec. che reinterpretarono i personaggi del mito classico alla luce del loro sistema di valori. «L'opera in musica tra la fine del Settecento e l'inizio del nuovo secolo risentì ovviamente della contemporanea maturazione del gusto neoclassico e, a un tempo, soprattutto in Francia, degli eventi di formidabile portata rappresentati dalla Rivoluzione e dalla parabola napoleonica; ancora una volta, il nuovo gusto trovò nella nobile compostezza della tragedia attica una fonte di ispirazione privilegiata»⁹⁰. Alceste divenne così donna-madre-moglie quasi sacrale, raffigurata nell'atto estremo del sacrificio.

La lotta tra Eracle e Thanatos

Altra scena privilegiata in campo grafico è il ritorno in vita di Alceste e precisamente due momenti: la lotta tra Eracle e Thanatos e Eracle con la donna esanime in braccio. Riconducibili alla prima iconografia sono i due studi del pittore e incisore tedesco Giovanni Bona-

85. ALONGE 1994, p. 65.

86. Cfr. PICON 2010.

87. Cfr. PEREGO 2016a, p. 16.

88. cfr. NAPOLITANO 2013, p. 1367.

89. Cfr. PATTONI 2006c, pp. 20-28.

90. NAPOLITANO 2013, p. 1360.



Fig. 6: Giovanni Bonaventura Genelli, *Ercole lotta con Thanatos per salvare Alcesti*, penna e inchiostro (foto da <http://www.artnet.com>).

ventura Genelli⁹¹ (1798-1868) (fig. 6)⁹².

In entrambe le scene campeggiano al centro Eracle, identificabile dalla *leontè*, e Thanatos, dalle grandi ali, intenti nella lotta. Riconoscibile anche Cerbero, il cane a tre teste posto a guardia dell'Ade. Alcesti completamente velata è semplice astante⁹³. Il riferimento è all'avvenimento extrascenico euripideo in cui Eracle presso la tomba di Alcesti sfida Thanatos e lo sconfigge⁹⁴.

Eracle riporta in vita Alcesti

Nell'incisione *Hercules and Alcestis* eseguita forse



Fig. 7: William John Cooke (?), *Hercules and Alcestis*, bulino, c. 1835 (foto da PEREGO 2016a).

da William John Cooke⁹⁵ è raffigurato il momento in cui Eracle sta riportando Alcesti dal regno dei morti alla vita (fig. 7)⁹⁶.

L'eroe è robusto e virile, la donna debole e inerme. L'origine del soggetto è il dipinto a olio *Hercule delivrant Alceste* del pittore francese Jean Baptiste Regnault (1754-1829)⁹⁷.

La scena del 'salvataggio' ha ispirato numerosi artisti nel corso dei secoli tra cui i celebri Eugène Delacroix (*Ercole e Alcesti*, 1862)⁹⁸ e Paul Cézanne (*Il rapimento*, 1867)⁹⁹. In entrambe le tele Eracle, tipicamente possente, trasporta Alcesti abbandonata. Nel rapporto Eracle-Alcesti è quindi ristabilito il consueto rapporto uomo-donna, forza-debolezza, azione-passività. La possanza erculea è enfatizzata anche dallo svenimento di Alcesti che languidamente giace tra le sue braccia.

Teniamo presente che Eracle nel Settecento e nell'Ottocento fu soggetto privilegiato dagli artisti e dai lette-

91. Poche le notizie su questo artista; vd. BENEZIT 1976, IV, p. 666.

92. Potrebbe trattarsi dei disegni preparatori ai dipinti di palazzo Hartel di Lipsia con le storie di Ercole, ma è un'ipotesi che necessita un'indagine approfondita.

93. L'iconografia di Alcesti ricorda la statua della cosiddetta *Velata* delle Terme di Diocleziano a Roma (170-180 a.C.), cfr. CALCANI 2017, pp. 215-217.

94. Eur. *Al.* 1140-1142.

95. L'incisore è di difficile identificazione, potrebbe essere William John Cooke (Dublino 1797-1865), oppure William Bernard Cooke (Londra 1778-1855); vd. BENEZIT 1976, III p. 150.

96. Cfr. PEREGO 2016a, pp. 17-18.

97. Anche nell'acquaforte-bulino *Ercole e Alcesti* di Luigi Mantovani (1795?-1873) un Eracle muscoloso regge Alcesti debole e forse priva di sensi; vd. PEREGO 2016a, p. 18.

98. Olio su cartone, 1862, Washington, Philips Collection; vd. PEREGO 2016a, p. 18; MOTTA 2020, pp. 53-54.

99. Olio su tela, 1867, Cambridge, The Fitzwilliam Museum; vd. PEREGO 2016a, p. 18; MOTTA 2020, pp. 54-55.

rati che lo privarono del carattere comico euripideo per farne un eroe *in toto* positivo¹⁰⁰.

Lo svelamento

La terza iconografia amata dagli artisti soprattutto neoclassici è lo svelamento di Alcesti e il riconoscimento da parte di Admeto alla presenza di Eracle. Le arti figurative del momento sembrano infatti privilegiare la triade Alcesti-Admeto-Eracle. In queste opere Alcesti indossa la veste bianca e il velo sebbene, come già detto, non sia menzionato nel testo euripideo¹⁰¹. Sul velo si consideri che nella citata *Alkestis* di Wieland (1773) esso è esplicitato nel finale (atto V, scena VII). L'opera dello scrittore tedesco potrebbe pertanto avere influenzato la produzione pittorica seguente.

Lo svelamento è presente nel disegno dell'artista inglese John Flaxman¹⁰² (1755-1826) *Alcesti e Admeto* (fig. 8).

Lo stile paratattico della composizione e la grafia lineare con cui sono delineati i personaggi sono riconducibili alla pittura vascolare greca. Flaxman fu infatti incaricato dalla fabbrica di ceramiche Wedgwood presso la quale lavorava come disegnatore di copiare i modelli dell'antichità e adattarli al vasellame della sua epoca. A questo scopo l'artista si recò a Roma dove ebbe modo di ammirare l'arte antica, compresa la pittura su ceramica greca.

Molto diverso lo stile del disegno (125 x 163 cm) del pittore bergamasco Enrico Scuri *Alcesti resa da Ercole ad Admeto* (fig. 9)¹⁰³.

Eracle è colto nell'atto di sollevare il velo di Alcesti mentre il marito Admeto affettuosamente abbraccia la moglie. I corpi dei personaggi hanno una volumetria accentuata; la muscolatura e la posa di Eracle ricordano la scultura dell'*Ercole Farnese* di Lisippo. Il velo da sposa di Alcesti, la composizione triangolare con i due sposi e Eracle-testimone sembrano alludere al matrimonio¹⁰⁴.



Fig. 8: John Flaxman, *Alcesti e Admeto*, 1789 inchiostro, acquerello e grafite su carta, Londra, Tate Gallery (da MOTTA 2020).



Fig. 9: Enrico Scuri, *Alcesti resa da Ercole ad Admeto*, 1828, carboncino, sfumino, gesso bianco, carta, applicato su tela, Bergamo, Collezione eredi Scuri Galizzi (foto da MOTTA 2020).

Alcesti imago Amoris

Alcesti è stata raffigurata non solo in relazione alla tragedia euripidea o ai suoi rifacimenti¹⁰⁵ ma anche come immagine a sé. Prototipo della donna che sacrifica la sua vita per amore, Alcesti si è trasformata nel tempo in un'eroina romantica, nell'immagine stessa dell'amore a prescindere persino dalla presenza del marito. Così è stata raffigurata dall'artista inglese preraffaellita Edward Burne-Jones (1833-1898) nell'edizione del 1864 di *Legend of Good Women* di Geoffrey Chaucer. Nel prologo del testo Amore, accompagnato da Alcesti, rimprovera il poeta di aver dato in scritti precedenti un'immagine negativa delle donne, di cui ha raccontato l'infedeltà e l'incostanza. Proprio Alcesti intercede benignamente a favore del poeta che dovrà ora scrivere di donne fedeli e di uomini traditori. In *Amor and Alcestis* (fig. 10)¹⁰⁶ sono raffigurati in un *hortus conclusus* a sinistra Amore come un angelo e a destra Alcesti con le tipiche sembianze delle donne preraffaellite¹⁰⁷.

105. A questo proposito vd. PATTONI 2006c; PICE 2011.

106. Vd. PEREGO 2016a, pp. 19-20; MOTTA 2020, pp. 39-40.

107. Un esemplare è conservato al Birmingham Museums &

100. Così avviene nella versione citata di Christoph Martin Wieland, in quella di Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck e in quella di Benito Perez Galdos.

101. Ricordo: *La restituzione di Alcesti al marito da parte di Ercole* di J. H. Tischbein il Vecchio (MOTTA 2020, pp. 57-58); *Ercole riconsegna Alcesti ad Admeto* di F. Fischetti (MOTTA 2020, pp. 59-60); *Ercole che conduce Alceste ad Admeto* di P. Benvenuti (MOTTA 2020, pp. 63-64).

102. Sulla produzione grafica dell'artista vd. BELLINI 1985, pp. 427-428

103. Vd. MOTTA 2020, pp. 65-66. Si tratta del cartone preparatorio per la tela, oggi perduta, esposta alla mostra annuale di Brera del 1828, cfr. MANGILI 2002, p. 244, III/1.

104. Il finale di *Alcesti* è stato risolto in diversi modi dai registi che hanno messo in scena la tragedia euripidea; sulla questione vd. GIOVANNELLI 2015, pp. 45-58. Segnalo qui il finale dello spettacolo *Alcesti di Euripide* con la direzione drammaturgica di Elisabetta Matelli e la regia di Christian Poggioni cui ho assistito; cfr. PEREGO 2016b.



Fig. 10: Edward Burne-Jones, *Amor and Alcestis*, matita, penna e acquerello, 1864 (foto da PEREGO 2016a).

Nel cartiglio a sinistra si legge *Imago Amoris*. Immediato è il riferimento alla figura alata che rappresenta Amore-Cupido, in realtà anche Alcesti può essere interpretata come l'immagine dell'amore coniugale. Torna il prototipo della *bonne femme* raffigurato da Stefano Della Bella (fig. 3). In generale i Preraffaelliti insisterono molto sulla femminilità delle figure ritratte; una femminilità intesa come bellezza estetica, tratto fondante della loro concezione artistica. L'*Alcesti* euripidea fu fonte di ispirazione per il gruppo di artisti inglesi che ne accentuarono appunto la bellezza fisica più che quella morale.

CONCLUSIONI

Nel testo euripideo vari elementi concorrono alla virilizzazione epica di Alcesti. L'epiteto ἀρίστη è più volte ripetuto dal coro, dall'ancella e dalla stessa Alcesti. Caratteristica eroico-epica è anche la gentilezza verso gli schiavi cui corrisponde l'iconografia del compianto delle ancelle (fig. 1). La vestizione eroica *ante mortem* ha forti implicazioni rituali-simboliche legate al matrimonio; ne deriva la diffusione del ritratto femminile nelle vesti di Alcesti-sposa, come nel disegno di Sandys (fig. 4). La *timè* eroica è esplicitata nel dramma dalla stessa Alcesti come emerge anche nell'opera di Füger (fig. 2). L'espressione decisa delle ultime volontà ha anch'essa carattere virile-eroico. Infine la tosatura dei cavalli ordinata da Admeto è rito funebre che accomuna Alcesti a re e condottieri.

In ambito figurativo, specificatamente in quello

Art Gallery, inv. 1904P520. Sull'artista vd. KORB-CHRISTIAN 2007, p. 64.

grafico del XVII-XIX sec., avviene in generale una ri-femminilizzazione dell'eroina ricondotta ai più tradizionali caratteri della moglie devota, una *bonne femme* come è indicata nell'acquaforte di Della Bella (fig. 3). Alcesti è ritratta dagli artisti neoclassici soprattutto come una donna debole che subisce gli avvenimenti passivamente: nel momento patetico dell'ultimo saluto al marito e ai figli (fig. 5), mentre esanime è tratta in salvo da Eracle (fig. 7) e infine nel momento in cui le è tolto il velo alla presenza di Admeto (figg. 8-9). Il personaggio euripideo in ambito figurativo perde nel tempo i suoi caratteri eroico-epici per assumere quelli più rassicuranti della donna 'subordinata' al marito diventando il prototipo, o forse lo stereotipo, dell'*imago Amoris* coniugale, come è ritratta da Burne-Jones (fig. 10).

Mentre il tragediografo greco sembra costruire un personaggio in cui è prevalente la dimensione eroica e non erotica, nella tradizione iconografica lo sconfinamento di genere è ricondotto ai confini rassicuranti della distinzione tra i generi. Da un lato questa risemantizzazione dell'*aristia* di Alcesti potrebbe essere dovuta a una conoscenza indiretta e superficiale del testo euripideo da parte degli artisti, dall'altro, nel caso in cui invece la tragedia fosse nota e compresa, è possibile che a questa operazione sia sottesa la precisa volontà di rendere borghese e più rassicurante l'eroina.

Nell'arte compresa tra il XVIII e il XIX sec. Alcesti è infatti raffigurata come simbolo della fedeltà coniugale, intesa come valore estremo che porta al sacrificio di sé. È questo un periodo storico che si confronta con il mito di Alcesti in modo fecondo non solo in campo figurativo ma anche teatrale, come abbiamo visto. In generale possiamo affermare che l'eroina euripidea subisce nel tempo un processo di strumentalizzazione che la priva del suo carattere decisionista 'virile' per assumere quello remissivo tipicamente femminile. Questa operazione si spiega con la concezione della donna del tempo¹⁰⁸. Nell'Ottocento infatti sono ancora demarcate due differenti sfere d'azione: quella pubblica per gli uomini e quella privata per le donne. Si tratta della stessa distinzione tra *polis*, lo spazio pubblico maschile e *oikos*, lo spazio domestico femminile che caratterizza l'antica società greca nella quale è ambientata l'*Alcesti* euripidea¹⁰⁹. Nel XIX sec., nel modello affermatosi di famiglia coniugale borghese, le donne non sono e non sono ritenute individui autonomi e indipendenti bensì in quanto mogli e madri sono considerate le garanti dell'ordine domestico e dell'educazione dei fi-

gli. Alcesti è così recuperata come archetipo di moglie dolce, comprensiva, che antepone 'naturalmente' la vita del marito alla propria. L'*aristia* epico-eroica virile dell'*Alcesti* euripidea nel tempo si snatura nel valore femminile della fedeltà coniugale. Così il coraggio di Alcesti si trasforma in una serena e passiva accettazione del proprio destino.

Fa eccezione l'*Alcesti* alfieriana che mantiene la sua forza virile. Fin dal primo atto la donna si mostra risoluta: «secura in me del morir già stommi». Alcesti diventa l'eroina titanica secondo la sensibilità romantica dell'astigiano.

Ma il tentativo titanico di Alcesti di affermare la sua volontà e quindi la sua identità fallisce nel tempo come le incisioni trattate in questo saggio dimostrano.

108. Faccio qui riferimento al saggio di BERNARDI 2008, pp. 394-411.

109. La bibliografia sulla donna nel mondo antico è molto corposa, mi limito qui a segnalare il manuale a cura di SCHMITT PANTEL (1990) con la relativa bibliografia, testo tuttora imprescindibile in questo campo di studi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARDOLINO 2008 = G. Ardolino, *Angelica Kauffmann (1746-1807)*, Milano 2008.
- BELLINI 1985 = P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo 1985.
- BELTRAMETTI 2016 = A. Beltrametti, "Alceste non aveva il velo. L'oggetto assente che genera i suoi sostituti", in *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, a cura di A. Coppola - C. Barone - M. Salvadori, Padova 2016: 13-33.
- BERNARDI 2008 = T. Bernardi, "La donna: modelli, ruoli, diritti", in *Storia della civiltà europea. L'Ottocento. Storia, Economia, Società*, vol. X, a cura di U. Eco - A. Schiavone et al., Milano: 394-411.
- BENEZIT 1976 = E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Parigi 1976.
- BINO-TAMENI 2005 = C. Bino, I. Tameni, "Il teatro umanistico e rinascimentale", in *Storia essenziale del teatro*, a cura di C. Bernardi, C. Susa, Milano 2005: 121-163.
- BRILLANTE 2005 = C. Brillante, "L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma", in *MD* 54, 2005: 9-46.
- BRUIT ZAIDMAN 2009 = L. Bruit Zaidman, "Le figlie di Pandora. Donne e rituali nella città", in *Storia delle donne in Occidente: L'Antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Roma-Bari 2009: 374-423.
- CALCANI 2017 = G. Calcani, "Note sull'iconografia della statua della 'Velata' (Roma, Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano)", in *La tenuta del Palombaro. Una storia dell'archeologia lungo l'antica via Appia*, a cura di A. Corbascio, Roma 2017: 197-225.
- DI BENEDETTO 1992 = V. Di Benedetto, "Alceste e Medea", in V. D. B., *Euripide: teatro e società*, Torino 1992: 24-46.
- DIANO 1968 = C. Diano, "Senso dell'Alceste", in EAD., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968: 339-347.
- DIANO 1976 = C. Diano, *L'Alceste di Euripide*, in *Euripide letture critiche*, a cura di O. Longo, Milano 1976: 70-78.
- DE VESME - MASSAR = A. De Vesme - P.D. Massar, *Stefano della Bella. Catalogue Raisonné*, New York 1971.
- GARLAND 1985 = R. Garland, *The Greek Way of Death*, Ithaca-Londra 1985.
- GIOLIO 1985 = G. Giolio, "Il concetto di *philia* nell'Alceste di Euripide", in *Atti e Memorie Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti* 98 (3), 1985: 115-128.
- GIOVANNELLI 2015 = M. Giovannelli, "Tutto è male quel che finisce bene: il finale di *Alceste* sulla scena italiana contemporanea", in *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 32, 2015: 45-58.
- JATTA 1995 = B. Jatta, *Francesco Bartolozzi: incisore delle Grazie*, Roma 1995.
- KORB-CHRISTIAN 2007 = E. Korb - J. Christian, *Hidden Burne-Jones: Works on Paper by Edward Burne-Jones from Birmingham Museums and Art Gallery*, Londra 2007.
- LEDUC 2009 = C. Leduc, "Come darla in matrimonio? La sposa nel mondo greco, secoli IX-IV a.C.", in *Storia delle donne in Occidente: L'Antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Roma-Bari 2009: 246-314.
- LIPPOLIS 2009 = E. Lippolis, "Oreficeria e società nel mondo greco", in *Oreficeria antica e medievale. Tecniche, produzione, società*, a cura di I. Baldini Lippolis - M. T. Guaitoli, Bologna 2009: 35-70.
- LUSCHNIG 1990 = C. A. E. Luschnig, "Euripides' *Alceste* and the Athenian οἶκος", in *Dioniso* 60, 1990: 9-39.
- MANGILI 2002 = R. Mangili, *Enrico Scuri. La fine del classico nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 2002.

ALCESTI TRA VIRILITÀ TRAGICA E FEMMINILITÀ ICONOGRAFICA
DA EURIPIDE ALLA GRAFICA DEL XVII-XIX SEC.

- MAUDUIT 2017 = C. Mauduit, “Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell’*Alceste* di Euripide”, in *Lexis* 35, 2017: 128-146.
- MORIN 2016 = B. Morin, “À propos de la place d’*Alceste* dans la tétralogie de 438 av. J.-C.”, in *BAGB* 1, 2016: 35-56.
- MOTTA 2020 = V. Motta, *Alceste illustrata. Fortuna di un mito*, Vasto (CH) 2020.
- NAPOLITANO 2013 = M. Napolitano, “Tragedia greca e opera in musica. Note in margine a un matrimonio mancato”, in *Per Gabriella. Studi in ricordo di Gabriella Braghi*, a cura di M. Palma, C. Vismara, tomo III, Cassino 2013: 1349-1381.
- PADUANO 2004 = G. Paduano, “L’unità dell’*Alceste* e la doppia ricezione”, in *Comunicazioni sociali* 26, 2004: 343-359.
- PATTONI 2006a = M. P. Pattoni, “Δακρυόεν γέλασαι. Sorridere tra le lacrime nell’*Alceste* di Euripide”, in *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*. Atti del Convegno di Studi Cagliari (29 settembre-10 ottobre 2005), a cura di P. Mureddu - G. Nieddu, Amsterdam 2006: 187-227.
- PATTONI 2006b = M. P. Pattoni, “La migliore delle donne: l’*Alceste* di Euripide”, in *Alceste. Variazioni sul mito*, a cura di M. P. Pattoni, Venezia 2006: 9-19.
- PATTONI 2006c = *Alceste. Variazioni sul mito*, a cura di M. P. Pattoni, Venezia 2006.
- PATTONI 2008 = M. P. Pattoni, “Modelli omerici nell’*Alceste* di Euripide: testo e intertesto”, in *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, a cura di L. Castagna - C. Riboldi, Milano 2008: 1225- 1260.
- PEREGO 2016a = D. Perego, “*Alceste*. La migliore delle donne nelle stampe dal XVI al XVIII sec.”, in *Grafica d’Arte* 107, 2016: 5-21.
- PEREGO 2016b = rec. allo spettacolo teatrale *Alceste di Euripide* (regia di Christian Poggioni, direzione drammaturgica di Elisabetta Matelli, Milano, Teatro alle Colonne di Milano), in *Drammaturgia on line*, 2016 (<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6563> consultato il 17.1.2021)
- PEREGO 2018 = D. Perego, “*Alceste*. Il dramma euripideo nelle xilografie di Adolfo De Carolis”, in *Grafica d’Arte* 113, 2018: 20-24.
- PEREGO 2019 = D. Perego, “*Erigone*. La storia dell’eroina tragica da Eratostene a Cesare Pavese”, in *Quaderni del Ramo d’Oro* 12, 2019: 21-50.
- PICE 2011 = N. Pice, *Alceste e le Alceste. Storia, forme, fortuna di un mito*, Foggia 2011.
- PICON 2010 = S. A. Picon, *Sarah Bernhardt*, Parigi 2010.
- PONTANI 2002 = *Euripide. Le tragedie*, a cura di A. Beltrametti, traduzione di F. M. Pontani, con un saggio di D. Lanza, fotografie di M. Jodice, Torino 2002.
- REHM 1994 = R. Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton - New York 1994.
- ROMAGNOLI 1928 = *I Poeti tragici tradotti da Ettore Romagnoli. Euripide Tragedie II*, Bologna 1928.
- SCHEIN 1988 = S. L. Schein, “ΦΙΛΙΑ in Euripides’ *Alceste*”, in *Metis* 3, 1988: 179-206.
- SCHMITT PANTEL 1990 = *Storia delle donne. L’antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Bari-Roma 1990.
- SEGAL 1992a = C. Segal, “Euripides’ *Alceste*: Female Death and Male Tears”, in *CA* 11, 1992:142-158.
- SEGAL 1992b = C. Segal, “*Admetus’ Divided House: Spatial Dichotomies and Gender Roles in Euripides’ Alceste*”, in *MD* 28, 1992: 9-26.

SIROPOULOS 2000 = S. D. Siropoulos, "The Prominence of Women in Tragedy: Alcestis and the Oikos," in *Hellenica* 50 (2), 2000: 181-196.

SIROPOULOS 2001 = S. D. Siropoulos, "An Exemplary Oikos: Domestic Role-models in Euripides' Alcestis", in *Eirene* 38, 2001: 5-18.

SUSANETTI 2014² = *Euripide, 'Alcesti'*, a cura di D. Susanetti, Venezia 2014².

WOOD 1978 = S. Wood, "Alcestis on Roman Sarcophagi", in *AJA* 82 (4), 1978: 499-510.

ZARRI = *Velo e velatio. Significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma 2014.

OLTRE I CONFINI. IL DESTINO DELLA CAMILLA DI VIRGILIO

ANTONELLA BRUZZONE*

Nella suggestiva figura di Camilla, la regina dei Volsci che in *Aen.* 11 combatte al fianco di Turno contro i Troiani, Virgilio combina originalmente diversi archetipi (tra gli altri: l'Amazzone sul modello di Penthesilea, la vergine cacciatrice compagna di Diana, l'eroe invincibile ucciso con l'inganno). Fin dai primi versi in cui è introdotta in scena, nel catalogo dei guerrieri di *Aen.* 7,803-818, il suo *ethos* è caratterizzato in un modo che la colloca fuori da quella che la cultura antica considerava la dimensione femminile, in un al di là estraneo alle donne che accettano il ruolo a loro tradizionalmente assegnato di spose e madri dedite ad attività muliebri; e d'altra parte quel *Kriegertum* che la assimila all'universo dei *vir* esibisce il suo maggior fascino proprio nel contrasto con l'essere *femina* di Camilla, inevitabilmente isolandola anche dal mondo maschile. La sua storia sembra trovare come una predestinazione nel gesto del padre Metabo che, inseguito dai nemici, per salvarla la scaglia ancora infante *rapidum super amnem* (*Aen.* 11,562): e lì, oltre il confine segnato dal fiume, in un territorio altro, Camilla comincia la sua singolare esistenza, cresce in un ambiente selvaggio, nella solitudine, separata dal consorzio umano e vicina al mondo della natura, e sviluppa la sua personalità di donna secondo una identità del tutto peculiare, paradossale in una società in cui le specificità e i limiti di genere sono fissi e invalicabili.

In the evocative figure of Camilla, the queen of the Volscians who fights alongside Turnus against the Trojans in Aen. 11, Virgil combines originally different archetypes (the Amazon modelled on Penthesilea, the virgin hunter companion of Diana, the invincible hero killed by deception, among others). From the very first lines in which she is introduced—the catalogue of the warriors of Book 7,803-818—her ethos is characterized in a way that places her outside the traditional female sphere; and, on the other hand, the Kriegertum that equates Camilla to males shows her greatest charm precisely in the contrast with her being a girl, inevitably isolating her from the male world as well. Her fate seems to be determined by the gesture of her father Metabus who, pursued by the enemies, throws his still infant daughter rapidum super amnem in order to save her (Aen. 11,562). Indeed, it is there, beyond the border marked by the river, in a territory other than her own, Camilla begins her singular existence, growing in a wild environment, isolated from the human group and close to the world of nature, and she becomes a woman according to a totally unique identity, crossing all gender boundaries.

LA COMPLESSA COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO VIRGILIANO

Figura enigmatica, quella di Camilla, combinatoria, 'contaminata', che accoglie in sé una pluralità di antecedenti.

Molto è stata studiata in rapporto agli archetipi che hanno concorso alla sua creazione: l'Amazzone in primo luogo sul modello di Penthesilea, ma anche dell'eroina trace Arpalice; la vergine cacciatrice compagna fedele di Diana, con tratti dell'atleta Atalanta e del giovane Ippolito; l'eroe invincibile ucciso soltanto con l'insidia (Achille, ad esempio). Alcuni hanno supposto che Camilla fosse già presente nella mitologia del popolo volsco: resta tuttavia incerto se, in questo caso, fosse stata immessa nella saga di Enea prima dell'*Eneide*. Diversi i tentativi anche di connettere Camilla con vari culti locali legati a Diana¹.

Quali che siano gli spunti di riferimento, Virgilio li organizza in una sintesi che appare originale,

1. Imprescindibile studio di partenza, anche per un ampio discorso sulle molte letture della figura di Camilla nella bibliografia precedente, ARRIGONI 1982 (cfr. anche la voce "Camilla" da lei curata per l'*Enciclopedia Virgiliana*: ARRIGONI 1984). Densa illustrazione del personaggio Camilla e delle sue singolarità in GRANSDEN 1991, pp. 20-25. Fondamentali HORSFALL 1988 (cfr. anche HORSFALL 1991, pp. 67 ss., spec. p. 73), e LA PENNA 1988; e ancora HORSFALL 2000, pp. 519-521 ad 7,803-817, che riassume la problematica per quanto riguarda l'origine del personaggio, amalgama di elementi disparati, e HORSFALL 2003, pp. 313-314 ad 11,535-536 con ulteriore efficace messa a punto; da ultimo MCGILL 2020, pp. 20-30. Cfr. poi tra gli altri: DEWITT 1925; FORDYCE 1977, pp. 201-203 ad 7,803 ss.; KÖVES-ZULAUF 1978; BONFANTI 1985, pp. 178-207; BASSON 1986; PACH WILHELM 1987; BOYD 1992; CAPDEVILLE 1992; TORRÀU 1993; BECKER 1997; FRATANTUONO 2005; FRATANTUONO 2006, p. 290; RATTI 2006; FRATANTUONO 2007; FRATANTUONO 2009, pp. 163-167; PYY 2010; RAMSBY 2010; MONREAL 2015, pp. 79-92; RAYMOND-DUFOULEUR 2016, spec. pp. 45-48; GILDENHARD - HENDERSON 2018, pp. 22-30 (*Introduction. Part III: Camilla*). Agile sintesi in TORZI 2019, pp. 354-356. Molto ben condotta e assai utile per diversi aspetti qui affrontati la tesi di Laurea Magistrale in Archeolo-

* Università degli Studi di Sassari - DISSUF
(bruzzone@uniss.it)

costruendo un personaggio poetico di inedita eleganza e complessità, sorprendente, in cui con la mai cancellata peculiarità di una identità femminile convivono elementi che derogano dagli stereotipi di genere. Camilla sembra addirittura sollevarsi in una sfera sovrumana: perché investita di un favore divino – il rapporto tra Diana e Camilla è di appartenenza –, e perché dotata di qualità che la innalzano al di sopra degli uomini, Camilla assurge a essere intermedio tra l'uomo e la divinità, aliena dal consorzio umano, maschile e femminile (cfr. *Aen.* 11,657 *dia Camilla*). Camilla è un prodotto artistico senza dubbio eccezionale: e a lei il poeta accorda uno spazio particolare, di marcato isolamento.

VARCANDO I LIMITI

Sui molteplici aspetti – alcuni dei quali apparsi talora contraddittori – che caratterizzano la figura di Camilla molto si è scritto, soprattutto di recente: e i contributi elaborati sono di notevole rilievo, anche in una chiave che potrebbe definirsi di ‘politica di genere’ virgiliana². Non è certo mio proposito riprendere qui la problematica nella sua globalità³. Intendo piuttosto riportare all'attenzione pochi punti che mi sembra individuino bene le modalità con cui Camilla, una donna intrepida nelle armi, a capo di un contingente di cavalleria, eccellente nella corsa a piedi, ‘sconfina’ sotto diverse prospettive, rompendo «every rule»⁴, oltrepassando anche i consueti limiti umani.

gia e Scienze dell'Antichità di Carla Merella, *Camilla, virgo bellatrix: momenti della fortuna letteraria e iconografica di un personaggio virgiliano*, discussa presso l'Università degli Studi di Siena il 29 settembre 2012 (relatore Alessandro Fo, correlatore Marilena Caciorgna): ringrazio l'autrice di avermela posta a disposizione. Ringrazio anche Filomena Giannotti che mi ha consentito di leggere un suo articolo ancora in corso di stampa (“*Praevertere ventos*. Riconsiderando velocità, volo e leggerezza della Camilla virgiliana”), che citerò come GIANNOTTI 2021 (ovviamente con l'indicazione solo dei paragrafi e non delle pagine).

2. Per un incisivo riepilogo sulla questione del *gender*, fatto basilare nella considerazione del personaggio Camilla, cfr. MCGILL 2020, pp. 22-24. Fra gli studi specificamente dedicati ricordo BASSON 1986; PACH WILHELM 1987; BECKER 1997; BOLENS 2003; MORELLO 2008; VIPARELLI 2008; REILLY 2015; SHARROCK 2015, pp. 157-168; RAYMOND-DUFOULEUR 2016. Cfr. anche HARDIE 1998, p. 85; KEITH 2000, pp. 27-32; PYY 2010, pp. 181-187. La lettura del personaggio nell'ottica di genere da parte dei commentatori antichi è analizzata in particolare da KEITH 2000 e da MORELLO 2008, qui sopra citate.

3. La bibliografia in merito, come si può immaginare, è notevolmente vasta: per questo ho ritenuto opportuno e necessario citare (anche per quel che attiene ai commenti virgiliani) solo l'essenziale e strettamente pertinente al taglio interpretativo proposto.

4. MORELLO 2008, p. 56.

E vorrei altresì evidenziare come le specificità insite nella natura di Camilla e le vicende di cui è intessuta la sua storia appaiano impresse nel suo destino a partire dal gesto del padre che per salvarla la scagliò neonata oltre il fiume, fissata a una lancia. Camilla è assorbita in questo orizzonte di fantasia, e la sua immagine, che nitida si staglia con un suo esclusivo potere di suggestione, continua a offrire sempre attuali motivi di interesse, ancora meritevoli di riflessione e di indagine.

La presentazione (nel libro VII)

Il libro dell'*Eneide* di cui Camilla è protagonista è l'XI; tuttavia Camilla emerge con grande risalto già nel libro VII, dove all'interno del catalogo dei guerrieri – che la ragazza chiude nel posto d'onore – entra per la prima volta in scena come un *mirum*, uno spettacolo.

In pochi versi (quindici: vv. 803-817) sono riassunti tutti gli elementi che qualificano Camilla come figura straordinaria, che desta meraviglia e ammirazione. Camilla è prima di tutto una guerriera, *bellatrix* (v. 805): l'epiteto è stato già attribuito in *Aen.* 1,493 all'Amazzone Penthesilea, e quindi a questa verosimilmente allude⁵. È una *virgo* abituata a *proelia* [...] *dura pati* (vv. 806-807; il termine *virgo*, incastonato tra *proelia* e *dura*, ha una gravidanza avversativo-concessiva, e l'accostamento risulta ossimorico), e come tale è apparizione singolare⁶; l'idea dello stupefacente è accentuata dallo splendore delle armi e degli ornamenti (il mantello di porpora, la fibbia d'oro, nonché le torme di cavalieri *florentes aere*, v. 804), ma soprattutto dalla velocità e dalla leggerezza (lei quasi vola dice il poeta al v. 808), che icastiche immagini rappresentano andando ben oltre gli spunti omerici e fondendo memorie poetiche differenti⁷.

L'*ethos* della ragazza è subito descritto in un modo che la colloca fuori da quella che la cultura antica considerava la dimensione femminile, in un al di là estraneo alle donne che accettano il ruolo di competenza domestica a loro tradizionalmente assegnato: infrange

5. Il nesso *virgo bellatrix* (*virgo* nel v. 806) ricorrerà in Silio Italico 3,323 per la dea Atena: il nesso in Virgilio non c'è, ma mi sembra significativo che *bellatrix* apra il v. 805 e *virgo* chiuda il verso successivo, dopo l'inciso 'negativo/oppositivo' (cfr. *Aen.* 1,493 dove entrambi i termini, riferiti appunto a Penthesilea, sono in posizione esposta a inizio e a fine esametro: *bellatrix, audetque viris concurrere virgo*).

6. Sulla spettacolarità di Camilla e sul *mirari* che la sua figura suscita cfr. e.g. HEINZE 1996, pp. 269, 403, 433; AUERBACH 1960, pp. 167-170; SCHÖNBERGER 1966, p. 181; BONFANTI 1985, pp. 178 ss.; LA PENNA 1988, pp. 222 ss.; GRANSDEN 1991, p. 24; BOYD 1992, pp. 227-229; BECKER 1997, pp. 3-6; HORSFALL 2000, pp. 526-528 *ad* 7,812-814 (cfr. anche pp. 519-521 *ad* 7,803-817); FUCECCHI 2007, pp. 8-9, 12; SHARROCK 2015, p. 160; RAYMOND-DUFOULEUR 2016, pp. 50-51.

7. Come è stato costantemente segnalato in tutti i commenti virgiliani. Approfondimenti ora in GIANNOTTI 2021, § 2.

dunque la tipologia di comportamento alla quale era previsto che una donna si attenesse, invadendo spazi riservati agli uomini⁸. Nel contempo però quel *Kriegertum* che la assimila all'universo dei *viri* esibisce il suo maggior fascino proprio nel contrasto con l'essere *femina* di Camilla: qui e altrove si indulgia su quei particolari che ne connotano l'indubbia femminilità fisica (si vedano i vari riferimenti ai capelli, alle spalle ecc.) e psicologica, mai si dimentica né si vuole dimenticare che Camilla è una donna, mai la si paragona a un uomo, mai è definita *virago*. Camilla rimane così inevitabilmente isolata anche dal mondo maschile⁹.

Al di là del fiume

L'immagine su cui vorrei ora insistere è quella del lancio della piccola Camilla al di là dell'Amaseno in piena (11,532 ss.: è Diana che traccia la biografia di Camilla alla Ninfa Opi).

Questo episodio ha indotto gli interpreti a pensare a varie altre vicende che si possono chiamare a confronto¹⁰. Il collegamento più plausibile è a mio avviso quello con la scena del libro IX vv. 51-53 in cui Turno scaglia una lancia verso l'insediamento dei Troiani: i commentatori a partire da Servio vi hanno colto una allusione al rituale della dichiarazione di guerra che comportava il lancio di un'asta nel territorio dei nemici ad opera dei Feziali¹¹.

E mi sembra che nel gesto di Metabo che libra la bambina al di là del fiume assicurata alla sua asta di guerra, avvolta in «corteccia e silvestre sughero»¹² (v. 554), sia racchiuso il destino di Camilla sotto ogni profilo: tutte le componenti che contraddistinguono la sua storia, delineate già da Virgilio nel catalogo del libro VII, velocità volo leggerezza¹³, e poi coraggio pro-

digio libertà appaiono trovare proprio in quel gesto una predestinazione. E forse non è inutile inoltre notare che il lancio dell'asta che toglierà la vita a Camilla avviene in circostanze analoghe a quelle del lancio che le aveva garantito la vita facendola come nascere per la seconda volta¹⁴: nell'accingersi a scagliare l'asta fatale, Arrunte rivolge una preghiera ad Apollo, invocandolo di guidarla (vv. 785-793) – così come con altro scopo Metabo aveva chiesto a Diana, sorella di Apollo, *Latonia virgo* (v. 557).

Oltre il confine segnato dal fiume Camilla prende possesso di un territorio altro, non suo – e forse il legame con il rito dei Feziali è più forte di quanto si sia ritenuto, anche relativamente alle implicazioni antropologiche sottese –, scavalcando tutti gli steccati entro i quali le convenzioni avrebbero 'dovuto' rinchiuderla, e matura la sua personalità di donna secondo una identità propria, paradossale in una società in cui le specificità e i limiti di genere sono fissi e invalicabili.

Camilla comincia la sua storia perfettamente integrata nell'ambiente selvaggio e solitario dei boschi, lei che in tenerissima età era arrivata lì, dopo una fuga drammatica 'volando', una sorta di freccia umana protetta dalla corteccia di un albero.

Visibilità e punti di vista

Vorrei qui rimarcare l'importanza che il poeta assegna alla dimensione visuale nell'episodio di Camilla, agli sguardi che continuamente si posano su di lei e la inquadrano da prospettive differenti¹⁵. La visualità è alla base dello *status* di Camilla, l'essere guardata si pone come la sua configurazione peculiare. Camilla è vista in primo luogo perché è *θαυμαστή*, ma anche perché combatte in modo leale, aperto, in piena luce¹⁶, mentre i suoi avversari evitano appunto la vista e si avvalgono del dolo e dell'oscurità (ad es. 11,699 ss.: il ligure, figlio di Auno; 11,759 ss.: Arrunte, colui che ucciderà Camilla con l'insidia).

Al primo apparire nel libro VII si rileva subito lo sguardo di stupore ammirato delle persone comuni – giovani e madri (7,812-813); c'è poi lo sguardo di ammirazione del guerriero Turno (11,507 ss.), e quello di Diana, che è uno sguardo di amore dolente (11,535 ss.

8. Ad es. ARRIGONI 1982, pp. 25 ss.; BOYD 1992, p. 216; BECKER 1997, pp. 3 ss.; KEITH 2000, pp. 27-32; FRATANTUONO 2006, p. 293; MORELLO 2008, *passim*, spec. pp. 55-57; VIPARELLI 2008, pp. 9-10; REILLY 2015, p. 12; SHARROCK 2015, pp. 160-161.

9. BONFANTI 1985, p. 181. Più avanti si spinge RAYMOND-DUFOULEUR 2016, p. 56: «Dès lors, et même si elle présente des caractéristiques spécifiques aux deux genres, Camille n'appartient véritablement ni au monde des hommes, ni au monde des femmes: elle est de sexe féminin et de genre masculin».

10. Già ad es. ARRIGONI 1982, p. 88 nota 203; HORSFALL 1988, pp. 41-42; CAPDEVILLE 1992, pp. 331-334; HORSFALL 2003, p. 324 ad 11,554-555; MCGILL 2020, pp. 198-199 ad 11,552-563.

11. Cfr. in particolare HORSFALL 1974, pp. 83-84; e HORSFALL 2003 cit. nella nota precedente.

12. Traduzione di Fo 2012, p. 513.

13. In effetti velocità, volo e leggerezza, già anticipati nel catalogo di 7,807 ss., si confermano sin dall'inizio della vita di Camilla elementi caratterizzanti del suo essere: cfr. PASCHALIS 1997, p. 274 (sul libro VII); pp. 374-375 (sul libro XI). E diversi particolari rimandano con fine allusività al brano della prima apparizione di Camilla (nonché ad altri impor-

tanti momenti della sua successiva aristia): cfr. i commenti ad 11,562 di MCGILL 2020, p. 201; FRATANTUONO 2009, p. 193; GILDENHARD - HENDERSON 2018, p. 445; e soprattutto GIANNOTTI 2021, § 3.

14. SHARROCK 2015, p. 161 vede nel lancio dell'asta che si conficca nel terreno un atto "performativo" (cfr. p. 177 nota 21) di concepimento, di generazione della bambina.

15. Tra gli studi più significativi in merito: KÖVES-ZULAUF 1978, spec. pp. 182-191; BONFANTI 1985, pp. 178 ss.; LA PENNA 1988, p. 223; BOYD 1992, pp. 222 ss.

16. E dalla luce è attratta – anche da quella sprigionata dall'oro. Cfr. la nota seguente.

e 838 ss.); c'è lo sguardo ansioso e sospeso del suo popolo, i Volsci, quando Arrunte ha già scagliato l'asta letale (11,799-801); c'è infine lo sguardo delle donne latine per le quali Camilla diventa un modello da imitare (11,892).

Lo sguardo dei nemici, costante, è di terrore, che tuttavia essi cercano di coprire con il disprezzo di genere (si veda anche *infra* nella sezione *Aristia e morte*).

Camilla 'vede'

Camilla, che è sempre in vista, è a sua volta attenta a certi particolari visivi, e questo aspetto della sua psicologia la porterà alla rovina. Virgilio descrive con tecnica ecfrastica nei minimi dettagli, anche coloristici, la fulgida, sfarzosa armatura di Cloreo, a lungo soffermandosi sui preziosi ornamenti (11,768 ss.): tanta insistenza si giustifica perché il poeta 'vede' Cloreo con gli occhi di Camilla¹⁷, della quale infatti viene detto che resta abbagliata (*caeca*, v. 781), ipnotizzata da tanta magnificenza (*ipse peregrina ferrugine clarus et ostro*, v. 772). La fascinazione estetica la rende *incauta* (v. 781) sotto il profilo strategico, le toglie la lucidità di guerriera: così Camilla per 'vedere troppo' non vede a cosa sta andando incontro (vv. 778-782).

Aristia e morte. Orgoglio di donna, consapevolezza di sé, senso di responsabilità

La *virtus* di Camilla è illustrata senza riserve nei vari combattimenti di cui è protagonista in gran parte del libro XI, e gliela riconosce subito Turno (vv. 508 ss.), che pone il ruolo militare di Camilla al suo stesso livello¹⁸.

Nel v. 507 Camilla è detta dal poeta *horrenda* in quanto incute *horror*, spavento nei nemici, ma anche meraviglia, ammirazione, soggezione reverenziale in tutti coloro che la osservano.

Interessante l'anomala congiunzione, per un verso, di bellezza, cui si associa una spiccata sensibilità per gli or-

namenti – come è evidenziato ad esempio nella presentazione del libro VII e nell'episodio della irrefrenabile attrattiva esercitata su di lei dalle armi di Cloreo, 11,768 ss.–, per l'altro verso, di terrore che la guerriera ispira. In Camilla il lato femminile si concilia paradossalmente con tutti i gesti di 'ambito maschile' che ella compie¹⁹.

E nella sua *aristia* vi è sempre una accentuazione dei tratti ritenuti tradizionalmente femminili. Con decisa enfasi in particolare nei discorsi diretti: già Turno nel v. 508 (*o decus Italiae virgo*); si consideri inoltre l'apostrofe dello scrittore nel v. 664 (*aspera virgo*: ancora una sorta di ossimoro). Nei vv. 686-689 è Camilla stessa che rivendica a Ornito il suo essere donna, con orgoglio e consapevolezza di sé. Invece nei vv. 732-734 il tirreno Tarcone rimarca il concetto con sarcasmo ai suoi in ritirata; analogamente con tono di irrisione, che maschera la paura, nel v. 705 il ligure figlio di Auno si indirizza a lei chiamandola *femina*. Si riproduce l'eccezionalità' ovvero lo 'scandalo', a seconda dei punti di vista, della donna che assume prerogative maschili in una società in cui gli ambiti di competenza sono stabiliti (cfr. anche *feminea [...] agmina*, v. 663, nella similitudine tra Camilla, attorniata dalle sue compagne, e Ippolita e Penthesilea attorniate dalle Amazzoni).

Mai però la sua posizione è presentata come subalterna a quella degli uomini; il valore impavido di Camilla domina la scena. Camilla in battaglia vince tutti i duelli; e questi duelli sono duelli di genere²⁰.

E alla fine è anche il *femineus amor* (v. 782) per la bellissima armatura di Cloreo, come già si è accennato, a renderla imprudente (*incauta*, v. 781) e a consentire ad Arrunte di sferrare contro di lei il colpo mortale (vv. 778-782). Al desiderio di gloria e al compiacimento di poter consacrare al tempio armi troiane (vv. 778-779), sentimenti tipici dell'eroe, si aggiunge il pregustamento estetico, che Virgilio connota come 'femminile', della possibilità di incedere adorna dell'oro strappato al nemico (v. 779; non per nulla si insiste molto sulla sontuosità della preda dalla quale Camilla 'donna' è

17. Camilla è allettata soprattutto dall'oro: FRATANTUONO 2007, p. 279. Cfr. 11,774-775 *aureus ex umeris erat arcus et aurea vati / cassida*, in riferimento alle armi di Cloreo, con 11,652 *aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae*, in riferimento alle armi di Camilla; cfr. anche RAYMOND-DUFOULEUR 2016, pp. 58-60. GRANSDEN 1991, p. 23 suppone che Camilla veda in Cloreo «a narcissistic self-image»; HORSFALL 2003, p. 366 *ad* 11,652 parla di una fatale vanità di Camilla, che si manifesta in realtà sin dall'inizio – nella sua presentazione (in 7,812 ss.).

18. Sulla considerazione che Turno ha di Camilla, priva di pregiudizi di genere, cfr. ad es. ARRIGONI 1982, p. 32; BONFANTI 1985, p. 196; BASSON 1986, p. 59; BECKER 1997, p. 12; MORELLO 2008, pp. 42-44; HORSFALL 2003, p. 302 *ad* 11,510, p. 307 *ad* 11,519; VIPARELLI 2008, p. 13; FRATANTUONO 2009, p. 175 *ad* 11,519 e 520. Servio invece (a proposito dell'espressione del v. 432 *egregia de gente Camilla*) propone una interpretazione sessista: *quoniam a sexu non potest, laudat ex gente*. In merito MORELLO 2008, p. 42; MCGILL 2020, p. 170 *ad* 11,432.

19. Molto si è riflettuto sulla paradossalità della figura di Camilla. Per limitarsi ad alcuni tra i lavori più incisivi SCHÖNBERGER 1966, pp. 180-181; KÖVES-ZULAUF 1978, p. 184; LA PENNA 1988, pp. 227-228; BASSON 1986, pp. 65-66 e *passim*; BECKER 1997; KEITH 2000, p. 31; ANDRISANO 2006, pp. 53-54; MORELLO 2008, pp. 40-41; VIPARELLI 2008, pp. 11-13, 22 e *passim*. PYY 2010 si concentra sui due fattori che a suo avviso rendono Camilla un personaggio controverso: la sua «ethnic identification» e la sua «gender identity» (p. 182); RAYMOND-DUFOULEUR 2016 sull'«ambiguité du genre» (p. 48), nel contrasto tra *sexe* biologico e *gender* acquisito (cfr. anche a p. 47: «L'épisode de Camille présente en effet un vif intérêt en terme d'opposition entre sexe et genre, c'est-à-dire entre l'identité de femme de Camille et la vie guerrière qui lui a été imposée, dès son enfance, par son père»).

20. VIPARELLI 2008, p. 15.

sedotta)²¹: in quel frangente Camilla all'impulso guerresco affianca una vanità che si riteneva comunemente appartenere in modo speciale all'universo femminile²², indulge alla sua inclinazione per il bello²³. Tale sovrapporsi di slanci determina in lei un venir meno dell'attenzione e la rende vulnerabile. In questo momento supremo Camilla recupera la sua piena dimensione umana, di combattente e di donna. Contemporaneamente invece il suo uccisore, mosso soltanto da una squallida frode, sembra perdere la sua dignità umana, sicché nella successiva similitudine, vv. 809-813, viene paragonato a un lupo, che, *consciis audacis facti*, si sente umiliato (vv. 812-813) dalla sua stessa *feritas*²⁴.

L'asta piantata nel profondo, sotto il seno, «bevve il suo sangue virgineo»²⁵ (vv. 803-804): con il dettaglio

anatomico e con l'aggettivo *virgineus* ancora una volta il poeta ricorda che Camilla è una donna. La sua forza, la sua audacia, la sua passione suscitano nelle donne latine di Laurento la volontà di imitarla, e sul suo esempio dalla barriera fisica delle mura che avrebbe dovuto trattenerle si protendono e si apprestano a combattere contro i Troiani, operando esse stesse uno sconfinamento di genere (vv. 891 ss.). Quasi una seduzione femminile²⁶.

In punto di morte Camilla sembra acquisire un profilo più umano: ammette i suoi limiti (vv. 823-824) con Acca, la più fedele delle sue amiche (vv. 821-822), che lei chiama *soror* (v. 823); nel contempo non abdicando al suo estremo senso di responsabilità le affida i *mandata* per Turno (vv. 825-827).

Ma Camilla viene uccisa, non vinta. E la *sympatheia* dell'autore nei riguardi di Camilla, che si esprime in note di pronunciata commozione, ne rappresenta la morte come un insulto al suo splendore: una morte provocata dall'atto proditorio di un pusillanime, che mai aveva avuto l'ardire di affrontarla a viso aperto, conscio suo malgrado della superiorità della donna.

21. Nel v. 780 Camilla torna a essere *venatrix*: HARDIE 1998, p. 85; PYY 2010, p. 202 rimarca la 'depoliticizzazione' del comportamento di Camilla.

22. Mi sembra però non inopportuno puntualizzare che la vanità che il poeta evidenzia qui come *feminea*, secondo una precisa e storicamente determinata visione, non investe nell'*Eneide* esclusivamente la giovane donna Camilla, ma costituisce una 'debolezza' alla quale talvolta cedono anche figure maschili virgiliane (sommandosi ad altre istanze, come del resto nel caso di Camilla), e anche per loro è causa di rovina: cfr. ad es. il giovane Eurialo in 9,365, che non resiste di fronte al desiderio di indossare l'elmo scintillante sottratto a Messapo – e questo, rifulgendo nella notte, vv. 373-374, lo tradirà e gli costerà la vita.

23. Scorgendo forse nell'effeminato Cloreo una sua proiezione narcisistica. Si veda *supra* la nota 17. Cfr. anche MCGILL 2020, p. 24; RAYMOND-DUFOULEUR 2016, p. 61.

24. Non indugio oltre sull'esegesi del passo e sulla problematica relativa alla valutazione del nesso *femineus amor* – su cui si è scritto moltissimo, specie per quel che concerne le implicazioni dell'uso virgiliano dell'aggettivo in un'ottica di genere. Per le varie interpretazioni, talora assai contrastanti (anche degli antichi scoliasti), cfr. e.g. HEINZE 1996, pp. 247, 308; SCHÖNBERGER 1966, p. 186; LA PENNA 1971, p. 755; ARIGONI 1982, pp. 51 ss.; BONFANTI 1985, p. 202; WEST 1985; LA PENNA 1988, pp. 230-231; GRANSDEN 1991, p. 23 con nota 61; BECKER 1997, pp. 11-12; KEITH 2000, pp. 28-31; HORSFALL 2003, pp. 418-419 *ad* 11,782; MORELLO 2008, pp. 53-55; PYY 2010, pp. 197-198; RAYMOND-DUFOULEUR 2016, pp. 60-61; MCGILL 2020, pp. 248-249 *ad* 11,768-793. Cfr. anche HUXLEY 1960, p. 4; FRATANTUONO 2007, p. 280.

25. Traduzione di FO 2012, p. 527. Sui risvolti estetico-erotici che sono stati individuati nella modalità della sua morte, descritta con ricchezza di dettagli, cfr. almeno KEITH 2000, pp. 116-117 (con ulteriori rimandi bibliografici); ancora BOLENS 2003, spec. p. 51; FRATANTUONO 2009, p. 272 *ad* 11,804; PYY 2010, pp. 198-200 anche in rapporto a FOWLER 1987, pp. 195-197, e sulla 'retorica' del *corpus*; SHARROCK 2015, p. 167; RAYMOND-DUFOULEUR 2016, pp. 61-63. Già KÖVES-ZULAUF 1978, p. 197 parla di metafora della deflorazione insita nella rappresentazione della morte della vergine penetrata dalla lancia sotto il seno (v. 804). Si veda ora anche MCGILL 2020, p. 28, p. 253 *ad* 11,782,

p. 256 *ad* 11,794-835, p. 258 *ad* 11,803-804 e 804.

26. Questo passaggio potrebbe forse costituire un ulteriore tassello nella storia delle «*Matres dolorosae ac scelerosae*» nell'*Eneide* così efficacemente tracciata da KEITH 2020, pp. 258-263.

Publicazione realizzata grazie al contributo del Fondo di Ateneo per la Ricerca 2019 (Università degli Studi di Sassari).

Una versione parzialmente diversa di questo studio è apparsa in *Annali di Studi Umanistici* 7, 2019 (con il titolo "Dia Camilla. Un personaggio virgiliano al di là dei limiti").

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDRISANO 2006 = A.M. Andrisano, "Il mito delle Amazzoni tra letteratura e attualità", in *AOFL* 2, 2006: 43-59.
- ARRIGONI 1982 = G. Arrigoni, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano 1982.
- ARRIGONI 1984 = G. Arrigoni, "Camilla", in *Enciclopedia Virgiliana* I, Roma 1984: 628-631.
- AUERBACH 1960 = E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Traduzione dal tedesco di F. Codino, Milano 1960 (ed. or. Berna 1958).
- BASSON 1986 = W.P. Basson, "Vergil's Camilla: a paradoxical Character", in *AClass* 29, 1986: 57-68.
- BECKER 1997 = T. Harrington Becker, "Ambiguity and the Female Warrior: Vergil's Camilla", in *ElectronAnt* 4, 1997: 1-19 (<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt>).
- BOLENS 2003 = G. Bolens, "Le corps de la guerrière: Camille dans l'Énéide de Virgile", in *Körperkonzepte / Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires*, a cura di F. Frei Gerlach - A. Kreis-Schinck - C. Opitz - B. Ziegler, Münster - New York - Monaco - Berlino 2003: 47-56.
- BONFANTI 1985 = M. Bonfanti, *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide*, Pisa 1985.
- BOYD 1992 = B. Weiden Boyd, "Virgil's Camilla and the traditions of catalogue and ecphrasis (*Aeneid* 7.803-17)", in *AJPh* 113, 1992: 213-234.
- CAPDEVILLE 1992 = G. Capdeville, "La jeunesse de Camille", in *MEFRA* 104, 1992: 316-338.
- DEWITT 1925 = N.W. DeWitt, "Vergil's Tragedy of Maidenhood", in *The Classical Weekly* 18, 1925: 107-108.
- FO 2012 = *Publio Virgilio Marone, Eneide*, Traduzione e cura di A. Fo, note di F. Giannotti, Torino 2012.
- FORDYCE 1977 = *P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII*, with a Commentary by C.J. Fordyce, Introduction by P.G. Walsh, Edited by J.D. Christie, Oxford 1977.
- FOWLER 1987 = D. Fowler, "Vergil on Killing Virgins", in *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, a cura di Mich. Whitby - Ph. Hardie - M. Whitby, Bristol 1987: 187-198.
- FRATANTUONO 2005 = L. Fratantuono, "Posse putes: Virgil's Camilla and Ovid's Atalanta", in *Studies in Latin Literature and History* XII, Edited by C. Deroux, Collection Latomus 287, Bruxelles 2005: 185-193.
- FRATANTUONO 2006 = L. Fratantuono, *Ut videre Camillam: the Nachleben of Reckless Heroism*, in *RCCM* 48, 2006: 287-308.
- FRATANTUONO 2007 = L.M. Fratantuono, "Virgil's Camilla", in *Athenaeum* 95, 2007: 271-286.
- FRATANTUONO 2009 = L. Fratantuono, *A Commentary on Virgil, Aeneid XI*, Bruxelles 2009.
- FUCECCHI 2007 = M. Fucecchi, "Camilla e Ippolita, ovvero un paradosso e il suo rovescio", in *CentoPagine* 1, 2007: 8-17.
- GIANNOTTI 2021 = F. Giannotti, *Praevertere ventos. Riconsiderando velocità, volo e leggerezza della Camilla virgiliana* (c.s.).
- GILDENHARD - HENDERSON 2018 = I. Gildenhard - J. Henderson, *Virgil, Aeneid II (Pallas & Camilla), 1-224, 498-521, 532-96, 648-89, 725-835. Latin text, study aids with vocabulary, and commentary*, Cambridge 2018.
- GRANSDEN 1991 = *Virgil, Aeneid, Book II*, a cura di K.W. Gransden, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney 1991.

- HARDIE 1998 = Ph. Hardie, *Virgil*, Oxford 1998.
- HEINZE 1996 = R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Edizione italiana a cura di V. Citti, traduzione di M. Martina, introduzione di G.B. Conte, Bologna, 1996 (ed. or. 1915³ [1903]).
- HORSFALL 1974 = N. Horsfall, "Turnus ad portas", in *Latomus* 33, 1974: 80-86.
- HORSFALL 1988 = N. Horsfall, "Camilla, o i limiti dell'invenzione", in *Athenaeum* 66, 1988: 31-51.
- HORSFALL 1991 = N. Horsfall, *Virgilio. L'epopea in alambicco*, Napoli 1991.
- HORSFALL 2000 = N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 7. A Commentary (Mnemosyne Supplement 198)*, Leida - New York - Colonia 2000.
- HORSFALL 2003 = N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 11. A Commentary (Mnemosyne Supplement 244)*, Leida - Boston 2003.
- HUXLEY 1960 = H.H. Huxley, "Virgo bellatrix", in *Virgil Society Lecture Summaries* 52, 1960: 1-4.
- KEITH 2000 = A.M. Keith, *Engendering Rome. Women in Latin epic*, Cambridge 2000.
- KEITH 2020 = A. Keith, "Virgilian Matres: From Maternal Lament to Female Sedition in the *Aeneid*", in *Maternal Conceptions in Classical Literature and Philosophy*, a cura di A. Sharrock - A. Keith, Toronto - Buffalo - Londra, 2020: 243-269.
- KÖVES-ZULAUF 1978 = Th. Köves-Zulauf, "Camilla", in *Gymnasium* 85, 1978: 182-205 e 408-436.
- LA PENNA 1971 = *Virgilio, Le opere. Antologia*, Introduzione e commento a cura di A. La Penna e C. Grassi, Firenze 1971.
- LA PENNA 1988 = A. La Penna, "Gli archetipi epici di Camilla", in *Maia* 40, 1988: 221-250.
- MCGILL 2020 = *Virgil: Aeneid Book XI*, Edited with Introduction and Notes by S. McGill, Cambridge 2020.
- MONREAL 2015 = R. Monreal, "Vergils Camilla und die Erzählhaltung in *Aen.* 11,537b-584a", in *InvLuc* 37, 2015: 79-134.
- MORELLO 2008 = R. Morello, "Segregem eam efficit: Vergil's Camilla and the Scholiasts", in *Servio: stratificazioni esegetiche e modelli culturali / Servius: Exegetical Stratifications and Cultural Models*, a cura di S. Casali e F. Stok, Bruxelles 2008: 38-57.
- PACH WILHELM 1987 = M. Pach Wilhelm, "Venus, Diana, Dido and Camilla in the *Aeneid*", in *Vergilius* 33, 1987: 43-48.
- PASCHALIS 1997 = M. Paschalis, *Virgil's Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, Oxford 1997.
- PYY 2010 = E. Pyy, "Decus Italiae Virgo: Virgil's Camilla and the Formation of Romanitas", in *Arctos* 44, 2010: 181-203.
- RAMSBY 2010 = T. Ramsby, "Juxtaposing Dido and Camilla in the *Aeneid*", in *CO* 88, 2010: 13-17.
- RATTI 2006 = S. Ratti, "Le sens du sacrifice de Camille dans l'*Énéide* (11, 539-566)", in *Hermes* 134, 2006: 407-418.
- RAYMOND-DUFOULEUR 2016 = E. Raymond-Dufouleur, "Entre sexe et genre: le personnage de Camille au livre XI de l'*Énéide*", in *VL* 193-194, 2016: 45-68.
- REILLY 2015 = C. Reilly, "Women in the Aeneid: Foreign, Female, and a Threat to Traditional Roman Society or Examples of Model Male Citizens?", in *Senior Honors Projects* 60, 2015: 1-32 (<http://collected.jcu.edu/honorspapers/60>).

SCHÖNBERGER 1966 = O. Schönberger, "Camilla", in *A&A* 12, 1966: 180-188.

SHARROCK 2015 = A. Sharrock, "Warrior Women in Roman Epic", in *Women & War in Antiquity*, a cura di J. Fabre-Serris - A.M. Keith, Baltimora 2015: 157-178.

TORRÃO 1993 = J.M.N. Torrão, "Camila a virgem guerreira", in *Humanitas* 45, 1993: 113-136.

TORZI 2019 = I. Torzi, "Aen. 11.539-72. Tiberio Claudio Donato e un 'ragionevole dubbio' per Metabo", in *Lexis* 37, 2019: 354-374.

VIPARELLI 2008 = V. Viparelli, "Camilla: a Queen Undefeated, Even in Death", in *Vergilius* 54, 2008: 9-23.

WEST 1985 = G.S. West, "Chloereus and Camilla", in *Vergilius* 31, 1985: 22-29.

“FORTIORES... QUAM QUEMQUAM VIRUM”. SCONFINAMENTI DI GENERE NELLA «RIVOLUZIONE ROMANA»

GIULIA VETTORI*

Alla fine dell'età repubblicana le guerre civili e le proscrizioni condussero molte matrone a oltrepassare i limiti tradizionalmente assegnati al genere femminile: operarono a vari livelli sulla scena pubblica, impegnate in attività da sempre di pertinenza degli uomini, con un coraggio e un valore del tutto paragonabili a quelli maschili. Come reagì la società romana a questi sconfinamenti di genere? Quale l'immagine restituita dalle fonti di queste donne, costrette nei decenni della «Rivoluzione Romana» a supplire all'assenza degli uomini di famiglia e a dispiegare un lato virile? A questi interrogativi il contributo si propone di dare una risposta attraverso l'esame di tre fonti tipologicamente diverse: la corrispondenza di Cicerone, l'elogio funebre noto come *Laudatio Turiae* e l'aneddotica relativa all'età triumvirale.

*At the end of the Republic, civil wars and proscriptions forced many elite women to cross the boundaries traditionally imposed upon their gender: they operated in the public sphere, were engaged in activities typically considered to be in the male domain, and were no less courageous than men. How did Roman society react to this phenomenon? How did ancient sources represent those women, who were compelled to make up for their men's absence and to display manly virtues in the «Roman Revolution»? In this paper, these issues will be addressed by examining Cicero's correspondence, the funerary eulogy known as *Laudatio Turiae* and the exemplum literature of the triumviral period.*

Per l'etica aristocratica romana oltrepassare i limiti imposti dal proprio ruolo rappresentava un'operazione particolarmente delicata, suscettibile di assumere valenze del tutto negative. Il confine ideologico tra pubblico e privato traduceva in larga parte anche un discrimine di genere: l'uomo adempiva ai suoi doveri virili soprattutto nella sfera pubblica, impegnato nel duplice versante, civico e militare, della cittadinanza, mentre, in modo quasi complementare a quello maschile, l'ambito in cui la donna era chiamata a esprimere le proprie qualità era quello domestico¹. Andare al di là dei confini dettati dal *mos maiorum* implicava per una donna l'assunzione di caratteristiche abitualmente ascritte al genere maschile e comportava un allontanamento dall'ideale matronale. Si trattava di un processo pericoloso e potenzialmente destabilizzante, come evidenziano per esempio il vivido ritratto di Sempronia

delineato da Sallustio, o il trattamento riservato dalle fonti alla persona di Fulvia, paradigmatici del livello di apprensione suscitato dalla presenza di attributi maschili, considerati statutariamente antitetici alla sua natura, in una donna². Scardinando il legame semantico tra *virtus* e *vir* e scompaginando le tassonomie esistenti, il prototipo della *mulier virilis* incarnava infatti una violazione dell'etica di genere³.

Benché le loro figure non siano riconducibili *in toto* al modello culturale e antropologico della donna 'virile' che, insidiando l'uomo nei suoi spazi e nelle sue prerogative, giunge a porre radicalmente in discussione le gerarchie stabilite dal sistema⁴, è innegabile che nelle circostanze di assoluta emergenza che hanno segnato gli ultimi decenni della Repubblica molte ma-

* Università di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia (giulia.vettori@unitn.it).

Desidero ringraziare Cristina Pepe e Elena Porciani per aver accolto questo contributo negli Atti del loro stimolante convegno, ed Elvira Migliario per la costante e attenta disponibilità. La stesura finale del lavoro ha tratto indubbio beneficio anche dalle preziose osservazioni dei revisori, cui va un vivo ringraziamento. Solo mie restano invece eventuali imprecisioni o manchevolezze.

1. E.g. Colum. 12 *praef.* 1-8; sull'insopprimibile alterità che caratterizzava la condizione delle donne a Roma, THOMAS 1990, in partic. p. 111 sulla distinzione tra i sessi come costruzione giuridica; cfr. PEPPE 2016.

2. Su Sempronia, *Catil.* 25,1: *virilis audacia*; SYME 2016; su Fulvia, Vell. 2,74,2: *nihil muliebri praeter corpus gerens*; ROHR VIO 2013; HEMELRIJK 2004, pp. 192-193.

3. Cic. *Tusc.* 3,43; Varr. *ling.* 5,73. Vd. anche Sen. *contr.* 2,5 con le interessanti considerazioni di PETRONE 1995, pp. 270-271.

4. PETRONE 1995. Sullo statuto della donna 'virile', cfr. MALASPINA 1996, in partic. pp. 318-321, e MATTIOLI 1983, in partic. p. 164, dove si sottolinea l'ambiguità del modello: a fronte dei casi in cui il possesso ossimorico di qualità eminentemente maschili da parte delle donne sfida l'ordine precostituito, caricandosi di una valenza eversiva e suscitando il biasimo delle fonti, si rintracciano altresì esempi in cui l'azione della donna 'virile' si situa perfettamente nell'alveo della tradizione e nel pieno rispetto delle gerarchie tra i sessi. La casistica considerata in questa sede afferisce senza dubbio più a questa seconda tipologia. Sul punto, vd. *infra*, pp. 72-73.

trone siano state indotte a superare di fatto l'orizzonte d'azione tradizionalmente assegnato al genere femminile, operando a vari livelli su quella scena pubblica da sempre di pertinenza degli uomini, con un coraggio e un valore del tutto paragonabili a quelli maschili. Come reagì la società romana a questi sconfinamenti di genere? Quale l'immagine restituita dalle fonti di queste donne costrette nei decenni della «Rivoluzione Romana» a supplire all'assenza degli uomini di famiglia e a dispiegare un lato virile? Più che esaminarne nel dettaglio il ruolo storico o indagare i presupposti economici, sociali e giuridici delle loro azioni⁵, nelle pagine che seguono le protagoniste di questi anni cruciali saranno considerate attraverso la percezione che ne ebbero i contemporanei, con l'obiettivo di dare risalto a un tassello significativo di storia della mentalità.

Un primo caso di studio degno di nota è rappresentato dalle donne della famiglia di Cicerone, con particolare riguardo alla figura di Terenzia⁶. La rilevanza del ruolo di quest'ultima, che pure dev'essersi esplicata anche nelle fasi iniziali della carriera di Cicerone, emerge ancor più nettamente in concomitanza con le traversie politiche vissute dal marito durante l'esilio volontario seguito ai plebisciti di Clodio (58-57 a.C.) e nel corso della guerra civile tra Cesare e Pompeo (49-48 a.C.)⁷. Superato un primo momento di incertezza, fu lo stesso Cicerone ad auspicare una permanenza della donna a Roma, da dove avrebbe potuto tutelare i propri interessi e quelli dei figli, e agire in difesa di un patrimonio familiare in parte già compromesso⁸. Una scelta indicativa di come, in questa fase della relazione, la fiducia riposta nella moglie e nelle sue capacità gestionali fosse pressoché totale⁹. Oltre al supporto morale e affettivo, la donna risulta aver sostenuto finanziariamente il coniuge in più occasioni¹⁰, agendo talvol-

ta anche da intermediaria per promuoverne il ritorno. Costretta a subire in pubblico anche pesanti umiliazioni, quando non maltrattamenti fisici¹¹, Terenzia dovette senza dubbio fronteggiare pesanti difficoltà, portando non a caso il marito a elogiarne a più riprese l'operato. In modo significativo, tuttavia, in almeno due occasioni Cicerone non esita ad attribuire alla donna tratti virili, accostando alla sua figura, in modo piuttosto inconsueto, qualità maschili per eccellenza come la *virtus* e la *fortitudo*¹². Scrivendo da Tessalonica il 5 ottobre del 58 a.C., egli non pare provare particolare stupore dinanzi alle doti della moglie: ne riconosce apertamente i meriti, sottolineando l'impegno da lei profuso su vari fronti, con straordinaria premura (*amantissime*) e fermezza (*fortissime*)¹³. Il coraggio e la forza d'animo eccezionali dimostrati da Terenzia in questi anni, che saranno propri anche della figlia Tullia negli anni a venire¹⁴, ricorrono anche in una seconda missiva indirizzata alla consorte, risalente al 25 novembre del medesimo anno e inviata sempre da Tessalonica (Cic. *fam.* 14,1), veicolati ancora una volta attraverso termini non riferibili *naturaliter* al sesso femminile. In questo caso le osservazioni di Cicerone appaiono tanto più degne di nota in quanto non esprimono un giudizio strettamente personale, ma riflettono un'opinione condivisa all'interno della sua cerchia di amici: tanti, infatti, nelle loro lettere si erano soffermati sulla condotta straordinaria di Terenzia, improntata per l'appunto alla *virtus* e alla *fortitudo*¹⁵. Nell'ambito della comunicazione privata il possesso da parte femminile di qualità eminentemente maschili non risulta sottoposto ad alcuna reticenza né suscita particolari perplessità: come traspare in una lettera del 7 giugno del 49 a.C., nell'ottica di Cicerone il coraggio e la fermezza

5. A partire dagli anni Ottanta il crescente protagonismo delle appartenenti all'*élite* nelle dinamiche sociali, politiche ed economiche della Tarda Repubblica è stato opportunamente valorizzato dalla critica. All'interno della vasta bibliografia sul tema, vd. da ultime ROHR VIO 2019, i contributi raccolti in CENERINI - ROHR VIO 2016; BOËLS-JANSEN 2008; GAFFORINI 1992. In tema di posizione sociale, economica e giuridica femminili, vd. e.g. CENERINI 2009, 39-58; HEMELRIJK 1999, 6-14; 68; 95-98; GARDNER 1986.

6. BUONOPANE 2016; SORACI 2013, pp. 86-89; TREGGIARI 2007; DIXON 1986.

7. Per la cronologia dei passi ciceroniani citati si rimanda a MALASPINA 2009, versione online aggiornata di MARINONE - MALASPINA 2004.

8. Cic. *fam.* 14,4,1-3; *ad Q. fr.* 1,3,3.

9. Cic. *fam.* 14,2,2. Il rapporto con la moglie è destinato a un progressivo deterioramento, che appare evidente già nel 48-47 a.C. e porterà la coppia al divorzio tra la fine del 47 e il 46 a.C.: Cic. *Att.* 11,24,3; *Plu. Cic.* 51,3; TREGGIARI 2007, pp. 128-131.

10. Cic. *fam.* 14,1,3-6; 14,2,2-4; 14,3,3-5; TREGGIARI 2007, p. 59.

11. Cic. *Dom.* 59; *fam.* 14,2,2. In più occasioni l'oratore utilizza in riferimento a Terenzia l'aggettivo *miserrima* (*fam.* 14,2,1; 14,3,1; 14,7,1); TREGGIARI 2007, pp. 65-66.

12. Cic. *fam.* 14,2,2; 14,1,1 (sui passi vd. *infra*, in questa pagina); McDONNELL 2009. Vd. anche BALMACEDA 2017, pp. 14-33; HEMELRIJK 2004, pp. 188-193.

13. Cic. *fam.* 14, 2, 2: *A te quidem omnia fieri fortissime et amantissime video, nec miror*. CAVARZERE 2016, p. 1515 traduce l'avverbio *fortissime* «con la massima energia», ma cfr. Cic. *inv.* 2,163 con HELLEGOUARC'H 1963, pp. 247-248; McDONNELL 2009, pp. 60-61 e n. 137.

14. Cic. *Att.* 10,8,9: *cuius quidem virtus mirifica. quo modo illa fert publicam cladem, quo modo domesticas tricas! quantus autem animus in discessu nostro! est στοργή, est summa σύντηξις, tamen nos recte facere et bene audire vult*. Cfr. Cic. *fam.* 14,11,2 e McDONNELL 2009, p. 162. Sui pubblici interventi di Tullia in favore del padre, ROHR VIO 2019, pp. 136-137.

15. Cic. *fam.* 14,1,1: *Et litteris multorum et sermone omnium perfertur ad me incredibilem tuam virtutem et fortitudinem esse teque nec animi necque corporis laboribus defatigari. Me miserum! Te ista virtute, fide, probitate, humanitate in tantis aerumnas propter me incidisse [...]*.

di Terenzia e Tullia ne facevano non solo delle donne fuori dal comune, ma le ponevano addirittura al di sopra di molti altri uomini del tempo: Cicerone le avrebbe esortate a una prova di coraggio se non le avesse sapute *fortiores...quam quemquam virum*¹⁶.

Proprio per l'immediatezza e la spontaneità dei suoi contenuti, capaci di aprire uno squarcio sulle dinamiche della quotidianità familiare nella Tarda Repubblica¹⁷, la corrispondenza ciceroniana rappresenta senza dubbio un *unicum* nel panorama letterario del mondo antico e costituisce al contempo uno dei punti di osservazione più diretti e interessanti per comprendere non solo quali spazi e occasioni d'intervento si fossero aperti per le donne in quegli anni drammatici, ma anche quale fosse la prospettiva coeva di fronte al crescente protagonismo femminile, tutt'altro che ostracizzato anche quando comportava il dispiego di tratti virili e un sostanziale rovesciamento delle gerarchie tra i sessi¹⁸. L'intraprendenza e il coraggio manifestati da Terenzia e Tullia e la considerazione loro riservata da Cicerone e dai suoi *familiares* non costituiscono tuttavia un esempio isolato, trovando dei paralleli significativi anche in altre testimonianze del tempo.

Un documento di rilevanza impareggiabile per valutare in che misura le criticità delle circostanze possano aver legittimato comportamenti difformi rispetto alla tradizione da parte femminile è rappresentato dalla cosiddetta *Laudatio Turiae*, databile all'ultimo decennio del I sec. a.C.¹⁹. Tralasciando l'accortezza, il coraggio e la *pietas* dimostrati nei suoi anni giovanili e in ambito più propriamente privato²⁰ e concentrando invece l'attenzione sul versante pubblico, la straordinaria prova di *fides* coniugale fornita dalla *laudata* si snoda negli anni cruciali che condussero al tramonto della Repubblica: nel corso della guerra civile tra Cesare e Pompeo 'Turia' supporta il marito fuggiasco, gli fornisce denaro, provviste, schiavi vendendo il proprio oro e i pro-

pri gioielli, e sventa l'assalto dei miloniani (II 2a-11a); durante l'età triumvirale nasconde e protegge il consorte proscritto riuscendo infine, a prezzo di pesanti umiliazioni, a ottenerne la riabilitazione (II 0-21)²¹.

Le peculiari modalità con cui il *laudator* sceglie di elogiare la defunta sottolineano l'eccezionalità della sua condotta, in grado di superare i limiti tradizionalmente ascritti al genere femminile²². Colpiscono sia la densità di verbi e di espressioni che rimandano all'azione²³, sia l'enfasi sugli aspetti più propriamente 'maschili' della virtù della donna. Si insiste sul suo coraggio (*virtus*: II 6a; 19), sulla fermezza (*firmitas animi*: II 8a; 15), sulla tenacia (*constantia*: I 25), sulla capacità di resistere (*patientia*: II 21), e se ne rappresentano le azioni attraverso il reiterato ricorso a un repertorio desunto, in modo singolare, dalla sfera militare: per il marito la *laudata* fornisce rinforzi (II 2a), raggira le guardie dei nemici (II 5a), difende (II 7a), appresta preparativi contro gli oppositori (II 7a) e sceglie alleati per i suoi piani strategici (II 8). In una sorta di *climax* ascendente, verso la fine del testo il *laudator* non esita a sintetizzare i meriti della consorte negli appellativi *speculatrix et propugnatrix meorum periculorum* (II 61), in quest'unica occasione attribuiti a una donna.

I tratti sorprendentemente virili che contraddistinguono la personalità e l'intraprendenza della moglie agli occhi del *laudator* risultano tuttavia sottoposti a mitigazioni significative in altri punti dell'epigrafe. Essi sono infatti associati alle virtù tradizionali e domestiche canonizzate dal modello, sottolineate retoricamente dalla *praeteritio* con cui sono elencate una a una: l'abilità nel *lanificium*, la modestia, l'obbedienza, l'affabilità, la morigeratezza dei costumi e la devozione familiare (I 30-33) erano qualità che Turia condivideva con le altre matrone romane, nel pieno rispetto delle attese sociali e delle convenzioni di genere tipiche delle *laudationes* funebri²⁴. L'elogio, originariamente pronunciato dal marito *ad sepulchrum*, ma trasposto in un secondo momento su due ampie lastre marmoree, doveva essere indirizzato a un più ampio pubblico, e proprio la sua destinazione potrebbe aver in qualche modo influito sia sull'articolazione dei contenuti del

16. Cic. *fam.* 14,7,2: *cohortater vos quo animo fortiores essetis nisi vos fortiores cognossem quam quemquam virum.*

17. Sulla mancanza di una revisione editoriale precedente la pubblicazione della corrispondenza, NARDUCCI 2016, pp. 15-16.

18. Mentre Terenzia assolve pienamente i propri doveri durante l'esilio del marito, agendo a più riprese in sua vece, Cicerone si trova a manifestare il proprio imbarazzo per non essere riuscito a provvedere adeguatamente alla propria famiglia (Cic. *fam.* 14,3,2: *Pudet enim me uxori [mae] optimae, suavisimis liberis virtutem et diligentiam non praestitisse*).

19. *CIL* 6², 41062, d'ora innanzi *LT.*, qui citata sulla base di Osgood 2014. All'interno dell'ampia gamma di studi dedicati al testo epigrafico, in aggiunta alle analisi di carattere monografico condotte in OSGOOD 2014 e, più di recente, in FONTANA 2020, vd. HOPWOOD 2019; PEPE 2015, pp. 42-51; SORACI 2013, pp. 89-95; LINDSAY 2009; RAMAGE 1994, GAFFORINI 1992, 154-157 cui rinvio per ulteriori indicazioni bibliografiche.

20. *LT* I 3-52.

21. *LT* II 13-18; FRANCO 2016.

22. Su questo aspetto, oltre a FRANCO 2016, pp. 154-156, fondamentale HEMELRIJK 2004, cui le riflessioni sviluppate nel presente contributo, in particolare nelle righe che seguono, devono molto.

23. Nelle prime 10 linee della seconda colonna del testo, per esempio, sono ben 8 le forme verbali riferite a 'Turia' (*LT* II 2a: *praestitisti*; 3a: *instruxisti*; 4a: *trad]idisti*; 5a: *locupletastii*; 7a: *m]unibat, parabas*; 11a: *reiecisti*], [et defe]ndisti; cfr. anche *LT* II 59: *doctus actis tuis*; II 22-23: *maxu]ma opera*. Sul punto, RAMAGE 1994, pp. 350-351.

24. Sulla necessità che tutte le *bonae feminae* si conformassero a un modello comune, *LT* I 33-34; PEPE 2015, pp. 139-144.

testo, sia sul rapporto con il contesto monumentale che lo ospitava²⁵. Se la serie dei *bona domestica*, collocata verso la metà della prima lastra, proprio all'altezza dello sguardo del passante, era comprensibile solo a una parte minoritaria di quanti si accostavano all'iscrizione, l'iconografia di una eventuale effigie della defunta posta a corredo della tomba avrà visualizzato apertamente un modello di femminilità pudica e morigerata, del tutto coerente con i valori del *mos maiorum* riproposti con vigore anche dalla propaganda augustea²⁶. In questo senso l'elogio di 'Turia' rappresenta un tentativo di conciliazione tra l'ideale domestico e la reale quotidianità affrontata dalla matrona romana: in assenza del marito, quest'ultima si qualificava in senso inevitabilmente pubblico, conducendo tanto in là nel superamento di limiti intrinseci assegnati alle donne da rendere necessari dei contrappesi.

Dopo aver esaminato ciò che la documentazione ci consente di appurare in merito alla prospettiva maritale, colta rispettivamente nell'ambito più privato della prosa epistolare e in quello invece aperto alla comunità della commemorazione funeraria, resta da considerare come l'azione femminile venne inquadrata a livello storiografico. Le donne occupano uno spazio significativo nella narrativa relativa alle proscrizioni trasmessa da Appiano, Cassio Dione e Valerio Massimo: sono questi gli autori dai quali dipendiamo in larga parte per la ricostruzione degli eventi successivi all'emanazione della *lex Titia*, che istituiva il *triumviratus rei publicae constituendae* e ne sanciva quale primo provvedimento l'eliminazione fisica degli oppositori²⁷. A loro volta, essi potevano attingere con ogni probabilità a un patrimonio di *exempla* condiviso, entrato precocemente in circolazione e noto anche nelle età successive, il cui successo va attribuito all'impatto dirompente che i provvedimenti triumvirali avevano avuto sulle vite dei proscritti e delle loro famiglie²⁸. Questo sottogenere estremamente popolare e vitale nella letteratura e nella cultura latina rappresentava in effetti una forma di comunicazione particolarmente adatta a veicolare contenuti di tipo paradigmatico, in grado di riaffermare determinati valori culturali e di ristabilire un ordine sociale: fornendo al lettore una griglia interpretativa

rassicurante della complessità del reale, del quale immortalava alcuni frangenti altamente significativi, la letteratura esemplare esorcizzava il totale sconvolgimento dei *mores* determinato dalla situazione socio-politica²⁹. I contraccolpi delle proscrizioni, dunque, non fecero che riflettersi anche sul canale narrativo scelto per esprimere il caos in cui era precipitata la società romana, sancendo una rottura rispetto alle convenzioni invalse. Lungi dal costituire una digressione sociologico-moralista, la narrativa relativa alle proscrizioni si configura come un vero e proprio fenomeno storiografico, con contenuti, finalità e protagonisti ben precisi e soprattutto distinti rispetto a quelli della storiografia tradizionale³⁰. Attraverso la totale dissoluzione tra sfera politica e sfera domestica, il clima terroristico creato dai triumviri aveva creato i presupposti per portare alla ribalta categorie in precedenza ai margini della tradizionale narrazione storiografica, assegnando in particolare anche alle mogli e ai parenti dei proscritti un ruolo di primo piano³¹.

Accanto a *exempla* di assoluta negatività, emblematici della natura scostante, maligna e traditrice attribuita in modo stereotipato al genere femminile³², in molteplici occasioni gli interventi femminili risultano determinanti per le sorti della famiglia e per la stessa sopravvivenza dei coniugi: stilando una sorta di classifica della lealtà dimostrata da figli, schiavi e mogli, per Velleio Patercolo sono proprio queste ultime a spiccare per la *fides* palesata, decisamente superiore rispetto a quella di altri componenti della *familia*³³. Ma se Velleio non offre alcun racconto specifico sui vizi e le virtù familiari in età triumvirale, il suo contemporaneo Valerio Massimo risulta più prodigo di informazioni, con particolare attenzione anche all'attivismo e alla lealtà dimostrati dalle matrone. Nel libro VI dei suoi *Facta et dicta memorabilia*, all'interno della sezione dedicata all'esemplificazione della fedeltà coniugale, due dei tre aneddoti riportati si situano nel contesto

25. La vocazione pubblica dell'epigrafia sepolcrale è sottolineata da BELTRÁN LLORIS 2015, pp. 89-90 e 95-97.

26. Sull'ipotetica collocazione dell'elenco delle *virtutes* tradizionali, HEMELRIJK 2004, 187 e n. 13; 193. Per la possibile presenza di una scultura, LINDSAY 2009, p. 184; KEEGAN 2008, pp. 3-4; HEMELRIJK 2004, p. 187 n. 12.

27. Sulle proscrizioni triumvirali, BIAVA 2004; HINARD 1985, pp. 227-318 e pp. 413-552 (catalogo dei proscritti); CANFORA 1981. Sulla storiografia delle guerre civili, CORNELL 2020; CANFORA 2015; MIGLIARIO 2009; MILNOR 2005, pp. 186-238; GOWING 1992.

28. SYME 2014, p. 212.

29. PARKER 1998, p. 158.

30. MILNOR 2005, p. 193.

31. PARKER 1998; CLUETT 1998.

32. Tra gli aneddoti relativi alle proscrizioni non mancano in effetti esempi di donne depravate (App. *B Civ.* 4,24,102: γυναικῶν πονηρῶν ὑποδείγματα): la moglie di Settimio fa proscrivere il marito per poter sposare in libertà il proprio amante (App. *B Civ.* 4,23,96-97), quella di Salasso guida i sicari dal coniuge fuggitivo (App. *B Civ.* 4,24,98-100), una liberta, invece, tradisce il patrono con il quale aveva avuto una relazione, in preda alla gelosia per il nuovo matrimonio di quest'ultimo (App. *B Civ.* 4,24,101); SORACI 2013, p. 84 e n. 10; CLUETT 1998, pp. 71-72; GAFFORINI 1992, 163.

33. Vell. Pat. 2,67,2. App. *B Civ.* 4,15,59 attribuisce σπουδὴ καὶ ἀρετὴ, oltre che a ragazzi, fratelli e servi, anche alle donne. Sui racconti di fedeltà coniugale, PARKER 1998, pp. 168-174, la cui analisi è stata di recente ripresa e discussa, con interessanti considerazioni, da LANGLANDS 2018, pp. 68-71.

delle proscrizioni: a differenza degli altri proscritti, costretti alla fuga e a grandi sofferenze, Turia riesce a salvare il marito Quinto Lucrezio nascondendolo nella soffitta della camera da letto, mentre Sulpicia, come confermerà anche Appiano, riesce con un abile travestimento a confondersi tra le ancelle e a fuggire in Sicilia con il consorte Lentulo Cruscillione³⁴.

È senz'altro Appiano, tuttavia, l'autore in cui la castità di fedeltà familiare si presenta con maggior ricchezza³⁵: le donne assicurano la salvezza ai loro congiunti con coraggio, prestando loro il necessario supporto fisico, morale e materiale. In più episodi si rintracciano infatti *uxores* che cooperano attivamente per fornire un nascondiglio al marito o favorirne la fuga: la moglie di Ligario riesce a nascondere il coniuge, salvo poi esser tradita da uno schiavo³⁶, e lo stesso fa la moglie di Acilio, capace di corrompere i soldati e di salvare così il marito, scortato fino in Sicilia³⁷. Tale è la fedeltà di queste donne che la permanenza nell'Urbe prive del marito appare loro insopportabile. La moglie di Appuleio, nel timore di non essere coinvolta nella partenza del suo sposo, giunge addirittura a minacciarlo di denuncia; il piano ha buon esito proprio perché, viaggiando tranquillamente con la consorte e il seguito di schiavi, il proscritto non attira in alcun modo l'attenzione³⁸. Desidera a ogni costo seguire il marito pure la già citata Sulpicia, capace di eludere la sorveglianza materna e di disobbedire al coniuge, riuscendo infine nell'impresa di raggiungere Lentulo in Sicilia camuffata da schiava, tra disagi e fatiche³⁹. Nelle narrazioni non mancano poi alcuni tratti spiccatamente romanzeschi e caricaturali: la fuga di Regino riesce grazie all'astuzia della consorte, che cala il marito in una fogna e lo traveste da carbonaio⁴⁰; la moglie di Anzio, invece, richiude il suo in un sacco per la biancheria, agevolandone la fuga verso la Sicilia⁴¹. In alcuni casi, poi, gli espedienti a vantaggio dei consorti risultano più concreti: la sposa di Virginio, per esempio, procura generosamente a quest'ultimo una nave per la fuga e il

denaro necessario per corrompere i militari⁴², mentre la moglie di Acilio, analogamente a quanto riscontrato nella cosiddetta *Laudatio Turiae*⁴³, pur di favorire la partenza del marito non esita a privarsi dei propri gioielli⁴⁴. Anche l'appello ai triumviri poteva avere un effetto risolutorio nella salvezza. Sembra che Tanusia si sia rivolta direttamente ad Ottaviano per salvare il marito Tito Vinio⁴⁵: nascostolo nella casa di un liberto e fintane la morte, approfitta poi di una festa pubblica per farlo uscire dalla bara in cui era nascosto, presentandolo al cospetto del triumviro. Il racconto presenta senza dubbio un carattere folkloristico, ma la messinscena, organizzata anche grazie alla complicità di Ottavia, rimanda a una prassi ben radicata nella vita sociale tardo-repubblicana, quella della mediazione femminile: un modo di procedere efficace, visto che la donna riesce così ad ottenere la grazia per entrambi⁴⁶. Lucio Cesare, invece, zio di Antonio, ottiene il reintegro grazie alla sorella Giulia: esponendosi a non pochi rischi, quest'ultima sceglie la via della contrapposizione con il figlio e i suoi colleghi in sede pubblica⁴⁷. Tra gli aneddoti narrati da Appiano, una menzione a sé, anche per la sua centralità a livello compositivo e strutturale, merita infine l'episodio di Ortensia⁴⁸. Presentatasi davanti ai triumviri, nel foro, dopo il fallimento di ogni tentativo di intercessione familiare, grazie a una capacità oratoria del tutto degna del padre, la figlia di Quinto Ortensio Òrtalo consegue a vantaggio delle *matronae* un sensibile miglioramento delle imposizioni triumvirali in materia fiscale. Valerio Massimo afferma addirittura che Ortensia sia riuscita nel compito di difendere *et costanter et feliciter l'ordo matronarum*, ma non sembra che l'arringa della donna mirasse a muovere rivendicazioni personali o di categoria: protestando contro le vessazioni di Ottaviano, Antonio e Lepido, le matrone difendevano infatti non solo i propri patrimoni, ma anche la posizione economica e politica delle loro famiglie, gravemente compromessa dall'inclusione di molti dei loro esponenti nelle liste di proscrizione.

Nel complesso, l'immagine delle donne restituita dall'aneddotica non è dunque quella di vittime passive, terrorizzate dagli eventi, che pure devono averle messe

34. Val. Max. 6,7,2-3. A essi si aggiunga Val. Max. 8,8,3, dove Ortensia è citata per aver portato la parola delle donne nello spazio pubblico del foro. Sull'episodio, narrato anche da Appiano e Cassio Dione, vd. *infra*, in questa pagina.

35. Sullo spazio dedicato agli *exempla*, sovrachianta nel quadro del libro IV, e sulla mancata armonizzazione degli episodi connessi alle proscrizioni con le altre parti dell'opera, incentrate su eventi politico-militari di maggior rilievo, MAGNINO 1998, p. 19.

36. App. *B Civ.* 4,23,93-94.

37. App. *B Civ.* 4,39,163; HINARD 1985, pp. 415-416.

38. App. *B Civ.* 4,40,166; HINARD 1985, p. 427.

39. App. *B Civ.* 4,39,164-165; Val. Max. 6, 7, 3; HINARD 1985, pp. 459-460.

40. App. *B Civ.* 4,40,168; HINARD 1985, pp. 421-422.

41. App. *B Civ.* 4,40,167; HINARD 1985, pp. 423-424.

42. App. *B Civ.* 4,48,204-208; HINARD 1985, pp. 542-543.

43. *LT II* 2a-3a.

44. Vd. *supra*, in questa pagina.

45. App. *B Civ.* 4,44,187. Vd. anche Suet. *Aug.* 27,2; Cass. Dio 47,7,4-5; HINARD 1985, pp. 548-549.

46. Cass. Dio 47,7,4-5; sulle mediazioni femminili in età tardo-repubblicana, ROHR VIO 2019, pp. 140-164.

47. App. *B Civ.* 4,37,156-158; ROHR VIO 2019, pp. 194-196.

48. App. *B Civ.* 4,32-34. Cfr. Cass. Dio 47,16,4; Val. Max. 8,3,3. Su Ortensia e l'orazione da lei pronunciata davanti ai triumviri, oggetto da tempo dell'attenzione degli studiosi, vd. da ultimi ROHR VIO 2019, pp. 191-194; LUCHELLI - ROHR VIO 2016; HOPWOOD 2015.

in grave difficoltà. Ne emerge al contrario una figura femminile dotata di spiccata intraprendenza e di una notevole *firmitas animi*: mentre le donne sono coraggiosamente disposte a correre enormi rischi per salvare la vita ai mariti e ai familiari, questi ultimi risultano completamente inermi, dipendenti dalla scaltra iniziativa delle consorti – o degli schiavi – per aver salva la vita. Una delle immediate conseguenze delle proscrizioni consisteva in tutta evidenza anche in un possibile ribaltamento delle gerarchie tra i sessi: come esplicita Appiano proprio a proposito dell'irruzione femminile nel foro guidata da Ortensia, «mentre gli uomini non si muovevano, le donne prendevano coraggio»⁴⁹. Sotto questo profilo, attraverso il valore della moglie fedele la letteratura esemplare appiava una contraddizione, segnalando che la fermezza virile dimostrata dalle donne trovava la sua ragione d'essere solo all'interno della *familia*, per la sopravvivenza biologica, materiale, sociale e culturale di quest'ultima. In questo senso, il motivo del suicidio quale atto di estrema fedeltà doveva appagare in pieno le aspettative emozionali dell'uditorio; iscriveva infatti in una prospettiva rassicurante il mutamento nei rapporti tra i generi che le proscrizioni, ponendo i mariti nelle mani (o talvolta in balia) delle mogli e attribuendo loro una passività 'femminile', avevano causato. Il *topos* viene perfettamente evidenziato da Appiano nell'episodio relativo alla moglie di Ligario, che sceglie di morire d'inedia⁵⁰. Il suicidio femminile, infatti, palesa come sia la sposa, in ultima istanza, a dipendere dal marito, ricomponendo così il rovesciamento dei ruoli di genere⁵¹. L'appropriazione da parte femminile degli spazi e dei modi di agire riservati agli uomini per risultare socialmente accettabile da un lato doveva configurarsi quale estensione dei doveri domestici, frutto inevitabile dell'eccezionalità delle circostanze, dall'altro non doveva ledere in alcun modo la femminilità di queste intraprendenti matrone. Lo si evince chiaramente da quanto riferisce Appiano a proposito della moglie di Coponio. Fatto appello ad Antonio per ottenerne clemenza, il risultato della sua iniziativa assume connotazioni tutt'altro che positive: nonostante i costumi morigerati, la donna è costretta a infrangere l'ideale della *castitas* matronale, rimediando «a un male con un male»⁵².

La frequenza con la quale le donne compaiono quali *exempla virtutis* nella narrativa triumvirale conferma come gli anni successivi alla morte di Cesare abbiano visto una partecipazione femminile assolutamente

straordinaria: la crisi sociale e valoriale in cui era sprofondata la società romana con le guerre civili e le proscrizioni aveva investito le donne di nuove responsabilità, che, pur nella tipizzazione caratteristica del genere, la letteratura esemplare non ha mancato di cogliere e sottolineare. È la gravità del dissesto sociale e politico a far emergere la *virtus* matronale, destinata altrimenti a rimanere inespressa o circoscritta all'ambito della *domus*, invisibile agli occhi dei contemporanei e degli storici; al contempo, sono le ripercussioni positive che tale *virtus* aveva sulla *dignitas* familiare a conferire a essa accettabilità sociale, e a consentirne una positiva presenza storiografica. Benché non sia possibile fare troppo affidamento sull'attendibilità⁵³, non sembra che l'accuratezza storica vada totalmente dismessa⁵⁴. Se le consonanze tra gli aneddoti riportati da Appiano e quelli presenti in Valerio Massimo sono forse attribuibili all'utilizzo comune di materiali di ampia diffusione, le analogie riscontrabili con le vicende attestate epigraficamente dalla cosiddetta *Laudatio Turiae* porterebbero a escludere un carattere integralmente fittizio delle storie di proscritti⁵⁵.

Le testimonianze considerate, appartenenti a tipologie testuali differenti, consentono quindi di osservare da angolature diverse un fenomeno trasversale: l'attivismo privo di precedenti e per certi aspetti 'virile' di cui si resero protagoniste molte matrone nella transizione dalla Repubblica al Principato non rappresenta solamente né l'ineludibile portato della progressiva autonomia acquisita dalle donne in campo economico e giuridico, né un'arbitraria attualizzazione della critica contemporanea; esito innanzitutto di circostanze del tutto eccezionali sotto il profilo sociale e politico, esso venne immediatamente recepito e valorizzato già dalle fonti coeve, che in misura e modi diversi convergono nel rappresentare l'agire di molte donne di quei decenni in termini di uno sconfinamento di genere. In modo degno di nota, tuttavia, tale sconfinamento non pare tradursi di per sé in motivo di discredito per le sue fautrici: se finalizzato alla tutela del gruppo familiare, infatti, il superamento del limite non costituiva una violazione delle attese sociali connesse alla natura femminile, così come la presenza di qualità 'virili' in

49. App. *B Civ.* 4,34,145: εἰ γυναικες ἀνδρῶν ἡσυχάζοντων θρασυνοῦνται τε.

50. App. *B Civ.* 4,23,93-94. Oltre a Sen. *Contr.* 6, 4, cfr. Val. Max. 4, 6, 5 e ROHR *VIO* 2019, pp. 86-94.

51. PARKER 1998, p. 166.

52. App. *B Civ.* 4,40,170; HINARD 1985, pp. 456-457; PARKER 1998, p. 165.

53. Sintomatico che, eccettuando sporadiche eccezioni, le donne nominate quali artefici di tanto coraggiose iniziative non assumano un'identità definita, anche solo dal punto di vista onomastico, qualificandosi spesso e volentieri quali 'mogli di'.

54. WELCH 2011, p. 310.

55. Vd. *supra*, pp. 69-70. Proprio le analogie riscontrate con gli episodi narrati da Valerio Massimo e Appiano avevano condotto a identificare l'anonima *laudata* di *CIL* 6, 41062 con Turia, la moglie di *Lucretius Vespillo* menzionata in Val. Max. 6,7,2 e App. *B Civ.* 4,44,189-192. L'identificazione, respinta dalla maggior parte degli studiosi (PEPE 2015, pp. 49-51; OSGOOD 2014, pp. 118-124), è stata accreditata da LINDSAY 2009; BIAVA 2004, pp. 338-343.

una donna parte delle donne rappresentava in tempo di crisi un tratto non solo tollerabile, ma addirittura auspicabile. Il valore dimostrato in pubblico da Terenzia, Turia, Ortensia e dalle altre matrone citate nell'aneddotica relativa all'età triumvirale sottolinea come, venuto meno quello che per la *domus* e i suoi membri rappresentava il punto di riferimento sociale e giuridico per antonomasia, non siano mancati alle donne né il coraggio né gli strumenti per affrontare tanto le asprezze della politica quanto le difficoltà quotidiane dell'amministrazione domestica, capaci di far valere con autorevolezza e consapevolezza i propri diritti, e di farsi portavoce degli interessi dei consorti e delle loro famiglie.

Nella concretezza delle esigenze contingenti le donne appaiono perfettamente all'altezza della situazione e l'unico parametro che una società rigidamente patriarcale aveva a disposizione per esprimere e misurare questa loro adeguatezza, di necessità, era il paragone con l'unica figura legittimata ad agire pubblicamente: il *vir*⁵⁶. Non stupisce, a ogni modo, che Augusto abbia prontamente tenuto conto del nuovo profilo femminile emerso in questi anni cruciali: le guerre civili e le proscrizioni avevano aperto nuovi spazi di negoziazione per l'identità femminile⁵⁷.

56. Secondo HEMELRIJK 2004, p. 191 (ma già HEMELRIJK 1999, pp. 89-91) a Roma le donne che si distinguevano per il possesso di attributi 'virili' quali il coraggio o l'autocontrollo venivano elevate al rango di «honorary men».

57. Sulla legislazione matrimoniale di Augusto come *turning-point* per la condizione delle donne, con particolare riferimento alle *matronae* della *domus Augusta* e dell'*élite*, vd. J.P. Hallett in questo volume e VETTORI 2020. Un riflesso di questo processo di negoziazione potrebbe cogliersi altresì nella letteratura d'età augustea, tanto nella rappresentazione di alcune figure femminili (e.g. BALMACEDA 2017, pp. 117-125; MUSTAKALLIO 2012), quanto nel dibattito liviano sull'abrogazione della *lex Oppia*, trasposizione storiografica della coeva discussione sul rapporto tra donne e vita pubblica (MILNOR 2005, pp. 140-185). Cfr. ROHR VIO 2019, 224.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALMaceda 2017 = C. Balmaceda, *'Virtus romana'*, Chapel Hill 2017.
- BELTRÁN LLORIS 2015 = F. Beltrán Lloris, "The Epigraphic Habit in the Roman World", in *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, a cura di Ch. Bruun - J. Edmonson, Oxford-New York 2015: 131-148.
- BIAVA 2004 = A. Biava, "Le proscrizioni dei Triumviri", in *SDHI LXX*, 2004: 301-343.
- BOËLS-JANNSEN 2008 = N. Boëls-Jannsen, "La vie des matrones romaines à la fin de l'époque républicaine", in *Egypte-Grèce-Rome. Les différents visages des femmes antiques*, a cura di F. Bertholet - A. Bielman Sánchez - R. Frei Stolba, Berna 2008: 223-263.
- BUONOPANE 2016 = A. Buonopane, "Terenzia, Una matrona *in domo et in re publica agens*", in CENERINI - ROHR VIO 2016: 51-64.
- CANFORA 1981 = L. Canfora, "Proscrizioni e dissesto sociale nella repubblica Romana", in *Klio LXII*, 1980: 425-437.
- CANFORA 2015 = L. Canfora, *Augusto. Il figlio di dio*, Roma-Bari 2015.
- CAVARZERE 2016 = *Cicerone. Lettere ai familiari*, I-II, a cura di A. Cavarzere, Milano 2016² (ed. or. Milano 2007).
- CENERINI - ROHR VIO 2016 = *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano fra tarda repubblica e primo impero*, a cura di F. Cenerini - F. Rohr Vio, Trieste 2016.
- CENERINI 2009 = F. Cenerini, *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna 2009.
- CLUETT 1998 = R. G. Cluett, "Roman Women and Triumviral Politics. 43-37 B.C.", in *EMC XLII*, n.s. XVII, 1998: 67-84.
- CORNELL 2020 = T. J. Cornell, "Roman historical writing in the age of the Elder Seneca", in *Seneca the Elder and His Rediscovered 'Historiae ab initio bellorum civilium'*, a cura di M.C. Scappaticcio, Berlino - Boston 2020: 10-27.
- DAVID 1998 = J.-M. David, "Les enjeux de l'exemplarité à la fin de la République et au début du principat", in *Valeurs et Mémoire à Rome, Valère Maxime ou la vertu recomposée*, a cura di J.M. David, Parigi 1998: 9-17.
- DIXON 1986 = S. Dixon, "Family finances. Terentia and Tullia", in *The Family in ancient Rome. New Perspectives*, a cura di B. Rawson, Londra - Sydney 1986: 93-120.
- FONTANA 2020 = L. Fontana, *Laudatio Turiae e propaganda augustea: quando anche la morte è politica (CIL VI, 1527; 31670; 37053; VI², 41062; ILS 8393; FIRA III, 69)*, Milano 2020.
- FRANCO 2016 = C. Franco, "La donna e il triumviro. Sulla cosiddetta *laudatio Turiae*", in CENERINI - ROHR VIO 2016: 137-164.
- GAFFORINI 1992 = C. Gafforini, "L'immagine della donna romana nell'ultima Repubblica", in *Autocoscienza e rappresentazione dei popoli nell'antichità*, a cura di M. Sordi, Milano 1992: 153-172.
- GARDNER 1986 = J.F. Gardner, *Women in Roman Law and Society*, Londra - Sydney 1986.
- HELLEGOUARC'H 1963 = J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Parigi 1963.
- HEMELRIJK 1999 = E. A. Hemelrijk, *Matrona docta. Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*, Londra - New York 1999.

“FORTIORES... QUAM QUEMQUAM VIRUM”.
SCONFINAMENTI DI GENERE NELLA «RIVOLUZIONE ROMANA»

- HEMELRIJK 2004 = E. A. Hemelrijk, “Masculinity and Femininity in the *Laudatio Turiae*”, in *CQ* LIV 1, 2004: 185-197.
- HINARD 1985 = F. Hinard, *Les proscriptions de la Rome républicaine*, Roma 1985.
- HOPWOOD 2015 = B. Hopwood, “Hortensia Speaks: An Authentic Voice of Resistance?”, in *Appian’s Roman History: Empire and Civil War*, a cura di K. E. Welch, Londra 2015: 305-323.
- HOPWOOD 2019 = B. Hopwood, “The Good Wife: Fate, Fortune, and Familia in Augustan Rome”, in *The Alternative Augustan Age*, a cura di K. Morrell - J. Osgood - K. Welch, Oxford 2019: 63-77.
- KEEGAN 2008 = P. Keegan, “Turia, Lepidus, and Rome’s Epigraphic Environment”, in *Studia Humaniora Tartuensia* IX, A.1, 2008: 1-7.
- LANGLANDS 2018 = R. Langlands, *Exemplary Ethics in Ancient Rome*, Cambridge 2018.
- LINDSAY 2009 = H. Lindsay, “The Man in Turia’s Life, with a Consideration of Inheritance Issues, Infertility, and Virtues in Marriage in the 1st c. B.C.”, in *JRA* XXII, 2009: 183-198.
- LUCHELLI – ROHR VIO 2016 = M. T. Lucchelli - F. Rohr Vio, “La ricchezza delle matrone: Ortensia nella dialettica politica al tramonto della Repubblica”, in *Femmes influentes dans le monde hellénistique et a Rome IIIe siècle avant J.-C. – Ier siècle apres J.-C.*, a cura di A. Bielman Sánchez - I. Cogitore - A. Kolb, Grenoble 2016: 175-196.
- MALASPINA 1996 = E. Malaspina, “Arria Maggiore: una ‘donna virile’ nelle epistole di Plinio? (*Ep.* III,16)”, in *De tuo tibi, Omaggio degli allievi a I. Lana*, Bologna 1996: 317-338.
- MALASPINA 2009 = *Ephemerides Tullianae - Cronologia di Cicerone in rete*, a cura di E. Malaspina, Parigi 2009 (<http://www.tulliana.eu/ephemerides/home.htm>).
- MARINONE - MALASPINA 2004 = N. Marinone, *Cronologia ciceroniana*, seconda ed. aggiornata e corretta a cura di E. Malaspina, Bologna 2004.
- MAGNINO 1998 = D. Magnino, *Appiani bellorum civilium. Liber Quartus*, Como 1998.
- MATTIOLI 1983 = U. Mattioli, Ἀσθένεια e ἀνδρεία. *Aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica e cristiana antica*, Roma 1983.
- MCDONNELL 2006 = M. A. McDonnell, *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, Cambridge 2006.
- MIGLIARIO 2009 = E. Migliario, “Le proscrizioni triumvirali tra retorica e storiografia”, in *Ricordo di Delfino Ambaglio*, a cura di M. T. Zambianchi, Como 2009: 55-66.
- MILNOR 2005 = K. Milnor, *Gender, Domesticity, and the Age of Augustus: Inventing Private Life*, Oxford 2005.
- NARDUCCI 2016 = E. Narducci, “Introduzione”, in *CAVARZERE* 2016: 5-28.
- OSGOOD 2014 = J. Osgood, *Turia. A Roman Woman’s Civil War*, Oxford 2014.
- PARKER 1998 = H. Parker, “Loyal Slaves and Loyal Wives. The Crisis of the Outsider-within and Roman exemplum Literature”, in *Women and Slaves in Greco-Roman Culture: Differential Equations*, a cura di S. R. Joshel - S. Murnaghan, Londra - New York 1998: 152-173.
- PEPE 2015 = C. Pepe, *Morire da donna. Ritratti esemplari di ‘bonae feminae’ nella ‘laudatio funebris’ romana*, Pisa 2015.
- PEPPE 2016 = L. Peppe, ‘Civis romana’. *Forme giuridiche e modelli sociali dell’appartenenza e dell’identità femminili in Roma antica*, Lecce 2016.
- PETRONE 1995 = G. Petrone, “La donna ‘virile’”, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno (Pesaro 28-30 aprile 1994)*, a cura di R. Raffaelli, Ancona 1995: 259-271.

- RAMAGE 1994 = S. Ramage, "The so-called *Laudatio Turiae* as Panegyric", in *Athenaeum* 82, 1994: 341-370.
- ROHR VIO 2013 = F. Rohr Vio, *Fulvia. Una matrona tra i 'signori della guerra'*, Napoli 2013.
- ROHR VIO 2019 = F. Rohr Vio, *Le custodi del potere. Donne e politica alla fine della Repubblica romana*, Roma 2019.
- SORACI 2013 = C. Soraci, "*Speculatrix et propugnatrix meorum periculorum*: essere moglie a Roma in un'epoca di trasformazioni (I Sec. a.C.- I Sec. d.C.)", in *La città. Frammenti di storia dall'antichità all'età contemporanea. Atti del Seminario di studi (Università della Calabria, 16-17 novembre 2011)*, a cura di M. Intrieri - P. Siniscalco, Roma 2013: 81-108.
- SYME 2014 = R. Syme, *La rivoluzione romana*, a cura di G. Traina, Torino 2014 (2a ed. it; ed. or. Oxford 1939).
- SYME 2016 = R. Syme, "The gay Sempronia", in *Approaching the Roman Revolution: Papers on Republican History*, a cura di F. Santangelo, Oxford 2016: 173-181; 363-366.
- THOMAS 1990 = Y. Thomas, "La divisione dei sessi nel diritto romano", in *Storia delle donne in occidente, I, L'antichità*, a cura di D. Duby - M. Perrot, Bari 1990: 103-176.
- TREGGIARI 2007 = S. Treggiari, *Terentia, Tullia and Publilia. The Women of Cicero's Family*, Londra - New York 2007.
- VETTORI 2020 = G. Vettori, "Non solo moglie e madre. La *materfamilias* come soggetto patrimoniale nella legislazione etico-matrimoniale di Augusto", in *EuGeStA* 10, 2020: 30-88.
- WELCH 2011 = K. Welch, "Velleius and Livia: Making a Portrait", in *Velleius Paterculus: Making History*, a cura di E. Cowan, Swansea 2011: 309-326.

FEMALE AGENCY AND AUTONOMY AND THE *IUS TRIUM LIBERORUM*: REVISITING THE WOMEN OF AUGUSTUS' HOUSEHOLD

JUDITH P. HALLETT*

How did the conduct of Roman women, as legally sanctioned marital partners and individual moral agents, relate to the “marriage and moral legislation” of the emperor Augustus? One of its provisions, the ius trium liberorum, “right of three children”, exempted widowed and divorced women between the ages of 20 and 50 (as well as widowed and divorced men between 25 and 60) from the obligation to remarry. It benefited freeborn men and women who had three children, and freedmen and freedwomen who had four. Women who qualified were relieved of the obligation of [male] guardianship (tutela mulierum), affecting their capacity to inherit under a will.

My paper examines evidence about several women in Augustus' own household who gave birth to at least three children: his second wife Scribonia; her daughters Cornelia and Julia; his sister Octavia; and his granddaughter the elder Agrippina. It considers how ancient sources represent their conduct, and if they represent these women as exercising agency and autonomy. However the legal standing of Augustus' female relations eligible to benefit from the ius trium liberorum may illuminate their reported behavior; this focus furnishes a valuable lens for interpreting what these sources report.

I argue that freedom from male guardianship – whether the guardian was a father, husband, brother or son – gave elite, financially advantaged women such as Augustus' female kin frequent opportunity to resist male control of their day-to-day existences, and to assert their own agency and autonomy. Such freedom allowed them to invest their own resources in pursuing their own goals, among them protecting and promoting kindred, and non-kindred, males and females they favored. It also made it easier for them to take confrontational stances against male authority, and to advise and support others in and outside their families in the face of challenging circumstances.

To Ernestine Franklin Leon (1895-1968),
her daughters and granddaughters

How was the conduct of Roman women, as legally sanctioned marital partners and as individual moral agents, affected by the so-called “marriage and moral legislation” of the emperor Augustus? A 1981 essay by the late Dieter Noerr enumerates «at least some of the provisions that have come down to us from these laws: the *Lex Julia de maritandis ordinibus* of 18 BCE, and the *Lex Papia Poppaea nuptialis* of 9 CE». One is the *ius trium liberorum*, “right of three children”, which Noerr deems important for exempting widowed and divorced women between the ages of twenty and fifty (as well as widowed and divorced men between the ages of twenty five and sixty) from the obligation to remarry. Noerr states:

The benefits of the legislation came into operation in the case of the freeborn of either sex where it could be shown there were three children, in the case of those made free where it could be shown that there were four children. In addition, a woman who qualified was relieved of the obligation of [male] guardianship (*tutela mulierum*) [...] The sanctions operated principally in the context of inheritance, affecting capacity to take under a will¹.

Noerr's title, “The Matrimonial Legislation of Augustus: An Early Instance of Social Engineering”, immediately signals his distinctive focus on how this legislation altered previous Roman social arrangements, particularly in regard to Rome's affluent households. He also acknowledges an ethical as well as an economic dimension to the *ius trium liberorum*; so, too, he underscores the wide interest that this law attracted, owing to its impact on all ranks of Roman society:

The legislation applied to all Roman citizens, but it is clear from the character of the sanctions that applied in the context both of succession and of the magistracies that it was directed in particular at the affluent classes [...]. Again, the release from guardianship provided for by the *ius trium liberorum* would have been of importance principally for

* University of Maryland, Department of Classics
(jeph@umd.edu)

1. NOERR 1981, pp. 351-352. Ancient evidence for this legislation includes Gaius 1.145 and Cassius Dio 49,38,1; other modern studies include EVANS-GRUBBS 2002, GARDNER 1996, MORRELL 2020 and TREGGIARI 1991. As Morrell observes, «this privilege [...] constituted a significant legal innovation, in that, previously, the only women free from *tutela mulierum* were the Vestal Virgins and [Augustus' wife] Livia and [Augustus' sister] Octavia by special grant in 35 BCE». On how this privilege may have affected Octavia's conduct, see the discussion below.

women of at least some substance. Yet the relatively ample evidence as to the *ius* indicates that the economic aspect should not be over-estimated. It would be wrong to ignore the moral satisfaction associated with the very possession of this right... There is hardly another piece of Roman legislation which is mentioned so frequently, whether expressly or by implication. Without seeking to be comprehensive, the following authors may certainly be included: Livy, Horace, Ovid, Seneca (the philosopher), Quintilian, Plutarch, Pliny the Younger, Martial Juvenal, Tacitus, Suetonius, Gellius, Cassius Dio, Tertullian [...].²

What is more, Noerr observes that the opportunity this legislation afforded women to escape statutory tutelage succeeded in discrediting an existing, specious, argument about the guardianship of women: that it stemmed from the need to protect them from their *levitas animi*, a term I define as lack of mental capacity to deal with economic and other serious matters³. In addition, he asserts that, «in direct parallel, *patria potestas*», a term I define as the all-controlling power of the male head of the family, «was made subject to restriction, so far as marriage was concerned»⁴.

«Overall» – Noerr concludes – [...] the marriage laws fostered an ‘emancipatory’ mood». Yet Noerr does not specify that those “emancipated” – by which he presumably means freeborn individuals accorded greater legal freedoms, since the laws did not apply to slaves – included women as well as men, much less consider that women would have enjoyed different benefits from men. Similarly, he notes that the *ius trium liberorum* was «widely granted as a privilege in cases of childlessness», without differentiating between male and female grantees. Thus he mentions that both Augustus himself and his wife Livia secured this privilege since they did not otherwise qualify, inasmuch as Augustus had only one daughter, and Livia only two sons, each by previous spouses⁵.

Most significant, Noerr states, «If we leave aside Vespasian, such a privilege for the imperial house was manifestly imperative: it would appear that scarcely one of the emperors of the first two centuries AD would have obtained the *ius liberorum* in the natural manner». He apparently defines the “imperial house” as merely the Julio-Claudian and Flavian emperors themselves, and their wives during the years of their reigns. Consequently, Noerr fails to take into account other women belonging to each emperor’s household – sisters and nieces, daughters and granddaughters, ex-wives and stepdaughters – who would have been eligible to receive the *ius trium liberorum* without needing a special dispensation⁶.

My paper looks at several women in Augustus’ own household who gave birth to at least three children, and would have thereby qualified for the *ius trium liberorum* as well as exemption from the duty to remarry until they had attained the age of fifty⁷. It examines how their conduct is represented in a variety of ancient sources, and if they are ascribed with what I would define as agency and autonomy – exerting influence and acting independently, respectively – in these representations. Whether or not we can establish a link between the legal standing and supposed behavior of Augustus’ female relations eligible to benefit from the *ius trium liberorum*, our focus should furnish a valuable lens through which to view what various sources report about these women,

Noerr, as we have seen, states that the *ius trium liberorum* restricted *patria potestas* «where marriage was concerned» without offering further details about what this restriction signified. I would submit that, to judge from our ancient sources, freedom from male guardianship – whether the guardian was a father, husband, brother or son – gave elite, financially advantaged women such as Augustus’ female kin frequent oppor-

2. NOERR 1981, pp. 352-353.

3. For the concept of *levitas animi*, see the discussion of DUPLESSIS 2017.

4. NOERR 1981, pp. 353, 355. MORRELL 2020 views this legislation not from the perspective of social engineering, but as related to the question of tradition vs. innovation; she concludes, moreover, that «the reality of *tutela* and the potential benefits of the *ius liberorum* varied widely, depending on a woman’s individual circumstances [...]».

5. NOERR 1981, pp. 355, 351, 356. In private correspondence, Emily Hemelrijk has argued that «the *ius liberorum* was only applicable for women *sui iuris*, so married without *manus* and not having a living father or other male ascendant. This means that those poor women whose father outlived them (or husband if married with *manus*) such as [...] Augustus’ daughter Julia, would not be able to get it (unless by a special grant)». It is highly likely that, after her divorce from Augustus in 39 BCE, his second wife Scribonia would have been *sui iuris*. Yet until this legislation came into effect two decades later (when she was apparently in her early fifties) she needed a male guardian to exercise legal control over her and her fi-

nancial holdings, presumably her brother or adult son. By the same token, Scribonia’s own daughters Cornelia and Julia may well have been wed without *manus*, and hence *sui iuris* – although still in need of a male guardian until 18 BCE. We lack sufficient evidence about their marital arrangements to conclude that they, and their financial assets, were necessarily under the control of their husbands; it is plausible that their guardians, prior to 18 BCE, were male blood relatives: her brother in Cornelia’s case; Augustus in that of Julia.

6. NOERR 1981, pp. 356-357. As noted above, MORRELL 2020 mentions the awarding of this privilege to Augustus’ sister Octavia, but she, like Noerr, does not mention the four women of to his household discussed here: Scribonia and her daughter, Cornelia; Julia and her daughter, the elder Agrippina.

7. Some of them – Octavia, Scribonia, Julia, Agrippina – did not remarry after being widowed or divorced before the age of fifty; some – Cornelia, Julia and Agrippina – had husbands and/or fathers alive when they bore the requisite three children, but, as noted above, may not have been married with *manus*.

tunity to resist male control of their day-to-day existences, and to assert their own agency and autonomy. Such freedom would, for example, have allowed them to invest their own resources in pursuing their own goals, among them protecting and promoting kindred, and non-kindred, males and females they favored. It also presumably made it easier for them to take confrontational stances against male authority, and to advise and support others in and outside their families in the face of challenging circumstances.

What sources relate about Augustus' second wife Scribonia – who lived from approximately 70 BCE to at least 16 CE, surviving him by at least two years – warrants scrutiny first⁸. *Pace* Noerr, Augustus was wed three times. We know nothing, however, about the subsequent marriages of his first wife, Clodia, daughter of the demagogue Publius Clodius Pulcher and Mark Antony's then-wife Fulvia, whom, according to Suetonius and Cassius Dio, the twenty-year old Octavian returned to her mother «still a virgin» in 42 BCE⁹. Yet evidence about Scribonia, whom Octavian wed in 40 BCE, abounds. Most comes from authors who wrote after Scribonia's death: Augustus' biographer Suetonius; the historians Velleius Paterculus, Tacitus, Cassius Dio and Appian; and the philosopher Seneca. Some is from Scribonia's lifetime: not only the eleventh, and final, poem in Propertius' fourth book of elegies, datable to 16 BCE, but also several inscriptions. One of these inscriptions establishes that she was the mother of a son by her first husband Gnaeus Cornelius Lentulus Marcellinus, consul in 56 BCE. On the basis of Propertius'

8. For Scribonia, see LEON 1951; see also HALLETT 2019.

9. On Augustus' first wife, Clodia, daughter of the demagogue Publius Clodius Pulcher and Mark Antony's then-wife Fulvia, see Cassius Dio 48,5,3: «For Caesar could not endure the difficult temper of his mother-in-law, and choosing to appear to be at odds with her rather than with Antony, he sent back her daughter, with the remark that she was still a virgin – a statement which he confirmed by an oath – indifferent whether it should be thought that the woman had remained a virgin in his house so long a time for other reasons, or whether it should seem that he had so planned it long in advance by way of preparing for the future» (4. «After this had happened there was no longer any friendship between them»). See also Suetonius, *Aug.* 62,1: *sed reconciliatus post primam discordiam Antonio, expostulantibus utrisque militibus ut et necessitudine aliqua iungerentur, privignam eius Clodiam, Fulviae ex P. Clodio filiam, duxit uxorem vixdum nubilem ac simultate cum Fulvia socru orta dimisit intactam adhuc et virginem.* «But after he had been reconciled with Mark Antony after their first disagreement, since the soldiers on both sides were demanding that they be joined by some tie of kinship, he married Antony's stepdaughter Clodia, daughter of Fulvia by Publius Clodius, although she was barely in a marriageable state, and he sent her back after a falling out with his mother-in-law Fulvia». See also the discussion of HALLETT 1977.

All translations are my own.

elegy – which commemorates the death and celebrates the life of Scribonia's daughter Cornelia – we can ascertain that Scribonia had three subsequent children. Two were by her second husband, presumably Publius Cornelius Scipio, consul suffect in 35 BCE: Cornelia, and her brother Publius Cornelius Scipio, consul in 16 BCE¹⁰. The third was Augustus' daughter Julia, born in 39 BCE. Scribonia does not appear to have remarried after the future Augustus divorced her, on the day of Julia's birth¹¹.

10. LEON 1951 provides inscriptional as well as literary evidence establishing that – *pace* Suetonius, *Aug.* 62.2 – Scribonia had children by both previous husbands, most notably *CIL* 6,26033, found near the Porta Capena: *Libertorum et familiae Scriboniae Caes. et Corneli Marcelli f. eius.* As LEON 1951, p. 169 observes: «This inscription shows that Scribonia was the mother of a son by her first husband, Cn. Cornelius Lentulus Marcellinus, consul in 56 BC (Cass. Dio 39,16,3). Her second marriage was to a Cornelius Scipio, generally identified as the consul in 38 (*CIL* 1², p. 65). The young Marcellinus, though living in his mother's care after her marriage to Octavian, evidently did not reach maturity, for we have no further knowledge of him, and Suetonius was either ignorant of or unconcerned with his existence. The children referred to by the biographer are the illustrious Cornelia, celebrated by Propertius (4,11), and her brother, the consul of 16 BC». See Propertius 4.11.65-66 on Scribonia's second son and Cornelia's brother: *vidimus et fratrem sellam geminasse curulem; / consule quo, facto tempore rapta soror;* «we have also seen my brother twice obtain the curule chair/made consul at the time his sister was snatched away». We should note, however, the plausible argument of SYME 1985, pp. 246-247, that Scribonia's second husband Cornelius Scipio was the consul suffect in 35 BCE. So, too, SCHEID 1976 has hypothesized, far less plausibly, that Marcellinus was Scribonia's second husband, that Cornelia's brother was not Publius Cornelius Scipio the consul of 16 BCE, but Publius Cornelius Lentulus Marcellinus the consul of 18 BCE, and that hence Cornelia died in the very year that Augustus passed his marriage and moral legislation.

11. For Augustus' marriage to Scribonia, see e.g. Suetonius, *Aug.* 62,2-63,1: *Mox Scriboniam in matrimonium accepit nuptam ante duobus consularibus, ex altero etiam matrem. Cum hac quoque divortium fecit, "pertaesus", ut scribit, "Morum perversitatem eius," et statim Liviam Drusillam matrimonio Tiberi Neronis et quidem praegnantem abduxit dilexitque et probavit unice et perseveranter. Ex Scribonia Iuliam, ex Livia nihil liberorum tulit, cum maxime cuperet. Infans, qui conceptus erat, immaturus est editus.* «Soon he wed Scribonia who had previously been married to two men of consular rank, and gave birth to children by one of them. He also divorced her, as he wrote 'fed up with the contrariness of her ways,' and immediately pulled Livia Drusilla out of her marriage to Tiberius Nero, even though she was pregnant, and cherished and valued her above all others and to the end of his life. He had Julia with Scribonia, and no children with Livia, even though he immensely wanted to. The child who had been conceived was born prematurely».

Augustus evidently raised Julia in his own household, apart from her mother. Nevertheless, Propertius' Cornelia-elegy – generally agreed to have been written two years after the *ius trium liberorum* went into effect, when Julia was 23 and wed to her second husband Marcus Vipsanius Agrippa – represents Scribonia as a respected member of Augustus' "extended" family. The newly-dead Cornelia, depicted as addressing a series of surviving family members in the course of documenting her exemplary moral existence, says to Scribonia at 4,11,55-60:

*Nec te, dulce caput, mater Scribonia, laesi:
in me mutatum quid nisi fata velis?
maternis laudor lacrimis urbisque querelis,
defensa et gemitu Caesaris ossa mea.
ille sua nata dignam vixisse sororem
inrepat, et lacrimas vidimus ire deo*

Nor, mother Scribonia, sweet person, have I injured you: what would you wish changed about me other than my fate? I am praised by my mother's tears and the laments of the city; and my bones were championed by the groaning of Caesar. He says bitterly that a sister worthy of his own daughter has lived, and we saw tears emerging from a god.

Propertius does not have Cornelia indicate that her mother and Augustus had by then been divorced for over two decades. Rather, he has her minimize their past rupture by emphasizing not only the grief of her mother's ex-husband at her death but also claiming that he judged her a sister worthy of his own daughter, even though Julia was actually Cornelia's half-sibling. By the same token, as Ernestine Leon observes, «four inscriptions have been found referring to [Scribonia] as the wife of Caesar», notwithstanding that their actual marriage barely lasted a year¹². And, at *De Grammaticis* 19, Suetonius identifies the contentious grammarian Scribonius Aphrodisius, as «bought and set free by Scribonia, daughter of Libo who had once been the wife of Augustus»¹³.

According to Cassius Dio and Velleius Paterculus, in 2 BCE, when Augustus banished his and Scribonia's

daughter Julia for adulterous liaisons with Mark Antony's son Iullus Antonius as well as several other young male aristocrats, Scribonia accompanied Julia into exile¹⁴. She apparently remained at her daughter's side – first on the island of Pandateria and then at Rhegium – for a total of fifteen years, until Julia died. Scribonia then returned to Rome. There, according to Seneca, *Epistulae Morales* 70,10, when her great-nephew Libo Drusus conspired against Tiberius in 16 CE, she advised him not to commit suicide but face trial instead:

Scribonia, gravis femina, amita Drusi Libonis fuit, adulescentis tam stolidi quam nobilis, maiora sperantis quam illo saeculo quisquam sperare poterat aut ipse ullo. Cum aeger a senatu in lectica relatus esset non sane frequentibus exsequis - omnes enim necessarii deseruerant impie iam non reum sed funus -, habere coepit consilium utrum conscisceret mortem an expectaret. Cui Scribonia 'quid te' inquit 'delectat alienum negotium agere?' Non persuasit illi: manus sibi attulit, nec sine causa. Nam post diem tertium aut quartum inimici moriturus arbitrio si vivit, alienum negotium agit.

Scribonia, a dignified woman, was the paternal (great) aunt of Libo Drusus, a young man as mentally dense as he was well-born, hoping for better things than anyone was able to hope for in that period of time or than he himself was able to hope for in any period of time. When he, ailing, had been carried from the senate in a litter with not all that many followers in his retinue – all of his relations had aban-

12. LEON 1951, p. 170, who cites *CIL* 6,7467 (*Scriboniae Caesaris vestificia*); 26032 (*ex domo Scriboniae Caesar*); 26033 (quoted above); and 31276.

13. On Scribonia's purchase and manumission of Scribonius Aphrodisius, see Suetonius, *De Grammaticis* 19: *Scribonius Aphrodisius, Orbilius servus atque discipulus, mox a Scribonia Libonis filia, quae prior Augusti uxor fuerat, redemptus et manumissus, docuit quo Verrius tempore, cuius etiam libris "De Orthographia" rescripsit, non sine insectatione studiorum morumque eius.* «Scribonius Aphrodisius, slave and student of Orbilius, was soon bought and set free by Scribonia daughter of Libo, who earlier had been the wife of Augustus, taught at the same time as Verrius [freedman Marcus Verrius Flaccus, tutor of Augustus' grandsons, who died at an advanced age under Tiberius], whose books "On Correct Spelling" he critiqued, not without an attack on Verrius' research and character».

14. For Scribonia's accompaniment of Julia into exile in 2 BCE, see Velleius Paterculus 2,100: *Tum Iulus Antonius, singulare exemplum clementiae Caesaris, violator eius domus, ipse sceleris a se commissi ultor fuit (quem victo eius patre non tantum incolumitate donaverat, sed sacerdotio, praetura, consulatu, provinciis honoratum, etiam matrimonio sororis suae filiae in artissimam adfinitatem receperat), Quintiusque Crispinus, singularem nequitiam supercilio truci protegens, et Appius Claudius et Sempronius Gracchus ac Scipio aliique minoris nominis utriusque ordinis viri, quas cuiuslibet uxore violata poenas pependissent, pependere, cum Caesaris filiam et Neronis violassent coniugem. Iulia relegata in insulam patriaeque et parentum subducta oculis, quam tamen comitata mater Scribonia voluntaria exilii permansit comes.* «Then Iullus Antonius, an outstanding illustration of Caesar's mercifulness, a destroyer of his household, himself was the avenger of the crime committed by himself (on whom, after his father had been conquered Augustus had not merely bestowed safety but, after he had been honored with a priesthood, praetorship, consulship and provinces, also had welcomed into the closest kinship by marriage through wedding him to the daughter of his sister). Quintius Crispinus, masking his exceptional depravity through savage haughtiness, and Appius Claudius and Sempronius Gracchus and Scipio and others of lesser name and men of each rank, paid the penalties which they would have paid if the wife of anyone at random had been sexually violated, since they had violated the daughter of Caesar and the wife of Tiberius Nero. Julia was banished onto an island and removed from the sight of her fatherland and parents, Julia, with whom her mother Scribonia, having accompanied her, nevertheless remained as a willing companion of exile». See also Cass. Dio 55,10,14.

doned him, undutifully, as no longer a criminal defendant but a corpse – he began to conceive a plan as to whether he should commit suicide or await death. Scribonia said to him, ‘why does it give you pleasure to perform the task of another?’ She did not persuade him: he took his own life, not without reason. For after the third or fourth day if a man about to die lives at the pleasure of an enemy, he does another’s task¹⁵.

Ernestine Leon maintains «we need not conjecture» that Scribonia’s decision to go into exile with Julia was «to spite Augustus»¹⁶. I would conjecture that Scribonia’s independence from male guardianship at this time might also explain why she behaved in this provocative way. She had the legal right to signal support for her only surviving, embattled daughter, much as she had the right to buy and free a notorious, controversial, literary expert, or openly challenge how her great-nephew responded to his arrest for conspiring against a vindictive emperor. Our sources do not label Scribonia as “exercising agency” or “independent”, merely “dignified” (*gravis*). But her conduct in these instances does depict her as exercising independent agency, rather than deferring to a male controlling her finances and hence her behavior.

Propertius has Cornelia repeatedly make reference to her own three children. At line 12 she calls them *famae pignora tanta meae*, «trustworthy witnesses to my respectable reputation». At lines 61-63, she says, addressing her two sons, *et tamen merui generosos vestis honores, / nec mea de sterili facta rapina domo / tu, Lepide, et tu, Paulle, meum post fata levamen / condita sunt vestro lumina nostra sinu*, «And nevertheless I earned the honorable rewards of a robe, nor did my snatching away occur from a home without offspring; you, Lepidus, and you, Paullus, my consolation after death; my eyes were closed in your embrace». And at lines 67-70, she says, addressing her daughter, *filia, tu specimen censurae nata paternae, / fac teneas unum nos imitata virum / et serie fulcite genus: mihi cumba volenti/solvitur aucturis tot mea facta meis*, «daughter, you, born to be the test of your father’s censorship, make sure that you, having imitated me, cling to one husband. And support our family by your children; with me willing the boat sets sail with so many of my family about to increase my deeds».

Her words to her husband in lines 71-98, entrusting

the care of their children to him, indeed asking him to assume a maternal role towards them, are followed by advice to her children. They merit quoting in full:

*Haec est feminei merces extrema triumphii
laudat ubi emeritum libera fama rogum
nunc tibi commendo communia pignora natos
haec cura et cineri spirat inusta meo
fungere maternis vicibus, pater: illa meorum* 75

*omnis erit collo turba ferenda tuo.
oscula cum dederis tua flentibus, adice matris:
tota domus coepit nunc onus esse tuum
et si quid doliturus eris, sine testibus illis!
cum venient, siccis oscula falle genis!* 80

*sat tibi sint noctes, quas de me, Paulle, fatiges,
somniaque in faciem credita saepe meam:
atque ubi secreto nostra ad simulacra loqueris,
ut responsurae singula verba iace.
seu tamen adversum mutarit ianua lectum,* 85

*sederit et nostro cauta noverca toro
coniugium, pueri, laudate et ferte paternum:
capta dabit vestris moribus illa manus;
nec matrem laudat nimis: collata priori
vertet in offensas libera verba suas.* 90

*seu memor ille mea contentus manserit umbra
et tanti cineres duxerit esse meos
discite venturam iam nunc sentire senectam,
caelibus ad curas nec vacet ulla via
quod mihi detractum est, vestros accedat ad annos:* 95

*prole mea Paullum sic iuvet esse senem.
et bene habet: numquam mater lugubria sumpsit
venit in exsequias tota caterva mea.*

This is the ultimate reward of a woman’s triumph, when unbiased speech praises her bed, its service complete. And now I entrust our children, shared commitments, to you: this concern still breathes, seared into my ashes. Father, perform maternal duties: that entire crowd of mine must be sustained on your neck. When you will give your kisses on them as they weep, add those of a mother: the whole house now has begun to be your burden. And, if you will grieve about anything, do that in their absence! When they will be present, give deceptive kisses with dry cheeks. May there be a limit to the nights for you, Paullus, which you exhaust in thinking about me, and to the dreams often resulting in my appearance: and when you speak secretly to my face, utter each and every word as if I were about to answer. If, however, our household door will change the marriage couch across from it, and a watchful stepmother will occupy our bed, children, praise and endure your father’s marriage: if won over by your ways she will give her hands to you. Do not praise your mother too much: compared to an earlier wife, she will turn your freely spoken words into criticisms of her. But if he, remembering me, will remain satisfied by my shade and will consider my ashes of importance, learn to lighten his old age, already approaching, and let no path lie open for the griefs of an unmarried man. Let the time taken from my life be added to your years: thus let it be pleasing for Paullus to be an old man with my offspring. And it is a good thing: never as a mother did I wear the clothes of mourning: all of my children came to my funeral rites.

To be sure, Propertius’ Cornelia does not make specific reference here to having earned the *ius trium*

15. For Libo’s conspiracy against Nero, see Tacitus, *Annales* 2,27.

16. Cf. LEON 1951, p. 173: «[Scribonia] did accompany her daughter into banishment...possibly to furnish her companionship in an exile the hardships of which even the injured Tiberius tried to lessen, endeavoring to reconcile Augustus by several letters and allowing Julia to retain his personal gifts to her (Suet. *Tib.*11,4). We need not, however, conjecture that Scribonia acted thus to spite Augustus».

liberorum, merely take extreme pride in her achievements as wife and mother. Yet he has her evince an even more arrogant and entitled attitude elsewhere in the poem. Not only does Cornelia call attention to the accomplishments of her aristocratic ancestors, Cornelii Scipiones on her father's side, Scribonii Libones on her other's, in lines 29-32¹⁷. She also repeatedly cites her own spotless moral reputation¹⁸. The guardian-free ex-

istence Cornelia had enjoyed for the two years before her death might well have influenced Propertius' decision to depict her in this poem as self-possessed and self-assertive: self-congratulatorily touting her own moral superiority, trying to exert control over the future lives of offspring and spouse.

Long before 18 BCE, Augustus' sister Octavia – who was granted the *ius trium liberorum* as a special privilege in 35 BCE – seems to have taken advantage of the autonomy and agency that it had to offer. Significantly, she obtained the right two years before her divorce from Antony in 33 BCE, which rendered her a husbandless woman without a living father. For Octavia had displayed unusual mettle, and deviated from traditional parenting practices, by privately rearing her husband Mark Antony's children by his previous wife Fulvia and paramour Cleopatra along with her own five: a son and two daughters by Marcus Claudius Marcellus, two daughters by Antony¹⁹.

Yet Octavia also engaged in unprecedented, and indeed iconoclastic, public behavior in the years following Augustus' marital and moral legislation. Beth Severy Hoven observes that «many contemporaries state that Octavia herself finished the Theater of Marcellus in 13 BCE as a monument to her [late] son». She contends that Octavia «certainly dedicated a school and library in the portico», built in her name by her brother Augustus over a decade earlier, «renaming the closest portico [after herself] as the *Porticus Octaviae* after its renovation»; she believes that Octavia was «probably responsible for decorating it with famous works of art», thereby «return[ing] items to public view which had recently been hoarded in private collections». Severy Hoven also spotlights the unusual artwork selected for the portico. «Many of its pieces», she notes, «depicted famous women and goddesses», such as «the only pub-

17. See HALLETT 2019 and HUTCHINSON 2006, who even remarks on p. 231: «But C. speaks as a Scipio; she even approaches Scipionic near-divinity (101-102) to end a book which has in its central figures set mortal women against male gods». Cf. again lines 11-12 where Cornelia asks, rhetorically, how the *currus*, triumphal chariot, of her ancestors, as well as her marriage to Paullus, and her children, *famae pignora tanta meae* «trustworthy witnesses to my respectable reputation», protected her from death. By triumphal chariot, Cornelia is presumably referring to the military triumphs of such Scipionic forbears as Publius Cornelius Scipio Africanus in 202 BCE, and Publius Cornelius Scipio Aemilianus, the so-called younger Scipio Africanus, in 146 and 133 BCE. Cornelia mentions both her paternal Scipionic kin and the Scribonii Libones, her mother Scribonia's ancestors in 29-32 (*si cui fama fuit per avita tropaea decori, / nostra Numantinos signa loquuntur avos: / altera maternos exaequat turba Libones, / et domus est titulis utraque fulta suis* «if, through ancestral trophies, a good reputation has served as a source of glory to anyone, our statues tell of forebears who conquered Numantia; another throng elevates my mother's Libones to the same level; and each side of my household is supported with its own laudatory inscriptions»). The Scipio to whom she alludes in line 30 is the younger Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus, adopted grandson of the elder Publius Cornelius Scipio Africanus, conqueror of Carthage, since it was the younger Scipio who decimated the Spanish town of Numantia in 133 BCE; see HUTCHINSON 2006, p. 237. But she also invokes both adoptive grandfather and adopted grandson, and their African military achievements, in 37-38 (*testor maiorum cineres tibi, Roma, verendos, / sub quorum titulis, Africa, tunsae, iaces* «I call to witness the ashes of my ancestors, to be cherished by you, Rome, under whose engraved words of praise you, Africa, lie crushed»).

18. Cornelia's references to her spotless moral reputation include 17 (*huc non noxia veni* «I have come here, blameless»); 41-42 (*me neque censurae legem mollisse neque ulla / labe mea nostros erubuisse focos* «that I never relaxed a regulation of the censorship, nor did our hearths blush owing to my fall from grace»); 43-44 (*non fuit exuviis tantis Cornelia damnatum: / quin et erat magnae pars imitanda domus* «Nor was Cornelia a loss to such military spoils: why she was even a part to be imitated of a great house»); 45-50 (*nec mea mutata est aetas, sine crimine tota est: / viximus insignes inter utramque facem. / mi natura dedit leges a sanguine ductas, / ne possem melior iudicis esse metu, / quaelibet austeras de me ferat urna tabellas: / turpior assessu non erit ulla meo* «Nor was my life changed, it was entirely without charges of immorality; we lived as distinguished individuals between the torches of marriage and death. Nature gave me laws sustained by my blood, that I not be better merely by fear of a judge, whatever urn may bring harsh voting tablets about me,

no woman will be more shamed from having me sit beside her»); 51-54 (comparison with Aemilia and Claudia); and 71-72 (*haec est feminei merces extrema triumphis, / laudat ubi emeritum libera fama rogum* «this is the ultimate reward of a woman's triumph, when unbiased speech praises her bed, its service complete»).

19. For Octavia's unusual mettle in rearing her husband Mark Antony's children by his previous wife Fulvia and paramour Cleopatra along with her own five – a son and two daughters by Marcus Claudius Marcellus, two daughters by Antony – see Plutarch, *Antony* 87,1 and HALLETT 2020, p. 122, who remarks: «At 87.1 Plutarch relates that although Augustus put Antyllus, Antony's older son by his late wife Fulvia, to death after Actium, Octavia brought up all of the other six children that Antony sired by three successive wives as well as her three children from her earlier marriage to Marcellus. Two of Antony's six children were her own two daughters, three were by Cleopatra, and the sixth was Fulvia's younger son Iullus Antonius. There they joined Octavia's son and two daughters by her first husband Marcellus».

lic statue of a woman known from the republican period, that of Cornelia, mother of the Gracchi»²⁰.

Augustus' (and Scribonia's) daughter Julia, mother of five children by her second husband Marcus Vipsanius Agrippa, attracted the attention of the fifth century CE antiquarian Macrobius for her insouciant, witty remarks to her father and others about, *inter alia*, her adulteries, which allegedly occurred after she was already pregnant by her husband. But we do well to remember that after 18 BCE Julia may no longer have been subject to male guardianship, whether of her father or her husband, even if both were still alive. Indeed, she may have availed herself of her independence from guardianship to initiate her notorious extramarital liaisons²¹.

Julia's second daughter, Agrippina the Elder, born approximately two years after Augustus' marriage and moral legislation, acquired a reputation for ethical excellence despite her mother's disgrace: largely owing to her devoted support of her husband Germanicus, to whom she bore nine children (three times the requirement for the *ius trium liberorum*), and despite her anything-but-docile ways. At *Annales* 1,33, Tacitus asserts *atque ipsa Agrippina paulo commotior, nisi quod castitate et mariti amore quamvis indomitum animum in bonum vertebat*, «Agrippina herself was overly excitable if she did not, through her moral integrity and love for her husband, convert an otherwise ungovernable temper to the good». One could easily explain the evidence for what Tacitus calls her «overly excitable nature» and «otherwise ungovernable temper», and what I would call her spirited exercise of agency and autonomy, by her freedom from guardianship, especially after her husband's death. Both Suetonius and Tacitus, for example, describe her as defiantly standing up to her father-in-law Tiberius in championing

her children, and intimidating him by the ferocity of her resistance to him. The former relates – at *Tiberius* 53,1 – *Nurum Agrippinam post mariti mortem liberius quiddam questam manu apprehendit Graecoque versu: 'Si non dominaris', inquit, 'filiola, inuriam te semper accipere existimas?'* «When, after the death of her husband, his daughter-in-law Agrippina complained rather freely, Tiberius took her by the hand, and, quoting a Greek verse, said, 'Little daughter, if you are not in political control, do you think you are enduring an injustice?」²².

The reported conduct by other elite women, from Augustus' day but outside his immediate household, also warrants attention from the perspective of whether or not they enjoyed the benefits of the *ius trium liberorum*. Agrippina was, of course, the half-sister of Tiberius' beloved first wife Vipsania, whom he was forced to divorce in 11 BCE so he could marry Agrippina's mother Julia. At the time Vipsania, whose father Agrippa had died the previous year, was the mother of one child, Drusus, and pregnant with another, by Tiberius. Did her failure to qualify for the *ius trium liberorum*, and control by a legal guardian, explain why she was then forced to marry Gaius Asinius Gallus, by whom she had at least six sons? Tiberius' subsequent persecution of Gallus after her death may relate to their reproductive success as well as Gallus' claim that he had actually fathered Drusus himself²³.

22. Curiously, in his description of the same encounter at *Annales* 4,52,6-7, Tacitus uses the verb *regnare*, connoting political rule over subjects, rather than Suetonius' *dominari*, which implies exerting control as a master does over a slave: *correptamque Graeco versu admonuit non ideo laedi, quia non regnaret*, «quoting a Greek verse, he demanded to know, after seizing her by the hand, if she was not treated unjustly, because she did not rule».

23. For [Vipsania] Agrippina and her forced divorce from Tiberius, see Suetonius, *Tiberius* 7,2: *Agrippinam, Marco Agrippa genitam, neptem Caecili Attici equitis R. [...] duxit uxorem; sublato ex ea filio Druso, quamquam bene convenientem rursusque gravidam dimittere ac Iuliam Augusti filiam confestim coactus est ducere non sine magno angore animi, cum et Agrippinae consuetudine teneretur et Iuliae mores improbarent [...] Sed Agrippinam et abegisse post divortium doluit et semel omnino ex occurso visam adeo contentis et umentibus oculis prosecutus est, ut custoditum sit ne unquam in conspectum ei posthac veniret*. «He married [Vipsania] Agrippina, daughter of Marcus Agrippa, granddaughter of the Roman knight Caecilius Atticus, but after he had acknowledged the son she bore, Drusus, although she greatly suited his liking and was pregnant again, he was forced to divorce her and suddenly wed Augustus' daughter Julia, not without great mental anguish because, he was attached to Agrippina by habit and disapproved of Julia's character [...] But he grieved that Agrippina had gone away after their divorce, and the one time he happened to see her he stalked her with such fixated and tearful eyes that he was put under guard to make sure

20. For Octavia's unprecedented and indeed iconoclastic public behavior in the years following Augustus' marital and moral legislation, see SEVERY HOVEN 2003, pp. 91-93, who cites the testimony of several passages from Books 35 and 36 of the Elder Pliny's *Natural History*, and HALLETT 2020, p. 121 and n. 17 and 18. Severy Hoven acknowledges that the extent of Octavia's own involvement and agency in these endeavors is not clear. But she remarks as well that the naming of a public building for someone else, particularly a family member, was unprecedented – and that if Octavia herself, as some sources state, sponsored this public building and named it after herself, this «was an even more unprecedented act than for her brother to erect [this building] in her honor». So, too, Severy Hoven contends that «images of noteworthy motherhood» furnished by the Cornelia statue and other artworks «provided precedents for Octavia» and «helped to transform her into a model matron as well».

21. For Julia's «witticisms» about, *inter alia*, her extramarital liaisons, see Macrobius, *Saturnalia* 2,5,1-10, RICHLIN 1992 and HALLETT 2012.

Similarly, failure to access the benefits accruing from the *ius trium liberorum* may illuminate the struggles that the Augustan elegist Sulpicia describes with her maternal uncle and male guardian Messala²⁴. Again, the efforts of women who enjoyed the benefits of a guardian-free existence to assert their own wishes, and oppose oppressive male authority, may not have been specifically described as exercising agency or acting autonomously. But however their conduct is assessed, we need to recognize their status as beneficiaries of the *ius trium liberorum*.

that she never again came before his eyes». For Vipsania's subsequent [forced] marriage to Gaius Asinius Gallus, their six sons, and Tiberius' subsequent persecution of Gallus, see Cassius Dio 58,3 and Tacitus, *Annales* 3,75 and 3,19,4-5.

24. For the Augustan elegist Sulpicia, and her struggles with her guardian Marcus Valerius Messalla, see, for example, [Tibullus] 3,14: *Invisus natalis adest, qui rure molesto / et sine Cerintho tristis agendus erit. / dulcius urbe quid est? an villa sit apta puellae / atque Arretino frigidus amnis agro? / iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas: / non tempestivae saepe, propinque, viae. / hic animum sensuque meos abducta relinquo, / arbitrio quam vis non sinit esse meo.* «My hateful birthday is here, which must be celebrated as a gloomy occasion, in the troublesome countryside and without Cerinthus. What is more delightful than the city? Or is a country place – and the chilly river in the field of Arretium – suitable for a girl? Now, Messalla, excessively attentive to me, would you calm down. Often journeys are at the wrong time, kinsman. Although I have been led away although he does not allow me to exercise my own judgment, I leave behind my heart and my emotions».

REFERENCES

- DU PLESSIS 2017 = P.J. Du Plessis, "Once More on the Perpetual Guardianship of Women", in *Legal Documents in Ancient Societies VI. Ancient Guardianship: Legal Incapacities in the Ancient World*, ed. by U. Yiftach - M. Faraguna, Trieste 2017: 165- 172.
- EVANS GRUBBS 2002 = J. Evans Grubbs, *Women and the Law in the Roman Empire*, London 2002.
- GARDNER 1986 = J.F. Gardner, *Women in Roman Law and Society*, London 1986.
- HALLETT 1977 = J.P. Hallett, "Perusinae glandes and the changing image of Augustus", in *AJAH* 2, 1977: 151-171.
- HALLETT 2012 = J.P. Hallett, "Women in Augustan Rome", in *A Companion to Women in the Ancient World*, ed. by S. James - S. Dillon, Malden 2012: 372-384
- HALLETT 2019 = J.P. Hallett "A love poet's script for an Augustan power couple: Propertius 4.11", in *Power Couples in Antiquity: Transversal Perspectives*, ed. by A. Bielman Sanchez, London 2019: 151-163.
- HALLETT 2020 = J.P. Hallett, "Augustan Maternal Ideology: The Blended Families of Octavia and Venus", in *Maternal Conception in Classical Literature and Philosophy*, ed. by A. Keith - A. Sharrock, Toronto 2020: 113-126.
- HUTCHINSON 2006 = G. Hutchinson (ed.), *Propertius: Elegies Book IV*, Cambridge 2006.
- LEON 1951 = E.F. Leon, "Scribonia and her Daughters", in *TAPA* 82, 1951:167-175.
- MORRELL 2020 = K. Morrell, "Tutela mulierum and the Augustan marriage laws", in *EuGeStA* 10, 2020: 89-116.
- NOERR 1981 = D. Noerr, "The Matrimonial Legislation of Augustus: An Early Instance of Social Engineering", in *The Irish Jurist* 16, 1981: 350-364.
- RICHLIN 1992 = A. Richlin, "Julia's Jokes, Galla Placidia, and the Roman Use of Women As Political Icons", in *Stereotypes of Women in Power: Historical Perspectives and Revisionist Views*, ed. by B. Garlick - P. Allen - S. Dixon, New York 1992: 65-91.
- SCHEID 1976 = J. Scheid, "Scribonia Caesaris et les Cornелии Lentuli", in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 100, 1976: 485-91.
- SEVERY HOVEN 2003 = B. Severy Hoven, *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire*, London 2003.
- SYME 1985 = R. Syme, *The Augustan Aristocracy*, Oxford 1985.
- TREGGIARI 1991 = S. Treggiari, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford 1991.

DARING TO DIE: FEMALE SUICIDE IN THE AGE OF NERO

CAITLIN C. GILLESPIE*

This article analyzes the efficacy of female suicide in the Roman historian Tacitus' account of the age of Nero. I argue that women who reclaim authority over their bodies through suicide perform acts of courage and display feminine virtus. The freedwoman Epicharis introduces this theme (Tac. Ann. 15,57,1-2). The paper then turns to other female role models, including Seneca's wife Pompeia Paulina (Tac. Ann. 15,64,1-2), Antistia Pollitta (Tac. Ann. 16,10,1-11,3), Servilia (Tac. Ann. 16.30.1-33.2), and Arria (Tac. Ann. 16,34,2). These women are models of fides and pietas, whose deaths are represented as a form of political protest; however, in the age of a tyrant, Tacitus suggests that survival is a more powerful expression of pietas.

In 65 CE, Gaius Calpurnius Piso, together with supporters noteworthy for their range in ages, social statuses, and genders, plotted against the life of the Roman emperor Nero¹. In the wake of his discovery of the conspiracy, Nero sought to punish all those connected to the plot against his life. Among the conspirators, the freedwoman Epicharis earns Tacitus' recognition as a model of masculine courage (*exemplum virtutis*)². Nero imprisoned and tortured Epicharis, «supposing a woman's body unequal to pain» (*ratusque muliebre corpus impar dolori*, Tac. ann. 15,57,1); rather than provide the names of co-conspirators, she committed suicide by hanging herself from her own breast band. Tacitus proclaims, «a freedwoman was a brighter model through protecting under such distress those not related, nearly strangers, while freeborn men, both equestrians and Roman senators, unharmed by torture, each betrayed his nearest relatives» (*clariore exemplo libertina mulier in tanta necessitate alienos ac prope ignotos protegendos, cum ingenui et viri et equites Romani senatoresque intacti tormentis carissima suorum quisque pignorum proderent*, Tac. ann. 15,57,2)³. Epicharis provided a model of Stoic-like constancy (*constantia*) in her ability to withstand torture and remain silent concerning the names of her co-conspirators⁴. As a freedwoman and perhaps a prostitute⁵, Epicharis countered assump-

tions of her status to become an unexpected role model in contrast to the aristocratic men who betrayed their families and friends. Epicharis resisted the tyrant Nero and became a model of mental resistance in the face of physical violence. Her daring silence led to her noble suicide, and showed the values of constancy and loyalty in an era in which such ideals seemed meaningless.

Epicharis exemplifies a larger theme in Tacitus' *Annals* concerning the connection between female suicide and political protest. Women who reclaim authority over their bodies through suicide perform acts of courage that challenge Tacitus' Nero's expectations of their gender. Such women earn *gloria* in death and have the potential to incite *invidia* against the emperor. The freedwoman Epicharis provides an illustrative model, and makes the other conspirators look weak and fearful by comparison. This article turns to elite women who earn personal glory for accepting death and augment the renown of the men with whom they are associated.

Past scholars have addressed the political nature of Roman suicide without fully differentiating between the suicides of men and women or accounting for the significance of women who employ suicide as a form of political protest⁶. I argue that female aristocratic suicides in the Julio-Claudian era become expressions of extreme familial *fides* and *pietas* that preserve the honorable reputation of a woman's husband or father; when delayed or denied, female suicide could serve as a protest against her limited *libertas* and a powerful criticism of the emperor. Seneca's wife Pompeia Paulina earns recognition for the deathlike appearance of her body after her failed suicide (Tac. ann. 15,64,1-2); Antistia Pollitta advocates for her father Lucius Vetus and commits suicide with him and Sextia (Tac. ann. 16,10,1-11,3); Servilia defends her father Soranus and

* Brandeis University, Department of Classical Studies
(cgillespie@brandeis.edu)

1. Tacitus comments upon the diversity of the conspirators in his *Annals* (Tac. ann. 15,54,1). On the ancient sources for the conspiracy, see BARRETT - FANTHAM - YARDLEY 2016, pp. 190-230.

2. Epicharis' narrative spans two passages (Tac. ann. 15, 51,1-4; 15, 57, 1-2).

3. The edition of HEUBNER 1994 is used throughout. Translations are my own unless otherwise indicated.

4. On Epicharis' model see GILLESPIE 2019, pp. 148-152; PAGÁN 2009, pp. 78-83; ASH 2018, p. 233.

5. Cf. PAGÁN 2000, p. 366. The attestation that she was a pros-

titute derives from Polyaeus (8,62), on which see WOODMAN 1993, p. 114; CORSI ZOLI 1972.

6. For a background to political suicides in the Julio-Claudian period see GRISÉ 1982, GRIFFIN 1986a, 1986b, VAN HOOFF 1990, and PLASS 1995; cf. HILL 2004, pp. 183-212, EDWARDS 2007, pp. 113-143.

both are condemned (Tac. *ann.* 16,30,1-33,2); Arria intends to commit suicide with her husband Thrasea Paetus (Tac. *ann.* 16,34,2).

These women are drawn together by historical context and circumstance. Together they offer a complex case for female suicide as a form of resistance to power. Each of these women maintains virtue in death and acts out of familial dutifulness (*pietas*) and in opposition to the tyranny of Nero. In each case, the female body becomes a physical memorial (*monumentum*) to a woman's character and a reminder of lost autonomy and freedom (*libertas*) in a time bereft of positive models among those in power. The conclusions reconsider the efficacy of female suicide as a means to undying renown. Tacitus represents desperate situations in which women must die as well as their husbands and fathers in order to make a political point; however, unlike the paradigmatic Lucretia, their deaths fail to incite political change. At the end of the *Annals*, Tacitus suggests that rather than death, a woman's survival is a more useful expression of marital devotion, and is necessary to ensure the memory of the deceased and the transmission of histories otherwise lost in the era of a tyrant⁷.

POMPEIA PAULINA, WIFE OF SENECA

According to Edwards, suicide was, «an act of communication; a serious suicide aims to convey a message to others»⁸. In times of civil conflict, elite women demonstrated *pietas* towards their husbands through suicide. Lucretia became the archetype of feminine *virtus* through her suicide, whose death catalyzed political change. Porcia, the wife of Brutus, provided the preeminent Republican model. After Brutus' suicide at Philippi, Porcia invented a new means of death by swallowing live coals⁹. She was praised for her courage and for upholding the expectations of her status as the daughter of Cato and wife of Brutus¹⁰. Porcia modeled her actions on the men of her family, and retained her reputation for female virtue by dying as proof of her loyalty to her husband¹¹. Numerous women of the late Republic and early Empire also committed suicide either with condemned husbands or afterwards. Balsdon qualifies their fearless resolve to commit suicide as, «one of the most remarkable of Roman qualities, and one

which women shared with men»¹². However, the motivations for suicide may be different: these women increased the glory of their husbands through their suicides, proving themselves models of marital fidelity and *pietas*¹³. There is a sense that women should not outlive their husbands, and that suicide was almost expected of the wives of men condemned for political reasons¹⁴. Nevertheless, Edwards asserts that, «the individual who volunteers to kill herself may appear significantly braver than the man who will have to die anyway»¹⁵.

Tacitus channels the bravery of these women in his representation of those who welcomed death. This is particularly true in the aftermath of the Pisonian conspiracy. Amongst a torrent of accusations, exiles, and deaths, in which the poet Lucan condemns even his own mother (Tac. *ann.* 15,56,4), Seneca's wife Pompeia Paulina provides a unique model for surviving after an attempted suicide and serving as a living *monumentum* to Nero's cruelty. After Seneca is condemned, he advises Pompeia to live a life of contemplation after his death and find solace in the memory of a life well lived, asking the same of his followers¹⁶. In response, Pompeia voices her intention to die:

illa contra sibi quoque destinatam mortem adseverat manumque percussoris exposcit. tum Seneca gloriae eius non adversus, simul amore, ne sibi unice dilectam ad iniurias relinqueret, 'vitae', inquit 'delenimenta monstraveram tibi, tu mortis decus mavis: non invideo exemplo. sit huius tam fortis exitus constantia penes utrosque par, claritudinis plus in tuo fine'. post quae eodem ictu brachia ferro exsolvunt (Tac. *ann.* 15,63,1-2)

She answered that death was also her intention and demanded the stroke of the assassin. Then Seneca, being unopposed to her glory and at the same time moved by love, lest he abandon to harm a woman uniquely esteemed, said, «I would have directed you to the charms of life, but you prefer the honor of death: I will not deny your example. The constancy in this brave death may exist equally in both, but there is more renown in your end». Afterwards with the same iron stroke they opened their arms.

7. Cf. Tac. *Agr.* 42,3-4 for a critique of aristocratic deaths as self-serving and of no benefit to the state.

8. EDWARDS 2007, p. 159.

9. Plut., *Brut.* 53,5; Dio Cass. 47,49,3; Mart. 1,42.

10. E.g. Plut., *Cat. Min.* 73,4; Val. Max. 4,6,5.

11. Cf. SHELTON 2013, p. 36.

12. BALS DON 1962, p. 58.

13. E.g. Servilia, the wife of Marcus Aemilius Lepidus, who plotted against Octavian in 30 BCE (Vell. 2,88,3); Paxaea, wife of Pomponius Labeo, dies in emulation of her husband (Tac. *ann.* 6,29,1); Sextia committed suicide with Mamerus Aemilius Scaurus in 35 CE (Tac. *ann.* 6,29,4); after Gaius Fufius Geminus was tried for treason in 30 CE and stabbed himself, his wife Mutilia Prisca entered the Senate and stabbed herself (Cass. Dio 58,4,5-6); Cornelia and Gaius Calvisius Sabinus committed joint suicide under Caligula (Cass. Dio 59,18,4).

14. Cf. POMEROY 1975, p. 171-2; GRISÉ 1982, p. 74.

15. EDWARDS 2007, p. 196.

16. Tacitus makes a similar request of the wife and daughter of Agricola (Tac. *Agr.* 46,3).

In his account, Tacitus praises Pompeia's independent spirit and her strength of resolve. Her brief, powerful words counter Seneca's advice, and Seneca grants her autonomy over her decision. He maintains that both of them will become models of Stoic *constantia*. *Constantia* is one of the qualities Tacitus admires in his father-in-law, Agricola, who accepted his fate *constans et libens*¹⁷. Remaining *constans* in the face of death ennobles many of the men who die under Nero¹⁸. Stoics admired this type of courage¹⁹. Pompeia Paulina is the only woman that Tacitus attributes with this quality. Tacitus' Seneca praises his wife as a model of a Stoic ideal, and remarks that her death is worthy of more recognition because she commits suicide voluntarily.

Pompeia, already a woman of singular esteem (*unice dilectam*), earns renown through her courageous, voluntary suicide attempt. Shelton notes, «In Tacitus' account, both Seneca and Paulina appear well aware that a self-inflicted death could bring glory, and that a woman's decision to die with her husband was especially laudatory»²⁰. Tacitus places the onus of the decision on Pompeia²¹. However, Nero does not allow events to proceed according to her wishes. Tacitus explains that he had no ill will towards Pompeia and did not want to increase popular antipathy for his cruelty²². He orders her arms bound to stop the blood, perhaps while she was unconscious (Tac. *ann.* 15,64,1-2). Some criticize Pompeia for her survival, suggesting that she failed to express her loyalty towards Seneca²³. However, Tacitus concludes, «Afterwards she added a few years in praiseworthy remembrance of her husband, with both face and limbs white in a pallor that revealed much of her vital spirit had been spent» (*cui addidit paucos postea annos, laudabili in maritum memoria et ore ac membris in eum pallorem albensibus, ut ostentui esset multum vitalis spiritus egestum*. Tac. *ann.* 15,64,2). Pompeia's deathlike appearance provided a constant reminder of her husband, and her neglect of her own health and other needs advertised her continued devotion to Seneca. Shelton suggests, «In some respects, her survival might therefore have appeared to require even more fortitude than a suicide»²⁴.

17. Tac. *Agr.* 45,3.

18. Cf. Tac. *ann.* 11,35,3; 15,68,1; 1,53,5; 14,59,1; 15,49,2.

19. Cf. Tac. *hist.* 4,5,2 (Helvidius Priscus); *ann.* 16,35,1 (Thrasea Paetus).

20. SHELTON 2013, p. 38.

21. By contrast, Cassius Dio records that Seneca cut her veins himself and then died first, which allowed her to survive (Cass. Dio 62,25,1-2).

22. LUCE 1991, p. 2922 argues that persecution by a tyrant, «only increase[s] the fame of his victims and his own infamy».

23. Cf. SHELTON 2013, p. 39.

24. SHELTON 2013, p. 38.

Pompeia emerges as a role model for her willingness to die with Seneca and her strength in the attempt. Their joint suicide would have earned them joint renown; by living after Seneca's suicide, Pompeia must earn her own glory. In her pained survival, her body becomes a *monumentum* to her resolve as well as a memorial to her husband. Her body provides a complementary image to Seneca's departing gift to his followers, the «image of his life» (*imaginem vitae suae*, Tac. *ann.* 15,62,1)²⁵. Seneca thus survives through his wife and his words. Pompeia gains *gloria*, although not in the way she intended. Her final words to Seneca earn his respect, and her living death merits honor.

ANTISTIA POLLITTA, DAUGHTER OF LUCIUS VETUS

As the death toll of Nero's reign increases, Nero indulges his hatred of Rubellius Plautus' surviving in-laws. As the grandson of Drusus, Gaius Rubellius Plautus could claim descent from Augustus equal to that of Nero, and thus he posed a political threat. After a warning from Nero, he went into exile in Asia with his wife Antistia Pollitta and a few close friends (Tac. *ann.* 14,22,3). He was murdered in exile in 62 CE and his head brought back to Nero (Tac. *ann.* 14,59,1-3). His ill-omened estate was given to Octavia (Tac. *ann.* 14,60,4). In 66 CE, Plautus' wife, her father Lucius Vetus (cos. 55 C.E.), and his mother-in-law Sextia committed a triple suicide in a pathos-laden scene of *pietas* and mourning. Nero desired their deaths, for just by living they reproached the emperor with the murder of Plautus (*tamquam vivendo exprobrarent interfectum esse Reubellium Plautum*, Tac. *ann.* 16,10,1). The bodies of Plautus' relatives, like Pompeia's pale body, served as memorials to the deceased and constant reminders of Nero's cruelty as emperor.

Unlike other wives, Antistia does not commit suicide after the death of her husband; rather, she survives to preserve his memory and provides a model of political protest in her death. Tacitus focuses on Antistia's agency and oratory in connection to familial *pietas* and imperial resistance. Leading up to the triple family suicide, Vetus' freedman Fortunatus turns informant, and Vetus travels to his estate at Formiae, where soldiers set up a secret barrier. Antistia then attempts to take control of the situation:

25. Cf. Tac. *Agr.* 46,3. See CONNORS 1994, p. 230 on Seneca's death as an attempt at a «re-enactment of Socrates' death». Cf. GRIFFIN 1976, pp. 367-372. L'HOIR 2006, p. 215 calls Tacitus' portrayal of the scene a «piece of theater.» GRIFFIN 1976, p. 368 notes that Tacitus' account is somewhat critical, whereas Dio is more hostile (Cass. Dio 62,25,1-2). For a review of scholarship on Seneca's death see ASH 2018, p. 274.

aderat filia, super ingruens periculum longo dolore atrox, ex quo percussores Plauti mariti sui viderat; cruentamque cervicem eius amplexa servabat sanguinem et vestes respersas, vidua impexa luctu continuo nec ullis alimentis nisi quae mortem arcerent. tum hortante patre Neapolim pergit; et quia aditu Neronis prohibebatur, egressus obsidens, audiret insontem neve consulatus sui quondam collegam dederet liberto, modo mulieri eiulatu, aliquando sexum egressa voce infensa clamitabat, donec princeps immobilem se precibus et invidiae iuxta ostendit. (Tac. ann. 16,10,3-4)

His daughter was present, depressed above and beyond the approaching danger because of her long sorrow from the time when she saw the killers of her husband Plautus; after embracing his bleeding neck she kept the bloody clothing, a widow unkempt in constant grief, nor taking any nourishment except to fend off death. Then at her father's urging she went to Naples, and because she was prevented from approaching Nero, she blockaded the exit, demanding that he hear an innocent man lest he hand over his colleague in the consulship to a certain freedman, sometimes with womanly wailing, sometimes departing from her sex and shouting in an enraged voice, until the emperor showed himself unmoved by entreaties and hatred alike.

Independent from her father, Antistia travels to Naples, approaches Nero, and attempts to defend Vetus. She gains access to the emperor through blockading the egress of a building; Tacitus uses a military metaphor (*obsidens*) implying Antistia's action had the potential to endanger her own safety as well as that of the emperor. Tacitus identifies Antistia as *atrox*, which implies a masculine woman and is used derogatively of imperial women elsewhere in his text²⁶. Antistia has developed her *atrox* character due to the actions of the emperor, and her anger has the potential to sow the seeds of revolution. After embracing the decapitated body of her husband, she kept his bloodied garments, reminders of the emperor's cruelty. Tacitus creates a scene in which Antistia witnessed Plautus' death, despite his prior implication that Plautus was murdered in exile. Observing this murder and engaging in lengthy, public mourning have emboldened her spirit and made her immune to fear. Like Pompeia, she survived her husband and kept his memory alive through active mourning, in her disheveled appearance, and in her state of near starvation. She uses this memory to galvanize her speech.

In reproaching Nero, Antistia combines masculine and feminine techniques of persuasion. She exchanges womanly lamentation (*mulieri eiulatu*) and the language of petition via abusive shouting and public contempt that exceeded the norms for a woman (*sexum egressa*). She has departed from gender norms both by blocking Nero's exit in the manner of a military siege and in her masculine mode of speech. However, Nero's

anger against the family is firm. Despite her oratorical failure, Antistia's combination of masculine and feminine speech makes her a different type of female *exemplum*. She combines the appearance of unabated female mourning with an *atrox* character, and her speech modulates between the two extremes of lamentation and rage.

By defending her father before Nero, Antistia provides an oppositional paradigm to women who suffer as collateral damage together with convicted men. Her father's request that she travel to Nero and attempt to intercede on his behalf places her in the company of other women that defend relatives at personal peril to themselves, such as the wife in the so-called *Laudatio Turiae* (*CIL* 6,41062)²⁷. Antistia maintains her strength of spirit upon her return to Formiae, where she informs her father of the necessity of suicide (*Tac. ann.* 16,11,1). The triple suicide is the final stage in Pollitta's «aggressive campaign of protest» that confirms the *constantia* of each family member, as well as their remarkable *pietas*²⁸.

tunc eodem in cubiculo, eodem ferro abscindunt venas, properique et singulis vestibus ad verecundiam velati balneis inferuntur, pater filiam, avia neptem, illa utrosque intuens, et certatim precantes labenti animae celerem exitum, ut relinquerent suos superstites et morituros. servavitque ordinem fortuna ac seniore<s> prius, tum cui proxima aetas exstinguuntur. (Tac. ann. 16,11,2)

Then in the same chamber, with the same blade they cut their veins, and were swiftly carried into the baths clothed in a single garment for modesty's sake. Father looking upon daughter, grandmother on granddaughter, she on both, vying with each other in praying for a swift death for a falling soul, so that they might leave their family members surviving and about to die. Fortune maintained order and the elders died first, then she whose age was least.

The intimate scene portrays the women's absolute loyalty, as they remain by Vetus' side and join him in death. All three bodies become monuments of resistance to the emperor. They are carried to the baths to end their lives in a cruel mockery of funeral imagery²⁹. As they gaze at each other, their faces become substitute *imagines*, replacing the ancestral portraits paraded in a funerary procession they will never receive. In a final act of cruelty, they are condemned after their suicide and Nero allows them a choice over their mode of death, mocking the murders already executed (*Tac. ann.* 16,11,2).

26. E.g. FURNEAUX 1896 *ad loc.* gives, «exasperated», while KOESTERMANN 1963-68 *ad loc.* suggests a state of intense excitement. Tacitus uses *atrox* to describe Agrippina the Elder (*ann.* 4,52,2), Agrippina the Younger (*ann.* 12,22,1; 13,13,3), and Poppaea Sabina (*ann.* 14,61,2).

27. On this epitaph see OSGOOD 2014.

28. PLASS 1995, p. 110. PLASS 1995, p. 110 continues, «the combination of threat and appeal, anger and despair, dramatizes the way in which weakness can become an instrument of offensive action».

29. FRATANTUONO 2018, p. 71 *ad inferuntur*.

THE DESTRUCTION OF VIRTUS: SERVILIA AND ARRIA

Tacitus reaches the apex of Nero's tyranny when the emperor decides to murder the Stoic Thrasea Paetus and Quintus Marcius Barea Soranus, and Tacitus presents this as the destruction of Virtus herself (Tac. *ann.* 16,21,1). Soranus had been indicted by Ostorius Sabinus for his just and industrious governorship of Asia. He is also charged for his friendship with Rubellius Plautus and the ambition to recruit the province of Asia for revolution³⁰. Soranus' case is worsened by his daughter Servilia, who is accused of lavishing money on fortune-tellers. Tacitus explains her actions through a parenthesis:

acciderat sane pietate Serviliae (id enim nomen puellae fuit), quae caritate erga parentem, simul imprudentia aetatis, non tamen aliud consultaverat quam de incolumitate domus, et an placibilis Nero, an cognitio senatus nihil atrox adferret (Tac. *ann.* 16, 30, 2).

This happened due to the *pietas* of Servilia (for that was his daughter's name), who out of affection towards her father and also the improvidence of her youth, had asked only about the security of her *domus*, and whether Nero was placable, and whether a senate trial could result in nothing severe.

As the widow of Annius Pollio³¹, Servilia already had her share of grief. Tacitus evokes sympathy by mentioning her recent widowhood and desolation after the banishment of Pollio (*viduata desolataque*), as well as her youth: she is so young he still refers to her as a girl (*puella*)³². Like Antistia, Servilia has survived her husband and memorialized his death; rather than commit suicide, she consulted fortune-tellers about the fate of her own family. In her testimony, Servilia admits her guilt of religious crimes, but confirms her loyalty to her father, proclaiming «My most wretched father knows nothing, and if this is a crime, I alone did wrong» (*'nescit tamen miserimus pater, et si crimen est, sola deliqui,'* Tac. *ann.* 16,31,2). Servilia's father interrupts his daughter and argues that she is only guilty of excessive *pietas* (*nimiae tantum pietatis*, Tac. *ann.* 16,32,1). Rushing to embrace his daughter, he is obstructed by lictors (Tac. *ann.* 16,32,1). The failed embrace is a final tragic display of familial loyalty that elicits pity from the audience, but the evidence of witnesses wins the day. Antistia, Thrasea Paetus, Soranus, and Servilia are all given free will over their mode of death (Tac. *ann.* 16,33,2).

Once condemned, Servilia and her father disappear from the narrative, and Tacitus turns to the final days

of Thrasea Paetus. Paetus' fate is comparable to that of Seneca and others involved in the Stoic opposition to Nero³³. He provides a model of *constantia* whose suicide is a declaration of freedom (*libertas*)³⁴. As Thrasea decides how to engineer his death scene, his wife Arria offers to commit suicide with him. Unexpectedly, he does not follow the example of Seneca: «Arria, trying to follow the final rites of her husband and the example of her mother Arria, he advised to preserve her life and not remove the single support of their shared daughter» (*Arriamque temptantem mariti suprema et exemplum Arriae matris sequi monet retinere vitam filiaeque communi subsidium unicum non adimere*. Tac. *ann.* 16,34,2). Arria's willingness to die with her husband is modeled on the actions of her mother, another Arria. The elder Arria was married to Caecina Paetus, who was condemned to die for his part in the conspiracy of Camillus Scribonianus against the emperor Claudius in 42 CE³⁵. She is remembered primarily for her suicide: when her husband faltered in his conviction, she drew a sword, plunged it into her own chest, pulled it out and offered it to her husband, proclaiming, «Paetus, it does not hurt» (*'Paete, non dolet'*. Plin. *epist.* 3,16,6)³⁶. According to Pliny the Younger, through displaying complete devotion to her husband, she accomplished a «most glorious death» (*pulcherrimae mortis*, Plin. *epist.* 3,16,7). Arria's display of masculine courage in her voluntary death enhanced her reputation and saved that of her husband, earning undying glory for them both³⁷.

Part of Arria's lasting legacy concerns the fate of her daughter. Pliny records, «When Thrasea Paetus, her son-in-law, begged her not to hasten her death, he said, among other things, "If I am forced to die, do you want your daughter to die with me?" She replied, "If she had lived for as long a time and in such harmony with

33. See WISTRAND 1979 on the «Stoic opposition» to Nero. DEVILLERS 2002 compares Thrasea Paetus to Seneca; cf. HELDMAN 1991. GALTIER 2002 argues for Thrasea as a political and moral foil to Nero.

34. See WIRSZUBSKI 1950, pp. 136-150. On senatorial *libertas* in Tacitus see STRUNK 2016, pp. 79-132.

35. On Arria the Elder, see SHELTON 2013, pp. 15-42 and 43-92 on Arria's family.

36. The phrase is repeated at Plin. *epist.* 3,16,13. Cf. Cass. Dio 60,16,6, «ἰδοῦ, Παῖτε, οὐκ ἄλγῶ».

37. See MALASPINA 1996 on literary representations of Arria as a model of *castitas* or as a manly woman and SCHULLER 1983, pp. 65-67 on Arria as a model of feminine heroism who must urge her husband to heroism. See SHERWIN-WHITE 1966, p. 384 on Arria as a devoted wife, SHELTON 1990, pp. 174-175 on Arria's actions as motivated by marital devotion, and PETROCELLI 1989, pp. 153-154 on Arria as the paradigmatic example of a faithful woman willing to sacrifice her life to share in her husband's destiny, even when she was not involved in political affairs.

30. Tac. *ann.* 16,23,1-2.

31. Annus Pollio was named a co-conspirator in the Pisonian conspiracy by Senecio and sent into exile (Tac. *ann.* 15,56,4; 15,71,3).

32. Tacitus elicits a similar emotional response in the death of Octavia (Tac. *ann.* 14,64,1).

you as I with Paetus, I do'» (*Quin etiam, cum Thrasea gener eius deprecaretur, ne mori pergeret, interque alia dixisset: 'Vis ergo filiam tuam, si mihi pereundum fuerit, mori mecum?', respondit: 'Si tam diu tantaque concordia vixerit tecum quam ego cum Paeto, volo'*. Plin. *epist.* 3,16,10). Pliny's elder Arria confirms that the greatest expression of marital devotion is voluntary suicide with one's husband; through this act, she became a symbol of female courage and wifely devotion. Rather than follow her advice, Thrasea exhorts his wife to survive.

Tacitus reminds his reader of the elder Arria in order to contrast Thrasea and Arria with their predecessors. Tacitus' Paetus advises Arria to live and safeguard their daughter Clodia Fannia, the wife of Helvidius Priscus. She submits to Paetus' appeal and lives more than thirty years afterwards³⁸. Both Paetus' suicide and Arria's survival illustrate different modes of Stoic *constantia* under a tyrant. Arria's display of *pietas* in obeying her husband is more powerful than dying nobly. Tacitus presents the younger Arria as the lynchpin of the family, whose survival is vital to the continued strength and resistance demonstrated by her daughter³⁹. Fannia endured exile twice with Helvidius and was sent into exile herself in 93 CE after requesting that Herennius Senecio write a biography of her husband and providing him with Helvidius' diaries (Plin. *epist.* 7,19,5-6)⁴⁰. Fannia thus continued the family tradition of opposition to tyrannical emperors⁴¹. Arria accompanied her into exile and both women returned to Rome after Domitian's death⁴². Pliny praises Fannia as a model for Roman wives through her devotion to her husband; in her courage, she provided a model for Roman men (Plin. *epist.* 7,19,7)⁴³. Fannia adapted the models provided by her father, husband, and grandmother, displaying moral qualities that should inspire both men and women⁴⁴. By living beyond their

husbands, both Arria and Fannia ensured the survival of the family's history and were ennobled in the eyes of recorders of that history.

CONCLUSION

This article has discussed how Roman women became *exempla* by displaying *constantia* and *pietas* in the face of punishment and almost certain death. Their speeches, attempts at suicide, and deaths earned them *gloria* and a place within the *monumentum* of Tacitus' text. While women may commit suicide as an expression of loyalty to their husbands, Tacitus represents aristocratic female suicides as evidence of female political participation and suicide as a means to comment upon the nature of imperial rule and its impact on noble families as well⁴⁵. Seneca's wife merited renown for memorializing her husband after a failed suicide. Both Antistia Pollitta and Servilia survived their condemned husbands, choosing to live and involving themselves in politics through defending their fathers until their own deaths. Arria's survival suggests that simply living under Nero was a test of Stoic resolve. In each of these narratives, women provide models of female *virtus* and symbols of familial loyalty while communicating anti-imperial sentiments. However, the aftermath of their deaths presents a dilemma for their identification as female *exempla*. Porcia and the elder Arria demonstrated that suicide symbolized a woman's complete loyalty to her spouse and enhanced the renown of her husband. Yet those who survive have greater utility for Tacitus' history; in recounting the survival of wives of condemned husbands, Tacitus confirms that the female body could serve as a repository of memory. Pompeia, Antistia, Servilia, and Arria model *constantia* and *pietas*, but their ultimate significance depends upon their lives after the deaths of their husbands. Rather than daring to die, the true display of courage was survival. Wives ensured that the memory of their husbands remained strong, and their perpetual grief became a form of political protest. Their resilience stands in contrast to the weakness of the Senate and other elite men. These women experienced a form of triumph over their oppressors and earned renown for their outstanding courage. Thus the violence of tyrannical emperors results in the memorialization of their feminine *virtus*.

38. SHELTON 2013, p. 51 suggests she may have been playing the role of the «submissive wife». BALSDON 1962, p. 58 observes, «The younger Arria, like her mother, knew no stronger duty than obedience to her husband».

39. Cf. SHELTON 2013, pp. 54-55.

40. See CARLON 2009, pp. 52-58 on Pliny the Younger's letter 7,19, which she describes as a character sketch, *consolatio*, obituary, and encomium.

41. Cf. SHELTON 2013, p. 15.

42. See ROGERS 1960, p. 19 on the treason trials of 93 CE that included Helvidius Priscus, Herennius Senecio, Junius Mauricus, Quintus Junius Arulenus Rusticus, Arria, Fannia, and Rusticus' wife Gratilla. Helvidius, Senecio, and Rusticus were executed; the others were sent into exile. See CARLON 2009, pp. 18-67 on the women involved in the Stoic opposition to Domitian.

43. Cf. CARLON 2009, pp. 147-148.

44. Cf. LANGLANDS 2014, p. 223.

45. Cf. PLASS 1995, p. 109, «When one partner elected freely to die with the other, the common deaths would inevitably become a powerful political symbol of loyalty beyond the emperor's reach».

REFERENCES

- ASH 2018 = R. Ash, *Tacitus: Annals Book XV*, Cambridge 2018.
- BALSDON 1962 = J. P. V. D. Balsdon, *Roman Women. Their History and Habits*, London 1962.
- BARRETT - FANTHAM - YARDLEY 2016 = A. A. Barrett - E. Fantham - J. C. Yardley, *The Emperor Nero: A Guide to the Ancient Sources*, Princeton 2016.
- CARLON 2009 = J. M. Carlon, *Pliny's Women: Constructing Virtue and Creating Identity in the Roman World*, Cambridge 2009.
- CONNORS 1994 = C. Connors, "Famous Last Words: Authorship and Death in the *Satyricon* and Neronian Rome", in *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, ed. by J. Elsner - J. Masters, London, 1994: 225-235.
- CORSI ZOLI 1972 = D. Corsi Zoli, "Aspetti inavvertiti della congiura pisoniana", in *Stud. Rom.* 20, 1972: 329-339.
- COVA 1978 = P. V. Cova, *Lo Stoico imperfetto*, Naples 1978.
- DEVILLERS 2002 = O. Devillers, "Le rôle des passages relatifs à Thræsea Paetus dans les *Annales* de Tacite", in *Neronia VI*, 2002: 296-311.
- DIETRICH 2009 = J. Dietrich, "Death Becomes Her: Female Suicide in Flavian Epic," in *Ramus* 38 (2), 2009: 187-202.
- EDWARDS 2007 = C. Edwards, *Death in Ancient Rome*, New Haven 2007.
- FRATANTUONO 2018 = L. Fratantuono, *Tacitus: Annals XVI*, London 2018.
- FURNEAUX 1896 = H. Furneaux, *Annales*, 2 vols., Oxford 1896².
- GALTIER 2002 = F. Galtier, "L'opposition symbolique des figures de Néron et Thræsea Paetus (*Annales* XVI, 21-35)", in *Neronia VI*, 2002: 312-21.
- GILLESPIE 2019 = C. Gillespie, "Class and Gender in the Opposition to Nero", in *Helios* 45 (2), 2019: 141-161.
- GRIFFIN 1986a = M. Griffin, "Philosophy, Cato, and Roman Suicide: I", in *G&R* 33 (1), 1986: 64-77.
- GRIFFIN 1986b = M. Griffin, "Philosophy, Cato, and Roman Suicide: II", in *G&R* 33 (2), 1986: 192-202.
- GRIFFIN 1976 = M. T. Griffin, *Seneca: A Philosopher in Politics*, Oxford 1976.
- GRISÉ 1982 = Y. Grisé, *Le suicide dans la Rome antique*, Paris 1982.
- HELDMAN 1991 = K. Heldman, "*Libertas Thræseae servitium aliorum rupit*: Überlegungen zur Geschichtsauffassung im Spätwerk des Tacitus", in *Gymnasium* XCVIII, 1991: 207-231.
- HEUBNER 1994 = H. Heubner, *P. Cornelii Taciti Libri Qui Supersunt, Tom. I: Ab Excessu Divi Augusti*, Stuttgart 1994.
- HILL 2004 = T. D. Hill, *Ambitiosa Mors: Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York 2004.
- KOESTERMANN 1963-68 = E. Koestermann, *Cornelius Tacitus: Annalen*, 4 vols., Heidelberg 1963-68.
- LANGLANDS 2014 = R. Langlands, "Pliny's 'Role Models of Both Sexes': Gender and Exemplarity in the *Letters*", in *EuGeStA* 4, 2014: 214-237.
- L'HOIR 2006 = F. S. L'Hoir, *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus' Annales*, Ann Arbor 2006.
- LUCE 1991 = T. J. Luce, "Tacitus on 'History's Highest Function': *praecipuum munus annalium* (*Ann.* 3.65)", in *ANRW* 2.33.4, 1991: 2904-2927.

- MALASPINA 1996 = E. Malaspina, "Arria Maggiore: una 'donna virile' nelle epistole di Plinio?: (Ep. III.16)", in *De tuo tibi: omaggio degli allievi a Italo Lana*, Bologna 1996: 317-338.
- OSGOOD 2014 = J. Osgood, *Turia: A Roman Woman's Civil War*, Oxford 2014.
- PAGÁN 2000 = V. E. Pagán, "Distant Voices of Freedom in the *Annales* of Tacitus", in *Latomus* 254, 2000: 358-369.
- PAGÁN 2009 = V. E. Pagán, *Conspiracy Narratives in Roman History*, Austin 2009.
- PETROCELLI 1989 = C. Petrocelli, *La stola e il silenzio*, Palermo 1989.
- POMEROY 1975 = S. B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York 1975.
- ROGERS 1960 = R. Rogers, "A Group of Domitianic Treason-Trials", in *CP* 55 (1), 1960: 19-23.
- SHELTON 2013 = J.-A. Shelton, *The Women of Pliny's Letters*, London - New York 2013.
- SHELTON 1990 = J.-A. Shelton, "Pliny the Younger and the ideal Wife", in *C&M* 41, 1990: 163-186.
- SHERWIN-WHITE 1966 = A. N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny, A Historical and Social Commentary*, Oxford 1966.
- SCHULLER 1987 = W. Schuller, *Frauen in der römischen Geschichte*, Konstanz 1987.
- STRUNK 2016 = T. E. Strunk, *History after Liberty: Tacitus on Tyrants, Sycophants, and Republicans*, Ann Arbor 2016.
- WIRSZUBSKI 1950 = C. Wirszubski, *Libertas as a Political Idea at Rome during the Late Republic and Early Principate*, Cambridge 1950.
- WISTRAND 1979 = E. Wistrand, "The Stoic Opposition to the Principate", in *Stud. Clas.* 18, 1979: 92-101.
- WOODMAN 1993 = A. J. Woodman, "Amateur Dramatics at the Court of Nero: *Annals* 15.48-74", in *Tacitus and the Tacitean Tradition*, ed. by T. J. Luce - A. J. Woodman, Princeton 1993: 104-128.

AN AMBIGUOUS FREEDOM: TRAGIC LOVE AND FEMALE AGENCY IN THE *ROMAN DE WALDEF*

IVANA DJORDJEVIĆ*

The “wooing woman” is a common character type in Anglo-Norman romance. In a genre which idealizes aristocratic life and norms of behaviour, including the role of women as tokens of political exchange, the courageous and resourceful “wooing woman” defies limits set to aristocratic women in order to pursue her own sexual happiness. Yet in doing so she typically ends up reinforcing the dominant social and political order. Not all romances accept this stereotype unquestioningly, however. The lengthy and unusually “realistic” Roman de Waldef scrutinizes it in the stories of several of its female characters, notably the nameless protagonist of an extended episode only loosely related to the main narrative. In order to begin to tease out the text’s probing of this romance convention, I look at a few of the threads that make up the episode’s dense intertextual web. Evocative parallels with, and significant differences from, the legend of Hero and Leander and two highly influential earlier romances, the Roman d’Énéas and Thomas’s Tristan, show the Waldef author invoking romance ideals with some ambivalence, especially as regards female power and courage in an overwhelmingly male world.

Tentatively dated to the first decade of the 13th century, the Anglo-Norman¹ *Roman de Waldef*² has been preserved in a single manuscript, in which the unfinished text breaks off at line 22304. Evidence from a 15th-century Latin translation³ suggests that the complete romance may have extended to c. 24000 lines. At the time of its original composition, the romance genre was still relatively new, in a great deal of flux, yet established enough to possess a considerable stock of conventions, which all new romances drew on and which audiences had learned to engage with. A number of these conventions had to do with women, love, and marriage, all of which were so prominent in the emerging genre that they can be counted among its defining features. By the time *Waldef* was written, the courageous, sometimes sexually enterprising woman was already a familiar stereotype, especially in Anglo-Norman texts; it is no surprise that we find a representative of the type in our poem as well. But the poet’s treatment of the courageous woman is highly ambiguous: she is part of a complex pattern of intra- and intertextual resonances which combine to make her portrayal

both a celebration and a critique of a character type known as the “wooing woman”⁴.

The best-known 12th-century romances, including the works of Chrétien de Troyes, tend to be about a single young knight. They are coming-of-age stories in which the protagonist acquires maturity, martial prowess, an outstanding reputation, and finally landed possessions, along with a wife with whom he enjoys a relationship of mutual love. Their marriage is often the end point of the narrative, though sometimes further obstacles have to be overcome before they can settle down to a happy and prosperous life together. Either way, the focus is firmly on the individual hero or the couple of lovers. But this is not the only pattern available. Frequently described as “dynastic”, “historical”, or “ancestral”, Anglo-Norman romances are more interested in the hero and heroine as founders of a lineage. Whether or not they were commissioned to equip Anglo-Norman magnate families with “instant ancestry”, these works «provide foundation myths, for a family, a locality, ultimately for the Anglo-Norman social order», as Rosalind Field points out, noting that such family histories may be «designed to confirm the female role in the family’s fortunes»⁵. This role is not quite the same as in continental French romances⁶.

* Liberal Arts College, Concordia University, Montreal
(ivana.djordjevic@concordia.ca)

1. Anglo-Norman literature is written in England but in the insular dialect of French, referred to as “Anglo-Norman” or “French of England”.

2. The title is editorial; there is no title in the manuscript, Coligny, Fondation Martin Bodmer, MS 168, ff. 1^r-133^v. The only edition is HOLDEN 1984. DJORDJEVIĆ - CLIFTON - WEISS 2020 is the first translation of *Waldef* into any language.

3. IMELMANN 1912. The romance was twice translated into Latin in the 15th century, indicating that its appeal was greater than the single surviving manuscript suggests.

4. Judith Weiss was the first to discuss this staple of Anglo-Norman romance (WEISS 1991).

5. FIELD 1999, p. 161.

6. Though there is no firm boundary between continental French and Anglo-Norman texts, there is nevertheless a general sense, based on available evidence, of which texts circulated where. It is important to bear this in mind not only in sketching out the portrait of a genre as experienced in a specific cultural area but also in establishing intertextual relations. Thus, for example, in discussing the influence of the

While love is privileged in the latter, in England it «runs a poor second» to the «themes of marriage and the family», which acquire much greater prominence⁷. This increased emphasis on marriage and the family accounts for the emergence of the “wooing woman” as a character type in the Anglo-Norman corpus. In several dynastic romances it is the woman who falls in love first, chooses her future husband, and actively pursues him regardless of obstacles. Her courage, determination, and resourcefulness are instrumental in bringing about the happy outcome, whether that is the couple’s wedding or their reunion after a long separation⁸.

The *Roman de Waldef* takes the dynastic pattern further than other romances, which value the hero as father of a dynasty but still limit the narrative to his own life, often just his youth. *Waldef* begins with a brisk history of England since the Roman conquest, then slows down to tell the story of Waldef’s father in detail. Waldef himself is born two thousand lines into the narrative, which eventually shifts to his own two sons. By the time the story breaks off, the focus is still on them, while Waldef himself is dead⁹. The pseudo-historical form already frustrates one of the main expectations of Anglo-Norman romance, the happy ending. If a narrative follows a sequence of protagonists, each of whom is part of the flow of history, each will eventually die: this is exactly what keeps happening in *Waldef*. But the author’s skepticism regarding the idealizing elements of romance extends further, notably to his treatment of women, love, and marriage. Women are relatively prominent in *Waldef*, as they have to be: an account of the fortunes of an ambitious family needs women to bring in dowries, cement alliances, and produce children¹⁰. But the women of *Waldef* do not have the inde-

pendence, courage, and determination of some other Anglo-Norman heroines. Courted and married, they are on the whole subordinate to their fathers, brothers, and husbands¹¹. There is, however, one exception: a young princess who does not appear until line 18145, remains unnamed throughout the episode centred on her, and dies some 1500 lines later (l. 19642). In the rest of my paper I will focus on some of the ways in which the author uses her story to question the romance stereotype of the bold young woman. But let me first summarize the episode very briefly.

At this late stage in the romance we are with Waldef’s sons, who are besieging the German emperor in Worms. With them is their very young cousin Lioine, already an outstanding warrior. Observing the fighting from a tower, the emperor’s daughter is impressed by him, falls in love, and tries hard to find out who he is. Having learned that he is a king’s son, and therefore an appropriate partner for an emperor’s daughter, she immediately sends him a messenger with gifts and detailed instructions about how to reach her. This will not be easy because the tower where she spends her days is separated from the enemy camp by a wide river with strong currents, but if he is willing to risk swimming across she will place a lantern in the tower to guide him¹². The delighted Lioine swims across on his sturdy horse at nightfall, and the princess takes him straight to bed. But their bliss is short-lived. No sooner have they established a routine of regular nightly visits that a courtier bent on revenge (Lioine killed a relative of his in battle) finds out about the love affair and uses it to set a trap for the young man. On a very dark night, he transfers the lantern to a moving boat and lets Lioine follow the light, as he always does. After a while Lioine realizes that he has been swimming far too long without getting any closer to the light, but by then he is too far from land and drowns. Three days later his body washes up on the shore, where it is found and taken to the palace. On hearing the news, the princess rushes into the great hall, recognizes her lover, and faints. At the end of a long and powerful lament (ll. 19493-19640), she announces her intention to die, lies down next to Lioine, embraces him, and dies with her lips on his.

This story-within-the story is arguably the emotional high point of *Waldef*, romance at its most romantic¹³.

Tristan story on *Waldef* I focus on Thomas’s *Tristan* because we know that it was more readily available in Anglo-Norman England than, say, Bérout’s, but also because the *Waldef* author borrows directly from it.

7. FIELD 1999, p. 161.

8. Weiss sees this character type as influenced by the “belle Sarrasine” of the somewhat earlier genre of *chansons de geste*. Indeed, some of the most compelling “wooing women” in Anglo-Norman romances are introduced in early works which bear a strong imprint of the *chansons de geste*, *Horn* and *Beuve de Hamptone* (or *Boeve de Haumtone*). *Horn* actually presents two sexually daring women, Rigmel and Lenburc, only one of whom can win the hero; the feisty heroine of *Beuve*, Josiane, may have significantly contributed to the story’s huge popularity in Europe in subsequent centuries (WEISS 1991, pp. 151-155). Overall, though, “wooing women” in romance have more agency than their *chanson de geste* counterparts; they are less constrained, more independent, and at times succeed in enterprises in which men have failed.

9. The action is summarized at length in HOLDEN 1984, pp. 7-16, more succinctly in DJORDJEVIĆ - CLIFTON - WEISS 2020, pp. 2-4.

10. FIELD 1999, p. 161.

11. Weiss refers to them, perhaps a bit unfairly, as «courted nonentities» (WEISS 1991, p. 150).

12. The legend of Hero and Leander is clearly a major influence on the basic plot of the episode.

13. I use the word in its primary dictionary sense («Of a narrative, work of fiction, etc.: having the nature or qualities of a romance as regards form or content», *Oxford English Dictionary*, s.v.) but also to underline that idealized love («Of love or friendship: of an idealized kind», *Oxford English Dictionary*,

The daring young woman is a compelling figure. Her grief, her lengthy final speech, and her death are all very moving, and yet the shift in tone and emotional emphasis is not entirely in tune with the surrounding narrative. Moreover, the entire episode is essentially irrelevant to the main plot and could easily be left out without anyone noticing. It serves no useful function in the chronicle of Waldef's dynasty, which remains the poem's main concern throughout. Once the two young people are buried and their closest friends and relatives have put their grief behind, the narrative moves on and never looks back. If it does not help the main plot move along, what, then, does it do? Among other things, I would suggest, it reminds the audience that for all its unusual realism and pseudo-historical shape and details, the story they are hearing is still a romance. The author underlines this point by giving the episode by far the heaviest intertextual load in *Waldef*, echoing and reworking a number of familiar romance tropes while also directly invoking, even quoting from, some of the most widely read individual romances. But very soon realism reasserts itself in an implicit critique of some romance stereotypes and expectations, as I explain below.

Medieval romance is richly and self-consciously intertextual. As noted earlier, by the time *Waldef* was composed authors already had at their disposal a sizable repertoire of conventions to borrow from or play with, while audiences had learned to respond actively to intertextual cues. In a romance reader (or listener), both brief formulaic phrases and entire episodes can trigger reminiscences of something similar heard before. As a result, the meaning of what one is reading or hearing *now* is shaped both in harmony and in tension with those earlier texts. *Waldef*'s author makes uncommonly good use of intertextuality: in his poem it is pervasive, highly skilled, and extremely well informed¹⁴; intertextual echoes, from both romances and other narrative genres, regularly invite the audience to read *this* story in light of other texts and narrative situations engaged with at a given moment. Though it would be impossible to explore all this wealth of intertextual material in a very short paper, I can at least look at a couple of the most pertinent intertexts and examine the way their elements might have directed the audience's reading of the nameless princess, the extent and limita-

tions of her agency.

As already noted, the plot of this episode is obviously indebted to the classical legend of Hero and Leander, which the author might have known either directly from Ovid's *Heroides* or as transmitted through other texts and traditions. Without examining the numerous parallels between the classical story and the princess's tragic fate, I would still like to note one significant difference with a direct bearing on the question of female courage and agency. Passive throughout, Ovid's Hero complains about the way passivity is imposed on women¹⁵, leaving her no option but to sit and wait for Leander's visits. The princess, on the other hand, is both author and protagonist of her own story. She takes the initiative right from the start, and until the killer is introduced the affair unfolds exactly as *she* had planned. She may be confined to her tower, but she is bold and resourceful; as her death shows, she also has the extraordinary power – and, arguably, courage – to *make* herself die. She is a version of the idealized “wooing woman”, bold and determined, but in a tragic key. Tragic ending aside, though, she has a resonant foil in the heroine of *Le roman d'Énéas*¹⁶, one of the founding texts of the romance genre.

Énéas belongs to the so-called *romans d'antiquité*, reworkings in French verse of Virgil's *Aeneid*, Statius's *Thebaid*, and the legend of Troy as transmitted by Dares Phrygius and Dictys Cretensis. *Le roman de Thèbes*, from which the *Waldef* author directly lifts a number of lines, mostly in this episode, was written c. 1150, *Le roman d'Énéas* some five to ten years later; both predate *Waldef* by fifty years or so. All were written in continental French and, with one or two exceptions, preserved in continental manuscripts. But there is strong circumstantial evidence that they were composed within the orbit of the Plantagenet court of Henry II and his wife Eleanor of Aquitaine, i.e. at the heart of the Anglo-Norman cultural sphere. They clearly circulated in England and their impact on Anglo-Norman literature, especially romance, is considerable. Like their sources, they are epic stories of warfare, but with a conspicuous Ovidian colouring: all three, and above all *Énéas*, give ample space to the interiority of their characters, especially women, and especially women in love. In *Thèbes* already, women are more prominent

s.v.) is a defining feature of romance, both as a medieval genre and as a transhistorical mode.

14. Field points out that the «knowingness with which such inter-textuality is presented assumes a well-informed audience» as well (FIELD 1999, p. 159). Wace's *Roman de Brut* is arguably the most important source of intertextual echoes in *Waldef*. Some of the others are listed in HOLDEN 1984, pp. 23-29; most published work on *Waldef* engages to some degree with the poem's intertextual aspects.

15. Ovid, *Heroides* 19,9-16. Ovid assumes that his readers will know the back story; other versions, e.g. Musaeus Grammaticus' epyllion (late 5th or early 6th century CE), make it clear that Leander initiates the love affair and dominates it in its early stages.

16. The protagonist's name has been spelled with and without an accent on the initial capital. Though the latter form is more common, I use the former because it has been adopted in the most recent edition of the romance (BESNARDEAU - MORA-LEBRUN 2018). All references to the romance are to this edition.

than in the *Thebaid*, but it is in *Énéas* that they are given particularly important roles to play. As has often been noted, an added prologue outlining the story of the Judgment of Paris serves as a structuring device, a *mise en abyme* of the romance as a whole, tracing the protagonist's progress from Juno/power through Pallas/warfare to Venus/love¹⁷. But by far the greatest change by the romance author, which completely shifts the emphasis of the narrative by greatly expanding the final book of the Roman epic, is the creation, out of virtually nothing, of an elaborate love story between Aeneas and Lavinia (Énéas and Lavine in the romance). Virgil's Lavinia, a character of almost purely symbolic significance, is rarely glimpsed and has very little to say. In the romance, Lavine becomes absolutely central, in several ways similar to the princess in *Waldef*. Indeed, there are several indications that Lavine may have served as model for our heroine¹⁸. Like the princess, Lavine falls in love with an enemy fighter in the middle of a war, having seen him from the battlements (*Énéas* 7961 ff.). Unlike the princess, she does not need to find out who he is, because his identity is already known. Also, since the relationship is meant to result in a marriage of enormous political significance, the author is careful to avoid any hint of premarital sex¹⁹. And yet, in her own context Lavine is quite enterprising, though admittedly not as much as the princess in *Waldef*. For example, after a long internal debate, she decides to make the first step, declaring her love for Énéas in a letter (*Énéas* 8679 ff.); in making sure

that the letter is delivered to its addressee she shows remarkable daring and ingenuity²⁰.

How should we read Lavine, brave enough to pursue erotic fulfilment, and all those young women in Anglo-Norman romances who go after the men of their choice and end up establishing dynasties with them? As an uncomplicated celebration of women courageous enough to take their sexuality into their own hands? To see them that way, however, would be to ignore the politicization of female sexuality in this idealizing model. By presenting aristocratic marriages, political arrangements by definition, as outcomes of free choice by women, indeed as fulfilments of their own sexual desire, actively pursued, romance promotes a kind of wish-fulfilment fantasy from its very beginnings. In it, active female sexuality is not at odds with political calculation, on the contrary: properly directed, it becomes an essential aspect of long-term political success. Looking at this more cynically, we could say that romance puts a nice gloss on a rather unsavoury fact. Aristocratic women are tokens of political exchange between powerful men²¹, assets in a political economy which depends just as much on shrewd marriage alliances as on violence and warfare. *Énéas* systematically foregrounds the indissoluble link between women and the land they bring with them in marriage: the words *fegne* (wife) and *regne* (realm) are frequently yoked by rhyme; in discussions of Lavine's marriage, whether with Turnus or with Énéas, phrases which make the dual nature of the envisaged transaction obvious, e.g. *la femme e lo país* (the woman and the land) or *la feme/ sa fille e ... la terre* (the woman/his daughter and ... the land), are repeated again and again. Romance rewrites a contract between men to make it look like the fulfilment of a woman's erotic longings.

Lavine is an exemplary illustration of this political appropriation of female sexuality, which in her case works across enemy lines. Her frankly sexual passion for Énéas is a politically charged force which eventually leads to a lasting peace, a union not just between a man and a woman but between two sides in a devastating war. In *Waldef* the princess's position is initially very similar, her own sexuality likewise a potentially powerful agent of political harmony. In falling for Lioine, she still has both the foresight to see the political

17. In the romance itself, these three different sets of values are associated with Dido, Camilla, and Lavine. Early proponents of this reading of *Énéas* are conveniently listed in GAUNT 1992, p. 10 n. 24.

18. Among them is the introduction of an obvious Turnus figure, the king of Hungary, oddly underused in *Waldef*. He serves the emperor in the hope of marrying his daughter (*Waldef* 18921-18928) after the war, as he has been promised. An audience familiar with *Énéas*, noticing at once the parallel with Turnus, would expect some kind of direct confrontation, perhaps an extended single combat, between Lioine and this earlier pretender to the princess's hand, but the only time the two meet in battle occurs in a skirmish in which the two do not fight each other directly and the girl is not mentioned at all (*Waldef* 19157 ff.). At the end of this encounter the king of Hungary is captured (*Waldef* 19232-19233, 19253) and disappears from the narrative. This narrative dead end makes the parallel especially suggestive: it feels as though the author introduced it only in order to call to mind the story of Énéas and Turnus, even though he could find no real use for the character in his own story.

19. Whatever talk of sex there is, remains confined to a surprisingly frank, at times even coarse, exchange between Lavine and her mother, e.g. *Énéas* 8477-8512, where the queen accuses Énéas of preferring sex with boys, and a later passage in which Lavine seems to be momentarily swayed by her mother's scabrous accusations (*Énéas* 9059-9074).

20. She ties the letter around an arrow and has an archer shoot it towards the besieging army (*Énéas* 8717-8732), a risky action since it could be read as the breaking of a truce (*Énéas* 8733-8744).

While Judith Weiss does not mention Lavine in her classic study of "wooing women" (WEISS 1991), Helen Cooper emphasizes her pattern-setting role (COOPER 2004, pp. 227-228).

21. A classic account of the way women function in patriarchal social structures is RUBIN 1975. For a discussion focused on romance in medieval England see COOPER 2004, pp. 221-229.

desirability of a marriage with him and the courage to pursue that goal. But Lioine's killing tragically switches off her potential to act as a political force for good. Moreover, the motive for Lioine's death exposes the limits of the erotic, and thereby of the reach of female sexual agency, in the world as it really is. Absorbing though the love affair may be, Lioine does not die because of it – the affair merely provides the killer with an opportunity – but because he had killed someone else in battle (*Waldef* 19307-19310): he is a victim of a typically male way of doing politics, which involves endless cycles of violence and revenge and privileges the kind of courage that is by definition gendered male. The description of the young man's last moments makes this especially clear. When he realizes that he is about to drown, his anguish finds expression in words addressed not to his lover but, appropriately for a warrior, to his horse, the inseparable companion about to drown with him (*Waldef* 19373-19380). After this he addresses one last futile plea to God (*Waldef* 19383-19392), then dies without even thinking of the girl.

While the way Lioine dies reasserts male violence as the source of power in this text, the princess is nevertheless given a final opportunity to display her mettle: in her public, proud admission of her illicit sexual relationship (*Waldef* 19529-19532), her unrestrained grief, her long and powerful lament, and her ability to die at will (*Waldef* 19637-19642). This may be an extreme kind of courage but a bitterly ironic one: a woman who takes her sexuality in her own hands is left with nothing more than the self-annihilating power of willing herself to die. The manner of the princess's death links her directly to another celebrated romance figure, Tristan's lover Yseut, from whose death scene the *Waldef* author borrows directly²². Seen in isolation, the two situations are almost identical: when her lover dies, for her sake (as she thinks), a woman decides to die in turn, and then does so, without actually killing herself. But when we view them in their broader, political contexts, significant differences emerge. For Yseut, the gap between the political and the emotional is unbridgeable from the beginning. Because her adulterous affair with her husband's nephew (and vassal) can never be reconciled with political stability, which it continually undermines²³, her courageous persistence in loving Tristan cannot lead to anything good. This is entirely different from the idealizing model proposed by *Énéas* and followed by so many romances, where proactive female sexuality works *towards* political stability, and

needs no discipline because women somehow, miraculously, know how to choose partners who will best serve men's political goals. The princess in *Waldef* acts at first within the same framework: she may violate the ban on premarital sex, but in her mind she is merely anticipating a marriage²⁴ she believes likely. That Lioine is an enemy soldier raises the political stakes but would make her eventual success even more impressive, like Lavine's: she would have a passionately loved husband of her own choosing, her father would have an heir to protect the empire after his death, and her marriage could even end a brutal war. In short, her courage would pay off. It is a narrative perfectly consistent with the power granted brave young aristocratic women in some other romances. But Lioine's death, especially in the way it is uncoupled from the love affair, brings this conventional narrative to a premature end and shows it for the fantasy it is, while reabsorbing the dead knight into the masculine world of politics based on violence. The princess's death, modelled on the death of Yseut, reabsorbs *her* into a world in which women's desire is either ignored, or merely reactive, or doomed to end in tragedy, but a purely personal, private tragedy, like that of Yseut. In that kind of world, female courage can only be destructive. The parallel with Lavine may invoke the romance stereotype of aristocratic female sexuality as beneficent political agency but it does so only to block it off: to believe that wars can be concluded in a woman's bed is pure fantasy, it seems to say.

To sum up: the earliest romances frequently offer the comforting fiction that the boldness of sexually proactive women can be harnessed to men's political ends in a way that makes everyone happy, women included. This quickly becomes a convention. The Tristan story already shows its limitations, in that it does not apply when the woman is married and her passion directed towards someone other than her husband. The nameless princess in *Waldef* further challenges the stereotype, which, the author seems to suggest, never works. Both texts invoke romance ideals only to question them, especially in relation to female power and cour-

22. Compare *Waldef* 19599-19642 with lines 3261-3268 of the Sneyd manuscript of Thomas's *Tristan* (BAUMGARTNER - SHORT 2003).

23. A close parallel is the love affair between Queen Guinevere and Lancelot, a major contributing factor to the collapse of Arthur's realm in many versions of the Arthurian legend.

24. Lioine ends up in bed with the princess soon after he first sets eyes on her, but the young woman appears to consider this as the consummation of a secret marriage, marriage being her aim from the very start. While she may declare that she will love Lioine no matter what anyone else may think (*Waldef* 18243-18246), in the same breath she sets conditions for this apparently unconditional love: she *would* do so *if* he turned out to be «a man of high birth», «a king's son» (*Waldef* 18239, 18242). Once she learns that he is a royal prince, she feels justified in her choice: «No one can blame me now for wanting to love him», she triumphantly tells her attendant (*Waldef* 18453-18454). And in lamenting Lioine's death she remembers his frequently repeated promise to take her to England with him after the war (*Waldef* 19573-19578), presumably as his wife.

age in an overwhelmingly male world. But what exactly is the direction of the *Waldef* author's criticism? What kind of comment is he making on the princess's fate as a failed Lavine? Is he cynical about the very idea of women's courage, considering it absurd? Or does he, on the contrary, see it as desirable but regrettably out of place in a troubled and violent male world of permanent political strife? There is some reason to think the latter might be the case. In the prologue to his work, the *Waldef* author claims to be writing for his *amie* (*Waldef* 75). While this may be a fiction, female patrons are not infrequent in Anglo-Norman literature; turning a patron into an *amie* may be part of the "erotics of patronage" as a literary trope²⁵.

It is not impossible that in spite of its general grimness and predominantly martial bent *Waldef* was nevertheless intended for an audience in which women were well represented. Moreover, while *Waldef* is not free of misogynist outbursts regularly found in romances, none of them come directly from the narrator, whose voice might otherwise have lent them a certain authority. Spoken by individual characters, they seem instead to be part of their careful – and critical – portrayal. Furthermore, their misogyny is balanced and countered by corrective statements in defense of women elsewhere in the poem²⁶. No doubt it would be an exaggeration to call *Waldef* a "pro-feminist" romance, yet its attitude to women²⁷, and to women's courage in particular, would amply repay further exploration.

25. WOGAN-BROWNE - FENSTER - RUSSELL 2016, p. 92.

26. See DJORDJEVIĆ - CLIFTON - WEISS 2020, pp. 13-14.

27. In her seminal article on *Waldef*, Rosalind Field noted that the author's «unconventional treatment of gender issues [...] would form the basis of an interesting study» (FIELD 2000, p. 36 n. 23).

REFERENCES

- BAUMGARTNER - SHORT 2003 = Thomas, *Le roman de Tristan, suivi de "La folie Tristan de Berne" et "La folie Tristan d'Oxford"*, ed. and trans. by E. Baumgartner - I. Short, Paris 2003.
- BESNARDEAU - MORA-LEBRUN 2018 = *Le roman d'Énéas*, ed. and trans. by W. Besnardeau - F. Mora-Lebrun, Paris 2018.
- COOPER 2004 = H. Cooper, *The English Romance in Time*, Oxford 2004.
- DJORDJEVIĆ - CLIFTON - WEISS 2020 = *Waldef: A French Romance from Medieval England*, trans. by I. Djordjević - N. Clifton - J. Weiss, Leeds 2020.
- FIELD 1999 = R. Field, "Romance in England, 1066-1400", in *The Cambridge History of Medieval English Literature*, ed. by D. Wallace, Cambridge 1999: 152-176.
- FIELD 2000 = R. Field, "Waldef and the Matter of/with England", in *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*, ed. by J. Weiss - J. Fellows - M. Dickson, Cambridge 2000: 25-39.
- GAUNT 1992 = S. Gaunt, "From Epic to Romance: Gender and Sexuality in the *Roman d'Énéas*", in *Romantic Review* 83, 1992: 1-27.
- HOLDEN 1984 = *Le Roman de Waldef (Cod. Bodmer 168)*, ed. by A. J. Holden, Cologny-Geneva 1984.
- IMELMANN 1912 = J. Bramis, *Historia Regis Waldei*, ed. by R. Imelmann, Bonn 1912.
- RUBIN 1975 = G. Rubin, "The Traffic in Women: Notes Towards a Political Economy of Sex", in *Towards an Anthropology of Women*, ed. by R. Reiter, New York 1975: 157-210.
- WEISS 1991 = J. Weiss, "The Wooing Woman in Anglo-Norman Romance", in *Romance in Medieval England*, ed. by M. Mills - J. Fellows - C. M. Meale, Cambridge 1991: 149-161.
- WOGAN-BROWNE - FENSTER - RUSSELL 2016 = J. Wogan-Browne - T. Fenster - D. Russell, "Si sa dame ne li aidast: Authorship and the Patron", in *Vernacular Literary Theory from the French of Medieval England*, ed. by J. Wogan-Browne - T. Fenster - D. W. Russell, Cambridge 2016: 89-95.

PERSONAGGI FEMMINILI, *CROSS-DRESSING* E MUTAMENTI DI SESSO NELLA PRODUZIONE CANTERINA ITALIANA

FLAVIA SCIOLETTE – ANNA LISA SOMMA*

Il presente lavoro si propone di esaminare la relazione fra eroine, travestimento e identità di genere, con particolare attenzione alla tipologia testuale del cantare italiano trecentesco. Dopo una prima disamina del motivo del travestimento femminile, e la sua scomposizione in tratti ricorrenti e identificativi, si analizzano le sue più significative ricorrenze nei *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci e nel *Cantare di Camilla* di Pietro da Siena (entrambi databili alla seconda metà del XIV secolo, il secondo più tardo rispetto al cantare pucciano) per trarne alcune considerazioni in una prospettiva di studi di genere.

This paper aims to investigate the relationship between heroines, cross-dressing and gender identity with special attention to the literary genre of the fourteenth-century Italian cantare. The paper will explore the motif, identify its recurring features and analyse its presence in Antonio Pucci's Cantari della Reina d'Oriente and Pietro da Siena's Cantare di Camilla (both composed in the second half of the fourteenth century) within a gender studies framework.

Il presente saggio propone innanzitutto un'analisi del motivo del *cross-dressing* in due cantari del XIV secolo – i *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci e il *Cantare di Camilla* di Pietro da Siena – i quali condividono, oltre al periodo di composizione, una struttura narrativa solida e il medesimo orizzonte di attesa. Concepiti per intrattenere un pubblico eterogeneo, i cantari offrono infatti un variegato repertorio di personaggi e trame, nelle quali il gusto per l'avventura e per il meraviglioso può coniugarsi tanto a finalità edificanti quanto a elementi trasgressivi, anche all'interno di intrecci tradizionali. In particolare, il motivo del travestimento femminile, con conseguente adozione, da parte dell'eroina, di tratti e atteggiamenti maschili¹, può preludere a un vero e proprio mutamento sessuale da parte del personaggio. Per tale ragione – ed è il secondo obiettivo di questo lavoro – alla luce degli studi di genere, i testi consentono anche di sviluppare una riflessione sulle modalità attraverso le quali il comportamento delle protagoniste favorisce e articola

gli sconfinamenti di genere. Ciò favorisce anche una migliore comprensione del carattere delle protagoniste, nonché una più precisa valutazione di quanta *agency* sia loro consentita².

«COME TU FEMINA SONO»:

INTRODUZIONE AL MOTIVO DELLE DONNE TRAVESTITE

Prima di analizzare entrambi i testi, si spiega la scelta della tipologia testuale in relazione al presente studio³. Si desidera tenere conto non solo delle fonti, ma anche della natura funzionale del motivo, della sua applicazione letteraria in quanto segno culturale, secondo una terminologia saussuriana ripresa da D'Arco S. Avalle⁴, in virtù della collocazione dei cantari nel sistema dei generi⁵ del XIV secolo.

Il motivo del travestimento femminile, con conseguente mutamento sessuale, ha un'origine antica; negli studi di Veselovsky⁶, dedicati al motivo della

* Flavia Sciolette ILC - Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli" - CNR (flavia.sciolette@ilc.cnr.it).

Anna Lisa Somma - University of Birmingham, Department of Modern Languages (annalissomma@gmail.com).

Il lavoro, pur concepito come unitario, vede l'attribuzione dei paragrafi 1 e 2 a Flavia Sciolette («Come tu femina sono...» e «E po' crescendo a foggia mascolina...») e dei paragrafi 3 e 4 ad Anna Lisa Somma («Di femina ogni cosa aveva a vile...» e «Cangiate in miglior sesso...»). Le autrici desiderano ringraziare i revisori per il contributo dato al miglioramento del lavoro attraverso i loro preziosi suggerimenti.

1. Il motivo del cambio di sesso è rappresentato nel tipo n. 514 secondo l'indice Aarne-Thompson. Si veda la descrizione in THOMPSON 1994, p. 89, con riferimento anche al tema dei "soccorritori magici".

2. Per *agency* intendiamo la capacità di agire sulla realtà da parte di un agente – il personaggio in questo caso – secondo un'accezione comune nei *cultural studies*.

3. In questa sede non ci soffermeremo sugli aspetti marcatamente legati alla costituzione del testo e alla storia della tradizione, comunque ben esemplificati nelle note introduttive delle edizioni citate, con bibliografia.

4. AVALLE 1995 p. 128.

5. Si usa il termine "sistema" nel quadro della Teoria dei Sistemi in KÖHLER 1977, in cui il genere letterario appare come una costruzione *in re*, rispetto alla situazione storica contingente. Quest'ultima intrattiene relazioni con il sistema letterario, espresse dalla mediazione svolta da generi e stili della letteratura.

6. VESELOVSKY 1886 e studi successivi.

fanciulla perseguitata, si descrive il tratto del metamorfismo femminile, attestato nel *Pañchatantra* e nel *Mahābhārata*, ma la carica modellizzante è attribuita all'illustre precedente costituito da Ovidio nel Libro IX delle *Metamorfosi* (disponibile probabilmente per Antonio Pucci grazie al volgarizzamento di Simintendi⁷). I rilievi interpretativi che collegano il racconto tradizionale e il folklore alle manifestazioni del motivo sono oggetto di attenta disamina in uno studio di Renzo Rabboni⁸, il quale prende in esame anche la linea interpretativa di Ezio Levi per quanto riguarda i *Cantari della Reina*. Questi studi rappresentano il fondamentale quadro di riferimento per l'interpretazione della *Reina* e della *Bella Camilla*; la constatazione del legame tra le due composizioni e i motivi di natura tradizionale autorizza alla necessaria cautela nel rilevare invenzioni autoriali da attribuire ai due canterini. Si ritiene tuttavia che queste riscritture di temi tradizionali rispondano comunque a esigenze specifiche, date dal contesto culturale di riferimento.

La letteratura medievale conta alcuni tra gli esempi più significativi nei quali il carattere prorompente dell'immagine femminile, rivestita di panni maschili, è emblema delle contraddittorie tensioni che la animano. Il motivo risulta particolarmente produttivo nella produzione agiografica, grazie al filone delle mistiche in panni maschili, «racconti esemplari di donne travestite da monaci o eremiti, condizione di definitiva e irreversibile rinuncia alla propria sessualità e di conseguente rottura con le norme sociali e familiari: Marina, Eufrosina, Pelagia, Maria Egiziaca e molte altre»⁹. In questo quadro, la protagonista rinuncia alla sua identità femminile, in quanto «l'ordine patriarcale non contempla la possibilità per una donna di essere autorevole in quanto tale [...] se non presentandola come una sorta di scherzo della natura, un uomo in corpo di donna, *virilis femina*, eccezione che conferma l'universale inferiorità femminile»¹⁰. Fuori dal filone agiografico, si segnalano, in ambito romanzo, anche le continuazioni di *Huon de Bordeaux* (la *Chanson de Yde et Olive*), *l'Estoire de Merlin*, e il *Roman de Silence* (databile circa alla seconda metà del XIII secolo). In particolare, quest'ultimo è di particolare interesse per la nostra analisi, in quanto presenta delle specificità sia dal punto di vista della tematica, sia per quanto riguarda la risoluzione delle tensioni derivate dal travestimento. A margine di questa rassegna, che non rivendica pretese di esaustività, non è inutile ribadire come il travestimento femminile non sia materia

solo testuale. Basti ricordare in questa sede il caso di Jeanne D'Arc, che vide tra i suoi capi d'accusa anche l'aver indossato abiti virili¹¹, a riprova di una diretta relazione possibile tra codici di vestiario e condotta sociale e morale dell'individuo¹².

Per facilitare l'analisi dei cantari, si forniscono di seguito i tratti principali del motivo, presenti nelle sue diverse occorrenze; dal punto di vista metodologico, giova ricordare che non sempre tutti i tratti compaiono in tutti i testi nelle medesime modalità, e le eventuali analogie tra testi tipologicamente molto diversi non sottintendono necessariamente un rapporto di filiazione diretta.

Innanzitutto la protagonista è un personaggio di sesso femminile, le cui azioni appaiono condizionate dalla necessità del travestimento; in secondo luogo, 1) si traveste per evitare un pericolo (di natura sessuale) e guadagnare un proprio spazio di autonomia decisionale; 2) appare spesso dotata di tratti positivi, connaturati alla sua persona ancor prima del travestimento (la bellezza, la propensione allo studio, nonché fede, castità e rettitudine d'animo); 3) si trova a ricevere attenzioni da parte di altre donne; 4) viene «spiata» da qualcuno, in particolare mentre si trova con un'altra donna, e «denunciata»; 5) viene quindi sottoposta, spesso con l'inganno, a prove utili per scoprire il suo vero sesso biologico da parte del suo antagonista.

Da qui, la risoluzione delle tensioni può avvenire sostanzialmente in due modi: o attraverso un miracolo, un angelo che «premia» la protagonista attraverso il cambio del suo sesso, oppure per mezzo del disvelamento, che costringe la protagonista a ritornare entro la norma imposta al suo sesso, di regola attraverso il matrimonio. In entrambi i casi, il travestimento appare come una trasgressione dai confini e dalla durata ben definiti, una parentesi nella vita di una donna, comunque da rinegoziare all'interno di un quadro normativo di stampo marcatamente eterosessuale.

11. CARAFFI 2008, p. 235.

12. Il processo nei confronti di Jeanne d'Arc menziona esplicitamente, tra i capi di accusa, il fatto che fosse solita portare abiti maschili. La condanna dell'abbigliamento maschile indossato da una donna ha un fondamento biblico (*Deuteronomio 22.5*, «La donna non si metterà un indumento da uomo né l'uomo indosserà una veste da donna; perché chiunque fa tali cose è in abominio al Signore tuo Dio»). Sebbene il travestimento di Jeanne d'Arc sia stato messo in relazione al fenomeno agiografico delle mistiche travestite, i due atteggiamenti non appaiono del tutto sovrapponibili, pur permanendo il carattere di deviazione dalla norma. In questo senso si veda: RIZZO NERVO 1992 e GAUNT 1995 (in particolare per il trattamento della sessualità nel filone agiografico) e CRANE 1996 (per l'interpretazione del vestiario maschile in relazione ai meccanismi di costruzione dell'identità – sociale e di genere – di Jeanne d'Arc).

7. Per il legame tra il volgarizzamento di Simintendi e il cantare di Antonio Pucci si veda MOTTA - ROBINS 2007, p. XIX.

8. RABNONI 2007.

9. CARAFFI 2008, p. 235.

10. CARAFFI 2008, p. 236.

Nel primo caso, l'eroina travestita riceve il miracolo come premio (per utilizzare le parole di Ludovico Ariosto, nell'episodio di Bradamante e Fiordispina, è «cangiata in miglior sesso»); questo primo tipo di scioglimento è comune ai due cantari selezionati per il nostro lavoro e si colloca bene nelle convenzioni del genere canterino, del tutto avvezzo ad ampie accelerazioni spettacolari del meraviglioso.

Per quanto riguarda invece il secondo tipo di scioglimento, un esempio è costituito dal *Roman de Silence* sopra menzionato; sebbene non sia possibile istituire paralleli intertestuali tra questo testo e i cantari, le sue particolari caratteristiche ci consentono un proficuo confronto, utile a chiarire alcuni aspetti del nostro lavoro. Il *Roman* infatti vede un esempio di *cross-dressing* tra i più riusciti dal punto di vista mimetico, non solo per le strategie adottate dall'autore (ad esempio l'uso dei pronomi maschili per riferirsi alla protagonista Silence o il suo stesso nome, volutamente ambiguo, con entrambe le varianti maschile e femminile presenti nell'intreccio), ma anche per l'uso di alcuni riferimenti topici. Patrizia Caraffi nota l'uso del tipo della "Falsa accusa" o *la moglie di Putifarre*, ma in questa sede è interessante notare come questo tipo sia preceduto da un altro tratto topico, esemplificato nel *Lanval*, ma produttivo anche in altri testi: l'insinuazione, da parte della regina, che l'oggetto dei propri desideri – la protagonista travestita – sia interessato agli uomini¹³. Un'insinuazione solitamente riservata ai protagonisti maschili delle vicende, poi falsamente accusati, e difficilmente formulata nei confronti delle donne; queste ultime, quando oggetto di attenzioni amorose, nel momento in cui rifiutano le profferte di un corteggiatore, possono essere accusate di crudeltà, freddezza e mancanza di generosità, ma non – generalmente – di preferire altre esponenti del proprio sesso¹⁴.

Pur ammettendo l'origine policentrica di entrambe le opere di nostro interesse, i tratti elencati precedentemente si presentano chiaramente nei cantari¹⁵

13. «Lanval, fet ele, bien le quit/Vus n'amez gueres cel de-duit. Asez le m'ad hum dit sovent/Que des femmes n'avez talent!» (Lanval, essa dice, lo credo bene/ a voi non piace questo gioco/ Ho sentito dire spesso/ che le donne non vi interessano!); *Lai de Lanval*, vv. 277-280, ed. cit., da confrontare con *Il romanzo di Silence* di Heldris di Cornovaglia ai vv. 3929-3940 (AIRÒ ED. 2005).

14. Questo particolare tratto del motivo *la moglie di Putifarre* sarà approfondito in un successivo articolo di entrambe le scriventi.

15. Potrebbe però non essere del tutto peregrino vedere nel cantare pucciano un modello per il *Cantare di Camilla*; per la *Reina* si considerino i rilievi di metodo nella ricerca delle fonti in DONÀ 2007, senza negare l'eclettismo di Antonio Pucci, come sostenuto da Attilio Motta nell'introduzione alla sua

e la fisionomia del motivo non subisce sostanziali modifiche, se non per il tratto della minaccia sessuale, mancante nei *Cantari della Reina d'Oriente*. Il cantare è di per sé legato alla resa di motivi tradizionali, in quanto genere strettamente connesso all'idea di *performance*, quindi alla socialità e di conseguenza caratterizzato dalla formularità¹⁶. Questo aspetto permane anche nell'analisi delle sue innovazioni, da ricontestualizzare secondo le modalità adottate nel genere.

Nella maggior parte dei casi, la materia trattata dal canterino appare ben conosciuta e di conseguenza narrata in modo tale da risultare gradevole, familiare, genericamente comprensibile ad un pubblico vasto ed eterogeneo. In questo senso le formule non servono solo come supporto mnemonico, ma rivestono una funzione sociale, creano familiarità e senso di appartenenza. La forza espressiva del linguaggio formulare risiede nella capacità di legare significante e situazione comunicativa, fornendo un *surplus* semantico (la resa testuale del segno culturale).

Nel sistema dei generi del XIV secolo il cantare è una tipologia testuale plasmata forse più di altre sulle aspettative, ovvero l'orizzonte di attesa, del pubblico; la riscrittura e il riuso di materiali sono riflessi di un sistema valoriale condiviso (nel caso dei cantari qui menzionati, proprio di una sensibilità diversa, «di una società di mercanti e popolani che novellizzava le storie della leggenda»¹⁷), in formazione, che di fatto svuota di significato gli antecedenti cortesi, di cui restano solo i riferimenti marginali (come per esempio il meraviglioso). Questo sistema valoriale non cancella la deviazione dalla norma, rappresentata dal travestitismo femminile, ma ne risolve i tratti problematici nello scioglimento finale, secondo uno schema che sembra avvicinarsi maggiormente ai materiali agiografici. In questo senso, il cantare risulta produttivo nell'indagine dei motivi legati a una rappresentazione di genere, dal momento che permette di osservare non tanto l'insieme di una tradizione, il "tronco", quanto le sue ramificazioni, storicamente e culturalmente collocate, rivolte a un pubblico necessariamente esteso.

edizione (MOTTA - ROBINS 2007), in particolare per l'analisi dei rapporti con il *De mulieribus claris* di Boccaccio.

16. In questa sede, si utilizza il termine "formula" per indicare costruzioni ricorrenti nel testo, caratterizzate dalla fissità degli elementi, dalla frequenza di utilizzo e dalla possibilità di raggruppamento in gruppi tematicamente omogenei. Si distingue dallo stile formulare propriamente detto, in quanto il linguaggio formulare non risulta strettamente legato alla metrica, anche se sicuramente condiziona il verso. Si vedano in questo senso CABANI 1988, DE ROBERTO, 2013, pp. 13-34.

17. Cfr. RABBONI 2007, p. 232.

«E PO' CRESCENDO A FOGGIA MASCOLINA»:
I CANTARI DELLA REINA D'ORIENTE

I *Cantari della Reina d'Oriente*¹⁸ prendono il nome da uno dei suoi personaggi principali, appunto l'omonima regina, che per tutta la vicenda resta nominata solo con il suo titolo (da qui in poi la Reina); la maggior parte delle vicende è vissuta dalla figlia della sovrana (allo stesso modo priva di nome proprio). La fanciulla è costretta ad assumere una fittizia identità maschile, a causa di un'incauta dichiarazione della madre: la Reina ha infatti detto al marito di aspettare un erede maschio. Successivamente la figlia della Reina vive una serie di avventure, tra cui il proprio matrimonio con la figlia dell'imperatore, ignara quest'ultima del reale sesso biologico del partner. Strutturalmente la *Reina d'Oriente* vede snodarsi, nei quattro cantari di cui l'opera è composta, tre vicende narrative. Il primo cantare vede la Reina come protagonista, in un racconto di tono più epico, nel quale l'imperatore calunnia (falsamente) la donna agli occhi del papa, accusandola di comportamenti licenziosi. La donna è costretta a visitare il papa in persona per difendere il proprio onore e a sfidare militarmente l'autore dell'offesa, arrivando così a riscattare il proprio onore. Il secondo e il terzo vedono invece la figlia della Reina al centro dell'azione, costretta a una serie di inganni per proteggere la propria identità, fino al miracoloso cambio di sesso; il quarto cantare infine contrappone la figlia della Reina alla Donna della Spina, un'altra figura femminile che appare come una sorta di parallelo negativo, antagonista in una struttura narrativa maggiormente vicina al racconto meraviglioso. In questa sede ci concentreremo sugli sviluppi narrativi tra il secondo e la fine del terzo cantare e quindi sulle caratteristiche dell'eroina travestita. La ragazza viene portata al travestimento precocemente, grazie anche alla furbizia di Donna Berta, una servitrice della Reina che addirittura arriva a scambiare la bambina appena nata con un altro bambino maschio. Gli inganni appaiono fin da subito come una necessità, tanto per proteggere la Reina dallo scandalo, quanto la bambina dalle conseguenze derivanti dalle incaute affermazioni della madre. La descrizione del travestimento appare infatti poco dopo la nascita della bambina e presumibilmente comprende l'arco cronologico dei suoi primi sette anni di vita.

e po' che sendo a modo mascolina,
[la balia] la faceva vestire e stare ad agio,
sicché maschio pare verage mente,
più ch'altro mai belisimo e piacente.
(II, 29, vv. 5-8)

18. Nell'edizione a cura di MOTTA - ROBINS 2007. Per le citazioni si seguirà il testo come riprodotto nell'edizione di Attilio Motta, prima redazione.

E lo re poi, per più chiaro mostrare
ch'el fos maschio com'era tenuto,
aparò di scrimire e di giostrare,
e ~ in {a} ciascun fu arditto e saputto:
canttar sapeva e storumti sonare
di gran vantaggio bene arp'e liutto,
sì che si sua verttù per ogni verso
fama n'andò per ttuto l'universo.
(II, 41)

Certamente il processo, nonché l'adeguamento alle aspettative legate al genere simulato, ha richiesto del tempo, ma gli attributi positivi della figlia della Reina consentono alla ragazza di abituarsi facilmente e di adottare senza particolari problematiche tutti gli usi e costumi maschili. La natura positiva delle attitudini della protagonista costituisce uno di quei tratti costitutivi del motivo che già abbiamo citato, nei quali è compresa anche la bellezza¹⁹; grazie a queste caratteristiche, si realizza poi un altro tratto del motivo, la credibilità della protagonista, tale da ingannare perfino le altre donne e farle innamorare. Difatti «da tutta gente maschio era tenuta, / per atti e per senbianti e per li panni: / delle beleze tante i-sé aveva / che molte donne inamorare facia» (35, vv. 5-8). Una prima differenza importante in questa riscrittura del motivo resta comunque la totale mancanza della minaccia di carattere sessuale (presente tra i tratti indicati precedentemente) nei confronti dell'eroina travestita; la protagonista non è costretta a celare il proprio sesso per evitare un'aggressione di tipo sessuale. In senso funzionale, questa mancanza è compensata dall'accentuata presenza della Reina, che – giova ricordarlo – è la responsabile della necessità di travestirsi da parte della figlia. Nonostante ciò, la madre dell'eroina è comunque tratteggiata come figura esemplare e positiva; tanto le vicende della Reina quanto dell'eroina appaiono quindi aderenti al tipo della biografia esemplare, senza sbavature.

Si noti come, tuttavia, l'aderenza della fanciulla ai canoni imposti dal genere maschile appaia superficiale, non accompagnata da una profonda riflessione sulla sua natura: il travestimento è accettato come un dato di fatto. Il matrimonio tra l'eroina e la figlia dell'imperatore non costituisce una reale prova per la psiche della protagonista; la necessità di doversi rivelare alla sua futura sposa appare più come un dovere, che non un atto motivato da un proprio moto interiore o dall'impossibilità di proseguire il travestimento causata da ragioni psicologiche. Nonostante questo, la relazione non appare compromessa dalla rivelazione, né dal punto di vista affettivo, né dal punto di vista sessuale.

Come messo in evidenza da Motta e William Ro-

19. Un *topos* medievale ricorrente, secondo il quale la natura esteriore è specchio di quella interiore e che trova sue manifestazioni anche in ambito filosofico. In questo senso di veda AGRIMI 2002, CHANDELIER-ROBERT 2013, pp. 473-510 per il legame tra corpo e virtù morale.

bins²⁰, anzi, «il difetto del re (il suo essere donna!) non solo non inibisce, ma sembra addirittura accrescere il diletto della moglie, il che si traduce in un'inattesa lode dell'omoerotismo femminile (sebbene una delle due donne sia cresciuta "psicologicamente" come uomo)». Un particolare che non pare, in questo cantare, intaccare l'esemplarità dell'eroina, peraltro non problematizzata in senso negativo da Antonio Pucci.

La coppia viene scoperta dalla balia, intenta a spiare le due giovani durante l'atto amoroso, secondo uno schema fortemente stereotipato; la natura della relazione viene quindi rivelata e denunciata all'Imperatore. Il tradimento è bilanciato dal successivo intervento divino – l'angelo che muta il sesso dell'eroina – in maniera tale da permetterle di superare la prova del bagno, ordita dal suocero per scoprire la verità sul sesso del genero.

Come già precisato, l'aderenza ai canoni della mascolinità, anche a seguito del cambio di sesso, appare naturale, un'acquisizione di fatto del nuovo status non accompagnata da riflessioni problematiche, sempre in relazione a una prospettiva legata all'*agency* della protagonista. Le azioni dell'eroina appaiono mosse sostanzialmente da tre tipi di spinte: la preoccupazione per la propria vita, che condivide assieme alla madre (e in questa chiave forse è da leggersi il riferimento al suo non sentirsi «maschio per natura», intendendo appunto come il suo genere sia costruzione della sua educazione e di una norma impostale per salvarla); l'attrazione che sembra provare per la figlia dell'Imperatore, di natura omoerotica, presente sia prima che dopo il cambio del sesso biologico; la fede unita alla sua rettitudine.

L'unico cambiamento realmente percepito dopo il miracolo è la comparsa del membro maschile, a cui Antonio Pucci dedica il seguente dialogo tra il re e la figlia dell'Imperatore:

Poi ch'ell'ebbe assaggiato quell'ucello,
disse: «Amor mio, onde avestù questo?»
Ed e'rispuose: «L'angiol Gabriello,
come Dio volle, me 'l fe' manifesto.
Non meraviglia s'egli è buono e bello
– diss'ella – se da ciel venne sì presto.»
(III, 43, vv. 1-6)

In questo scambio non si percepisce lo scioglimento di una tensione o di uno sconvolgimento rispetto alla norma, quanto l'ammiccamento dell'autore al pubblico su quella che appare essere la vera mancanza in un rapporto tra due donne, ovvero il membro maschile.

Il sesso tra donne è infatti per sua natura, secondo il *topos* dell'epoca, manchevole e pertanto mai del tutto soddisfacente; sebbene si debba essere cauti nell'attribuire ad Antonio Pucci un'eccessiva indipendenza o responsabilità di innovazione nell'intreccio, è difficile cogliere in questo passaggio un distacco o una forte

condanna della relazione omoerotica. Il riutilizzo del *pattern* del travestimento femminile resta una modalità per descrivere una vicenda esemplare e una femminilità da premiare come modello virtuoso. In questo senso occorre precisare che il quarto e ultimo cantare non aggiunge molto a queste considerazioni; nonostante l'eroina si ponga in aperto e attivo contrasto con la sua antagonista – la Donna della Spina – le sue convinzioni non sembrano distinguersi eccessivamente né dalle sue azioni nel terzo cantare, né eguagliano l'*agency* della Reina, che resta la vera "regista" di ogni decisione realmente influente sul destino dell'eroina in tutto l'intreccio narrativo. L'eroina trasformata in eroe, anche se protagonista di avventure meravigliose, non muta la propria funzione nel racconto. Certamente le vicende della *Reina* vedono la preminenza di figure femminili, dotate di potere, ma quest'ultimo non appare né come uno spunto problematico, né un'istanza di carattere totalmente positivo, come sembra voler dimostrare un personaggio totalmente negativo come la Donna della Spina del quarto cantare.

«DI FEMINA OGNI COSA AVEVA A VILE»:
LA BELLA CAMILLA

Figlia di Idilia e del re di Valenza Amideo, la protagonista del cantare²¹, la principessa Camilla, è «bella oltre misura» e «di sottile natura» (I, 34, vv. 1 e 3), tanto che la madre le permette di istruirsi adeguatamente. Stimatissima nel regno, la ragazza non si comporta da donna, ma da uomo: «Ella regendosi con atto maschile / di femina ogni cosa aveva a vile» (I, 35, vv. 7-8). Sin dall'inizio del cantare, colpisce il contrasto fra l'aspetto femminile di Camilla e la sua personalità; viene descritta come una fanciulla meravigliosa, bionda (49, v. 3), simile a «un giglio d'orto» (46, v. 3), al punto che «A Dio e al mondo [è] sì graziosa, / chi lla vedie pariegl'esser beato» (37, vv. 1-2). Rifiuta, però, di avere servitrici; si diletta di cani e uccelli, di scherma; cavalca (36, 1-8) e, come se non bastasse, «a giostra [va] come uomo armato; / di natura [è] forte e poderosa» (37, vv. 4-5). Nonostante ciò, la fanciulla non esprime mai intenzione di ripudiare il suo sesso femminile né, d'altra parte, i suoi usi e costumi maschili.

Questi ultimi, peraltro, non evitano che il padre di Camilla desideri la propria figlia come moglie quando muore la legittima consorte; il sovrano ha infatti giurato a Idilia di sposare solo una donna bella quanto o più di lei e, naturalmente, la loro figlia distanzia tutte in gran misura. Inorridita dalla decisione paterna, Camilla decide di sottoporsi alla sua prima metamorfosi e fugge travestita «a guisa d'uomo» (I, 21, v. 4) con il nome di Amadio. In queste vesti, l'eroina vive

20. MOTTA – ROBINS 2007, p. 174.

21. Nell'edizione a cura di GALBIATI 2015, in particolare pp. IX-X per i diversi titoli tramandati dell'opera.

molte avventure e attira le attenzioni femminili; non mancano ovviamente le esagerazioni tipiche del genere, per esempio quando un intero convento, compresa la badessa, si invaghisce della giovane.

Nonostante queste continue conferme alla bontà del suo travestimento, Camilla è consapevole della mancanza di un elemento imprescindibile per essere completamente virile: il membro. È interessante notare come lei stessa, in più circostanze, ironizzi su questo punto, per esempio quando tenta di convincere la principessa Babelina ad abbandonare le sue mire amorose.

«I' ho mogliera e ho in m[i]e difetto
ch'io non ti potre' dare d'amor diletto.
E non sarebbe ragionevol cosa,
pur potendo, ch'io fossi tuo marito:
mai in tua corte non potre' aver posa,
anzi sare[i] da ogni uomo scermito».
(II, 44, vv. 7-8; 45, vv. 1-4)

Il riferimento, sebbene indiretto, è esplicito per chi fruisce dell'opera del canterino: Amadio non può soddisfare sessualmente la sua compagna. Anche in questo caso, sebbene all'epoca della composizione del cantare il desiderio fisico fra donne fosse giudicato, in linea generale, con maggiore indulgenza rispetto a quello fra uomini, ritorna una visione dei rapporti omoerotici femminili legata a impossibilità o scarsa soddisfazione del desiderio stesso.

Nel *Cantare di Camilla* questa prospettiva è abbracciata dagli stessi personaggi, per esempio quando Amadio si trova a sposare la nobile Cambragia, bellissima figlia del re Felice. Camilla/Amadio è consapevole della sua mancanza e le rincesce di non poter adempiere ai propri doveri coniugali.

«O Padre, questa [Cambragia] arà le crude doglie,
quando saprà che suo marito è moglie».
(VI, 51, vv. 7-8)

e come disarmato [Amadio] ritrovossi
marito di colei che tanto l'ama
e come a Geso Cristo lamentossi.
(VII, 2, vv. 3-5)

Una condizione, quella dell'«impossibilità a manifestare la propria sessualità», che coincide col «destino dell'androgino che è essenzialmente asessuato»²², non destinata a suscitare empatia. Quando Camilla rivela a Cambragia la sua identità, quest'ultima non riesce a trattenere la delusione per la mancanza anatomica della moglie/marito:

[Cambragia] nel letto l'[: Amadio] abbracciò senza timore;
po' cento volte con bramosa voglia
baciò colei che dato gli ha tal martore;
po' il cercò tutto come vento foglia.
Quando ella ha fatto <e> ella così il trova<va>,
con alquanta ira alquanto sospirava.
(VII, 29, vv. 3-8)

Il rammarico di Cambragia non è però destinato a durare. Spinto da un nobile che ha fatto spiare la coppia, il re Felice, padre di Cambragia, decide di sottoporre il genere alla prova del bagno per poter scorgere (o meno) sul suo corpo inequivocabili segni di mascolinità; anche in questo caso un intervento divino procura la trasformazione sessuale. Questa metamorfosi non può che rallegrare anche Cambragia:

E quando maschio la donna [Cambragia] trovollo,
d'allegrezza in sul letto tramortita,
caduta fu di quel gentil donzello.
(VIII, 32-33, vv. 8; 1-2)

Con la consumazione del matrimonio *secundum naturam* e l'arrivo della prole, l'ordine, dunque, è perfettamente ripristinato. Anche in Camilla nulla sembra rimanere insoluto: d'altronde, nel corso della storia, la fanciulla pare accettare le proprie trasformazioni (la prima tramite *cross-dressing*, la seconda miracolosa) in modo tutto sommato ap problematico.

Ciò, però, non significa che la fanciulla sia sprovvista di un proprio spirito di iniziativa. Malgrado sia di solito decisa a intervenire in prima persona sulla realtà per modificarla e adattarla alle proprie esigenze (generalmente vincolate alla stessa sopravvivenza o al mantenimento del segreto sulla sua vera identità), in più circostanze, per attuare i suoi desideri, ha bisogno dell'aiuto di sodali o di Dio. Questa *agency* discontinua nel tempo, tuttavia, non è mai messa in connessione col sesso biologico di Camilla (e, dunque, con una presunta debolezza femminile), ma, semplicemente, con le vicende che si trova a vivere, secondo uno schema che appare improntato alle biografie esemplari.

«CANGIATE IN MIGLIOR SESSO»:

CONCLUSIONI SU IDENTITÀ DI GENERE E MOTIVO

Come si è dimostrato, i cantari esaminati mostrano un segno culturale, il motivo, di applicazione letteraria: il nucleo originario del motivo della donna travestita è comune a più testi ma, sulla base del luogo e del momento in cui questi sono stati realizzati, esso può prendere forme differenti, in base alle diverse esigenze di tipo culturale. Sebbene queste somiglianze non consentano di ipotizzare relazioni lineari in quelle che appaiono complesse reti di rimandi intertestuali, autorizzano tuttavia riflessioni sulla problematizzazione e la contestualizzazione del *pattern*, in considerazione dei cambiamenti di genere dei personaggi.

Gli autori medievali non si sono spinti a ipotizzare che il genere sia una costruzione socio-culturale; tuttavia, nei loro testi, possono esservi tracce di consapevolezza circa il fatto che le differenze sociali fra maschio e femmina e ciò che queste comportano siano il prodotto di una serie di variabili legate al contesto che

22. AIRÒ ED. 2005, pp. 18-19, riferito al *Roman de Silence*.

prescindono dal sesso biologico.

Ciò è illustrato in maniera vivida e significativa nel *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia, in cui appare spesso la contrapposizione tra Natura e Norma (intesa come “cultura, educazione”). Questa scaturisce da un dibattito che ha al centro l’identità di Silence che, pur nata donna, adotta codici di abbigliamento e comportamenti solitamente ricondotti alla mascolinità, senza destare sospetti. La contrapposizione preoccupa Natura che, per quanto alla fine risulterà vincitrice su Norma, teme in più punti della narrazione che Silence possa “snaturarsi”:

«Se jo a loing ne le descuevre,
dout puet plus certes Noretture
que jo ne puisce,» dist Nature.
(«Se non la smaschero in fretta,/ Norma può diventare/ più
forte di me» – dice Natura.)
(*Le Roman de Silence*, vv. 2292-2294)

I termini del contrasto fra Natura e Norma sono piuttosto evidenti: la consuetudine, ossia il ripetersi di atti e comportamenti, può minare o addirittura stravolgere un dato che si presume esser esclusivamente naturale. Agli studiosi del ventunesimo secolo questo concetto non può che richiamare alla mente la teoria della performatività di genere di Judith Butler, e in particolare, il fatto che

la performatività del genere ruota attorno a questa metalessi, il modo in cui l’anticipazione di un’essenza di genere produce ciò che pone come esterno a sé. [...] la performatività non è un atto singolare, ma una ripetizione e un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita²³.

In altre parole, il genere implica (anche) una questione di *performance*, pertiene alla sfera della socialità ed è frutto di una reiterazione di atti, gesti e abitudini, di una “ritualità” mutevole nel tempo e nello spazio. Come si è osservato, testi quali il *Roman de Silence*, la *Reina d’Oriente* o il *Cantare di Camilla* forniscono utili indicazioni sulle modalità in cui il genere e le sue *performance* potessero esser intesi nei contesti socio-culturali in cui le opere videro la luce. Queste riflessioni permettono di gettar luce anche su un’altra tematica di genere rilevante nei due cantari di nostro interesse, vale a dire la comprensione dei rapporti sentimentali e fisici fra donne, nei quali le eroine *en travesti* sono spesso coinvolte senza eccessiva preoccupazione.²⁴

23. BUTLER 2013, p. XIV.

24. Lo studio dell’omoerotismo femminile nell’Europa medievale è un campo ancora da esplorare con attenzione (a questo proposito, val la pena menzionare almeno CROMPTON 1980/1981; CANADÉ SAUTMAN - SHEINGORN ED. 2001; CANADÉ SAUTMAN 2006): come afferma Jacqueline MURRAY (1996, p. 191), «Of all groups within medieval society lesbians are the most marginalized and least visible», tanto da definirlo

Possiamo quindi condividere lo spirito delle parole di Gaunt, quando afferma che i *gender studies*, assieme alla

[...] teoria femminista e quella *queer* possono [...] aiutare la nostra comprensione dei testi medievali facendoci notare elementi che altrimenti verrebbero spesso occultati. Alcuni testi medievali, poi, riflettono sul genere e sulla sessualità in modo sofisticato e provocatorio, il che prova, se mai ce ne fosse bisogno, che una sperimentazione intellettuale complicata non è appannaggio della “teoria moderna”. Probabilmente i futuri studi su genere e sessualità nel Medioevo non solo ci faranno capire più a fondo come le donne e gli uomini di quel periodo negoziassero le loro identità e quindi la loro “esperienza” come donne e uomini, ma certamente continueranno anche a mostrare la complessità e la varietà della cultura medievale²⁵.

Con riferimento ai testi analizzati in questa sede, gli studi su menzionati aiutano anche a comprendere in maniera più articolata i nessi tra il secolare motivo della donna travestita e la messa in discussione dei tradizionali confini di genere. Spesso giustificato da questioni di sopravvivenza personale o preservazione dell’integrità sessuale e morale, il *cross-dressing*, infatti, scompagina le usuali ripartizioni di aspettative, mansioni e ruoli determinate sulla base dell’identità sessuale biologica e favorisce nelle eroine un’*agency* eccezionale, che mira – in primo luogo, ma non soltanto – a ricreare un equilibrio (seppur precario) in un quadro in cui i consueti parametri vacillano. Il travestimento, inoltre, sovverte la fisionomia abituale delle relazioni sentimentali e sessuali, senza però – come prevedibile – minare davvero l’eteronormatività che informa i racconti.

Tuttavia, sebbene nei cantari analizzati la non-coincidenza determinata o amplificata (anche) dal travestimento fra sesso biologico e identità di genere non provochi mai ciò che, nel vocabolario a noi contemporaneo, è chiamato “disforia di genere”, le eroine rischiano di trovarsi nell’impossibilità di godere a pieno del loro corpo e del contatto fisico con altre donne, per propria, ma soprattutto per altrui volontà, visti i continui ostacoli che si trovano a fronteggiare. Fra tali impedimenti gioca un ruolo chiave la stessa conformazione anatomica femminile, sprovvista dell’elemento ritenuto fondante di tutta la sessualità (eteronormativa) e unica vera fonte di soddisfazione fisica; in questo senso, le donne sono letteralmente manchevoli. Se il matrimonio del Re d’Oriente con la figlia dell’imperatore di Roma non pare risentire particolarmente di queste limitazioni, al contrario tanto Amadio quanto la sua sposa Cambragia rimpiangono la mancanza del fallo.

«Twice marginal and twice invisible». Purtroppo, infatti, tanto le ricerche sulla storia delle donne quanto quelle relative alla storia dell’omosessualità non hanno affrontato in maniera soddisfacente l’argomento (AMER 2007, p. 105).

25. GAUNT 2004, pp. 682-683.

Come dimostrato, i cantari qui presi in esame appaiono costruiti su alcune opposizioni fondanti, come “natura vs educazione” (in termini simili a quelli dispiegati nel *Roman de Silence*) e “nudità vs abbigliamento”. Nello specifico, se usati sfidando le convenzioni di genere ricorrendo innanzitutto al *cross-dressing*, i codici vestitari favoriscono la confusione sessuale e morale, l’instaurarsi di situazioni scabrose, l’equivoco che minaccia le strutture morali della società. Punto di alta tensione narrativa, la prova della nudità presente in entrambi i cantari è preceduta da una salvifica metamorfosi che annulla l’ambiguità apportata dal travestimento e sancisce la dismissione di quest’ultimo; in aggiunta, agevola lo scioglimento delle tensioni e il ripristino della norma attraverso il ristabilimento dell’ordine eteronormativo (le coppie non sono più costituite da due mogli, ma da un marito e una moglie). La seconda trasmutazione, definitiva e benedetta da Dio, annulla insomma il disordine causato dalla prima, tutta umana e transitoria, destinata a estinguersi per divina volontà.

In conclusione, sviluppando una suggestiva riflessione di Florence Bouchet applicata al *Roman de Silence*²⁶, ci piace suggerire che lo stesso autore-demiurgo si confronti (anche) a livello metaletterario con gli oggetti del suo scrivere, vale a dire la trasmutazione e la metamorfosi, dal momento che

...le jeu sur le nu et le vêtu, impliquant le lecteur dans une réflexion sur le caché et l’apparent, métaphorise la liberté créatrice du romancier qui accumule les rebondissements, ménage les sous-entendus, délivre à son gré les informations, bref joue avec la langue, ce vêtement de mots dont il habille l’aventure.

26. BOUCHET 2001, p. 41.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGRIMI 2002 = J. Agrimi, «*Ingeniosa scientia nature*». *Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze 2002.
- AIRÒ ED. 2005 = Heldris di Cornovaglia, *Il romanzo di Silence*, a cura di A. Airò, Roma 2005.
- AMER 2007 = S. Amer, “Cross-Dressing and Female Same-Sex Marriage in Medieval French and Arabic Literatures”, in *Religion, Gender, and Culture in the Pre-Modern World*, a cura di A. Cuffel - B. Britt, New York 2007: 105-135.
- ANGELI ED. 2011 = Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Roma 2011.
- AVALLE 1995 = D’Arco S. Avalle, *Ferdinand de Saussure fra strutturalismo e semiologia*, Bologna 1995.
- BOUCHET 2001 = F. Bouchet, “L’écriture androgyne: le travestissement dans le *Roman de Silence*”, in *Le nu et le vêtu au Moyen Âge: XIIIe-XIIIe siècles. Actes du 25e colloque du CUERMA, 2-3-4 mars 2000*, Aix-en-Provence 2001: 47-58 (<http://books.openedition.org/pup/2523> consultato il 30.6.2020)
- BUTLER 2013 = J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Traduzione di S. Adamo, Roma - Bari 2013.
- CABANI 1988 = M. C. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca 1988.
- CANADÉ SAUTMAN - SHEINGORN ED. 2001 = F. Canadé Sautman - P. Sheingorn. (a cura di), *Same Sex Love and Desire Among Women in the Middle Ages*, New York 2001.
- CANADÉ SAUTMAN 2006 = F. Canadé Sautman, “Sexuality: Female Same-Sex Relations”, in *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*, a cura di M. Schaus, New York - Milton Park 2006: 745-748.
- CARAFFI 2008 = P. Caraffi, “Donne travestite e transessuali nella letteratura francese medievale”, in *Corrispondenza d’amorosi sensi. L’omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali (Genova, 27-28 Maggio 2005)*, a cura di P. Odorico e N. Pasero, Alessandria 2008: 235-249.
- CHANDELIER-ROBERT 2013 = J. Chandelier, A. Robert, “Nature humaine et complexion du corps chez les médecins italiens de la fin du Moyen Âge”, *Revue de synthèse*, 134 (4), 2013: 473-510.
- CRANE 1996 = S. Crane, “Clothing and Gender Definition: Joan of Arc”, *Journal of medieval and early modern studies*, 26, 1996: 297-320.
- CROMPTON 1980/1981 = L. Crompton, “The Myth of Lesbian Impunity: Capital Laws from 1270-1791”, *Journal of Homosexuality* 6 (Fall/Winter), 1980/1981: 13-25.
- DE ROBERTO 2013 = E. De Roberto, “Le formule nella percezione del parlante e nella ricerca linguistica”, in *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso*, a cura di C. Giovanardi - E. De Roberto, Napoli 2013: 13-34.
- DONÀ 2007 = C. Donà, “Cantari, Fiabe e Filologi”, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno Internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005*, a cura di M. Picone - L. Rubini, Firenze 2007: 147-170.
- GALBIATI ED. 2015 = R. Galbiati, “*Cantare di Camilla*” di Pietro canterino da Siena, Roma, 2015.
- GAUNT 1995 = S. Gaunt, “Straight Minds/‘Queer’ Wishes in Old French Hagiography: La Vie de Sainte Euphrasine”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1 (4), 1995: 439-457.
- GAUNT 2004 = S. Gaunt, “Letteratura medievale e *gender studies*: ascoltare voci soffocate”, in *Lo spazio letterario del Medioevo, 2: Il Medioevo volgare, IV: L’attualizzazione del testo*, a cura di P. Boitani - M. Mancini - A. Varvaro, Roma 2004: 651-683.

- KÖHLER 1977 = E. Köhler, “Sistema dei generi letterari e sistema della società” (ed. or. 1977), in *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*, a cura di C. Bordone e traduzione italiana M. Mancini, Milano 1992: 13-29.
- MURRAY 1996 = J. Murray, “Twice Marginal and Twice Invisible”, in *Handbook of Medieval Sexuality*, a cura di V. L. Bullough - J. A. Brundage, New York - Londra 1996: 191-222.
- MOTTA – ROBINS ED. 2007 = Antonio Pucci, *Cantari della Reina d'Oriente*, Edizioni critiche a cura di A. Motta – W. Robins, Bologna 2007.
- RABBONI 2007 = A. Rabboni, “Il cambiamento di sesso nella *Reina d'Oriente* del Pucci”, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, a cura di M. Picone - L. Rubin, Firenze 2007: 209-233.
- RIZZO NERVO 1992 = F. Rizzo Nervo, “Dalle donne travestite al travestimento delle donne. Per una tipologia tra agiografia e letteratura”, in *Medioevo Romano e Orientale. Testi e prospettive storiografiche. Colloquio Internazionale, Verona 4-6 Aprile 1990*, a cura di A. M. Babbi, Soveria Mannelli (CZ) 1992: 71-90.
- THOMPSON 1994 = S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano 1994.
- THORPE ED. 1972 = *Le Roman de Silence: A 13th-Century Arthurian Verse-romance*, ed. by L. Thorpe, Cambridge 1972.
- VESELOVSKY 1886 = A. N. Veselovskij, “La favola della fanciulla perseguitata” (ed.or. 1866), in *La fanciulla perseguitata*, a cura di D.S. Avalle, Milano 1977.
- WATT 1998 = D. Watt, “Behaving like a man? Incest, lesbian desire, and gender play in *Yde et Olive* and its adaptations”, in *Comparative Literature* 50 (4), 1998: 265-285.

ROVENZA E ANCROIA: DONNE, GUERRIERE, REGINE NEL POEMA CAVALLERESCO POPOLARE DI FINE QUATTROCENTO

ANNALISA PERROTTA*

Rovenza e Ancroia sono eroine eponime di un poemetto (*Dama Rovenza del martello*, Venezia 1482) e un lungo poema in ottave (*Libro della Regina Ancroia*, Venezia 1479). In queste due opere la pericolosità destabilizzante del nemico si incarna in due guerriere-regine, determinate a sconfiggere i grandi paladini di Carlo Magno. La loro straordinarietà è legata alle loro abilità in battaglia, ma anche al loro essere donne e belle, vergini, feconde; la loro presenza sovverte l'ordine delle relazioni tra maschile e femminile. La sconfitta delle due regine implica il ritorno all'ordine e la ricomposizione della realtà sovvertita. L'intervento indaga i modi della rappresentazione, mettendo in luce il percorso costruito attraverso schemi e *topoi* tradizionali per addomesticare e alla fine rendere innocui gli aspetti più inquietanti dell'Altro (che in questo caso coincide con l'Altra).

Rovenza and Ancroia are eponymous heroines of a poem (Dama Rovenza del martello, Venice 1482) and a long poem in ottava rima (Libro della Regina Ancroia, Venice 1479). In these two works, two queens and warriors determined to defeat the great paladins of Charlemagne embody the enemy's destabilising dangerousness. Their skills in battle and their being beautiful, virgins, fertile women are the basis of their extraordinariness; their presence subverts the relations between men and women. The defeat of the two queens implies a return to the previous order and the subverted reality's recomposition. The paper investigates the ways of representation, highlighting the path built through traditional narrative schemes to tame and eventually render harmless the Other's (in this case, the female Other's) most disturbing aspects.

Il poema cavalleresco così come l'epica antica offrono significativi esempi di eroine guerriere. Che appartengano allo schieramento amico o a quello nemico, le guerriere rappresentano comunque un sovvertimento dell'ordine che ha un significato preciso nella vicenda narrata in ciascuna opera.

Proprio per il carattere di eccezionalità che incarna, ciascun personaggio possiede un valore esemplare, specifico di ciascun testo, ma che si articola attorno ad alcuni assi principali. Innanzitutto, per quanto siano personaggi ben consolidati nell'immaginario collettivo e nella tradizione letteraria, le donne guerriere possiedono l'aspetto e la qualità del prodigio; costituiscono una dis-torsione dell'ordine naturale, ottenuta il più delle volte attraverso un capovolgimento esatto dell'atteso: colei che dovrebbe essere più debole si mostra straordinariamente più forte; colei che, in quanto donna, dovrebbe sottostare all'autorità maschile, si trova in posizione di comando; colei che dovrebbe abitare le stanze private di un castello, ha incarichi pubblici e calca, ammirata, i campi di battaglia. Perché il capovolgimento funzioni e produca meraviglia, le guerriere non possono essere costruite unicamente come uomini: sono e rimangono donne, i loro personaggi possiedono caratteri fortemente connotati dal punto di vista maschile (la forza, l'autorità, il possesso di armi allungate e contundenti come lance e spade) *nel* femminile¹.

Per tutti i guerrieri l'armatura è elemento identitario, ma anche un mezzo per nascondere la propria identità; nella fattispecie, dietro la corazza le donne guerriere celano anche la loro appartenenza di genere². Gli esempi più celebri della nostra tradizione epico-romanzesca rivelano in ogni caso anche la necessità del disvelamento. Lo sapeva bene Ariosto, quando dipingeva lo sconcerto e la vergogna di Sacripante nel rendersi conto di essere stato malamente disarcionato da una donzella («tu dei saper che ti levò di sella / l'alto valor d'una gentil donzella», *Orlando furioso* I 69, 7-8³); e lo sapeva Tasso, quando rappresentava Clorinda così insofferente nel mostrarsi senza armatura, arciera provetta, ma irrimediabilmente donna tra gli uomini.

* Sapienza Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia (annalisa.perrotta@uniroma1.it)

1. Sulle donne guerriere nella tradizione cavalleresca italiana medievale e quattrocentesca, si vedano gli studi di ALLAIRE 1993, VITULLO 2000, pp. 61-73, ma anche STOPPINO 2012, pp. 1-87.

2. Si pensi, solo per fare un esempio, alla Galiciella dei *Cantari d'Aspramonte*, la figlia del re Agolante e della regina delle Amazzoni Pantasilea, che si prova con Riccieri nascosta dentro la sua armatura: «O padre, [...] non mi conoserà grande o minore / i' sarò d'arme sì chiusa e coperta / che persona non sarà di me certa» (FASSÒ 1981, p. 36, VI 10, 5-8); su Galiciella si vedano ALLAIRE 1993, VITULLO 2000 e STOPPINO 2012; sull'argomento dell'identità celata si veda PERROTTA 2013.

3. La citazione è tratta da BIGI-ZAMPESE 2012.

Quanto me' fòra in monte od in foresta
a le fère aventar dardi e quadrella,
ch'ove il maschio valor si manifesta
mostrarmi qui tra cavalier donzella!

(*Gerusalemme liberata* XII 4, 1-4)⁴

Anche negli esempi tratti dal poema cavalleresco popolare e anonimo, che appartengono a un'epoca anteriore rispetto ai grandi poemi del Rinascimento italiano, funzionano meccanismi simili: è questo il caso di Rovenza, eroina eponima di un poema stampato nel 1482⁵, e di Ancroia, protagonista di un poema la cui stampa più antica risale al 1479⁶. Anche qui il prodigio costituito dalla guerriera si innesta su una considerazione più precisa degli elementi che definiscono il suo essere donna: in particolare, la regolazione dei costumi sessuali e la procreazione. Per l'aspetto legato al controllo della procreazione, i personaggi di donne guerriere risultano facilmente impiegati in discorsi dinastici e la loro fortuna alla fine del Quattrocento e nel Cinquecento è connessa al problema della legittimazione delle corti⁷.

I casi dei due personaggi che qui si analizzano, quelli di Rovenza e di Ancroia, risultano utili per esemplificare la funzione delle donne guerriere nei poemi anonimi di fine Quattrocento. La produzione cavalleresca

di questo periodo, infatti, è caratterizzata da elementi fondativi di un genere specifico – quello del poema cavalleresco anonimo a stampa – di prioritario riferimento per il poema cavalleresco d'autore del nostro Rinascimento: i grandi autori del canone cavalleresco italiano (Pulci, Boiardo, Ariosto, il Cieco da Ferrara, Tasso), in maniera più o meno mediata, sono partiti dal medesimo serbatoio di immagini e storie.

I principali caratteri della letteratura cavalleresca a stampa di fine Quattrocento sono i seguenti:

1. La letteratura cavalleresca a stampa racconta storie che appartengono al ciclo carolingio, secondo una prassi narrativa che tende a dare maggior rilievo ai grandi paladini della corte di Carlo Magno, ed eventualmente alla loro discendenza – piuttosto che all'imperatore medesimo⁸.
2. Nelle narrazioni è centrale lo scontro con il nemico saraceno, in funzione offensiva ovvero difensiva, in risposta a un attacco; il *casus belli* è di solito l'avvio della narrazione.
3. Le storie delle lotte tra cristiani e saraceni sono da leggersi all'interno dei fatti d'attualità contemporanei alla diffusione della stampa, in particolare relativi allo scontro con i Turchi e alla propaganda ecclesiastica a partire dalla caduta di Costantinopoli; in questa prospettiva, il poema cavalleresco carolingio diviene un luogo privilegiato dove rielaborare, a livello collettivo, le ansie suscitate dalla minaccia turca e immaginare una riscossa; i paladini cristiani, sempre vittoriosi nonostante le divisioni interne, le invidie reciproche (ben rappresentate dal traditore per eccellenza, Gano di Maganza) e la debolezza del potere centrale (tendenzialmente in questi testi Carlo Magno raggiunge il punto più basso della sua autorevolezza) costituiscono un baluardo immaginario che determina il successo di pubblico dei poemi cavallereschi anonimi, nonostante la loro veste linguistica e l'organizzazione narrativa per noi poco attraente⁹.
4. Le storie cavalleresche costituiscono uno spazio di rielaborazione collettiva. Per svolgere questa funzione, i testi attivano al loro interno una sorta di ritualità fondata sulla ripetizione: il nemico, per terribile e inquietante che sia, deve essere sconfitto; i sistemi per sconfiggerlo devono essere quelli noti, riconoscibili, legati al sistema rodato dei personaggi e delle loro caratteristiche specifiche: è attraverso il noto che si sconfigge l'ignoto, il terribile, il mostruoso, l'Altro.

8. Per uno studio complessivo della letteratura cavalleresca in Italia, si veda VILLORESI 2000, sulle strategie editoriali e commerciali legate al genere cavalleresco e al primo mercato editoriale, VILLORESI 2005, pp. 130-174

9. Su questo aspetto si veda PERROTTA 2017.

4. La citazione è tratta da TOMASI 2009.

5. L'incunabolo è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Inc. Ross. 1350). Le citazioni sono tratte da questa edizione, i corsivi sono miei. Luca di Domenico lavorò a Venezia nei primi anni Ottanta (1480-83), e produsse una ventina di edizioni conosciute, tra cui quattro poemi cavallereschi (*Ugieri il Danese*, *Dama Rovenza*, Pulci, *Morgante*, *Libro chiamato el Persiano*, cfr. MARACCHI BIAGIARELLI 1950). L'incunabolo veneziano è stato studiato da HARRIS 2003, in quanto presenta alla carta segnata c2v l'impressione di un oggetto che, se ben interpretato, può fornire notizia indiretta sui metodi di stampa. Inoltre, le 44 carte del poema hanno fatto parte per lungo tempo di una miscellanea antica e questa circostanza ha consentito la sopravvivenza di questo incunabolo come di alcuni altri facenti parte della stessa miscellanea, tutti conservati in copia unica nella Biblioteca Apostolica Vaticana (HARRIS 2007, p. 397).

6. L'incunabolo *in folio*, stampato a Venezia da Filippo di Pietro nel 1479, è conservato presso la Morgan Library di New York; ISTC n. ia00572000, GW 1634. Se ne conoscono altre 5 edizioni, tutte veneziane, impresse tra il 1482 e il 1489, a testimonianza della fortuna di questo corposo poema in 30 canti. Conosciamo anche due manoscritti, uno conservato nella Bodleian Library di Oxford (Canoniciano Italoico 102), l'altro alla Biblioteca Riccardiana di Firenze (segnato 1144). Sulla storia editoriale del poema e sulla sua fortuna, si vedano MONTANARI 1993 e 1995; le citazioni sono tratte dall'edizione veneziana attribuita a Michele Manzolo, del 1482.

7. È la tesi di Eleonora Stoppino (STOPPINO 2012, pp. 1-87), che prende le mosse dal poema cavalleresco anonimo per analizzare la genealogia costruita nell'*Orlando furioso* attraverso i personaggi di Ruggiero e Bradamante.

ROVENZA E ANCROIA, GUERRIERE E REGINE

I casi di Rovenza e Ancroia esemplificano bene la particolare funzione che le nemiche guerriere possono rivestire all'interno dei testi. I due personaggi hanno numerosi punti di contatto: entrambe sono regine e hanno al loro servizio i fratelli; sono a capo di eserciti temibili e li guidano con competenza; sono quasi imbattibili e riescono più volte a mettere sotto scacco i grandi paladini cristiani; sono entrambe giovani e belle. Le differenze più rilevanti riguardano invece i loro costumi sessuali: Rovenza è vergine e custodisce la propria verginità con grande cura; Ancroia, invece, è innamorata di Guidone Selvaggio, un paladino cristiano figlio di Rinaldo, e ha nei suoi confronti un atteggiamento sessualmente aggressivo, tipicamente virile. Spinta dal desiderio, è vittima di un tranello del mago Malagise, che si presenta a lei nelle sembianze di Guidone: dopo l'incontro lei rimane incinta. Anche la modalità della morte distingue le due donne: Rovenza muore per amputazione della gamba (o delle gambe) e poi (in una delle versioni della storia) della testa; Ancroia riceve un colpo di spada che le spacca in due il cranio.

In entrambe le guerriere la dimensione sessuale e quella – in parte coincidente – legata alla procreazione risultano cruciali, dal momento che la differenza tra maschile e femminile passa innanzitutto da lì. Inoltre, entrambe le fanciulle sono personaggi costruiti attraverso fitti riferimenti a motivi narrativi tradizionali, riadattati alla nuova situazione: i personaggi “nuovi” sono costruiti attraverso una nuova organizzazione del vecchio. Si tratta di un metodo consolidato della composizione canterina, ma il riuso di motivi e caratteristiche dei personaggi è, come si diceva, funzionale alla costruzione del messaggio e del suo senso all'interno della comunità dei fruitori.

ROVENZA

Il *Libro chiamato dama Rovenza del martello* è un breve poema anonimo in ottave, di fattura artigianale, che prende il titolo da uno degli episodi che racconta, la spedizione contro Carlo Magno della giovane regina guerriera Rovenza¹⁰.

10. La vicenda di Rovenza è contenuta anche in altre opere, che qui non si prendono in considerazione per ragioni di spazio; sul personaggio si vedano i lavori di RAJNA 1876, pp. 41-49; ALLAIRE 1993, pp. 38-39; VITULLO 2000, pp. 68-71; PERROTTA 2015; in particolare, Rovenza compare nel VI libro delle *Storie di Rinaldo* in prosa intitolato *Rubion d'Anferna* (Ms. Riccardiano 1904), combatte i cristiani nell'*Innamoramento di Carlo Magno* (vii 42-ix 93); è presente anche nei repertori del teatro dei pupi in Sicilia e una versione dell'episodio di Rovenza figura nella compilazione in prosa del maestro elementare Giusto Lodico (1826-1906) (LODICO 1971); su Rovenza e la tradizione della sua storia tra le stamperie quattrocentesche e l'*opra* dei pupi si vedano anche i lavori di PASQUALINO 1984 e 1992; si

La materia è divisa in 14 cantari. All'interno dell'opera si possono individuare quattro macro-sequenze narrative: avventure di Rinaldo presso Ternaù (con la battaglia contro i Maganzesi e contro il pagano Grapas, I 7-IV 19), spedizione di Rovenza (IV 20-IX 12), vendetta di Gano (che include l'agguato di Gano a Rinaldo, il duello tra Orlando e Rinaldo, spedizione di Gattamoglieri, IX 13-XIII 58), spedizione di Scapigliato (XIV). La partizione del poema appare sfasata rispetto all'articolazione degli episodi, tranne che in un caso, il cantare XIV, che contiene la vendetta dei pagani a seguito dell'uccisione di Rovenza: probabilmente il cantare finale, più lungo, aveva anche una circolazione autonoma ed era stato poi aggiunto in chiusura dell'opera¹¹.

La rappresentazione del personaggio ne mette in luce alcune caratteristiche fondamentali: innanzitutto, Rovenza è una donna, poi è anche una donna avvenente e desiderabile, nobile e gentile; è incredibilmente forte ed è autorevole presso i suoi sottoposti, li organizza e li governa con decisione; è infine guidata da un desiderio di potere personale che la spinge alla guerra contro la cristianità. La figura che ne emerge incrocia i tratti di diversi personaggi ben noti alla tradizione, ed è percepita come un *monstrum*, un prodigio: in lei si riconoscono la donzella pagana e la regina amazzone.

Dama Rovenza è figlia del Barbassoro della Montagna, della Rossia (V 43.39), che ha dodici figli maschi e due figlie femmine.

per una dea se faeza adorare
damma Roenza questa se fa chiamare.

La qual iera de forza *smezurata*
e per arme portava uno martelo
questa *donzella* tutta *isfrenata*.
(Rovenza, IV 20, 3-21, 3)

Rovenza possiede una particolare forma di dismisura: si fa adorare come dea e gli aggettivi «smezurata» e «isfrenata» ne descrivono la fuoriuscita dalla misura consentita e opportuna per una donna; per converso, Rovenza è appellata «donzella», con un effetto di contrasto con la sua «forza smezurata» e con l'arma che la contraddistingue, il martello:

[...] venuto è 'l *dexidero*
el qual gran tempo ho nel cuor portato
de desfar Carlo santo imperatore
e de provar in Franza el mio valore.

L'alta corona diè *essere obedita*
per un'alta *raina de valore*.
(Rovenza, V 22, 5-23, 2)

veda inoltre CAROCCI 2019, pp. 27-56.

11. Sullo Scapigliato, vd. VILLORESI 1997. La giustapposizione degli episodi nel poema, comunque, non risulta arbitraria: la vicenda si apre con l'amicizia tra Rinaldo e Ternaù e si conclude con la morte di Ternaù e la vendetta di Rovenza per mano dello Scapigliato.

Il campo semantico del desiderio, della volontà e della progettualità è ben presente in ogni descrizione di Rovenza: ha «tanto dextere», «dexidero» (V 4,7; VII 26,1-2; X 22,5), «ferma intentione» (V 5,2); spesso compone un «suo pensiero», un disegno preciso, come quello di essere incoronata regina dei cristiani (V 14, 1-2, VIII 37,1-2); ha «'l cuor acceso» (V 49,3); va «imaginando» e «vagizando / quanto li piace» (V 58,5-6): mostra di avere insomma uno spazio interiore di elaborazione in cui si compie la legittimazione all'esercizio della sua soggettività.

Rovenza è una donna giovane, bella e senza marito. La sua femminilità viene descritta attraverso connotazioni precise, che ne sottolineano la posizione di oggetto desiderabile: è una donna «gratiosa», «gentile» (V 55,5), «chiara»; è dama (23 occorrenze, «dama arditata», «dama altana»), donzella (6 occorrenze), damigella (2 occorrenze, «gentil damigella» viene chiamata dal barbasoro, IV 36,1), madonna (4 occorrenze, «gentil madonna»); «carissima stella» (IV 43,1), è «figlia» e «figliola» nelle parole di suo padre; è «gentile» e «nobile» (V 9,7), e parla «con sua gran vaghezza» (V 57,1).

Il testo sottolinea questo aspetto e nello stesso tempo ne mostra le conseguenze in termini di vulnerabilità: Rovenza protegge con cura e pubblicamente la propria verginità: solo ai servitori è consentito cenare con lei (V 60-61); dopo la cena, mentre gli strumenti suonano, si circonda di «molti cavallier ciascuno armato» con il compito di difenderla «da chi la volesse [...] oltrazare» (V 61, 6); dopo la musica va a letto e «i vinti armati la guardava per rason» (V 61, 8). La donzella mostra così di tenere al suo onore: invincibile in battaglia, si sente o si mostra vulnerabile per l'aspetto più legato alla sua femminilità; se ha paura di essere oltraggiata, oltraggiarla è dunque possibile. Questa immagine di lei può corrispondere a un tentativo di addomesticare i tratti più selvaggi della guerriera, la sua temibile forza; oppure, potrebbe indicare con più chiarezza qual è la strada per ristabilire l'equilibrio e rimettere il freno alla fanciulla sfrenata: sotto l'armatura Rovenza è donna, e in quanto tale vulnerabile. Questo aspetto diverrà la chiave della sua sconfitta.

Rovenza in battaglia suscita meraviglia e paura («ciascadun se fo maravegliato» VI 25,2), e nel procedere del racconto andrà acquisendo caratteri animaleschi e demoniaci. Ella è «lionesa over serpente» (VII 7,1), che «strafize cristiani» con un martello (arma *altra* rispetto alla spada), che atterra e tramortisce (VII 7,2-8). Orlando la definisce «un demonio incantato / che non so se l'è dona o baziliero» (VII 22,5-6). Rovenza cede una parte della sua umanità e la cessione giustifica la sua forza che mette in fuga lo stesso Orlando, ma anche il modo, anticavalleresco ma necessario, in cui verrà sconfitta.

Come sconfiggere il «corpo tanto ardito»? La straordinarietà di Rovenza necessita metodi eccezionali. Ri-

naldo usa l'astuzia, uno dei tratti caratteristici del suo personaggio nei cantari e nei poemi popolari: impiega dunque una caratteristica nota per far fronte a ciò che va fuori dell'ordinario. Si finge morto e si mescola ai cadaveri cristiani. Rovenza, alla fine di una battaglia vittoriosa, gira per il campo, cercando i cadaveri di Rinaldo e Orlando; il resto dell'esercito cristiano, intanto, si prepara alla riscossa. La narrazione si fa piuttosto precisa: Rovenza trova Rinaldo e benedice Macone perché ha permesso che morisse l'uccisore di Mambrino. Rinaldo apre mezzo occhio. Lei volge le spalle e si dirige verso i suoi «soleta», quando Rinaldo vede che l'armatura sulla gamba «curta era un puoco da un lato / forse un dedo dilla gamba iscoperta» (IX 5, 6-7); lì, dove l'armatura lascia scoperta una piccola parte di carne vulnerabile, Rinaldo mena un colpo e le taglia un piede; lei getta un grido che «pareva un demonio al so dolor maniero»; poi Rinaldo le slaccia l'elmo e le taglia la testa. Così muore Rovenza:

Ed ella l'avea quasi abandonato
e verso i altri andar volleva solleta
e Renaldo el baron ha guardato
una suo schiniera di gamba con sua veleta
vede che curta era un poco da un lato
forse un dedo dilla gamba iscoperta
apresso i piè el baron saputo
alzò per traverso el brando arguto

fra la scheniera zonse el brando
e taiolli el pè quel cavaliero
[...]
La dona chridò «Machon!» chiamando
pareva un demonio al so dolor maniero.
Renaldo l'elmo de testa si deslazava
e con Fusberta la testa li taiava.
[...]
e con superbia el so martello pione
al quanto un chrido messe al so demino.
Allora Ternau quel gran barone
Chiamò Orlando con el fio de Pipino
dizendo: «Fuora, fuora ormai per tal potenza
Renaldo ha morto madona Roenza!»
(Rovenza, IX 5-7)

La rappresentazione dell'uccisione di Rovenza ricorda un'altra famosa uccisione, proprio quella che Rovenza voleva vendicare: l'uccisione del gigante Mambrino raccontata nei *Cantari di Rinaldo*, impresa fondativa dell'apprendistato di Rinaldo. Il paladino, in netta inferiorità fisica rispetto al gigante, gli taglia dapprima la mano («tra il pugno e 'l braccio Frusberta metteva / dritto per filo, alla congiuntura, / Mambrin sì dolce taglio percoteva: / la man col brando cadde alla pianura» XXV 36,2-5); anche la singolar tenzone con Mambrino termina con il taglio della testa: dopo aver cercato di convertirlo, «la testa poi dalle spalle gli tolse» (XXVI, 6,3)¹².

Un altro tratto noto di Rinaldo entra in gioco nell'uccisione di Rovenza: si tratta dell'abilità di Rinaldo con

12. Le citazioni sono tratte da MELLI 1973.

le donne, che lo porta a frequenti avventure extraco-niugali. Il metodo scelto per uccidere Rovenza ha un evidente implicito sessuale: Rinaldo è disteso e stringe la spada; spia l'avversaria (che non sa di essere guardata), cerca e trova uno spazio di carne nuda, un punto vulnerabile di facile penetrazione, perché non coperto dall'armatura. Il suo intervento ristabilisce l'equilibrio infranto dal personaggio di Rovenza, fondato sulla dominazione sessuale, e, attraverso questo, la supremazia dei "nostri", i cristiani, sugli "altri", i saraceni. Risulta coerente, dunque, che anche la tradizione orale, raccolta dai *cuntisti* siciliani e poi confluita nell'*Opra dei pupi* nel corso del XIX secolo, scopra e renda esplicita l'implicazione sessuale contenuta nel gesto di Rinaldo: nel teatro dei pupi è tradizionale (e attesa dal pubblico) la versione della storia che identifica nella vagina il punto debole di Rovenza¹³.

La fine di Rovenza è silenziosa e senza esequie, in opposizione alla vivace espressione dei suoi vanti, delle sue intenzioni di vendetta e dei desideri di gloria. Rinaldo subito si impadronisce del suo martello e abbatte più di duecento nemici. La distorsione di Rovenza stava proprio nel possesso del martello, attribuito fallico che le permetteva di mettere fuori gioco i guerrieri cristiani e la rendeva imbattibile: sono la riconquista dell'oggetto simbolico e il suo uso da parte del paladino a sancire il ritorno all'ordine e all'equilibrio, all'azione efficace e risolutiva dei cristiani contro i pagani.

ANCROIA

Il personaggio di Ancroia appare al canto X di un lungo poema che porta nel titolo il suo nome. Il primo incunabolo a noi noto è quello stampato a Venezia per Filippo di Pietro nel 1479; il poema godette di una certa popolarità fino ai primi decenni del Cinquecento. Ancroia è figlia del Veglio della Montagna, figura leggendaria legata al lontano Oriente¹⁴. Ha 28 fratelli, 24 dei quali re di corona ed è a capo di 100.000 cavalieri (X 173), esercito intervenuto in aiuto del pagano Baldo da Fiore, assediato dai cristiani. In lei si trovano molti dei tratti che abbiamo già visto per Rovenza: la sua forza in battaglia, superiore a quella degli uomini (per esempio è giudicata più forte di re Arcanoro, VIII 35); affronta i nemici mostrandosi sicura di sé (ride sentendo parlare della forza dei cristiani e smania dalla voglia di vederli all'opera, X 181).

Subito si innamora di Guidone Selvaggio, figlio di Rinaldo e di Costanza, una principessa saracena: su questo punto la descrizione di Rovenza e quella di Ancroia si divaricano. Ancroia desidera Guidone con grandissima intensità: laddove la massima aspirazione

della vergine Rovenza era prendere possesso dei territori cristiani e vendicare così i pagani sconfitti e uccisi dai nemici, Ancroia – che combatte una guerra che non ha cominciato – desidera solo Guidone. Non si cura molto di re Baldo da Fiore («tanto la strenze amor al chore / de Guidon Salvazo veramente / che poco cura re Baldo de Fiore», XX 140), per amor suo maledice i fratelli morenti (138 e segg.), e la guerra che conduce sembra fatta a posta per catturare il suo amato. Quando finalmente anche Guidone viene fatto prigioniero («per la potenza de la dama Ancroia / signor fo preso el bon Guidon Salvazo» XXI 6), Ancroia lo abbraccia (dimenticandosi, sottolinea il narratore, della morte dei fratelli, XXI 65) e cerca di indurlo a stare con lei, con vari strumenti di persuasione: gli promette, se accetta, di risparmiarle i suoi, oppure lo minaccia di morte (XXI 65, 66); ma Guidone rifiuta, è fedele a Canzenua, la donzella pagana che si è fatta cristiana per amore di lui; Ancroia promette ricchezze (68), minaccia di uccidersi; ma deve comunque affrontare il rifiuto e la resistenza passiva di lui («de me porete fare / quel che ve piazze, dama piazente», lui le dice, ma il primo amore non si abbandona, 69). Allora Ancroia dichiara che lo prenderà con la forza: «Al tuo dispetto farai la mia voglia, / se non, stanotte di morte avrai doglia» (69). Sono i suoi compagni, e in particolare il padre Rinaldo, a convincerlo (73): «L'Ancroia alhor prese a disarmarse / delle so arme la rosa aulente» (73), «l'Ancroia presso Guidon se va poso / d'abrazzar lui tremava co' folia» (83); ma Guidone prende tempo, lei è disarmata, lui ancora armato; lei accetta di aspettare ancora un po' e di non forzare. A guastare i piani di Ancroia, però, arriva Orlando, per liberare i suoi (107). Comincia la battaglia.

Ancroia dunque si comporta come le altre due fanciulle del poema, Poncela Gaia e Canzenua, che si innamorano di un paladino e orientano le loro azioni sulla base del loro amore; ma loro non vestono l'armatura e accettano di convertirsi e di passare di campo; Ancroia no, lei rimane salda nel suo desiderio di possesso che non ammette compromessi.

Eppure, anche Ancroia, come donna, avrebbe frece al suo arco. In un momento di tregua, viene invitata a mangiare nel campo cristiano. La descrizione del narratore indugia sulla sua bellezza e giovinezza, messe in risalto dai ricchi abiti regali: la treccia bionda avvolta sul capo («la bionda dreza al capo se volzea» XXII 120), ornata di perle e di oro fino, fronte altera e occhi di paradiso; la preziosa cotta di velluto rosso, stretta in vita e larga sul petto, rende Ancroia «ne li atti vagheta» (120). Cinge la spada, è accompagnata da cavalieri disarmati; viene chiamata dal narratore «donzella pura» (122). Forse per questa ragione Malagise decide di approfittare di lei; cambia il proprio aspetto (XXVI 27) in quello di Guidone e i due si concedono una notte d'amore, che viene descritta con qualche

13. PASQUALINO 1984, pp. 195-196.

14. Sul Veglio della Montagna nella tradizione epica francese e italiana, si veda MINERVINI 2010, pp. 121-137.

indugio sui particolari:

L'Ancroia verso lui se voltava
E Malazise de stretto l'abrazava
Ma messer Ferante la testa drizava
L'Ancroia il prese, in boca el cazava
Malazise spesso la coda menava.
(*Ancroia* XXVI 36)

Frutto del rapporto così esplicitamente descritto è l'inizio di una gravidanza gemellare, due figli maschi (XXVI 39)¹⁵. Anche qui siamo di fronte a un tratto topico: lo stesso poema sulla reina Ancroia inizia raccontando le vicende di un figlio illegittimo di Rinaldo, Guidone appunto¹⁶, e racconta altre scorribande sessuali dei paladini in terra pagana, tutte feconde (come quella di Astolfo e Ricardo con le due fanciulle in V 154-157). La gravidanza, però, sembra essere un interesse del tutto maschile: ne parla il narratore, ne parla Malagise, ma non certo Ancroia, che continua a combattere; dopo la morte di Guidone continua la sua battaglia contro i cristiani, rei ora di aver lasciato uccidere il valente giovane.

La mostruosità di Ancroia sembra dunque risiedere nella sua resistenza a lasciarsi irreggimentare all'interno di categorie consolidate: non la piega l'amore, non la gravidanza, non la morte dell'amato. Anzi, è interessante che cosa accade quando fa il suo ingresso nel campo cristiano Bradiamonte, sorella di Rinaldo: Ancroia ne rimane affascinata quando si accorge che assomiglia per aspetto e prodezza al suo Guidone («L'alta regina parlò e besbiglia / ben gli parve Guidone a tal stretta / di prender lei la mente sotiglia» XXIX, 87, 3-5). Bradiamonte costituisce un oggetto di desiderio, anche se solo accennato, e in quanto tale indica la possibilità di una deviazione anche rispetto all'amore eterosessuale, naturalmente procreativo (per quanto, a ben vedere, anche il giovanissimo Guidone avesse caratteristiche femminili)¹⁷. Ma accenna anche a qualcos'altro: nella

storia del personaggio di Bradiamonte, infatti, c'è un sodalizio con Rovenza (la donna pagana avrebbe addestrato la giovinetta alla battaglia); anche per Ancroia, dunque, nuovamente – come nel caso di Rovenza – si rimanda a un legame tra donne armate (anche se declinato in termini erotici, ma la prospettiva del narratore è tutta maschile, naturalmente), forse un retaggio, o un rimando alle Amazzoni¹⁸.

Ancroia muore da uomo, in singolar tenzone contro Orlando. Non è un colpo nuovo quello che la uccide, o rivisitato, come era capitato a Rovenza. La spada Durlindana le spacca l'elmo e le apre il cranio fino al petto: si tratta di un colpo regolamentare, degna chiusura di una lunga e tribolata tenzone. Lo scontro con Ancroia ricorda quello tra Orlando e Guidone all'inizio del poema: anche il giovane, come Ancroia, aveva chiesto a Orlando di spiegargli i fondamenti della fede cristiana, e Orlando aveva fatto il suo dovere; il destino di Guidone si compie nella conversione, in modo coerente rispetto alle sue origini; diversa è la situazione di Ancroia, che oppone perciò un netto rifiuto alla conversione (e merita dunque la morte):

e poi s'aricordò del sacramento
qual essa fezie alla città de Fiore
che mai non faria perdonamento
a nesun christian ch'abia valore
maximamente secondo ch'io sento
i paladini a Carlo imperadore
E poi disse: «Anzi voglio morire
che la tua fede io voglio seguire»
(*Ancroia*, XXX 87)

Orlando riesce a sostenere un colpo terribile di Ancroia grazie al suo elmo fatato e parte al contrattacco. Si rivolge alla propria spada: «al monte ozidesti el re Troiano, Trimoiades e'l gran re Uliano / e più de mille pien de vigoria / tu sì hai morti col tuo dolze tajo» (XXX 90,5-91,2); ha il volto stralunato, sembra un serpente, la schiuma alla bocca come un «porco caziato». Ancroia capisce di non avere scampo:

El conte Orlando, pien di dolia e d'ira
la spada sopra de l'Anchroia tira

nel forte schudo ch'en capo se posse
in doi mità tutto el taia e sfende
con le sue forze tanto tenebrose
in sulla spada quel brando discende
in mezo la mozò, parla le chiose,
sopra de l'elmo la spada se stende
l'elmo, la schuffia li spezò di neto
el capo, i denti, per fina el peto.

Alla riversa morta si distese
(*Ancroia*, XXX 94,7-96,1)

15. Anche Galiciella, nella storia d'Aspromonte, rimane incinta di due gemelli, ma a differenza di Ancroia, porta a termine la gravidanza (anche se nella versione in prosa di Andrea da Barberino, il narratore offre varie versioni della fine di Galiciella, che solo in un caso prevedono il parto).

16. Al principio della storia c'è Rinaldo, che viene mandato al Sepolcro e dimora presso Saligozzo, assediato dai pagani (nei *Cantari di Rinaldo* Saligozzo è il buon re di Rossia in Spagna, prigioniero del gigante Chiariello: la prima scena dell'*Ancroia* s'innesta dunque sul corpo della saga rinaldiana). La moglie di questo, Costanza, s'innamora di Rinaldo («E tanto lo tentò di tal affare / che Rinaldo con lei convene usare» (I 4,7-8). Rinaldo la lascia chiedendole di mandare il figlio o la figlia in Francia: nell'un caso per farne un cavaliere, nell'altro per farla crescere a Beatrice, sua madre, e per farla sposare degnamente. Saligozzo muore e tutti credono che la regina sia incinta del marito, e viene perciò onorata.

17. «La bionda treza di capel s'avolve / El franco damigiel sopra la testa» (I 74,1-2); «Gli suo capelli asimigliava d'oro»

(III 100, 7).

18. VITULLO 2000, pp. 68-69.

Ancroia dunque viene uccisa dalla furia di Orlando, grazie alla forza della spada Durlindana, esattamente come un cavaliere pagano. Rimane però una donna; non a caso è proprio Rinaldo che sente il bisogno di indagare da dove viene tutta la forza di Ancroia. Propone perciò un'indagine scientifica sull'"interiorità" della regina pagana; e chiede di squartarla:

«Una gratia chiezo, o Carlo sire
chostei squartare nella prataria:
io vo' vedere dove sta tanto ardire
e tanta potentia e vigoria».
Carlo rispose: «Questo m'è im-piacere»,
così i altri tutti i fo in calere.
Quattro fo deputati a tal mestieri
[...]
L'Anchroia fo squartata a mestieri:
d'intorno al cor avea quattro lioni
di carne e osso ch'el suo cor tenia
Maravigliosse tuta la baronia.

e tanto tanto ogni omo se fa *meraveglia.*
(*Ancroia* XXX 101, 102,1, 5-8, 103,1)

Ecco la sede della forza di Ancroia, in una particolare conformazione del suo corpo: come nelle architetture medievali, i leoni stilofori sostengono il cuore della regina, simbolo di regalità e di forza, protezione della più riposta forza vitale della guerriera. E come davanti ad ogni evento prodigioso, nel vedere i leoni di carne ognuno si meraviglia (le parole «meravigliosse» e «meraviglia» legano la fine dell'ottava all'inizio dell'ottava successiva). La meraviglia è una reazione all'insolita conformazione anatomica di Ancroia. Proprio la struttura del suo cuore, però, fornisce anche una spiegazione coerente del prodigio: ecco l'origine del *monstrum*, della forza strepitosa e inquietante della donna; ma anche della sua pervicacia nel rifiutare la conversione: questo aspetto, infatti, la mette ancora una volta nella stessa posizione dei grandi, irredenti, nemici della cristianità, laddove, cioè, in quanto donna, e per giunta innamorata, non dovrebbe stare. Dunque, la rappresentazione dell'eccezionalità di Ancroia, un'eccezionalità incarnata, giustifica l'anomalia, confermando così la norma e rimettendo le cose al loro posto; tra l'altro, anche contro le anomalie, la spada dei paladini si mostra pur sempre sufficiente.

Il secondo elemento che confligge con la ricomposizione tradizionale della morte di Ancroia come un guerriero è la delusione di Malagise: Ancroia era incinta di lui, ne sarebbe uscito "frutto" migliore di Guidone medesimo. L'intervento di Orlando ha impedito una delle possibili soluzioni narrative della vicenda. Le rimostranze di Malagise, però, sottolineano (oltre alla competizione con Rinaldo) con ancora più evidenza la natura eccezionale di Ancroia e il possibile effetto di tale natura sulla discendenza stessa. Intanto, come l'innamoramento la fa oscillare tra due modelli femminili, la vergine fanciulla e la donna lussuriosa, anche la gra-

vidanza è segno indiscutibile della sua appartenenza di genere. Ancroia, però, non diventa madre, la sua figura non viene "addomesticata" dalla gravidanza. Rimane incinta perché è una donna pagana che ha avuto rapporti con i paladini cristiani; ma la sua gravidanza non è destinata a compiersi, l'inconciliabilità tra il *monstrum* e la madre è così rappresentata con chiarezza. Lo schema narrativo consueto prevede infatti l'innamoramento di un paladino cristiano e di una donna pagana, la conversione della donna e la gravidanza, la nascita di un figlio maschio forte come il padre e destinato a combattere al fianco dei cristiani e infine la morte gloriosa, in battaglia, del nuovo eroe; nell'*Ancroia* tale schema rimane monco e l'aspettativa del pubblico delusa. La storia di Ancroia è differente.

In Rovenza e in Ancroia l'Altro (un Altro minaccioso che può distruggere la civiltà cristiana, per sovvertimento dell'ordine sociale legato al potere procreativo delle donne), è impersonato da donne guerriere. Rinaldo e Orlando le sconfiggono e in loro eliminano anche la minaccia all'ordine sociale e simbolico che costituiscono. La battaglia contro Rovenza e Ancroia avviene sul piano narrativo (il racconto della sconfitta) e anche sul piano meta-narrativo (i dispositivi narrativi – i motivi, i fatti, i colpi – che provocano la sconfitta sono propri della "grammatica narrativa" del genere). La ripetizione di motivi narrativi consolidati assomiglia all'esecuzione di un rituale grazie al quale l'ordine viene ristabilito.

Nelle storie di Ancroia e Rovenza il potere destabilizzante del nemico, il sovvertimento dell'ordine implicito nelle figure delle donne guerriere, per quanto terribile e inconsueto, non si contrasta attraverso invenzioni narrative nuove e speciali; l'organizzazione narrativa delle storie fa in modo che esse possano funzionare in termini di ricomposizione dell'ordine proprio grazie al vecchio e consolidato impianto del poema cavalleresco e ai tratti caratteristici dei suoi personaggi (la spada di Orlando, la furbizia di Rinaldo), purché si individui il suo vero punto debole (nel caso di Rovenza) o si accetti l'eccezionalità del personaggio, il suo prodigio, e se ne indaghi in profondità la natura (come nel caso di Ancroia).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIGI-ZAMPESE 2012 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano 2012.
- CAROCCHI 2019 = A. Carocci, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo 2019.
- FASSÒ 1981 = *Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII 682)*, a cura di A. Fassò, Bologna 1981.
- GW = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, I [etc.] Stoccarda, etc., 1968- (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>).
- HARRIS 2003 = N. Harris, "A mysterious UFO in the Venetian 'Dama Rovenza' [c. 1482]", in *Gutenberg Jahrbuch* 78, 2003: 22-30.
- HARRIS 2007 = N. Harris, "Statistiche e sopravvivenze di antichi romanzi di cavalleria", in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, a cura di M. Picone - L. Rubini, Firenze 2007: 383-411.
- ISTC = *The Incunabula Short Title Catalogue. The international database of 15th century European printing*, https://data.cerl.org/istc/_search.
- LO DICO 1971 = G. Lo Dico, *Storie dei paladini di Francia*, a cura di F. Cammarata, Trapani 1971-1972.
- MARACCHI BIAGIARELLI 1950 = B. Maracchi Biagiarelli, "La prima edizione dell' 'Uggieri il Danese'", *La Bibliofilia* LII (3), 1950: 221-226.
- MINERVINI 2010 = L. Minervini, "Da Oriente a Occidente: il Vecchio della Montagna nella tradizione epica", in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di C. Gigante - G. Palumbo, Bruxelles 2010: 121-140.
- MELLI 1973 = *I cantari di Rinaldo da Montalbano*, a cura di E. Melli, Bologna 1973.
- MONTANARI 1993 = A. Montanari, "Il 'Libro de l'Ancroia'", in *Libri e documenti*, 3, 1993: 1-15.
- MONTANARI 1995 = A. Montanari, "Il Libro de l'Ancroia e il Boiardo", in *Rivista di letteratura italiana* 13, 1995: 225-243.
- PASQUALINO 1984 = A. Pasqualino, "Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano", in *I cantari: struttura e tradizione. Atti del convegno internazionale (Montreal, 19-20 marzo 1981)*, a cura di M. Picone - M. Bendinelli Predelli, Firenze 1984: 177-198.
- PASQUALINO 1992 = A. Pasqualino, *Le vie del cavaliere. Dall'epica medievale alla cultura popolare*, Milano 1992.
- PERROTTA 2013 = "Paldini in Pagania. Vero e falso, bugie e camuffamenti nei personaggi cavallereschi tra Quattro e Cinquecento", in *D'un parlar nell'altro. Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di A. Izzo, Pisa 2013: 51-70.
- PERROTTA 2015 = A. Perrotta, "La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano", in *Rassegna europea di letteratura italiana* 45-46, 2015: 39-59.
- PERROTTA 2017 = A. Perrotta, *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma 2017.
- RAJNA 1876 = P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze 1876.
- STOPPINO 2012 = N. Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando furioso*, New York 2012.
- TOMASI 2009 = T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano 2009.
- VILLORESI 1997 = M. Villoresi, "Scaltrezza editoriale e formularità canterina: «La grande guerra e rotta dello Scapigliato»", in *Libri e documenti* 1-3, 1997: 73-81.

UNA GRAZIA TUTTA PER SÉ NELLE OPERE DI TULLIA D'ARAGONA

ITA MAC CARTHY*

Questo saggio è dedicato alla produzione letteraria di Tullia d'Aragona, in particolare al *Dialogo della infinità d'amore* e alle *Rime* (entrambi del 1547), testi sconfinanti rispetto ai generi letterari cui appartengono in quanto offrono un punto di vista e un linguaggio femminili in un momento storico in cui le voci della letteratura erano prevalentemente maschili. Il focus del saggio è rappresentato dal termine 'grazia' e dalla maniera in cui d'Aragona lo utilizza – o, talvolta, evita di utilizzarlo – in modo da rifiutare una idealizzazione delle donne eccessiva e pericolosa. Sulla scorta di autori neoplatonici quali Marsilio Ficino, Leone Ebreo e Baldassare Castiglione, d'Aragona offre con il suo *Dialogo* un trattato filosofico sul tema dell'amore. Tuttavia, a differenza dei suoi modelli e interlocutori, ella disinnescava l'associazione tra grazia divina e bellezza corporale, così comune negli autori uomini, e respinge l'invito alle donne a diventare intermediarie tra gli uomini e la trascendenza spirituale suggerito dal neoplatonismo ficiniano. Nell'antologia lirica intitolata *Rime* d'Aragona accoglie le poesie dei suoi amanti e corrispondenti in cui il legame tra l'amore e la grazia rimane intatto, mentre nelle sue poesie evita qualsiasi connotazione spirituale. La grazia cui ella accenna nei propri componimenti è sempre quella letteraria, in un tentativo di avvicinare le Grazie alle Muse. La grazia letteraria permette a d'Aragona di liberarsi dall'idealizzazione neoplatonica degli amanti e di coltivare per sé onore, integrità e ambizione autoriale.

This essay presents Tullia d'Aragona's Dialogo della infinità d'amore and Rime (both 1547) as ground-breaking texts that cross boundaries of gender and genre by offering a female perspective and voice at a time when literary voices were overwhelmingly male. It focuses, in particular, on the keyword grazia and on the way in which the author uses it – or avoids using it – to reject the excessive, at times dangerous, idealization of women with which it is so often associated. In the wake of neoplatonic dialogues by authors from Marsilio Ficino and Leone Ebreo to Baldassare Castiglione, d'Aragona's Dialogo offers a philosophical reflection on love that identifies beauty as the source of desire. Unlike its male-authored models, however, it divorces physical beauty from divine grace and thereby rejects the invitation to beautiful women to become for men a route to spiritual transcendence. It is true that in her lyric anthology entitled Rime, she gathers together the poetry of lovers and correspondents for whom that link between love and grace remains intact. Yet in her own verse of the same anthology, any use of the word shirks all spiritual connotations. The grazia to which she refers is always literary, a word in which the Graces meet the Muses. Such poetic grace, she seems to suggest, will enable her to escape the neoplatonic idealisation of amorous admirers and to cultivate, instead, the skill, integrity and honour befitting an ambitious author.

In questo volume intitolato *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, vorrei soffermarmi sul coraggio mostrato da alcune autrici nel raccogliere l'eredità di una tradizione letteraria in prevalenza maschile e nel trasformarla sottilmente, creando uno spazio per il punto di vista e la voce femminili. Il mio saggio prenderà in considerazione le opere di Tullia d'Aragona, proponendole come modelli di coraggio femminile. Tullia d'Aragona scriveva in un momento storico in cui – come è noto – le ambizioni e le libertà letterarie delle donne erano molto più limitate di quelle degli uomini. L'atto di scrivere era già di per sé una dichiarazione d'indipendenza e libertà intellettuale relativamente rara. Cercare di scrivere da un punto di vista specificamente femminile era ancora più coraggioso. Leggendo attentamente le opere della poetessa cinquecentesca, intendo analizzare lo sconfinamento di genere da lei operato infrangendo i confini imposti dai generi letterari in cui ha scelto di scrivere.

Nella mia analisi intendo concentrarmi sull'uso di

una parola chiave: "grazia"¹. Questo perché, spesso, nel discorso maschile del Cinquecento, la 'grazia' denotava una caratteristica che non faceva altro che oggettivare la donna, elevandola ad un ideale impossibile da raggiungere, oppure riducendola al suo 'valore commerciale' in un'economia di 'mercato matrimoniale'. Simone de Beauvoir, nel *Deuxième sexe* (1949), elenca la grazia tra le qualità astratte che, una volta asse-

* University of Durham, UK – School of Modern Languages and Cultures (ita.k.mac-carthy@durham.ac.uk)

1. Il presente contributo costituisce la rielaborazione di un capitolo del mio volume *The Grace of the Italian Renaissance* (cfr. MAC CARTHY 2020). Ad esso rimando per un'analisi più approfondita della grazia di Tullia d'Aragona, per una contestualizzazione storico-culturale più ricca e per una bibliografia critica più estesa di quella offerta qui. Ringrazio Clelia Boscolo della traduzione iniziale e Dario Tessicini, Cristina Pepe ed Elena Porciani dei loro perspicaci commenti e suggerimenti.

gnate alle donne, ne accrescono il senso di mistero e di alterità². L'effetto principale di questo processo di mistificazione è l'esclusione delle donne dal discorso e dalla società maschili. La grazia, secondo de Beauvoir, non è altro che un'arma linguistica di controllo di cui si servono i maschi per relegare le donne in una posizione passiva. Se questa affermazione ha avuto un forte impatto nella società europea del Novecento, essa descrive ancora meglio l'Italia del Cinquecento. Basta pensare, per esempio, a come certi celebri umanisti, da Castiglione a Benedetto Varchi, abbiano utilizzato la parola «grazia», da un lato, per santificare la donna e, dall'altro, per metterla in guardia dai gravi pericoli della disgrazia. Vedremo in questo saggio un esempio di come abbiano reagito le donne a questi due estremi di oggettivazione. L'elemento centrale del discorso sarà il modo in cui Tullia d'Aragona ha rifiutato e respinto l'ideale femminile proposto dagli uomini, re-interpretando la grazia a modo suo.

Prima di avvicinarci alla poetessa-cortigiana, vale la pena soffermarsi un momento sulla «grazia al femminile» di cui parlano gli umanisti del Cinquecento. Nella terza parte del *Libro del Cortegiano* di Castiglione, Giuliano de' Medici dichiara che le donne di corte dovrebbero essere virtuose quanto gli uomini, benché siano diverse da loro. Dovrebbero essere in grado di comportarsi da uomini, in maniera virile, quando le circostanze lo richiedono, sebbene esprimano il meglio di se stesse quando si trovano confinate negli spazi domestici e nei ruoli femminili, innanzitutto quello di «bona madre di famiglia» (3.7)³. Lo scopo ultimo della vita di una donna di corte sarebbe «guadagnar e conservar la grazia della sua signora e di tutti gli altri» (3.4), nello stesso modo in cui il cortigiano deve ottenere la grazia e il favore del suo principe. La perfetta dama deve, inoltre, essere un ornamento di corte in forma complementare al suo compagno, completandolo con i suoi costumi raffinati, l'eloquenza prudente e piacevole e, caratteristica assolutamente indispensabile, la «suprema grazia» (3.6).

La suprema grazia è indispensabile sia per le donne sia per gli uomini del *Cortegiano*, ma la versione femminile si avvicina molto di più alla virtù della bellezza. «Parmi», annuncia Cesare Gonzaga, «che in lei sia poi più necessaria la bellezza che nel cortegiano, perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza» (3.4). La grazia di una donna deve adornare l'ambiente in cui vengono forgiati e rafforzati i rapporti tra gli uomini. Il suo splendore si riflette su mariti, padri e figli e li rende più belli, facendo da complemento a qualsiasi caratteristica femminile possano dimostrare e da contrappeso alla loro virilità. La «suprema grazia» agisce anche come segno visibile di virtù invisibili.

Contemplare la grazia di una bella donna fornisce al perfetto cortigiano il modo di intravedere la grazia e la bellezza divine e di avvicinarsi alla comprensione di Dio: «Chi non sa», sostiene Cesare Gonzaga, «che le donne sole levano de' nostri cori tutti li vili e bassi pensieri, gli affanni, le miserie e quelle turbide tristezze che così spesso loro sono compagne?» (3.51). La grazia e la bellezza trasformano le donne di corte in consorti e compagne ideali, ma le rendono anche guide spirituali e tramite della presenza del divino in terra. Persino Salomone, afferma ancora Gonzaga, «volendo scrivere misticamente cose altissime e divine, per coprirle d'un grazioso velo finse un ardente ed affettuoso dialogo d'uno innamorato con la sua donna, parendogli non poter trovar qua giù tra noi similitudine alcuna più conveniente e conforme alle cose divine, che l'amor verso le donne; ed in tal modo volse darci un poco d'odor di quella divinità, che esso e per scienza e per grazia più che gli altri conoscea» (3.52). Ma come reagiscono a questo ritratto le donne di cui parlano i personaggi di Castiglione? Osserviamo in primo luogo le parole del *Dialogo della infinità d'amore* (1547) di Tullia d'Aragona.

LA GRAZIA NEL *DIALOGO DELLA INFINITÀ D'AMORE*

L'opera, come suggerisce il titolo, è un dialogo filosofico che disquisisce se l'amore debba considerarsi infinito. Riguardo alla grazia, ciò che colpisce, in particolare, è che non viene quasi mai nominata. L'autrice pone se stessa fra i protagonisti, in conversazione prima con Benedetto Varchi e successivamente con quest'ultimo e con Lattanzio Benucci. Il dialogo risponde direttamente al *Dialogo di amore* (1542) di Sperone Speroni, che annovera fra i personaggi anche la stessa Tullia, questa volta in conversazione con Bernardo Tasso e Niccolò Grazia, ma ha alle spalle anche il grande numero di trattati filosofici seguiti al commento di Marsilio Ficino al *Simposio* di Platone, fra cui i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (c. 1501). Di primo acchito, ci si sorprende che in un dialogo che cita fra i principali modelli i *Dialoghi* dell'Ebreo non si faccia pressoché menzione della grazia, dato che Ebreo, invece, tratta spesso e con grande attenzione questo argomento⁴. La sorpresa è ancora maggiore quando si osserva che Benedetto Varchi, dal cui omonimo personaggio promana molta saggezza nel *Dialogo* di d'Aragona, aveva dedicato un intero trattato, seppur breve, a grazia e bellezza, scritto proprio negli anni in cui i due si erano frequentati (c.1543)⁵. Tuttavia, osservata nel contesto dei cambiamenti sociali ed intellettuali che

2. Cfr. DE BEAUVOIR 1979, pp. 295-299.

3. Tutte le citazioni sono tratte da CASTIGLIONE 1991.

4. Per un'analisi puntuale della presenza dei dialoghi dell'Ebreo in d'Aragona, si veda GIOVANOZZI 2019.

5. VARCHI 1960, pp. 83-91.

caratterizzarono gli anni Quaranta del Cinquecento e riletta alla luce proprio del trattato del Varchi, l'esclusione della grazia da parte di d'Aragona si spiega per motivi filosofici e ideologici.

Il solo breve accenno alla grazia nel *Dialogo* di d'Aragona lo fa proprio Benedetto (il personaggio) echeggiando la retorica di Varchi (autore) nel suo trattato su bellezza e grazia⁶. Benedetto afferma che la grazia è una forma di bellezza o, piuttosto, che la bellezza è «una grazia che alletta, tira e rapisce chi la conosce»⁷. Con queste parole, richiama la dichiarazione di Varchi che:

La bellezza non è altro che una certa grazia, la quale diletta l'animo di chiunque la vede e conosce, e diletta lo muove a desiderare di goderla con unione, ciò è, a dirlo in una parola, lo muove ad amarla⁸.

Invece di formulare una nuova definizione della grazia, d'Aragona allude al breve discorso di Varchi, come se l'autrice, attraverso il personaggio di Benedetto, volesse giustificare l'esclusione dalla sua opera dell'argomento col fatto che se ne è già disquisito a sufficienza altrove. Il discorso di Benedetto Varchi, in effetti, si era proposto di stabilire se la grazia potesse esistere senza la bellezza e quale delle due fosse più importante coltivare. Nel tentativo di coniugare i principi aristotelici ai temi platonici, cerca di sbrogliare alcuni punti particolarmente complessi del discorso neoplatonico individuando una volta per tutte la distinzione tra i pur affini termini del titolo. In tal modo, il *Libro della beltà e grazia* ci offre una significativa sinossi sia della bellezza sia della grazia.

All'origine della confusione sui concetti di grazia e bellezza, suggerisce Varchi, risiede una sfortunata compenetrazione fra la nozione aristotelica e quella platonica di bellezza. Dopo aver dato una prima definizione di questi due concetti, egli dichiara che a determinare la bellezza aristotelica, o bellezza corporea, sono proporzione, armonia e colore delle sue varie parti. È pertanto l'unica sorta di bellezza amata da «il volgo con gli uomini plebei», tanto più che può essere percepita soltanto dai primi cinque sensi, mentre non può essere apprezzata dal sesto, quello della ragione, di ordine più elevato. Di conseguenza, coloro che non amano questo tipo di bellezza sono poc'altro che «animali bruti»⁹. Esiste, tuttavia, una più alta forma di bellezza, «la vera

bellezza», che «non è altro, secondo Platone, che un raggio e splendore del primo bene e somma bontà, la quale penetra e risplende per tutto il mondo in tutte le parti»¹⁰. Questa grazia platonica non consiste in materia, ma in forma e, dato che l'anima è la forma dell'uomo, essa risiede nelle virtù e usanze dell'anima umana. In quanto esiste indipendentemente dalle gradevoli proporzioni, dalla simmetria e dalle colorature comunemente considerate belle, è l'unica tipologia di bellezza amata da uomini buoni e contemplativi, ed il suo genere, come sostenne Plotino, «il gran Platónico»¹¹, non può mai esser men che buono. Chiamando in causa quelli che chiama i Toscani antichi e moderni, Varchi spiega che siccome questa grazia viene percepita solo dai superiori organi del senso della mente, degli occhi e delle orecchie, può essere apprezzata esclusivamente nei pensieri, immagini e suoni. Per fugare ogni dubbio, poi, dichiara che «la grazia è vera bellezza dell'anima», una formula che ripeterà parecchie volte nel corso del trattato. La si rinviene spesso in chi si conforma alle convenzioni aristoteliche di bellezza sebbene la bellezza aristotelica non sia di per sé garanzia di grazia: a volte anche donne ben proporzionate, perfettamente simmetriche e dal colorito delicato ne possono esser prive, mentre altre, meno proporzionate o «belle», secondo i canoni ordinariamente accettati, possiedono grazia in abbondanza. La vera grazia, naturalmente, non si rinviene mai in chi è «sproporzionato e sozzo».

Varchi spiega il motivo per cui, quando parla della «bellezza dell'anima», dice «una certa grazia» piuttosto che soltanto «grazia»: ci sono alcune grazie che compiaccono l'osservatore e lo muovono all'amore, ed altre che semplicemente compiaccono. Perciò, quando afferma che qualcuno legge o scrive con «grazia», intende dire che questa persona diletta e compiace, ma non necessariamente commuove all'amore con le sue parole. Soltanto questa «certa grazia» sa toccare il cuore e muoverlo ad una reazione di una qualche profondità. Può esistere senza la bellezza, ed è la più importante da coltivare, anche se, dichiara Varchi, più la si osserva da vicino, più è arduo definirla ed esprimerla a parole. Si può solo dire che in qualche modo essa raggiunge il cuore, ma non la mente, e da questo deriva la sua indeterminatazza linguistica. Benché sia il tipo di grazia che si dovrebbe aspirare a coltivare, è quasi impossibile ottenerla, essendo così arduo affermare con certezza dov'essa si trovi esattamente.

Nonostante attinga dagli antichi e dai moderni, Varchi si distingue dagli uni e dagli altri quando tratta della grazia in quanto dà l'enfasi senz'altro su corpo e esistenza materiale¹². Da Platone e Plotino ai neopla-

6. Da ora in poi, adopero la consuetudine di SMARR 1998 di citare d'Aragona e Varchi per riferirmi ai personaggi storici, mentre Tullia e Benedetto denotano gli interlocutori del dialogo.

7. D'ARAGONA 1912, p. 232. Di seguito i numeri di pagina del *Dialogo* di Tullia saranno indicati tra parentesi al termine della citazione.

8. VARCHI 1960, p. 86.

9. VARCHI 1960, p. 90.

10. VARCHI 1960, p. 89.

11. VARCHI 1960, p. 90.

12. Cfr. VARCHI 1960, pp. 90-91, dove l'autore cita le sue autorità antiche e moderne.

tonici del suo secolo (come «il dottissimo e reverendissimo monsigno M. Pietro Bembo», che Varchi cita con ammirazione), la grazia viene presentata come un elemento cruciale nella *scala amoris* che ci riconduce al sommo bene. Varchi, invece, non offre all'osservatore una trascendenza spirituale. Fa riferimento al «raggio e splendore del primo bene» di Platone, ma la sua «certa grazia» non dirige l'attenzione verso l'alto dei cieli, bensì verso gli esseri viventi e mortali che la possiedono. In quanto costituita da certe virtù e abitudini dell'animo umano, essa rimane fermamente ancorata alla sfera terrestre, dove è causa di piacere e ispirazione d'amore. Benché possa essere un tramite verso Dio (e questo Varchi non lo nega), la grazia è fondamentale e soprattutto veicolo dell'amore e dell'ispirazione fra esseri umani e terreni. Quella stessa grazia che era stata trattata con tale reverenza da Bembo qualche decennio prima (soprattutto ne *Gli Asolani*, scritto c. 1497-1504), risulta perciò considerevolmente desacralizzata nel discorso di Varchi. Non si tratta, però, di una questione di degradazione del concetto di per sé. La sua grazia terrestre riflette una cautela verso argomenti teologici che erano diventati più controversi con il passare degli anni: rispecchia lo spirito della crisi intellettuale e culturale della sua epoca¹³.

Scritto sullo stesso sfondo di crisi, il *Dialogo* di Tullia d'Aragona sceglie un approccio ancora più cauto al concetto, in quanto ella preferisce limitarsi ad additare ai lettori l'opera di Varchi piuttosto che intraprendere un viaggio in acque così agitate. Un simile gioco combinato di reticenza e allusione, tuttavia, non impedisce a d'Aragona di riflettere sulla natura delle parole e sul loro ruolo, di essenziale importanza per la conoscenza umana e la comprensione reciproca. Fra i temi ricorrenti nel *Dialogo* troviamo l'inaffidabilità delle parole nel passaggio da un contesto all'altro, e fra i tanti aforismi sulla mutevolezza della lingua troviamo quello di Benedetto, secondo il quale «sopra ciascuna parola nascono infiniti dubbi, ciascuno de' quali avrebbe bisogno di infinito tempo e dottrina» (203). D'Aragona si sofferma, in questo caso, sulle parole «termine», «fine», «amore» e «amare» – che richiedono tutte una definizione in un dialogo sull'infinità dell'amore –, ma la regola vale anche per altre parole, come la «grazia», che senz'altro ha fatto nascere dei «dubbi», molti dei quali richiesero decenni e infinita dottrina prima di arrivare ad una soluzione. Il Concilio di Trento, negli anni in cui scriveva d'Aragona, aveva radunato le menti ecclesiastiche più eccelse proprio per risolvere una volta per tutte il dubbio teologico sulla grazia, oltre che per ristabilire i parametri entro i quali si potesse

o meno ottenere la grazia divina. Poca meraviglia, quindi, se l'autrice resiste alla tentazione di affrontare i «dubbi infiniti» che nascono sopra la parola grazia, indirizzando invece il suo lettore verso le riflessioni dell'amico Varchi.

Oltre a guidare i lettori verso Varchi e a riflettere sull'indeterminatezza del linguaggio, d'Aragona adotta una terza strategia per affrontare le complessità della grazia. Quando identifica ciò che seduce ed affascina i cuori degli amanti, sfuma i contorni della grazia che si distingue dalla bellezza nelle teorie sull'amore a cui attinge, soffermandosi invece esclusivamente sulla bellezza. In altre parole, scinde i due termini, fino ad allora indissolubilmente abbinati e insiste sulla sola bellezza quale impulso iniziale e traguardo ultimo. L'amore, quindi, «non è altro che un desiderio di goder con unione quello o che è bello veramente o che par bello allo amante [...]. La bellezza [è] la madre di tutti gli amori», ed «il conoscimento di essa bellezza» ne è il padre (202). L'amore sgorga da desiderio e conoscenza, da corpo ed anima; ma non richiede né quintessenza aristotelica, né illuminazione divina per raggiungere il pieno effetto. L'amore viene presentato come fine a se stesso, piuttosto che come mezzo per raggiungere lo scopo della conoscenza di Dio. Gli animi umani raggiungono la perfezione non tramite la sublimazione del desiderio carnale, la contemplazione della bellezza universale e la perfetta assunzione nei graziosi raggi del divino amore, ma attraverso una miglior conoscenza dell'amore ed un più ardente desiderio di esso:

E sappiate che quanto uno è più perfetto, tanto conosce più la bellezza, e quanto la conosce più, tanto più ardentemente la desidera; anzi in tutte le cose dell'universo, siano quali si vogliano, dove si truova più nobiltà e più perfezione, quivi necessariamente vi si truova ancor più perfetto e maggiore amore (232).

In questo paradigma l'amore umano perfetto non è direttamente legato all'amore divino, anche se Dio è e rimane la più alta forma d'amore: «come Dio è somma bontà e somma Sapienza, così è ancora medesimamente sommo amore e somma ogni cosa» (232). L'amore umano di d'Aragona opera su linee parallele all'amore di Dio, ma in una sfera separata. L'amore sublunare è sempre egoista e mira a compiacere se stesso (237-39). Al contrario, al di sopra della luna, Dio ama altruisticamente e dona se stesso pienamente e liberamente, senza condizioni. Né grazia, né luce, né scale metaforiche collegano i due regni, poiché al di sopra della luna Dio è amore supremo, mentre al di sotto «Amore è dio, e grande dio è Amore» (216). Conosceranno l'amore e saranno in grado di amare meglio di altri solo coloro che saranno più fedeli ed obbedienti alle leggi del mondo.

L'amore rigorosamente sublunare di d'Aragona viene generalmente interpretato in una prospettiva filosofica che prende origine dalla sua esperienza pratica di cortigiana. È ben vero che l'esperienza – come la sogget-

13. Sviluppo in MAC CARTHY 2020 un'analisi più profonda della maniera in cui tale crisi conduce alla desacralizzazione della grazia. Per un'ulteriore analisi delle circostanze che influenzarono la dottrina di Varchi si veda anche ANDREONI 2012.

tività – è parte cruciale dell'epistemologia del dialogo, come asseriscono entrambi, Tullia e Benedetto:

BENEDETTO: Dunque volete ch'io creda alla autorità?

TULLIA: Messer no, ma alla sperienza, alla quale sola credo molto più che a tutte le ragioni di tutti i filosofi (204).

Eppure i benefici e le virtù di un amore tanto fisico che spirituale erano già stati celebrati da filosofi di sesso maschile, anche se non si è dato tanto peso alle loro vicende professionali e personali nella formulazione delle loro opinioni. Il *Libro de natura de amore* (1525) di Mario Equicola, ad esempio, critica coloro che cercano di convincere gli altri a non aver alcun interesse per la bellezza corporea, ad anelare soltanto alla bellezza dell'anima e a nutrire le proprie passioni esclusivamente della vista e del suono della persona amata. Asserisce che chiunque si comporti così soffre di una nuova sorta di pazzia. Amare soltanto con gli occhi e le orecchie è impossibile, dice Equicola, chiamando in causa «il principe di tutti i filosofi, Aristotele», dal momento che l'amore appartiene sia alla mente che al corpo, e i moti dell'una dipendono dall'altro¹⁴. Nel *Dialogo d'amore* (nel quale, non dimentichiamolo, Tullia è uno dei personaggi), Sperone Speroni prosegue l'argomentazione dell'Equicola, sostenendo che l'amore umano potrebbe essere imperfetto perché fa affidamento sulle inaffidabili forze dei nostri sensi, ma è pur sempre l'unico genere di amore di cui possiamo avere realmente esperienza. Deve quindi essere assaporato con moderazione ed apprezzato, piuttosto che svalutato con zelante ascetismo¹⁵. Tullia approfondisce queste argomentazioni, diffidando dei «filosofi» che hanno amato, ma successivamente abbandonato le loro amanti per costruire «ragioni» in termini astratti ed eteri. Molto più convincenti, ritengono Benedetto e Tullia, sono i pensatori che alla dottrina affiancano l'esperienza e la logica. Come afferma Benedetto in diverse occasioni:

Alle ragioni si dee credere, non alla autorità. Dico che una cosa medesima, considerata variamente ed agguagliata a diverse cose, può essere e più degna e men degna di se stessa, e così sarà differente da se medesima (195).

Va benissimo aver letto i trattati neoplatonici, cosa che chiaramente sia Tullia sia Benedetto hanno fatto, ma la dottrina va affiancata alla logica ed all'esperienza perché possa offrire una conoscenza affatto utile di un mondo in costante evoluzione.

L'impatto della situazione personale sulla concezione filosofica di d'Aragona, pertanto, non non deve essere sopravvalutato, anche se non bisogna nemmeno trascurare la consapevolezza introspettiva presente nei suoi scritti. Uno dei suoi obiettivi è senz'altro offrire una prospettiva di genere alla concezione classica

dell'amore: Tullia afferma chiaramente di parlare dal punto di vista di una donna a nome di tutte quelle mute figure femminili intorno alle quali nel corso dei secoli si sono moltiplicate e sviluppate le teorie sull'amore. Le cose sarebbero andate ben diversamente, dice, ma «bisognava che madonna Laura avesse avuto a scrivere ella altrettanto di lui quanto egli scrisse di lei, ed avreste veduto come fosse ita la bisogna» (201). Affinché nessuno si domandi la stessa cosa di lei, risponde agli uomini che la rendono immortale con le loro parole delineando la sua concezione sull'estrema diversità della vita e della letteratura dal punto di vista di una donna.

D'Aragona scrive sì per le donne che non hanno voce, tuttavia nella sua enfasi sull'amore terreno – e sul suo conseguente evitare la grazia – c'è molto di più che un coraggioso passo verso un empirismo determinato dal genere. Parla con una voce distintamente femminile anche se il contesto culturale comprende sia gli uomini sia le donne. La sua resistenza alla grazia risponde anche ad un più generale tentativo di tenere a freno la libertà che aveva fino ad allora permesso alla grazia di spaziare dalla sfera sensuale a quella spirituale. Proprio nell'anno in cui la dottrina della *sola fides* veniva considerata eretica e condannata dal Concilio di Trento (1547), e nel clima di sospetto ed incertezza che circondava la Controriforma, era più opportuno essere cauti nel discutere un termine teologico controverso come grazia. Far distinzione fra il mondo sublunare, con tutti i suoi desideri egoisti, ed il regno dei cieli, dove Dio regna supremo, era senz'altro sensato. Piuttosto che incorrere nell'ira delle autorità ecclesiastiche, il dialogo di d'Aragona limita le sue riflessioni al mondo al di sotto della luna, limitandosi ad offrire dichiarazioni molto generiche sul fatto che Dio ama senza nessun tornaconto personale, senza limiti e per sempre. Benedetto, del resto, fa riferimento al pericolo di avventurarsi su un terreno che appartiene alla teologia. Intraprendere una discussione su grazia, fede e predestinazione non sarebbe stato soltanto arduo e impegnativo, ma anche pericoloso («le quali cose non meno lunghe e difficili che pericolose», 240). Molto meglio dichiararsi riluttanti ed incapaci di discutere l'amore divino, che opera in modi «inimmaginabili» ed incomprensibili:

Dio ama non per acquistar cosa niuna, avendole tutte perfettissimamente, e in modo inimmaginabile, non che intelligibile da noi, ma ama solo, e volge il cielo per la infinità bontà e perfezion sua, la qual desidera impartire alle altre cose tutte quante, secondo però la natura di ciascuna: perciocchè chi più ne riceve e chi meno; non altramente che il sole, il quale illumina egualmente ogni cosa, ma non è già ricevuto egualmente da tutte (240).

Ulteriori dichiarazioni sarebbero state considerate presuntuose, se non addirittura sacrileghe: alcuni ricevono la bontà di Dio in maggior quantità, altri in minore, ed è meglio che le Sue opere e azioni rimangano indiscusse. «Io vi confesso la verità», dice Benedetto,

14. EQUICOLA 1554, pp. 383-384.

15. SPERONI 1998, p. 17.

«Io non lo intendo bene» (241). In altre parole, al bivio fra Riforma e Controriforma, la grazia non è più un argomento da trattare nei dialoghi sull'amore.

LA GRAZIA DELLE RIME

Se è vero che Tullia d'Aragona esclude la grazia neoplatonica dal suo *Dialogo*, ben diverso e molto più sottile è il suo atteggiamento nell'antologia corale di poemi da lei composti o a lei indirizzati, intitolata *Rime di signora Tullia di Aragona: et di diversi a lei* (1547). Pur limitando l'uso di questa parola nei propri sonetti, Tullia seleziona per la pubblicazione numerose altre rime dedicate a lei che ne fanno un uso abbondante. Nel momento in cui le sue *Rime* si allontanano dalla grazia, in un certo qual modo la invocano, adottando una strategia editoriale che ricorda il gioco seducente che l'antologia intende celebrare. Secondo questo approccio, i poeti riversano lodi e grazie (nel senso di favori) su di lei, mentre lei volge altrove lo sguardo, fissandolo su traguardi ed ambizioni letterarie e sulla grazia salvifica della reputazione letteraria. Mentre apparentemente ostenta indifferenza verso le parole di elogio dei suoi ammiratori, in pratica li seduce sempre di più, immortalando il loro ardore – e le loro parole – fra le pagine del suo libro.

Soprattutto, però, i sonetti di d'Aragona lasciano trasparire un desiderio di riconoscimento e fama terreni, oltre all'ambizione di sviluppare una voce letteraria chiara ed illustre come quella dei poeti contemporanei di sesso maschile. Tullia non si sofferma né sulla trascendenza della sua anima attraverso la contemplazione della grazia celeste (come fa, per esempio, Vittoria Colonna), né sulla presentazione di se stessa nelle vesti di idealizzata mediatrice dell'ascesa spirituale dei suoi amanti. Con entrambi i piedi solidamente per terra, ella cerca di colmare il divario fra sacro e profano non sacralizzando le grazie terrene ma ancorando il metafisico a forme poetiche vivaci ed estremamente personali. Mentre rifiuta l'invito sia a salire sulla ripida scala dell'amore dell'anima, sia ad indirizzare verso l'alto le aspirazioni maschili utilizzando questa medesima scala, sviluppa un linguaggio poetico quasi del tutto scevro della grazia neoplatonica.

Il rifiuto di questa grazia e dei suoi risvolti celestiali da parte di d'Aragona è palese in tutto il volume delle *Rime*, che è diviso in cinque parti, due delle quali dedicate a coppie di sonetti scambiati con i suoi ammiratori secondo lo stile delle proposte seguite da risposte¹⁶.

16. La prima parte dell'antologia comprende sonetti composti da d'Aragona e dedicati a vari mecenati, amici e conoscenti; la seconda e la terza parte contengono i sonetti discorsivi discussi in questa sede; la quarta sezione consiste in un'ecloga di Girolamo Muzio, dedicata alla poetessa; la parte finale con-

Una proposta di natura particolarmente neoplatonica, composta dal suo più prolifico ammiratore, Girolamo Muzio, e intitolata *Donna, il cui gratioso, e altero aspetto* (sonetto n. 51), abbonda di lodi per il suo nobile e grazioso aspetto, per le sue parole dall'armonia angelica e per il «ben» del suo intelletto¹⁷. Attento allo stimolo dei suoi più alti sensi, Muzio prega che l'amore non gli opprime mai il petto con bassi desideri, consentendogli di rivolgere invece la sua attenzione all'«interna beltade» dell'amata, e permettendo alla propria anima di volare a lei «a farsi bella». Nella sua risposta, *Spirito gentil, che vero, e raro oggetto* (n. 52), d'Aragona loda il suo «spirito gentil», pieno della bellezza che l'anima più desidera. Piuttosto che aspirare al volo neoplatonico della propria anima, tuttavia, la poetessa proclama pragmaticamente il desiderio del suo cuore d'esser per sempre l'oggetto dei versi di lui e di lodarlo con le sue parole con la stessa bravura ed efficacia da lui dimostrata. Ella non anela alla fuga dell'anima dalla prigione della carne, ma ad essere immortalata nei versi altrui e ad essere in grado di scrivere anch'essa parole immortali. Inoltre, in risposta alla confessione di Muzio, la cui anima ha abbandonato il cuore per seguirla nella bellezza, risponde che l'impeto non è partito da lei, ma da lui stesso: l'anima di lui ha abbandonato il corpo per seguire la sua stella. Scrivere versi d'amore ispirati sarebbe sempre stato il suo destino, e non il risultato di una trasformazione metafisica forgiata dalla grazia e dalla bellezza di lei. Il suo obiettivo, a sua volta, è seguire la stessa stella ed imparare da lui come «cangiar vita». Esattamente che tipo di cambiamento di vita desideri d'Aragona, non ci è dato sapere, ma l'accento sulla scrittura nella quaterna centrale del sonetto suggerisce che sia sua ambizione elevare le sue arti letterarie al massimo livello possibile, seguendo l'esempio del Muzio¹⁸.

Nelle rare occasioni in cui, nei suoi sonetti, d'Aragona cita la grazia, non si tratta né di bellezza o fascino femminile né di amore divino, ma del talento letterario e dello scambio di grazie e favori che intercorreva fra scrittori e mecenati o fra scrittori e scrittori. Nella lettera di dedica ad Eleonora di Toledo che introduce le sue *Rime*, per esempio, giustifica il fatto stesso d'aver presentato in questa maniera le sue composizioni alla nobildonna con la motivazione che «i componimenti di tutti gli scrittori hanno in tutte le lingue, et massima-

tiene delle poesie dedicate a lei da amici ed ammiratori.

17. La numerazione dei sonetti qui è conforme a quella della prima edizione (D'ARAGONA 1547), che riporta le scelte editoriali di d'Aragona stessa. In altre edizioni (p.es. D'ARAGONA 1891), i curatori cambiano l'ordine originale in modo da includere più opere. L'edizione critica e traduzione in inglese (D'ARAGONA 2014) ripristina l'ordine originale.

18. Un sonetto dedicato al Bembo (n. 15) annuncia una simile conversione.

mente quegli de' Poeti havuto sempre cotal gratia, et preminenza, che niuno quantunque grande, non solo non gli ha rifiutate mai, ma sempre tenuti carissimi». Qui la grazia non è affiancata alla bellezza, ma alla preminenza, che permette a scrittori eccellenti di dedicare versi sublimi a mecenati meritevoli. Lo stesso sentimento viene espresso dal sonetto *Dive, che dal bel monte d'Helicon* (n. 6), nel quale la poetessa prega le Muse di rendere la sua lingua mortale capace di offrire onori immortali e «gratia» al suo signore e dedicatario, Cosimo de' Medici. Questa grazia si muove in entrambe le direzioni ed il sonetto *Donna reale, a cui i santi disi* (n. 10) attesta la «gratia» elargita a d'Aragona dalla suprema bontà di Eleonora di Toledo. Il sonetto fa probabilmente riferimento all'intervento della nobildonna a favore della poetessa quando quest'ultima chiese l'esonazione dalle leggi suntuarie che prescrivevano alle cortigiane di indossare qualcosa di giallo nel loro abbigliamento, ad indicare la loro professione¹⁹. In questa occasione, la grazia poetica è sia ispirazione, sia ricompensa della grazia e protezione elargite da un bendisposto benefattore.

Per intercessione di Eleonora di Toledo, Cosimo de' Medici decretò che, nel caso di d'Aragona, le autorità dovessero «fasseli gratia per poetessa». Pur essendo una cortigiana, avrebbe dovuto ottenere, grazie alla «rara scientia di poesia e filosofia che si ritrova con piacere di pregiati ingegni la detta Tullia Aragona» il diritto di essere «fatta esente da tutto quello a che ell'è obbligata quanto al suo abito, vestire e portamento». La grazia della sua lettera ad Eleonora dimostra un'accentuata sensibilità alla rete di favori e privilegi dai quali la poetessa dipendeva e parla con eloquenza del suo desiderio di venire identificata – all'interno di questa rete – come poetessa e filosofa, e non come cortigiana. Isolando abilmente questa parola all'interno del verso, in modo tale che essa si riferisca soltanto alla scrittura e al mecenatismo, ella proclama il desiderio di essere giudicata esclusivamente in base alla sua grazia letteraria.

Inoltre, la diffidenza di d'Aragona nei confronti della grazia è segno eloquente delle difficoltà affrontate da chi si trovasse invischiato in una simile rete di favori. Partecipe di vari campi semantici e con connotazioni diverse a seconda di chi ne faceva uso, la parola andava utilizzata con grande prudenza, per evitare spiacevoli fraintendimenti. Sia le *cortigiane oneste* sia i poeti legati e dipendenti dalle corti affrontavano tali difficoltà, un fuoco incrociato per d'Aragona, rappresentante di entrambe le professioni²⁰. Ricevere onore e rispetto per

la sua attività di poetessa dipendeva dall'ammirazione di uomini colti e dalla benevolenza di ricchi e potenti benefattori. Nel contempo, essere una cortigiana onesta richiedeva la capacità di compensare le esigenze di una clientela pagante con il bisogno di coltivare onore ed integrità, cioè vivere come prostituta d'alto rango nei limiti della pubblica decenza e della legge. Accontentare i suoi pari a livello intellettuale, i potenziali benefattori, i clienti, le autorità ed i suoi lettori era un delicatissimo gioco di equilibri, specialmente quando questi vari gruppi cercavano di ottenere grazie e favori di tipo diverso. Erano necessarie una sottilissima sensibilità verso diversi tipi di pubblico e l'abilità di agire e parlare in modo da compiacere tutti ed inimicarsi nessuno. In tale contesto, «grazia» era una parola da usare con cautela. D'Aragona sembra istintivamente e volutamente consapevole di tale esigenza, limitandosi ad impiegare la parola in modo da ridurne la promiscuità semantica ed evitare lo scivolamento dal campo dell'impegno e del mecenatismo letterario alla sfera commerciale dei favori sessuali.

Soltanto una volta nelle *Rime* l'autrice consente che la parola «grazia» appaia in un suo sonetto di tema amoroso. Il sonetto in questione è una rielaborazione del petrarchesco *S'i' 'l dissi mai, ch'i' venga in odio a quella* (RVF, n. 206), intitolato *S'io 'l feci unqua, che mai non giunga a riva* (n. 32), nel quale ella si difende da un'imprecisata accusa rivoltale da un altrettanto imprecisato amante. Se l'accusa si dovesse rivelare vera, ripete più volte nel corso del sonetto, accetterebbe la conseguenza di subire varie privazioni, per esempio: «s'io 'l feci, ch'ogni di resti più priva / de la gratia, onde nasce ogni mio bene». «La gratia», qui, non è ben specificata, ambigua come ambigui sono i «beni» che produce ed imprecisate le colpe che lei giura di non aver commesso. Possiamo ipotizzare, naturalmente, che l'accusa sia d'infedeltà, dato che la poetessa confessa nell'ultima terzina di sperare che il «duro orgoglio» del destinatario si trasformi in amore per lei, una volta che si sia reso conto della sua innocenza, e che i frutti del suo «bel disire» per lui rimangano dolci per lungo tempo. Quale sia la natura precisa della grazia cui lei avrebbe rinunciato se fosse stata colpevole, tuttavia, rimane incerto. Si tratta della generale munificenza elargita da Dio e dalla natura sul genere umano? Dato che la poetessa è disposta a rinunciarvi insieme alla pietà dell'amante, alla propria speranza e alla prospettiva della pace interiore, potrebbe trattarsi proprio di questo: con la coscienza pulita, ella si sente in grado di offrire tutte le virtù e i benefici che abbia mai ricevuto da Dio. O forse «gratia» si riferisce qui a più specifiche grazie e favori erotici scambiati fra i due litigiosi amanti? Certa della propria innocenza, Tullia è libera di rinunciare alla pietà dell'amante, alla propria speranza e alle grazie reciproche, siano esse complimenti, un compenso o

19. Per le leggi suntuarie, si veda CONTINI 1800-1808, p.332; la lettera di d'Aragona è pubblicata in BIAGI 1897, pp. 139-140, mentre il decreto di Cosimo è citato in D'ARAGONA 1891, p. XXXIX.

20. Sull'onestà delle cortigiane, si veda JONES 1990, p. 104.

favori contraccambiati. L'ambiguità del referente di "grazia" nel contesto di questi versi è dimostrazione dei potenziali rischi insiti, per una poetessa come d'Aragona, in un utilizzo troppo libero della parola. In versi scritti da una cortigiana, la grazia corre il serio rischio di venir intesa in termini puramente materialistici, come un 'prodotto commerciale' piuttosto che un nobile sentimento scambiato fra cuori affini. Qualunque sia il significato nel contesto di questo sonetto, l'ampiezza semantica del termine espone l'autrice al rischio di varie interpretazioni errate. Attenta ad evitare questo rischio nel resto delle *Rime*, Tullia o se ne tiene bene alla larga o confina la parola all'interno di recinzioni semantiche sicure e prive di ambiguità.

D'Aragona utilizza questa parola con parsimonia nei suoi sonetti, ma naturalmente la grazia abbonda dove non va espressamente richiesta, come spiegava chiaramente il Castiglione nel *Cortegiano*. La presenza limitata della grazia nei versi di d'Aragona è compensata dal suo frequente ricorrere nei versi composti da poeti che ella stessa ha selezionato per la sua antologia. Girolamo Muzio è il poeta che utilizza di più la grazia neoplatonica per esprimere la sua ammirazione: la parola abbonda (lo si anticipa già dai titoli) nei suoi sonetti *Mentre le fiamme più che 'l Sol lucenti* (n. 65); *Amor ad hor ad hor battendo l'ale* (n. 66); *Spirto felice* (n. 73); *Dal mio mortal col mio immortal m'involò* (n. 85); *La sembianza di Dio, ch'in noi risplende* (n. 84); e anche nell'ecloga *Tirrhenia*. Immortalate dalla stampa, le grazie attribuite da Muzio sono trofei da esporre, prova della venerazione di uomini illustri.

Sebbene si preoccupi di rendere pubbliche tali grazie inserendole nella sua raccolta di sonetti, la poetessa né lascia segno di aver cercato quell'elogio per sé, né si degna di ripagarlo con la stessa moneta. Ben attenta a catturare per i posteri sulla carta stampata le parole di ammiratori come Muzio, si rifiuta tuttavia nei suoi versi di accettare il testimone che lui le offre, rimanendo fredda al suggerimento di essere singolarmente dotata della tanto agognata grazia femminile. In ciascuno dei tre sonetti che indirizza al Muzio, la poetessa ignora la cornice neoplatonica dell'encomio di lui e si presenta come poetessa, la cui grazia interiore supera di gran lunga la bellezza esteriore ed il cui più grande investimento è perseguire traguardi intellettuali piuttosto che sensuali o spirituali. *Spirto gentil* (n. 52), come abbiamo visto, è un esempio lampante della sua tendenza a non ricambiare l'eccessiva idealizzazione di Muzio delle sue grazie femminili. Nel sonetto, la poetessa sposta l'enfasi dal volo dell'anima da lui descritto al loro comune retaggio poetico, rispondendo all'elogio delle sue qualità trascendentali con un apprezzamento dei traguardi letterari raggiunti da entrambi. Nei sonetti n. 41 (di lei) e n. 42 (di lui), è lei a cominciare lo scambio, ma prevale una simile dinamica. *Fiamma gentil, che da gli interni lumi* (n. 41) loda il ruolo di lui

quale sua guida poetica; mentre *Quai d'eloquenza fien sì chiari fiumi* (n. 42) risponde elogiando la guida di lei all'anima di lui. Ella saluta in lui il mentore le cui parole accendono nel suo «rozzo intelletto» il bisogno di sollevarsi e cantare le virtù di lui in mille luoghi; mentre lui la presenta come una vera e propria Laura i cui graziosi raggi scacciano i vili pensieri dalla sua mente e rendono celestiale la sua vita terrena. Egli conclude il suo sonetto esprimendo il vano desiderio di fare «al mondo manifesto segno» dell'amore, dell'esaltazione e dell'onore che prova per lei. Lei, invece, chiude il suo sonetto sperando «anchor a l'età tarda farsi / noto che l'amore che ella prova per lui le abbia assicurata la gloria» (letteraria). Ancora una volta, l'omaggio alle grazie celestiali di lei viene ricompensato con l'encomio del talento artistico di lui (e, per estensione, di lei). Mentre delineano tali immagini l'uno per l'altra, Muzio e d'Aragona rispecchiano un'immagine di se stessi. Collocandola nella schiera delle muse simili a Laura, Muzio pone se stesso nella schiera dei poeti che le hanno cantate. Diversamente da Petrarca e dai suoi seguaci, però, la sua lode è per una donna in carne ed ossa, il cui intelletto egli generosamente coltiva, ed in questo modo foggia per sé l'ambita reputazione di colto umanista dall'erudizione così eccelsa da nobilitare non solo se stesso ma anche le menti delle donne²¹. D'Aragona sottoscrive questa immagine nei suoi versi elogiativi e, mentre tesse le lodi di lui in questi termini precisi, rappresenta se stessa quale allieva entusiasta, ansiosa di operare all'ombra del suo mentore. Mantenendo un risoluto silenzio sulla posizione di lui come amante per perfezionare l'autoritratto di umile allieva, la poetessa esplicitamente rifugge la grazia rivolta a lei e respinge il desiderio da lui apertamente dichiarato, promuovendo così se stessa quale poetessa veramente degna di essere definita *onesta*.

Sebbene sia relativamente assente nel linguaggio adottato da d'Aragona, la grazia, quindi, è nelle *Rime* ben rappresentata nell'ammirazione dei suoi amanti, nell'atteggiamento di completo distacco di lei e nel raffinato scambio di complimenti da lei operato. Il concetto viene nominato solo quando è strettamente necessario, ma è presente anche quando non esplicitamente citata. Tale regolamentazione della grazia – ad un tempo chiamata in causa e negata – funge da modello alla poetessa per l'auto-elaborazione di tutta se stessa. I suoi versi la raffigurano ambiziosa e sicura di sé, il suo evitare la grazia le permette sia di rivelare una consapevolezza innata del potere e dei pericoli del linguaggio, sia di esprimere le proprie riserve su modelli troppo idealizzati di donne e amore. La poesia altrui, intanto, la ritrae al contempo erudita e bella: ella esi-

21. Per un'analisi dell' 'utilità' delle scrittrici nella costruzione delle identità letterarie maschili, si veda Cox 2008, pp. 99-108.

bisce gli esempi del loro uso della parola grazia come tanti trofei a lei consegnati dagli uomini.

A dispetto della cautela adoperata nell'utilizzarla, la grazia ha contribuito sia alla costruzione, sia alla distruzione della reputazione di Tullia d'Aragona nei secoli successivi. A decenni dalla sua morte, per esempio, Alessandro Zilioli attesta sia i successi, sia i fallimenti dei suoi tentativi di imbrigliare questa parola nella *Storia dei poeti italiani* (1631). Rendendo omaggio alla grazia ed eloquenza della sua retorica, Zilioli loda anche le «grazie maggiori» del suo viso:

Parlava con grazia ed eloquenza rarissima, sì che scherzando o trattando da vero, allettava o rapiva, come un'altra Cleopatra, gli animi degli ascoltanti e non mancavano nel volto suo sempre vago e sempre giocondo quelle grazie maggiori che in un bel viso per lusingar gli occhi degli uomini sogliono esser desiderate²².

Il biografo sembra ammirare la novella Cleopatra solo a metà: la grazia la rende piacevole, ma anche ingannevole (come suggerisce il verbo 'lusingare'); al contempo, è affascinante e potenzialmente in grado di rendere i suoi ammiratori schiavi del suo fascino (come implicano i verbi 'allettare' e 'rapire'). Cleopatra, prima di d'Aragona, provocava simili reazioni di fascino e sospetto, e Zilioli si rifà consapevolmente ad una lunga tradizione che rappresentava la regina d'Egitto come donna splendente da guardare e da ascoltare, ma allo stesso tempo capace di esercitare l'irresistibile potere di soggiogare tutti. Basandosi su testimonianze classiche, Zilioli sottolinea in Cleopatra la combinazione vincente di fascino retorico e bellezza, riecheggiando la meraviglia dei predecessori davanti al suo potere²³. Questa Cleopatra aveva conquistato Antonio (dopo aver già sedotto Giulio Cesare e Gneo Pompeo), proprio come d'Aragona, nel fior degli anni, e affascinava «molti valorosi poeti». Come «veltri affamati», dice il biografo, i poeti, invaghiti, perseguivano d'Aragona con i loro sonetti, conquistandola con i loro versi ed assoggettandola ai loro avidi desideri. A lei, ammaliatrice astuta come una volpe, questo gioco piaceva, afferma Zilioli, «secondo l'inclinazione commune delle femmine». «Compiacendosi [...] della sua bellezza, e d'essere vagheggiata», coltivava con varie arti l'affetto dei suoi appassionati ammiratori, spesso ricompensandoli per i loro versi, il loro amore e i loro complimenti con i «favori della poesia» composta di sua mano. Fra i suoi «Antoni» più illustri, per così dire, Zilioli cita Girolamo Muzio, il più ammaliato di tutti.

Intrecciando metafore tratte dal linguaggio della caccia con altre che alludono a ricompensa e scambio («contraccambio»), Zilioli sfrutta deliberatamente il linguaggio che d'Aragona cercava invece di contenere.

Dove lei distingue i favori poetici da quelli sessuali, Zilioli li lascia liberissimi di mescolarsi e confondersi, sfumando i confini fra i meriti di Tullia poetessa e cortigiana. Anche se i commenti di Zilioli sono per lo più positivi, un velato sospetto intacca la lode iperbolica. Lodando il suo aspetto, risplendente di «tanta leggiadria [...] e tanta venustà ed affabilità», l'autore fa anche notare i vili amanti di lei²⁴. Onorando la sua precoce attitudine sia per il latino, sia per l'italiano, osserva con disprezzo il libero scambio di versi e favori che intercorreva fra Tullia e i suoi amanti. Quando celebra la sua «gran reputazione per virtù e bellezza», in altre parole rievoca anche la promiscuità di lei e dei suoi molti amanti, il cui affetto ella aveva sfruttato a suo vantaggio. La sua biografia si chiude con un'immagine della cortigiana ormai avanti negli anni, «già fatta mezza vecchia d'anni e d'aspetto», che pubblica le sue *Rime* non per tramandare i propri successi poetici, ma per nostalgia degli eruditi ammiratori della sua (bruciata) giovinezza. Al lettore resta impressa un'immagine di bellezza sfiorita e di inutile grazia, di una d'Aragona che, novella Cleopatra, rende omaggio al proprio passato di *femme fatale* letteraria.

Questi giudizi a doppio taglio fanno comprendere meglio le motivazioni della cautela mostrata dalla poetessa nel selezionare ed utilizzare le parole. Rischiando di restare prigioniera fra le grazie celestiali riversate su di lei dagli amanti neoplatonici e le grazie fin troppo terrene suggerite da critici misogini, ella cerca prudentemente una via di mezzo neutrale, nella quale la parola manca quasi del tutto.

d'Aragona non visse abbastanza da leggere la biografia di Zilioli, ma l'avrebbe riconosciuta come emblematica della letteratura anti-cortese e anti-femminile del suo tempo, in cui «grazia» era diventato sinonimo di astuzia e ripicca femminili e in cui nessun biasimo veniva risparmiato. *L'Angoscia, Doglia e Pena* di Michelangelo Biondo (1546), per esempio, capovolge le convenzioni del dialogo d'amore, attaccando la grazia «occulta» che permette alle donne di dissimulare, come volpi, l'astuzia che viene loro tanto naturale²⁵. Anche Pietro Aretino sovverte il linguaggio del *Cortegiano* di Castiglione in modo tale che, tanto per gli uomini quanto per le donne, l'arte che dissimula l'arte non è altro che vano inganno. Infatti, Aretino rimprovera d'Aragona direttamente, biasimando la sua impudicizia in una lettera a Sperone Speroni riguardo al *Dialogo* di Speroni stesso²⁶.

Agnolo Firenzuola ci fornisce forse il miglior esempio di grazia a doppio taglio e di doppiezza di autori che usano la stessa retorica sia per lodare, sia per biasimare le donne per gli effetti che hanno sugli

22. ZILIOLO 1864, p. XXIII e MAZZUCHELLI 1839, p. XXIII.

23. Zilioli cita (indirettamente) autori classici, da Cassio Dione a Plutarco.

24. D'ARAGONA 1891, p. 9.

25. BIONDO 1913, p. 173.

26. Cfr. ARETINO 1995, p. 295.

uomini. Nella sua descrizione della grazia nel *Dialogo delle bellezze delle donne* (1541), Firenzuola (uno dei passati amanti e futuri critici di d'Aragona) abbandona Platone e Dio, estetizzando il termine in modo molto più radicale di quanto non faccia Varchi. Il suo *Dialogo* elogia una grazia femminile che può anche non essere sacra, ma è comunque gloriosamente gradita sulla terra. Pervasa dalla lingua di Seneca e di Servio per cui la grazia abbina valori estetici ed etici se non proprio divini, la grazia di Firenzuola deve stare a cuore e va apprezzata, e viene paragonata ai benefici che rendono i benefattori «grati» e «cari» ai loro beneficiari.²⁷ Oltre ad essere la fonte di grande delizia, la si può scambiare e quasi trasformare in bene di consumo, e l'autore offre i suoi migliori suggerimenti ed espedienti per perfezionarla in modo da aumentarne il valore di mercato. Adornarsi la fronte con un tipo ed un numero preciso di fiori, per esempio, accentua la grazia femminile, come pure chiudere ed aprire la bocca con misurata delicatezza. Anche mordersi il labbro inferiore con noncuranza spalancherà le porte ad un paradiso di delizie e riempirà il cuore di chi osserva di gioia indicibile. L'obiettivo dichiarato di Firenzuola in questo dialogo è esprimere la sua eterna ammirazione per la grazia femminile. Il suo omaggio, tuttavia, è fondato sulla roccia del sospetto per il potere delle arti sottili delle donne. Moralmente vuota e desiderosa di null'altro che conquistare chi la osservi, questa grazia può essere affettata e simulata soltanto per conquistare gli uomini. Infatti, in altre opere del Firenzuola, la lode della grazia si trasforma nella critica più aspra.

Nel nono libro della sua piuttosto libera traduzione del celebre *Asino d'oro* di Apuleio, per esempio, Firenzuola descrive la «viva bellezza» e «piacevolezza, che volentieri con beltà s'accompagna» della giovane protagonista di questa «novella da ridere»²⁸. Sinonimo di grazia, questa «piacevolezza» non è altro che un ingrediente dell'incostanza e dell'inganno, con cui la giovane tradisce il marito con un amante mentre egli è al lavoro. Anche se il marito «ringraziò molto Iddio dell'onestà della moglie», egli si rivela nient'altro che un povero becco cieco, ingannato dalla

scaltrezza e dall'astuzia di una moglie solo in apparenza dotata di grazia²⁹. Un giorno il marito torna a casa presto dal lavoro e quasi coglie moglie e amante *in flagrante delicto*. Reagendo sui due piedi, la bugiarda consorte lo distrae con un torrente di impropri mentre l'amante si nasconde in una botte. Prima lo rimprovera per la sua pigrizia: come può uscire prima dal lavoro, mentre dovrebbe fare del suo meglio per guadagnare abbastanza per mantenerli entrambi? Che cosa si aspetta che faccia lei? Che guadagni il necessario per mandare avanti la casa al posto suo, come fanno certe altre donne, in modo indecente? Dopo essersi guadagnata, grazie alla lunga ramanzina, un po' di tempo per pensare, la donna presenta l'amante al marito dicendo che si tratta di un commerciante intento a pulire l'interno di una botte prima di venderla loro a un buon prezzo. Con questo stratagemma, lo convince sia della propria innocenza, sia delle sue virtù di abile e saggia massaia, evitando così che il tradimento venga scoperto.

La scenetta de *L'Asino d'oro* trasforma la grazia, che nel *Dialogo* di Firenzuola rappresentava lo splendore terreno, in un velo di decoro utile a coprire la disonesta depravazione sessuale. Nelle sue critiche di donne disoneste, l'autore prende di mira proprio Tullia d'Aragona. La moglie infedele la nomina fra le donne che si guadagnano da vivere in modo indecente, dandole della sguadrina e affermando che ella si nutre «di adulterii, lasciando morir di fame il marito» ed identificandola come il genere di donna che uno «sciagurato» buono a nulla come il marito si merita³⁰. Nella sua ramanzina, le «veneree azioni e [i] negozi amorosi» descritti così positivamente nel *Dialogo* assumono valore esclusivamente commerciale, precipitando le donne negli abissi della depravazione. Ma l'autore non critica le donne soltanto nelle sue novelle: la sua bastonatura verbale di d'Aragona ha più pieno sviluppo in un sonetto petrarchesco dal titolo *Mentre che dentro a le nefande mura*, dove si sostiene che ella abbia irretito il cuore di un «giovinetto» innocente. Non con un fascino donato da Dio, ma per mezzo della «maga arte», ottiene l'amore del giovane in un sonetto che utilizza il linguaggio e le convenzioni dell'amore petrarchesco, ma solo per sovvertirli. Come succede a molti amanti petrarcheschi, «si strugga ed arda in mezzo al petto / Il cor del Motta»; ma questa volta si tratta di un incantesimo fatto bruciando dei sali e recitando una maledizione che lo condanna alle fiamme d'amore. La grazia dell'antica tradizione viene qui sostituita dalle arti oscure e mentre il povero giovinetto brucia d'amore, lei si procura doni e ricchezze per sé, godendosi lo spettacolo della schiavitù di lui. Que-

27. Nel *De Beneficiis* (I, 3, 3-5) Seneca offre un'interpretazione delle tre Grazie come simboli della liberalità e della circolazione di grazie e benefici che dovrebbero sorreggere qualsiasi società civile; mentre nel commento al primo libro dell'*Eneide* (1.720), Servio abbina queste Grazie alle compagne di Venere che si bagnano insieme a lei nelle acque Acidalie. Quest'ultimo rende esplicito il legame tra l'amore e la bellezza da una parte e la liberalità dall'altra, virtù che combaciano sia nella figura delle tre sorelle che nella parola 'grazia'. Nelle opere qui citate, FIRENZUOLA 1977 sfrutta pienamente questa dualità.

28. APULEIO 1550 e FIRENZUOLA 1977, p. 412.

29. FIRENZUOLA 1977, p. 412.

30. FIRENZUOLA 1977, pp. 412-413.

sto racconto ammonitore, dice Firenzuola, dovrebbe fungere da «favola al vulgo», perché impari che ciò che sembra grazia potrebbe rivelarsi null'altro che un trucco; e ci sono lezioni anche per d'Aragona³¹. Piuttosto che avanzare delle rivendicazioni sulla grazia ed attirare critiche ancora più feroci, meglio tenersi alla larga dalla parola.

A dimostrare la sua cautela, nelle *Rime* d'Aragona si presenta come donna di lettere piuttosto che d'amore, come Musa piuttosto che una delle Grazie. Le tre Grazie appaiono a volte negli elogi da lei scelti per la pubblicazione, ma sono le Muse a presiedere all'antologia nella sua interezza. Persino Muzio, i cui ricorsi all'immaginario e ai *topoi* classici abbiamo già discusso, si sofferma più spesso sulle caratteristiche che la rendono più simile alle Muse piuttosto che sulla sua affinità alle ancelle di Venere. In *Donna, a cui 'l santo choro ognihor s'aggira* (n. 83), per esempio, Tullia confessa la brama di molte anime gentili di proclamare al mondo le grazie di lei, ma queste sono grazie elargite dal santo coro di Muse ispiratrici che la circondano in eterno; grazie letterarie, in altre parole, piuttosto che semplice bellezza e fascino. Similmente, Ugolino Martelli dichiara in *Ben sono in me d'ogni virtute accese* (n. 60) ch'ella è resa incantevole dalle Grazie, ma anche eloquente dalle Muse. La Musa stessa incoraggia tale associazione, chiedendo a Muzio di cambiarle il nome da Tirrhenia a Thalia nelle ecloghe a lei dedicate³². Ottava delle nove muse, Thalia presiede alla commedia oltre che alla poesia bucolica, il genere delle ecloghe di Muzio ed il genere in cui compone versi d'Aragona stessa. Per questo motivo, Thalia è la perfetta guida spirituale delle *Rime*, permettendo alla poetessa di apparire nei suoi sonetti nelle vesti della pastorella le cui umili zampogne non sono in grado di lodare adeguatamente i suoi amanti, pur apparendo nei versi altrui come fonte di creatività poetica. Nelle vesti di Thalia, d'Aragona limita l'immagine che proietta di sé al regno della poesia e definisce letterari piuttosto che amorosi i termini della sua corrispondenza poetica.

Thalia è sì l'ottava delle nove Muse, ma è anche, naturalmente, una delle tre Grazie. Nominare la Musa inevitabilmente chiama in causa la sorella di Eufrosine ed Aglaia. Adottando una Thalia per sottolineare le proprie credenziali poetiche, la poetessa necessariamente invoca anche l'altra, i cui intramontabili favori – così spesso al servizio di Venere – sono anch'essi chiaramente rilevanti. Determinare fino a che punto questo sia stato intenzionale è molto difficile. Certamente, nella lettera scritta ad Antonio Mazzabarba in cui descrive la richiesta di d'Aragona

di essere chiamata Thalia, Muzio non fa alcun riferimento alle Grazie, anche se dice che l'idea nacque da una conversazione che avevano avuto sugli studi di lei «de' quali ella si è cotanto diletтата» e sulle Muse, i loro *nomi* e virtù³³. In seguito alla conversazione, dichiara Muzio, d'Aragona si era raccolta in se stessa, come sovrappensiero, prima di aggiungere:

Già sono più giorni che io ho un mio concetto nell'animo, il quale poi che hora mi viene in proposito io il tu voglio pur dire, Tu mi hai lungamente cantata con nome di Tirrhenia: e io vorrei che tu mi mutassi nome, e appellassimi Talia; Ma che lo facessi in guisa che si conoscesse, che Tirrhenia, e Talia sono una cosa istessa³⁴.

Questo privato 'concetto nell'animo' rimane un mistero, ma il contesto della sua richiesta – una discussione sui suoi studi classici ed etimologici – suggerisce che il nome di 'Thalia' sia stato scelto tanto per la sua doppia connotazione, quanto per la sua idoneità al genere dell'ecloga al quale apparteneva *Tirrhenia*. Chiamando apertamente a servirla la Musa, ella velatamente chiama la Grazia, allineando anche silenziosamente e implicitamente le virtù di quest'ultima. È una mossa sottile che la poetessa preferisce non rendere palese nelle *Rime*, dove l'unica sezione delle ecloghe *Tirrhenia* ad essere pubblicata è la settima, in cui Thalia non appare. Sottile, eppure intenzionale, questa mossa esprime la contraddizione che sta alla base di tutta l'opera di d'Aragona: il desiderio, dichiarato con le sue stesse parole, di essere Musa e intellettuale pari ai suoi interlocutori; e l'intenzione, nascosta dietro la pubblicazione delle loro parole, di celebrare i legami sentimentali, ispirati da Venere, dai quali spesso dipende l'interlocuzione. Questo spiega anche perché gli studiosi (da Zilioli in avanti) spesso faticano a gestire la sua doppia identità di cortigiana e poetessa, insistendo sull'una a scapito dell'altra. A tutti questi studiosi viene offerto un indizio: Thalia/Tullia d'Aragona scrive sia come Musa, sia come Grazia, prudentemente ancorando la sua grazia letteraria all'interno di un sistema di tutoraggio e di mecenatismo di corte, e allo stesso tempo discretamente permettendo alle sue grazie femminili di agire sulle menti e sui cuori degli uomini dai quali dipendeva anche la sua reputazione.

* * *

Che cosa sarebbe emerso se Laura avesse scritto d'amore, non si saprà mai. Cosa succede quando Tullia d'Aragona prende la penna e scrive della grazia, invece, è tutta un'altra storia. Resiste allo stretto legame fra grazia e bellezza – così diffuso fra gli autori che parlano

31. FIRENZUOLA 1977, p. 1002.

32. MUZIO 1985, p. 197.

33. MUZIO 1985, p. 197.

34. MUZIO 1985, p. 197.

di donne – ed utilizza invece questi due termini come indipendenti l'uno dall'altro e meglio comprensibili se posti in contraddizione reciproca. Pubblicato all'ombra del Concilio di Trento, il suo *Dialogo* presenta la grazia come una parola nuovamente pericolosa, capace di provocare infiniti dubbi interpretativi e di incorrere nella condanna delle autorità ecclesiastiche. Nelle sue *Rime*, la grazia è un parametro femminile rifiutato e corteggiato insieme, nella consapevolezza sia del potere elogiativo di questa parola quando viene utilizzata da chi tesse le sue lodi, sia della sua riprovevolezza agli occhi di chi sia contrariato o respinto.

Secoli prima di de Beauvoir, d'Aragona capisce che, una volta assegnate alle donne, certe qualità astratte – quali la grazia – possono fungere da strette linguistiche che le tengono in bilico tra l'elogio e la condanna. Nelle sue opere, resiste il confinamento imposto dal linguaggio repressivo, sconfinando allo stesso tempo dai generi in cui ha scelto di scrivere. Raccoglie, in questa maniera, l'eredità di una tradizione letteraria in prevalenza maschile e la trasforma sottilmente, creando uno spazio per il punto di vista e la voce del «secondo sesso». Mentre rivendica la possibilità di essere ammessa ad una cultura letteraria piuttosto maschile – e maschilista – sembra reclamare (per parafrasare Virginia Woolf) una grazia tutta per sé.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREONI 2012 = A. Andreoni, *La via della dottrina: Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa 2012.
- APULEIO 1550 = Apuleio, *Dell'asino d'oro. Tradotto per messer Agnolo Firenzuola Fiorentino*, Venezia 1550.
- ARETINO 1995 = P. Aretino, *Lettere*, a cura di F. Erspamer, Parma 1995.
- BIAGI 1897 = G. Biagi, *Un'etera romana, Tullia d'Aragona*, Firenze 1897.
- BIONDO 1913 = M. Biondo, "Angoscia, Doglia e Pena, le tre furie del mondo", in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di G. Zonta, Bari 1913, pp. 71 – 220.
- CASTIGLIONE 1991 = B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di E. Bonora, Milano 1991.
- CONTINI 1800 – 1808 = L. Contini, *Legislazione toscana*, Firenze 1800 – 1808.
- COX 2008 = V. Cox, *Women's Writing in Italy: 1400 – 1650*, Baltimora 2008.
- D'ARAGONA 1547 = T. d'Aragona, *Rime della signora Tullia d'Aragona: et di diversi a lei*, Venezia 1547.
- D'ARAGONA 1891 = T. d'Aragona, *Le rime di Tullia d'Aragona: cortegiana del secolo XVI*, a cura di E. Celani, Bologna 1891.
- D'ARAGONA 1912 = T. d'Aragona, "Dialogo della infinità d'Amore", in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. Zonta, Bari 1912.
- D'ARAGONA 2014 = T. d'Aragona, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, a cura di e tradotto da J. L. Hairston, Chicago 2014.
- DE BEAUVOIR 1979 = S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Parigi 1979.
- EQUICOLA 1554 = M. Equicola, *Libro de natura d'amore di Mario Equicola di nuovo con somma diligenza ristampato e corretto da M. Lodovico Dolce*, Venezia 1554.
- FIRENZUOLA 1977 = A. Firenzuola, *Opere di Agnolo Firenzuola*, a cura di D. Maestri, Torino 1977.
- GIOVANOZZI 2019 = D. Giovanozzi, "Leone Ebreo in Tullia d'Aragona's *Dialogo*. Between Varchi's Legacy and Philosophical Autonomy", in *British Journal for the History of Philosophy* 27.4, 2019: 702 – 717.
- JONES 1990 = A. R. Jones, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe 1540-1620*, Bloomington 1990.
- MAC CARTHY 2020 = I. Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton 2020.
- MAZZUCHELLI 1839 = G. Mazzucchelli, "Notizie sulla vita di Tullia d'Aragona scritte dal conte Giammaria Mazzucchelli", in *Il Meschino detto il Guerrino*, Venezia 1839, pp. 22 – 23.
- MUZIO 1985 = G. Muzio, "Alla molto eccellente signora Tullia d'Aragona, il muzio iustinopolitano", in *Dialogo d'amore del Cinquecento*, Bari, 1912.
- SMARR 1998 = J. L. Smarr, "A Dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni", in *Modern Language Notes* 113, 1998: 204 – 211.
- VARCHI 1834 = B. Varchi, *Opere*, Milano 1834.
- VARCHI 1960 = B. Varchi, "Libro della beltà e grazia", in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 83 – 91.
- SPERONI 1998 = S. Speroni, *Dialogo d'amore*, Poitiers 1998.
- ZILIOI 1864 = A. Zilioi, "Breve vita di Tullia d'Aragona tratta dalla storia dei poeti italiani di Alessandro Zilioi con note di Giammaria Mazzucchelli", in *Dialogo della infinità d'amore*, a cura di C. Tèoli, Milano 1864.

PARADOSSO E CONOSCENZA NEL MERITO DELLE DONNE DI MODERATA FONTE

CHIARA CASSIANI*

Moderata Fonte (1555-1592) rilancia il *Paradosso XXV* di Ortensio Lando, «Che la donna è di maggior eccellenza che l'uomo», costruendo l'intero dialogo *Il merito delle donne* sullo scambio di opinioni all'interno di una brigata composta di soli personaggi femminili, che decidono di discutere, eleggendo una regina, il primato degli uomini e le leggi da loro imposte alla società e al linguaggio. In una serrata conversazione vengono denunciati tutti i difetti del genere maschile e i limiti dell'educazione delle donne. Il saggio si propone di indagare il metodo di scrittura di Moderata Fonte, che non consiste semplicemente in una fitta rete di argomentazioni paradossali, ma impiega un'abile strategia retorica del paradosso come strumento di conoscenza.

Moderata Fonte (1555-1592) renews the Paradox XXV by Ortensio Lando, «Che la donna è di maggior eccellenza che l'uomo», and builds the whole dialogue, Il merito delle donne, on the exchange of opinions within a brigade composed of female characters only who elect a queen and decide to discuss the primacy of men and the laws imposed by them on society and language. In an intense conversation all the defects of the male gender and the limits of women's education are denounced. The essay aims to investigate the writing method of Moderata Fonte, which does not simply consist of a dense network of paradoxical arguments, but also of a skillful rhetorical strategy of paradox as a tool of knowledge.

La scrittrice veneziana Modesta dal Pozzo, più nota con lo pseudonimo di Moderata Fonte (1555-1592), fu la prima letterata italiana a intervenire nel dibattito sull'eccellenza del genere femminile, allo scopo di discutere il ruolo sociale della donna, sia pubblico sia privato, e il mancato riconoscimento delle sue qualità intellettuali¹. Nell'ultimo periodo di vita, tra il 1588 e il 1591², compose il dialogo *Il merito delle donne*, edito postumo dall'editore veneziano Domenico Imberti nel 1600, lo stesso anno in cui fu pubblicato a Venezia, da Giovanni Battista Ciotti, il trattato *Le nobiltà et eccellenze delle donne, et i difetti e mancamenti de gli huomini* della scrittrice e poetessa Lucrezia Marinelli (1571-1653), che, rifacendosi alla tradizione cinquecentesca sul comportamento, mostrava anche nel titolo il debito col celebre trattato di Cornelio Agrippa, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (Anversa 1529). A sua volta, quest'opera era stata oggetto di rimaneggiamento e di plagio da parte di Lodovico Domenichi ne *La nobiltà delle donne*, edito

nel 1549 per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari³. Presso lo stesso editore veneziano, nel 1548, Ortensio Lando aveva pubblicato l'anonima raccolta delle *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*, e in più occasioni era intervenuto nel dibattito cinquecentesco sull'eccellenza femminile: nelle *Forcianae quaestiones* (1535), nei *Paradossi* (1543) e nei *Cataloghi* (1552), che comprendevano una rassegna delle donne dotte⁴.

A fine secolo l'attenzione editoriale per questi temi era tornata attuale, soprattutto dopo l'uscita del libro fortemente misogino del letterato ravennate Giuseppe Passi (1569-1620), *I donneschi difetti*, edito a Venezia nel 1599⁵.

Moderata Fonte si inserisce nella *querelle des femmes* rifacendosi alla tradizione della letteratura paradossale ben esemplificata dal Paradosso XXV di Ortensio Lando, *Che la donna è di maggior eccellenza che l'uomo*⁶, tanto da costruire l'intero dialogo sullo scambio di opinioni all'interno di una brigata composta di soli personaggi femminili⁷. Il gruppo di interlocutrici, sul modello

* Università della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici (chiara.cassiani@unical.it)

1. I presupposti misogini della tradizione aristotelica e scolastica, e il loro ribaltamento nella trattatistica rinascimentale, sono indagati da PLASTINA 2017; in particolare su Moderata Fonte le pp. 116-118.

2. Per quest'ipotesi di datazione vd. CHEMELLO 1988, pp. XVII-XVIII. Sulla vita e le opere di Moderata Fonte rinvio a MALPEZZI PRICE 2003 e MALPEZZI PRICE 2003b.

3. Sulla diffusione del pensiero di Enrico Cornelio Agrippa di Nettesheim, si vedano gli studi di PERRONE COMPAGNI 2005, 2007 e ADORNI BRACCESI 2007.

4. Sulle *Lettere di molte valorose donne*, cfr. BELLUCCI 1981, pp. 255-276; RAY 2001, pp. 69-91.

5. COLLINA 1989, pp. 142-145; KOLSKY 2001.

6. LANDO 2000, pp. 223-236.

7. Alcune analogie con il paradosso di Lando sono individuate da CHEMELLO 1988, pp. XXIII-XXIV, XXXIII-XXXIV. Per un

decameroniano, elegge una regina che decide le regole del gioco e assegna a ciascuna un ruolo; l'argomento prescelto è il primato degli uomini, insieme con le leggi da loro imposte alla società e al linguaggio. Le nobildonne protagoniste richiamano per il numero sette le novellatrici del *Decameron* e sono esemplate su quel modello; però le destinatarie del dialogo non rispecchiano più le donne che Boccaccio nel *Proemio* intendeva liberare dalla malinconia amorosa generata da un'esistenza chiusa nelle mura domestiche e imposta dai loro padri e fratelli, perché le lettrici del *Merito* sono interlocutrici reali che, sebbene all'interno di una ristretta cerchia intellettuale, hanno cominciato a prendere la parola, per discutere e difendere apertamente le loro opinioni⁸.

Come leggiamo nell'esordio della Prima giornata, le protagoniste del *Merito* formano una comunità di «nobili e valorose donne di età e stato differenti, ma di sangue e costumi conformi, gentili, virtuose e di elevato ingegno»; sono legate da «una cara e discreta amicizia», pertanto si trovano spesso insieme in una «domestica conversazione; e senza aver rispetto di uomini che le notassero o l'impedissero, tra esse ragionavano di quelle cose che più loro a gusto venivano»⁹, ascoltando anche musica e poesia.

Moderata Fonte scrive di una «giudicosa e intendente compagnia»¹⁰: l'aggettivo «giudicosa» ricalca l'appellativo «onesta» della brigata decameroniana, mentre il termine «intendente» richiama una definizione boccacciana più puntuale, perché spesso attribuita al genere femminile, e legata al buon uso e alla acuta ricezione della parola. Le donne sono molto più abili rispetto agli uomini nel formulare pronte risposte all'interno di una conversazione: infatti le protagoniste più astute e intelligenti delle novelle del *Decameron* sono quelle che sanno intendere i motti e sanno spesso replicare con un altro motto arguto, come la Marchesana di Monferrato (I, 5), Madonna Oretta (VI, 1), Monna Nonna de' Pulci (VI, 3), Madonna Filippa (VI, 7).

Le argomentazioni paradossali di Moderata Fonte seguono l'*auctoritas* di Boccaccio, che non poche volte è menzionato esplicitamente nel dialogo, insieme con altri modelli, come il terzo libro del *Cortegiano*, nel quale Giuliano de' Medici discute le qualità della donna e la sua fragile complessione, e l'*Orlando furioso*, che assegna alla difesa delle donne un ruolo centrale ed esalta la virtù femminile del coraggio in guerriere come Bradamante e Marfisa. Moderata Fonte cita molte ottave del poema ariostesco, dal quale aveva tratto ispirazione nella sua opera giovanile il *Floridoro*,

confronto tra il *Merito* e un altro testo paradossale come il *Dialogo* di Pietro Aretino vd. CARINCI 2007, pp. 97-100.

8. Sul pubblico di donne lettrici in età moderna e sulla bibliografia relativa, vd. TIPPELSKIRCH 2011.

9. MODERATA FONTE 1988, 14.

10. MODERATA FONTE 1988, 14.

misurandosi per la prima volta come scrittrice con un genere ben codificato come quello cavalleresco¹¹.

Le protagoniste del *Merito* sono Adriana, un'anziana vedova; Virginia, sua figlia, una ragazza da marito; Leonora, una giovane vedova; Lucrezia, sposata da molto tempo; Cornelia, una giovane maritata; Elena, appena sposata; e infine Corinna, una giovane «dimessa», ossia dedita agli studi, secondo un'inedita forma di nubilato che escludeva gli uomini per coltivare le virtù¹². Lo scambio delle opinioni è guidato da un'unica voce femminile, quella dell'autrice, intenta a condurre il discorso e animare il dibattito.

L'alternanza tra spazio interno ed esterno emerge fin dal principio in modo evidente nella prima cornice del dialogo. Nell'*incipit* la voce narrante guida il lettore nella descrizione della Serenissima, la città che giace sul mare Adriatico, circondata da mura, ed è diversa da tutte le altre perché è la «Metropoli dell'universo»¹³, in virtù della sua bellezza e libertà del vivere. Venezia è una «città libera pur come è il mare e senza leggi dà leggi ad altri»¹⁴: pertanto è connotata da elementi di difesa e di apertura e viene descritta come una *communis patria* in cui dominano incredibile pace ed equità, che la rendono divina.

La seconda cornice è invece uno spazio privato: la casa della giovane vedova Leonora, bellissima e con un giardino meraviglioso. All'interno della fresca camera in cui le donne si ritirano, Moderata Fonte distingue tra il luogo in cui si raccolgono le più attestate, «sopra alcuni pergoletti, che rimpetto il canal grande guardavano»¹⁵, dai quali si possono ammirare le gondole, e la finestra sopra il giardino dove le giovani, insieme con Virginia, si radunano scherzando. Fin dal principio, dunque, un luogo chiuso come la camera interna di una villa mostra i legami con l'esterno, che le donne ricercano spontaneamente, disponendosi sui pergoletti o accanto a una finestra.

Il binomio interno/esterno è un elemento costitutivo della psicologia femminile e caratterizza le scritture delle donne, non solo di età moderna¹⁶. Il caso di Mo-

11. *Tredici canti del Floridoro*, editi a Venezia, nella stamperia de' Rampazetti, nel 1581 (l'opera è dedicata a Francesco de' Medici, granduca di Toscana, e a Bianca Cappello, granduchessa). Vd. l'edizione di MODERATA FONTE 1995b. Per una lettura dell'opera, e la bibliografia relativa, rinvio a PEZZINI 2017 e a PLASTINA 2017b.

12. Cfr. ZARRI 1999, pp. 311-334.

13. MODERATA FONTE 1988, p. 13.

14. MODERATA FONTE 1988, p. 14.

15. MODERATA FONTE 1988, p. 15.

16. Le illuminanti considerazioni sull'alterità femminile espresse da Luce Irigaray nel volume *Speculum. De l'autre femme* (Les Éditions de Minuit, Paris 1974; trad. it. Feltrinelli, Milano, 1975) interessano da vicino la scrittura e, più in generale, la letteratura; cfr. il par. *Una differenza trascurata*

derata Fonte appare, tuttavia, singolare, perché l'antitesi dentro/fuori non può essere letta esclusivamente in termini di conflitto, come rigida opposizione tra uno spazio aperto, pubblico, dominato dagli uomini, e il luogo domestico e chiuso delle donne¹⁷. L'intero dialogo mostra la volontà di portare all'esterno il pensiero femminile e di creare le premesse per una diversa interpretazione del reale. Questo slittamento dei punti di vista può avvenire mediante un ribaltamento dei luoghi comuni, che soltanto uno strumento retorico come il paradosso può rendere possibile.

Anche lo spazio del giardino, dove la compagnia si sposta scendendo le scale, appare fortemente connotato in senso simbolico. Si presenta infatti come un *locus amoenus*, ricco di fiori e di frutti, sul modello dell'*hortus conclusus* decameroniano, al di là del quale s'intravede l'orto nel quale le donne vanno soltanto a desinare¹⁸. Il giardino ha al centro una fontana, che è anche un originale esempio di *ut pictura poesis*, perché è istoriata con figure di donne e imprese che ritraggono le virtù femminili e i vizi maschili: «Per ciascuna facciata e da' canti di questa fontana era una figura di donna bellissima in piedi, coi capei intrecciati, dalle cui mamelle scaturivano ad arte, come da doppia fonte, abbondantissime acque chiare, fresche e dolci»¹⁹.

La scultura può essere interpretata anche come un sottile omaggio ad Ariosto, se si pensa all'invenzione della fontana delle otto statue muliebri e dei loro poeti, presente nel palazzo del cavaliere del nappo, nel canto XLII del *Furioso*: «Sopra gli altri ornamenti ricchi e belli / ch'erano assai ne la gioconda stanza, / v'era una fonte che per più ruscelli / spargea freschissime acque in abbondanza»²⁰. Il dono indirizzato da Ariosto alle donne celebri che hanno ispirato i poeti contemporanei avviene all'interno di uno splendido edificio creato per magia da un padre che aveva protetto la figlia prima di darla in sposa al cavaliere del nappo, il quale invece ha messo alla prova la sua fedeltà e ora consuma il proprio tormento nella solitudine di una reggia vuota. Anche la casa della giovane vedova Leonora è vuota, perché la donna l'ha ereditata da una zia che, rimasta nubile per scelta, ha preferito vivere da sola e ha fatto realizzare la fontana che, come quella ariostesca, allude alla fonte della creatività poetica. Però in questo caso il riferimen-

to è alla creatività femminile, come mostrano le sei figure di donne incoronate di alloro scolpite negli angoli, che portano nella mano sinistra un'immagine allegorica e nella destra un motto. Le prime quattro imprese, sotto forma di enigmi, elogiano la castità, la solitudine, la libertà e la semplicità femminili, mentre le ultime due deplorano la falsità e la crudeltà maschili.

Nel giardino della casa di Leonora, intorno alla fontana simbolica, si svolge l'intera conversazione. Il dialogo inizia in una giornata estiva, quando Elena, novella sposa, raggiunge le altre donne, che si sono radunate. Alle domande delle amiche sulla sua condizione, Elena replica mostrando l'unico aspetto negativo del matrimonio, ossia l'impossibilità di uscire fuori di casa, dovendo assecondare il marito, benché ella non desideri altro. Appare chiaro fin dal principio quanto il rapporto interno/esterno per la donna rappresenti un passaggio arduo da superare: per uscire fuori, andare alle feste, così come, più avanti, poter parlare in pubblico o essere protagonista attiva nella vita intellettuale della città, la donna deve compiere un percorso culturale del tutto nuovo.

Nel dialogo, alcuni inserti narrativi, in particolare una facezia, una novella e un aneddoto, utilizzati dalle amiche durante la conversazione a sostegno delle loro tesi, ripropongono il conflitto tra dentro e fuori, che può apparire insanabile perché «ciò che all'interno vale, portato all'esterno non vale più, a prescindere da dove sta la ragione»²¹.

Ritengo, tuttavia, che la relazione tra il dentro e il fuori possa essere interpretata in modo più articolato se messa a confronto con la retorica del paradosso che Moderata Fonte elabora lungo l'intero dialogo.

La scrittrice veneziana affronta un discorso sociale e culturale che nasce prima di tutto come ricerca nell'interiorità femminile, da portare all'esterno delle mura domestiche, mediante il dialogo, perché soltanto nella conversazione la donna "intendente" riesce a manifestare le proprie potenzialità di genere. Su questo primo livello interpretativo si inserisce la tecnica retorica del paradosso, che infrange le norme consolidate ed è utilizzata da Moderata Fonte in modo complesso e del tutto originale, come vedremo, mostrando una forza e una continuità inaspettata.

Dopo la scelta del gioco e del governo e reggimento di Adriana, alle amiche sedute intorno alla fontana, vengono assegnati i ruoli: Leonora, Cornelia e Corinna denigreranno gli uomini, mentre di parere contrario saranno Elena, Virginia e Lucrezia. Si tratta di una finzione ludica necessaria per l'andamento della conversazione che, come dice Leonora, somiglia a entrare in un «mare vastissimo, che non ha riva, né fondo»²².

21. PEZZINI 2012, p. 146. La studiosa prende in esame la facezia della fornaia, la novella dei sette filosofi e l'aneddoto del pentolaio.

22. MODERATA FONTE 1988, p. 24.

(IRIGARAY 2017, pp. 14-21).

17. È l'opinione di PEZZINI 2012, p. 155.

18. Un riferimento all'orto, il luogo deputato del dialogo paradossale, compare all'inizio della Seconda giornata, quando Leonora invita le amiche a recarvisivi per il pranzo: «andiamo che coglieremo de i fichi e de' prugni ed anco l'uva comincia a farsi buona»; qui la compagnia si diletta «con molte risa e burle»; MODERATA FONTE 1988, p. 74.

19. MODERATA FONTE 1988, p. 20. Sulla reminiscenza petrarchesca di Rvf, 126, vd. PEZZINI 2012, p. 155.

20. ARIOSTO 2012, XLII, 78, 1-4, p. 1341.

Nella prima giornata, in un serrato dibattito, vengono denunciati tutti i difetti del genere maschile e i limiti dell'educazione delle donne. Gli uomini sono accusati di ingratitude, infedeltà, falsità, crudeltà, arroganza, incontinenza e disonestà nei confronti delle proprie compagne, figlie e madri. Sono definiti ironicamente come l'«esercizio spirituale»²³ delle donne, costrette a tollerarli con pazienza, oppure come coloro che sono nati più robusti e forti per sopportare le fatiche a vantaggio delle compagne; in altri casi sono ritenuti i guardiani delle donne, confinate nelle mura domestiche, se non addirittura i loro carnefici crudeli. Eppure viene detto chiaramente quanto la natura femminile, sebbene abbia una complessione corporea più debole, sia migliore di quella maschile per intelletto, ragione e volontà, e abbia una maggiore capacità di amare.

Il metodo di scrittura di Moderata Fonte si avvale di una fitta rete di argomentazioni paradossali, sorrette da ripetute antifrasi e iperboli, finalizzate a costruire una più ampia strategia retorica del paradosso come strumento di conoscenza, che ritengo vada indagata con maggiore attenzione all'interno delle tecniche del dialogo cinquecentesco, perché, ribaltando tutti i luoghi comuni sui generi, prepara una diversa visione del reale.

Fin dal principio, nel discorso di Cornelia, emerge il tema della casa come luogo di scontro tra l'uomo e la donna:

Ve ne son poi di quelli che non fanno mai altro che gridar in casa; e se non trovano tutte le cose fatte a lor modo le villeggiano e battono anco per minima cosa e vogliono in casa veder il pelo nell'uovo, come se la moglie vi fusse per nulla; e così a poco a poco s'avvede la misera donna che ha tal marito, in vece di esser andata a governar la casa sua (il che è ufficio della moglie, come è proprio del marito l'acquistar e negoziare di fuori) di essere andata ad un maestro di scola [...]»²⁴.

L'esaltazione topica delle qualità femminili nel governo domestico, utilizzata anche da Lando («che altro in vero sono le case dove donne non abitano che spedali, porcili e stalle? ove si vedde la vera politezza salvo in questo glorioso sesso?»)»²⁵ viene capovolta per evidenziare quanto l'insolenza maschile induca talvol-

ta la moglie a desiderate che il marito esca fuori di casa più spesso:

ammutita e fastidita dalla furia e seccagine dell'insolente marito, in luogo di amarlo e bramarlo, è costretta a pigliarlo a tedio e a desiderar che egli vada spesso fuori di casa e che non stia mai seco; la onde vi lascio pensare che contento ella si prenda di tale importunità, che dura sin alla morte»²⁶.

Anche l'affermazione di Lucrezia: «se gli uomini fussero buoni, non vi sarebbe alcuna donna cattiva»²⁷, viene sviluppata dalle compagne a tal punto che Cornelia arriva a prendere le difese delle meretrici:

Non è dubbio che quando una vergine divien donna di poco onore, è solo per cagion dell'uomo che non ha vergogna a lusingarla e sollecitarla per molti modi, tanto che, come ho detto, supera la sua semplicità ed a poco a poco, levandole il rispetto e poder femminile, la induce poi a questo principio o con abbandonarla, come spesso occorre, o per altri disagi suoi a divenir una pubblica meretrice»²⁸.

Leonora, invece, lodando il ruolo della donna nella famiglia, rovescia il proverbio misogino secondo cui ella sarebbe un grave danno per l'uomo e ad esso contrappone le più nobili peculiarità femminili del sapere, della virtù e della bontà:

E certo, chi non ha in casa sua qualche cara compagnia di donna, o moglie, o madre, o sorella, o tal che fedelmente lo serva e governi in tutti i suoi bisogni e con cui partecipi il ben e 'l male che gli occorre, non può vivere con l'animo consolato e tranquillo. Di modo che non si può dire con verità che le donne siano di danno al mondo, anzi di grandissimo utile per il lor sapere, virtù e bontà»²⁹.

Come si legge nel sottotitolo dell'opera, «ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini», il verbo «scoprire» per Moderata Fonte equivale a rivelare, svelare, ma soprattutto portare all'esterno, in pubblico, mediante la parola e la scrittura, ciò che è stato tenuto nascosto nell'interiorità e nella casa. Come afferma Leonora, sono «la dignità e nobiltà manifesta di noi donne, e la indignità espressa de gli uomini»³⁰ a dover essere esplicitate e rese evidenti. Nel discorso pronunciato da Adriana al termine della Prima giornata compare un riferimento alle mosche, che rinvia al greco Luciano di Samosata, il padre del dialogo paradossale. Si tratta di una citazione che assume il ruolo di cifra stilistica simbolica: «un uomo senza donna è pur una mosca senza capo»³¹. L'encanto dell'insetto di scarso valore, proverbiale per la sua invadenza e molestia, nel *Merito* rappresenta una spia

23. MODERATA FONTE 1988, p. 26.

24. MODERATA FONTE 1988, pp. 35-36.

25. LANDO 2000, p. 235. Le medesime argomentazioni paradossali sono utilizzate dalla Cervia nella *Circe* (1549) di Giovan Battista Gelli: «le tenete sempre rinchiuso dentro a le mura delle case vostre, occupate ne i più vili esercizi che si ricerchino a la cura familiare; usando dire che quella donna merita solamente d'essere lodata, i cui fatti e le cui lode non escono fuori delle mura della casa sua. Niente di manco, se voi avvertite bene, voi conoscerete ancora in loro, in queste opere così basse e servili, tanta estrema diligenza, che quelle case dove non abitano donne, e che non son governate da donne paiono, a rispetto delle altre, caverne di fiere, e non un paradiso»; GELLI 1976, pp. 365-366.

26. MODERATA FONTE 1988, p. 36.

27. MODERATA FONTE 1988, p. 37.

28. MODERATA FONTE 1988, p. 52.

29. MODERATA FONTE 1988, pp. 61-62.

30. MODERATA FONTE 1988, p. 54.

31. MODERATA FONTE 1988, p. 71.

che sintetizza il contenuto della prima metà del dialogo, durante la quale la superiorità dei mariti sulle mogli è stata completamente stravolta dai ragionamenti della brigata, che si è intrattenuta a parlare dei difetti degli uomini e delle loro mancanze: la donna è «di sua natura migliore e perciò meritamente capo e superiore all'uomo»³², aveva affermato Leonora.

La dialettica paradossale di Moderata Fonte attacca le maldicenze diffuse, i proverbi irrispettosi e sprezzanti, cosicché l'immagine maschile dell'inferiorità femminile viene colpita attraverso il principale strumento di ingiustizia degli uomini, cioè il linguaggio. Secondo la scrittrice veneziana la presunta superiorità maschile si basa soprattutto sul controllo che gli uomini esercitano sulla parola.

Mostrando la propria abilità retorica, l'autrice rivendica il ruolo delle donne nella società e gradualmente fornisce loro gli strumenti culturali per affrancarsi dalla tirannia patriarcale. Le argomentazioni a favore del genere femminile sono contrappuntate da versi petrarcheschi, da ottave ariostesche, oltre che da liriche composte dalla stessa Moderata Fonte e recitate da Corinna. Viene inoltre riservato ampio spazio alle lodi delle donne antiche più valorose, secondo una consolidata tradizione letteraria che discende da Petrarca (*Triumphus famae*, II, 100-117) e da Boccaccio (il *De mulieribus claris*, volgarizzato da Giuseppe Betussi, fu pubblicato nel 1547), alla quale attingono Ariosto, Castiglione e anche Ortensio Lando nel *Paradosso XXV*³³. Sono menzionate «Camilla, Pantasilea inventrice della scure, Ippolita, Orizia [*sic.*] e tante bellicose donne di cui l'istorie de gli stessi uomini non hanno possuto tacere»³⁴, le quali compongono un vero e proprio catalogo di donne celebri che compiono gesta coraggiose, come «la vendetta di Tomiri contra Ciro, l'animo invitto di Cleopatra, la grandezza di Semiramis»³⁵ e la virtù di Zenobia. Accanto ad esse sono ricordate le donne che emersero nelle lettere e che non sono adeguatamente lodate,

poiché si sa prima che Carmenta fu inventrice di esse, dal cui nome son chiamati i versi carmi. Di Saffo che vi potrei dire, che fu annoverata tra i savii d'Atene? Di Corinna Tebana, che vinse Pindaro di eloquenzia? Di tante famose Romane, di Ortensia, di Sulpizia, che dedicò 'l Tempio alla castità, di Bella moglie di Lucano, di Calpurnia di Plinio, di Lelia, di Proba, della sorella di Pitagora, della figliuola di Aristippo, delle Sibille, che furono più antiche e di tante altre, che non si sa il numero?³⁶

Il discorso si amplia quando Corinna esalta la pietà dimostrata dalle donne greche nei confronti di padri, fratelli, figliuoli, mariti e parenti: «Erigona sorella di Oreste non morì per dolor della sua morte? Che fece Cassandra sorella di Ettore? Che oprò la moglie di Itaférne per salvar il fratello dalle man di Dario?»³⁷. La lunga digressione sulle più valorose figure femminili dell'antichità, sia guerriere sia poetesse, ha lo scopo di indurre le donne moderne a un confronto e a una maggiore consapevolezza del proprio stato. Corinna, infatti, al momento opportuno, sposta l'attenzione sul presente:

Quanti mariti all'incontro hanno trattato e trattano malamente le mogli? Egli è cosa tanto commune e ordinaria che non occorre contarne essempli, perché sono quasi tutti ad un modo. De gli amanti non accade ancor che io vi ragioni, che pur troppo si son trovate di quelle che hanno patito per amar questi uomini ed infin da loro sono state beffate, tradite e abbandonate³⁸.

La conclusione della Prima giornata del *Merito* anticipa la modalità argomentativa della Seconda, giudicata molto diversa dalla precedente per le numerose divagazioni erudite e le forze centrifughe che, generando un apparente disordine, hanno fatto pensare a una minore coerenza interna³⁹.

Moderata Fonte non denuncia soltanto i limiti imposti all'educazione delle donne ma intende anche proporre un discorso nuovo, una cultura femminile fatta di confronto di opinioni e di scambio di conoscenze, che si avvale di nozioni desunte dalle scienze naturali, astrologiche, geologiche, mediche, botaniche e zoologiche.

Questo «mare vastissimo» di suggestioni culturali, nel quale uno spazio privilegiato è riservato all'oratoria, alla retorica e alla poesia, si presenta privo di gerarchie e costituisce un orizzonte esterno con cui le donne possono e devono confrontarsi.

La possibilità che le donne si accostino a tale spazio aperto è consentita proprio dalla forza eversiva del paradosso, che riesce a rompere gli argini, con la sua capacità di andare oltre i luoghi comuni e capovolgere le opinioni più consolidate, fino a sovvertirle radicalmente.

La Seconda giornata si apre con il tema dell'amore e dell'amicizia, per poi affrontare le proprietà della luna. Come in un trattato di scienze naturali, Moderata Fonte dà prova di conoscere non solo la concezione della natura pliniana ma anche la visione ficiniana, con le simbologie di animali, le virtù delle pietre e delle

32. MODERATA FONTE 1988, p. 54.

33. ARIOSTO 2012, xx, 1, p. 667; xxxvii, 5, p. 1186; CASTIGLIONE 1981, III, xxxvi, p. 307; LANDO 2000, p. 225.

34. MODERATA FONTE 1988, p. 62.

35. MODERATA FONTE 1988, p. 62.

36. MODERATA FONTE 1988, p. 62.

37. MODERATA FONTE 1988, p. 65.

38. MODERATA FONTE 1988, p. 67.

39. Secondo Beatrice Collina la disomogeneità della seconda giornata deriva dalla volontà dell'autrice di mostrare l'ampiezza e la profondità delle proprie conoscenze, cfr. COLLINA 1989, p. 155. L'organizzazione dei materiali secondo la struttura delle «selve» cinquecentesche è stata indagata da MAGNANINI 2003; PLASTINA 2017, pp. 116-118.

piante. All'interno di queste argomentazioni gli inserti sugli uomini sono sempre più brevi, malgrado i ripetuti tentativi di Leonora di ricondurre la conversazione, guidata da Corinna, agli assunti iniziali:

Aveno da ragionar contra gli uomini, materia così a proposito e che non ha fine e volete che si parli di luna, di nebula, di uccelli e di si fatte fillastrocche; or se volete dir di cosa instabile, qual cosa è più de gli uomini? Se di discorde il simile? Se di cosa che voli per aria, non vi partite da ragionar di loro cervelli, che son fatti a punto simili a gli uccelli che vanno attorno, parlando de tali e quali, e non sanno ove si vadano, che tante astrologie?⁴⁰

Mentre le compagne parlano diffusamente degli uccelli, Cornelia commenta: «da ciò son buoni essi [gli uomini], cioè da uccellare, ingannare e prendere, anzi questo è il lor proprio mestiero, ma noi non ne sappiamo, né possiamo farlo e perciò, quando vogliamo essercitarci in tali cose, ci bisogna imparar da loro e servirsi del loro aiuto»⁴¹. Più avanti Leonora, in una digressione sui pesci e le proprietà delle conchiglie, aggiunge: «ma si fatto aiuto non averessimo noi già da gli uomini, che vorrebbero in tal caso aver per sé tutta la preda e poi mangiar anco noi se potessero»⁴².

Il trattato di scienze naturali, con il suo bestiario ricchissimo di informazioni, scientifiche, letterarie e mitologiche, diviene il tessuto narrativo del dialogo. Il ruolo della donna viene assimilato al mondo naturale, mentre agli uomini sono riservati dei semplici incisi nel discorso: «Or lasciamoli un po' stare per vostra fé»⁴³, esclama Corinna, tornando a discutere dei fiumi. In alcuni casi il comportamento maschile è accostato ironicamente alle leggi fisiche, ma solo per evidenziarne l'arroganza:

Oh vi par tanto gran cosa – disse Leonora – fatte conto di veder gli uomini, che essendo inferiori a noi e perciò dovendo essi star bassi ed umili, vedete come s'inalzano, come ci soprastano contra ogni ragione, contro ogni giustizia, però non vi maravigliate se l'acqua, elemento basso, anch'ella presume d'ascendere all'altezza dei monti, ma pur ella torna ad abbassarsi di nuovo, dove che gli uomini stanno sempre fermi nel loro rigore e ostinazione⁴⁴.

Oppure gli uomini sono chiamati in causa quando le donne, scorrendo della virtù delle piante, si domandano quale rimedio naturale possa guarirle dalla loro infermità di cuore e di mente e «dalla semplicità, dalla pietà e dall'amore»⁴⁵ che elle indegnamente portano ai loro ammalati. Come nella brigata boccacciana, le protagoniste del dialogo partecipano alla conversazione e a volte ridono, sogghignano

oppure «si smascellano dalle risa»⁴⁶.

Dunque nella seconda metà del dialogo la strategia testuale si arricchisce a confronto con il mondo naturale e con saperi tradizionalmente preclusi alle donne, come la filosofia, la medicina, la geologia, l'astrologia. Lo scopo è quello di ampliare il sapere femminile e, insieme alla poesia, all'oratoria, alla pittura, alla musica, realizzare un ribaltamento di prospettiva, che corrisponde a un capovolgimento del punto di vista sul mondo. Con una raffinata operazione paradossale Moderata Fonte assegna all'uomo un ruolo sempre più marginale sia nella società sia nel genere umano, seguendo un percorso di conoscenza che avviene mediante il totale ribaltamento della condizione iniziale.

Quando la strumentazione retorica diviene più complessa, anche i componimenti poetici si infittiscono e nuove tipologie narrative, come facezie, aneddoti, favole e novelle concorrono ad arricchire il dialogo. Particolarmente densa di significato è la favola eziologica del liocorno che, attraverso il tema della metamorfosi, simboleggia l'amicizia, ma anche la vendetta, l'amore negato, il rapporto genitori-figli, e riporta l'attenzione sulla finzione letteraria e sul reimpiego della mitologia:

Ed ecco l'adirata Dea con importuno furore lo soprapende e gittandoli una certa polvere sopra e dicendo alcune parole, quando egli crede felice la desiata sposa fruire, sentesi all'improvviso tutto mutar di forma, ma non di animo; le braccia (ahi fiero impedimento), che doveano cinger l'amato collo, divenner gambe e in subito le man piedi; la veste, che portava candida, in bianco pelo si converse e la graziosa faccia in strano capo di animale armato di forte corno, non dette spazio alla cupida bocca di tor l'ultima licenza almeno, né dar gli estremi bacci alla stupida ed infelice moglie⁴⁷.

Gradualmente Moderata Fonte arriva a parlare anche del ruolo della scrittura e della poesia, iniziando dalla grammatica e dall'*ars oratoria*. Le amiche s'ingegnano a scrivere un'orazione in genere deliberativo, non dimostrativo, per persuadere gli uomini dei loro meriti. Quando Leonora termina il suo articolato discorso, la Regina le domanda se ella riuscirà a pronunciarlo in presenza degli uomini. Allora Leonora fa riferimento a un aneddoto, quello del pentolaio, che mise alla prova il figlio che aveva finito gli studi, per vedere come si sarebbe comportato in pubblico, invitandolo a simulare la sua prima arringa dinanzi alle pentole e ai boccali disposti nella sua stanza. Ma, di fronte a un vero uditorio, il ragazzo non seppe poi proferire parola; donde la gnome conclusiva, da ritenersi quasi degna di un personaggio come Chichibio (*Dec.* VI, 4): «Oh messer padre, rispose allora il giovane, sappiate che gli uomini non son mica bocali»⁴⁸.

40. MODERATA FONTE 1988, p. 83.

41. MODERATA FONTE 1988, p. 90.

42. MODERATA FONTE 1988, p. 95.

43. MODERATA FONTE 1988, p. 99.

44. MODERATA FONTE 1988, p. 103.

45. MODERATA FONTE 1988, p. 116.

46. MODERATA FONTE 1988, p. 119.

47. MODERATA FONTE 1988, p. 110.

48. MODERATA FONTE 1988, p. 136.

Certamente questo aneddoto riflette l'idea di un interno come «laboratorio di esperienza, luogo chiuso e limitato dentro il quale si consuma un esperimento di verità»⁴⁹; però l'intero dialogo non esprime soltanto «la consapevolezza dell'esistenza di un esterno che funziona da istanza repressiva, limite connaturato al progetto alternativo, e che ne sancisce il fallimento»⁵⁰. La forte alternanza esterno/interno non resta bloccata sul modello conflittuale maschile/femminile, perché la letteratura costruisce una via d'uscita mediante il comico. Parlare in pubblico per le donne significa esporsi di fronte agli avvocati uomini, così come per comporre sonetti è necessario conoscere l'arte poetica e le sue regole, ma il superamento del confine può avvenire soltanto mediante l'acquisizione della conoscenza, dopo che conversazione ha contribuito a riposizionare il ruolo del maschile nella gerarchia dell'universo.

Con la forza del paradosso Moderata Fonte invita le donne ad avvicinarsi alla cultura, attraverso le arti, la poesia, la pittura e la musica. Il ruolo assegnato a Corinna, la letterata del gruppo, lungo l'intero dialogo, non ha soltanto lo scopo di rivendicare il valore formativo della libertà rispetto alle restrizioni giuridiche del matrimonio, ma mostra anche in senso più ampio quanto le capacità intellettuali della donna possano esprimersi soltanto ritrovando l'armonia e la concordia nell'universo, che il genere femminile sa conservare e preservare.

La giovane che sceglie un'esistenza autonoma appare un personaggio più complesso rispetto allo stereotipo della donna colta che aspira alla gloria e rifugge il matrimonio. All'inizio della prima giornata Elena aveva esortato Corinna, perché dotata di sublime intelletto, a scrivere un volume per le «povere figliuole che non sanno ancora discernere il mal dal bene»⁵¹, tuttavia durante la conversazione Corinna rivela un'ambizione più alta: dimostrare come l'esercizio della parola, di cui il dialogo è rappresentativo, accompagnato dallo studio delle lettere, prepari l'esperienza della scrittura poetica. Le ottave ariostesche sono inserti significativi nel suo discorso e il poemetto conclusivo sull'inganno d'amore (nello stesso metro) appare come il coronamento della sua formazione di scrittrice e di poetessa:

Per non far dunque error, si ch'a pentire
Non ve ne abbiate poi con danno e scorno
Sdegnate il loro instabile servire,
Né la pietà con voi faccia soggiorno.
E rivolgendo il vostro alto desire
A miglior opre ed a più bei studi intorno,
Ornatevi d'un nome eterno e chiaro
A onta d'ogni cuor superbo e avaro⁵².

49. PEZZINI 2012, p. 148.

50. PEZZINI 2012, p. 148.

51. MODERATA FONTE 1988, p. 18.

52. MODERATA FONTE 1988, p. 181.

Riprendendo la tematica ariostesca dell'inganno amoroso, che Polinesso aveva ordito nei confronti Ginevra (O.F., V), il componimento sposta lo sguardo sul futuro. Suggella i ragionamenti delle due giornate e conferisce a Corinna il ruolo di rappresentante di una nuova poesia femminile, capace di conquistarsi il proprio spazio autonomo nella società intellettuale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNI BRACCESI 2007 = S. Adorni Braccesi, “Fra eresia ed ermetismo: tre edizioni italiane di Enrico Cornelio Agrippa di Nettesheim”, in *Bruniana & Campanelliana* 13 (1), 2007: 11-29.
- ARIOSTO 2012 = L. Ariosto, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di E. Bigi, Milano 1982, ristampa a cura di C. Zampese, Milano 2012.
- BELLUCCI 1981 = N. Bellucci, “Lettere di molte valorose donne... e di alcune petegolette, ovvero: di un libro di lettere di Ortensio Lando”, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma 1981: 255-276.
- CARINCI 2007 = E. Carinci, “Canone, gender, genere letterario: *Il merito delle donne* di Moderata Fonte”, in *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti e M.L. Sapegno, Longo, Ravenna 2007: 93-100.
- CASTIGLIONE = B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, Introduzione di A. Quondam, Milano 1981.
- CHEMELLO 1988 = A. Chemello, *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte. Introduzione a MODERATA FONTE* 1988: IX-LXIII.
- COLLINA 1989 = B. Collina, *Moderata Fonte e Il merito delle donne*, in *Women's Voices in Italian Literature, Annali d'Italianistica* 7, 1989: 142-164.
- KOLSKY 2001 = S.D. Kolsky, “Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy”, in *The Modern Language Review* 96, 2001, 4: 973-989.
- GELLI 1976 = G.B. Gelli, *La Circe*, in Id., *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino 1976: 291-447.
- IRIGARAY 2017 = L. Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di L. Muraro, Milano 2017.
- LANDO 2000 = O. Lando, *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma 2000.
- MAGNANINI 2003 = S. Magnanini, “Una selva luminosa: the Second Day of Moderata Fonte's *Il merito delle donne*”, in *Modern Philology* 101 (2), 2003: 278-296.
- MALPEZZI PRICE 2003 = P. Malpezzi Price, *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Madison-Teaneck - Londra, 2003.
- MALPEZZI PRICE 2003 = “*Venetia Figurata* and Women in Sixteenth-Century Venice: Moderata Fonte's Writings”, in *Italian Women and the City. Essays*, a cura di J. Levarie Smarr - D. Valentini, Madison-Teaneck - Londra, 2003: 18-34.
- MODERATA FONTE 1988 = Moderata Fonte, *Il merito delle donne, ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di A. Chemello, Milano 1988.
- MODERATA FONTE 1995 = Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, a cura di V. Finucci, Modena 1995.
- PERRONE COMPAGNI 2005 = V. Perrone Compagni, «*Della vanità delle scienze*». *Note di lettura*, in *Bruniana & Campanelliana* 11 (1), 2005: 127-133.
- PERRONE COMPAGNI 2007 = V. Perrone Compagni, “*Il De occulta philosophia* di Cornelio Agrippa. Parole chiave: uomo-microcosmo, prisca theologia, cabala, magia”, in *Bruniana & Campanelliana* 13 (2), 2007: 429-448.
- PEZZINI 2012 = S. Pezzini, “*Il merito delle donne*, dialogo di Moderata Fonte. Prove generali di un futuro impossibile”, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a cura di A. Benassi - F. Bondi - S. Pezzini, Lucca 2012.

- PEZZINI 2017 = S. Pezzini, “Il *Foridoro* di Moderata Fonte e il tradimento della lingua del padre”, in *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di A. Benassi - S. Pezzini, Introduzione di P. Godani, Roma 2017: 53-80.
- PLASTINA 2017 = S. Plastina, *Mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno. La natura della donna nel Rinascimento europeo*, Roma 2017.
- PLASTINA 2017b = S. Plastina, “Mythological Epic and Chivalric Fiction in Moderata Fonte’s and Lucrezia Marinella’s poems”, in *Análisis. Revista de investigación filosófica* 4 (2), 2017: 277-295.
- RAY 2001 = K. RAY, “Un’officina di lettere: le «Lettere di molte valorose donne» e la fonte della ‘dottrina femminile’”, in *Esperienze letterarie* 26 (3), 2001: 69-91.
- TIPPELSKIRCH 2011 = X. von Tippelskirch, *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma 2011.
- ZARRI 1999 = G. Zarri, *Il «terzo stato»*, in *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna*, a cura di S. Seidel Menchi - A. Jacobson Schutte - T. Kuehn, Bologna 1999: 311-334.

AMAZZONI CHE NON CAVALCANO ALL'AMAZZONE: I RITRATTI EQUESTRI 'MASCHILI' DELLE ZARINE E DI MARIA ANTONIETTA

ALESSANDRA ZAMPERINI*

I ritratti equestri di sovrane *à califourchon* appaiono solo nel XVIII secolo. Poiché si tratta di un'iconografia più mascolina della cavalcatura all'amazzone, la sua adozione da parte delle sovrane richiese che gli elementi tipici delle versioni maschili (grandi dimensioni, *en levade*, abbigliamento militare, assenza di *pendant*) non fossero presenti in contemporanea e che, dove necessario, fossero mantenuti dei segni di rispetto per il marito. Gli esempi emblematici riguardano Elisabetta Petrovna, Caterina II e Maria Antonietta: mentre le zarine, attraverso un calibrato processo iconografico, elaborarono delle versioni compatibili con il loro ruolo, la regina consorte Maria Antonietta si mostrò ancora una volta molto ardita, portando ai limiti le possibilità lecite dell'iconografia equestre femminile.

Equestrian portraits of female sovereigns riding astride appear only in the 18th century. As this iconography was considered more masculine than riding à l'amazzone, it was adopted by female sovereigns only if the features which were typical of the male equestrian portraits (large dimensions, en levade, military clothing, without a pendant) were not present together at the same time. When it was the case, signs of respect to husbands also must have been depicted. The essay focuses on the emblematic cases of Elizabeth Petrovna, Catherine II and Marie-Antoinette: whilst the portraits of the zarines, through a carefully meditated iconography, resulted in accordance with their role, the queen consort Marie-Antoinette once more proved to be very daring, pushing the limits of what was permitted in the female equestrian representation.

Secondo le testimonianze visive, tra XV e XVII secolo la postura a cavallo più appropriata per regine e principesse era all'amazzone. La cavalcatura da uomo in pittura era accettata soprattutto per figure i cui profili si perdevano nella leggenda: la romana Clelia, in dipinti e incisioni; l'imperatrice Elena, nella predella di un polittico di Michele di Matteo (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1447 c.); la regina dei Longobardi Teodolinda, in una scena del ciclo affrescato dagli Zavattari nel Duomo di Monza (1441-1446); la contessa Matilde di Canossa, in una tela di Paolo Farinati (Verona, Museo di Castelvecchio, 1582-1587)¹.

Per contro, nella vita reale, le donne cavalcavano regolarmente all'amazzone, anche se esistevano delle occasioni in cui potevano cavalcare *à califourchon*. Per quel che sappiamo, era il caso delle donne guerriere, tra le quali, accanto alla celeberrima Giovanna d'Arco, spiccano le meno note Madame de Saint-Basle-mont (1607-1660) e Philis de la Tour du Pin de la Charce (1645-1703). Per tutte queste donne così audaci, reali o legendarie, determinante fu l'esigenza di conciliare

atteggiamenti maschili e decoro femminile tanto nella vita quanto nella loro rappresentazione visiva, così che il giudizio su di loro fu sempre controverso: da un lato, seppur con esiti positivi, esse usurpavano prerogative virili, come coraggio, forza e capacità di governo, dall'altro dovevano (o far mostra di) conservare le qualità muliebri, in primo luogo castità e fedeltà². Un'altra circostanza in cui le donne potevano cavalcare da uomo, più accessibile alle dame di sangue reale, era la caccia. Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V e governatrice dei Paesi Bassi, era nota per l'abilità mascolina nelle battute venatorie, oltre che per la partecipazione alle guerre di persona «*tousjours à cheval, comme une genereuse amazone*»³. È tuttavia significativo che tale ricordo sia tramandato dalle fonti scritte e non da quelle figurative, perché dimostra che per le donne delle famiglie regnanti esisteva uno scarto tra prassi e formalizzazione iconografica: uno scarto che sarà colmato solo nel XVIII secolo.

* Università di Verona – Dipartimento di Culture e Civiltà (alessandra.zamperini@univr.it)

1. Le nostre osservazioni non riguardano come le donne potevano cavalcare nella realtà (su cui DRUESEDOW 1984, pp. 58-60). Anche nel XIV secolo, le immagini femminili a cavalcioni si riferiscono per lo più a personaggi biblici, letterari o impegnati nella caccia: un utile repertorio è consultabile in <http://www.larsdatter.com/women-horseback.htm> (consultato il 15.6.2020).

2. FRANKLIN 2010.

3. BRANTÔME 1868, p. 396. Cfr. WILSON CHEVALIER 2002, pp. 509-510.

IL RITRATTO EQUESTRE ALL'AMAZZONE

Il ritratto equestre era una tipologia prettamente maschile, in virtù del suo simbolismo di forza e governo. Di conseguenza, venne impiegato per sovrane e principesse con estrema cautela, in modo da derogare il meno possibile allo sconfinamento di genere, anche quando le monarchie gestirono il potere al pari degli uomini: Elisabetta I Tudor, uno degli esempi più complessi di regina *suo iure*, fu raramente presentata a cavallo e, comunque, mai *astride*⁴.

Come lei, infatti, le dame di stirpe reale furono semmai raffigurate all'amazzone e, fino al XVII secolo, in lavori di dimensioni contenute. In altri termini, per molto tempo non esistette la versione muliebre di un'opera quale il *Carlo V a Mühlberg* di Tiziano (Madrid, Museo del Prado, 1548). All'amazzone, come Maria di Borgogna (1477), la sovrana poteva apparire sul proprio sigillo, un oggetto di alto valore politico, persino maggiore del pregio di un capolavoro; regine e principesse cavalcavano all'amazzone nelle stampe, un medium dalla circolazione più ampia di una pittura. Tuttavia, pur rappresentando un contributo alla visibilità femminile, tali effigi non avevano la stessa durata e lo stesso prestigio di un quadro: il sigillo rimaneva legato alla vita della sua proprietaria, la produzione grafica non possedeva le medesime funzioni – e, talvolta, neppure la qualità – di un dipinto.

Nondimeno, nel Seicento, nell'ambito della *querelle des femmes*, emerse con maggior chiarezza la figura della *femme forte* che agiva con determinazione ed eroismo, un tema che, pur essendo considerato un caso limite e da trattare sempre come un'eccezione, alla lunga consentì di attribuire alle donne – nella vita reale come nelle arti figurative – un certo numero di qualità e atteggiamenti ritenuti tipici degli uomini⁵. Significativamente, dunque, in questo periodo il ritratto equestre delle sovrane venne affidato non solo alle stampe, bensì pure alle tele di artisti rinomati. Il limite invalicabile restava il rispetto della cavalcatura all'amazzone, persino (o soprattutto) quando le dame si presentavano *en levade*: poiché il movimento era ritenuto un appannaggio dei ritratti maschili, abbisognava di un bilanciamento femminile per non risultare troppo trasgressivo.

Le reggenti francesi, da Caterina de' Medici ad Anna d'Austria, compaiono all'amazzone nelle stampe e in dipinti, talvolta persino di grande impatto visivo, come Maria de' Medici nella *Vittoria di Juliers* di Rubens (Parigi, Musée du Louvre, 1622)⁶. Isabella

Clara Eugenia d'Asburgo – allorché ad Anversa divenne governatrice dei Paesi Bassi, un incarico assegnato dal padre Filippo II di Spagna a lei e non al marito – cavalca all'amazzone in un'incisione del 1602⁷. Cristina di Svezia adotta la medesima postura nella tela di Sébastien Bourdon al Prado (1653), così da affievolire l'impressione di virilità della *levade* che doveva assimilarla ai suoi modelli maschili, il padre e Alessandro Magno⁸.

Nello stesso solco si possono annoverare i ritratti equestri di Margherita d'Austria e Isabella di Borbone (Diego Velázquez, Madrid, Museo del Prado, 1635 c.)⁹; delle duchesse sabaude a Racconigi e nella Venaria Reale (Charles Dauphin e Jan Miel, tra gli altri, 1658-1666)¹⁰; di Maria Anna di Neuburg (Luca Giordano, Madrid, Museo del Prado, 1693 c.)¹¹.

IL RITRATTO EQUESTRE À CALIFOURCHON: LE ZARINE

Nel Seicento, si iniziò a rappresentare donne contemporanee anche *à califourchon*. Verso la fine del XVII, nella Sala degli Stemmii nel palazzo reale di Sintra, si incontra una gentildonna di corte a cavalcioni durante una partita di caccia (fig. 1). Il passaggio da figure semileggendarie e virago a persone concrete, anche se generiche, rivela una graduale evoluzione iconografica, nel solco di quelle testimonianze letterarie che iniziano a ricordare apertamente più di una signora rispettabile che veste e cavalca come un uomo¹². A parte l'episodio portoghese, però, nel Seicento, furono pochissime le donne viventi raffigurate a cavalcioni, per le quali vanno citate le stampe dedicate alle guerriere de Saint-Baslemont (1645 c.) e de la Charce (1693 c.). Solo per la Saint-Baslemont esistono anche due tele di Claude Deruet (Nancy, Musée des Beaux-Arts; Musée Historique)¹³.

7. THØFNER 1999, p. 17 e fig. 8.

8. DANIELSSON 1989.

9. DE CAVI 2011-2012, pp. 137-140.

10. VARALLO 2016, pp. 365-370; GORIA 2018, pp. 209-220.

11. In realtà, il Prado conserva solo due bozzetti per un progettato ritratto equestre della regina: MARTÍNEZ LEIVA 2013, p. 224 (nota 23).

12. Pensiamo a Madame de la Guette: *Mémoires* 2003 p. 128 (su cui DEJEAN 2003 p. 121); o a Mary Wortley Montagu, che, durante il suo soggiorno in Italia (1740-1761) cavalcava *à califourchon*, al modo delle dame locali: SEVERI 2015, p. 112.

13. ABBOTT 1993. Le due tele sono di dimensioni differenti perché dovevano avere destinatari diversi: pur non soffermandosi sul tipo di cavalcatura, l'autrice evidenzia come nel dipinto più grande, destinato a un proprietario esterno (forse Anna d'Austria), sia ricercata una mediazione tra atteggiamento marziale e pratiche femminili, mentre la tela più piccola, verosimilmente per la famiglia, restituisce un'immagine decisamente virile (p. 132).

4. Elisabetta I fu sempre restia ad accogliere il paragone con le vere amazzoni: SCHLEINER 1978.

5. TAKANISHI KNOWLES 2019 (con bibliografia).

6. Sul ritratto equestre rubensiano quale antesignano di ulteriori sviluppi iconografici: OLIVÁN 2011.



Fig. 1: Anonimo, *Dama à califourchon*, fine del XVII secolo, Sintra, Palazzo Reale, Sala degli Stemmi (foto dell'autrice).



Fig. 2: Georg Grooth, *Elisabetta Petrovna a cavallo con un paggio*, 1743 c., New York, Metropolitan Museum of Art (© dominio pubblico).

Nel Settecento, tuttavia, mentre il ritratto all'amazzone si diffuse sempre più, alcune sovrane iniziarono a essere presentate a cavalcioni. Ovviamente, nemmeno questo processo fu senza condizioni.

La zarina Elisabetta Petrovna fu la prima protagonista di un ritratto *à califourchon* – eseguito da Georg Grooth, del quale esistono varie repliche – in cui veste l'uniforme del reggimento Preobraženskij (fig. 2). La versione conservata alla Galleria Tret'jakov di Mosca è datata al 1743, un paio d'anni dopo l'ascesa al trono¹⁴.

È noto che quella scena celebra le modalità con cui la granduchessa aveva preso il potere¹⁵. Dopo Caterina I, moglie di Pietro il Grande, dal 1727 al 1741 sul trono si erano succeduti Pietro II, Anna Ivanovna, e il piccolo Ivan VI, per il quale aveva assunto la reggenza la madre Anna Leopoldovna. Elisabetta, figlia di Pietro I e Caterina I, aveva depresso Anna e fatto imprigionare Ivan, con l'aiuto sostanziale del reggimento Preobraženskij,

14. Per le principali versioni: Mosca, Galleria Tret'jakov, 82,4 x 64,9 cm, inv. 4584 (MARKINA 1999, pp. 155-157, 230-231, cat. 14); New York, Metropolitan Museum, 79,7 x 62,2 cm, inv. 1978.554.2 (ETTESVOLD 1981, p. 52, con data 1745 c.). Sono considerate copie di anonimo del XVIII secolo i due pezzi all'Hermitage: 330 x 290 cm, inv. ЭРЖ-3286; 75,5 x 57,5 cm, inv. ЭРЖ-560. Del modello esiste anche la versione in porcellana: PIETSCH 2005.

15. PROSKURINA 2011, pp. 13-48.

di cui divenne capitano¹⁶. Eppure, l'iconografia rimaneva così inconsueta che la nuova zarina molto plausibilmente sentì il bisogno di una giustificazione retroattiva attraverso la creazione, attorno alla metà del secolo, di un analogo ritratto della madre e predecessora, Caterina I, sempre a opera di Grooth¹⁷.

D'altronde, che Elisabetta fosse cosciente dei problemi insiti nel suo ritratto è dimostrato da altri accorgimenti. È stato detto che il modello veniva dal ritratto equestre del padre, Pietro I il Grande, eseguito da Johann Gottfried Tannauer attorno al 1725 (fig. 3)¹⁸. La scheda del Museo di Stato Russo riporta un'ipotesi secondo cui il dipinto poteva essere lo studio per un'opera maggiore. Tuttavia, è sintomatico che i ritratti di Elisabetta e Caterina I abbiano misure

16. Durante il colpo di stato, in realtà, Elisabetta indossava solo un'armatura. Anche Caterina II, al momento della presa del potere, indossò, sì, l'uniforme ma viaggiò in carrozza. I ritratti delle due zarine, dunque, non hanno una funzione documentaria in senso proprio, bensì celebrativa e simbolica.

17. Tallinn, Kadrioru Kunstimuseum, 78,4 x 60 cm, EKM MV 361: <https://digikogu.ekm.ee/ekm/search/oid-1328/> (consultato il 16.6.2020).

18. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo, 76 x 63,5 cm, inv. Ж-4901: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19-tannauer_i_g_petr_i_v_poltavskoy_bitve_1724_zh_4901/index.php?lang=en (consultato il 16.6.2020).



Fig. 3: Johann Gottfried Tannauer, *Pietro I alla battaglia di Poltava*, 1725 c., San Pietroburgo, Museo di Stato Russo (© dominio pubblico).

analoghe a quelle del dipinto di Pietro I, generando l'impressione che Elisabetta avesse costituito una sorta di trittico ideale, al fine di presentarsi come figlia di due sovrani. L'appropriazione di ruoli maschili non doveva apparire una violazione, bensì l'asserzione di una sovranità legittima che trascendeva il sesso della persona in cui si incarnava.

Ciò nonostante, affinché l'iconografia fosse incuneata entro binari confacenti, Elisabetta limitò, dove possibile, gli sconfinamenti di genere. La zarina, allora, è accompagnata da un leggiadro servitore moro, in un'atmosfera quasi frivola, come suggerisce la scheda della Galleria Tret'jakov¹⁹. Per McBurney, invece, il tono del dipinto è militare, nonostante l'accompagnatore²⁰. Ciascuno di questi giudizi coglie solo una parte del quadro: l'accento marziale è indubbio, ma proprio per questo andava addolcito dal paggio. Anche le dimensioni della tela miravano a smussare la presentazione: da un lato ricordavano il ritratto paterno, dall'altro bandivano la solennità. Probabilmente, il dipinto andava associato anche ai ritratti – sempre di Grooth – dell'erede, futuro Pietro III, *en levade* (Mosca, Galleria Tret'jakov, 1742 c.) e della sua sposa, futura Caterina II, all'amazzone in una *levade* appena abbozzata (San Pietroburgo, Mu-

seo di Stato Russo, 1745 c.)²¹. Se così fosse, la coppia 'correttamente' rappresentata riequilibrava la presenza 'irregolare' della nuova zarina, dandole l'aria più rassicurante di una parentesi nella successione. Di sicuro, il ritratto di Elisabetta non introduceva né la battaglia, né la *levade* di Pietro I.

Una volta che Elisabetta si assestò al potere, alcune cautele furono abbandonate, ma la costruzione dell'immagine rimase vigile. In un dipinto poco più tardo, attribuito a Georg Caspar Prenner (fig. 4)²², Elisabetta, in armatura, è accompagnata da un gruppo di guerrieri, fra le quali sta la futura Caterina II. La predominanza della compagine muliebre, tuttavia, è bilanciata da un più numeroso assembramento di gentiluomini che, sebbene disposti sul fondo, si contrappongono per il loro dinamismo alla staticità delle dame; analogamente, la scena di battaglia si perde all'orizzonte, generando l'idea che l'imperatrice emerga quasi da una parata, più che da uno scontro.



Fig. 4: Georg Caspar Prenner, *Elisabetta Petrovna a cavallo*, 1744-1755, San Pietroburgo, Museo di Stato Russo (© dominio pubblico).

Da ultimo, nel 1749, la zarina affidò a Grooth una variante del modello del 1743, nella quale, eliminando il paggio e presentandosi di profilo, evoca più chiaramente il modello imperiale per eccellenza, il Marco Aurelio (fig. 5)²³.

Quando Caterina II conquistò il potere nel 1762, costringendo il marito Pietro III all'abdicazione con l'aiuto ancora una volta del reggimento Preobraženskij, il ritratto equestre in uniforme fu quasi una scelta obbligata e l'incombenza ricadde su Vigilius Ericksen (fig. 6)²⁴.

21. MARKINA 1999, p. 160.

22. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo, 50,5 x 66 cm: <http://rmgallery.ru/ru/4789> (consultato il 16.6.2020).

23. Gräflich zu Lynarsche Kunstsammlung, 61 x 48 cm.

24. San Pietroburgo, Hermitage, 195 x 178,3 cm, inv. ГЭ-1312 (post 1762); 385 x 356 cm, inv. ГЭ-4734 (1764). Le repliche e le copie sono numerose. Cfr. RENNE 1999, pp. 98-100, 106

19. <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/portret-elizavety-petrovny-na-kone-s-arapchonkom/> (consultato il 16.6.2020).

20. MCBURNEY 2014, pp. 84-85.



Fig. 5: Georg Grooth, *Elisabetta Petrovna a cavallo con un paggio*, 1749, Gräflich zu Lynarsche Kunstsammlung (© dominio pubblico).

Rifarsi a Elisabetta – e attraverso di lei a Pietro I – era indispensabile per la principessa tedesca, che non vantava gli stessi diritti delle predecessore né per nascita, né per consacrazione, né per designazione; la granduchessa aveva come uniche credenziali il matrimonio con il successore di Elisabetta e la nascita di un erede, a cui aggiunse un'accorta politica di sostegno alla Chiesa ortodossa e di rispetto per la stessa Elisabetta, dimostrato dal ritratto in lutto per la morte dell'imperatrice (Vigilius Ericksen, Mosca, Galleria Tretjakov, 1762).

Tuttavia, se il modello di Elisabetta fu ineludibile, alcune condizioni erano mutate: dopo cinque tra reggenti e zarine, dopo i precedenti di Elisabetta, Caterina II non dovette femminilizzare l'iconografia nella stessa misura, sicché il paggio scompare, le bandiere dell'esercito emergono dal fondo e il richiamo al Marco Aurelio è da subito palese²⁵. Diversamente dal prototipo di Elisabetta, questo è stato definito non un ritratto in senso tradizionale, bensì come «perpetuation of a

(cat. 46); RENNE 2005, p. 150; MCBURNEY 2014, pp. 123-131; JACQUES 2017, p. 15. Sul *cross-dressing* e gli atteggiamenti militareschi di Caterina, descritti dall'amica Ekaterina Romanovna Dashkova: PROSKURINA 2011, pp. 20-29.

25. Secondo MCBURNEY 2014, p. 83 (nota 130), il paggio non sarebbe stato necessario, in quanto Caterina II è in procinto di guidare le sue truppe. Se così fosse, però, si potrebbe dire che anche la descrizione di questa scena militare era divenuta possibile solo dopo la strada aperta dai ritratti di Elisabetta.



Fig. 6: Vigilius Eriksen, *Caterina II a cavallo*, 1762, San Pietroburgo, Hermitage (© dominio pubblico).

significant moment in Russian history»²⁶.

Al contempo, ciò non significava completa libertà e ogni iconografia della zarina fu sorvegliata per non superare oltre il lecito i limiti di genere, come dimostra il rapporto ideale tra il *Ritratto equestre* e il *Ritratto allo specchio* (Vigilius Ericksen, San Pietroburgo, Hermitage, 1762-1764): nel primo, Caterina II si presenta come un uomo, ma evita la *levade*, consentita alle donne solo con la postura all'amazzone; nel secondo, si presenta come un sovrano nel suo doppio corpo, riprendendo l'iconografia dello *Speculum principis*, ma indossa abiti femminili²⁷. In teoria, i ritratti sono un atto politico del monarca in quanto corpo mistico, al di là del genere; nella pratica, necessitano sempre di qualche accortezza²⁸.

Eppure, Caterina II aveva fatto un passo avanti. Il suo ritratto equestre era un tassello che accresceva il numero di elementi desunti dalle iconografie equestri maschili. Non casualmente, le tele di Eriksen avevano maggiori dimensioni e furono destinate ad ambienti rilevanti, quali la Sala del Trono a Peterhof e la Galleria Romanov del Palazzo d'Inverno (la versione ridotta).

26. RENNE 1999, p. 100.

27. Sul doppio corpo del sovrano nel *Ritratto allo specchio*: GOLBURT 2004, p. 62. Sull'armonia tra maschile e femminile nel dipinto: IVLEVA 2015, pp. 21-23.

28. A riprova delle difficoltà incontrate nel travalicamento di genere, si vedano gli sforzi e le delusioni dell'amica Dashkova: WORONZOFF-DASHKOFF 1991.

**IL RITRATTO EQUESTRE À CALIFOURCHON:
MARIA ANTONIETTA**

Le peculiari condizioni della Russia e il fatto che le zarine fossero sovrane *suo iure* possono aver favorito la nascita e l'accettazione dei loro ritratti equestri. Intanto, però, la crescente esposizione femminile guadagnata nel Settecento consentiva al fenomeno di assumere un'estensione europea. Francesco Liani presenta Maria Amalia di Sassonia, regina di Napoli, a cavalcioni, *en levade*, con abiti militari, in una tela di grandi dimensioni (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1750-1760, 385 x 215 cm, inv. OA 7724; fig. 7). Apparentemente, l'opera sembra oltrepassare i limiti fissati dalle zarine, i cui ritratti non assommano tutte queste condizioni. In realtà, il ritratto di Maria Amalia sta in pendant con quello del marito, Carlo III, del quale risulta quasi una replica depotenziata. Eppure, sebbene i due ritratti, presentando i sovrani come una coppia, dimostrassero che l'immagine della regina era stata approvata dal consorte, quell'iconografia dovette rimanere ambigua, tant'è che vennero privilegiate altre soluzioni. Maria Luisa di Parma, regina di Spagna, è ripresa da Goya nel 1799 nell'uniforme della Guardia de Corp ed è in pendant con il marito Carlo IV, ma esclude il cavallo rampante e indossa una gonna (Madrid, Museo del Prado; 338 x 282 cm; fig. 8). Guglielmina di Prussia, moglie di Guglielmo V, stadthouder d'Olanda, si limita a indossare abiti femminili in una tela di piccole dimensioni del 1789 (Philip Christian Haag, Amsterdam, Rijksmuseum, 86 x 69 cm). Semmai, merita attenzione il fatto che il dipinto fosse stato preceduto da una stampa (Reinier Vinkeles, 1779) in cui si metteva in evidenza la non pericolosità della posa, mostrando un pubblico quasi indifferente alla cavalcata della regina²⁹.

Invece, Maria Antonietta sembrò meno ossequiosa nei confronti di questo codice di genere. Nel 1783, la regina fu dipinta da Louis-Auguste Brun de Versoix in abiti maschili *à califourchon*, durante una partita di caccia, in una piccola tela³⁰; è colta in un salto e non esiste il pendant del marito (fig. 9). Non è certo se il ritratto fosse stato commissionato dalla stessa regina. In ogni caso rifletteva delle condizioni verosimili: nel 1770, l'imperatrice Maria Teresa chiedeva alla figlia di non «monter en homme» e di non farsi ritrarre «dans l'habillement d'homme», come invece era solita fare³¹;



Fig. 7: Francesco Liani, *Maria Amalia di Sassonia a cavallo*, Napoli, 1750-1760, Museo Nazionale di Capodimonte (© dominio pubblico).



Fig. 8: Francisco Goya y Lucientes, *Maria Luisa di Parma a cavallo*, 1799, Madrid, Museo del Prado (© uso consentito in pubblicazioni senza fine di lucro).

29. Una stampa di Barent de Bakker descrive anche un monumento equestre *à califourchon* della regina (1789-1804).

30. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, 59 x 66 cm, inv. MV5718. Cfr. FOURNIER-SARLOVÉZE 1911, pp. 46-58; WEBER 2006, pp. 85-90. A causa della recente pandemia, non è stato possibile consultare HART - BIERI THOMSON 2016.

31. *Correspondence* 1874, I, pp. 104, 105. La richiesta nasceva in prima battuta dal timore che la cavalcatura da uomo pre-

giudicasse la fertilità; per questa ragione, nemmeno la zarina Elisabetta desiderava che la giovane Caterina cavalcasse in tal modo: RENNE 2005, p. 149.



Fig. 9: Louis-Auguste Brun de Versoix, *Maria Antonietta a cavallo in abiti maschili*, 1783, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon (foto dell'autore).



Fig. 10: Louis-Auguste Brun de Versoix, 1783-1785, *Maria Antonietta a cavallo in abiti femminili*, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon (© dominio pubblico).

Gabriel de Saint-Aubin disegnava la sovrana *à califourchon* durante una passeggiata (Parigi, Musée du Louvre, 1778 c.)³².

Come accadde per il ritratto *en chemise* di Élisabeth Vigée Lebrun (Hessische Hausstiftung, Kronberg, 1783), venne eseguita una versione all'apparenza più

convenzionale dal medesimo Versoix (1783-1785; fig. 10): in una scena di caccia, Maria Antonietta cavalca all'amazzone e indossa abiti femminili. Restano solo due dettagli inappropriati per l'immagine di una regina: il suo dinamismo e il re confinato sullo sfondo³³. Però, diversamente dal dipinto di Vigée Lebrun, esposto alle critiche del Salon, le due tele di Versoix – come indicano le dimensioni – dovevano essere destinate a una cerchia ristretta. La versione *en homme* forse era per la madre; comunque sia, il quadro attuale rimase ai discendenti del pittore sino al 1919.

Nonostante non risultino commenti contemporanei, alla luce degli sviluppi iconografici affrontati dal ritratto equestre muliebre *à califourchon*, i due dipinti di Maria Antonietta sono i più arditi per una regina secondo le norme del tempo. Secondo Larkin, dipingere la passione venatoria della regina gratificava, più che sfidare, le richieste della corte³⁴. Tuttavia, come ritiene Weber, che trova la fonte del dipinto *en homme* nelle *levades* di Luigi XIV, è altrettanto possibile riconoscere in questa scelta di Maria Antonietta «an act of defiance and an assertion of authority»³⁵. Hyde ha inoltre evidenziato come il travestimento maschile della regina, a causa del suo ruolo di primo piano, rischiasse di apparire controverso nella Francia del tempo³⁶.

In effetti, comunque cavalcasse Maria Antonietta nella realtà, la sua raffigurazione doveva rispettare le regole di genere e l'etichetta, mentre quei dipinti – seppure in misura diversa – non lo facevano. Nel XVIII secolo, i ritratti equestri muliebrici erano riusciti a fondere diverse gradazioni tra maschile e femminile e, anzi, nessuna delle componenti 'virili' (*à califourchon*, *en levade*, abiti maschili, grandi dimensioni, senza pendant) era considerata problematica, qualora fosse stata adeguatamente combinata con le altre e relazionata al proprio contesto politico e culturale.

Le zarine avevano evitato di fondere insieme troppi elementi maschilini nei loro ritratti equestri. Sebbene incarnassero la regalità come qualità asessuata, rimanevano delle donne e, in quanto tali, dovevano essere attente a mantenere la giusta distanza dal sovrano-uomo. Quando la sovrana non incarnava nemmeno la regalità in toto, ma una sua appendice, come la consorte Maria Antonietta, sarebbe stato impensabile che il pubblico accettasse di vederla superare i confini leciti del decoro. Persino nel ritratto all'amazzone, la regina offusca il marito, svilendolo a miniatura con un lapsus eloquente, sebbene di certo non voluto, nel confermare quella passività del re dinnanzi alla moglie che, per altre ragioni, la propaganda aveva riconosciuto e criticava aspramente.

33. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, 100 x 81 cm, inv. MV9082.

34. LARKIN 2000, p. 259 (nota 57).

35. WEBER 2006, p. 90.

36. HYDE 2008, pp. 161-162.

32. FOURNIER-SARLOVÈZE 1911, pp. 51-52.



Fig. 11: *Jeune dame montant à cheval*, da *Galerie des Modes et des Costumes Français*, 1779, Boston, Museum of Fine Arts (© dominio pubblico).

Se giudicata in una prospettiva storica nella quale – nonostante tutto – molto è stato fatto per superare le discriminazioni di genere, Maria Antonietta si dimostrò più moderna delle sue regali compagne sia nel ritratto *en chemise*, sia nei due ritratti equestri. Ma il problema fu questo: fu troppo moderna e troppo poco attenta ai limiti posti al suo genere e al suo ruolo dalla cultura dell'epoca, nonché dall'etichetta di Versailles³⁷.

Al pari della *chemise*, anche la cavalcatura femminile *à califourchon* era di moda in Francia, come dimostrano una stampa del 1779 (fig. 11) e altre due stampe di Robin de Montigny, in cui le cognate di Maria Antonietta montano a cavalcioni. Eppure, secondo i canoni dell'epoca, si può dire che il ritratto equestre a cavalcioni di Versoix fu un ennesimo debordamento dell'Asburgo, sebbene non il più noto ai suoi tempi. La regina non capiva che la corte francese era impreparata ad accettare incondizionatamente i confini di genere, che la monarchia era troppo debole per assorbire i colpi delle sue innovazioni, la cui portata negativa era accentuata dal fatto di nascere dall'istinto personale e non da un progetto politico e istituzionale, come per le zarine. In mezzo a tanti comportamenti inconsulti, i ritratti di Versoix aggiunsero poco alla cattiva fama di Maria Antonietta presso i contemporanei, ma a posteriori ne confermano la sventatezza.

Forse proprio per questo, tuttavia, come abbiamo detto, quelle scene *à califourchon* testimoniano il massimo grado di mascolinità a cui il ritratto equestre muliebre di una regina riuscì ad arrivare. Nel secolo successivo, non si registreranno opere analoghe. La pur ribelle Sisi, la più famosa amazzone regale dell'Ottocento, non fu mai ritratta o fotografata *à califourchon* e, ancora, oggi regine e principesse vengono riprese a cavalcioni solo nelle occasioni informali o nelle competizioni ippiche. Vero è che il cavallo ha perso la sua importanza e il suo simbolismo di regalità. Resta il fatto che Elisabetta II, la più stimata sovrana contemporanea, fino al 1986 ha presieduto la cerimonia del Trooping the Color cavalcando all'amazzone, e ha dovuto attendere ancora per comparire *astride* in un monumento: solo nel 1992 è stata inaugurata una sua statua bronzea a Ottawa, nel 2002 a Londra.

37. Sui problemi sollevati dal ritratto *en chemise* di Vigée Lebrun: SHERIFF 2003, pp. 52-59.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBOTT 1993 = C. Abbott, "The Portrait as Text: Two Depictions of Madame de Saint-Balmon (1607-1660)", in *Atlantis* 19 (1), 1993: 126-133.
- BRANTÔME 1868 = Brantôme, *Vies des Dames illustres françaises et étrangères*, a cura di L. Moland, Parigi 1868.
- Correspondence* 1874 = *Correspondence secrète entre Marie-Thérèse et le Comte de Mercy-Argenteau*, I, a cura di A. d'Arneht - M.A. Geffroy, Parigi 1874.
- DANIELSSON 1989 = A. Danielsson, "Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden Addressed to His Catholic Majesty Philip IV", in *Konsthistorisk tidskrift* 58, 1989: 95-108.
- DE CAVI 2011-2012 = S. de Cavi, "Nuove fonti per l'iconografia equestre del Salón de los Reinos di Velázquez al Buen Retiro (1628-1634/35)", in *Locus Amoenus* 11, 2011-2012: 129-149.
- DEJEAN 2003 = J. DeJean, "Violent Women and Violence against Women: Representing the 'Strong' Woman in Early Modern France", in *Signs* 29 (1), 2003: 117-147.
- DRUESADOW 1984 = J. R. Druesadow, "Aside and Astride: a History of Ladies' Riding Apparel", in *Man and the Horse. An illustrated History of Equestrian Apparel*, New York 1984: 58-92.
- ETTESVOLD 1981 = P. M. Ettesvold, *The Eighteenth-Century Woman*, New York 1981.
- FOURNIER-SARLOVÈZE 1911 = J.-R. Fournier-Sarlovèze, *Louis-Auguste Brun, peintre de Marie-Antoinette 1758-1815*, Parigi 1911.
- FRANKLIN 2010 = M. Franklin, "Boccaccio's Amazons and Their Legacy in Renaissance Art: Confronting the Threat of Powerful Women", in *Woman's Art Journal* 31 (1), 2010: 13-20.
- GORIA 2018 = C. Gorla, "Diana e l'immagine del potere. Jan Miel e il cantiere decorativo della Venaria Reale", in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*, a cura di G. Barberi Squarotti et al., Firenze 2018: 205-230.
- HART - BIERI THOMSON 2016 = *Louis-Auguste Brun, peintre de Marie-Antoinette: de Prangins à Versailles*, a cura di M. Hart - H. Bieri Thomson, Losanna 2016.
- HYDE 2008 = M. Hyde, "Troubling Identities and the Agreeable Game of Art: from Madame de Pompadour's Theatrical 'Breeches' of Decorum to Drouais's *Portrait of Madame Du Barry en homme*", in *Women and Portraits in Early Modern Europe*, a cura di A. Pearson, Alderhot 2008: 161-181.
- JACQUES 2017 = S. Jacques, *The Empress of Art. Catherine the Great and the Transformation of Russia*, New York - Londra, 2017.
- IVLEVA 2015 = V. Ivleva, "Catherine II as Female Ruler: The Power of Enlightened Womanhood", in *E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies* 3, 2015: 20-46.
- LARKIN 2000 = T. L. Larkin, *Marie-Antoinette and Her Portraits: The Politics of Queenly Self-Imaging in Late Eighteenth-Century France*, PhD Dissertation, University of California, Santa Barbara 2000.
- MARTÍNEZ LEIVA 2013 = G. Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico", in *Carlos II y el arte de su tiempo*, a cura di A. Rodríguez et al., Madrid 2013: 219-256.
- MARKINA 1999 = L. A. Markina, *Portretist Georg Khristof Groot i nemetskie zhivopistsy v Rossii serediny XVIII veka*, Mosca 1999.
- McBURNEY 2014 = E. McBurney, *Art and Power in the Reign of Catherine the Great: The State Portraits*, PhD Dissertation, Columbia University 2014.

- Mémoires* 2003 = *Mémoires de Madame de la Guette 1613-1676 écrits par elle-même*, a cura di M. Cuénin, Parigi 2003.
- OLIVÁN 2011 = L. Oliván, “Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos”, in *Chronica nova* 37, 2011: 272-300.
- PIETSCH 2005 = U. Pietsch, “Die Porzellanplastik der Zarin Elisabeth zu Pferde: Ein Beitrag zur Arbeitsweise des Meißner Modelleurs Johann Joachim Kaendler (1706-1775)”, in *Dresdener Kunstblätter* 49 (1), 2005: 5-12.
- PROSKURINA 2011 = V. Proskurina, *Creating the Empress. Politics and Poetry in the Age of Catherine II*, Brighton (MA), 2011.
- RENNE 1999 = E. Renne, “Catherine II through the Eyes of Vigilius Eriksen and Alexander Roslin”, in *Catherine the Great & Gustav III*, a cura di M. Olausson, Stoccolma 1999: 97-107.
- RENNE 2005 = E. Renne, “They Liked Me at First Glance”: Painted Portraits of Catherine II”, in *Catherine the Great. Art for the Empire*, a cura di N. Bondil, Gand 2005: 149-155.
- GOLBURT 2004 = L. Golburt, *The First Epoch: The Eighteenth Century and the Russian Cultural Imagination*, Madison 2004.
- SHERIFF 2003 = M. Sheriff, “The Portrait of the Queen”, in *Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*, a cura di D. Goodman, New York - Londra 2003: 45-71.
- SCHLEINER 1978 = W. Schleiner, “Divina Virago: Queen Elizabeth as an Amazon”, in *Studies in Philology* 75 (2), 1978: 163-180.
- SEVERI 2015 = R. Severi, “La mucca in cucina. Cibo e alloggio per gli inglesi del Grand Tour”, in *Cibo e Lifestyle dei viaggiatori stranieri in Italia*, a cura di R. Severi, Moncalieri (TO) 2015: 103-153.
- TAKANISHI KNOWLES 2019 = M. Takanishi Knowles, “Tricky, Fine, and Trapped: Painting the Femme Forte in Early Seventeenth-Century France”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, 2019: 92-114.
- THØFNER 1999 = M. Thøfner, “Marrying the City, Mothering the Country: Gender and Visual Conventions in Johannes Bochius’s Account of the Joyous Entry of the Archduke Albert and the Infanta Isabella into Antwerp”, in *Oxford Art Journal* 22 (1), 1999: 3-27.
- VARALLO 2016 = F. Varallo, “...era un sottilissimo nastro, con che frenava il cavallo”. Ritratti equestri, cerimonie e loisir nella corte sabauda del XVII secolo”, in *Las Caballerizas Reales y el mundo del caballo*, a cura di J. Aranda Doncel - J. Martínez Millán, Cordoba 2016: 361-390.
- WEBER 2006 = C. Weber, *Queen of Fashion. What Marie-Antoinette Wore to the Revolution*, New York 2006.
- WILSON CHEVALIER 2002 = K. Wilson Chevalier, “Art Patronage and Women (including Habsburg) in the Orbit of King Francis I”, in *Renaissance Studies* 16 (4), 2002: 474-524.
- WORONZOFF-DASHKOFF 1991 = A. Woronzoff-Dashkoff, “Disguise and Gender in Princess Dashkova’s *Memoirs*”, in *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes* 33 (1), 1991: 62-74.

L'ARTE DI CAMMINARE. DONNE E SPAZI PUBBLICI TRA NARRAZIONI E VIRTUOSE APPLICAZIONI

RITA DEBORA TOTI*

Il contributo analizza, a partire da *Storia del camminare* di Rebecca Solnit (2000), l'atto del camminare come rivendicazione da parte delle donne, nel corso dei secoli, della libertà di superare e infrangere la "barriera materiale" che le ha costrette ad agire all'interno di un ben delimitato spazio privato. Nel tempo si è determinato, infatti, un sistema binario in cui lo spazio pubblico costituisce il luogo dove si muovono le donne segnate dalla disponibilità sessuale, mentre lo spazio privato è quello affidato alla cura delle donne conformi alla norma. Il contributo procede con l'analisi dell'atto del camminare nei movimenti degli anni Settanta, che rivendicavano e occupavano le strade con immaginifici cortei, densi di differenze, e proponevano la possibilità di un'altra rappresentazione delle donne, libera dallo sguardo maschile. Al contempo, si sottolinea la relazione dialettica tra il camminare e la storia del pensiero e della scrittura, attraverso le parole di intellettuali, di scrittrici e scrittori, artiste e artisti che hanno pervasivamente legato le loro parole ai loro passi, agiti o lasciati percorrere ai loro personaggi, dalle parole di Jean Jacques Rousseau ai personaggi di Jane Austen e ancora di Sylvia Plath, fino alla grande "attraversatrice" del pensiero e della scrittura femminista Virginia Woolf, autrice di due saggi che rivendicano nuove possibilità per le donne, per il loro modo di essere al mondo e per la loro scrittura: *Una stanza tutta per sé* (1928) e *A zonzo: un'avventura londinese* (1927).

Starting from Rebecca Solnit's History of Walking (2000), this paper will tackle the act of walking as a claim by women, over the centuries, to overcome and break the "material barrier" that has forced them to act within a well-defined private space, with a consequent categorization in a binary system: public space has been equated to public women, characterized by sexual availability, and private space to women conforming to the norm. In the second part, the paper will focus on the act of walking in the feminist movements of the seventies. Women occupied the streets with imaginative and incredibly diverse parades, suggesting the possibility of a different representation of women, free from the male gaze. At the same time, I will dwell upon the dialectic relationship between walking and history of thought and writing, by referring to intellectuals, writers and artists, both women and men, who have pervasively linked their words to their own steps or to their characters' steps. Therefore, I will refer to Jean-Jacques Rousseau's works, Jane Austen's characters, Sylvia Plath's poetry, as well as Virginia Woolf, the great "crosser" of feminist thought and writing. Woolf's A Room of One's Own (1929) and Street Haunting: A London adventure (1927) claim new possibilities for women and for female writing.

UNA BREVE PREMESSA

Camminare fa parte di me, in maniera forte ed intrinseca. Nella mia visione, che si dipana nella pratica, il camminare corrisponde all'attraversare paesaggi e strade, al salire e scendere; il camminare inteso come sola attività sportiva, praticato spesso in luoghi adibiti, ai quali pure mi adatto, mi annoia profondamente, credo per il fatto che non riesco a pensare in maniera adeguata, ossia proiettando la mia attenzione su un qualcosa o qualcuno che possa mettere in movimento la mia immaginazione.

Una prima versione di questo contributo risale al ciclo di incontri *Tana libera tutte. La libertà delle donne tra potenza e limite*, organizzato tra il novembre 2018 e il maggio 2019, dal Laboratorio Sguardi sulle differenze di Roma, un significativo spunto di riflessione e analisi a partire dal qua-

le ho avuto modo di approfondire il tema del movimento delle donne all'interno dello spazio pubblico e delle conseguenti relazioni che in esso venivano a crearsi.

IL SAGGIO, DUNQUE

Storia del camminare di Rebecca Solnit, pubblicata nel 2000 e tradotta in italiano due anni dopo, è un corposo saggio nel quale l'autrice evidenzia la relazione profonda tra il camminare, inteso come atto di attraversamento della storia, e la storia del pensiero occidentale. La relazione è costruita a partire da intellettuali, scrittori e scrittrici, artisti e artiste che hanno pervasivamente legato le parole ai loro passi, agiti di fatto o lasciati percorrere ai loro personaggi.

Per Solnit, la storia del camminare come "atto culturale conscio" risale a Rousseau che ne *Le Confessioni* afferma: «non riesco a meditare se non camminando. Appena mi fermo, non penso più, e la testa se ne va in

* Laboratorio di Studi femministi 'Anna Rita Simeone',
Sapienza - Università di Roma (ritadebtoti@libero.it).

sincronia con i miei piedi»¹. È quindi il filosofo a porre le basi per l'edificio ideologico dentro il quale il camminare sarebbe stato racchiuso:

[...] non il camminare che portava Wittgenstein ad andare avanti e indietro nella stanza di Russell, bensì quello che spingeva Nietzsche a uscire nel paesaggio².

Nel recarsi a camminare e nel passeggiare Rousseau sembra trovare la propria modalità letteraria, che lo conduce lontano dagli schemi della biografia e della cronologia storica e gli fornisce, piuttosto, la possibilità della digressione come punto da cui far partire la narrazione del sé. L'atto esperito del camminare diviene quindi esperienza interiore, possibilità di approfondimento e consapevolezza dei propri pensieri ma anche possibilità di divagare e nella divagazione trovare, infilare, altri pensieri e idee e ritrovarsi di fronte a nuove e inaspettate prospettive.

All'incirca un secolo e mezzo dopo, in *Una stanza tutta per sé* (1929) Virginia Woolf trasgredisce e devia dalla strada prestabilita per le donne inseguendo i propri pensieri e le proprie riflessioni «su due problemi senza soluzione»³, ossia su come e cosa scrivere a proposito di un intervento sulle «donne e il romanzo»⁴. Così, si ritrova all'improvviso

[...] a traversare un prato artificiale. Subito apparve a intercettarmi la figura di un uomo [...]. La sua faccia esprimeva orrore e indignazione. L'istinto, più che la ragione, venne in mio aiuto: egli era un bidello, io ero una donna. Questo era il prato del collegio; il sentiero era quello. Su questo prato potevano passeggiare soltanto i professori e gli universitari; il mio posto era la ghiaia [...]. La sola cosa che potevo rimproverare ai professori e agli studenti di quell'ignoto collegio era il fatto che, nella smania di proteggere il loro prato, per ben più di trecento anni curato senza interruzioni, avessero spaventato il mio pesciolino⁵.

Virginia Woolf, dunque, afferma che, presa da quelle stesse fantasticherie che l'avevano ispirata per il romanzo *La signora Dalloway*⁶ – dove è già presente il connubio passeggiata e pensieri –, non si era accorta di passeggiare lì dove alle donne non era consentito ovvero sul prato del college, luogo riservato ai professori e agli studenti maschi. Il suo posto, il posto delle donne, era la ghiaia.

Ecco che, secondo Woolf, il procedere delle donne, che è nello stesso tempo il movimento dei piedi e il flusso dei pensieri, è continuamente osteggiato nei luoghi adibiti a essere pubblici, quindi riservati agli uomini, mentre sembra non esserlo in quella natura composta da giardini, viali, prati e ruscelli che si me-

tamorfizzano, nella sua scrittura, in proiezioni immaginifiche e romanzesche:

Pertanto, era ancora autunno, e le foglie erano ancora gialle e cadevano, semmai un più fitte di prima, perché ormai rimbruniva (erano le sette e ventitré esattamente) e cominciava a tirare una brezza (da sudovest per essere precisa). Eppure c'era qualcosa che non andava: [...] forse le parole di Christina Rossetti erano in parte responsabili dell'assurdità della mia fantasia – naturalmente si trattava di una fantasia – che mi faceva vedere i fiori di lillà sui muretti dei giardini, e le farfalle color di zolfo che svolazzano qua e là, e la polvere del polline nell'aria⁷.

Qui, anzi, Woolf ha la possibilità di procedere appunto la propria attenzione su ogni elemento che diviene, in una sorta di metamorfosi, possibilità per i suoi pensieri di evolversi.

Anche i personaggi femminili, sia le protagoniste che le comprimarie, dei romanzi di Jane Austen si muovono in una natura che, assecondando il gusto dominante dell'epoca, appare sempre più spesso libera dalle rigidità architettoniche dei giardini all'italiana o francese, così come liberi sono i sentimenti che attraversano le giovani donne. A questo apparente caos formale corrispondono nuove tensioni degli animi.

In *Orgoglio e pregiudizio* (1813) la giovane Elizabeth è tanto affascinante quanto piena di verve, e sarà proprio una passeggiata a renderla un'anticonformista agli occhi degli altri, pervasivi e sospettosi verso tutto ciò che attenti all'ordine prestabilito, morale o paesaggistico che sia, e forse *in primis*, potremmo immaginare, anche ai suoi stessi occhi. Eccola allora pronunciare parole che sembrano divenire una sorta di proclama di indipendenza: «non ho intenzione di risparmiarmi la passeggiata. La distanza non conta, se si ha uno scopo; e sono solo tre miglia»⁸. Certo è che la macchia di fango sulla sottoveste rischia di diventare una sorta di accusa morale per colei che aveva voluto spingersi oltre il sentiero, segno fisico e simbolico dell'ordine preconstituito e a cui una giovane donna, pena l'esclusione, deve adattarsi.

Facendo dello sconfinamento un metodo di indagine del concetto del camminare, anche Rebecca Solnit prosegue il suo percorso attraversando, lungo le pagine del saggio, tanto altro: paesaggi, sentieri, architetture che si riempiono di altri ed altre da sé, come personaggi, artisti, pensatori.

1. ROUSSEAU 1976, p. 426.

2. SOLNIT 2002, p. 18.

3. WOOLF 1993, p. 12.

4. WOOLF 1993, p. 1.

5. WOOLF 1993, p. 14.

6. Cfr. WOOLF 1998.

7. WOOLF 1993, pp. 24-25. Nel passo sono riportati alcuni versi di Christina Rossetti tratti da *A Birthday* (1857): «Il mio cuore è come un uccello cantore / che ha fatto il nido su un ramo bagnato; / il mio cuore è come un albero di mele / i cui rami si piegano sotto il carico...».

8. Citato in SOLNIT 2002, p. 111.

DONNE E SPAZIO PUBBLICO

Nella III sezione, *La vita delle strade*, del saggio di Solnit si trova un capitolo dal titolo molto significativo e che mi riporta al centro del discorso: *Camminare dopo la mezzanotte: donne, sesso e spazio pubblico*. Ne farò una breve sintesi per comprendere più precisamente di cosa Solnit vuole parlare e su come procede nello stabilire le relazioni tra quello che è, a tutti gli effetti, un movimento del corpo, ossia l'atto del camminare, e la libertà delle donne.

L'autrice parte da una vicenda realmente accaduta nel 1870 che ha come protagonista una giovane donna, di diciannove anni, la cui unica colpa è stata quella di uscire a passeggiare con un marinaio a Chatam, in Inghilterra. Solnit scrive:

Passeggiare insieme, in quanto modo di fare quel qualcosa che più somiglia al non fare niente, permette di crogiolarsi l'uno alla presenza dell'altra, senza sentirsi obbligati a conversare continuamente o a compiere l'atto ben più impegnativo di evitare di parlarsi. In Inghilterra l'espressione *uscire insieme* poteva assumere un'implicazione esplicitamente sessuale ma anche che si era stabilita una relazione continuativa⁹.

A questo punto, l'autrice cita un racconto del 1914 di James Joyce, *I morti*, dove il marito, geloso di un pretendente ormai morto, chiede alla moglie se l'ami ancora, ricevendo in cambio una risposta che lo devasta, ossia che facevano spesso delle passeggiate insieme¹⁰. La risposta della donna sembra spostare l'asse della confidenza verso l'atto del camminare.

Si aprono e si incrociano, quindi, diverse possibilità di comprensione e di analisi del testo: passeggiare è innocuo, oppure passeggiare con qualcuno implica una intimità. L'atto di camminare diviene così una metafora del farsi del racconto.

Riprendendo il filo del discorso, la giovane donna, il cui nome è Caroline Wyburgh, viene prelevata, durante la notte, da un ispettore di polizia con l'accusa di prostituzione:

Il solo fatto di passeggiare nell'ora o nel posto sbagliato poteva rendere una donna equivoca, e la legge permetteva di arrestarla sulla base di un'accusa specifica come anche di un semplice sospetto. Se l'arrestata rifiutava di sottoporsi a visita medica, poteva essere condannata a mesi di prigione; ma l'esame medico, doloroso e umiliante, era di per sé una punizione¹¹.

La giovane rifiuta la visita e viene legata a un letto per quattro giorni. Il quinto giorno accetta di essere esaminata, le mettono la camicia di forza e le divaricano le gambe: a questa violenza la giovane cerca di ribellarsi buttandosi giù dal lettino, ma il gesto repen-

tino fa sì che sia deflorata dagli strumenti dell'ufficiale medico, che si limita a commentare: «Dicevi la verità, non sei una cattiva ragazza»¹².

Da questa storia Solnit prende le mosse per arrivare a considerare il posizionamento e il ruolo delle donne nello spazio pubblico. Al riguardo, è da notare che quest'ultimo, nel corso dei secoli, è stato così tanto precluso alle donne da divenire ai loro occhi spazio pericoloso e ambiguo e, nella sua ambiguità, irresistibile oggetto di desiderio. Lo agogna, quello spazio, ad esempio, una giovane Sylvia Plath, che dichiara nel suo diario (1982) che l'essere nata donna è la sua più grande tragedia:

[...] sì, il mio struggente desiderio di mescolarmi con ragazzi di strada, soldati, marinai e frequentatori di bar – di fare parte della scena, ascoltatrice e testimone anonima – tutto è guastato dal fatto di essere una ragazza, una femmina sempre con rischio di essere violentata e aggredita [...]. Voglio potere dormire in aperta campagna, andare a ovest, passeggiare liberamente di notte¹³.

Il camminare nello spazio pubblico, fuori dai sentieri segnati ed assegnati, per le donne è stato e continua ad essere complicato: lì dove lo spazio attraversato rende pubblico, aperto, anche il corpo, quest'ultimo diviene allora soggetto e quindi oggetto di restrizioni, di provvedimenti legali, di vaglio dei cosiddetti costumi sociali, di molestie sessuali fino anche di stupro.

Passeggiare per il piacere di sentirsi libere, come agognava Sylvia Plath o camminare per raggiungere un obiettivo, come la cura della sorella, per la Elizabeth di Jane Austen, può essere complicato dalle continue intrusioni verbali o fisiche, nello spazio di movimento del proprio corpo, dell'altro: chiunque non comprenda, o si predisponga a non comprendere, che il muoversi non richiede, da parte delle donne, né alcun beneplacito, né alcun lasciapassare. A tale proposito, e con parole estremamente efficaci, Solnit scrive:

La libertà di movimento è stata limitata anche ad altre categorie, ma le restrizioni basate sulla razza, la classe, la religione, l'etnia e l'orientamento sessuale sono logiche e variabili, se paragonate con quelle imposte alle donne. Per millenni, e in quasi tutte le parti del mondo, queste restrizioni hanno profondamente plasmato le identità di entrambi i sessi, uno stato di cose che trova non solo ovvie spiegazioni biologiche e psicologiche, ma anche circostanze politiche e sociali molto più determinanti¹⁴.

Non è nuova, ma certo è notevole l'analisi di tutta una serie di espressioni, di parole che vanno a calcare l'aspetto erotico del camminare, cioè la resa in pubblico di un aspetto che di per sé pertiene alla sfera privata. Ecco quindi, a livello linguistico, associati al movimento e al camminare delle donne una serie di

9. SOLNIT 2002, pp. 265-266.

10. Cfr. JOYCE 1993, p. 209.

11. SOLNIT 2002, p. 266.

12. SOLNIT 2002, p. 266.

13. PLATH 1998, p. 51.

14. SOLNIT 2002, p. 268.

termini quali *passeggiatrice, donna di strada, donna pubblica*. La visibilità nello spazio pubblico di sé e del proprio corpo è stata equiparata, nel corso dei secoli e dai diversi sistemi di potere, politici e/o culturali, alla disponibilità sessuale¹⁵.

Con il passare del tempo, il discorso diventa più complesso; le donne infatti escono dai ranghi tanto nei romanzi, riuscendo a volte, nei libri scritti da donne, a sopravvivere alle autrici stesse, quanto a intraprendere nella vita nuovi percorsi di libertà e emancipazione.

Il movimento per il suffragio, alla fine del XIX secolo, ha trasformato le donne in militanti; con il susseguirsi di agitazioni in luoghi pubblici e quindi visibili, fu chiaro a quel punto che la repressione, ad esempio attraverso l'alimentazione forzata, metteva in campo l'equivalenza tra spazio pubblico e corpo pubblico, ossia un corpo violato dallo stato in nome di un ritorno all'ordine.

Le conquiste delle donne si susseguirono ma fu evidente, e lo resta tutt'ora, che

[...] l'accesso allo spazio pubblico, urbano e rurale, per scopi sociali, politici, pratici e culturali, è una componente importante della vita quotidiana, ma per le donne è anche condizionato dal timore di subire violenza o molestie [...]. Al pari delle donne, gli uomini possono subire assalti per ragioni economiche e, gli uni e le altre, sono sollecitati dalla cronaca nera a temere le città, gli sconosciuti, i giovani, i poveri e gli spazi non controllati. Ma i bersagli principali della violenza sessuale sono le donne, che negli spazi suburbani e rurali come anche in quelli urbani ne sono fatte oggetto da parte di uomini di ogni età e di ogni livello di reddito, e l'eventualità di questo tipo di violenza è implicita nelle proposte, nei commenti, negli sguardi lascivi e nelle intimidazioni indecentemente insultanti e aggressive che per la donna sono la quotidianità degli spazi pubblici¹⁶.

Quindi si ripresenta una sorta di dicotomia spazio pubblico/uomini, spazio privato/donne, dualità più drammatica perché vissuta, agita quotidianamente, quando le donne cercano di portare avanti i propri progetti ed obiettivi e si ritrovano costrette a pensare a quali accortezze prendere. Ad esse apparentemente non si dà peso; invece procurano un sotteso fastidio, perché segnano una recrudescenza dei costumi, che sa di patti violati.

La paura di subire molestia sessuale da parte delle donne cresce, anche in statistiche recenti i numeri au-

mentano e si cercano risposte e proposte nuove.

A partire dal 2015 – oltre a riflessioni, dibattiti, slogan, con la volontà, spesso agita dalle parti sociali e raccolta anche dalla politica, di cambiare o integrare leggi – hanno avuto ampia diffusione le App rivolte alle donne e alla loro sicurezza, presentate non come la risoluzione delle molestie o violenze ma, sicuramente, come un valido aiuto. *Qualescegliere.it*, fa il punto della situazione e ci informa sulle migliori App per la sicurezza delle donne, riportando anche i dati ISTAT 2014/15 sull'argomento, che sono tra i più diffusi e conosciuti, quindi utilizzati a livello pubblico. Sul sito si può leggere:

In base ai dati Istat relativi al 2014/2015, sono 6 milioni 788 mila le donne in Italia che hanno subito nel corso della propria vita una qualche forma di violenza fisica o sessuale e 3 milioni 466 mila quelle invece vittime di stalking¹⁷.

A questo punto vengono fornite indicazioni sull'utilità delle App di sicurezza personale:

Le situazioni in cui un'App per la sicurezza personale (tra l'altro, non solo per le donne) può tornare utile sono più numerose e frequenti di quanto non si immagini: portare il cane fuori la mattina presto o in tarda serata, andare a correre quando c'è poca gente o nessuno per strada, riprendere l'auto da un parcheggio isolato, rientrare tardi di notte, fare *hiking* e un'escursione da soli o magari uscire per un appuntamento con uno sconosciuto. Piuttosto che privarsi della libertà di dedicarsi a queste attività oppure farle con uno stato d'ansia e preoccupazione, può essere un'ottima soluzione scegliere l'App giusta per sé e utilizzarla come una "guardia del corpo" virtuale, che possa intervenire quando necessario¹⁸.

In base alla natura di funzionamento, alle caratteristiche possedute e allo scopo che persegue un'App, questa può essere essenzialmente di tre tipologie: informativa, di tracciamento e infine di pronto intervento¹⁹.

17. <https://www.qualescegliere.it/app-sicurezza-donne> (consultato il 24.6.2020).

18. <https://www.qualescegliere.it/app-sicurezza-donne> (consultato il 24.6.2020).

19. Le applicazioni sono così illustrate sul sito: «1. App informativa: in questo gruppo rientrano quelle App che, sebbene forniscano numeri di telefono utili e di soccorso, non nascono come un pronto intervento, ma piuttosto come un'applicazione dedicata allo sviluppo della consapevolezza di certe tematiche e alla prevenzione di situazioni di violenza o di pericolo; 2. App di tracciamento: queste App servono per fornire a qualcuno la propria geolocalizzazione, in modo che il "guardiano virtuale" possa intervenire qualora venisse inviata una richiesta di aiuto. Si tratta di App utili non solo in caso di pericolo effettivo, ma anche per tranquillizzare un parente, un amico o il proprio partner quando si viaggia, quando si va a fare un'escursione da sole o si gira per strada di notte; 3. App di pronto intervento: nell'ultima categoria si inseriscono le applicazioni da utilizzare quando ci si sente in una situazione di pericolo percepito o reale e si ha bisogno del supporto immediato di qualcuno, anche solo telefonico e non

15. A questo proposito è interessante ricordare un video caricato su Youtube nel 2014, dal titolo *10 Hours of Walking in NYC as a Woman*, che raggiunge nel giro di pochissimo tempo quaranta milioni di visualizzazioni (<https://www.youtube.com/watch?v=b1XGPvbWn0A>, consultato il 20.7.2020). Commissionato da Hollaback!, un collettivo statunitense contro le molestie sulle donne (www.ihollaback.org, consultato il 20.7.2020), il video mostra i fischi, i complimenti inopportuni e gli apprezzamenti di vario genere che, durante la sua camminata per le strade di New York, Shoshana Roberts, la giovane protagonista, ha ricevuto da più di cento uomini.

16. SOLNIT 2002, pp. 274-275.

Per quanto le diverse proposte possano tentare e sembrare, a volte, assolutamente adeguate rispetto a quanto accade, il discorso intorno a queste applicazioni induce a riflessioni degne di nota, specie dopo battaglie e lotte di migliaia di donne per aver diritto a muoversi nello spazio pubblico e di volerlo, quello spazio, cambiare anche attraverso. Come scrive Rosi Braidotti,

[...] l'espressione del desiderio ontologico delle donne, il loro bisogno di porsi come soggetto femminile, vale a dire non come entità disincarnate, ma come essere corporei e di conseguenza, sessuati²⁰.

L'uso di una tecnologia pervasiva, comunque ambigua e apportatrice di nuove incertezze, come le mappature delle città dove ogni luogo, anche normalmente agito, può essere presentato come pericoloso e dove la dimensione dello spazio acquista tratti e rappresentazioni inquietanti, sembra di nuovo porci in una condizione di distanza proprio rispetto alle istanze del femminismo e a quel camminare intrepido delle donne che tutte quante insieme rivendicavano il diritto a potersi esprimere, ad occupare e trasformare, anche attraverso interpretazioni e creazioni originali, gli spazi fino ad allora preclusi. Come scrive Serena Sapegno in *Baby Boomers*:

Per arrivare al rovesciamento forte "Donna è bello" [...] era infatti necessario e imprescindibile il fatto, semplice e terribile, di accettare una collocazione socialmente e simbolicamente svalutata e pensarsi perciò come appartenente a un genere, e di conseguenza soggetta a un destino potenziale, che si era sempre percepito come una condanna [...]. Giorni esaltanti, nella scoperta di nuovi rapporti con le donne; con alcune appena incontrate in questi nuovi e inquietanti collettivi tutti al femminile, resteranno poi rapporti fondanti per tutta la vita [...] poi ci sarà a partire dalla formula potente e chiarificatrice del "partire da sé" la scoperta, a partire dal corpo, dell'inconscio²¹.

Restano di quei giorni, oltre alle parole di testi fondanti del femminismo, come *Sputiamo su Hegel e La donna clitoridea e la donna vaginale* di Carla Lonzi, le immagini, oggi disseminate su Youtube, che offrono la possibilità di ripercorrere attraverso lo sguardo il cammino delle donne che sfilano nelle manifestazioni di Roma del 1974 e del 1976, quest'ultima talmente significativa da divenire iconica.

Nel 1978 nel volume collettivo *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*, il cui titolo fa riferimento agli incontri settimanali del collettivo, Paola Mattioli scrive:

necessariamente da parte delle forze dell'ordine. Queste App consentono quindi di lanciare un allarme rapido ed efficace in cui, anche in situazioni drammatiche, è possibile inviare in automatico la propria posizione e far intervenire i soccorsi» (<https://www.qualescegliere.it/app-sicurezza-donne>; consultato il 24.6.2020).

20. BRAIDOTTI 1995, p. 54.

21. SAPEGNO 2003, p. 108.

Per le donne il fare è una dimensione problematica: realizzare o no un progetto, un'idea, vuol dire passare radicalmente dal silenzio alla parola, e infiniti sono i motivi di autocensura, di castrazione [...]. Se parlo di immagine/oggetto in quanto foto di donna, allora il nesso è con la rappresentazione mentale di me stessa, la rappresentazione dell'altra, il problema in generale di come si rapportano le donne alla loro immagine. Chi dà loro un'immagine? Storicamente lo sguardo maschile²².

Quello che colpisce nel guardare quelle immagini, sorta di cartolina trasgressiva di un'Italia sospesa, o forse meglio attratta tanto dal nascente fenomeno del consumismo determinato tanto dal boom economico quanto da un cattolicesimo che ancora largamente segnava i costumi sociali, è la diversità di quei volti, di quei corpi; ci sono le giovani donne, che sembrano corrispondere pienamente a come le si immaginano o le si vorrebbero immaginare; le donne adulte, che in maniera inaspettata sfuggono alle facili classificazioni di un immaginario ancora, ovviamente, stereotipato, per cui il movimento corrisponde alla gioventù; infine, anche le donne anziane, con il fazzoletto in testa, come si "conveniva" nelle apparizioni pubbliche. È insomma una molteplicità di donne che rivendica sé, il proprio ruolo, i propri spazi e tempi, con canti, suoni, performance, parole gridate. È un nuovo modo di attraversare la città, di viverla e vederla anche di notte; lo slogan, tra i più scritti e gridati è "Riprendiamoci la notte" e anche "Riprendiamoci la strada".

Dunque, nel camminare delle donne, nel corso dei tempi, gli elementi perturbanti sono stati: la strada e la notte, uno spazio e un tempo preclusi da regole non scritte, che fino ad una parte del XX secolo hanno divise le donne in due specie: una diurna e una notturna, precluse l'una all'altra, ambedue da tener lontano dal tempo dello spazio pubblico, dalla parola, dalla politica.

CONCLUSIONI

Avviandomi alla conclusione, torno al titolo del mio intervento *L'arte di camminare*. Ora il titolo è suggestivo (uno dei capitoletti della Solnit presenta parole assai simili) e in realtà nasce da un errore o meglio da una sovrapposizione di ricordi di letture e di studio. Contemporaneamente al libro di Solnit, in un lontanissimo 2003, leggevo un testo tanto appassionante quanto impegnativo, per i contenuti ma anche per la ampiezza e profondità delle fonti, ossia *L'arte della memoria* di Frances Yates²³. Quindi trovo significativo, per un ordine simbolico, che nel libro Solnit citi, più volte, Yates, anzi la studiosa offre alla nostra autrice la possibilità di riflettere su come il percorrere

22. MATTIOLI 1978, p. 19.

23. Cfr. YATES 1993.

[...] uno stesso itinerario può voler dire ripensare gli stessi pensieri, come se in realtà pensieri e idee fossero oggetti collocati in un paesaggio che basta conoscere per poterli viaggiare. In questo modo camminare è leggere, anche quando camminare e leggere sono immaginari, e il paesaggio della memoria diventa un testo stabile quanto quello che si trova in un giardino, in un labirinto o nelle stazioni della Croce²⁴.

Concludendo, dunque, penso a Virginia Woolf, che nel camminare ritrovava il filo di sé e dei propri personaggi, e che ha scritto testi, per l'esattezza due saggi che rivendicavano e sembrano rivendicare a tutt'oggi, nuove possibilità per le donne, per il loro modo di essere al mondo, per la loro scrittura: il primo è il già citato *Una stanza tutta per sé*, del 1929, e l'altro è *A zonzo: un'avventura londinese* del 1927²⁵. Le possibilità che vengono tracciate da Virginia Woolf sono quelle di andare e stare, di essere dentro la stanza, dove ama scrivere, e poter decidere di andare fuori, nelle strade.

In una sorta di atto ambivalente, Woolf porta, quindi, ciò che è stato sempre dentro le donne, il pensiero taciuto, la parola indicibile, fuori, rendendolo visibile attraverso i passi e lo sguardo che diventano scrittura²⁶.

Il desiderio di andare, letteralmente, di uscire, interrompendo così qualsiasi attività, per le strade dell'adorata Londra, è tema ricorrente nella scrittura dell'autrice, dai romanzi, ai diari e alle lettere; nel saggio del 1927 il movimento del suo corpo, che attraversa le vie della città per acquistare una matita, diviene tutt'uno con quello dello sguardo, uno sguardo ondivago, che osserva con il piacere della scoperta tutto ciò che, a sua volta, si muove attorno e che ha la forza della vita pulsante della città moderna:

[...] allo stesso modo, quando ci prende la voglia di andare a spasso, la matita serve da pretesto e alzandoci diciamo: "Devo proprio comprarmi una matita"; come se con questa scusa potessimo senza rischi indulgere al massimo tra i piaceri che offre la vita in città d'inverno – andare a spasso per le strade di Londra.

L'ora giusta è il pomeriggio e la stagione l'inverno, perché d'inverno la limpidezza champagnina dell'aria, le strade piene di gente sono gradite. [...] Non siamo più noi. Appe-

na usciamo di casa, ed è un bel pomeriggio tra le quattro e le cinque, ci spogliamo dell'io che gli amici ci riconoscono e diventiamo parte di quel vasto esercito repubblicano si anonimi vagabondi, la cui compagnia è tanto più gradevole dopo la solitudine della nostra stanza.²⁷

Proprio dall'incontro dei due flussi, il camminare di Virginia Woolf e quello della folla, che segue e si muove secondo gli orari scanditi dal lavoro e dal piacere, nasce la sua scrittura, racconto di una realtà in continua trasformazione alla quale la *flâneuse*, [...] che scorre, passa, attraversa, non scava, non sosta..., secondo la definizione di Nadia Fusini²⁸, non si sottrae, dalla quale non arretra impaurita ma, anzi, trae continua eccitazione, linfa vitale per la creazione delle sue opere e dei suoi personaggi:

Ritornando verso casa attraverso la desolazione, ci si poteva ripetere la storia della nana, dei ciechi, della festa nella bella casa di Mayfair, del litigio nella cartoleria. S'era potuto penetrare in ognuna di queste vite un poco, abbastanza da darci l'illusione che non siamo incatenati a un'unica mente, ma brevemente, anche per pochi minuti, si possono avere il corpo e la mente di un altro. Si può diventare una lavandaia, un oste, un cantante di strada. E quale maggiore incanto e meraviglia che abbandonare le linee diritte della personalità e deviare in quei sentieri che portano alla boscaglia e ai tronchi spessi degli alberi fino nel cuore della foresta, dove vivono quelle bestie selvagge, i nostri simili?²⁹

Il fluire dei suoi pensieri sembra quindi assecondare la metamorfosi continua della realtà moderna, di quella città in continua evoluzione e trasformazione di sé e che fa della caducità e del cambiamento la propria chiave di lettura.

Stare fuori, all'aperto, vivere quello stato di eccitazione e *choc* continuo, permette d'altronde alla Woolf di poter ritornare a sé, alla propria stanza, piena di tesori, di incontri e di persone stravaganti che diventeranno i personaggi dei suoi romanzi, l'oggetto della sua scrittura. Il fluire dei passi diviene tutt'uno con il flusso delle parole, quelle parole che sanno riportare le zone di luce e d'ombra di cui è costellata la città, che il suo sguardo, in uno slancio emotivo, sa esattamente cogliere:

Ma appena la porta si richiude dentro di noi, tutto ciò svanisce. Il guscio che l'anima nostra ha secreto per proteggersi, per differenziarsi nella forma delle altre, si rompe, e di tutte quelle pieghe e durezza rimane al centro un'ostrica di percezione, un enorme occhio. Com'è bella la strada in inverno! È al tempo stesso rivelata e oscura³⁰.

24. SOLNIT 2002, pp. 87-88.

25. WOOLF 1963.

26. Interessante è notare come le nobildonne del XVII secolo amavano radunarsi, mangiare e parlare in un punto esatto della stanza tra l'alcova e la parete, punto che prendeva il nome di *ruelle*, ossia piccola strada: «il fatto che l'esatto punto della stanza in cui queste donne si incontrano (in genere collocato tra l'alcova disposta in un angolo e la parete opposta) si chiami *ruelle* (ossia corsello, piccola via) è molto più che una semplice coincidenza. Nella casa che progressivamente si fa sempre più privata, e dove le stanze si separano tra luoghi dell'intimità [...] e luoghi della civiltà e della socialità, queste donne mescolano tutto. Trattano la stanza di una casa alla stregua di un pezzo di città, con le sue strade e piazze per incontrarsi, suggerendo un altro modo di concepire il rapporto tra particolare e collettivo» (BASSANINI 2000, pp. 217-218).

27. WOOLF 2012, p. 282.

28. WOOLF 2012, p. 1368.

29. WOOLF 2012, p. 296.

30. WOOLF 2012, p. 284.

RIFLESSIONI POST COVID-19

La redazione di questo testo risale ad alcuni mesi fa, un tempo che normalmente sarebbe apparso assai esiguo, se non fosse stato segnato dall'imprevedibilità della pandemia COVID-19. La pandemia ci ha proiettato tutti e tutte in una dimensione alterata degli spazi, di cui sembrano essere saltate definizioni e rappresentazioni reali e immaginarie, formatesi spesso sulla contrapposizione di termini come *local/global* e *privato/pubblico*. Dopo un primo periodo di incertezze, legato alla difficoltà di comprensione di ciò che accadeva in un presente ambivalente, da una parte quasi statico nel suo ripetersi quotidiano, dall'altra denso di cambiamenti repentini e segnati dall'urgenza degli accadimenti, le riflessioni degli e delle intellettuali, degli artisti e delle artiste si sono succedute cercando di trovare, se possibile, un senso agli accadimenti ma soprattutto di prefigurare e quindi progettare nuove possibilità per il futuro. Un futuro che passa, ora e qui, soprattutto sulla ridefinizione del concetto di spazio, come luogo agito e in cui si muovono i corpi e nel quale quei corpi assumono una dimensione di riconoscimento sociale, economico e quindi politico, anche attraverso il lavoro, di qualsiasi tipologia esso sia. Il discorso appare assai complesso soprattutto se pensato nell'ottica del distanziamento sociale e di tutte quelle buone pratiche, volte a evitare la recrudescenza del COVID-19, ma diviene più arduo e difficile lì dove inizia una riflessione consapevole e nello stesso tempo un tentativo di conciliare i forti cambiamenti che hanno riguardato in particolare le donne.

La crisi legata alla diffusione della pandemia ha aganciato e rafforzato problematiche preesistenti che riguardano le donne, all'improvviso ripiombate all'interno di uno spazio privato forzato a divenire, o almeno a funzionare nella rappresentazione, come luogo pubblico attraverso la pratica quotidiana dello *smart working*. La pratica dello *smart working* ha riguardato un numero piuttosto elevato di lavoratrici, molte delle quali impegnate nel sistema pubblico e in particolare nel mondo dell'istruzione, nei suoi vari gradi e livelli³¹; proprio questo elemento ha creato una sorta di cortocircuito tra fattori da sempre fortemente collegati, soprattutto in Italia dove ancora si fatica a creare leggi adeguate di tutela e divisione equa di compiti e doveri all'interno del sistema familiare, quello della cura, dei figli, della casa, e la conciliazione con il lavoro. I fattori di stress, che hanno colpito l'intera popolazione, si sono intensificati e aggravati, in alcu-

ni casi, per le donne; l'esito più evidente è stato l'aumento dei casi violenza e di femminicidi, registrati in questi mesi. Dalle statistiche e dalle riflessioni restano, al momento, ancora fuori temi e argomenti come la sessualità, il relax o riposo, il piacere.

Spesso legati, questi temi, al concetto di sfera privata, intesa anche come spazio, propongono le contraddizioni latenti di una urgenza che ha visto e interpretato, giustamente nella prima fase, il corpo come oggetto di cura e non come soggetto autodeterminantesi nelle diverse e varieguate situazioni esistenziali. Proprio per tutto quanto accaduto e ricollegandomi al testo e *all'arte di camminare* delle donne, in una continua ricerca di sé e delle proprie libertà, dalle lotte dell'emancipazione ai movimenti femministi che dagli anni settanta, in modo diverso, arrivano fino ad oggi, potrebbe sembrare di essere arrivate ad una sorta di grado zero degli spazi: degli spazi pubblici, delle città, delle piazze rivendicate e attraversate cantando e scandendo slogan, e delle stanze private, le *stanze tutte per sé*, dove poter trovare e costruire una nuova sé attraverso la creazione, la scrittura, le proprie parole e linguaggi. Siamo dunque chiamate ad un impegno importante; libere, forzatamente, da ogni costruzione e architettura certa degli spazi, siamo invitate a ripensare i luoghi³² e a immaginarli e agirli, in maniera nuova, a sconfinare divenendo, nei termini di Braidotti, soggetti di nuovi desideri.

31. Le percentuali sono quelle fornite da *Quando lavorare da casa è...SMART, 1ª Indagine sullo smart working*, promossa dalla area politiche di genere della CGIL nazionale e realizzata insieme alla Fondazione Di Vittorio (<https://www.fondazione-divittorio.it/it>, consultato il 15.7.2020).

32. Sul ripensamento degli spazi pubblici è interessante il progetto *SEX & THE CITY*, vincitore alla call *Urban Factor* del Comune di Milano in collaborazione con Triennale Milano. Cfr. <http://sexandthecity.space> (consultato il 20.7.2020).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BASSANINI 2000 = G. Bassanini, *Architettura ospitale*, a cura di A. Buttarelli - L. Muraro - L. Rampello, Milano 2000: 15-29.
- BRAIDOTTI 1995 = R. Braidotti, *Soggetto Nomade, Femminismo e crisi della modernità*, Roma 1995.
- BRUNO 2006 = G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Milano 2006.
- JOYCE 1993 = J. Joyce, *I morti*, in *Gente di Dublino*, Milano 1993: 167-213.
- MATTIOLI 1978 = P. Mattioli, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano 1978.
- PLATH 1998 = S. Plath, *Diari*, Milano 1998.
- ROUSSEAU 1976 = J.J. Rousseau, *Le Confessioni*, Milano 1976.
- SAPEGNO 2003 = S. Sapegno, *Emotional Rescue*, in R. Braidotti, R. Mazzanti, S. Sapegno, A. Tagliavini, *Baby Boomers*, Firenze 2003.
- SOLNIT 2002 = R. Solnit, *Storia del camminare*, Milano 2002.
- WOOLF 1993 = V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano 1993.
- WOOLF 1998 = V. Woolf, *La signora Dalloway*, in *Romanzi*, a cura di N. Fusini, Milano 1998: 199-400.
- WOOLF 1998 = V. Woolf, *A zozzo: un'avventura londinese*, in *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di N. Fusini, Milano 1998: 282-296.
- YATES 1993 = F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1993.

SRNA E L'ARCOBALENO IRRAGGIUNGIBILE. DINKO ŠIMUNOVIĆ E LE QUESTIONI DI GENERE

MARIJA STRUJIC*

Il saggio prende in esame il racconto *Arcobaleno (Duga)* di Dinko Šimunović, pubblicato per la prima volta a Zagabria nel 1907, nel quale è narrata la storia di una bambina, Srna, che sogna di cambiare sesso e di diventare un maschio. Fidandosi di una credenza popolare, Srna cerca di passare di corsa sotto a un arcobaleno, andando di fatto incontro alla morte. La sua figura è estremamente interessante, perché viene delineata sin dall'inizio come un personaggio fuori dalle convenzioni e dal conformismo e in costante conflitto interiore con la sua identità, per cui il racconto può essere letto anche come un esempio sorprendentemente precoce di sensibilità nei confronti delle questioni di genere, sia sul piano sociale sia su quello dell'identità personale.

This paper focuses on the short story Rainbow (Duga) written by Dinko Šimunović and published for the first time in Zagreb in 1907. The plot is about a little girl, Srna, who dreams of changing sex and becoming a boy. As a consequence of trusting a popular belief, she tries to run under a rainbow, but unfortunately she goes towards death. The figure of Srna is extremely interesting, because it is outlined as a character out of conventions and conformism, in constant internal conflict with her identity, which offers the possibility for the story to be read as a surprisingly early example of sensitivity towards gender issues, both on the social level and on the level of gender identity.

Il presente contributo vuole essere una riflessione incentrata sulla figura di Srna, protagonista del racconto *Arcobaleno*, di Dinko Šimunović. L'autore nacque nel 1873 nell'odierna Croazia, allora Impero Austro-Ungarico. Essendo un maestro di campagna, non ebbe molti contatti con le cerchie letterarie croate dell'epoca. La sua figura non si associa a una particolare innovatività nello stile: la critica letteraria lo colloca tra realismo e modernismo e identifica tra le caratteristiche della sua narrazione il ricorso a lunghe descrizioni di tipo naturalistico, nelle quali si riflettono le emozioni dei protagonisti.

Quello che, però, rende Šimunović degno di essere conosciuto anche fuori dai confini nazionali è senz'altro il fatto che le tematiche trattate nei suoi racconti sono notevolmente all'avanguardia, specie se consideriamo la sua estrazione sociale e la sua collocazione geografica e storica. Non soltanto le opere di Šimunović offrono uno spaccato delle ingiustizie del mondo rurale, con il quale egli interagiva tutti i giorni, ma soprattutto esse dimostrano l'attenzione dell'autore per la questione femminile sia sul piano sociale sia su quello dell'identità di genere, trattando ad esempio le conseguenze del matrimonio di convenienza sulla donna o il contrasto tra l'accentuazione della mascolinità e l'effeminatezza di alcuni personaggi.

In *Arcobaleno* la letteratura di Šimunović raggiunge il suo apice sul piano contenutistico: vi è narrata la storia di una bambina, Srna, la quale in un contesto fortemente patriarcale, sogna di cambiare sesso e di diventare

maschio per guadagnare quella libertà che le è preclusa dall'educazione oppressiva dei genitori. Fidandosi di una credenza popolare, ella cerca di passare di corsa sotto un arcobaleno, andando di fatto incontro alla morte. La figura di Srna è estremamente interessante, perché viene delineata sin dall'inizio come un personaggio fuori dalle convenzioni e dal conformismo e in costante conflitto interiore con la sua identità. Il racconto di Šimunović, peraltro, presenta altre figure di donne non convenzionali. Oltre a quella di Srna, si può menzionare quella di Sava la monca, vittima di un uomo interessato ed egoista, ma che decide coraggiosamente di riprendersi la sua vita e concentrare il suo amore sulla figlia.

UNO SCRITTORE DI PRIMO NOVECENTO

Ma lei non era mica come le altre bambine, anche se non era nemmeno come i bambini maschi. Tutti lo sapevano e non le prevedevano un futuro buono. Srna era come un fuoco vivo e qualche volta diceva parole strane che non era possibile sentire dagli altri bambini čardacesi, mentre le altre bambine non avevano desideri simili ai suoi. Lei voleva arrampicarsi sul pioppo, voleva attraversare la Glibuša nuotando, voleva correre a cavallo, voleva fare la lotta con i bambini maschi – e centinaia di altre cose stranissime e terribili. Una volta era riuscita persino a prendere di nascosto il vecchio fucile di suo padre e chissà che cosa sarebbe successo, se non fossero riusciti a strapparglielo dalle mani. E per questo motivo i genitori vegliavano con attenzione su di lei e non le facevano fare neanche quello che alle altre bambine era permesso. – Che ne dirà la gente – e – Il ferro si batte quando è caldo –, dicevano i visi oscuri e tristi di Janko Serdar e della signora Emilija¹.

* Università degli Studi di Perugia - Dipartimento di Lettere - Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne (mstrujic@gmail.com)

1. Tutte le citazioni del testo originale di *Duga* sono state

Più di un secolo fa, nel suo racconto *Duga (Arcobaleno)*, pubblicato per la prima volta a Zagabria nel 1907, Dinko Šimunović, maestro di campagna in una regione periferica dell'Impero Austro-Ungarico, nell'odierna Croazia, descriveva così Srna, una bambina insolita per l'ambiente che la circondava. Che un uomo si sia occupato delle problematiche legate al genere ancora prima della Prima Guerra Mondiale in un ambiente rurale della penisola balcanica è un caso singolare che ha suscitato l'interesse della critica letteraria nell'ex Jugoslavia negli anni Sessanta e Settanta e, più recentemente, in Croazia, mentre a livello internazionale le opere di Šimunović sono rimaste fino ad oggi poco conosciute. Tra i diversi testi letterari da lui composti, *Arcobaleno* è sicuramente uno di quelli che più hanno lasciato un indelebile segno nella memoria dei lettori.

Prima di passare alla trama in cui si compie il destino di Srna, occorre conoscere l'autore e le circostanze storiche in cui il racconto fu pubblicato. Dinko Šimunović nacque nel 1873 nella stessa zona in cui è ambientato *Arcobaleno*. Il periodo della sua infanzia e della sua giovinezza fu ricco di cambiamenti politici, sociali e culturali. La Croazia, che si trovava divisa tra l'amministrazione austriaca e ungherese dell'Impero Austro-Ungarico, vide messe in atto in quegli anni numerose riforme che la modernizzarono da punto di vista economico, culturale e infrastrutturale. L'istruzione, divenuta obbligatoria dal 1874, consentì anche alle bambine l'accesso alle scuole pubbliche. Nello stesso anno fu fondata l'Università di Zagabria.

La famiglia Šimunović proveniva dalle regioni adiacenti a Knin, aree di terra carsica tradizionalmente rurali e con una lunga memoria di battaglie eroiche contro i Turchi per la salvaguardia del Cristianesimo, sia cattolico che ortodosso. Spesso le usanze delle popolazioni cattoliche e ortodosse non si distinguevano più di tanto, ma ognuna custodiva gelosamente la propria storia e la propria identità, anche se i Cristiani erano venuti a contatto con la popolazione musulmana dell'adiacente Bosnia ed Erzegovina. Oltre alle tematiche legate al genere, anche il rapporto fra le tre religioni presenti sul territorio (Cristianesimo cattolico, Cristianesimo ortodosso e Islam) è tra i temi presenti nei racconti di Šimunović², così come sua missione è stata parlare dei tabù della società rurale nella sua area di provenienza, che conosceva benissimo perché anche suo padre era

stato un maestro di campagna e, a causa del suo lavoro, la famiglia si era spesso trasferita da un villaggio della zona all'altro, consentendo al piccolo Dinko di imparare le usanze e le tradizioni popolari locali. Nel 1892 Šimunović decise di seguire il destino del padre e si iscrisse alla scuola di formazione per insegnanti a Zara. Dopo aver compiuto gli studi, lavorò come maestro prima nelle stesse zone della sua infanzia e poi, dal 1909 al 1927 (l'anno in cui andò in pensione), a Spalato. Sin da piccolo conobbe bene le condizioni difficili di povertà e la mancanza d'istruzione di quelle zone e gli rimasero impressi tanti destini tragici dei suoi allievi. Nel 1929 si trasferì a Zagabria e vi rimase fino alla sua morte, avvenuta il 3 agosto 1933.

Šimunović suscitò l'interesse del pubblico nel 1905 quando uscì il suo primo racconto *Mrkodol*, nel quale criticava la Chiesa cattolica e la sua pretesa di controllare il sapere non accettando le scuole laiche, come anche il modo in cui essa giudicava i propri fedeli attraverso il sacramento della confessione. Oltre ad *Arcobaleno*, a *Mrkodol* seguirono negli anni successivi *Muljika* (1906), che narra il destino di una ragazza che si distingue dalle altre per il suo aspetto fisico e le conseguenze che ha per lei un matrimonio di convenienza; *Alkar* (1908), dove l'autore mette a confronto due personaggi maschili: uno è contraddistinto da una mascolinità accentuata mentre l'altro, anche se è dolce e intelligente, avendo dei tratti effeminati, non costituisce la prima scelta della ragazza che contende al rivale; *Rudica* (1909) tratta la questione della violenza sulle donne. Šimunović pubblicò poi tre raccolte di racconti, due testi autobiografici, due romanzi e alcune parti di un romanzo rimasto incompiuto. Dopo la sua morte nel 1936 fu pubblicata una raccolta di racconti postumi³.

La critica letteraria croata classifica le opere di Šimunović come moderniste, ma con elementi di realismo. I più famosi letterati croati dell'Ottocento e del primo Novecento si formarono a Vienna e in altre città europee e fecero parte della vita intellettuale e degli avvenimenti principali che contraddistinguevano Zagabria dell'epoca, seguendo i movimenti politici e culturali dell'Europa centrale. Dunja Detoni-Dujmić ritiene che agli inizi del Novecento ebbe inizio la disputa tra la vecchia e la giovane generazione di letterati croati, tra il realismo e il modernismo, che si protrasse anche nei decenni a seguire, ma, a suo avviso, Šimunović non vi partecipò minimamente: anche se era al corrente di simili vicende letterarie, preferì

tradotte dall'autrice dell'articolo e revisionate dalla Prof.ssa Emanuela Costantini (Università di Perugia).

2. Andrew Baruch-Wachtel cita un passaggio dal racconto *Turčin (Il Turco)* per trovarvi conferma di una visione dei popoli jugoslavi uniti (cfr. BARUCH-WACHTEL 1998, pp. 119-120). Al centro della narrazione si trovano infatti i ricordi di un bambino che ha capito ben presto che è il dialogo tra le persone di religioni diverse a portare alla comprensione e alla tolleranza religiosa.

3. Il titolo originale della raccolta è *Posmrtno novele (Racconti postumi)*. *Rudica* e *Muljika* prendono il titolo dai nomi delle rispettive protagoniste; *Alkar* significa partecipante della folkloristica gara sui cavalli tipica dell'hinterland dalmata, che evoca le battaglie gloriose contro i Turchi, mentre *Mrkodol* – in croato una valle cupa o buia – è il nome del paese dove si svolge l'azione del racconto omonimo.

non schierarsi e prendere il meglio dei due programmi letterari⁴. Da una parte, i temi dei suoi racconti riflettono il mondo dei “vecchi”: la tradizione e il folclore regionale, il rapporto città - campagna, i valori di una società patriarcale. Dall'altra, il modo di raccontare di Šimunović appare estremamente moderno: egli riuscì a sviluppare una vasta gamma di ritratti psicologici e a produrre descrizioni impressionistiche dei paesaggi, uniche in tutta la letteratura croata per la loro ricchezza espressiva. Un'altra caratteristica estremamente moderna che si nota subito in Šimunović è l'assenza della narrazione lineare, in seguito all'inserimento di frequenti descrizioni di uno stesso paesaggio in stagioni diverse, così da riflettere gli stati emotivi e psicologici dei personaggi. Šimunović si serve di questa tecnica sia per creare suspense sia per suscitare nel lettore una maggiore empatia nei confronti dello stato d'animo dei personaggi.

Se da una parte l'autore usa il mito tradizionale, il folclore e le descrizioni del mondo patriarcale per avvicinarci a questo stesso mondo, quasi eroico, variegato e ricco di tante sfumature, dall'altra egli non esita a denunciare le debolezze e gli errori di un mondo che tende a escludere le donne dalla vita sociale e limitarle alla vita domestica. Secondo Dejan Đurić, nella società patriarcale che emerge dai racconti di Dinko Šimunović la donna attiva e la donna intellettuale rappresentano una minaccia per il mondo maschile e se non si adeguano alle norme sociali, devono essere escluse o eliminate⁵. Questo è il destino che attende Srna in *Arcobaleno*, ma anche altri personaggi femminili come Boja in *Muljika*. Anche i personaggi maschili devono soddisfare gli standard della società come l'androgino protagonista del racconto *Alkar*, Salko⁶. La donna deve essere necessariamente passiva e l'uomo, di conseguenza attivo: chi non rispetta questo canone ne subisce le conseguenze.

4. Cfr. DETONI-DUJMIĆ 1996, p. 87.

5. Cfr. ĐURIĆ 2012, p. 268.

6. Il racconto ruota intorno a tre protagonisti: padre e figlio, Rašica e Salko, e una ragazza di nome Marta, della quale si innamorano tutti e due. Rašica ha le caratteristiche di un guerriero forte e coraggioso e, nonostante, la sua età riesce a conquistare il cuore di Marta. Quest'ultima sceglie Rašica perché capisce di amarlo diversamente da Salko, che in lei suscita sentimenti di affetto, ma non di amore passionale. Salko viene descritto come un ragazzo dolce ed effeminato che, dopo la sconfitta nell'amore, finisce a fare una vita da vagabondo. Una frase del racconto colpisce particolarmente il lettore. Si tratta del momento in cui i compaesani di Salko si chiedono dove sia finito e sospettano che non sia più in vita: «“Quello era una ragazza e non un ragazzo... e perché lo uccisero?”» (ŠIMUNOVIĆ 1996, p. 150). Il pronome *ono* utilizzato nel testo originale è di genere neutro, cosa che lascia intuire che anche Salko venga considerato neutro, sospeso tra il maschile e il femminile.

AL DI LÀ DELL'ARCOBALENO

La vicenda si svolge in un piccolo borgo di nome Čardaci, circondato da campi e piccoli villaggi in quello che è definito l'hinterland dalmata. La protagonista è Srna, una bambina che ha sogni considerati eccentrici e pericolosi per l'ambiente rurale in cui vive. L'impossibilità di realizzarli è dovuta al fatto che sia femmina. Srna percepisce che il suo genere prestabilisce un ruolo nella società che non corrisponde alla sua identità individuale e sogna di diventare un maschio. Vorrebbe uscire e giocare nei campi, mentre i suoi genitori le impongono di rimanere in casa a pregare e a fare la vita che, secondo loro, le brave ragazze devono condurre. Non le è permesso nemmeno di guardare il mondo dalla finestra o di esporre il suo viso o le sue braccia al sole. Allo stesso tempo, Srna sente le voci vivaci dei bambini maschi che giocano liberi e li immagina nei prati vicino al fiume Glibuša a godersi i luoghi freschi, mentre lei è circondata da spazi chiusi afosi e dall'odore del fumo di candele.

Dopo tutta l'estate trascorsa dentro le mura della propria casa, con l'eccezione di alcune passeggiate, durante le quali ha dovuto rigorosamente camminare tra i genitori, un giorno di autunno porta a Srna un piccolo sollievo: le viene permesso di recarsi insieme ai genitori e un'amica di famiglia, la vedova Klara, a visitare le vigne di quest'ultima. Durante il cammino la vedova riesce a convincere i genitori di Srna a concedere alla figlia di correre e saltellare, cosicché Srna assapora un attimo di agognata libertà. Una volta arrivati alle vigne, i genitori si allontanano per prendere accordi sulla compravendita dell'uva, mentre Srna rimane con la vedova, che fa visita a Sava, il cui destino suscita l'interesse degli abitanti dell'intera zona. Sava parla con Klara non solo della sua storia, ma anche della condizione in cui vivono le donne. In particolare, racconta di come, anche se quando era piccola una scrofa le ha strappato a morsi le mani, abbia imparato a ricamare e abbia così guadagnato molto denaro. In seguito, Sava si è trasferita in città da una signora, interessata alla sua attività e alla prospettiva di ulteriori guadagni. Qui ha conosciuto un uomo che l'ha sposata, per poi derubarla dei risparmi accumulati con tanta fatica. Infine, l'ha lasciata con una bambina piccola, l'unico suo motivo di felicità, ma anche di preoccupazione. Mentre Sava e Klara commentano il destino crudele delle donne in una società statica, Srna sta seduta vicino e ascolta. Ad un certo punto, inizia a piovigginare e compare un arcobaleno chiaro e ben delineato che sembra quasi essere solido. L'arcobaleno fa venire in mente a Sava una credenza popolare che avrebbe permesso alle donne di cambiare sesso e di diventare maschi se fossero riuscite a correre così veloce da raggiungere l'arcobaleno e passarci sotto. Poco dopo Sava e Klara si accorgono

che Srna non è più vicino a loro. La vedono lontano correre verso l'arcobaleno. Sta piovendo a dritto e le due donne a stento riescono a vedere la bambina cadere e rialzarsi, ma poi scomparire definitivamente in una palude. Dopo la morte di Srna, i suoi genitori si ritirano in una fortezza sopra il paese; qui vivono momenti di dolore terribile che li porta a vivere una catarsi e a rendersi conto di tutto il male provocato alla loro unica figlia.

Se nella tradizione mitologica e letteraria mondiale l'arcobaleno appare spesso come segno di qualcosa di meraviglioso e divino o comunque affascinante⁷, che, seppure mistico, raramente diventa minaccioso o negativo, nella cultura croata, proprio per questo racconto di Šimunović, esso è percepito come un elemento enigmatico, alla cui comparsa è associato uno stato quasi di ansia. A determinare questa percezione è il destino di Srna, la cui descrizione potrebbe riguardare migliaia di bambine simili in posti molto diversi e in vari periodi storici. È proprio l'attualità del testo che lo rende interessante per i lettori dopo più di un secolo dalla sua prima pubblicazione e meritevole di essere conosciuto non solo in Croazia, ma anche a livello internazionale. In questo racconto l'autore mette il lettore davanti alla grandezza della natura e alla fatalità del destino umano. Mentre Srna sogna la sua libertà, è ancora estate, il sole emana un calore fortissimo che può essere confortante per chi ha la possibilità di rinfrescarsi e di godere l'ombra naturale delle piante rigogliose, ma può essere altresì soffocante per chi deve per forza rimanere in spazi chiusi senza poter cambiare aria. Questi fenomeni influiscono profondamente sulla psiche dei protagonisti di Šimunović. Più il racconto procede e più la tragedia si avvicina, più la natura diventa nemica. L'autunno è all'inizio ancora clemente e porta la felicità a chi può andare nei campi a raccogliere i frutti del proprio duro lavoro. Per chi, come Srna, non ha questa libertà e soddisfazione, l'autunno diventa ancora più opprimente dell'estate. L'inverno invece porta con sé tempeste furiose che corrispondono alle tempeste interne con cui i genitori di Srna saranno obbligati a fare i conti dopo la tragedia.

È proprio in una giornata di autunno che compare l'arcobaleno. Secondo Dunja Detoni-Dujmić, il motivo dell'arcobaleno possiede differenti sfumature in questo racconto e passa continuamente dalla dimensione reale a quella metafisica, da quella naturale a quella mitologica, da fenomeno atmosferico a fenomeno onirico⁸. Inoltre, se nella mitologia greca l'arcobaleno rappresentava un ponte tra gli umani e gli dèi⁹, tra la realtà e il sogno, per Šimunović esso rappresenta un ponte

tra la serenità e la tragedia. Allo stesso modo in cui l'autunno rappresenta un ponte tra l'estate e l'inverno, l'arcobaleno rappresenta il ponte tra la realtà e i sogni irraggiungibili di Srna. Da una parte dell'arcobaleno c'è la realtà in cui lei vive; dall'altra, il mondo da lei sognato che però non solo svanisce insieme all'arcobaleno, ma la conduce alla morte.¹⁰

ŠIMUNOVIĆ, SRNA E LE QUESTIONI DI GENERE

Attraverso la figura di Srna, disposta a tutto per sentirsi felice e assaporare la libertà, Šimunović descrive sofferenze, crudeltà e ingiustizie della società patriarcale. L'autore comprende molto bene che la natura di ogni singolo essere umano non ha niente a che vedere con la netta divisione tra i generi, imposta artificialmente della società. Probabilmente per questo motivo la lotta interna e la doppia identità di Srna sono rappresentate anche dai suoi due nomi. *Srna*, in realtà, è il suo soprannome. In croato *srna* significa *capriolo*¹¹ e in questo testo l'autore attribuisce a questo soprannome tutte le caratteristiche di una bambina esile, snella e vivace. Il capriolo rappresenta la libertà che Srna sogna. Il suo vero nome, di origine germanica, *Brunhilda* rappresenta, invece, tutta l'aspirazione della sua famiglia verso il modello rappresentato da una società nobile, europea e distaccata dal mondo rurale slavo¹². Questa doppia identità della bambina – una autentica,

10. Per quanto riguarda la credenza popolare in sé, descritta da Šimunović, VILENSKAYA (1996, p. 35) riporta una leggenda legata alla tradizione mitologica slava che vedeva le donne anziane dotate di poteri sovranaturali e protagoniste di passeggiate sopra gli arcobaleni. ZOLA (2015) menziona la fluidità di genere come una delle caratteristiche della mitologia slava. Evidentemente anche nelle zone rurali degli slavi meridionali del periodo storico a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, nel quale è ambientato il racconto, era ancora forte l'influenza della tradizione precristiana nonostante il Cristianesimo fosse molto radicato e presente nella vita quotidiana. A prescindere dal fatto che il titolo del racconto sorprendentemente richiama l'universo simbolico dell'attuale lotta LGBTQ+, è degno di nota che di questi temi si parli nel 1907, ben ventidue anni prima, ad esempio, di *A Room of One's Own* di Virginia Woolf e quarantadue anni di *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir.

11. Cfr. voce *srna*, zool. *Capreolus capreolus* in ANIĆ ET AL. 2002, p. 123; *srna - capri(u)olo, capri(u)ola*, in DEANOVIĆ-JERNEJ 1994, p. 886.

12. Il mondo slavo dell'Impero Austro-Ungarico si paragonava a quello germanico per tantissime complesse vicende storiche, ma mentre da una parte lo vedeva come modello, dall'altra cercava di emanciparsi da esso stesso. Šimunović tenta di rappresentare questa tensione con il gioco dei due nomi della protagonista, creando così una dialettica tra il mondo germanico e il mondo slavo anche dal punto di vista linguistico.

7. Cfr. CORRADI 2016, pp. 17-18 e SARAPIK 1998, pp. 2-3.

8. Cfr. DETONI-DUJMIĆ 1996, p. 89.

9. Sul mito di Iride-arcobaleno, ponte tra gli dèi e gli umani, cfr. BERENS 2009, pp.130-131.

ma contestata, l'altra imposta, ma incompatibile con la sua indole – pone il focus sulla problematica del desiderio di vivere la propria vera identità e allo stesso tempo la tematica dell'identità di genere. I genitori le si rivolgono solo con il suo nome di battesimo, cercando di cancellare in lei ogni traccia di scelta individuale che non si addice al corretto comportamento delle bambine, in quanto femmine:

Così Srna ascoltava tutti i giorni innumerevoli rimproveri per la sua leggerezza, soprattutto quando voleva fare qualcosa che era permesso solo ai bambini maschi. Srna era non solo bella, ma anche sana come un pesce. In lei c'erano mille scintille e la vita bolliva. Tuttavia, tutte le mattine e tutte le sere doveva ingoiare diverse erbe e medicinali mentre la signora Emilija diceva: – Anche mia nonna e mia madre li bevevano e anch'io li bevo ancora. Tu devi prenderti cura della tua salute, perché tu non sei assolutamente un bambino maschio. A loro non può succedere niente. E tu devi riguardarti... e pregare Dio – finiva sospirando. Va comunque detto che con tutte le erbe e i medicinali che prendeva, Srna non si era mai ammalata, solo che qualche volta le facevano ribrezzo. Ma non poteva mai mangiare fino a sentirsi completamente sazia: – I ragazzi possono abbuffarsi quanto vogliono. Loro devono essere grandi e forti, e tu devi rimanere sottile e snella. E non devi assolutamente correre, non è una cosa che fanno le bambine. Potresti cadere e rovinarti il viso – dicevano a turno Serdar e Serdarina.

La lotta interna di Srna e le sue sofferenze causate dal comportamento dei genitori e della società, tematiche centrali del racconto, consentono di riconoscere in Šimunović alcune caratteristiche del pensiero femminista, anche se il contesto storico e geografico in cui egli scriveva fu a lungo escluso dai centri principali di discussione del pensiero femminista. Si pensi a Virginia Woolf che nel 1938, in *Le tre ghinee*, denunciava la situazione delle ragazze del XIX secolo alle quali era permesso di uscire solo in compagnia dei genitori o di donne sposate¹³. Il seguente passaggio, tratto anch'esso da *Arcobaleno*, dimostra come anche Šimunović notasse le stesse dinamiche che limitavano la vita delle ragazze:

Quando i suoi genitori si addormentarono, si alzò silenziosamente con cautela come un gatto e si appoggiò alla finestra per guardare, annusare e ascoltare l'estate in tutto il suo splendore. Sapeva che avrebbe dovuto pregare a lungo con la madre più tardi e che avrebbe dovuto mettersi uno dei suoi vestitini leggeri, ma comunque strettissimi e andare a fare una passeggiata stando in mezzo tra la madre e il padre per la via lunga e polverosa in fondo a Čardaci.

L'identità individuale di Srna non poteva essere riconducibile solo al suo genere sessuale. Durić nota la netta distinzione tra il maschile e il femminile nei racconti di Šimunović, senza nessuna possibilità di avvicinamento nel pensiero e nei ruoli¹⁴. Quest'affermazione trova senz'altro conferma nell'intransigenza

delle regole sociali nel mondo dei suoi racconti. Tuttavia, Šimunović sperimenta i confini e la fluidità tra il mondo femminile e il mondo maschile. Srna è femmina, ma avrebbe voluto diventare maschio per poter fare cose che alle femmine non erano permesse. I due mondi della protagonista non sono conciliabili proprio perché i suoi genitori contribuiscono al mantenimento dello status quo, difendendo e non abbandonando le regole del patriarcato.

Oltre a Srna, che effettivamente subisce una tragica fine in una società che non prende in considerazione la sua natura individuale, in *Arcobaleno* Šimunović inserisce altre due donne, forti ognuna a modo proprio e che alla fine riescono a godere di una dose, seppur minima, di libertà e autonomia. Tuttavia, la condizione che devono soddisfare è quella di non essere legate a un uomo. Una di loro è la vedova Klara, che proprio per il fatto di essere vedova e di aver cresciuto i propri figli da sola, gode di una maggiore libertà e considerazione nella società ed è l'unica che può trovare il modo di offrire a Srna alcuni momenti della tanto sognata libertà:

Klara era una donna dolce e buona, per niente simile alle signore Čardacese, e in effetti non era di Čardaci. Suo marito era morto tanto tempo fa e lei con quelle vigne riusciva a crescere due figli maschi, che erano andati a scuola da qualche parte. Amava tutti senza fare differenze ed era incapace di vantarsi. Era così buona che se incontrava un mendicante o un malato, ci mancava poco che scoppiasse in lacrime. E anche lei fu amata da tutti: la guardavi e già ti affezionavi. Camminavano a lungo e a Srna scintillavano gli occhi dalla gioia. La vedova pregò la Serdarina e Serdar di lasciare Srna saltellare quanto le pareva quel giorno: tanto nessuno la poteva vedere.

L'altra donna che prende in mano il suo destino, seppur parzialmente, è Sava, protagonista di un racconto nel racconto, che condivide con Srna il momento più tragico della sua esistenza. Sava è una donna che è riuscita a trasformare la sua disabilità in un vantaggio e che, a dispetto di tutte le tragedie subite nella vita, incluso l'essere stata aggirata da un uomo senza scrupoli e, ha trovato la forza di continuare a vivere per la sua bambina. La sua sorte offre uno spiraglio di luce nelle vite delle donne, anche se sia Klara che Sava concordano che le femmine non nascono per essere felici:

Klara prese la bambina e iniziò ad abbracciarla come se dovesse difenderla da qualcuno: - Dio ha deciso così per noi femmine – le disse – dobbiamo sopportare il male che ci manda. – E se non fossi una femmina, anche se non avessi le mani, non avrei pianto così tanto e non avrei odiato la vita così tanto. Ho pure visto quando si era aperto il cielo e non ho chiesto niente. Anche se sapessi che Dio me le avrebbe ridate, non avrei voluto più le mie mani. A cosa mi servono adesso? La mia felicità è finita tanto tempo fa! – Non l'hai mai neanche avuta, figlia mia, perché sei nata femmina. Anch'io ho sofferto tanto sia come moglie che come ragazza, e non c'è bisogno neanche di parlare di quanto soffro adesso!

13. WOOLF 2004, p. 62.

14. Cfr. DURİĆ 2012, pp. 259-262.

La storia di Sava, ricamatrice e lavoratrice domestica consente di riconoscere in *Arcobaleno* anche una testimonianza della vita delle donne dalmate dal punto di vista del lavoro. La Rivoluzione industriale ha posto le basi per una progressiva trasformazione del ruolo sociale delle donne, rendendo, ad esempio, superfluo il loro lavoro tessile manuale dopo l'invenzione dei telai meccanici¹⁵. Di conseguenza, il lavoro femminile non fu più legato strettamente alla sfera familiare, ma poté diventare concorrenziale al lavoro maschile. Se è possibile affermare con certezza che a inizio Novecento nelle zone rurali dalmate le conseguenze della Rivoluzione industriale ancora non avevano avuto effetto – un pieno sviluppo economico si ebbe soltanto nella seconda metà del secolo –, in *Arcobaleno* si nota come la donna potesse, almeno teoricamente, conquistare la sua fortuna con le sue capacità, sebbene non potesse decidere autonomamente: non solo riguardo al suo matrimonio quindi, ma anche al lavoro. La decisione finale sul suo destino spettava al padre, che, come nella storia di Sava, decideva anche in base all'opinione del parroco o pope locale¹⁶, pratica riguardo alla quale Šimunović manifesta il suo disaccordo. Inoltre, attribuisce le colpe del destino di Sava ai suoi *stari* (vecchi di casa), allo stesso modo in cui attribuisce la sorte tragica di Srna ai suoi genitori. Questo conflitto generazionale, peraltro, ci fa capire quanto Šimunović ritenesse che la società aveva bisogno di cambiamenti radicali: anche se in alcuni passaggi egli sembra esaltare il grande passato, celebre ed eroico, del territorio dalmata, il lettore comprende la sua volontà di criticare le ingiustizie di genere.

L'EPILOGO DI *ARCOBALENO*

Arcobaleno termina con il suicidio dei genitori di Srna, che dopo la morte della figlia trascorrono le giornate invernali in una fortezza sopra il paese di Čardaci. Dopo aver riflettuto a lungo sulla morte della propria figlia e aver compreso l'inutilità di una vita trascorsa seguendo le regole ferree che la società aveva loro imposto e che a loro volta avevano imposto alla figlia, si gettano insieme dalla fortezza verso l'abisso. La loro morte, però, non genera la sensazione di un'ulteriore tragedia; piuttosto, riporta al paese di Čardaci pace e serenità dopo una notte di tempesta terribile che ha ac-

compagnato l'elaborazione del lutto. Anche in questo caso, Šimunović fa coincidere le condizioni atmosferiche con le emozioni dei suoi personaggi. Da una parte, questo finale potrebbe essere inteso come la rassegnazione di Šimunović nei confronti dell'impossibilità di un qualsiasi cambiamento. Dall'altra, però, il suicidio dei genitori rappresenta la loro incompatibilità con la consapevolezza e le riflessioni diverse, e questa volta comprensive, per i sogni e i desideri della propria figlia, alle quali purtroppo sono arrivati troppo tardi. In ciò, si può quasi riconoscere una sorta di punizione che l'autore infligge loro, come si nota anche nel seguente passo, nel quale Šimunović riassume i pensieri dei genitori di Srna, mutati dalla tragedia:

La morte di Srna fece loro scoprire un mondo nuovo nelle loro anime: pensieri e desideri mai sentiti prima e totalmente diversi da quelli che prima abitavano dentro di essi. Capirono che non tutte le anime erano uguali e non tutte le vite erano come la loro; che c'era qualcosa nelle anime degli esseri umani che non ha niente a che fare con le preoccupazioni per il cibo e per i soldi, e che – quel qualcosa – può essere più forte della paura della morte. Tra i loro ricordi agitati si intrecciavano anche quelli che portavano raggi di una nuova luce, e tra di essi potevano vedere il viso di Srna, pallido e bagnato, che dormiva tranquillamente. Il giovane petto tenero coperto da una camicetta bianca si alzava silenziosamente, e la sua mano piccolina tremava tra i capelli color oro. Gli occhi delle loro anime guardavano a lungo quel viso tormentato illuminato di questa nuova luce e capivano che quel visino diventava per loro sempre più dolce e sempre più caro. Ad un tratto videro che quel visino fu travolto da una felicità enorme, e il sorriso di gioia fece tremare le piccole labbra. - Sicuramente Srna sognava di essere diventata un figlio maschio! – pensarono loro.

Šimunović riserva l'ultima frase del racconto alla società che fino a quel momento era stata intransigente e ferma nelle sue regole. Il fatto che, dopo i genitori di Srna, anche gli altri čardacesi comincino a comprendere i motivi della tragedia, ci lascia con uno spiraglio di speranza. Sebbene lo scrittore probabilmente non sperasse in un cambiamento drastico, il suo obiettivo era di scuotere la società con il destino tragico di Srna, allo stesso modo in cui nel racconto erano stati scossi i čardacesi:

I čardacesi non ricordavano una notte così terribile neanche nei racconti dei loro anziani e stavano facendo ipotesi sulle cause di quella tempesta orribile. Ma quando vennero a sapere che quella notte scomparvero Serdar e la Serdarina, capirono perché quella notte era stata così terribile.

15. Cfr. RESTAINO 2002, pp. 8-9.

16. Cfr. ŠIMUNOVIĆ, 1996, p. 82. In *Arcobaleno* diversi sono i riferimenti al mondo ortodosso dell'hinterland dalmata, come lo stesso nome di Sava e la presenza di alcuni oggetti appartenenti alla funzione liturgica ortodossa. Anche se non sempre lo specifica, le figure ecclesiastiche che l'autore menziona potrebbero essere sia sacerdoti cattolici che i *pope* ortodossi. In questo caso lui stesso usa la parola *pop*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANIĆ ET AL. 2002 = V. Anić *et al.*, *Hrvatski enciklopedijski rječnik (Sim-Tap)*, Zagabria, 2002.
- BARUCH-WACHTEL 1998 = A. Baruch-Wachtel, *Making a Nation, Breaking a Nation, Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford, 1998.
- BERENS 2009 = E.M. Berens, *The Myths and legends of Ancient Greece and Rome*, Amsterdam 2009: 130-131.
- CORRADI 2016 = M. Corradi, “Breve storia dell’Arcobaleno”, in *Lettera Matematica Pristem* 96, 2016: 17-25.
- DEANOVIĆ - JERNEJ, 1994 = M. Deanović, J.Jernej: *Hrvatsko-talijanski rječnik (Vocabolario croato-italiano)*, Zagabria 1994.
- DETONI-DUJMIĆ 1996 = D. Detoni-Dujmić, “Pripovjedački modernizam Dinka Šimunovića”, in D. Šimunović, *Izabrana djela*, Zagabria 1996: 87-91.
- DURIĆ 2012 = D. Durić, “Patrijarhat, rod i pripovijetke Dinka Šimunovića” in *Croatica et Slavica Iadertina* 8 (1), 2012: 259-276.
- RESTAINO 2002 = F. Restaino, “Il pensiero femminista. Una storia possibile”, in A. Cavarero - F. Restaino, *Le filosofe femministe*, Milano 2002: 3-7.
- SARAPIK 1998 = V. Sarapik, “Rainbow, colours and science mythology”, in *Folklore* 6, 1998: 1-8, <http://www.folklore.ee/folklore/vol6/pdf/rainbow.pdf> (consultato il 15.11.2020).
- ŠIMUNOVIĆ 1996 = D. Šimunović, *Izabrana djela*, Zagreb, 1996.
- VILENSKAYA 1996 = L. Vilenskaya: “Shamanic wisdom, parapsychological research and a transpersonal view: A cross-cultural perspective”, in *International Journal of Transpersonal Studies*, 15 (3): 30–55, 1996, <http://digitalcommons.ciis.edu/ijts-transpersonalstudies/vol15/iss3/5> (consultato il 15.11.2020).
- WOOLF 2004 = V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, 2004.
- ZOLA 2015 = M. Zola, “Slavia: Amazzoni e Rusalke, due caratteri della donna slava?” in *East Journal*, 23.01.2015, <https://www.eastjournal.net/archives/53083> (consultato il 18.11.2020).

LE AMBIGUE STREGHE DI VITA SACKVILLE-WEST: *THE DEATH OF NOBLE GODAVARY AND GOTTFRIED KÜNSTLER*

ANGELO RICCIONI*

Il saggio si propone di esaminare *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler* (1932) di Vita Sackville-West, evidenziando in particolare il ruolo dei personaggi femminili che animano i due racconti di cui è composta la raccolta. L'analisi si concentrerà sulle complesse ragioni che hanno influenzato l'autrice nella loro elaborazione (piuttosto che sullo sconfinamento di genere delle protagoniste a livello narrativo-diegetico), da eventi di natura personale (la relazione con la scrittrice Violet Trefusis) alla frequentazione di un genere letterario tardovittoriano come l'*imaginary portrait*.

This essay is focused on Vita Sackville West's The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler (1932), a collection which can be deemed emblematic in terms of the female characters featured in it. The analysis traces the complex reasons that lay behind their creation, ranging from biographical events (Vita Sackville-West's relationship with Violet Trefusis) to the influence exerted by a late-Victorian literary genre, the imaginary portrait, on her imagination.

Eccentrica, bisessuale, poligrafa instancabile e grande viaggiatrice, Vita Sackville West viene generalmente ricordata come la donna amata da Virginia Woolf, la musa la cui vitalità e bellezza sono state cantate in *Orlando: A Biography* (1928)¹. Al di là di tale mito, tuttavia, Vita Sackville West è stata recentemente riscoperta non solo per la sua vita all'epoca anticonvenzionale (ha intrattenuto relazioni sia con uomini che con donne, non esitando a travestirsi pur di intraprendere le sue avventure erotiche)², ma anche per la sua produzione letteraria, che si muove tra generi molto diversi: dai brillanti affreschi della società britannica primo Novecento e anni Trenta dipinti in *The Edwardians* (1930) e *Family History* (1932), ai versi di ispirazione bucolica, evidente fin dal titolo, di *The Land* (1926) e *The Garden* (1946), per non parlare di *Saint Joan of Arc* (1936)

e *Aphra Behn* (1927), biografie dedicate rispettivamente alla *Pucelle d'Orléans* e alla nota scrittrice del Seicento, e dei suoi racconti sfaccettati, onirici.

Tra questi ultimi, la raccolta (un dittico, come suggerisce lo stesso titolo) *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler* (1932) appare significativa sotto il profilo della rappresentazione dei personaggi femminili. Le pagine che seguono si propongono di rintracciare le complesse ragioni soggiacenti alla loro creazione, che si estendono da eventi biografici (il difficile rapporto con Violet Trefusis e con la propria famiglia) all'influenza esercitata da autori e autrici come Walter Pater e Vernon Lee su Vita nella sua riscrittura del Rinascimento italiano quale epoca in cui collocare liberamente la propria dissidenza sessuale. Da questo punto di vista, i temi e le tecniche adottati dalla scrittrice nella raccolta sono rilevanti per una comprensione più profonda della sua produzione narrativa, solitamente confinata a romanzi incentrati sulle difficoltà delle donne nell'accettare il ruolo di mogli o amanti (*All Passion Spent*, pubblicato nel 1931, e *Family History*) e sui dilemmi esistenziali, rappresentati in chiave ironica e spesso causati dall'ingombrante peso dell'eredità familiare, di esponenti della nobiltà inglese nei primi decenni del XX secolo (*The Edwardians*).

Le ragioni della ricorrenza di quest'ultimo motivo nella narrativa di Sackville-West sono state già affrontate non solo da studiosi e biografi come Matthew Dennison e Victoria Glendinning³, ma anche rivelate dall'autrice stessa nei suoi diari e scritti autobiografici⁴. Animata da un imperituro amore per Knole, la stori-

* Università di Napoli "Parthenope" – Dipartimento di Studi Economici e Giuridici (angelo.riccioni@uniparthenope.it)

1. In realtà l'idea centrale di *Orlando*, ovvero di giocare con la storia letteraria inglese attraverso un romanzo che mescolasse registri e stili diversi tra loro, è precedente alla decisione di Virginia Woolf di basare l'opera sulla biografia dell'amante Vita Sackville-West. Tale decisione, tuttavia, ha trasformato profondamente la natura di *Orlando*, originariamente concepito come una narrazione à la Defoe, in seguito divenuto, secondo Jane de Gay, «the narrative of an aristocrat grappling with loss of privilege on becoming a woman» (DE GAY 2006, p. 135).

2. Una libertà in termini di costumi che ha indotto alcuni critici ad ipotizzare un'influenza da parte di Vita Sackville-West su differenti aspetti dell'esistenza tradizionalmente schiva di Virginia Woolf, non esclusa ovviamente la scrittura. Come ha scritto Karyn Z. Sproles: «Unlike Woolf, Sackville-West resists repression, an ability, I think, Sackville-West inspired briefly in Woolf. During their affair, Woolf's work becomes more openly sensual, more overtly sexual in topic» (SPROLES 2006, p. 8).

3. DENNISON 2014; GLENDINNING 1983.

4. Si rimanda alle selezioni dai diari reperibili in SACKVILLE-WEST 2002, pp. 24-50 e pp. 61-72.

ca dimora di famiglia di impianto elisabettiano che ha catalizzato gran parte della sua immaginazione come scrittrice e poetessa, Vita Sackville-West fu costretta ad abbandonare la *manor house*, descritta mirabilmente da Virginia Woolf in *Orlando*⁵, dopo la morte del padre, Lord Lionel Sackville, nel 1928. Il vuoto lasciato da tale perdita fu incolmabile al punto che visioni di Knole avrebbero ossessionato per anni a venire i sogni dell'autrice:

I dream quite often about Knole. I dream about the deer galloping down the stable passage, their hooves rattling on the wood boards. This is a dream mixed with the vision of tangled legs of deer and arms of fighting men – rather like a Paolo Uccello. I like this dream. I like any dream that takes me back to Knole⁶.

Da un simile punto di vista, *The Death of Noble Godavary*, il primo racconto della raccolta, sembra rivelare in contropunto la complessa relazione vissuta da Sackville-West con la propria famiglia, nel periodo che va dalla pubblicazione di *Orlando* alla prima metà degli anni Trenta. Concepita all'indomani della morte del padre, mentre scriveva «more than three hundred letters of condolence»⁷, questa storia può essere vista, infatti, come una drammatica riflessione sui legami familiari.

Non a caso, il problematico tema dell'eredità emerge fin dall'incipit, in cui il protagonista maschile, Gervase Godavary, che è anche voce narrante, riceve la notizia della morte dello zio Noble. In esso viene sottolineato l'ambiguo rapporto che stringe Gervase ai suoi cari: «As I listened [...], I discovered that one's resentment of family claims is at least as strong as the bond which secures one to them»⁸. In seguito, nei capitoli dedicati al viaggio in treno diretto in Cumbria, dove è situata *Grange* (dimora che sembra essere derivata, nei suoi tratti essenziali, proprio dall'adorata Knole), tale senso di oppressione viene nuovamente messo in rilievo: «Yet it was not pleasure that I experienced, but familiarity – that deathly familiarity which held me trapped»⁹. A *Grange*, la meschinità dei parenti si manifesta in altre forme: il cugino Austen, il figlio maschio che si presuppone aver ereditato la proprietà, sembra interessato solo a nascondere una relazione con l'amante Rachel Godavary; Stephen, l'altro zio, ostenta un atteggiamento assente e distaccato rispetto al proprio lutto, e Michael, il fratello del protagonista, al suo arrivo, decide addirittura di ignorare Gervase senza dimostrare il minimo rimorso.

Del tutto diverso è il comportamento dei membri femminili della famiglia. Tra questi, Paola Godavary, figlia

di Noble Godavary e di una signora di Pienza, ha un ruolo rilevante, essendo, come scoprirà il lettore verso la fine della narrazione, la *dea ex machina* dell'intero racconto. Le origini di questa donna risultano emblematiche del grande interesse che Vita Sackville-West ha manifestato per la cultura italiana e in particolare per il Rinascimento. Di qui la stesura di numerose opere dedicate a tale epoca, da densi trattati di storia ad articolati romanzi *à la Dumas*¹⁰, che rivelano come questa civiltà abbia fornito all'autrice, nelle parole di Yvonne Ivory, «an important imaginary space within which Sackville-West could situate her dreams of uncensored gender and sexual expression»¹¹. Attingendo ai numerosi volumi di John Addington Symonds sull'argomento¹², nonché ai saggi di Walter Pater raccolti in *Studies in the History of the Renaissance* (1873), Sackville-West divenne dunque un'esperta dilettante *on things Italian*, in anni nei quali, dopo la fondamentale mediazione operata dall'influente critico John Ruskin e dall'*Aesthetic Movement* in età vittoriana, gli splendori della cultura italiana incontravano ancora l'interesse di scrittori angloamericani raffinatissimi come Henry James ed Edith Wharton. Tale predilezione culminò nella scelta di dipingere una delle sue stanze a Knole «in mock-Italian style, with a scarlet dragon, white lilies and 'vaguely architectural towers' on a background of blue and gold»¹³, un ambiente in piena sintonia con il gusto *fin de siècle*, al quale l'autrice diede il nome evocativo di «The Ghirlandaio Room».

Questa preferenza per il Rinascimento risale probabilmente al periodo nel quale Vita Sackville-West si abbandonò ad uno dei suoi primi, più duraturi amori, quello per la scrittrice Violet Trefusis, nata Violet Koppel. Vita e Violet si incontrarono quando erano appena adolescenti; in seguito viaggiarono insieme per l'Italia e Violet fece dono all'amica di un anello appartenuto a un doge veneziano del XV secolo, un oggetto che, per la sua originalità, sembrerebbe trafugato dalla lista di antichi gioielli descritta in un celebre capitolo di *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890)¹⁴. È la stessa Trefusis a descrivere la reazione della compagna di viaggio di fronte alla cultura italiana, nel loro percorso ispirato alla tradizione del *Grand Tour*: «She was bowled over, subjugated. Inarticulate with love, she would wander from church to church, from picture

5. WOOLF 2004.

6. SACKVILLE-WEST 2002, p. 68.

7. DENNISON 2014, p. 187.

8. SACKVILLE-WEST 1932, p. 5.

9. SACKVILLE-WEST 1932, p. 15.

10. Emblematica un'opera definita dall'autrice stessa «a history of the Italian city-states from 1300 to 1500, full of murderous and probably inaccurate details» (SACKVILLE-WEST 2002, p. 56).

11. IVORY 2009, p. 146.

12. «Visconti and Sforza, Scaligeri and Baglione, Sismondi and John Addington Symonds, became my constant companions for two happy years» (SACKVILLE-WEST 2002, p. 56).

13. GLENDINNING 1983, p. 41.

14. WILDE 1989, pp. 142-157.

to picture»¹⁵. Le tracce di tale venerazione sono riscontrabili anche in *The Death of Noble Godavary*, come dimostra il seguente paragrafo:

I determined that during the days I should certainly be compelled to spend at the Grange, I would investigate the books in the hope of chancing on some clue [...] whether some line-vignette of ruins surmounted by a panoply of musical instruments, or of *amorini* sporting with a skull, or merely the fine old print and sonorous phraseology – something which might lead me to an understanding of why my uncle Noble had embarked upon this pilgrimage to the classic sun [...]»¹⁶.

In queste righe si può forse riconoscere il ricordo delle prime pagine di *The Musical Life*, saggio raccolto negli *Studies of the Eighteenth Century in Italy* di Vernon Lee¹⁷, visionaria rievocazione della vita musicale del XVIII secolo italiano derivata da vecchi spartiti e sbiaditi carteggi. Certo è che esse sono funzionali alla prefigurazione dei pericoli sollevati dalla componente allogena, non britannica, della famiglia, incarnata da Paola e dalla madre italiana. Come in una narrazione gotica, la prima apparizione di Paola è annunciata da un inquietante riferimento a una presenza spettrale in agguato nei sotterranei di *Grange*: «I could fairly assume that my late uncle's wife, the "lady of Italian extraction", and her daughter [...] must also be stirring somewhere in its depths»¹⁸.

Nella pagina successiva la prima descrizione di Paola sottolinea i suoi tratti esotici:

I can't describe the precise quality of Paola Godavary beyond saying that it was a quality of *line*. Her face was not beautiful – a red, sulky mouth, rather wide; a short straight nose; dark eyes, and a pale complexion – but with her smooth, rounded grace, her simplicity and her composure, she would assuredly draw the eyes of men away from the untidy prettiness of Englishwomen¹⁹.

Proprio a partire dal suo aspetto Paola è chiaramente connotata all'io narrante come un personaggio che si discosta dalla «degrading crookedness [...] which rotted all my family»²⁰. Non ha remore a parlare della relazione del fratellastro con Rachel Godavary e stigmatizza persino il lutto manifestato dalla madre per il suo defunto marito. Non sorprende che, in seguito, sia definita una strega dal narratore: «not the conventional presentment of a witch, haggard and evil and old, but of greater subtlety and peril, a young witch and smooth, without pity»²¹. A tale spietatezza Vita Sackville-West allude tramite

riferimenti che molto devono al suo grande interesse per la cultura rinascimentale italiana.

Ciò risulta palese in una scena in cui Paola è presentata in un momento di ozio di fronte al camino, impegnata in una partita a backgammon con il protagonista, il quale non può fare a meno di notare la crudeltà e l'indifferenza che la donna riserva a suo fratello Michael perduto infatuato di lei: «his desire for her was so indecently proclaimed; it ate her up; and her indifference was so cruel. Paola, I thought, would die murdered by some lover»²². Vengono così inseriti nella narrazione alcuni dettagli con lo scopo di sovrapporre la figura di Paola a quella di una eterna strega intenta a tessere i suoi seducenti incantesimi attraverso i secoli. Indicativo è, prima di tutto, il vestito: «a gown of soft sheathed black, with long sleeves coming, mediæval fashion, to a point over her hands»²³. A distanza di poche righe, il riferimento all'abito offre il pretesto per l'incursione in un mito classico incorniciato da magie umbratili, con un successivo rimando alla pittura rinascimentale ed infine a Whistler:

Her clothes, though but that moment arrived from the shop, could not look new upon her; they would simply be there, a part of herself, ineluctable; [...] rather, an effortless magic swathed her slowly, as she stood critical before her mirror, and saw herself merge, in the dark reflection, to a new grace, a new perfection, as soundlessly as Daphne into the metamorphosis of the laurel. I grew fanciful; but Paola, the more strangely for the chill of her severity, induced fancy. [...] Look at her now, I thought, as she sits there with the backgammon board between us; look at her as she cups her chin gravely in her hand; mightn't she sit to Leonardo? mightn't she sit to Whistler? and wouldn't the one enjoy the curve of her head [...] and the droop of her attitude over the leather board with the queer red and yellow spikes, and the falling cubes of the dice? – she might be an Este, listless gambler for a duchy – and wouldn't the other enjoy her creamy pallor, her coolly provocative youth²⁴?

Il nome di Leonardo risulta, al termine del paragrafo, tutt'altro che causale. Se è probabile che in questo passo Vita Sackville-West stia di nuovo palesando il suo interesse per l'arte italiana (Leonardo da Vinci era stato al centro di una analisi critica e di una sua poesia²⁵), d'altra parte esso sembra contenere un richiamo nascosto ad un famoso saggio di Walter Pater, incluso in *The Renaissance*, che descrive la Gioconda come un vampiro immune all'azione corrosiva del tempo nel suo viaggio attraverso le epoche racchiuse tra l'età classica e l'era dei Borgia²⁶:

15. IVORY 2009, p. 142.

16. SACKVILLE-WEST 1932, p. 14.

17. LEE 1887, pp. 67-139.

18. SACKVILLE-WEST 1932, p. 31.

19. SACKVILLE-WEST 1932, p. 32.

20. SACKVILLE-WEST 1932, p. 26.

21. SACKVILLE-WEST 1932, p. 72.

22. SACKVILLE-WEST 1932, p. 55.

23. SACKVILLE-WEST 1932, p. 55.

24. SACKVILLE-WEST 1932, pp. 56-57.

25. IVORY 2009, p. 142.

26. Non è un caso che Paola venga descritta quasi come un vampiro da Gervase verso la fine del racconto: «I only fear you when you sit silent absorbing our souls» (SACKVILLE-WEST 1932, p. 94).

Hers is the head upon which all “the ends of the world are come,” and the eyelids are a little weary. [...] All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave [...]»²⁷.

Il riferimento a Paola come a un ritratto che percorre il variegato sentiero della cultura occidentale (ella è considerata dal narratore una reincarnazione di Dafne e una dama medievale, una nobildonna rinascimentale e un soggetto di Whistler) richiama la trama di *Orlando* (un romanzo nel quale un unico protagonista riesce a sopravvivere nei secoli che intercorrono tra l'età elisabettiana e l'anno di pubblicazione dell'opera, ovvero il 1928). Esso rivela, inoltre, fino a che punto il gusto di Vita Sackville-West tenda ad un genere letterario tardo-vittoriano, l'*imaginary portrait*, iniziato da Pater e modellato sullo sforzo «di ricostruire, in una sorta di progetto seriale, la fisionomia ideale di un “temperamento” e il suo inesorabile e affascinante rinascere in contesti culturali diversi»²⁸. Tuttavia, ciò che colpisce in questo paragrafo è il modo in cui Paola viene presentata quale personaggio centrale del racconto, una strega che gioca letteralmente con il destino degli altri Godavary²⁹ come se si trattasse di una partita a backgammon.

Come verrà rivelato a breve, Paola è realmente destinata a ereditare *Grange*, con grande sorpresa della sua famiglia, incluso Gervase. Una volta aperto il testamento di Noble Godavary, si scopre infatti che Austen viene escluso a favore del ramo italiano della famiglia rappresentato da Paola e da sua madre. Nella vita dell'autrice era accaduto esattamente l'opposto: era stata lei, infatti, a non poter ereditare la venerata Knole in seguito alla morte del padre; come ha sintetizzato V. Glendinning, «Vita lost Knole. It passed now to Lionel's younger brother, Vita's Uncle Charlie, and then to Charlie's son Eddy»³⁰. È probabile, quindi, che *The Death of Noble Godavary* risulti plasmato, nella sua struttura, da un risentimento tutto individuale di Vita Sackville-West nei confronti di una società, quella di inizio Novecento, le cui convenzioni patriarcali le hanno impedito di possedere Knole in quanto donna e, per lo stesso motivo, di vivere le sue relazioni lesbiche, aspramente condannate sotto il profilo sia morale che

penale. Il racconto non si chiude con un lieto fine: se il personaggio principale di *The Heir* (1922), altro scritto imperniato sulla seduzione esercitata da una vecchia casa sul protagonista³¹, rifiuterà di venderla per proteggerne il *genius loci*, Paola deciderà di sommergere l'edificio: aprendo la chiusa posta in prossimità della magione, ella decide infatti di allagare *Grange*, distruggendo deliberatamente tutto ciò che essa rappresenta agli occhi degli altri membri della famiglia:

We listened; a dull noise grew upon our ears, a bruising of the night. It was faint and distant enough to leave room for doubt. We put our heads on one side, absurdly, to hear better, like dogs listening. And as we grew certain, our ears becoming accustomed to the note they were to listen for, Austen said, “The sluice.”

Paola had opened the sluice. She would submerge the valley and the house³².

Ad essere rappresentato, come afferma il narratore, è «the triumph of the South over the North, of Paola over the Godavarys»³³. Il resto della famiglia deve ora affrontare la perdita di *Grange* e dei suoi arredi, di cui rimangono spogli oggetti ammassati di fronte alle sue mura: «chairs, clothes in armfuls heaped together, saucepans, pictures, towel-horses, books»³⁴. Le pagine seguenti assumono una dimensione onirica, nella quale Paola viene descritta inerte come in un ritratto, una «immovable priestess» circondata dal bestiame, dai cani e dai maiali della tenuta:

I saw her with the moths beating wildly round her lantern, and the great heads thrust at her, the cusped horns, the black muzzles, and liquid eyes. She stood surrounded now by the great gentle heads, thrust out of the darkness in the circle of her light³⁵.

Incurante della catastrofe imminente, il suo profilo è associato a quello di un cammeo incastonato in un gioiello immaginario: «I see her silhouette on the boulder now, like a carving, beautiful of line, and hard as stone»³⁶, un dettaglio che potrebbe rappresentare un indizio autobiografico, dal momento che l'antico anello regalato all'autrice da Violet Trefusis era decorato proprio da un volto muliebre, fondendo quegli aspetti di cui si è discusso finora: Rinascimento, eredità, lesbismo sono tutti simboleggiati dal gioiello che Vita Sackville-West tenne con sé per il resto della propria esistenza, emblema traslucido della sua relazione con l'amante.³⁷

27. PATER 1986, p. 150.

28. BINI 2010, p. 34.

29. Le sue azioni saranno paragonate in seguito dalla voce narrante ad un vero e proprio incantesimo: «It was a spell, wasn't it? [...] Let me tell you that you've broken it by your mischief now» (SACKVILLE-WEST 1932, p. 93).

30. GLENDINNING 1983, p. 188.

31. SACKVILLE-WEST 2018b.

32. SACKVILLE-WEST 1932, p. 89.

33. SACKVILLE-WEST 1932, p. 89.

34. SACKVILLE-WEST 1932, p. 102.

35. SACKVILLE-WEST 1932, p. 95.

36. SACKVILLE-WEST 1932, p. 102.

37. «Sackville-West would keep this ring for the rest of her life, returning it to Keppel only in her will. From Keppel's perspec-

Sembra probabile, dunque, che in questo finale ad effetto si riflettano molte delle ansie che hanno attanagliato Vita Sackville-West: per prima cosa il suo complesso rapporto con l'eredità familiare, che nella narrazione viene letteralmente spazzata via da Paola attraverso un gesto di vendetta esemplare contro i Godavary. Oltre a questo primo aspetto, più evidente, se ne può riconoscere un altro, non meno rilevante per comprendere in quale senso *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler* metta in scena uno sconfinamento di genere fortemente influenzato dalla biografia dell'autrice: esso è rappresentato dai tratti di Paola, una donna fredda e affascinante di stampo esotico. Tale elemento può essere ricondotto all'interesse di Vita per i personaggi femminili di altre culture, un'attrazione che si riflette, tra gli altri, in *Pepita* (1937), il libro dedicato alla nonna spagnola e alla madre. Come ha sottolineato Matthew Dennison, è probabile che vi sia una componente autobiografica in un ritratto femminile come quello di Paola Godavary³⁸, che incarna una dissipazione morale che l'autrice sembra spesso ricollegare alla sua famiglia e, di certo, anche a se stessa. Lo si evince, per esempio, in *Portrait of a Marriage* (1973), volume che raccoglie alcuni dei suoi scritti autobiografici, curati dal figlio Nigel Nicolson³⁹; essi rivelano infatti una personalità curiosamente scissa⁴⁰: da un lato, l'aristocratica appassionata di giardinaggio, madre e moglie premurosa esaltata dagli splendori delle collezioni di famiglia; dall'altra, la viaggiatrice temeraria, pronta ad abbandonare figli e marito per inseguire l'amante in Francia, e ad indossare un turbante e scurirsi il volto così da passare per uomo. Questo conflitto tra opposti ruoli avrebbe ossessionato Vita per tutta la vita, come ella stessa ha sottolineato in un passo di *Portrait of a Marriage*:

[...] I stood bewildered and uncertain between the personification of my two lives. When I passed from one to the other, keeping them separate and apart, I could just keep the thing within my control; but when they met, coincided, and were simultaneous, I found them impossible to reconcile⁴¹.

ive, Sackville-West's possession of the Doge's lava ring was both the clearest confirmation of the constancy of their love and a source of that love's renewal» (IVORY 2009, p. 143).

38. Così il biografo ha descritto, infatti, il racconto: «a novella [...] about heredity, inheritance and the destruction of an ancient family home by an outsider of mixed blood (like Victoria, and indeed Vita herself)» (DENNISON 2014, p. 187).

39. NICOLSON 1973.

40. Una scissione che si manifesta anche attraverso la veste retorica, a metà tra la dimensione intima di un *memoir* e quella analitica di un trattato scientifico sulla propria sessualità. Come ha sottolineato Georgia Johnston: «By presenting the memoir as a case study, she is able to demonize the lesbian side of herself under the auspices of the objective study; she is able to denounce the domineering and passionate side of her "dual" sexual personality» (JOHNSTON 2007, p. 56).

41. NICOLSON 1973, p. 123.

A tal proposito, *Gottfried Künstler*, l'altro racconto della raccolta, ambientato nella Germania del XVI secolo, offre indizi chiarissimi di tale dicotomia, seppur calati all'interno di un intreccio apparentemente *naïf*, affine a taluni esempi di *fairy-tale* tardovittoriani. Nel gioco speculare dei due racconti si intuisce, infatti, lo sconfinamento dell'autrice, così come i due personaggi stessi "sconfinano" rispetto ai loro ruoli apparenti.

La trama è, infatti, tutta incentrata sullo smarrimento e sulla perdita di identità. Il personaggio principale, Gottfried, dopo essersi ferito nel pattinare su un lago ghiacciato, perde conoscenza e viene salvato da Anne Rothe, una donna enigmatica che si ritiene sia una strega: «Anne Rothe had an evil reputation among her neighbours; she was, in fact, suspected of being a witch»⁴². Gottfried, a causa dell'incidente, non ricorda di avere una moglie e di essere un commerciante, per cui decide di vivere con Anne nel suo cottage vicino alla foresta, in un'atmosfera da fiaba che è sottolineata dalla voce narrante: «That was a fairy-story, of course, a Märchen»⁴³. Il rigido inverno nordico viene rappresentato come una successione di lastre per lanterna magica, tramite scene nelle quali i protagonisti si divertono ad attraversare la foresta su una slitta o a sedersi di fronte al fuoco presi dai rispettivi passatempi, il ricamo per Anne e il disegno per Gottfried. Questa vita idilliaca è giudicata, tuttavia, sospetta dal resto dei cittadini; gli abitanti vengono, infatti, manipolati dalla sorella del dottore, una donna dai lineamenti sgradevoli che, gelosa della felicità di Anne e Gottfried, riesce a persuadere la comunità delle colpe della giovane; si ritiene che Gottfried sia prigioniero delle sue arti magiche: «Anna's morals and Anna's spells were the topic of the hour. The camps were divided, some [...] commiserating with Klaus; other coupling their names in equal guilt»⁴⁴. Da qui alla condanna da parte delle autorità il passo è breve: Anne sarà giudicata colpevole e quindi giustiziata, proprio nell'istante in cui a Gottfried tornerà improvvisamente la memoria; l'evento gli consentirà di riunirsi alla moglie e riprendere la posizione di influente mercante nella città. L'ultima frase del racconto trasuda inevitabile amarezza: «They had not escaped calumny»⁴⁵.

Diverso in termini di ambientazione, stile e genere da *The Death of Noble Godavary*, *Gottfried Künstler* è in realtà dominato dalle stesse inquietudini per i legami familiari e coniugali che hanno caratterizzato il racconto precedente. Osservando da vicino il rapporto inafferrabile e misterioso di Anne e Gottfried, è lecito ipotizzare che Vita Sackville-West abbia in parte tra-

42. SACKVILLE-WEST 1932, p. 115.

43. SACKVILLE-WEST 1932, p. 109.

44. SACKVILLE-WEST 1932, p. 133.

45. SACKVILLE-WEST 1932, p. 159.

slato sul piano della finzione le sue molteplici, complesse relazioni con le donne, da Virginia Woolf alla giornalista della BBC Hilda Matheson, a cui non a caso è dedicato il racconto. A questo riguardo, Matthew Dennison intravede nel personaggio di Anne proprio i tratti di Hilda («Like Hilda, Anna is patient and ripe to fall in love»⁴⁶) e in Gottfried quelli di Vita⁴⁷. È probabile, tuttavia, che nel descrivere una convivenza mai chiaramente definita, giudicata vergognosa, Sackville-West si sia ispirata alle proprie tormentate vicende sentimentali: poiché il suo amore per Violet Trefusis generava imbarazzo alla sua famiglia, in particolar modo alla madre, che era del tutto insofferente alle inclinazioni sessuali della figlia, è presumibile che il legame di Anne e Gottfried ricalchi le irrequiete dinamiche erotiche che univano Vita e Violet.

Risulta significativo, dunque, che mentre nel primo racconto Paola Godavary presenta una condotta opposta alle aspettative dei famigliari, che la preferirebbero imbalsamata nella passiva eleganza di una nobildonna britannica, in *Gottfried Künstler* Anne Rothe, “la strega”, di malefico presenta ben poco, preferendo ai filtri magici una placida vita trascorsa davanti al camino. I due personaggi sembrano in realtà essersi scambiati di ruolo: Paola, l’erede di un’antica famiglia, provvede a lanciare il suo incantesimo malvagio su tutti gli altri Godavary, mentre Anne, la “strega” rinascimentale, la cui bellezza è direttamente ripresa dalla ritrattistica di Hans Holbein⁴⁸, viene descritta come la donna più riservata e remissiva della sua piccola città, arrivando a sacrificare addirittura la vita per il bene della reputazione di Gottfried. Queste due donne rappresentano in realtà l’ambivalente volto della loro creatrice; la personalità di Vita Sackville-West è sempre stata colta in mezzo a due spinte antitetiche, incarnate da una parte dalla maschera della poetessa-giardiniera con il culto della tradizione, e dall’altra dalla sua natura di amante spericolata, di avventurosa esploratrice immortalata da Virginia Woolf nel travestimento neo-elisabettiano del personaggio di Orlando. Mentre altre opere sia di Vita Sackville-West (*The Edwardians*, *Pepita*) sia su di lei (*Orlando: A Biography*) sono state analizzate alla ricerca di indizi relativi a tale dicotomia, *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler* è stata quasi completamente ignorata dagli studiosi, anche se i due racconti della raccolta abbondano di dettagli riconducibili all’identità problematica dell’autrice, ispirati al rapporto tutt’altro che felice che Vita intratteneva con la sua famiglia e con le sue amanti.

Creando due storie le cui vere protagoniste sono donne anticonvenzionali impegnate nella sfida dei ruoli loro assegnati, Vita Sackville-West rivelava nel contempo anche le sue stesse lotte, causate dall’ambizione di voler essere, come Orlando, «English and Spanish, masculine and feminine, tame and wild»⁴⁹. Paola Godavary e Anne Rothe sono il chiaro specchio di tale scissione; nel rimodellare questa dualità alla luce delle proprie difficoltà identitarie, Vita Sackville-West ha fatto una scelta originale sul piano della narrazione, quella di dare i tratti di una martire a una strega e di permettere ad una giovane aristocratica di trasgredire i codici sociali in seno ai quali è nata. Dopotutto, il lettore dell’epoca non poteva aspettarsi un comportamento ortodosso dalla donna che ha ispirato il personaggio di Orlando: *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler* riflette come un prisma l’originalità della poetessa che incantava uomini e donne con il luore diffuso delle proprie perle e con l’incedere ritmato dei suoi stivali, pronta a evocare, in una sorta di fiorita protesta letteraria, le “ambigue streghe” della sua scintillante immaginazione.

46. DENNISON 2014, p. 196.

47. DENNISON 2014, p. 65 e 127.

48. «He [Gottfried] thought it [Anne’s face] might be by the painter of Augsburg, Hans Holbein» (SACKVILLE-WEST 1932, p. 118).

49. RAITT 1993, p. 79.

LE AMBIGUE STREGHE DI VITA SACKVILLE-WEST:
THE DEATH OF NOBLE GODAVARY AND GOTTFRIED KÜNSTLER

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BINI 2010 = B. Bini, *Trasformazioni. Figure della fin de siècle inglese*, Viterbo 2010.
- DE GAY 2006 = J. de Gay, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edimburgo 2006.
- DENNISON 2014 = M. Dennison, *Behind the Mask: The Life of Vita Sackville-West*, Londra 2014.
- GLENDINNING 1983 = V. Glendinning, *Vita. The Life of Vita Sackville-West*, New York 1983.
- IVORY 2009 = Y. Ivory, *The Homosexual Revival of Renaissance Style, 1850-1930*, Basingstoke 2009.
- JOHNSTON 2007 = G. Johnston, *The Formation of 20th-Century Queer Autobiography: Reading Vita Sackville-West, Virginia Woolf, Hilda Doolittle, and Gertrude Stein*, Basingstoke 2007.
- LEE 1887 = V. Lee, *Studies of the Eighteenth Century in Italy* [1880], Londra 1887.
- NICOLSON 1973 = N. Nicolson, *Portrait of a Marriage*, Londra 1973.
- PATER 1986 = W. Pater, *Three Major Texts (The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits)*, a cura di W. E. Buckler, New York 1986.
- RAITT 1993 = S. Raitt, *Vita & Virginia: The Work and Friendship of V. Sackville-West and Virginia Woolf*, Oxford 1993.
- SACKVILLE-WEST 1932 = V. Sackville-West, *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler*, Londra 1932.
- SACKVILLE-WEST 2002 = V. Sackville-West, *Selected Writings*, a cura di M. A. Caws, New York 2002.
- SPROLES 2006 = K. Z. Sproles, *Desiring Women: The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West*, Toronto 2006.
- WILDE 1989 = O. Wilde, *The Major Works*, a cura di I. Murray, Oxford 1989.
- WOOLF 2004 = V. Woolf, *Orlando: A Biography* [1928], Londra 2004.

ANAÏS NIN E LA DOLOROSA SCOPERTA DELLA SESSUALITÀ

MARIA SERENA SAPEGNO*

Celebrata tra le artefici della nuova tradizione femminile del Novecento, Anaïs Nin intraprende un viaggio di auto-scoperta e di rivelazione della sessualità attraverso numerosi scritti autobiografici e finzionali nei quali mette continuamente in discussione gli stereotipi di genere con cui si è scontrata. Tale percorso non è privo di inquietanti attraversamenti di traumi e fa tesoro di una lunga esperienza analitica che permette alla scrittura di addentrarsi nei confini tra conscio e inconscio, raggiungendo una straordinaria lucidità e nitidezza espressiva.

Celebrated among the creators of the new female tradition of the twentieth century, Anaïs Nin undertakes a journey of self-discovery and revelation of sexuality through numerous autobiographical and fictional writings in which she continually questions the gender stereotypes with which she clashed. This journey is not without disturbing crossings of traumas and is based largely on a long analytical experience that allows the writing to penetrate the boundaries between conscious and unconscious, reaching an extraordinary lucidity and expressive clarity.

It's all right for a woman to be, above all, human.
I am a woman first of all.
The Journals of Anaïs Nin, I (1966)

Lo sconfinamento sembra essere nel DNA di Anaïs Nin. Spiega sia il suo acume che il suo dolore.

Noi vogliamo però sottrarci a ciò che sappiamo di una vita passata molto a lungo sotto gli occhi di una opinione pubblica assetata di mondanità e di scandalo, per rivolgerci esclusivamente a ciò che la scrittrice ci ha lasciato nella sua ricchissima produzione.

Infatti sono stati molti i critici e biografi che hanno voluto sottolineare innanzitutto lo sconfinamento tra vero e falso, quello che viene presentato come un tradimento non solo dei suoi lettori e lettrici ma soprattutto di se stessa: la sua come una voce menzognera, in linea con una vita reale basata sull'inganno, la bigamia, l'artificio gratuito.

Certamente il primo confine da lei attraversato ripetutamente per tutto il corso della sua attività letteraria è precisamente quello che potremmo definire, in prima battuta, "tra pubblico e privato", anche se nel suo caso si tratta di un'opposizione inadeguata a rendere la complessità dei confini implicati. E che qui cercheremo di evidenziare, pur senza ambire ad una disamina esaustiva né della sua opera né dei molti temi e problemi che la attraversano.

Testimonianza principe di tale scavalco di confini è fornita dalla straordinaria vicenda dei suoi *Diari (The Journals of Anaïs Nin, in sei volumi, 1931-1966)* che cominciarono ad essere pubblicati nel 1966

e ai quali deve la sua prima notorietà al di fuori di un circolo limitato di lettori. Kate Millett, autrice di *Sexual Politics*, definì Nin «Anaïs – A Mother to Us All» e i suoi Diari «the first real portrait of the artist as a woman»¹. La stesura di tali testi, iniziata nella preadolescenza e poi sempre portata avanti, rivela una lunga e antica consuetudine alla memoria e alla rielaborazione letteraria dell'esperienza che, intrecciata a partire dagli anni '30 con varie terapie psicoanalitiche freudiane, produrrà una scrittura originale fondata su una singolare attenzione allo scavo interiore e alle dinamiche relazionali.

Già dalla prima opera pubblicata (*D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*, 1932) si evince in effetti uno sguardo particolare su un autore assai discusso e spesso oggetto di aspra censura per i contenuti esplicitamente erotici dei suoi romanzi, lo sguardo di una donna che è attratta e incuriosita da una narrazione nuova e coinvolgente della sessualità:

The world D.H. Lawrence created cannot be entered through the exercise of one faculty alone: there must be a threefold desire of intellect, of imagination, and of physical feeling, because he erected his world on a fusion of concepts, on a philosophy that was against division².

Si tratta di un atteggiamento certamente trasgressivo per una donna del tempo, forse motivato anche dalla

* Sapienza Università di Roma - Dipartimento di Studi europei, americani e inter-culturali (mariaserena.sapegno@uniroma1.it)

1. MILLETT 1991, p. 3.

2. NIN 1964, p. 13.

convinzione che lo scrittore riuscisse a intuire e rappresentare le problematiche esistenziali delle donne, il loro disagio. Convinzione del resto non infondata se si pensa ad alcune sue opere, come *The Rainbow* (1915).

L'opera di Nin che vede la luce per seconda, *House of Incest* (1936), trova nella forma della prosa poetica di ispirazione surrealista una modalità particolarmente funzionale a rappresentare lo slittamento/sconfinamento continuo tra il livello inconscio e l'immaginario, all'interno di un percorso di rielaborazione di traumi profondi che hanno lasciato tracce indelebili: la voce narrante evoca ricordi lontani, esprime in immagini turbamenti e dolori altrimenti indicibili, anche facendo ricorso a figure della tradizione occidentale che plasmano l'immaginario collettivo. Una scrittura onirica, talora associata alla droga, al delirio, alla permanenza in una stanza chiusa. Soprattutto alla scissione/fusione di 'due donne diverse', insieme ad una particolare intimità e dolcezza dell'essere dentro un universo femminile.

In alcune pagine conclusive, più dense, sembra definita quasi materialmente the *House of Incest*: un luogo immobile per paura, chiuso all'esterno, una prigionia, una fortezza d'amore. Nel pellegrinaggio al suo interno appare la figura emblematica e simbolica di

Lot with his hand upon his daughter's breast [...] Joy of the father's hand upon the daughter's breast, the joy of the fear racking her. [...] No cry of horror from Lot and his daughter but from the city in flames, from an unquenchable desire of father and daughter, of brother and sister, mother and son³.

Il confine tra il 'dentro' e il 'fuori' di quel luogo dell'immaginario va assolutamente attraversato, da lì bisogna fuggire, si sa, ma non basta il saperlo:

If only we could all escape from this house of incest, where we only love ourselves in the other. [...] Yet we knew that beyond the house of incest there was daylight, and none of us could walk towards it⁴.

A quegli stessi fecondi e difficili anni Trenta, passati da Nin a Parigi all'interno di una viva comunità intellettuale e artistica, sono riconducibili tre romanzi brevi, raccolti sotto il titolo del più lungo dei tre, *Winter of Artifice*: sono pubblicati a Parigi nel 1939, quando, a causa dell'esplosione del secondo conflitto mondiale, la scrittrice, sempre ai confini tra lingue e culture diverse, è costretta a tornare a New York dove aveva passato la sua giovinezza e affrontato gli studi. In questi romanzi la narrazione è lineare e passa attraverso la costruzione di personaggi femminili che si muovono nel complicato e contraddittorio territorio della relazione tra padre e figlia, o che si misurano in relazioni amorose con figure paterne, la cui autorevolezza e influenza può nascondere abissi di fragilità. Stiamo sempre parlando di confini: tra amore filiale e incesto, tra autonomia

e dipendenza, tra fusionalità e ribellione, tra potere e fragilità. È proprio su quel confine scivoloso che si può giocare anche la partita di una nuova soggettività femminile, ciò che Nin sembra intuire più o meno consapevolmente, e che rappresenta in forma talora ironica e talora drammatica.

Sono padri incapaci di amore, inaffidabili, sempre infantili e narcisisti, accanto a madri che 'amano troppo', tuttavia sono padri adorati, corteggiati, rimpianti, e anche odiati.

Nel lungo inverno newyorkese del testo che dà il titolo alla raccolta, ha luogo il rapporto tra un padre e una figlia che non si vedono da quando, dopo la rottura tra i genitori vent'anni prima, la figlia adolescente è stata portata a New York dalla madre. Un padre cui, secondo la madre, lei somiglia troppo: l'immagine imposta dalla madre, tutta negativa, convive con quella mitica sotterranea («her true God was her father»⁵). Ma al di sotto di quella superficie c'è anche un lutto fondativo: è lei in realtà che si sente rifiutata dal padre perché non abbastanza graziosa o intelligente.

Un padre apologetico e seduttivo, geloso e narcisista, racconta le sue avventure e gioca con la sensualità («they will take you for my mistress, that will be delightful»⁶) e lei, felice di avere finalmente un padre, vorrebbe sottrarsi ma cede alla sua gelosia e deforma la propria storia secondo i desideri di lui. «She had such a need to worship, to relinquish her power. It made her feel more the woman»⁷. Se per la figlia cedere il potere significa accettare di essere una donna, il padre le propone invece un'immagine forte ma diversa, quella dell'Amazzone, in cui lei legge con chiarezza il desiderio del padre come abdicazione alla funzione paterna... la richiesta di essergli madre... cerchi un padre e trovi un figlio...

Why? Because an Amazon did not need a father. Nor a lover, nor a husband. [...] He was abdicating his father role. [...] All through the world...looking for a father [...] to be made a woman ... and again to be asked ... to be the mother ...always the mother [...] seeking a father ... loving the father ... awaiting the father ... and finding the child⁸.

L'attraversamento di tale difficile passaggio verso la definizione di sé che giungerà a compimento nel testo («With the little girl died the need of a father»⁹) rappresenta narrativamente ed efficacemente una analisi molto acuta, anche se talora un po' didascalica, delle radici profonde di molte dinamiche uomo donna, e della necessità per una donna di uscire dalla dipendenza

3. NIN 1979, p. 199.

4. NIN 1979, pp. 206-207.

5. NIN 1979, p. 64.

6. NIN 1979, p. 68.

7. NIN 1979, p. 79.

8. NIN 1979, pp. 79-81.

9. NIN 1979, p. 118.

e dalla subalternità al giudizio paterno. Per diventare un soggetto, adulta. Ma è anche testimonianza della avvertita sensibilità di Nin che mette a fuoco, intrecciandolo nel proprio racconto, un processo più ampio che sta attraversando nel profondo la cultura occidentale del momento, portando a consapevolezza territori profondi finora sconosciuti.

Negli anni Quaranta e Cinquanta l'attività letteraria di Nin sfocia in varie pubblicazioni tra le quali *A Spy in the House of Love* (1954), il quarto di una sorta di 'romanzo continuo' in cinque diversi volumi dal titolo *Cities of the Interior* (1959).

Il romanzo ha una protagonista, Sabina, la cui professione di attrice indica già simbolicamente la ambivalenza della sua esistenza tra verità e finzione (ancora un confine impalpabile!) e più in generale la possibilità, ma anche la necessità, spesso incontrata dalle donne, di rappresentare una immagine di sé o di confezionare una personalità che si conformi alle proprie aspettative o alle richieste altrui. Ma è la stessa identità della protagonista ad essere raccontata come molteplice, a partire da una scissione fondante tra il rapporto con il marito e una vita parallela di continua sperimentazione sessuale. Se il marito rappresenta una figura protettiva, un padre positivo, mite e forte per il quale essere quella che lui vuole («a pure abstraction of a woman») a lui deve necessariamente affiancare storie di sesso che non la facciano sentire prigioniera. Una doppia vita di cui a lui non dice nulla, assolvendosi da una 'doppiezza' vissuta come inevitabile.

Le radici di tale 'doppiezza' vanno via via rivelandosi come assai profonde, prima nel confronto con un amante forte e assertivo e l'invidia verso la capacità degli uomini di vivere avventure senza dipendenza e poi nella scoperta dell'attrazione verso un altro tipo di uomini, verso uomini quasi efebici. Uomini con pose marcatamente femminili e spesso una continua irrisione delle donne, un odio verso le donne (verso la madre!) mascherato dalla gentilezza. Sempre in ascolto dei propri messaggi corporei e delle risposte maschili di conferma, in un continuo gioco di specchi, Sabina arriva alla scoperta dentro di sé di una figura materna e oblativa. Ma non solo. Si apre un conflitto tra le sue due anime: quella materna, generosa e amorosa (ma sacrificale) e quella paterna egocentrica e seduttiva, dongiovannese, odiata per il dolore inflitto alla madre, complice subalterna.

Was it Sabina now rushing into her own rituals of pleasure, or was it her father within her, his blood guiding her into amorousness, dictating her intrigues, he who was inexorably woven with her by threads of inheritance she could never separate again to know which one was Sabina, which one was her father whose role she had assumed by alchemy of mimetic love¹⁰.

10. NIN 1973a, p. 96.

Possiamo forse parlare di un romanzo di formazione se tale viaggio di attraversamento delle parti fratturate di sé conduce la protagonista alla percezione di sé come 'spia nella casa dell'amore', l'immagine che dà il titolo al libro: le rivela la sua incapacità di amare davvero le persone invece che costruire delle funzioni separate per proteggersi dalla paura di una vera relazione.

Assai significativa pare, per allora ma certamente ancora oggi, la scelta di Nin di privilegiare la dimensione erotica come esperienza conoscitiva che dà accesso immediato all'inconscio e nella quale si manifestano in modo netto, ma complesso e articolato, sia le figurazioni simboliche di genere che l'immaginario. È verosimile che tale scelta si fondi su una pulsione profonda, su un interesse specifico, presente in lei come abbiamo visto fin dal lavoro su Lawrence, ma anche sull'esperienza di scrittura di testi erotici su commissione condotta negli anni Quaranta a New York.

I testi non erano intesi per la pubblicazione, ma per la lettura privata di un danaroso e anonimo committente, che si era rivolto ad Henry Miller; egli a sua volta aveva passato la proposta a Nin che aveva in quel periodo un disperato bisogno di danaro. Solo sul finire della vita, negli anni Settanta, Nin aveva poi riletto e presumibilmente rivisto i suoi testi e acconsentito ad una pubblicazione postuma, avvenuta nel 1977. La motivazione originaria dichiarata, e ribadita nella prefazione alla pubblicazione, era solo economica. Ciò consentiva anche una ambivalenza rispetto ai contenuti, al loro essere stati concepiti per un *voyeur*, un uomo con una richiesta pressante e con delle indicazioni abbastanza precise, rivelate da Nin nella stessa *Preface*. Quando il committente inizia a leggere i testi di Nin la sua indicazione, attraverso un intermediario, è sempre univoca: «It is all wonderful. But he likes it better when it is a narrative, just storytelling, no analysis, no philosophy. [...] leave out the poetry and description of anything but sex. Concentrate on sex»¹¹ (dicembre 1940). Indicazione tanto perentoria quanto problematica vista la non banalità della definizione di cosa sia in effetti 'sesso'. Infatti ci racconta Nin, mettendo le mani avanti:

So I began to write tongue-in-cheek, to become outlandish, inventive, and so exaggerated that I thought he would realize I was caricaturing sexuality. But there was no protest. I spent days in the library studying the *Kama Sutra*, listened to friends' most extreme adventures¹².

Ma Nin precisa che, mentre l'esperienza si ripropone assieme alla mancanza di danaro, da essa scaturisce anche una riflessione di più ampio respiro, che investe in realtà tutta la sua scrittura:

[February 1941]
[...] I had a feeling that Pandora's box contained the mys-

11. NIN 2000, p. VIII.

12. NIN 2000, p. VIII-IX.

teries of woman's sensuality, so different from man's and for which man's language was inadequate. The language of sex had yet to be invented. The language of the senses was yet to be explored. D.H. Lawrence began to give instinct a language, he tried to escape the clinical, the scientific, which only captures what the body feels¹³.

Il fuoco è sul tema, molto originale, della ricerca di un linguaggio che sia in grado di accedere ad una dimensione della sessualità che non fosse puramente tecnica (l'inconscio?), riprendendo così il filo con le sue prime riflessioni su Lawrence, ma d'altra parte anche sulla specificità della sessualità femminile, per la quale non bastava nemmeno la ricerca di Lawrence, ma era necessario aprire una nuova strada. La sua? Allo stesso tempo si interroga sulla mancanza negli Stati Uniti di una tradizione letteraria erotica paragonabile a quella, di alto livello, che ha conosciuto in Francia. E, nel momento in cui recluta per la nuova impresa un certo numero di scrittori spiantati, gioca con un'immagine trasgressiva di sé: «The idea of my being the madam of this snobbish literary house of prostitution, from which vulgarity was excluded»¹⁴ (ottobre 1941).

Ma anche la ricerca linguistica e letteraria sul sesso può diventare un gioco, una sorta di trasgressione alla rovescia:

I gathered poets around me and we all wrote beautiful erotica. As we were condemned to focus only on sensuality, we had violent explosions of poetry. Writing erotica became a road to sainthood rather than to debauchery¹⁵.

Racconta di essere perfino giunta a scrivere una lunga lettera al collezionista, a nome di tutti, una articolata rivendicazione di una scrittura erotica complessa, densa di emozioni e di pensiero, opposta ad ogni meccanica ripetizione di stanchi rituali, noiosa e pornografica:

[December 1941]
[...] Sex loses all its power and magic when it becomes explicit, mechanical, overdone, when it becomes a mechanistic obsession. It becomes a bore. [...] Intellectual, imaginative, romantic, emotional. This is what gives sex its surprising textures, its subtle transformations, its aphrodisiac elements. You are shrinking your world of sensations¹⁶.

L'estensione e la ricchezza di queste meditazioni e della lettera, tutte datate ad un tempo molto vicino alla scrittura, testimoniano di un bisogno di giustificare, spiegare e interpretare una impresa in effetti molto trasgressiva e censurabile, per una donna, nella cultura statunitense del tempo. Ma la prefazione al testo pubblicato contiene anche una riflessione *ex-post* (*Post-script to the Preface*), di un momento ben più vicino alla pubblicazione, comunque pensata postuma: uno

sguardo e un bilancio che sembrano molto intonati agli anni '70 in cui ormai il femminismo aveva spostato i termini del problema, esplicitando molte delle domande che Nin si era posta.

At the time we were all writing erotica at a dollar a page, I realized that for centuries we had had only *one model* for this literary genre – *the writing of men*. I was already conscious of a difference between the masculine and feminine treatment of sexual experience. [...] Women, I thought, were more apt to fuse sex with emotion, with love, and to single out one man, rather than be promiscuous. [...] But although women's attitude towards sex was quite distinct from that of men, we had *not yet learned how to write about it*. [...] I believed that my style was derived from a reading of men's work. For this reason, I long felt that I had compromised my feminine self. [...] Rereading it [...] I see that *my own voice was not completely suppressed*. In numerous passages I was intuitively using *a woman's language*, seeing sexual experience from a woman's point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men¹⁷.

La riflessione, che abbiamo visto in effetti già presente negli estratti di diario del 1941, riportati nella prefazione, assume qui uno spessore nuovo, la consapevolezza della potenza del modello maschile, il timore della propria subalternità e allo stesso tempo la rivendicazione della propria originalità che proprio in quegli anni gli era stata riconosciuta da Kate Millett, una figura di enorme spicco nel femminismo accademico del tempo, e non solo. La scelta di un punto di vista specifico da cui far discendere un linguaggio specifico, proprio sulla sessualità, il vero e proprio centro del femminismo di quegli anni.

Delta of Venus: Erotica fu perciò pubblicato postumo nel 1977, quando ormai dall'inizio della pubblicazione dei *Journals of Anaïs Nin*, nel 1966, l'attenzione dell'opinione pubblica sulla scrittrice era già divenuta molto alta e la sua reputazione controversa.

Si tratta di una raccolta di racconti, vari per lunghezza e stile narrativo, nei quali si ripresentano parecchi dei temi già visti nella produzione non esplicitamente erotica, come l'incesto, la pedofilia e il tradimento. Le protagoniste sono sempre donne e la costruzione dei personaggi così come le descrizioni degli ambienti sono accurate e complesse e di solito sfuggono alla ripetizione stereotipica. Ma è precisamente da questo punto di vista che la stessa autrice ci ha dato una chiave di lettura nella prefazione, come abbiamo visto: ci aspettiamo di incontrare la necessaria indulgenza verso le forme dell'immaginario erotico dominante, di impronta fortemente maschile e all'insegna dell'eccesso, ma non solo.

13. NIN 2000, p. X.

14. NIN 2000, p. XI.

15. NIN 2000, p. XI.

16. NIN 2000, p. XII.

17. NIN 2000, pp. XIII-XIV.

In *Mathilde*, ad esempio, la giovane protagonista va a Lima per vendere cappelli francesi e diviene una specie di prostituta d'alto bordo, in un'atmosfera oppiacea e senza violenza. Le scene erotiche collettive sono fonte per lei di immenso piacere, fisico e narcisistico (specchio, masturbazione). C'è una descrizione molto accurata di diverse scene erotiche in una città divenuta un immenso bordello colorato e vario, descritto con fantasia. La storia si conclude con Mathilde, drogata e salvata dalla polizia mentre sta per essere ferita da un personaggio violento. Conclusione che testimonia della consapevolezza non banale dell'autrice.

In altri racconti come *The Ring* si ha un racconto lieve di come le emozioni forti, vicino alla violenza, possano eccitare. Al contrario, *Mallorca* è solo un bellissimo incontro tra due giovani in mare, il trionfo della sessualità tra le onde marine, la scoperta del corpo.

Siamo sempre su quel confine, rappresentato da molteplici punti di vista, tra incontro e scontro, tra gioco di ruoli e sfida di potere. Ma la narrazione può arrivare a mettere a fuoco temi complessi.

In *Artists and Models* la finzione narrativa si fa più sottile perché il narratore è invece un uomo, uno scultore che intrattiene la protagonista con un racconto erotico di desiderio incontenibile da parte di una donna, definita *ninfomane*: potere e sottomissione («She was now indeed the slave of this enormous brown man. He ruled like a king. Her pleasure was subordinated to his»¹⁸). E naturalmente l'esito sarà la guarigione della 'ninfomane' dalla sua insoddisfazione.

Ma questo è solo il primo racconto dello scultore. Il secondo è su un uomo-donna di Montparnasse.

E qui la cosa si complica perché nel racconto si espongono e si smentiscono tutti gli stereotipi di genere possibili perché protagonista è un ermafrodita:

I don't like men. I feel a desire for women only, but I can't take them as a man could. My penis is like a child's – I cannot have an erection." "You are a real hermaphrodite, Mafouka," I said. "That is what our age is supposed to have produced because the tension between the masculine and the feminine has broken down. People are mostly half of one and half of the other." [...] "I desire women, but I do suffer [...]. Also I do not like the companionship of women. They are petty and personal. [...] I like the character of men better"¹⁹.

Se il narratore produce questo florilegio di stereotipi è anche vero che alla fine, proprio attraverso i suoi racconti, riuscirà a sedurre la protagonista.

La novità e la rilevanza dell'operazione di Nin in questa raccolta di racconti mi sembra esemplificata in particolare da quello che definirei un romanzo breve:

Elena.

La protagonista, Elena, è un'intellettuale molto bella, ma frigida, che per caso incontra un uomo, Pierre, che la sa 'rivelare a se stessa': la sessualità viene raccontata in grande dettaglio e le offre una esperienza totalizzante e completa, senza limiti, che la trasforma per sempre. Il racconto è fatto con grande eleganza e capacità di analisi, pur nel realismo, e l'esperienza viene descritta come una conoscenza profonda, di sé e dell'altro, con una forte sottolineatura della perfezione dell'incontro. Ma non ci si limita a questi rassicuranti stereotipi. Da un lato il rapporto tra i due passerà attraverso fasi diverse, rivelando problemi e suscitando conflitti che si ripercuotono nella sessualità in modalità non banali, dall'altra il percorso 'formativo' di Elena non si fermerà lì, pur restando all'interno della relazione.

Infatti Elena incontra delle lesbiche e di nuovo si pone il problema dei ruoli di genere. In particolare Leila, una sorta di lesbica militante, che veste e si comporta in modo maschile ma ispira autorevolezza e rispetto per le donne. Il solo contatto occasionale con lei le ha aperto un nuovo mondo erotico che prova a descrivere: «Instead of reaching right to the center of her body, Leila's voice and touch had enveloped her in a voluptuous mantle of new sensations, something in suspense that did not seek fulfillment but prolongation»²⁰. Ne è attratta e ne ha paura. Osservando la coppia di Leila con un'altra donna, Elena nota il comportamento infantile dell'altra e osserva che

Women were not as tolerant as men toward women who made themselves small and weak by calculation, thinking to inspire an active love. Leila must suffer more than a man, because of her lucidity about women, her incapacity to be deceived²¹.

Il punto di vista di una donna sulle altre apre una nuova possibilità, chiede alle donne di uscire dal gioco di ruoli, e se Elena continua a leggere Leila come 'maschile e forte', poi riprende

just as the passive homosexual male became a caricature of a woman for the active male, women who submitted to dominant Lesbian love became a caricature of women's pettiest qualities. [...] Leila had acquired a new sex by growing beyond man and woman...a mythic figure, enlarged, magnified²².

L'identità femminile e gli stereotipi in cui questa è imprigionata sono decisamente al centro di una ricerca espressiva e letteraria che interroga innanzitutto il corpo, che fa i conti con ruoli secolari che determinano l'immaginario collettivo e interagiscono con l'inconscio. Lo sguardo che interroga tutto ciò è quello di una donna che esplora le diverse esperienze delle donne e

18. NIN 2000, p. 31.

19. NIN 2000, p. 35.

20. NIN 2000, p. 106.

21. NIN 2000, p. 105.

22. NIN 2000, p. 112.

le mette a confronto.

Nello stesso romanzo *Elena*, infatti, tale confronto viene plasticamente rappresentato dall'incontro tra tre tipi di donne: la prostituta d'alto bordo (Bijou) la lesbica militante (Leila) e la donna intellettuale (Elena) che si incontrano e si guardano l'un l'altra. E le osservazioni che emergono da tale confronto vanno a scavare nelle dinamiche di potere e desiderio, grazie allo sguardo acuito da esperienze molto diverse di sé e della sessualità.

Per Bijou

Elena represented to men a type of woman who was the opposite of the whore, a woman who poetized and dramatized love, mixed it with emotion, a woman one imagined created by a legend. Yes, Bijou knew men well enough to know this was also a woman they were incited to initiate to sensuality, whom they enjoyed seeing become enslaved by sensuality. The more legendary the woman, the greater the pleasure in desecrating, eroticizing her. Deep down, she was, under all the dreaminess, another courtesan, living also for the pleasure of men²³.

Gli sguardi delle donne si incrociano e si valutano e tutte e due desiderano sperimentare la posizione dell'altra, solo Leila sembra sfuggire al dominio dell'immaginario maschile, ma forse anche quella, alla fine, potrebbe rivelarsi solo un'illusione:

Elena pined to be raped anew each day, without regard for her feelings; Bijou pined to be idealized. Leila alone was satisfied to be born free of man's tyranny, to be free of man. But she did not realize that imitating man was not being free of him²⁴.

È la sessualità che le avvolge e le definisce a tenerle insieme. Si tratta di una scena per gli occhi di un uomo guardone? Certamente, ma anche qualcosa di più. Una esplorazione reciproca e di se stesse, dentro il dominio degli uomini ma anche al di fuori dello sguardo maschile. Domande radicali sull'essere donna. Uno sconfinamento continuo e anche coraggioso, che mette in gioco diverse parti della soggettività femminile, che attraverso l'evocazione della sessualità socchiude le finestre sull'inconscio da cui emergono figure conturbanti, arcaiche e modernissime, per gli occhi degli uomini e per quelli delle donne.

Do I feel my own self definite, encompassable? I know its boundary lines. There are experiences that I shy away from. But my curiosity, creativeness, urge me beyond these boundaries, to transcend my character. [...] I enlarge and expand myself; I do not like to be just one Anaïs, whole, familiar, contained. As soon as someone defines me [...] I seek escape from the confinements of definition²⁵.

23. NIN 2000, pp. 115-116.

24. NIN 2000, p. 116.

25. NIN 1973b, p. 35.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MILLETT 1991 = K. Millett, "Anaïs: A Mother to Us All: The Birth of the Artist as a Woman", in *Anaïs: An International Journal* 9, 1991: 3-8.

NIN 1964 = A. Nin, *D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*, Denver 1964.

NIN 1973a = A. Nin, *A Spy in the House of Love*, Londra 1973.

NIN 1973b = A. Nin, *The Journals of Anaïs Nin I 1931-34*, Londra 1973.

NIN 2000 = A. Nin, *Delta of Venus: Erotica*, Londra 2000.

NIN 1979 = A. Nin, *Winter of Artifice & House of Incest*, Londra 1979.

DA OGGETTO A SOGGETTO. STORIE DI ARTISTE OLTRE GLI STEREOTIPI

LUCA PALERMO*

Essere donna, essere artista, essere madre: è possibile coniugare tre sfaccettature apparentemente lontane tra loro? Nel sistema dell'arte contemporanea da sempre la presenza femminile è relegata in secondo piano rispetto al corrispettivo maschile. Nonostante l'apertura sempre maggiore, le artiste sono costrette a confrontarsi costantemente con i vincoli di genere "imposti" dalla società contemporanea. E così attività come le faccende domestiche con il loro bagaglio di ripetitività e monotonia, l'accondiscendenza a tutti i costi verso la famiglia, il rendersi attraenti, il soddisfare gli stereotipi estetici femminili sono diventate, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, il punto di partenza per la messa a punto, da parte di numerose artiste, di rinnovate metodologie volte a mettere in scena una sorta di "elegante ed ironica" protesta contro i suddetti vincoli di genere. Artiste come Eleonor Antin, Martha Rosler, Mierle Laderman Ukeles, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sarah Lucas, Ana Mendieta e molte altre, attraverso la pratica performativa e/o installativa sono riuscite ad aprire uno squarcio nel sistema sopra descritto e ad elevare ad arte la loro vita quotidiana al fine di accrescere la coscienza collettiva e stimolare una riflessione sui ruoli e gli stereotipi di genere. Gli interventi che verranno presi in considerazione partono, tutti, dal presupposto che – citando Moira Gatens – «the public sphere is dependent upon and developed around a male subject who acts in the public sphere but is maintained in the private sphere by women. [...] The liberal society assumes that its citizens continue to be what they were historically, namely male heads of households who have at their disposal the service of an unpaid domestic worker/mother/wife».

Being a woman, being an artist, being a mother: is there a way to combine these three aspects – only apparently different? In the world of contemporary art, the role of women is still guiltily secondary. Despite some recent changes, female artists have undergone since a long time a harsh confrontation with the "gender limitation" imposed by modern society. For this reason, and mostly since the 1970s, some dynamics (self-care, household activities, family support, and the acknowledgement of certain stereotypes) have become the steppingstone for a renewed, original and ironic artistic methodology, launched by many artists with the intent of protesting against the so-called gender limitations. by many artists. Eleonor Antin, Martha Rosler, Mierle Laderman Ukeles, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sarah Lucas, Ana Mendieta and many others have opened a breach in the limiting system of contemporary art through installation and performance activities. This has enabled them to mutate into art the above-mentioned scenario, stimulating the artistic community towards a more poignant reflection about roles and gender stereotypes. The cases I will examine in this paper, have all a common starting point, that is that – quoting Moira Gatens – «the public sphere is dependent upon and developed around a male subject who acts in the public sphere but is maintained in the private sphere by women. [...] The liberal society assumes that its citizens continue to be what they were historically, namely male heads of households who have at their disposal the service of an unpaid domestic worker/mother/wife».

INTRODUZIONE

Nel 1972 Linda Nochlin nel suo *Why Have There Been No Great Women Artists?* tentò di ridefinire le pratiche estetiche e le discipline storico-artistiche a partire da un'ottica femminista¹. All'interrogativo che dava il titolo allo scritto, secondo la studiosa, non si sarebbe dovuto rispondere facendo riemergere dal sommerso le vicende connesse a quelle artiste tralasciate dalla tradizione, bensì mettendo in atto un tentativo di

sovversione critica di quel sistema educativo ed istituzionale che aveva reso possibile una simile assenza.

Benché insufficiente, rispolverare storie di artiste per la riscrittura di una storia dell'arte al femminile, avrebbe comunque avuto il merito di creare una consistente documentazione funzionale allo scopo.

Rileggendo oggi il testo di Nochlin è evidente che, per linguaggio ed impostazione, esso deve essere necessariamente connesso al background socioculturale e a alle criticità sollevate dal sistema ideologico dei movimenti sviluppatasi tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo. Nell'articolo si palesano, infatti, due impostazioni metodologiche tipiche del dibattito in corso in quegli anni in ambito femminista: una di carattere integrativo, osteggiata dall'autrice, che punta-

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'.
DiLBeC (luca.palermo@unicampania.it)

1. NOCHLIN 1971, pp. 22-71.

va a colmare le lacune all'interno della storia dell'arte; un'altra, più radicale, che avrebbe dovuto attuare un ripensamento critico dell'intero sistema. Questi due indirizzi hanno gettato le basi per un'ampia letteratura artistica sulla questione che, partendo dal decennio Settanta, arriva sino ad oggi muovendosi tra la formazione e l'istituzionalizzazione di programmi incentrati sull'arte femminile e femminista e l'attivismo sociale rivolto, per lo più, a combattere le esclusioni delle minoranze sistematicamente portate avanti dalle istituzioni museali. E, se il primo approccio si esplica in chiare prese di posizione che si sono materializzate, ad esempio, nella creazione di strutture autogestite (su tutte il *Woman's Building* di Los Angeles istituito nel 1973²) per la promozione di seminari e conferenze e nella realizzazione di pubblicazioni specializzate³, il secondo ha messo a punto veri e propri atti di protesta per la rivendicazione dei diritti⁴.

Pur divergenti per metodologie e finalità, entrambi gli approcci hanno mirato a un'idea di donna come soggetto agente costruita su rigide formulazioni dicotomiche che saranno messe in discussione, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo, da Griselda Pollock⁵ prima e da Mary Kelly poi⁶. Il baricentro della questione è, così, slittato da una pratica il cui obiettivo cardine era quello di definire cosa fosse l'arte femminista (per quanto non in Nochlin), ad una prassi volta all'inserimento della problematica femminista in un più ampio contesto ideologico-sociale. In tal modo, lo slogan "il personale è politico", sul quale erano state costruite le prime proteste femministe, acquista un senso diverso⁷: non solo una rivendicazione, ma soprattutto un metodo indirizzato verso il trasferimento sul piano contenutistico del lavoro artistico di tutti quei tabù appartenenti alla sfera privata del femminile, dal corpo ai lavori domestici, dalla maternità all'accondiscendenza verso la famiglia.

Tale approccio al lavoro costituisce il filo conduttore che unisce diverse generazioni di artiste: con le ovvie e dovute differenze, temporali e sociali, esse hanno portato avanti un discorso estetico in grado di rendere pubblico il personale e porre un freno al «monologo della cultura patriarcale»⁸.

2. Per approfondimenti si veda LIPPARD 1974, pp. 85-86.

3. Cfr. BROUDE, GARRARD 1994.

4. Per approfondimenti si vedano: LIPPARD 1971, pp. 19-20; ALLOWAY 1976, pp. 65-72; PARKER - POLLOCK 1987; BROUDE - GARRARD 1994.

5. POLLOCK 1988.

6. KELLY 1996.

7. La maternità dello slogan è attribuita a Carol Hanisch in HANISCH 1970. Tuttavia, la stessa Hanisch nel 2006 ha sottolineato che il titolo del suo scritto fu dato dai curatori del volume. Cfr. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (consultato il 27.05.2020).

8. LONZI 1974, p. 14.

LE CENE PER FARLE CONOSCERE: JUDY CHICAGO E SUZANNE LACY

Sul finire degli anni Settanta del Novecento il movimento femminista comincia ad interessarsi alla teoria psicoanalitica della differenza dei teorici freudiani⁹. In campo artistico ciò si traduce nella messa a punto di dispositivi estetici in grado di offrire allo spettatore una rappresentazione visiva della differenza¹⁰. Le artiste non vogliono più semplicemente mostrare le qualità delle donne quanto, piuttosto, «lavorare criticamente sull'esistente, gettando luce su implicazioni culturali latenti tra cui l'autorità paterna connaturata nel concetto di originalità artistica»¹¹.

In un simile contesto socioculturale si inserisce Judy Chicago, artista che già dal finire degli anni Sessanta aveva orientato la sua ricerca verso un percorso in grado di riportare la donna al centro di un discorso storico-artistico pregno di motivazioni politiche ed ideologiche. Risale al 1970 l'istituzione del *Women's Art Program* presso il Fresno State College: un corso strutturato al fine di «moving away from male-dominated art scene and being in an all-female environment where we could study our history separate from men's and see ourselves in terms of our need and desires, not in terms of male stereotypes of women»¹². Nell'autunno dello stesso anno il corso si trasferì al California Institute of Art, ma Chicago, non ricevendo una sede adatta per il suo programma, affittò un edificio che avrebbe ospitato lei e le sue studentesse. Il gruppo decise di utilizzare questo contrattempo come punto di partenza per lavorare sui rapporti simbolici tra la figura della donna e la casa; ne risultò il progetto *Woman-house*: un' esplorazione delle potenzialità femminili all'interno dei contesti domestici che prendeva le mosse dal chiedersi «What would happen if women took those very same homemaking activities and carried them to fantasy proportions?» e cosa sarebbe accaduto se «the same activities women had used in life could be transformed into the means of making art?»¹³. Tali interrogativi saranno, qualche anno dopo, il punto di partenza per l'opera più nota ed ambiziosa dell'artista: *The Dinner Party*.

Composta da una tavola triangolare di 15 metri per lato, l'installazione si pone come una sorta di epica femminista: i 39 posti a sedere includono ciascuno un *runner* ricamato con il nome di una donna celebre al quale si accompagnano immagini e simboli ad essa collegati, un tovagliolo, posate, un calice ed un piatto le cui fattezze

9. Cfr. ad esempio DELEUZE 1971 e CIXOUS 1975.

10. Risale al 1984 la mostra *Difference: On Representation and Sexuality*, a cura di K. Linker, presso il New Museum of Contemporary Art di New York.

11. RECKITT 2005, p. 110

12. CHICAGO - HAMROL 1974, p. 9.

13. CHICAGO 1975, p. 104.

richiamano quelle di una vagina. Ogni lato del triangolo avrebbe dovuto richiamare l'ascesa, la caduta e la rinascita del ruolo della donna nella civiltà occidentale: dalla Preistoria all'Impero Romano (tra i commensali vi sono la Dea Primordiale, Giuditta, Ipazia, ecc.); dal Cristianesimo alla Riforma (Santa Brigida, Isabella d'Este, Artemisia Gentileschi ed altre); dalla Rivoluzione Americana al Femminismo (tra le altre, Emily Dickinson, Virginia Woolf e Georgia O'Keeffe). La tavola posava sull'*Heritage Floor*, un pavimento sul quale erano incisi i nomi di ulteriori 999 donne associate alle 39 convitate (fig. 1).



Fig. 1: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, Brooklyn Museum, New York (© Donald Woodman).

Si tratta di un'opera complessa la cui realizzazione impegnò l'artista dal 1974 al 1979. Se il messaggio femminista comunicato dall'installazione è palese, ancora più significativo è il processo che portò alla sua messa a punto. Tra il 1974 e il 1979 Chicago aprì il suo studio a numerosi volontari con i quali ricreò quell'atmosfera di condivisione di obiettivi e ideali che aveva caratterizzato il suo corso al California Institute of Art. «Group process – ha scritto Jane Gerhard – became an important way for studio workers to practice female equality and empowerment. Volunteers actively created the meaning of the feminism practiced in the studio. In their hands, feminism became personally empowering»¹⁴.

Il momento progettuale e l'opera in quanto tale connesero il passato (le commensali) con il presente (le volontarie ed i volontari) ponendo chi partecipò alla sua realizzazione su una linea di continuità con quanto fatto dalle "eroine" sedute a tavola¹⁵.

A collaborare alla realizzazione dell'opera fu anche Suzanne Lacy, artista che, nel 1979, in occasione del vernissage di *The Dinner Party*, presentò il progetto *International Dinner Party* che estese il concetto di cena come strumento di rivalsa femminista su un livello globale.



Fig. 2: Suzanne Lacy, *International Dinner Party* (dettaglio della mappa), 1979, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (© Suzanne Lacy).

Anche in questo caso il senso dell'operazione era da ricercare nella volontà partecipativa ad essa sotteso: alla cena furono invitate organizzazioni e gruppi femministi di tutto il mondo; all'invito risposero circa 2000 donne che, la sera del 14 marzo del 1979, avrebbero dovuto organizzare una cena, nel loro paese di appartenenza, in onore di una figura femminile rappresentativa della loro nazione ed inviare, via telegrafo, al museo di San Francisco, dove aveva luogo la cena di Lacy, una dichiarazione sulla questione femminile. Ad ogni telegramma ricevuto, l'artista poneva un piccolo triangolo rosso su una grande mappa del mondo e ne rendeva pubblico il contenuto (figg. 2-3)¹⁶.

L'invito fu inoltrato a tutte quelle donne che si battevano per il riconoscimento dei loro diritti al fine di comprendere «what a women's community was» celebrando le diversità insite al movimento stesso¹⁷. La simultaneità delle cene permise di creare una vera e propria mappa del femminismo o delle emergenze femministe. Con tale metodologia lavorativa, Suzanne Lacy incarna la figura di artista/cartografa, evocando il concetto di *artist as anthropologist* proposto da Kosuth nel 1975 ed anticipando quello di *artist as ethnographer* teorizzato, nel 1996, da Foster¹⁸.

I lavori di Chicago e Lacy si strutturano su un triplice livello di lettura: opera partecipata, installazione museale e archivio femminista. Ogni livello coopera alla messa a punto di un dispositivo in grado di mettere in discussione il concetto di autorialità del lavoro artistico, riportando le donne al centro di un discorso che punta ad un riposizionamento dell'universo femminile nel tempo (*The Dinner Party*) e nello spazio (*International Dinner Party*).

16. www.youtube.com/watch?v=aZGu8k1OlfU (consultato il 13.06.2020).

17. www.youtube.com/watch?v=aZGu8k1OlfU (consultato il 13.06.2020).

18. Cfr. KOSUTH 1975, pp. 18-30; FOSTER 1996, pp. 171-204. La necessità di "mappare" è costantemente avvertita da Suzanne Lacy. Cfr. LACY 1995.

14. GERHARD 2011, pp. 605-606.

15. Per ulteriori informazioni si veda CHICAGO 2007.

Mary Beth Edelson
110 Mercer Street
New York, New York 10012
212-226-0832

March 6, 1979

Dear Suzanne and Judy

Congratulations to you both!

Wanted to let you know who is coming to the dinner party that
Ane Mendieta and I are putting together on March 14 to tie in
with your international dinner party.

Our party is to honor Louise Bourgeois .

The guests have been invited- if they are in the mood- to come dressed
as either a famous contemporary or historical (almost wrote historical
whew) women- they of course can come as themselves!

Guest list of accepted invites (Louise made out the list herself)

- susan cooper
- Michelle Stuart
- Barbara Zucker
- Hannah Wilke
- Judy Barnstein
- Anne Sharp
- Edit D'Ark
- Joyce Kozloff
- Barbara Moore
- Phyllis Krim
- Patrice Hamilton
- Poppy Johnson
- Marisel

we have been trying to get ahold of Kate Millet, but have not contacted
her as yet to invite her. Rumor has it that she might be in Iran.

And of course Louise, Ane and myself.

We will take pictures.

Cheers! and good luck on the various openings and events.

Sunshine
MBET
Mary Beth



also
Lucy was
invited
but she
will be
out there with you.

sent copy to Judy

Fig. 3: Suzanne Lacy, *International Dinner Party* (un telegramma ricevuto), 1979,
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (© Suzanne Lacy).

DONNE, MADRI, ARTISTE: MARTHA ROSLER E MIERLE LADERMAN UKELES

Un aspetto cruciale dell'essere un'artista femminista negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso riguarda la capacità di lavorare rigettando l'impostazione patriarcale e le limitazioni dettate da una società fortemente incentrata su valori maschilisti. Ma essere femminista e, al tempo stesso, madre complica ancor di più la situazione dal momento che ciò significa perdere, almeno temporaneamente, la propria autonomia per prendersi cura della famiglia e della casa. Quello che le madri-artiste cercano di portare avanti è il tentativo di non essere completamente assorbite dal mito della madre disposta a sacrificare sé stessa per l'amore per la famiglia. Queste madri ancora amano, comprendono e si sacrificano per la famiglia, ma lo fanno cercando di non annullare sé stesse e le loro aspettative in quanto artiste. Nelle arti visive queste problematiche si traducono nella ricerca di strategie che riescano a trasferire nel sistema dell'arte, quei valori, quali l'empatia e il sacrificio, propri dell'universo privato e domestico di tali artiste.

In un saggio del 1976, la critica d'arte, attivista e curatrice americana Lucy Lippard aveva evidenziato la quasi totale assenza di operazioni artistiche che prendessero le mosse dalla condizione di essere madre o dall'esperienza della maternità¹⁹. Lippard, durante i decenni Sessanta e Settanta, si era impegnata, a tal proposito, nello sviluppo di metodologie teoriche e pratiche che riuscissero ad offrire alle artiste gli strumenti per una corretta rappresentazione delle loro esperienze in quanto donne e madri. Nella maggior parte dei casi ciò si concretizzava nell'utilizzo delle azioni svolte nella quotidianità domestica, ribaltate con ironia ed allontanate dalla definizione di lavori femminili.

Più recentemente, in un volume del 2011, Chernick e Klein sono ritornate sulla questione sottolineando che sebbene il femminismo, nel corso degli ultimi trent'anni, si sia ormai radicato ed abbia avuto interessanti risvolti in un sistema dell'arte *male-dominated*, l'essere madri e la rappresentazione della maternità sono ancora ai margini della pratica artistica²⁰.

Ricodificare, dunque, le azioni quotidiane di donna e madre è stata la metodologia prescelta da alcune artiste sul finire degli anni Sessanta: tra di esse Mierle Laderman Ukeles e Martha Rosler.

In quanto madri, ma soprattutto in quanto artiste, esse crearono dinamiche di interrelazione tra arte e vita, tra pubblico e privato, intrecciandone significati e contenuti e restituendo al pubblico esperienze estetiche e occasioni di riflessioni sul binomio donna/madre, binomio sempre più spesso accostato a ciò che Kwon

ha definito *invisible works* riferendosi a quelle fatiche quotidiane svolte dalle donne in ambito domestico²¹. In tal modo, elevarono tali lavori dalla sfera privata a quella pubblica della contemplazione estetica rendendo l'invisibile visibile e collegando quotidianità e prassi artistica.

Rompendo i tradizionali confini del sistema dell'arte e portando le sue performance nel sempre ambito sistema museale, Ukeles restituì ai lavori di donna e madre una dignità quasi monumentale, capace, tuttavia, di fondere e quasi invertire la concezione di alto (l'arte) e di basso (i lavori domestici). Il punto di arrivo della sua riflessione fu il *Manifesto for Maintenance Art* che, redatto nel 1969, presentava un livello di complessità, intelligenza ed ironia che, ancora oggi, dovrebbe essere ripreso negli studi riguardanti la critica istituzionale, la *public art*, il femminismo e la vita quotidiana.

La genesi del manifesto era da ricercare in un avvenimento che le cambiò radicalmente la vita durante il 1968. Studentessa di scultura presso il Pratt Institute di New York, Ukeles decise di frequentare ugualmente le lezioni sebbene incinta; il suo docente, accortosi della sua condizione, sottolineò pubblicamente che, data la sua situazione, non sarebbe mai potuta diventare un'artista²²: donna, madre ed artista erano considerate, dunque, condizioni che si autoescludevano.

Se della prima parte del manifesto a colpire è la frase «dopo la rivoluzione, chi raccoglierà la spazzatura?» che vuole sottolineare la necessità di ridare dignità al sommerso, è nella seconda parte che si ritrova una vera e propria dichiarazione di intenti:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I do Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art²³.

Al manifesto si accompagnarono quattro fotografie ritraenti l'artista; ognuna di esse delineava un'azione domestica: pulire la doccia, il water, il pavimento ed un pollo. Solo la prima di queste immagini restituiva all'osservatore la figura riconoscibile dell'artista; nelle altre sono le azioni ad essere protagoniste relegando chi le esegue al ruolo di esecutrice anonima. Ukeles sembra mettere in atto un ripensamento della concezione artistica duchampiana ribaltandone le dinamiche

21. KWON 1997, pp. 15-18.

22. È la stessa artista a ricordare l'avvenimento in LISS 2009, p. 51.

23. LADERMAN UKELES 1969. «Sono un'artista. Sono una donna. Sono una moglie. Sono una madre. Lavo, pulisco, cucino e mi prendo cura di tutto in casa. Nel contempo faccio arte. Ma da adesso in poi, io farò le stesse cose di sempre, mettendole in mostra come arte, per accrescere la coscienza collettiva e stimolare una riflessione» [t.d.a.].

19. LIPPARD 1976a, pp. 121-138.

20. CHERNICK - KLEIN 2011.

nel momento in cui considera arte la cura per gli altri che consiste nel mantenere, pulito e curato, un determinato luogo. Usa scope, stracci, bacinelle colme di acqua, ma, a differenza di Duchamp, non assembla gli oggetti comuni per farli diventare oggetti artistici: sono proprio queste alchimie che l'artista rifiuta mettendo sullo stesso piano il suo interesse per la scultura e il suo essere moglie e madre e facendo felicemente convivere la sua idea di performance nello spazio pubblico con la sua militanza femminista.

Con *Maintenance Art: Personal Time Studios e Maintenance Art Tasks: Dressing to Go Out/Dressing to Come in* del 1973, gli assunti del manifesto si fecero operazione artistica: si tratta di due serie di fotografie che documentano le diverse attività domestiche svolte nel corso di una giornata e l'alienazione derivante dal prendersi cura di due bambini. Mini-monumenti, come li ha definiti Andrea Liss, non ad eroi, quanto al lavoro di una madre e all'amore che ha da offrire ai propri figli²⁴. Nello stesso anno, presso il Wadsworth Atheneum di Hartford, Stati Uniti, il lavoro della casalinga diventa azione museale attraverso quattro performance (*Transfer: The Maintenance of the Art Object, The Keeping of the Keys, Washing/Tracks/Maintenance: Outside e Washing/Tracks/Maintenance: Inside*) il cui obiettivo era quello di restituire dignità ai manutentori delle strutture museali (fig. 4): dagli addetti alla sorveglianza delle sale a quelli deputati ai servizi di pulizia il cui lavoro, poco visibile al pubblico, era accostato dall'artista a quello della madre/casalinga²⁵.



Fig. 4: Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, 1973, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford (© Mierle Laderman Ukeles).

24. LISS 2009, p. 59.

25. In tale direzione si muove anche il progetto *I Make Maintenance Art 1 Hour Every Day*, Whitney Museum, New York 1976.



Fig. 5: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975 (© Martha Rosler).

L'alienazione delle pratiche domestiche è centrale anche in *Semiotics of the Kitchen*, video-performance di Martha Rosler del 1975 (fig. 5). Come in una trasmissione televisiva di cucina, l'artista, in piedi davanti ad un tavolo traboccante di utensili, recita l'alfabeto mostrando alla telecamera un oggetto per illustrare ogni lettera (A come apriscatole, B come bacinella, ecc.). Procedendo con l'alfabeto, il glossario di Rosler si fa sempre più sibilante e gli oggetti vengono branditi sempre più minacciosamente: l'artista, ma soprattutto la donna, freme di rabbia per l'alienazione derivante dalla "schiavitù" domestica. *Semiotics*, insieme alle performance *A Budding Gourment* (1974), *Losing* (1977), *The East is Red, The West is Bending* (1977) e *The Art of Cooking: A Mock Dialogue Between Julia Child and Craig Clairbone*, fa parte della *Food Chain* di Martha Rosler²⁶, una serie di lavori nei quali, attraverso la produzione/riproduzione del cibo ed una forte riconsiderazione del piano domestico femminile, viene proposta «an art against the mythology of every day life»²⁷.

CORPO E IDENTITÀ: ELEANOR ANTIN, ANA MENDIETA, SARAH LUCAS

Centrale nel linguaggio femminista è il complesso tentativo di individuare nel corpo un luogo della politica nel quale, attraverso le pratiche quotidiane di abbellimento, riproduzione e cura, si costituisce socialmente l'esistenza, subordinata ed oppressa, della donna: corpo come «territorio socialmente definito e storicamente colonizzato»²⁸.

26. MICHELSON 1998, p. 184.

27. ROSLER 2004, pp. 3-8.

28. BORDO 1993, p. XXXIII.

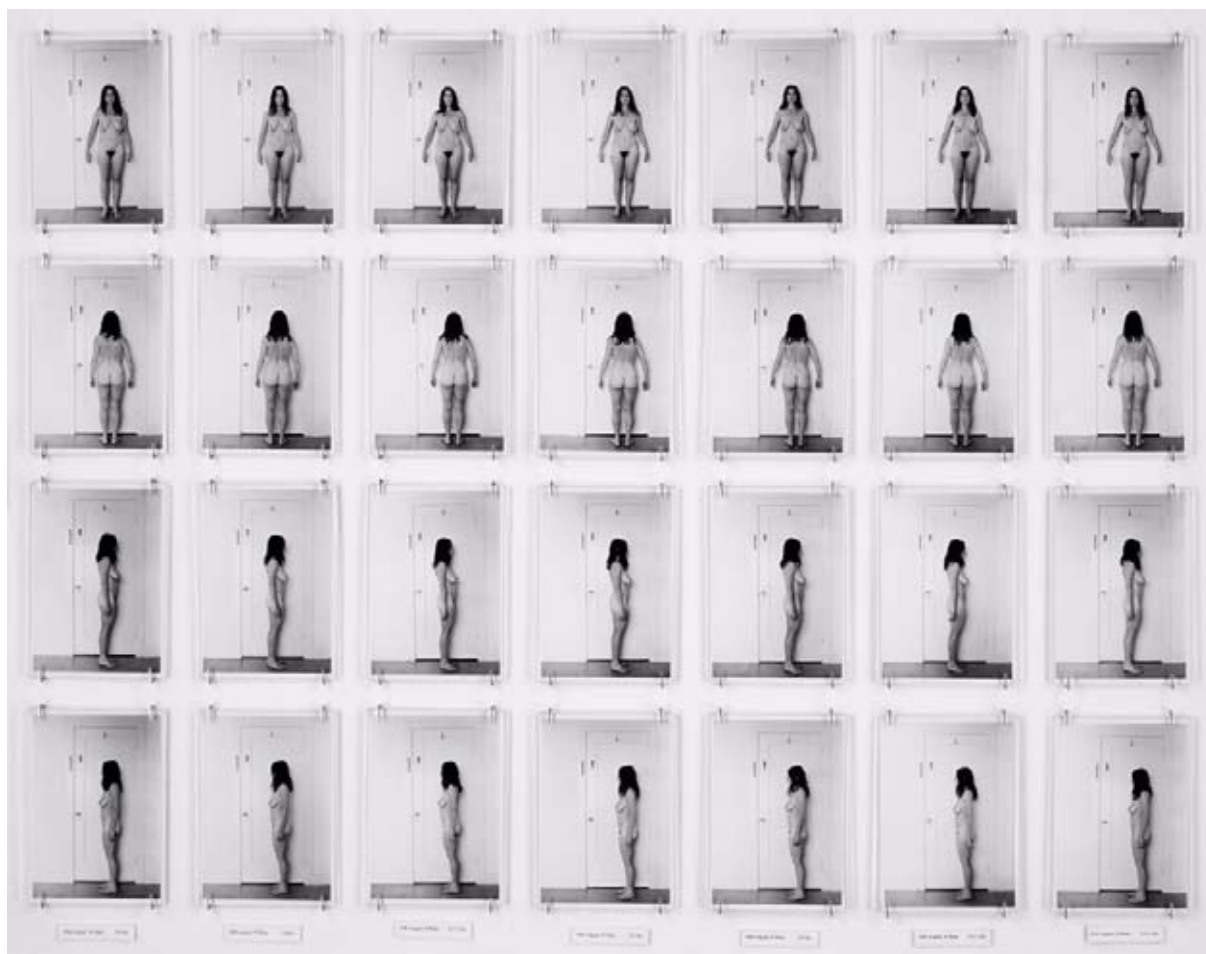


Fig. 6: Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1972
(© Courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York. Foto: Hermann Feldhaus).

Tra gli anni Sessanta del Novecento e il decennio successivo, alla preferenza per corpi snelli si affianca la fobia per quelli formosi. Tali convenzioni estetiche sono il punto di partenza di *Carving: A Traditional Sculpture*, lavoro di Eleanor Antin del 1972 a cavallo tra performance, scultura e fotografia (fig. 6). L'artista si sottopose a un processo di dimagrimento nel corso del quale si fotografò quotidianamente per verificare gli effetti del regime *ideale* sul suo corpo *reale*: il corpo viene trattato, così, come una vera e propria scultura soggetta a quel processo di sottrazione della materia tipico dello scalpellare la pietra per rivelare una forma ed una bellezza ideale. Il corpo viene, dunque, utilizzato non per la sua capacità di trasmettere un piacere visivo, ma come strumento di analisi critica.

Qualche mese dopo, Antin realizza un'ulteriore serie fotografica, dall'ironico titolo *The Eight Temptation*, nella quale si fotografa in teatrali pose di rifiuto di cibi dannosi per il mantenimento del peso forma. Nella sequenza, da sinistra a destra, l'artista rifiuta di mangiare una banana, del prosciutto, del formaggio, un uovo bollito, del latte, una birra, delle sardine e delle noccioline. L'ideale di bellezza, largamente diffuso e

divulgato dai media dell'epoca viene, dunque, trattato con «sferzante ironia, veicolata dalle posizioni teatrali ed eccessive che mimano l'isteria di molte forzate dalla dieta e dall'appeal obbligatorio»²⁹.

I due progetti, pur separati, sembrano l'uno l'ideale proseguimento dell'altro, mostrando i risultati ottenuti e i sacrifici portati avanti per il compiacimento dell'altro e per l'ottenimento di uno standard fisico preordinato.

In quegli stessi anni, il lavoro portato avanti dall'artista cubana Ana Mendieta utilizza il corpo come medium di produzione e di interpretazione di pratiche sociali attraverso continue metamorfosi e trasformazioni delle quali, già nel 1976, Lucy Lippard aveva scritto definendole «as a symbol of regeneration»³⁰. A questo periodo appartiene la nota serie delle *Siluetas* (1973-1977), variazioni della sua sagoma che l'artista reinterpreta con l'aggiunta di svariati materiali naturali (dalle foglie al fango alle piume) ponendosi in un punto di intersezione tra land art e body art. Dietro tale scelta vi

29. MAZZURELLI - RE 2005, p. 189.

30. LIPPARD 1976b, p. 80.

è il motivo autobiografico dell'allontanamento forzato dalla sua terra natale, Cuba, e della separazione dalla sua famiglia a causa degli ideali politici dissidenti del padre. Il trauma dello sradicamento, l'adolescenza trascorsa tra orfanotrofi e famiglie adottive ha segnato in maniera determinante la sua produzione artistica. «I Am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature) – ha sostenuto l'artista – My art is the way I re-establish the bonds that unite me to universe. It is a return to the maternal source. Through my earyh/body sculpture I become one with the earth»³¹.

Tuttavia, la necessità da lei avvertita di alterare le sue fattezze fisiche si era già palesata nel 1972 in *Untitled (Facial Hair Transplant)* (fig. 7) ed in *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, lavori che hanno messo in discussione questioni quali l'autorappresentazione, la corporeità, l'identità femminile e il senso della bellezza, tematiche, queste, che diventeranno, poi, una sorta di *leitmotiv* della sua carriera artistica. Incollando sul suo volto la barba tagliata di un suo amico e distorto il suo aspetto con cosmetici, parrucche ed espressioni facciali, l'artista cubana ha sferrato un ironico e caustico attacco alle concezioni connesse all'estetica femminile. Tali lavori, ha scritto il critico Donald Kuspit, sono «not only profoundly feminist, but encompasses and evokes the deepest psychological issue of life»³².



Fig. 7: Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972 (© Phillips).

31. TORRUELLA LEVAL 1992, p. 74.

32. Citato in MOURE 1996, p. 54.

A distanza di circa due decenni, un discorso simile è stato portato avanti da Sarah Lucas in *Self-Portraits 1990-1998*, una serie di dodici scatti fotografici nella quale l'artista ha inscenato miti e stereotipi femminili, trasformando e confondendo identità, ruoli e generi sessuali (fig. 8). L'ambiguità sessuale dei suoi autoritratti, unitamente alla loro forte carica ironica, guarda molto da vicino alla fotografia scattata nel 1921 da Man Ray a Marcel Duchamp che, nei panni del suo *alter ego* femminile Rose Selavy, forse per la prima volta, mise in atto uno slittamento di genere.

Pur rifacendosi alla tradizione del genere artistico, gli autoritratti, in cui la figura di Lucas è quasi sempre accompagnata da oggetti significativi (un pesce, una banana, delle uova, ecc.), mettono fine al culto della personalità e all'alone di sacralità che, storicamente, circondava l'artista che si autoritraeva. Gli scatti di Lucas sono portatori del *punctum* descritto da Roland Barthes. Il critico francese sosteneva che in uno scatto fotografico convivono lo *studium*, il primo livello di lettura di una immagine, il contenuto e la sua rappresentazione, e il *punctum*, il momento di rottura, ciò che

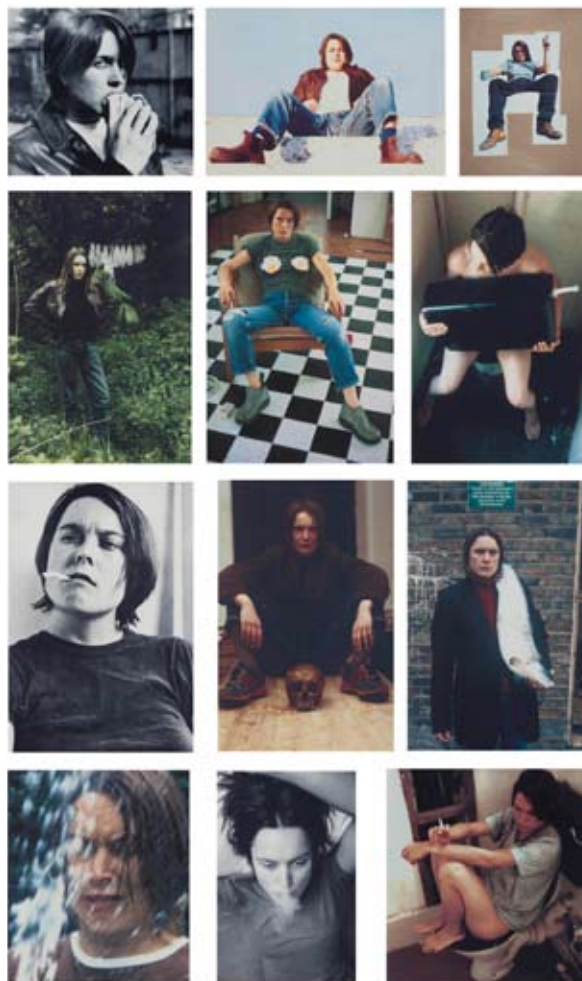


Fig. 8: Sarah Lucas, *Self-Portraits*, 1990-1998 (© Sarah Lucas).

agisce sullo spettatore³³. Le fotografie di Lucas sfidano lo spettatore invitandolo a rimettere insieme i pezzi di un puzzle; oggetto e soggetto dell'immagine cooperano al fine di procurare uno shock semantico in chi osserva, un ribaltamento di significato: la donna diventa uomo, almeno apparentemente, l'oggetto al quale si accompagna va sempre letto non a partire dal suo significato oggettuale, ma dalla sua interpretazione metaforica.

Pur essendo autoritratti, gli scatti non mostrano l'identità nota del soggetto ritratto; si orientano, piuttosto, ad una messa in scena del sé di volta in volta diverso, costruito con ironia ed ambiguità; una ripetizione che deleuzianamente allontana dalla rappresentazione: «l'identità si determina come ripetizione e questa si costituisce di volta in volta attraverso una maschera»³⁴. L'artista persegue l'ambiguità attraverso una risemantizzazione, sulla scia del *ready made* duchampiano, degli oggetti ai quali si accompagna: sigarette (*Divine*, 1991, *Smoking*, 1998), uova (*Self Portrait with Fried Eggs*, 1996), banane (*Eating a Banana*, 1990), pesci (*Got a Salmon*, 1997), tazze (*Self Portrati with Mug of Tea*, 1993), teschi (*Self Portrait with Skull*, 1997), servizi igienici (*Human Toilet Revisited*, 1998) sono scelti in quanto allusioni sessuali freudiane, evidenti metafore visive di parti del corpo e della sessualità ad esse collegata. Una scelta che sembra ricalcare la prassi surrealista dell'accostamento di oggetti basato sull'utilizzo psichico degli stessi che l'artista porta avanti per creare e destabilizzare la sua identità³⁵.

In tutti gli autoritratti Lucas appare con i capelli corti e abbigliamento androgino, adottando, volutamente, una combinazione di marcatori fisici difficilmente attribuibili alla sfera maschile o a quella femminile, sfidando stereotipi e significati dell'identità di genere.

Le fotografie, mettendo in scena un vero e proprio teatro dell'ambiguità, rivelano il corpo come luogo di discussione piuttosto che come strumento di opposizione ad un regime maschilista; invitano alla riflessione, ma soprattutto ad una decisa presa di posizione, da parte delle donne, al fine di riprendere consapevolezza del proprio corpo distruggendo gli schemi in cui sono state rinchiusi per anni.

CONCLUSIONI

Le opere citate non vogliono offrire una univoca interpretazione dell'approccio femminista nella ricerca artistica, ma devono essere lette come punto di partenza per comprendere come le diverse metodologie artistiche delle donne abbiano, nel corso degli ultimi decenni, posto in essere strategie ed azioni che hanno costantemente messo in discussione il ruolo della donna in relazione alla storia e alla storia dell'arte tradizionale. Di fronte ad una questione tanto complessa e polivalente sarebbe più corretto parlare di femminismi, sebbene Peggy Phelan abbia definito *il* femminismo come «la convinzione che il genere ha costituito una categoria fondamentale per un'organizzazione della cultura il cui criterio dominante favorisce generalmente gli uomini rispetto alle donne»³⁶.

Scardinare tale criterio dominante è stato l'obiettivo perseguito da tutte le artiste di cui si è discusso: sin dagli anni Sessanta, esse hanno sollecitato, così come le attiviste del movimento femminista, l'analisi dei modelli e dei ruoli femminili codificati e degli stereotipi ereditati dalla cultura tradizionale al fine di avviare una intensa riflessione sulla differenza di genere che per secoli ha permeato il sistema politico, sociale e culturale occidentale.

Se, per quanto la pratica artistica abbia indubbiamente contribuito all'acquisizione di nuovi diritti di autodeterminazione, tali conquiste non hanno, ancora oggi, salde radici e risultano, spesso, intangibili, ciò non significa che si debba guardare al passato come a un fallimento o che ci si debba in futuro arrendere: perché, come afferma Carla Lonzi «il destino imprevisto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto»³⁷.

33. Cfr. BARTHES 2003.

34. DELEUZE 1971, p. 35.

35. Cfr. NIXON 2002.

36. PHELAN 2005, p. 18.

37. LONZI 1974, p. 47. È, tuttavia, opportuno ricordare che Lonzi ha avuto, nel corso della sua carriera, un rapporto altalenante con le artiste come testimoniato, ad esempio, dalla rottura con Carla Accardi avvenuta negli anni successivi alla fondazione della rivista *Rivolta Femminile*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLOWAY 1976 = L. Alloway, "Women's Art in the '70s", in *Art in America* 64, n. 3, 1976: 65-76.
- BARTHES 2003 = R. Barthes, *Camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 2003.
- BORDO 1993 = S. Bordo, *Il peso del corpo*, Milano 1993.
- BROUDE - GARRARD 1994 = *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, a cura di M. Broude - D. Garrard, New York 1994.
- CHERNICK - KLEIN 2011 = *The M World: Real Mothers in Contemporary Art*, a cura di M. Chernick - J. Klein, Toronto 2011.
- CHICAGO 1975 = J. Chicago, *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*, New York 1975.
- CHICAGO 2007 = J. Chicago, *The Dinner Party: From Creation to Preservation*, Londra 2007.
- CHICAGO - HAMROL 1974 = "Two Artists, Two Attitudes: Judy Chicago and Lloyd Hamrol Interview Each Other", in *Criteria: A Review of the Arts* 1, n. 2, 1974: 9.
- CIXOUS 1975 = H. Cixous, "La rire de la Méduse", in *L'Arc* 61, 1975: 39-54.
- DELEUZE 1971 = G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Bologna 1971.
- FOSTER 1996 = H. Foster, *The Artist as Ethnographer*, in Id., *The Return of the Real. The Avant-Gard at the End of the Century*, Cambridge 1996: 171-204.
- GERHARD 2011 = J. Gerhard, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", in *Feminist Studio* 37, n. 3, 2011: 591-626.
- HANISCH 1970 = C. Hanisch, "The personal is political", in *Notes from the second year: Women's liberation, major writings of the radical feminists*, a cura di K. Sarachild - A. Koedt, New York 1970.
- KELLY 1996 = M. Kelly, *Imaging Desire*, Cambridge 1996.
- KOSUTH 1975 = J. Kosuth, "The Artist as Anthropologist", in *The Fox*, 1, n. 1, 1975: 18-30.
- KWON 1997 = M. Kwon, "In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the 'White Cube'", in *Documents* 6, n. 10, 1997: 15-18.
- LACY 1995 = *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, a cura di S. Lacy, Seattle 1995.
- LADERMAN UKELES 1969 = M. Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, Philadelphia 1969.
- LIPPARD 1971 = L.R. Lippard, "Sexual Politics, Art Style", in *Art in America* 59, n. 5, 1971: 19-37.
- LIPPARD 1974 = L.R. Lippard, "More Alternate Spaces: The LA Woman's Building", *Art in America* 62, n. 3, 1974: 85-86.
- LIPPARD 1976a = L.R. Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art", in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, 1976: 121-138.
- LIPPARD 1976b = L.R. Lippard, "The Pains and Pleasure of Rebirth: Women's Body Art", in *Art in America* 63, n. 3, 1976: 73-81.
- LISS 2009 = A. Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis-Londra 2009.
- MAZZURELLI - RE 2005 = M.G. Mazzurelli, L. Re, *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia. Prospettive interdisciplinari*, Bologna 2005.
- LONZI 1974 = C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Milano 1974.

- MICHELSON 1998 = A. Michelson, "Solving the Puzzle", in *Martha Rosler: Positions in the Life World*, a cura di C. de Zegher, Birmingham 1998: 184-186.
- MOURE 1996 = *Ana Mendieta*, a cura di G. Moure, Santiago de Compostela 1996.
- NIXON 2002 = M. Nixon, "Psycho-Phallus (Qu'est-ce que c'est?)", in *A Companion to Art Theory*, a cura di P. Smith, C. Wilde, Oxford 2002.
- NOCHLIN 1971 = L. Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", in *Women's Liberation, Woman Artists and Art History*, in *Artnews* 69, n. 9, 1971: 22-71.
- PARKER - POLLOCK 1987 = *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, a cura di R. Parker - G. Pollock, Londra 1987.
- PHELAN 2005 = P. Phelan, "Introduzione", in *Arte e femminismo*, Londra 2005: 14-49.
- POLLOCK 1988 = G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londra - New York 1988.
- RECKITT 2005 = H. Reckitt, *Arte e femminismo*, Londra 2005.
- ROSLER 2004 = M. Rosler, *Decoys & Disruptions: Selected Writing, 1975-2001*, Cambridge 2004: 3-8.
- TORRUELLA LEVAL 1992 = S. Torruella Leval, "Recapturing History: The (Un)official Story in Contemporary Latin American Art", in *Art Journal* 51, 1992: 69-70.

CINDY SHERMAN, O DELL'IDENTITÀ COME ELEMENTO FLUIDO

CRISTINA CASERO*

Sherman è una artista che, attraverso un uso originale e innovativo della fotografia e in particolare della pratica dell'autoritratto, in tutta la sua ormai pluridecennale carriera ha sistematicamente messo in discussione quasi parodisticamente le rappresentazioni convenzionali della donna, ma soprattutto ha messo in crisi le abituali dinamiche di identificazione della figura femminile attive nelle immagini diffuse dalla comunicazione visiva, dai mass media, dal cinema e dalla tv, sottolineandone la forte ambiguità. Il mio intervento intende essere una riflessione sulla ricerca di Cindy Sherman, a partire dalla serie *Untitled Film Stills* sino ai più recenti lavori, che propone una sua interpretazione che la lega non tanto all'arte femminista tipica degli anni in cui l'autrice esordisce sulla scena artistica, quanto piuttosto alle teorie del genere.

Sherman is an artist who has constantly questioned the conventional representations of women with an original, innovative and almost parodistic use of photography, especially the practice of self-portraiture. In particular, she has challenged the strong ambiguity of the dominant image of the female figure in visual communication, mass media, cinema and television. My paper is meant to develop a reflection on Cindy Sherman's research, from the series Untitled Film Stills up to the most recent works, and to propose an interpretation of her activity as related to gender theories more than to the feminist art of the years she made her debut on the art scene.

Sin dalla fine degli anni Settanta, quando Cindy Sherman ha esordito con la fortunata serie degli *Untitled Film Stills*, le sue ambigue immagini hanno riscosso grande attenzione da parte della critica e sono state al centro di approfondite riflessioni teoriche, centrate sul contributo che esse hanno dato alla definizione di una nuova dimensione ontologica della fotografia ma attente anche ai numerosi spunti che esse offrono in relazione alle questioni di genere.

Sherman è artista che, attraverso un uso del mezzo fotografico e in particolare della pratica dell'autoritratto che a suo tempo è parso subito originale e innovativo, in tutta la sua ormai pluridecennale carriera, ha indubbiamente messo in discussione – ironicamente, parodisticamente ma a volte anche drammaticamente – le rappresentazioni convenzionali della donna, veicolate dalla cultura di massa. Attingendo all'universo pop, guardando alla televisione e al cinema, media contemporanei che hanno accompagnato la formazione dell'autrice e di tutta la sua generazione, Sherman ha messo in crisi le abituali dinamiche che caratterizzano il processo di identificazione delle donne nelle figure femminili che campeggiano nella comunicazione visiva, costellando quindi la nostra vita quotidiana, e ne ha smascherato la ambigua inconsistenza.

La maggior parte degli studi a lei dedicati, anco-

ra oggi, fanno sostanzialmente riferimento proprio agli *Untitled Film Stills* – una serie evidentemente ispirata all'immaginario cinematografico e ai meccanismi di immedesimazione che catturano lo spettatore – cui l'artista si dedica a partire dal 1977 e che sin da quell'epoca riscuote un grande interesse, portando subito Sherman alla ribalta della scena artistica mondiale.

In primo luogo, per la nuova concezione del documento fotografico che a questi interventi è sottesa. La prima importante analisi dei suoi modi, che segna una precisa linea interpretativa tuttora valida, si deve a Douglas Crimp che nel 1977, in un articolo pubblicato su "October", nota come i caratteri di «temporalità» e «presenza» tipici delle performance teatrali siano stati fondamentali per gli artisti della *Pictures Generation* (Roy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith) i cui pezzi sono esposti in una mostra da lui curata alla *Artists Space* di Helene Winer, che poi diventerà la gallerista di Sherman.

Egli sottolinea come l'esperienza teatrale, pur pervadendo a fondo il loro lavoro, venga qui pienamente reinvestita nell'immagine¹, che riassorbe in sé la connotazione performativa: essa viene, insomma, tradotta nella rappresentazione cosicché la flagranza della realtà resta solo nella dimensione dell'allusione, cioè

* Università di Parma, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (cristina.casero@unipr.it)

Le opere cui si fa riferimento si possono vedere sul sito della Galleria Metro Pictures (www.metropictures.com/artists/cindy-sherman) e su quello del Moma (www.moma.org/artists/5392).

1. «If many of these artists can be said to have been apprenticed in the field of performance as it issued from minimalism, they have nevertheless begun to reverse its priorities, making of the literal situation and duration of the performed event a tableau whose presence and temporality are utterly psychologized; performance becomes just one of a number of ways of 'staging' a picture» (CRIMP 1979, p. 77).

dell'assenza («the picture is an object of desire, the desire for the signification that is known to be absent»²). Ciò comporta un distacco dalla realtà e una apertura significativa a un ventaglio di riferimenti di senso ampio e variegato, che mantengono tutta la loro forza espressiva del gesto alluso. L'immagine, così, diventa un palinsesto di rappresentazioni, una struttura di senso, attiva sul piano della finzione narrativa ma non immediatamente riconducibile, quanto meno in modo esclusivo, ad un preciso referente.

Pur non essendo Sherman presente in quella mostra, nel suo saggio Crimp riferisce anche a lei queste considerazioni e sin da quel momento si definisce una lettura della ricerca dell'artista in termini esplicitamente correlati al postmodernismo, del quale Crimp è tra i primi a parlare, proprio in questo scritto.

L'apertura ad una serie di ulteriori potenziali significati non solo è estremamente importante in merito alla stessa risignificazione della natura della fotografia, ma è uno degli elementi che giustificano una lettura della produzione di Sherman in chiave queer, poiché necessariamente porta al centro del suo fare temi legati a questioni di identità.

D'altro canto, in questo senso, già la scelta del mezzo espressivo è di per sé significativa.

Roland Barthes affermava che «la fotografia è [...] l'avvento di me stesso come altro: un'astuta dissociazione della coscienza di identità»³. E proprio su questo meccanismo Sherman incentra il suo fare, accentuando apertamente quell'aspetto dissociativo tipico del medium attraverso varie strategie, su tutte la scelta di porsi sempre, contestualmente, nel duplice ruolo di autrice e interprete delle sue foto, ossia di colei che guarda e di colei che è guardata.

Uno dei tratti più significativi dei suoi modi, su cui spesso insiste Rosalind Krauss, è infatti la capacità di decostruire l'impianto tradizionale dell'immagine, negando i presupposti del modernismo, secondo un atteggiamento nel quale è stato individuato il principale merito dell'arte legata al femminismo.

Certamente, in primo luogo, Sherman mette in atto una negazione della iconografia femminile tradizionale e diffusa dalla cultura mediatica: come ricorda Gabriele Schor, agisce per «decostruire» anzitutto l'immagine della donna che «attraverso i secoli era stata investita di proiezioni, stereotipi, nostalgia e desideri maschili», dissolvendo il «rapporto a senso unico tra soggetto e oggetto in una molteplicità di identità e costruzioni identitarie»⁴.

Ma, come si diceva, la decostruzione non riguarda soltanto gli stereotipi (patriarcali) della cultura di massa, ma si estende al livello della struttura, alla stessa lo-

gica della rappresentazione e del guardare. Il processo di demitizzazione⁵ si estende cioè anche allo sguardo.

E qui, su questa frattura, si mette in atto a mio parere il superamento delle posizioni del femminismo in ambito artistico – per lo meno come veniva inteso dalla generazione precedente, ossia incentrato sulla politica del corpo, sull'affermazione della differenza attraverso quello – nella direzione di un atteggiamento più convenientemente ascrivibile alle teorie gender.

Nota Laura Mulvey che nel cinema classico, quello cui s'ispira Sherman nel realizzare i film stills,

tradizionalmente, la donna esibita ha funzionato a due livelli: come oggetto erotico per i personaggi nella vicenda che si svolgeva sullo schermo e come oggetto erotico per lo spettatore in sala, con una tensione mutevole fra gli sguardi da un lato e dall'altro dello schermo. [...] Una donna recita nella vicenda, lo sguardo dello spettatore e quello dei personaggi maschili del film si combinano armoniosamente senza rompere la verosimiglianza narrativa⁶.

Dunque nelle dinamiche voyeristiche del piacere visivo nel cinema l'uomo è il supporto dello sguardo, mentre la donna si presenta come immagine cristallizzata a disposizione del guardare maschile. Questa lettura in chiave 'femminista', che Mulvey applica convincentemente ai *Film Stills* di Sherman, può però essere sviluppata ulteriormente. Beatrice Seligardi giustamente evidenzia un aspetto che risulta fondamentale nella costruzione delle narrazioni shermaniane, presente anche in alcuni successivi cicli ma soprattutto evidente in quel ciclo: la «lacunosità visiva in equilibrio con la precisione della costruzione formale»⁷.

Si veda, a titolo di esempio, la frequente presenza dello specchio nelle immagini dell'artista: «guardarsi allo specchio è un modo di affermare la propria identità e in questo caso specifico caso si può intendere anche come uno strumento per la formazione della "identità artistica" di Sherman»⁸. Ma lo specchio è anche la metafora di uno sguardo circolare, non diretto, che rimbalza, provocando una crepa sul piano della linearità dell'azione evocata. Proprio l'ambiguità del gioco di sguardi, il fatto che gli occhi della donna ritratta non incontrino quelli dello spettatore, ma nemmeno quelli di altri protagonisti del racconto, a cui però lo sguardo della protagonista sembra essere diretto, provoca una smagliatura a livello di coerenza interna dell'immagine, una incertezza che pervade

5. A proposito degli *Untitled Film Stills*, Krauss ritiene che sia il mito, in senso barthesiano, «ciò che [...] Sherman sta analizzando e proiettando nelle *Untitled Film Stills*. Sebbene non come sua consumatrice [...] ma nei panni di mitografa, come Barthes: una demistificatrice di miti, una demitizzatrice» (KRAUSS, 2019, p. 102).

6. MULVEY 1978, p. 33.

7. SELIGARDI 2018, p. 150.

8. SCHOR 2010a, p. 165.

2. CRIMP 1979, p. 77.

3. BARTHES 2003, p. 14.

4. SCHOR 2010b, p. 20.

tutta la scena e che la trasporta in una dimensione sospesa, la quale innerva del suo mistero pure la relazione col fruitore. La narrazione è interrotta nei suoi nessi logici: la frammentazione che già l'idea del singolo fotogramma avulso dal contesto incarna è portata all'interno dello stesso frame, ribadita, sottolineata, accentuata. La scrittura non è affatto trasparente e tale ambiguità trova il suo apice proprio nel fatto che Sherman incarna in sé il soggetto e l'oggetto della fotografia, in un fertile cortocircuito delle nostre abitudini percettive e soprattutto interpretative.

Sherman dunque decostruisce, in primo luogo, la tradizionale concezione di autorialità, proponendosi in una nuova condizione, più dinamica, più fluida: ribalta la linearità del rapporto soggetto/oggetto tipica della prassi fotografica che, tra l'altro, già era stata ampiamente messa in discussione dalle fotografe femministe della generazione precedente la sua, le quali postulavano l'importanza di un rinnovato uso del mezzo, fondato sul processo di identificazione che caratterizza il rapporto tra una fotografa e la donna che riprende, arrivando così alla definizione di uno sguardo critico, cosciente, autoriflessivo.

Infatti,

nel rapporto tra donne non può instaurarsi quel ruolo di oggettivazione che vuole l'immagine uguale alla realtà e l'operatore assente come soggetto. Viene così a rompersi quello schema per cui l'immagine è rubata da un occhio che si annulla e il ribaltamento della situazione imposta un campo privilegiato di indagine: l'autoanalisi del soggetto/oggetto della fotografia e lo studio dei meccanismi di rispecchiamento⁹.

Questo processo è stato centrale per molte donne che hanno usato la fotografia proprio per sfruttare tale capacità; è insomma un perno intorno a cui si è svolta una parte delle ricerche femministe in ambito visivo. Sherman interviene su questo piano operando un radicale cambiamento, capovolgendo totalmente la prospettiva e segnando, quindi, uno stacco netto da quelle ricerche e dalle istanze ad esse sottese. Recupera la dinamica del rispecchiamento come cardine di tutto il suo fare e la spinge al limite, esplicitandola, portandola sino al piano letterale, attraverso la pratica esclusiva dell'autoritratto: la coincidenza tra chi guarda e chi è guardata risulta così vera e totale, non limitata al rispecchiamento. Ma questo parossismo, che già in sé nega sostanzialmente il funzionamento del meccanismo, chiudendo in un monologo le aperture dialogiche di quello, viene a sua volta messo in crisi dai continui travestimenti dell'artista, che nei vari scatti non è mai se stessa. Non si tratta più di ritrovare sé nell'altra, ma di aprire se stessa a tante, fittizie, possibilità identificative. Quindi, grazie alla capacità del *medium* di consentire una dissociazione nella rap-

presentazione, di mettere in scena una differente realtà, Sherman opera con l'obbiettivo in maniera diversa rispetto al modo in cui tante donne stavano già operando, rimodulando totalmente il rapporto tra soggetto e oggetto che si instaura nel procedimento fotografico e portandolo nella direzione di una mistificazione continua della tenuta dell'immagine sul piano di realtà.

Mettendo in discussione la dinamica che si instaura tra lo sguardo del fotografo e il suo referente, Sherman insomma non soltanto incrina i tradizionali procedimenti autoriali ma decostruisce l'impianto visivo stesso della immagine. E a una idea di autorialità più mobile e meno schematizzata corrisponde linearmente una idea di fluidità identitaria, tanto che l'operazione di Sherman diventa una riflessione intorno concetto di identità *tout court*. Nel rifiutare la tradizionale postura di artista e di donna, che viene qui frantumata in tante schegge, Sherman conduce certamente una decisa critica ai modelli convenzionali e sclerotizzati che l'immaginario mediatico impone alla società contemporanea ma soprattutto, in modo assertivo, propone una efficace interrogazione intorno alla impossibilità della definizione schematica di una persona: è così che con le sue opere, l'artista gioca un ruolo importante nella riflessione sul genere. In linea con i tempi in cui agisce, si allontana dalle rivendicazioni del femminismo degli anni Settanta, che certamente conosce («Even though I've never actively thought of my work as feminist or as a political statement, certainly everything in it was drawn from my observations as a woman in this culture»¹⁰), non centrando la sua attenzione sul corpo biologico come elemento di definizione dell'identità, ma al contrario restituendo con naturalezza e senza toni rivendicativi una idea di «femminilità indossata»¹¹, ossia intesa come fatto psicologico prima che fisico. Questo processo appare con evidenza nei *Film Stills*, ma è presente praticamente in tutti i suoi lavori, dalle prime prove degli anni Settanta sino ai recenti interventi su Instagram, nei quali l'autrice si mette in scena travestita nei modi più vari, con i lineamenti del viso e le parti del corpo deformate anche grazie agli strumenti tecnologici che la piattaforma fornisce.

Le fotografie realizzate dalla giovanissima autrice ancora nel suo studio a Buffalo, pur essendo linguisticamente allineate a molte opere coeve di artiste esplicitamente implicate col femminismo – per una certa ancora evidente tensione performativa e per la sequenza seriale dei ritratti – già sono innervati da un accento di originalità che si traduce nella scelta di mettere in scena quella «moltiplicazione dell'io»¹²

10. NORIKO 1997, p. 80.

11. «Poiché lei è l'unica modella ad apparire, la serie dimostra che la femminilità può essere, letteralmente, indossata e recitata, cambiata e imitata da un singolo autore» (COTTON 2010, p. 228).

12. SCHOR 2010b, p. 171.

9. MATTIOLI 1979, pp. 175-176.

che sin da questo primissimo momento è il motore della ricerca dell'autrice: le due serie *Untitled (Murder Mystery People)* e *Untitled (Bus Riders)* sono costituite da sequenze di scatti, in bianco e nero, che ritraggono l'artista mentre si trasforma in vari personaggi, di sesso femminile e maschile, in atteggiamenti e con espressioni diverse ma tutte immortalate con tono minimalista, poste al centro su sfondi bianchi, con il filo dell'autoscatto ben in evidenza, a sottolineare la natura rappresentativa di queste scene.

Nel corso dei decenni, Sherman si è calata nei panni più disparati e nel dar vita alle sue fantasie ha assunto le vesti di molte figure femminili, non esitando però a trasformarsi anche in personaggi maschili. Questo permette di inquadrare meglio la sua intenzionalità: Sherman non è strettamente concentrata sull'immagine femminile, ma su come lei stessa, donna, possa identificarsi in varie personalità, traducendo in iconiche realtà le sue fantasie. Questo credo sia uno dei fondamenti di tutto il suo fare, una asserzione di libertà che attraversa la sua ricerca lungo l'intero percorso: negli anni le presenze che popolano il mondo di Sherman divengono sempre più ambigue, spesso restituite con artificiosità evidenti e ostentate che sempre più accentuano la sensazione di straniamento, cui concorre anche l'uso particolare, non certo realistico, del colore, che caratterizzerà la sua produzione sin dai primi anni ottanta.

L'effetto straniante, ottenuto non permettendo allo sguardo dello spettatore di intercettare facilmente quello delle protagoniste delle fotografie, resta intenso anche nei lavori in cui Sherman punta dritti gli occhi verso la macchina. L'artista, infatti, nelle serie successive ai *Film Stills* mette in atto differenti strategie per ottenere il medesimo effetto. Il trucco, i travestimenti, i giochi di luce ed ombra, le ambientazioni surreali e fantastiche, le dimensioni fuori scala, gli effetti photoshop sono tutti stratagemmi in grado di suscitare un'idea di finzione e contribuiscono ad una messa in scena che traduce i soggetti oltre le ragionevoli leggi della verosimiglianza: risulta difficile comprendere il contesto dal quale l'ipotetico frame narrativo è stato isolato, ma dalla costruzione dell'immagine si ricava sempre la sensazione di avere davanti agli occhi un personaggio che vive, e ha una identità, all'interno di una storia che si dipana al di là di ciò che possiamo vedere¹³.

Penso a cicli come *Rear Screen Projections* (1980), in cui Sherman pone l'immagine cinematografica sullo sfondo delle sue misteriose fotografie, creando dei non luoghi in cui si staglia cristallizzata la sua irriconoscibile fisionomia; a *Centerfolds* (1980), un gruppo di opere di formato orizzontale, fortemente claustrofobiche, fatte quando *Artforum* le ha commissionato un portfolio destinato alle pagine centrali della rivista ma rifiutate dal committente perché ritenute inadeguate; alla serie dei *Fairy tales* (1985), inquietanti *tableau vivant*, in cui le atmosfere si fanno cupe e spaventose; agli

History Portraits nei quali, a cavallo tra gli anni ottanta e novanta, Sherman reinterpreta e parodizza capolavori dell'arte, immedesimandosi nei celebri protagonisti di alcuni famosi dipinti. La vena a tratti surreale e a tratti grottesca non si esaurisce negli anni e anche nelle serie realizzate nel nuovo millennio (dai *Clown*, ai *Society Portraits*, alle installazioni fotografiche degli anni dieci) l'artista realizza opere in cui assume personalità non ben definite e sempre nuove. Identità spesso irreali, seppur vive nell'immaginario collettivo. Ampliando al massimo il suo repertorio di iconiche esistenze, Sherman nel tempo si è sciolta in una miriade di corpi e di facce, spingendosi anche a non comparire più, proiettando il suo essere in cose inanimate, persino abiette¹⁴, come nella serie *Sex Pictures* (1992).

Guardando all'insieme della sua produzione quindi, e non soltanto agli *Untitled Film Stills*, risulta ancora più evidente come l'atmosfera di ambigua sospensione, metafisica, che avvolge le differenti identità che l'artista assume ogni volta vada a innescare quel processo così bene illustrato da Butler quando scrive:

È proprio nel momento in cui vengono meno le proprie percezioni stabili e consolidate, in cui non si può leggere con sicurezza il corpo che si vede, che non si dà più la certezza che quel corpo che si ha davanti sia quello di un uomo o quello di una donna. L'oscillazione tra le due categorie costituisce di per sé l'esperienza del corpo in questione. Quando queste due categorie vengono messe in dubbio, anche la realtà del genere entra in crisi [...]¹⁵.

Queste parole, infatti, mi sembrano descrivere bene l'operazione che compie Sherman nelle sue fotografie. Immagini che asseriscono il dubbio, facendo appunto venire meno le «percezioni stabili e consolidate» alle quali ci affidiamo abitualmente.

14. A proposito di questo specifico aspetto, si rimanda a FOSTER 2006.

15. BUTLER 2013, p. XXIII.

13. CASERO 2019, p. 234.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES 2003 = R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino 2003 (ed. or. Parigi 1980).
- BUTLER 2013 = J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, 2013 (ed. or. Londra 1990).
- CASERO 2019 = C. Casero, *Cindy Sherman. Postfazione*, in *Cindy Sherman*, a cura di J. Burton, Milano 2019: 225-253 (ed. or. Cambridge 2006).
- COTTON 2010 = C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino 2010 (ed. or. Parigi, 2004).
- CRIMP 1979 = D. Crimp, "Pictures", in *October* 8, 1979: 77.
- FOSTER 2006 = H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano 2006 (ed. or. Cambridge 1996).
- KRAUSS 2019 = R. Krauss, "Cindy Sherman: Untitled", in *Cindy Sherman*, a cura di J. Burton, Milano 2019: 99-147 (ed. or. Cambridge 2006).
- MATTIOLI 1979 = P. Mattioli, *L'immagine fotografica*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano 1979: 174-176.
- MULVAY 1978 = L. Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo", in *La donna dello schermo*, in *Nuova DWF. Donna Woman Femme, Quaderni di Studi Internazionali sulla Donna* 4, n. 8, 1978: 26-41.
- NORIKO 1997 = F. Noriko, "A Woman of Parts", in *Art in America* 87, n. 6, 1997: 80.
- SCHOR 2010a = G. Schor, *La scena primaria di Cindy. Il film Doll Clothes di Cindy Sherman*, in *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di G. Schor, Catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 febbraio – 16 maggio 2010, Milano 2010: 165-170.
- SCHOR 2010b = G. Schor, *L'avanguardia femminista. Un rovesciamento radicale*, in *L'avanguardia femminista. Un rovesciamento radicale*, in *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, a cura di G. Schor, Catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 febbraio – 16 maggio 2010, Milano 2010: 171-195.
- SELIGARDI, 2018 = B. Seligardi, *Ellissi dello sguardo. 'Pathosformeln' dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano 2018.

L'IMMAGINE DELLE DONNE NEL CINEMA DI PEDRO ALMODÓVAR

GLORIA CAMARERO*

L'immagine della "donna di Almodóvar" presenta caratteristiche ben definite. Nella sua filmografia incontriamo figlie, madri, prostitute, amanti, transessuali, che soffrono per l'assenza della persona amata, per l'amore di un uomo o di un'altra donna, e la cui vita si svolge lontano dai ruoli tradizionali che il cinema patriarcale ha assegnato loro. Libere, indipendenti, energiche, capaci di prendere decisioni, spontanee, amiche delle amiche, moderne e in grado di affrontare le circostanze, esse riprendono modelli di comportamento femminile presenti nella società spagnola negli ultimi quarant'anni: dal 1980, con *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, fino al 2019 con *Dolor y gloria*. La fantasia supera però la realtà e le donne di Almodóvar risultano molto più emancipate della donna reale. In particolare, a infrangere il modello tradizionale sono soprattutto quelle che hanno un ruolo maggiore, come la casalinga o la madre, la cui immagine è oggetto di analisi in questo studio, insieme ai rapporti con il cinema americano classico e l'utilizzo di opere d'arte contemporanee per esprimere i sentimenti femminili.

The image of the "Almodovarian woman" has very distinctive characteristics. In his filmography Almodóvar has represented daughters, mothers, prostitutes, lovers, transsexuals. Their suffering is caused by their loved ones' absence or by a man or another woman's love and their life unfolds far from women's traditional roles in patriarchal cinema. Almodovarian women are also free, independent, vibrant, decisive, spontaneous, supporting their female friends, modern and able to cope with the most difficult circumstances. They have been inspired by the models of female behaviour in Spanish society over the last forty years: from 1980, when Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom was realised, to 2019, the year of Pain and Glory. However, fiction surpasses reality and Almodóvar's characters are more advanced than real women when it comes to the roles of the housewife or the mother, very often represented in his movies. This paper will tackle these figures, along with Almodóvar's aesthetic relationships with classic American cinema and his use of contemporary works of art to express feminine feelings.

Cinema di donne, cinema sulle donne, cinema per le donne o cinema con tematiche femminili: sono questioni sulle quali si è cominciato a riflettere dal principio degli anni Ottanta del secolo scorso quando nella teoria si è denunciata l'ottica maschile e patriarcale predominante sullo schermo e nella pratica è cresciuto il numero di film con donne protagoniste¹.

La prevalenza di personaggi femminili, di grande spessore drammatico e assai lontani dai ruoli tradizionali, rappresenta una delle principali caratteristiche della narrazione filmica di Almodóvar. Il carattere ginecocentrico e la lontananza dai discorsi maschilisti più o meno dominanti² sono frutto di una precisa scelta del regista, che ha riconosciuto, in numerose occasioni, di sentirsi più a suo agio, nei suoi copioni, con i sentimenti delle donne piuttosto che con quelli degli uomini:

Por alguna razón que realmente nunca me he puesto a analizar detenidamente estoy más interesado en los personajes femeninos. Creo que tiene que ver con el papel que el hombre hasta ahora ha tenido que interpretar en la sociedad. Si yo tuviera que escribir un papel para Clark Gable, probablemente lo escribiera para Clark Gable, pero luego, seguramente, elegiría a Sara Bernhardt para interpretarlo³.

In effetti, in quasi tutti i film di Almodóvar il punto di vista centrale è quello femminile. Lo si può notare in *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* (1980), *Che ho fatto io per meritare questo?* (1984), *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988), *Il fiore del mio segreto* (1995), *Tacchi a spillo* (1991), *Tutto su mia madre* (1999) o *Julieta* (2016), mentre sono costituiti soprattutto da donne i cast de *L'indiscreto fascino del peccato* (1983), *Kika* (1993) e *Volver* (2006). Diversamente, si riscontra un maggiore equilibrio tra uomini e donne in *Labirinto di passioni* (1982), *Matador* (1986), *Legami!* (1990), *Carne tremula* (1996), *Gli abbracci spezzati* (2009), *La pelle che abito* (2011) e *Gli amanti passeggeri* (2013). Sono invece film con protagonisti maschili *La legge del desiderio* (1987), *Parla con lei* (2002), *La mala educación* (2004) e *Dolor y gloria* (2019), nei quali non vi sono ruoli forti di donne, anche se appaiono transessuali con sentimenti di donna.

* Universidad Carlos III de Madrid – Instituto de Cultura y Tecnología (gloria.camarero@uc3m.es)

1. Sulla questione della rappresentazione delle donne nel cinema spagnolo cfr. CASTRO 2009, DE FRANCISCO - PLANES - PÉREZ 2010, GUARINOS 2008.

2. ZECCHI 2014, p. 77. Cfr. al riguardo anche GARCÍA DE LEÓN - MALDONADO 1989 e STRAUSS 2001.

3. Cfr. ALMODÓVAR 1994, p. 88.

Fatta eccezione per questi ultimi casi, i personaggi maschili eterosessuali ricoprono di solito ruoli secondari o assumono comportamenti che ruotano intorno alle donne. Un esempio è fornito da *La pelle che abito* (2011). Il protagonista, il dottor Ledgard, non è una figura di secondo piano, ma il suo comportamento è condizionato dalle situazioni che vivono le figure femminili. La perdita della moglie in un incidente lo spinge a dedicarsi alla fabbricazione in laboratorio di una pelle resistente al fuoco, come quella che, se fosse già esistita, avrebbe potuto evitare la morte della donna amata. La violenza sessuale di cui è vittima la figlia lo induce a sequestrare il colpevole e trasformarlo in donna. Alla fine, Ledgard si innamora della sua creazione e sviluppa una totale dipendenza emotiva nei suoi confronti.

Più in generale, essi incarnano i più vari archetipi del maschile. Possono essere il seduttore classico, come Iván in *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*; il figlio superprotetto e immaturo nello stesso film; il poliziotto violento, marito di Luci, in *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*; il consorte egoista e autocentrato di Gloria in *Che ho fatto io per meritare questo?* o di Rebeca in *Tacchi a spillo*. La violenza di genere non è estranea a questi ultimi film menzionati, ma in altri casi è persino più esplicita. Ad esempio, in *Carne tremula* Clara è uccisa dal compagno quando, stanca di infiniti maltrattamenti e umiliazioni, se ne vorrebbe andare per cominciare una nuova vita. La violenza in un contesto di separazione emerge anche quando Lena, ne *Gli abbracci spezzati*, comunica a suo marito che intende lasciarlo. Le conseguenze non si fanno attendere: in un primo momento, il marito la spinge giù per le scale, causandole la frattura di una gamba, anche se poi la conduce subito all'ospedale. In seguito, ha luogo una grave aggressione che Lena descrive così: "Abbiamo litigato con violenza. Mi ha strappato i vestiti e mi ha gettato sulla strada", per quanto preferisca non sporgere denuncia contro il proprio coniuge. La presenza dell'opera pittorica *Pistole, Revolver e Fucili* da Andy Warhol nella casa dei protagonisti costituisce una metafora della situazione di violenza (fig. 1). La transessuale Agrado di *Tutto su mia madre* si prostituisce e, dopo che un cliente l'ha brutalmente aggredita e derubata anche del poco denaro in suo possesso, afferma: "non è la prima volta che accade"⁴.



Fig. 1: *Gli abbracci spezzati* (© El Deseo D.A. S.L.U.).

4. Cfr. ALMODÓVAR 2002, p. 24.

La donna di Almodóvar è solitamente forte, indipendente, piena di energia, spontanea, moderna e capace di affrontare le circostanze. È una che prende l'iniziativa. In *Tacchi a spillo* Becky del *Páramo* rivendica la personalità femminile al di là dei ruoli sociali o dell'identità riconosciuta dagli altri, come si evince dalla frase pronunciata di fronte al suo vecchio amante: «Per quasi cinquant'anni sono stata una donna meravigliosa. Credo che sia giunto il momento di trasformarmi in una persona meravigliosa».

Capita spesso che i personaggi femminili di Almodóvar soffrano perché è stato loro spezzato il cuore o perché gli uomini le hanno maltrattate. Eppure vanno avanti. La capacità di superare le situazioni caratterizza la condizione femminile. Che uomini e donne reagiscano in modo diverso all'abbandono da parte della persona amata, lo spiega Almodóvar stesso a partire dal titolo di una nota canzone del cantante spagnolo Raphael, *Los hombres lloran también*:

Si. *Los hombres lloran también*. Pero yo creo que las mujeres lloran mejor. Antes del 68, si una chica dejaba a un chico, el muchacho estaba obligado a convertirse en un héroe, a través de una aventura personal o haciendo algo por la humanidad, descubriendo una vacuna o algo así. Después del 68, con el aterrizaje en las pantallas del antihéroe con barba de semanas y traumatizado por alguna guerra o un matrimonio desgraciado, si además le dejaba su novia, el chico se comportaba de un modo terriblemente realista y no intentaba hacer nada por la humanidad, al contrario: abandonaba su trabajo y el cuarto de baño y empezaba a empujar el codo más de la cuenta. Las chicas sí que saben comportarse cuando su novio las planta. No conocen el pudor, ni el sentido del ridículo, ni esa cosa horrenda que antes se llamaba amor propio. Sus reacciones están llenas de registros. La mujer sabe que necesita del amor para seguir respirando y está dispuesta a defenderlo como sea⁵.

Così accade, ad esempio, a Tina in *La legge del desiderio*, a Leo ne *Il fiore del mio segreto*, a Lena ne *Gli abbracci spezzati*, a Raimunda in *Volver* o a Pepa in *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Tutte quante superano l'inganno perpetrato contro di loro e la delusione le fa crescere. La prima, quando ricorda la sua adolescenza maschile, riconosce che è rimasta traumatizzata dalla relazione con due uomini: "uno fu lei, il mio direttore spirituale, e l'altro mio padre. Entrambi mi avete abbandonato. Ormai non posso avere fiducia in nessun altro". Con il tempo però riesce a superare il trauma e afferma: "Non ho problemi con i ragazzi perché per me è da tempo che non esistono più". Leo sperimenta un completo tracollo dopo che il marito l'ha abbandonata e, ammettendo la crisi, afferma: "Se continuo a bere, finirò per diventare un'alcolista anonima. Tranne bere, tutto mi pare difficile!"⁶. Ciononostante, rinasce e si trasforma in un'altra donna, molto più sicura di sé e nuovamente innamorata. Lena supe-

5. Cfr. ALMODÓVAR 2004. Cfr. al riguardo anche STRAUSS 2001.

6. ALMODÓVAR 1996, pp. 32-33.

ra l'angoscia che le procura l'atteggiamento violento-compiacente-dominante del marito grazie alla felicità che le dà un nuovo amore, al quale però un incidente mortale mette fine. Si tratta di una metafora della fatalità, che in questo caso impedisce alla donna di raggiungere la sua autonomia. Anche Raimunda è turbata dal comportamento tutt'altro che esemplare del proprio marito. Risolta drasticamente, per così dire, la questione, si converte in un modello di donna risoluta, pratica, energica e dotata della volontà necessaria a realizzare ciò che si propone, sia disfarsi del cadavere del compagno o mettere in piedi un ristorante, il famoso Asador Emilio. Una parte della forza le viene dalle relazioni solide che ha con le altre donne della sua famiglia (figlia, sorella, zia), che mettono in atto comportamenti assai radicati nel mondo rurale da cui essa proviene.

Consapevole del fallimento della sua relazione, Pepa costituisce l'esempio più chiaro della capacità di superare il tradimento maschile. Nella nota alla sceneggiatura di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* Martínez-Vasseur⁷ spiega che la protagonista ha costruito un pollaio con materiali di recupero, pezzi di legno, bidoni metallici di ogni tipo, così come avrebbe fatto suo padre in paese. I piccioni, le anatre e le galline stanno come a casa loro e la voce in *off* di Pepa ci informa:

Hace meses, me mudé a este ático con Iván. El mundo se hundía a mi alrededor, y quería salvarme y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba: la mía.

La comparazione, niente affatto casuale, con l'arca di Noè implica un parallelismo, al contempo ovvio e significativo, con il proprio naufragio sentimentale. L'infedeltà la trasforma da "donna alienata", priva di qualsiasi controllo sui propri impulsi emotivi, a "donna egocentrica":

Destroza cuanto se le pone por delante y se destroza a sí misma. Cuando la película termina es otra persona, construida con los pedazos de la anterior y que, curiosamente, es al fin, ella. Todo lo que rompe o quema en ese proceso aparentemente destructor, que acaba por alumbrar a una mujer nueva, tiene un contenido simbólico. Así, al incendiar el colchón sobre el que se acostaba con Iván, reduce a cenizas la relación enfermiza que mantenía con él; al hacer añicos el cristal de la terraza, permite que entre un aire nuevo en su casa; y al arrancar los cables del teléfono o del contestador está cortando los vínculos que la ataban a una pasión amorosa desquiciante⁸.

L'infedeltà le dà anche forza: una forza che le permette di rifiutare con convinzione e dignità la proposta, rivoltale dal suo ex all'aeroporto, alla fine della storia, di riprendere la relazione, e la avvicina a un altro

personaggio mitico, la Vienna di *Johnny Guitar*, «una donna forte, che ha dovuto lottare per sopravvivere in un mondo dominato dagli uomini, benché la decisione sia opposta»⁹. La canzone *Puro Teatro*, di Tite Curet Alonso, interpretata da 'La Lupe' che chiude il film e che la protagonista sembra intonare, ribadisce i suoi sentimenti di sicurezza e di biasimo nei confronti del playboy seduttore che Iván è stato per lei¹⁰. Il testo non lascia adito a dubbi:

Yo confiaba ciegamente en la fiebre de tus besos,
mentiste serenamente y el telón cayó por eso.
Teatro, lo tuyo es puro teatro,
falsedad bien ensayada, estudiado simulacro.
Fue tu mejor actuación... destrozar mi corazón,
y hoy que me lloras de veras, recuerdo tu simulacro.
Perdona que no te crea, lo tuyo es Puro Teatro.

E in questo processo di ricomposizione personale dalla donna, l'uomo è cacciato dal circolo femminile. La protagonista de *La legge del desiderio* ammette che l'uomo è scomparso dal suo mondo. In *Volver*, il padre violentatore di Ramunda muore come suo marito, che cerca di abusare della figlia. Le donne rimangono sole, senza un uomo, e si dedicano a svolgere in comune attività femminili tipiche della tradizionale cultura rurale spagnola, come fare merletti ne *Il fiore del mio segreto* o come, in *Volver*, partecipare a una ritualità di gesti ed eventi legati alla morte, quali veglie o pulizie delle tombe del cimitero. Il colore del lutto caratterizza la loro immagine. In più di un'occasione la donna trova la propria libertà dopo la morte del compagno. Ne *L'indiscreto fascino del peccato* la scomparsa del marito permette alla marchesa di cambiare la propria vita e realizzarsi come persona, dato che – come lei stessa afferma con convinzione – “come marito e come padre era un mostro, un fascista. Da quando è morto, mi sento libera. Finalmente la vita è mia”. Lo stesso sentimento di libertà si produce quando è la donna stessa che favorisce la morte del compagno, come Gloria in *Che ho fatto io per meritare questo?* o Rebeca in *Tacchi a spillo*.

D'altra parte, è opportuno ricordare che la maggior parte delle donne dei film di Almodóvar non è sposata. Non si tratta, però, di un nubilato imposto o equivalente alla solitudine. È una condizione ricercata e desiderata, sinonimo di autonomia e di indipendenza. Le donne non sposate rappresentano il 63% del totale. Il 10% sono vedove, condizione più adatta alle donne anziane, con l'eccezione di Julieta nel film omonimo. Il 5% sono separate/divorziate e il 22% sposate. Perciò le donne sole (nubili, separate e vedove) costituiscono la maggioranza: raggiungono il 78%, mentre le sposate non superano il 22% (fig. 2). Prevalgono le giovani e quelle di età media. Il gruppo più esteso si colloca tra i

7. MARTÍNEZ-VASSEUR 2004, pp. 183-184.

8. MILLAS 2004.

9. SÁNCHEZ NORIEGA 2017, p. 337.

10. MEJEAN 2011, p. 57.



Fig. 2: Dati in MANRUBIA PEREIRA 2012.

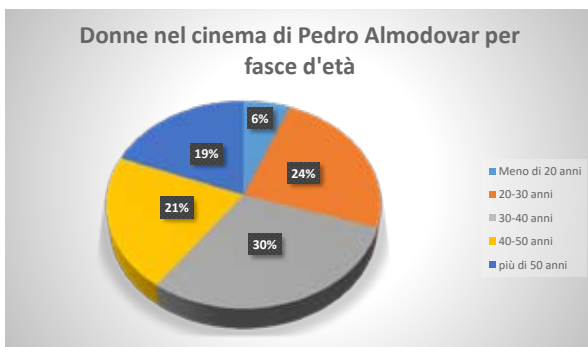


Fig. 3: Dati in MANRUBIA PEREIRA 2012.

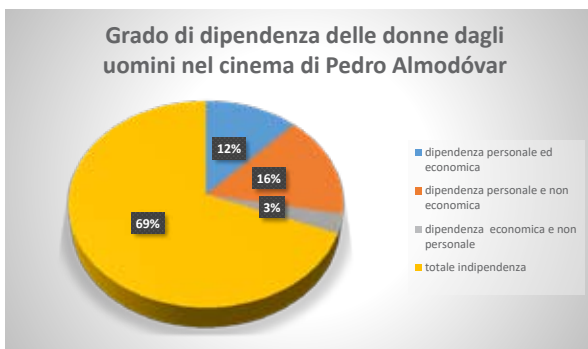


Fig. 4: Dati in MANRUBIA PEREIRA 2012.

30 e i 40 anni (30%); vengono poi quello dei 20-30 anni (24%) e quello dei 40-50 (21%). La donna con un'età compresa tra i 20 e i 50 anni supera il 75% del totale. Quella con più di 50 anni è ben rappresentata (19%), mentre esigua è la percentuale di bambine e adolescenti, che raggiunge appena il 6% (fig. 3).

In quanto alla loro dipendenza dall'uomo, la grande maggioranza sono donne totalmente indipendenti (69%) e soltanto il 31% restante dipende in qualche modo dal maschio (fig. 4). Può trattarsi di una dipendenza personale ed economica (12%); personale, ma non economica (16%); o economica, ma non personale (3%). Quest'ultimo caso rappresenta una percentuale molto bassa perché è difficile dipendere economicamente da un uomo senza dipendere da lui personalmente. La dipendenza economica è solitamente legata

alla dipendenza personale. Tutti sappiamo, del resto, che la liberazione delle donne prende avvio anche dalla liberazione economica.

A prescindere da queste percentuali, le immagini delle donne nel cinema di Pedro Almodóvar presentano una serie di caratteristiche ben definite, che è opportuno richiamare. In primo luogo, sono lo specchio nel quale si riflette la realtà.

L'IMMAGINE DELLA DONNA COME SPECCHIO DELLA REALTÀ

Il cinema non è la realtà, ma riflette la realtà. Mostra la società e i cambiamenti che si producono in essa, in un tempo e in uno spazio determinati. Nel caso di cui ci occupiamo, lo spazio corrisponde alla Spagna e il tempo è quello degli ultimi quarant'anni, vale a dire il periodo che comincia con il primo film almodovariano, nel 1980, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, e finisce con *Dolor y gloria*, del 2019. Nell'arco di questi quasi quarant'anni la donna spagnola reale è molto cambiata. I dati pubblicati dall'Istituto Nazionale di Statistica riferiscono che dagli inizi del XXI secolo il tasso di attività lavorativa femminile presenta un andamento sostanzialmente simile a quello maschile¹¹. In questo periodo, in Spagna, noi donne abbiamo raggiunto l'autonomia, ci siamo integrate in modo massivo nel lavoro extradomestico e in grande misura abbiamo avuto accesso agli studi superiori. Le protagoniste dei film di Almodóvar riprendono questa situazione e queste trasformazioni, e le anticipano perfino. La finzione supera la realtà.

Così, le prime donne almodovariane, concepite negli anni Ottanta, sono folli e trasgressive. Rompono le regole, parlano apertamente di sesso e non provano repulsione per le droghe. Corrispondono a una parte delle donne spagnole di quegli anni, quelle proiettate verso la libertà subito dopo la fine del franchismo. Le nuove leggi della democrazia favoriscono la sua liberazione e la donna prende possesso della città, su un piano di parità di diritti con gli uomini. È la donna de 'la movida madrileña'¹² che si trova rappresentata da Sexi in *Labirinto di passioni*¹³ e dalle protagoniste

11. Si vedano i dati concreti nel sito web dell'Istituto Nacional de Estadística spagnolo (<http://www.ine.es>, ultimo accesso 20 ottobre 2019). Si ricordi che la maggiore crescita risale agli ultimi due decenni del XX secolo. In questo periodo, in Spagna la cifra delle donne attive si duplica, passando da 3,8 a 7,9 milioni; il tasso di occupazione femminile subisce un incremento del 15%.

12. È stato un movimento contro culturale sorto a Madrid durante i primi anni della Transizione della Spagna postfranchista, che durò fino alla metà degli anni Ottanta. Per conoscerne origini, significato e caratteristiche cfr., ad esempio, GALLERO 1991.

13. Cfr. GUBERN 2014, pp. 24-25.

di *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*¹⁴. Queste, però, costituivano in quegli anni solo una minoranza. Gli uomini e le donne reali stavano allora solo iniziando a cambiare mentalità e non si poteva ancora parlare di effetti così diffusi e tangibili di queste trasformazioni. La donna dei film di Pedro Almodóvar era molto più avanti di quella reale e, per questa ragione, la sua 'ninfomania' e, soprattutto, i comportamenti spregiudicati di Pepi, di Luci o di Bom destarono così tanto stupore in quel momento. I valori che spingono ad agire queste ultime "non sono sovvertiti o trasgrediti; semplicemente non esistono e sono mossi dall'immoralità più assoluta"¹⁵.

Non era cosa abituale in quell'epoca presentare sullo schermo le minoranze sessuali né realizzare film con protagoniste lesbiche. La questione dell'identità sessuale era poco affrontata e sempre da una prospettiva maschile. Questo film, pertanto, costituì la grande eccezione, poiché, come ricorda Amanda Castro, Almodóvar

Además de tratar la homosexualidad femenina rompe con todo lo que se había hecho hasta esa fecha. Se apropia de identidades nacionales y sexuales para burlarse e ironizar sobre ellas. Busca la sátira y la provocación total del público, el impacto brutal. El sexo es una mercancía que se compra y se vende, y es el motor principal de la acción de los personajes. Se trata de hacer saltar por los aires, los límites establecidos, los temas tabúes, todo lo que ponga freno a la pulsión sexual, exponiendo los mecanismos mediante los cuales se construyen los roles de género y abogando, así, por su desnaturalización. La comida, lo escatológico, las palabras malsonantes, la sumisión de la mujer, todos los aspectos populares definitorios o típicos de la sociedad tradicional española se exageran de forma caricaturesca¹⁶.

In conclusione, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* rappresenta la sovversione del patriarcato, poiché mina i ruoli femminili tradizionali: «Donde en los melodramas tradicionales se sublima el masoquismo femenino con la violencia emocional, aquí se parodian las relaciones dominantes-subordinantes a través de la grotesca exageración de abusadores y víctimas»¹⁷. La libertà che le protagoniste tentano di conseguire è depolitizzata, motivo che le allontana dal comportamento maggioritario dei giovani spagnoli dell'epoca, soprattutto universitari. Il loro mondo è un altro.

In seguito, Pedro Almodóvar ha continuato su questa linea sino a convertirla in un suo marchio di identità. La donna innamorata di un'altra donna riappare ne *L'indiscreto fascino del peccato*. L'amore tra uomini si presenta in *Labirinto di passioni*, *La legge del desiderio*, *Gli amanti passeggeri* o *Dolore e gloria*. Anche le transessuali dotate di grande sensibilità sono figure ricorrenti. Continua a emozionare il ricordo delle

premurose figure di Tina ne *La legge del desiderio*, di Agrado o Lola in *Tutto su mia madre*, di Letal o Chón in *Tacchi a spillo*, di Paquita y Zahara, la brutta e la bella, de *La mala educación* rappresentate da "Augusto" e il "pagliaccio bianco" (fig. 5). Tutte sono verosimili nella loro femminilità, hanno vita propria e dignità in abbondanza. Il cinema di Almodóvar le ha normalizzate. Costituiscono altri modelli di donne, specchio della realtà.



Fig. 5: Paquita e Zahara in *La mala educación*
(© El Deseo D.A. S.L.U. Foto: Diego López).

Riguardo ancora all'evoluzione della donna nella società spagnola durante gli ultimi quarant'anni, bisogna ricordare che alla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta del secolo scorso essa entra nel mercato del lavoro in maniera anche quantitativamente significativa e, sempre di più, in posti di responsabilità; quasi la metà delle donne possiede studi superiori¹⁸. I film di Almodóvar rispecchiano questa situazione e si riempiono di donne *yuppies*, attraenti, femminili, ben vestite, intelligenti, moderne, sofisticate, che svolgono lavori socialmente prestigiosi. Sono soprattutto avvocate e professioniste della comunicazione. Soppiano gli uomini in questi ruoli e inizialmente si vestono come loro, vale a dire con un completo di giacca e pantaloni, mentre con i successivi personaggi femminili questo abbigliamento viene abbandonato. Corrispondono al modello María nel *Matador* o Pepa in *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, ma anche, in completo di giacca e pantaloni e con una iconografia simile, Leo ne *Il fiore del mio segreto* e la madre e la figlia in *Tacchi a spillo*. Esse, nel loro insieme, costituiscono "la nuova donna" e corrispondono al modello che si stava facendo strada nella società spagnola di allora, per quanto i personaggi femminili della finzione almodovariana siano sempre concettualmente più avanti di quelli in carne e ossa.

Vi è in ciò un certo parallelismo con la commedia nordamericana degli anni Trenta e Quaranta, che diffuse un nuovo modello di donna, maggiormente integrata nel mondo professionale, perché così era la realtà

14. Cfr. ESQUIROL - FECÉ 2005, pp. 165-180

15. Cfr. SANCHEZ HARGUINDEY 1980, p. 54.

16. CASTRO 2009, pp. 314-315.

17. ALLISON 2003, p. 98.

18. Cfr. CAPEL 1999, pp. 73-75.

dell'epoca e lo fu, ancora di più, durante la Seconda Guerra Mondiale. Molte volte esercita professioni prestigiose, sostituisce l'uomo e arriva a vestirsi come quest'ultimo. Grazie a lei gli Stati Uniti proiettarono nel mondo un'immagine di modernità. Con la donna la modernità arrivò nel cinema. Varie attrici diedero vita al paradigma dello schermo, soprattutto Claudette Colbert e Katharine Hepburn, la indomabile per eccellenza, dai tratti spigolosi e l'aspetto un po' androgino, che indossava i pantaloni quando abitualmente le ragazze portavano la gonna. Gli archetipi femminili creati da Pedro Almodóvar nei suoi film non sono dunque lontani da quelli che dominano nel cinema classico nordamericano in generale e nel melodramma hollywoodiano in particolare¹⁹.

Negli anni 2000 il cinema di Almodóvar rappresenta una donna più serena e pacata, che non ha più la necessità di dimostrare qualcosa, così come non ha bisogno di farlo nella vita reale. Le protagoniste di *Tutto su mia madre*, *Volver*, *Gli abbracci spezzati* o *Julieta* sono molto più naturali e vivono lontane dall'esibizione dei nuovi comportamenti femminili²⁰.

Un'ulteriore costante da rilevare riguarda il fatto che la stragrande maggioranza delle donne almodovariane lavora fuori casa. Oltre che nell'avvocatura e nella comunicazione, lo fa nella sanità, nel settore delle pulizie, nel campo dell'estetica, nella canzone, nelle corride, nel teatro, nel cinema, nella pubblicità, in letteratura, nell'insegnamento e in altri servizi. Tuttavia, diffuse sono anche le figure di casalinghe e di portinaie per il particolare legame che queste professioni consentono di stabilire fra donne. In particolare, molteplici sono gli aspetti in cui la domestica rimane legata alla padrona di casa. Di solito, le fornisce supporto, come nel caso di *Kika* o *Il fiore del mio segreto*, ma, in maniera eccezionale, può rappresentare una nemica. Lo vediamo in *Julieta*, nel quale il personaggio dell'assistente, Mirian, presenta una certa somiglianza con il comportamento della malvagia Mrs. Danvers, la governante di *Rebecca* di Hitchcock, poiché sviluppa una relazione simile, per quanto attenuata, rispetto a quella che la protagonista intrattiene con la nuova signora De Winter. Non a caso, l'attrice Rossy de Palma si è ispirata a Judith Anderson. Vestita di scuro, la cinepresa tende a mostrarla in primo piano affinché lo spettatore ne percepisca l'espressione. La posizione delle mani e i suoi gesti rendono conto della somiglianza tra le due donne (fig. 6 e 7). Anche la figura della portinaia è ben presente e molto ben definita. Svolge la funzione di informare tutti su tutto.



Fig. 6: Mirian (Rossy de Palma) e Julieta (Adriana Ugarte) in *Julieta* (© El Deseo D.A. S.L.U. Foto: Manolo Pavón).



Fig. 7: Mrs. Danvers (Judith Anderson) e Signora Winter (Joan Fontaine) in *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940).

MODELLI DI COMPORTEMENTO

Il primo modello di comportamento è costituito dall'amicizia e dalla solidarietà. La donna almodovariana è "amica delle sue amiche" e mantiene con le altre donne una relazione di complicità che non esiste tra gli uomini o tra uomo e donna. Lo si osserva in *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, dove le tre protagoniste stabiliscono tra di loro una relazione caratterizzata dall'assenza della figura maschile o dall'intento derisorio nei suoi confronti. In *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* a contare è l'aiuto reciproco tra donne: il personaggio di Candela trova nella sua amicizia con Pepa il modo di curare le ferite causate dalla sua storia con il terrorista scita, rievocato nel suo discorso, nel ricordare "il male ricevuto dal mondo arabo". L'amicizia tra donne cura il dolore prodotto dalla mancanza di sentimenti d'amore. Ne *Il fiore del mio segreto* la protagonista mantiene un legame con sua madre, con sua sorella, con la domestica e persino con l'amica Betty, che sarà l'amante di suo marito. Questa comunicazione con il mondo femminile la aiuta a sopravvivere all'abbandono del

19. Cfr. CANASSA 2018.

20. Cfr. COLMENERO 2001, pp. 56-58.

compagno. Gloria in *Che ho fatto io per meritare questo?* ha più fiducia nelle sue vicine e nella prostituta Crista che in suo marito. L'idea dell'amicizia è al di sopra di ogni cosa e si eleva al massimo grado. In *Kika*, Amparo rivela alla protagonista che sta avendo una relazione sessuale con suo marito Ramón. A Kika, che si mostra dispiaciuta per l'inganno, Amparo spiega: "con Ramón è differente. Lui è un uomo, però tu sei la mia migliore amica e continuerai a esserlo". Tra gli uomini vi è qualcosa di simile all'amicizia tra donne soltanto fra i protagonisti di *Parla con lei* e non è casuale, dato che entrambi i personaggi sono lontani dagli stereotipi maschili tradizionali.

Il secondo modello di comportamento femminile nel cinema almodovariano è dato dalla netta rottura con la tradizione. La donna è padrona del suo destino e si distacca dai consueti modelli di femmina. In *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, ad esempio, Bom trasgredisce le regole non perché sia attratta dalle donne, ma per il suo atteggiamento dominante su di loro, caratteristico più dell'ambito maschile che di quello muliebre.

Tuttavia, la figura rappresentata in maniera più innovativa è proprio quella, ricorrente nel cinema di Pedro Almodóvar, della casalinga. A dimostrarlo è Lucy in *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, o Gloria in *Che ho fatto io per meritare questo?*, ma anche Raimunda in *Volver*. La prima è una tipica donna di casa, che però si spinge oltre il comportamento che ci si aspetterebbe da lei, aprendosi senza remore a nuove relazioni affettive e sessuali. La seconda appartiene a una generazione precedente, ma comunque in via di trasformazione. Sopravvive a un ambiente fatto di incomprensioni familiari con il marito, i figli e la suocera, riconosciute con grande consapevolezza come un grande fallimento personale: "Ma chi me l'ha fatto fare? Sposarmi... quando sarebbe stato molto più tranquillo restare sola". Cerca una droga a buon mercato o le pillole per dormire. Rompe gli stereotipi. Esce per lavorare fuori casa come donna delle pulizie, contribuisce economicamente al sostegno della famiglia e dice no allo sposo quando lui desidera soltanto sesso. Finisce per liberarsi di quest'ultimo con una 'formula' per niente comune, ovvero colpendolo alla testa con un prosciutto. Raimunda, in *Volver*, crea un'attività per incrementare le sue entrate e si dichiara colpevole dell'uccisione del marito per discolpare la figlia. Tutte queste donne prendono l'iniziativa dinanzi agli uomini. Al di sopra di queste figure si pone però quella della madre che costituisce, senza dubbio, l'immagine fondamentale di donna, per quanto variata, nei film almodovariani.

L'IMMAGINE DELLA MADRE

Pedro Almodóvar crede che la famiglia tradizionale non funzioni, ma crede che funzioni il modello tradizionale di madre, che introduce in molte delle sue opere. *Tacchi a spillo* è la storia di una madre e di una figlia, in mezzo a delitti e giustificazioni di entrambe²¹. Ne *Il fiore del mio segreto* la transessuale Tina è una madre frustrata che esercita questo ruolo con la figlia di un'amica che l'ha lasciata alle sue cure. In *Legami!* e ne *Il fiore del mio segreto* le madri attempate e vedove continuano ad appoggiare le proprie figlie adulte in momenti difficili. Altre, più giovani, affrontano la maternità da sole: Julieta è vedova e non sposata sono Judith ne *Gli abbracci spezzati* e Manuela in *Tutto su mia madre*.

La presenza così forte del personaggio della madre è stata ricondotta all'esperienza personale del regista. Certamente, il cinema di Almodóvar possiede una forte componente autobiografica e ne include il vissuto. Egli è sempre stato molto unito alla madre, Paquita Caballero, la quale, come ha ammesso, è stata così importante nella sua vita al punto che ha voluto renderle omaggio, in modo tanto esplicito quanto implicito, nella sua produzione. Appare espressamente in *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* come conduttrice televisiva; in *Kika* come presentatrice dello scrittore Peter Coyote; in *Legami!* è la madre della protagonista, Marina; e in *Che ho fatto io per meritare questo?* è l'amica della nonna. In maniera implicita, vi è una parte della madre di Almodóvar in ciascuna delle madri dei suoi film.

Il caso più evidente di identificazione tra la figura di Paquita Caballero e la madre di un personaggio lo abbiamo in *Dolor y gloria*, che mette in scena la maturità e la decadenza fisica di un regista cinematografico, alter ego di Pedro Almodóvar. Ovviamente, questo alter ego veste in maniera simile al regista, indossa analoghi occhiali scuri per proteggersi dalla fotofobia, vive in un appartamento identico, situato nella stessa strada e nella stessa città, decorato con gli stessi mobili, gli stessi elettrodomestici e le stesse opere d'arte, e, infine, intrattiene una relazione molto stretta con la madre. La sua infanzia trascorre insieme a lei. A differenza di altre giovani madri almodovariane, questa è sposata, ma la presenza del padre nell'educazione del figlio è inesistente. È una madre protettiva, che si muove nell'ambito rurale delle case-grotta di Paterna, la cui immagine, condotta e forza rimandano al modello materno del cinema neorealista italiano (fig. 8).

Quando il protagonista è adulto, la madre anziana gli è accanto e arriva a rimproverargli la sua omosessualità, cosa che risulta alquanto impensabile nella Spagna odierna, persino nelle persone più anziane. Insieme percorrono il corridoio di casa, circondati da scaffali

21. Cfr. GUARDIA - LLORENTE - CORTÉS 2009, p. 14.



Fig. 8: *Dolor y gloria*
(© El Deseo D.A. S.L.U. Foto: Manolo Pavón).

pieni di libri, oggetti di design, come le tende di Missoni nel balcone del fondo, l'orologio di George Nelson per Vitra o la cassettera di legno riciclato di Piet Hein Eek, e altre opere d'arte, che siano i dipinti Eros e Psiche di Guillermo Pérez Villalta sulla parete di destra o il Filosofo di Dis Berlin, sul lato sinistro, e, dietro, la scultura Industrial Urbana di Miguel Navarro (fig. 9). Tutti questi elementi fanno parte del patrimonio di Almodóvar e si integrano nella scenografia cinematografica. Non passano inosservati. Danno "modernità" allo spazio della rappresentazione e contribuiscono a definire un gusto, uno stile, uno status, che è quello dei suoi proprietari, reali o fittizi²².

Una diversa immagine di madre è quella di Manuela in *Tutto su mia madre*. Si tratta di una donna sola, la cui priorità assoluta è il figlio. La perdita di quest'ultimo la conduce a un totale tracollo, nel quale si fa largo, però,

la decisione di mettersi a ricerca del padre del ragazzo, un transessuale che vive a Barcellona, ai margini della prostituzione, e che ritorna alla paternità con Rosa, una giovane suora laica che aiuta tossicodipendenti ed emarginati. Il suo ruolo di madre rappresenta la solitudine e l'assenza. È un ruolo di grande spessore e la sua immagine viene definita anche per opposizione a quella dell'altra madre del film, la madre di Rosa, conservatrice ed egoista, preoccupata soltanto per sé stessa, per ciò che gli altri diranno e per il denaro che può guadagnare dalla falsificazione di quadri di Chagall.

Della stessa solitudine di Manuela soffre un'altra madre, Julieta, nel film omonimo, quando scompare la figlia, probabilmente implicata in una setta. I sentimenti di questa donna si esprimono attraverso determinati simboli, come il colore, i motivi decorativi e gli oggetti d'arte degli scenari, che possono parlare di felicità, disperazione, speranza.

La protagonista abita in tre diverse case di Madrid, che rappresentano il suo stato d'animo in ciascun momento. Gli arredi cambiano. Il colore delle pareti e gli altri elementi decorativi segnalano le differenze. La tappezzeria della casa nella quale la donna si stabilisce con sua figlia ancora bambina presenta vistosi motivi in rosso, ispirati agli anni Settanta, che ricordano quelli della casa barcellonese di Manuela in *Tutto su mia madre*. La casa appare un po' soffocante, ma emana vitalità da tutti i lati e la luce entra in grande quantità attraverso le finestre che si affacciano verso l'esterno. Qui inizia una nuova vita per entrambe. Quando Antía sparisce, Julieta resta immersa nella più profonda tristezza. Non vuole che nessun oggetto gliela



Fig. 9: *Dolor y gloria* (© El Deseo D.A. S.L.U.).

22. Cfr. CAMARERO 2020, p. 30.



Fig. 10: *Julieta*. (© El Deseo D.A. S.L.U. Foto: Manolo Pavón).

ricordi. Cambia quartiere e appartamento. Va a vivere in una nuova casa, del tutto impersonale e lontana dalla precedente. Si tratta di un ampio spazio minimalista, con pareti bianche, opposto, dal punto di vista decorativo, al precedente, perché anche i suoi sentimenti, nell'una e nell'altra circostanza, sono distinti.

In un dato momento apprende che sua figlia è ancora viva. Allora ritorna nell'edificio dell'appartamento tappezzato di rosso, che aveva abitato con Antía al momento del trasferimento a Madrid. Affitta un alloggio nello stesso palazzo, abbastanza simile al primo per struttura. Tuttavia, questo è decorato in verde, il colore della speranza, ed è visibilmente abbandonato. In questo spazio decide di aspettare la giovane. L'unico mobile che vediamo nel salone è un semplice tavolo di cristallo, sul quale scrive ad Antía, raccontandole tutto quello che non le disse quando vivevano insieme. Non vi sono quadri alle pareti. Sul camino vi è la scultura de *L'uomo seduto*, realizzata, secondo il copione, dall'amica della protagonista, Ava, che gliel'ha regalata tempo prima. Si tratta, in realtà, di un'opera dello scultore Miquel Navarro che si integra nella vicenda con una identità propria. Mostra la figura di un uomo con il pene mozzato. Parla da sé di un'altra amputazione: quella personale che ha rappresentato per Julieta la sparizione di Antía; pertanto, la presenza della scultura nel film assume un significato concreto, che è quella di esprimere la situazione emotiva del personaggio.

Questa non è l'unica opera d'arte contemporanea presente in *Julieta* con lo scopo di rappresentare le emozioni. Nella casa dalle pareti bianche, che la donna abita durante la scomparsa della figlia, si osserva la locandina della mostra di Lucian Freud, con il suo autoritratto, inaugurata alla National Portrait Gallery di Londra nel 2012. Freud è il pittore di sentimenti e la sua funzione nel film è riprodurre quelli della protagonista. La donna si colloca davanti al dipinto e stabilisce, così, un dialogo simbolico-metaforico tra ciò che è alle spalle e ciò che sta davanti, tra il pezzo esposto sul set delle riprese e il personaggio del film (fig. 10)²³.

Julieta torna a sviluppare la figura della madre che ha perduto il figlio e dei sentimenti prodotti in lei dall'assenza di questo, ma ricorre all'opera d'arte per esprimerli visivamente. L'immagine è una metafora argomentativa, segno e significato dell'azione.

In definitiva, nessuna di queste immagini di donna corrisponde a quelle cinematografiche delle "Lolite" o delle "Gilde". E nessuna di queste donne ha trascorso *Vacanze Romane* per mano di William Wyler né acquisisce la condizione di "tentazione che vive al piano di sopra", come afferma Billy Wilder. Almodóvar ha costruito il suo personale universo femminile, nel quale vengono costantemente infranti gli archetipi tradizionali del cinema patriarcale.

23. CAMARERO 2017, p. 51.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLISON 2003 = M. Allison, *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid 2003.
- ALMODÓVAR 1994 = P. Almodóvar, in *Film Threat* 18, 1994: 85-93
(http://www2.ups.edu/faculty/velez/Span_350/recursos/hecho/hech_03.htm, consultato il 02.02.2020).
- ALMODÓVAR 1996 = P. Almodóvar, *Guion La flor de mi secreto*, Madrid 1995.
- ALMODÓVAR 2002 = P. Almodóvar, *Guion Todo sobre mi madre*, Madrid 2002.
- ALMODÓVAR 2004 = P. Almodóvar, “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, in *El País. Cultura*, 26 settembre 2004 (https://elpais.com/diario/2004/09/26/cultura/1096149609_850215.html, consultato il 06.02.2020).
- CAMARERO 2017 = G. Camarero, “Literatura y arte en *Julieta* de Pedro Almodóvar”, in *DeSignis* 27, 2017: 45-52.
- CAMARERO 2020 = G. Camarero, *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 2020⁴.
- CANASSA 2018 = R. Canassa, *As mulheres no cinema de Pedro Almodóvar Caballero: e a reinvenção do melodrama hollywoodiano*, Lisboa 2018.
- CAPEL 1999 = R.M. Capel, *Mujer y Trabajo en el siglo XX*, Madrid 1999.
- CASTRO 2009 = A. Castro, *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo 2009.
- COLMENERO 2001 = S. Colmenero, *Estudio crítico, Pedro Almodóvar, Todo Sobre Mi Madre*. Barcellona 2001.
- ESQUIROL - FECÉ 2005 = M. Esquirol – J.L. Fecé, “Haciendo estudios culturales. Una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición. El caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar”, in *Cuadernos de la Academia* 7, nn. 13-14, 2005:165-180.
- DE FRANCISCO - PLANES - PÉREZ I. 2010 = *La mujer en el cine español*, a cura di I. de Francisco - J.A. Planes - E. Pérez, Madrid 2010.
- GALLERO 1991 = J.J. Gallero, *Solo se vive una vez: Esplendor y ruina de La movida madrileña*, Madrid 1991.
- GARCÍA DE LEÓN - MALDONADO 1989 = M.A. García de León - T. Maldonado, *Pedro Almodóvar o la otra España cañí. Sociología y crítica cinematográficas*, Ciudad Real 1989.
- GUBERN 2014 = R. Gubern, “Movida y transgresión en el primer Almodóvar”, in *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*, a cura di P. Poyato. Siviglia 2014: 15-27.
- GUARDIA - LLORENTE - CORTÉS 2009 = M^a L. García Guardia - C. Llorente Barroso - M^a S. Cortés García de Herreros, “Tacones lejanos, madre sólo hay una: análisis de los personajes”, in *PrismaSocial* 3, 2009: 1-17.
- GUARINOS 2008 = V. Guarinos, “Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición”, *Quadernos de cine* 2, 2008, pp. 51-62.
- MARTÍNEZ-VASSEUR 2004 = P. Martínez-Vasseur, “La España de los ochenta en el cine de Pedro Almodóvar”, in *La historia a través del cine*, a cura di R. Ruzafa Ortega, Bilbao 2004: 167-202.
- MANRUBIA PEREIRA 2012 = A.M. Manrubia Pereira, *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2012.
- MEJEAN 2011= J.M. Mejean, *Almodóvar, les femmes et les chansons*, Paris 2011.
- MILLAS 2004 = J.J. Millás, “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, in *El País*, 9 ottobre 2004 (https://elpais.com/diario/2004/10/09/espectaculos/1097272805_850215.html, consultato il 14.04.2020).

L'IMMAGINE DELLE DONNE NEL CINEMA DI PEDRO ALMODÓVAR

SANCHEZ HARGUINDEY 1980 = A. Sánchez Harguindey, "Pedro Almodóvar: Mi ilusión es hacer una película milagrosa y terapéutica", in *El País*, 26.10.1980, pp. 53-54.

SANCHEZ NORIEGA 2017 = J.L. Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid 2017.

STRAUSS 2001 = F. Strauss, *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Madrid 2001.

VIDAL 1989 = N. Vidal. *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcellona 1989.

ZECCHI 2014 = B. Zecchi, *La pantalla sexuada*, Madrid 2014.

LETTERATURA, STORIA, GIORNALISMO. DACIA MARAINI E L'ESPERIENZA DI CONTROPAROLA

MONICA VENTURINI*

Questo intervento si inserisce in un filone di ricerca avviato nel 2018 presso il Dipartimento di Studi Umanistici (Roma Tre) dal titolo *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento*. Si intende, in questa occasione, analizzare il rapporto tra letteratura, storia e giornalismo, a partire dall'opera e dal ruolo culturale ricoperto da Dacia Maraini, soprattutto dagli anni Novanta ad oggi. Il gruppo Controparola, fondato nel 1992 da Dacia Maraini, rappresenta un'esperienza essenziale del "fare gruppo" al femminile, dal carattere fortemente interdisciplinare e pluriculturale: un esempio di *agency* al femminile, con un saldo progetto alla base, elaborato da intellettuali di diversa formazione e professione ma con obiettivi e finalità condivise che fanno dello "sconfinamento" uno strumento di rilettura critica del presente e del passato. Fanno parte di questa esperienza scrittrici e giornaliste, impegnate per una presa di coscienza femminile quale conquista della memoria e testimonianza della propria identità. Riflettere sull'azione del gruppo significa anche verificare come l'opera della scrittrice sia collegata e in stretto rapporto con l'azione intellettuale intrapresa, tramite la volontà di una revisione della tradizione storico-letteraria che finalmente veda le donne al centro dell'immaginario culturale, protagoniste attive delle trasformazioni in atto.

This paper is part of a research that was launched in 2018 in the Department of Humanistic Studies (Roma Tre) entitled Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento. In particular, this paper aims to analyze the relationship between literature, history and journalism in Dacia Maraini's works and cultural role, especially from the 1990s until the current days. The Controparola group, founded in 1992 by Dacia Maraini, represents an essential experience of an interdisciplinary and multicultural team inspired by female agency: a solid project developed by a team of women coming from different intellectual and professional backgrounds, sharing objectives and purposes, and making "boundaries crossing" an instrument of critical re-reading of the present and the past. Writers and journalists have participated in this experience considering female awareness as a conquest of memory and testimony of identity. To reflect on this group also means to verify how in her work Maraini has strongly connected her intellectual action with a constant effort to reconsider historical-literary tradition and situate women at the center of cultural imaginary, acknowledging their role as active protagonists of the transformations of the present times.

Purtroppo le parole non hanno la perfezione e la forza assoluta di un gesto come quello di Antigone [...]. Io conosco solo le parole per dissentire e affermare ciò che mi ferisce e mi angustia nella vita del nostro Paese.

D. Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*

Dove erano e dove sono le donne che hanno partecipato al farsi della storia? Perché scompaiono così facilmente nella memoria collettiva? Si tratta di una censura consapevole, voluta, oppure, cosa ancora peggiore, di un'incapacità quasi automatica di riconoscere autonomia attiva al corpo e alla mente delle donne?

D. Maraini, *Introduzione, in Donne nella Grande Guerra*

È obiettivo di questo contributo analizzare il rapporto tra letteratura, storia e giornalismo, a partire dall'opera e dal ruolo culturale ricoperto da Dacia Maraini, soprattutto dagli anni Novanta ad oggi, fase di grandi trasformazioni culturali. Da una parte, il confronto con i cambiamenti che hanno interessato l'universo mediatico e, dall'altra, il

forte richiamo alle condizioni reali e alla storia registrato negli ultimi trenta, quaranta anni hanno contribuito a rinnovare le scritture della contemporaneità, sempre più plurali, performative, ibride, agganciate alla realtà sociale e alla volontà di raggiungere un pubblico più ampio. In questa fase, «l'acquisizione della coscienza storica diventata problematica, si complica sotto il profilo ermeneutico»¹.

* Università degli Studi «Roma Tre» - Dipartimento di Studi Umanistici (monica.venturini@uniroma3.it)

1. GANERI 1999, p. 118.

Le categorie spazio-temporali saltano o, comunque, registrano una forte frattura che apparentemente allontana la narrazione storica dalla realtà per sottoporla ad un'estenuante e continua rielaborazione:

L'autocoscienza perde spessore, la memoria si appiattisce sul presente e il passato viene sempre più colto nei suoi aspetti stereotipici, sotto il profilo delle sue connotazioni estetiche. I processi di rielaborazione della memoria sono oggi sostituiti dalla ricezione passiva di una massiccia informazione non più controllabile, selezionabile e rielaborabile a livello individuale².

Oggi è qui – in questo particolare ambito della produzione contemporanea, al confine tra diversi generi – che emerge uno dei fenomeni più interessanti e rappresentativi dello stretto rapporto esistente tra storia e letteratura. Un legame che vede l'affermarsi di una nuova stagione e l'avvio di collaborazioni e interazioni, significative e vitali. Negli ultimi decenni, infatti, il riferimento alla dimensione storica – e il caso del romanzo storico ma anche delle narrazioni che coniugano fiction e non fiction è senza dubbio rappresentativo – è divenuto più complesso, problematico e mai frutto di una visione della storia pacificamente condivisa.

Dacia Maraini non è stata e non è solo narratrice, poetessa e drammaturga – una delle autrici italiane più tradotte e lette nel mondo, eppure così poco studiata in Italia³ – ma, fin da giovanissima, percorre parallelamente l'attività giornalistica⁴ che, ad oggi, continua a praticare quale collaboratrice del «Corriere della Sera», dove tiene la rubrica: *Il sale sulla coda*, con cadenza quindicinale.

Roma e la vita culturale romana rappresentano per l'esperienza della scrittrice una svolta decisiva. Una delle prime prove in ambito giornalistico risale agli anni Sessanta quando, oltre ad avviare importanti collaborazioni con «Paragone», «Il Mondo» e «Nuovi argomenti», fonda, insieme ad altre giovani intellettuali, tra cui Marisa Gambardella e Angela Giannitrapani, la rivista letteraria «Tempo di letteratura» pubblicata da Pironti a Napoli:

Nei quattro numeri della rivista, che uscirono fra 1960 e 1961, le collaborazioni risultano aperte a una cultura europea ed angloamericana, con contributi che spaziano dalla poesia alla narrativa, alla critica letteraria. Un apporto d'arte è dato fin dall'inizio dalla grafica della copertina, uguale per tutti i numeri, ad opera del pittore concettuale milanese Lucio Pozzi, allora marito di Dacia Maraini. Sul nero di fondo, uno squarcio nella carta lascia intravedere il titolo della rivista, "tempo di letteratura" (scritto tutto in minuscolo) e un piccolo lembo di colore giallo, come un sole che esca da una lunga tenebra. E dalla lunga tenebra del dopoguerra usciva infatti la cultura italiana, negli intenti delle redattrici, che alternano interventi di scrittori e critici accademici a quelli di esordienti e ai propri⁵.

2. GANERI 1999, p. 120.

3. Cfr. CRUCIATA 2003.

4. Cfr. DI PAOLO 2010; BERTONE E MEAZZI 2017; DE MIGUEL Y CANUTO 2010.

5. MAGAZZENI 2017.

Per «Paese sera» realizza inchieste sociologiche sulla condizione delle donne ed è proprio nel 1964, in occasione di una di queste sui Black Panthers, che avviene uno dei primi incontri con il femminismo. La scrittrice ha infatti modo di conoscere e intervistare Katherin Cleaver: l'incontro la spingerà, tornata in Italia, a frequentare i gruppi femministi. E, negli anni Sessanta e Settanta, si può affermare che l'attività giornalistica coincida fortemente con l'impegno femminista. Temi sociali caratterizzano anche gli scritti e gli interventi giornalistici degli anni Ottanta che vengono per lo più realizzati per testate giornalistiche come «Il Messaggero» e «la Repubblica».

Nel 1987 viene dato alle stampe il volume dal titolo *La bionda, la bruna e l'asino*, contenente articoli che approfondiscono temi quali la violenza, il sesso e la famiglia, già pubblicati su diverse testate italiane, tra cui «Paese sera», «Il messaggero», «La stampa», «L'Espresso», «Panorama» ed altri, dal 1974 al 1986:

La discriminazione [...] non avviene né al momento della scrittura (nessuno impedisce a una donna di scrivere salvo lei stessa), né al momento del rapporto col mercato (sappiamo che le lettrici sono la maggioranza e gli editori non fanno censure, vogliono solo vendere). [...] Saranno le antologie per le scuole, le raccolte degli scritti critici più autorevoli; [...] saranno coloro che stabiliscono le graduatorie, le rassegne, gli elenchi, le tendenze, le scuole. In questo modo ogni generazione perderà le sue intellettuali, le sue poetesse, le sue romanziere.

[...] Una scrittrice può essere molto venduta, molto amata dalle sue lettrici, può anche ricevere qualche elogio dalla critica. Quello che le viene negato è quel prestigio che accompagna ogni grande scrittore e che provoca imitatori, scuole, tendenze e soprattutto un corpo critico con cui ogni studente dovrà fare i conti⁶.

Maraini inserisce nel volume una prefazione dal titolo *Riflessioni sui corpi logici e illogici delle mie compaesane di sesso* in cui afferma di aver selezionato alcuni articoli e di averne esclusi altri perché troppo lontani dall'attualità, per poi controbattere rispetto alle accuse di oscenità e di uso linguistico improprio.

Gli anni Novanta vedono la scrittrice impegnata nella realizzazione di articoli usciti sul «Corriere della Sera» con cui inizia una collaborazione che dal 1996 prosegue anche oggi. Nel 2006 pubblica *I giorni di Antigone: quaderno di cinque anni*, volume che raccoglie articoli usciti precedentemente sul «Corriere della Sera» e «Il Messaggero», così suddiviso: I. *Mondo, politica*. II. *Animali, nostri simili?* III. *Violenza contro le donne*. IV. *Dialogo con i lettori*.

Gli articoli qui raccolti, un vero e proprio diario dei nostri tempi, prendono spunto dall'eroina greca Antigone⁷ la quale, come è noto, sfidando le leggi del proprio tempo e opponendosi alla decisione del re Creonte,

6. MARAINI 1987, p. XVIII.

7. Cfr. al riguardo PORCIANI 2016.

sceglie di dare sepoltura a suo fratello Polinice:

Questo libro si ispira alla figura di Antigone, che alle dispartità e alle intolleranze oppose la pietà e il diritto all'amore fraterno. Contro le leggi arroganti di un Signore della guerra Antigone reagì senza violenza, con il solo meraviglioso gesto di ricomporre e seppellire un corpo morto. Non c'è niente di ideologico nella pietà di Antigone. Eppure il Signore della guerra lo interpretò come qualcosa di profondamente eversivo che metteva in dubbio la legittimità del sovrano⁸.

Nel 2009 la scrittrice pubblica il saggio *Sulla mafia: piccole riflessioni personali* in cui raccoglie una serie di articoli apparsi sul «Corriere della Sera» dal 21 giugno 1992 al 16 dicembre 2008 e riguardanti la mafia, tema che torna anche nella produzione narrativa (in *Bagheria*, 1993) e teatrale (da *Fotografie di casa Florio*, 1993 ma mai andato in scena, fino a *Notarbartolo, un uomo giusto*, 2006) e che chiama la scrittrice a prendere posizione proprio con questi articoli. L'opera si apre con un monologo in cui Dacia Maraini si immedesima nella madre di un collaboratore di giustizia assassinato e si conclude con un'intervista realizzata da Paolo Di Paolo nel 2009. La lotta alla mafia viene riletta, in molti di questi articoli, in un'ottica dichiaratamente femminile, secondo la quale si fanno emergere figure che potremmo definire «eroi ed eroine senza perché» come, ad esempio, l'agente Emanuela Loi, prima donna della Polizia di Stato caduta in servizio nell'attentato a Borsellino. Senza dubbio, alle donne e alla loro condizione la scrittrice ha dedicato gran parte della sua produzione narrativa, teatrale, giornalistica e saggistica: «Oggi più che femminista, tendo a dire che sto dalla parte delle donne, mi batto per i diritti delle donne» afferma nell'intervista rilasciata a Sabina Minardi apparsa su «L'Espresso»⁹. Il giornalismo per lei vuol dire esattamente questo: scendere sul campo, domandare, verificare e «consumare le suole»¹⁰. Come scrive Di Paolo, a proposito degli articoli raccolti in *I giorni di Antigone*:

Una profonda «tensione etica» ispira questi articoli di commento a fatti di attualità, che sono un ottimo campione per mettere a fuoco e inventariare i temi civili su cui più spesso Dacia Maraini si è concentrata. [...] La violenza sull'infanzia e sulle donne, l'immagine televisiva e mediatica della donna, la pena di morte, il rapporto con l'ambiente e con gli animali: muovendo da dettagli, storie anche minime, vicenda che il tempo necessariamente sfuma, Maraini – con una lingua semplice, piana – osserva e ragiona¹¹.

In questo quadro composito, segnato dall'essenziale richiamo alla realtà e all'impegno civile, si iscrive l'azione del gruppo Controparola (Paola Cioni, Eliana Di Caro, Paola Gaglianone, Claudia Galimberti, Lia

Levi, Dacia Maraini, Maria Serena Palieri, Linda Laura Sabbadini, Francesca Sancin, Cristiana di San Marzano, Mirella Serri, Chiara Valentini), fondato nel 1992 da Dacia Maraini e da molte altre scrittrici e giornaliste. Questa esperienza rappresenta un esempio decisivo del «fare gruppo» al femminile, dal carattere fortemente interdisciplinare e pluriculturale, ed è volta a riflettere sull'immagine della donna nella società contemporanea e a promuovere iniziative di carattere storico, letterario e politico. L'esigenza di rileggere la storia, a partire da un'ottica dichiaratamente femminile, nasce al crocevia di diverse discipline e si concretizza in alcune proposte editoriali che ben rappresentano la strada intrapresa. A partire dal volume *Piccole italiane. Un viaggio durato vent'anni* (1994, Anabasi), dove si offre una ricostruzione della storia delle donne durante il fascismo, per poi giungere al volume *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare* (2001, Editori Riuniti) nel quale l'introduzione manifesta anche un'ulteriore dichiarazione di intenti e una presa di coscienza rispetto agli obiettivi del gruppo:

All'inizio eravamo una manciata di giornaliste e scrittrici appassionate a un argomento che allora come oggi, ci sta molto a cuore: donne e comunicazione. Una domanda a cui volevamo rispondere e un terreno su cui volevamo far sentire la nostra presenza era quello tanto dibattuto e mai risolto dell'immagine femminile, della sua centralità nel mondo della comunicazione e anche della sua manipolazione, del totale arbitrio con cui giornali, televisione e rotocalchi ci restituiscono la figura della donna. Contemporaneamente un'altra domanda ritornava nelle nostre discussioni: cosa sta accadendo in una professione i cui ranghi ormai sono segnati da una presenza femminile sempre più cospicua? Insomma eravamo spesso in disaccordo col modo in cui i mass media affrontavano la questione «donna». E così a volte ci siamo impegnate con alcune nostre uscite a sensibilizzare la pubblica attenzione.¹²

La storia ufficiale è il campo di indagine con il quale si innesta il confronto, una storia che, come è noto, ha spesso lasciato in ombra figure essenziali della cultura nazionale, quelle «grandi madri» che hanno segnato il Novecento e che oggi sono al centro di un nuovo racconto finalmente capace di recuperare e ridefinire quel che è stato:

Difficile anche capire perché in Italia, al contrario di molti altri paesi europei, si sia smarrita la memoria storica di quel femminismo emancipazionista che il regime aveva cercato in ogni modo di cancellare e che nel primo ventennio del Novecento aveva portato alla nostra ribalta donne importanti come Anna Maria Mozzoni o Anna Kuliscioff o Maria Montessori.

Sono appunto queste le «grandi madri» che abbiamo incontrato per prime quando, due anni fa, abbiamo deciso di riprendere e completare, attorno al nucleo di *Piccole italiane* e seguendone la stessa struttura, il nostro viaggio attraverso il secolo ne *Il Novecento delle italiane*. È un libro che vuole essere, come il precedente, un manuale di

8. MARAINI 2006, p. 7.

9. Cfr. MINARDI 2017.

10. RUTA-PASTUGLIA 2017.

11. DI PAOLO 2010, p. 242.

12. CUTRUFELLI 2001, p. VII.

consultazione ma anche un'occasione per riflettere sulla storia del nostro paese, sullo stato delle leggi che riguardano le donne, sul peso delle abitudini e del costume, sul protagonismo femminile e sull'immagine che ne hanno riflesso i media. Nonostante i molti studi specialistici «di genere», scarseggiano in Italia le panoramiche complessive di quello che forse con troppo ottimismo è stato definito «il secolo delle donne»¹³.

Il gruppo, raccogliendo il lascito di esperienze politico-culturali del passato, dai gruppi femministi a quelli più specificamente artistici, nel tempo ha pubblicato con Il Mulino diversi volumi nei quali si propone una nuova visione della tradizione letteraria basata su un'idea di storia aperta e in divenire, in linea con i cambiamenti culturali in atto: si pensi a *Donne del Risorgimento* (2011), *Donne nella Grande Guerra* (2014), *Donne nella Repubblica* (2016) e *Donne nel Sessantotto* (2018). Partecipano a questa esperienza scrittrici e giornaliste, impegnate per una presa di coscienza femminile quale conquista della memoria e testimonianza della propria identità. Riflettere sull'azione del gruppo significa anche verificare come l'opera di Maraini sia collegata e in stretto rapporto con l'azione intellettuale intrapresa, tramite la volontà di una revisione della tradizione storico-letteraria che finalmente veda le donne al centro dell'immaginario culturale, protagoniste attive delle trasformazioni in atto: il risultato è dato dal cambiamento di prospettiva, dall'importanza del «fare gruppo» come strategia di una riscrittura della tradizione e dalla capacità di metamorfosi e flessibilità delle nuove narrazioni contemporanee.

Dopo il volume *Amorosi assassini. Storia di violenze sulle donne* (2008, Laterza), il gruppo pubblica *Donne del Risorgimento*¹⁴, dedicato al ruolo che ebbero le donne nel processo di costruzione dello Stato unitario italiano: vengono qui presentati quattordici ritratti di figure femminili, da Colomba Antonietti a Anita Garibaldi, da Cristina Trivulzio di Belgiojoso a Giuseppa Bolognara Calcagno detta Peppa la cannoniera, a Enrichetta di Lorenzo, Margaret Fuller, Sara Levi Nathan, Rosalie Montmasson. «L'idea ci venne suggerita anche dalla voglia di contrastare i nuovi picconatori di quella grande epopea. Ma non solo: come gruppo Controparola ci occupiamo dal 1992 di questioni femminili e abbiamo cercato anche con altri libri di ristabilire l'equilibrio in una storia declinata quasi solo al maschile»¹⁵. Riscrivere oggi il Risorgimento¹⁶ – sul piano storico e su quello letterario – assume un particolare significato e implica «uno sforzo non di archeologia, ma di revisione del canone»¹⁷: non si tratta di

volgere lo sguardo al passato per farlo rivivere nostalgicamente sulla pagina, ma di indagare il presente, in una dimensione sinergica e aperta che recuperi la forza di quelle narrazioni, trasformando i «residui inerti di una stagione culturale e letteraria che poco o nulla ha a che fare con i modelli e le pratiche della nostra società della comunicazione e dello spettacolo»¹⁸ in qualcosa di nuovamente vivo, in grado di restituire un quadro finalmente completo di un capitolo essenziale della nostra storia nazionale:

Eppure la presenza femminile si era manifestata a largo raggio, coinvolgendo donne di diversi ambienti sociali in tutte le regioni d'Italia. Fu dunque un fenomeno significativo che ebbe una doppia valenza: le donne hanno dato il loro consistente apporto alle lotte per l'unità d'Italia, ma allo stesso modo i moti del Risorgimento sono stati fondamentali per le donne. [...] Questo nostro libro vuole ora offrire una parziale riparazione alla «dimenticanza» che ha colpito le patriote italiane e il loro duplice, rivoluzionario percorso: politico e umano¹⁹.

Maraini scrive per questo volume due saggi: *La coraggiosa compagna di Pisacane. Enrichetta Di Lorenzo e Giuseppa Bolognara Calcagno. Peppa la cannoniera*. Inoltre, in ambito narrativo la riscrittura del Risorgimento «al femminile» si rivela uno dei filoni più produttivi dei romanzi contemporanei sull'argomento: in quest'ottica è possibile citare *La ragazza di Marsiglia* di Maria Attanasio (2018) – ma anche *La briganta* di Maria Rosa Cutrufelli (2005), *I leoni di Sicilia* di Stefania Auci (2019), *Il rumore del mondo* di Benedetta Cibrario (2019) – che riscrive un capitolo della nostra storia risorgimentale da una prospettiva inedita, ricostruendo e narrando, con le modalità di un'inchiesta letteraria, la vita, le scelte e il ruolo politico di Rosalia Montmasson, moglie di Francesco Crispi, mazziniana, completamente rimossa dalla memoria collettiva dopo l'annullamento del matrimonio e l'allontanamento dal marito. L'opera segna un'altra tendenza forte, quella della riscrittura al femminile del processo unitario italiano²⁰, nell'ambito della quale il libro e gli interventi di Maraini dichiaratamente si collocano.

Tra i successivi volumi pubblicati dal gruppo figurano *Donne nella Grande Guerra* (2014) – per questo volume Maraini scrive l'*Introduzione* ma non partecipa direttamente alla scrittura – *Donne nella Repubblica* (2016) e *Donne nel Sessantotto* (2018).

Si ribadisce in ognuno il progetto alla base del gruppo e l'idea comune «di mettere in evidenza le conseguenze dolorose della discriminazione che riguarda la vita, la creatività, la libertà delle donne in una socie-

13. CUTRUFELLI 2001, p. 9.

14. Cfr. GUIDI 2000.

15. DONI 2011a.

16. Cfr. GIGANTE - VANDEN BERGHE 2011.

17. SERKOWSKA 2012, p. 18.

18. QUONDAM 2011, p. 7.

19. DONI 2011b, pp. 7-8.

20. Cfr. al riguardo BENVENUTI 2012; GIGANTE - VANDEN BERGHE 2011; GUIDI 2000; MILANESI 2011; MINEO 2012; SERKOWSKA 2012.

tà che si dichiara emancipata ma è ancora fortemente costruita a misura d'uomo. Una società androcentrica, come la definiscono gli studiosi, nelle sue manifestazioni più profonde²¹. Una necessità condivisa spinge a ricomporre il "tessuto narrativo" della storia nazionale: «raccontare, dare riconoscibilità e parole ai fatti accaduti, sono attività fondamentali per la costruzione di un'identità di genere»²² – scrive Maraini – e aggiungerci per una nuova identità socio-culturale.

Dalla Grande Guerra alla Repubblica al Sessantotto, la storia viene ripercorsa tramite la stessa istanza, contraria ad ogni celebrazione ma decisa a fare luce su figure, fatti e incontri meno noti, rimossi o comunque non ancora iscritti nella storia ufficiale. Il ritratto diventa così il genere che fa riemergere una storia in parte dimenticata e la inserisce nella narrazione. Come scrive Laura Fortini, in un'ampia recensione dell'ultimo dei volumi citati

Sono profili di donne appartenenti a storie assai diverse e scritti con passione e competenza in forma di saggio o di intervista, in una sorta di dialogo a più voci: sembra quasi di leggere un romanzo polifonico e singolare, ogni vita a costituire un capitolo anche quando, almeno apparentemente come nel caso di Patty Pravo e Krizia, non sembra aver molto a che fare con il Sessantotto se non come respiro di un tempo del quale molto si parla e i cui esiti continuano a far parte del presente, pure se sembrano lontanissimi nei tratti costitutivi²³.

L'epopea risorgimentale, la Grande Guerra, la costituzione della Repubblica e il Sessantotto – e in tale forte volontà di rilettura della storia nazionale risiede l'ambizione di tale progetto – diventano allora lo strumento per narrare la coscienza contemporanea, per ritessere la trama di un immaginario collettivo che possa dialogare con il presente e, soprattutto, indicare un possibile futuro. Giornalismo, storia, e letteratura, in questo caso, si incontrano e si intrecciano in una esperienza individuale e di gruppo che segna un'evoluzione importante del concetto di intellettuale oggi, autorevole solo se disposto, come nel caso di Maraini, al confronto, al fare gruppo e a realizzare dei progetti condivisi. Il gruppo si pone, in quest'ottica, come esempio di un'esperienza nella quale le donne non solo sovvertono il sistema della ripartizione tra i generi, ma mettono anche in discussione il senso di un simile binarismo e, al contempo, la tradizione che ne costituisce la base, facendo dello "sconfinamento" uno strumento di rilettura del presente e del passato.

L'istanza controstorica, dunque, nutrita di «dissonanze, narrazioni controegemoniche, prospettive conflittuali»²⁴, diventa oggi la declinazione dominante non solo di alcuni tra i più interessanti romanzi storici contemporanei, ma anche di questa iniziativa con un nome – Controparola – che non tradisce i risultati: l'obiettivo di fare rete e di riscrivere la storia a partire dalla storiografia ufficiale per farne un "contro-racconto" rivolto ad un pubblico di non solo donne, tramite strategie al confine tra diversi ambiti disciplinari e generi narrativi.

Per concludere si ricorda qui il conferimento del Premio Serao a Dacia Maraini il 6 novembre 2019, omaggio che conferma la posizione di Maraini all'interno di una tradizione che coniuga scrittura giornalistica, letteratura, storia e impegno civile.

21. MARAINI 2014, p. 7.

22. MARAINI 2014, p. 8.

23. FORTINI 2018.

24. BERTONI 2018, p. 17.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENVENUTI 2012 = G. Benvenuti, *Romanzo neostorico italiano: storia, memoria narrazione*, Roma, 2012.
- BERTONE - MEAZZI 2017 = M. Bertone - B. Meazzi, *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, Pisa 2017.
- BERTONI 2018 = F. Bertoni, *Prefazione*, in E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine 2018: 9-18.
- CRUCIATA 2003 = M. A. Cruciata, *Dacia Maraini*, Firenze 2003.
- CUTRUFELLI 2001 = *Novecento: il secolo delle donne?*, in M. R. Cutrufelli - E. Doni et al., *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Roma 2001: VII-XVI.
- DE MIGUEL Y CANUTO 2010 = *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, a cura di J. C. De Miguel Y Canuto, Roma 2010.
- DI PAOLO 2010 = P. Di Paolo, *Dacia Maraini, una passione per le domande*, in *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma 2010: 239-246.
- DONI 2011a = E. Doni, *Italia. Le donne dimenticate del Risorgimento*, in «Il Messaggero», 16.03.2011.
- DONI 2011b = *Premessa* in E. Doni - C. Galimberti et al., *Donne del Risorgimento*, Bologna 2011: 7-10.
- FORTINI 2018 = L. Fortini, *Donne malgrado il Sessantotto*, in *Alfabeto2*, 15.07.2018 (<https://www.alfabeto2.it/2018/07/15/donne-malgrado-il-sessantotto>, consultato il 16.11.2020).
- GANERI 1999 = M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce 1999.
- GIGANTE-VANDEN BERGHE 2011 = *Il romanzo del Risorgimento*, a cura di C. Gigante e D. Vanden Berghe, New York 2011.
- GUIDI 2000 = L. Guidi, *Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale*, in *Studi Storici* 41 (2), 2000: 571-587.
- MAGAZZENI 2017 = L. Magazzeni, *Tre giovani donne e una rivista letteraria*, in *Primi Piani. Rivista di cinema e letteratura*, n. 4, 2017 (www.primipiani.wordpress.com, consultato il 16.11.2020).
- MARAINI 1987 = D. Maraini, *Riflessioni sui corpi logici e illogici delle mie compaesane di sesso*, in Ead., *La bionda, la bruna e l'asino. Con gli occhi di oggi sugli anni Settanta e Ottanta*, Milano 1987: XVII-XVIII.
- MARAINI 2006 = D. Maraini, *Introduzione* in *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, Milano 2006: 7-9.
- MARAINI 2014 = D. Maraini, *Introduzione*, in M. Boneschi, P. Cioni et al., *Donne nella Grande Guerra*, Bologna 2014: 7:15.
- MILANESI 2011 = C. Milanese, *Il Quarantotto rivisitato. Gli scrittori del 2000 riscrivono la Primavera dei popoli*, in *Italies* 15, 2011, pp. 323-340.
- MINARDI 2017 = S. Minardi, *Dacia Maraini: «Ho raccontato milioni di donne»*, in *L'Espresso*, 18.10.2017.
- MINEO 2012 = *Bilanci. Letteratura e Risorgimento*, a cura di N. Mineo, *Moderna* 13 (2), 2012: 263-294.
- PORCIANI 2016 = E. Porciani, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania 2016.
- QUONDAM 2011 = A. Quondam, *Premessa*, in *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma 2011: VII-XXIV.

RUTA - PASTUGLIA 2017 = S.P. Ruta - L. Pastuglia, *Dacia Maraini: «I giornalisti devono parlare con le persone, interrogare i fatti»*, in *IFG Urbino*, 11.05.2017 (<http://ifg.uniurb.it>, consultato il 16.11.2020).

SERKOWSKA 2012 = H. Serkowska, *Introduzione*, in *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro 2012: 11-51.

«ANCHE UNA RAGAZZA VI FA PAURA». RIVOLUZIONARIE E RIBELLI DI PINO CACUCCI

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI*

Pino Cacucci rientra tra i non molti autori contemporanei intenzionati a proporre a una fascia ampia di pubblico vicende tratte dai movimenti di lotta del XX secolo. L'esercizio della narrazione concorre alla tutela di una memoria storica in grado di valorizzare il ruolo dei subalterni nel "secolo breve", al fine di ricordarne il protagonismo politico e rilanciarne, per altri versi, la lezione etica ed esistenziale. Tra i soggetti del suo recupero svolgono una funzione importante le donne: rifiutando il ruolo delle semplici *pasionarie*, come vorrebbe una tradizione storiografica restia a riconoscere tratti originali nelle loro attività politiche o militari, lo scrittore alessandrino rivendica esplicitamente il suo trattare di ribelli, rivoluzionarie, partigiane e combattenti il cui contributo è stato portato alla luce dagli studi di genere e dai racconti dal basso di cui si nutre la letteratura di Cacucci. L'intervento intende effettuare una ricognizione delle maggiori figure di rivoluzionarie che animano la prosa di Cacucci, cercando di interrogare il rapporto tra condizione femminile e militanza politica tanto nelle vicende di personalità di spicco del movimento operaio e di autodeterminazione femminile come Tina Modotti o Frida Kahlo quanto in quelle di figure minori ma non meno notevoli come la giovane antifascista Francesca "Edera" Di Giovanni.

Pino Cacucci is one of the few contemporary authors who continues to write stories inspired by the great social movements of the 20th century for a wide-ranging readership. His writing seeks to preserve the memory of the professional subordinate who played such a prominent role in 20th century political activism and to rearticulate some of the ethical and existential lessons learned through their experiences. Amongst his subjects, women play a seminal role; and if traditional historiography refused to recognize the originality and impact of 20th century women's political and military activism, Cacucci's work is inspired by those female rebels, revolutionaries, partisans and fighters who have only recently come to light, thanks to Gender Studies and the recording of grassroots memories. This essay shines a light on some of the major revolutionary figures in Cacucci's prose, seeking to interrogate the relationship between the female condition and political militancy both in prominent protagonists of the labour and women's movements – such as Tina Modotti or Frida Kahlo – and in minor but no less remarkable figures such as the young anti-fascist Francesca "Edera" Di Giovanni.

Parafrasando un classico della filosofia economica, potremmo dire che la memoria delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una 'immane discarica' di racconti del Novecento rivoluzionario, e le singole vicende si presentano come oggetti desueti¹. È argomento discusso da tempo, e non certo soltanto dai letterati, il fatto che la storia del movimento operaio otto-novecentesco, declinato nelle sue diverse articolazioni e sfumature, sia stata la principale vittima della crisi e del crollo dei regimi socialisti dell'Est. Una condanna senza appello

ha colpito un patrimonio di vicende e racconti collettivi non privo di tragicità, com'è evidente, ma al tempo stesso foriero di insegnamenti e soprattutto risultati che oggi vengono rimessi in discussione. Piuttosto che riflettere su quanto abbia significato, nel bene e nel male, l'esperienza del socialismo reale, distinguendo gli inevitabili errori e le storture di un modello storicamente realizzato dal bagaglio di esperienze eterogenee ma tutte ricollegabili ai paradigmi delle lotte per il riconoscimento e delle lotte di classe (che, come ha insegnato Domenico Losurdo, non sono separabili, anzi l'una presuppone l'altra)², si è preferito indicare come irrilevante o sbagliato o tutto quanto sia stato prodotto in decenni di battaglie sociali e momenti di protagonismo popolare. «Protegete le nostre verità», scriveva nell'ultimo suo libro Franco Fortini, invitando a non dimenticare ciò che era stato il Novecento: ormai nel vivo del XXI secolo, non si può dire si sia fatto granché³.

* Università degli Studi di Napoli 'Federico II' – Dipartimento di Studi Umanistici (giuseppeandrea.liberti@unina.it)

1. Si riformula ovviamente un passo del *Capitale* di Marx: «La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico appare come una "immane raccolta di merci" e la singola merce appare come sua *forma elementare*» (MARX 1975, p. 43). Piace ricordare un altro rifacimento dello stesso *incipit*, il cui ricordo deve aver agito nella mia scrittura: «La letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di *antimerce*» (ORLANDO 2015, p. 18).

2. Cfr. LOSURDO 2013, pp. 19-23.

3. Il verso chiude «E questo è il sonno...» *Come lo amavamo, il niente*, ultima poesia di *Composita solvantur*; cfr. FORTINI 2014, p. 562. Riflette sulla rimozione della memoria delle lotte

Vittime maggiori della carneficina che è stata fatta del 'Novecento contro' sono state, ancora una volta, le donne che hanno partecipato alle battaglie sociali. Dopo aver dovuto lottare per imporre il proprio punto di vista già negli ambienti delle sinistre, sono state poi spazzate via dalle ricostruzioni storiche, venendo confinate tutt'al più in ruoli di 'pasionarie' pertinenti al campo dell'irrazionale e del sentimentale, non già di una prassi politica inaccessibile a voci femminili, portatrici di alterità ulteriori alle proposte già esecrabili degli altri mondi possibili e mai realizzati. Ricorderò a tal proposito che proprio l'espressione 'pasionaria' è stata affibbiata, in tempi recenti, a Rosa Luxemburg, liquidando come fosse una militante inebriata da sangue e masse una delle più importanti teoriche del marxismo primo-novecentesco, autrice di uno studio sull'accumulazione del capitale, corrispondente critica di Lenin, fondatrice della Lega Spartachista, assassinata dalla socialdemocrazia tedesca nel tentativo di organizzare una rivoluzione. Venendo a battaglie a noi più prossime, l'attivista No Tav Nicoletta Dosio (educatrice impegnata anche in altre formazioni politiche), arrestata per la sua partecipazione alle iniziative del movimento, è stata definita all'unanimità allo stesso modo⁴; una scelta, quella della stampa, segnata dalla sottovalutazione del ruolo di Dosio, e in generale delle donne, nel movimento d'opposizione alla linea Tav in Val di Susa⁵. In entrambi i casi si osserva come si possa ancora accettare un passato di battaglie *per* le donne, ma che queste siano state addirittura condotte *dalle* donne pare debba essere tenuto nascosto da organi d'informazione e mondo della cultura: il protagonismo femminile viene ignorato, censurato, rimosso⁶.

(in ispecie di quelle del mondo del lavoro) TRONTI 2009, che vede nella costruzione di una storiografia sulla «grandezza operaia» un modo per «rendere viva, sulla scena della storia, la memoria operaia»: operazione culturale e 'pre-politica' che contribuirebbe a «fondare un universo, o un orizzonte politico» (p. 123).

4. Per motivi di spazio, mi limito a citare CUPELLI 2019, FALCONE 2019 e NEROZZI 2019, che esibiscono il termine 'pasionaria' sin dai titoli.

5. «Noi non riconosciamo Nicoletta nella parola "pasionaria", nell'accezione storica con cui il linguaggio semplicistico e riduttivo del giornalismo ama descriverla. Le sue scelte sono frutto di una riflessione lucida e sono ponderate con cura, intelligenza, dirittura morale e grande coraggio; ma soprattutto Nicoletta è persona che ha profuso e profonde, con generosità e senza risparmiarsi, tante delle sue energie per migliorare le condizioni fisiche e intellettuali di chi le vive intorno, chiunque esso sia» (NoTAV.INFO 2020).

6. Pur con l'ambizione di leggere in modo nuovo e più complesso un passato spiegato quasi sempre dal punto di vista maschile, la crescita di interesse verso la storia delle donne è servita anche, in questo senso, ad arginare la rimozione di episodi significativi dei movimenti rivoluzionari e di classe

A questo sintetico quadro della disperante condizione in cui versa l'immaginario rivoluzionario si possono contrapporre le proposte dei settori più politicizzati della cultura, che su quella storia (da loro sfiorata soltanto o attraversata tangenzialmente, subita o vissuta nella sua totalità) provano ad articolare discorsi narrativi e memoriale. È evidente che, contro un preciso campo di idee e storie, viene tutt'ora condotta una battaglia di rimozione da un lato, di revisione superficiale dall'altro. Di conseguenza, non esistono differenze, nel sentire comune, tra schieramenti politici, tra posizioni ideologiche, tra prospettive e scelte che non sono affatto individuali, ma orientano i destini generali verso precise direzioni. Lettrici e lettori delle prose contemporanee potrebbero allora chiedersi come si è tentato di rispondere a questo svuotamento del bagaglio culturale del campo rivoluzionario, attraverso la messa in tensione di recupero della memoria collettiva con la sperimentazione sulle forme letterarie.

Negli anni Novanta, in quella che Raffaele Donnarumma ha definito la stagione della 'radicalizzazione del postmoderno', escono libri caratterizzati da una «volontà di denuncia» che, se da un lato recupera istanze proprie dei Pynchon e DeLillo, testimonia dall'altro un'esigenza da parte degli scrittori di riprendere la parola in ambito politico dopo il decadimento di ogni ipotesi d'impegno registratosi con la stagione postmoderna⁷. Ed è tanto più interessante che questa ripresa venga a saldarsi con un lavoro sulla forma del romanzo storico o pseudo-storico, come dimostrano i casi eclatanti di *Q* degli allora esordienti Luther Blissett, oggi noti come Wu Ming, che ambientano le avventure di Gert dal Pozzo sullo sfondo della guerra dei contadini (allegoria cinquecentesca dei conflitti sociali degli anni Novanta), o di uno scrittore già affermato come Antonio Tabucchi con *Sostiene Pereira* (1994), la cui trama si consuma negli anni della dittatura di Salazar in Portogallo⁸. Altrettanto notevole, nel decennio successivo, è il tentativo di coniugare memorialistica e generi di successo per tentare di raccontare episodi della vita politica del Paese Italia – basti pensare allo sfruttamento del clima degli anni di piombo da parte del *noir* o, su un altro versante, ad alcune opere di

tanto dal dibattito storiografico quanto dalla riflessione politica. Sulla storia delle donne, sono sempre importanti POMATA 1983, SCOTT 1993, che la interpreta come riscrittura inclusiva della storia, cioè in grado di dare spazio a una pluralità di soggetti, e la raccolta di studi condotti a partire dalla prospettiva femminista di DI CORI 1996.

7. Cfr. DONNARUMMA 2014, pp. 65-69. Per una ricognizione delle più recenti soluzioni adottate da chi scrive di storia in forma romanzesca, intendendo quest'operazione come ricerca di alternativa alla 'narrazione ufficiale' tramandata da documenti e articoli giornalistici, cfr. BOSCOLO - JOSSA 2014.

8. Traggo gli esempi da DONNARUMMA 2018, p. 420.

Stefano Tassinari, come *Il vento contro*, romanzo biografico dedicato al militante trotskista Pietro Tresso, o *L'amore degli insorti*, ancora sugli anni Settanta; e l'elenco potrebbe continuare fino ad arrivare al 2018, quando *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, biografia della fotografa antifascista Gerda Taro pubblicata l'anno prima da Guanda, vince i Premi Bagutta, Campiello e Strega⁹.

È questo il quadro generale entro cui si muovono le scritture politiche degli anni Novanta e, più tardi, del primo XXI secolo, un periodo in cui, per usare categorie tutt'ora in corso di dibattito, si osserva consumarsi un passaggio (pur ricco di resistenze) dalla stagione post-moderna a quella cosiddetta ipermoderna. Occorre ora soffermarsi su un caso specifico che possa aiutare a comprendere quali personaggi e momenti del Novecento vengano tratti in salvo dall'appiattimento neoliberalista e quali strategie letterarie possano essere adoperate per riproporli a una collettività tutt'altro che ideale, ma anzi radicata in gruppi sociali ben definiti. Tra autori diversi per *background* culturale, impianto stilistico e possibilità di circolazione, mi soffermerò su un autore di discreto successo, pacificamente assimilabile all'area *mid-pop*, anche se da questa si distanzia proprio per la spiccata ed esplicita rivendicazione di partigianeria delle sue scritture: mi riferisco a Pino Cacucci.

Nativo di Alessandria, vicino al movimento anarchico, Cacucci è sceneggiatore, traduttore dallo spagnolo e autore attivo sin dalla fine degli Ottanta, quando esordisce con *Outland Rock* per i tipi di Transeuropa. Il successo non tarda ad arrivare grazie alle riduzioni cinematografiche dei suoi primi libri, per le regie di Gabriele Salvatores e Alessandro Cappelletti (che dirigono rispettivamente *Puerto Escondido*, tratto dall'omonimo romanzo, e *Viva San Isidro!*, riduzione di *San Isidro Fútbol*, secondo libro del Nostro). Tuttavia, la fama di Cacucci è legata soprattutto alle opere dedicate a personaggi della storia del movimento rivoluzionario internazionale. Operazione culturale, questa, che ha valore politico prima ancora (e forse più) che letterario. Cacucci riattiva, con la sua scrittura, uno degli aspetti caratteristici della narrazione epica, ridando centralità alla trasmissione della memoria di un racconto di una storia significativa per la collettività, avente per protagonisti un singolo o un gruppo omogeneo e ben definito¹⁰. La guerrigliera Tania, Sante

Pollastro, la banda Bonnot sono personaggi realmente esistiti, dei quali peraltro la Grande storia non si è occupata, sacrificandone le individualità sull'altare dei moti sociali entro i quali si sono consumate le loro esistenze, e che invece Cacucci recupera, coniugando dimensione pubblica e privata. La sua è un'epica dei perdenti¹¹, com'è ovvio dal fatto che pressoché tutte le esperienze storiche a cui fa riferimento falliscono, degenerano o neppure si pongono obiettivi di vittoria; eppure è in queste storie che emerge la possibilità del riscatto, l'ipotesi di una diversa articolazione del corpo della società¹², e riproporle a un pubblico che ormai non ha più facili contatti con le esperienze rivoluzionarie (come poteva essere, invece, quello della gioventù di Cacucci) promuove una sorta di pedagogia politica condotta attraverso la scrittura.

Tra queste sagome del movimento operaio spicca una folta e determinante presenza di figure femminili. Le donne a cui Cacucci dedica maggiore attenzione sono quelle che vivono in maniera meno ideologicamente connotata il momento sovversivo-rivoluzionario. La giovanissima partigiana Edera De Giovanni, per esempio, ma anche Irma Bandiera o l'artista Carmen Mondragon; il che potrebbe destare qualche sospetto su una possibile sottovalutazione delle capacità politiche delle donne, condannate anche in questa scrittura come quasi sempre nella storiografia al ruolo già citato delle 'pasionarie', militanti devotissime e un po' fanatiche che riversano la propria sessualità nell'attività politica. In realtà, Cacucci rigetta questa impostazione mentale prima ancora che politica, e anzi si scaglia contro il riduzionismo a cui sono soggette le donne impegnate nell'attività rivoluzionaria da parte dei mass media: è quanto fanno, in *Tina* (1991), i giornali messicani all'indomani dell'omicidio di Julio Antonio Mella, che bollano Tina Modotti come una lussuriosa «ninfa Egeria, guida, ispiratrice e musa del "fulgore rivoluzionario"»¹³, o prima ancora, negli anni del suo apprendistato cinematografico, come «la bellissima»¹⁴: «Ancora una volta si esalta la sua immagine esteriore relegando in secondo piano qualsiasi risultato ottenuto nel lavoro»¹⁵.

Se i personaggi femminili appaiono soprattutto prede della passione politica, ciò si spiega in due modi. *In primis*, Cacucci resta fedele alla sua ideologia libertaria:

9. Per un quadro articolato della letteratura dedicata agli anni di piombo, cfr. VITELLO 2014; proprio lo studioso rileva l'indebolimento della valenza storico-politica degli anni Settanta e delle vicende a essi legate (prima fra tutte il terrorismo) nella produzione *noir*. Su alcuni aspetti della poetica di Stefano Tassinari, è utile SEBASTIANI 2012, che si inserisce in un numero monografico della *Nuova rivista letteraria* dedicato all'intellettuale ferrarese. Su Janeczek, sebbene non si occupi della *Ragazza con la Leica*, si veda LUCAMANTE 2012.

10. Sui rapporti (e le tensioni) tra epico e romanzesco nella letteratura contemporanea, cfr. TIRINANZI DE MEDICI 2017.

11. 'Perdenti', non 'vinti': i personaggi di Cacucci «lottano fino in fondo, fino all'ultimo contro poteri più forti di loro, perdendo sempre, ma piuttosto che ascrivere al ruolo di 'vinti' accettano quello di 'perdenti', mantenendo così una dignità, una forza che li sottrae all'umiliazione» (SEBASTIANI 2007, p. 165).

12. Sull'argomento, cfr. GEMIGNANI 2006, pp. 28-29. Il volume è peraltro tra i pochissimi contributi monografici dedicati a Cacucci.

13. CACUCCI 2005, p. 13.

14. CACUCCI 2005, p. 49.

15. CACUCCI 2005, p. 49.

per lui occorre diffidare delle strutture politiche, anche di quelle rivoluzionarie, e, pur nel grande rispetto per le esperienze organizzate, la sua preferenza è sempre accordata ai movimenti di ribellione spontanei, magari meno efficaci su un piano militare ma portatori di desideri autentici di libertà e rinnovamento sociale. A questa dottrina etico-politica si accompagna una rivalutazione del momento passionale: si tratta d'intendere la passione come una «dimensione decisiva per la politica e per la sua storia», giacché «solo osando, la politica riesce a fare la storia, perché non c'è altro modo per affrontare quanto di irrisolto, di *incognito* vi è nei rapporti tra governanti e governati»¹⁶. Il paradigma della politica come esercizio delle passioni, che Valerio Romitelli indica caratteristico delle condotte politiche delle prime formazioni partigiane, è quello che connota l'adesione dei personaggi femminili di Cacucci alla causa rivoluzionaria: ne è un esempio fulgido Tamarita Bunke, protagonista di uno dei racconti del volumetto *Ribelli!* (2001), della quale vengono messe in costante risalto le grandi doti militari e tecniche, ma anche l'assoluta dedizione alla lotta e alla militanza: «Molti dei cubani e delle cubane che la frequentarono sull'isola caraibica sono ancora vivi, e descrivendo Tamara fanno a gara nel cercare le immagini più adatte a trasmettere il suo entusiasmo contagioso, pari alla serietà e all'impegno assoluto con cui affrontava qualsiasi lavoro o progetto comune»¹⁷; e poco più avanti si legge che

il Che avrebbe notato ben presto quella ragazza che voleva sempre sapere tutto di tutto, con precisione e spirito critico, che organizzava gruppi di studio sulla realtà argentina e accarezzava la speranza di formare un primo nucleo combattente tra la pampa e la Cordigliera¹⁸.

Centrale, tanto nel percorso di letteratura politica di Cacucci quanto in quello della rappresentazione delle grandi personalità femminili del movimento socialista, è la trilogia dedicata alla rivoluzione messicana. A partire dalla terza sua opera comincia un percorso di scavo nella storia delle figure legate alla *Revolución*, evento a lui particolarmente congeniale sia per il legame profondo che ha instaurato nel frattempo col Messico (dove ha anche abitato per lunghi anni) sia per le posizioni ideologiche essenzialmente libertarie che esprime quel gigantesco sommovimento contadino, sintetizzabili nel celebre motto di Zapata «Tierra y Libertad». Nel 1991 esce infatti, per la casa editrice Interno Giallo, *Tina*, sorta di biografia di Tina Modotti, attrice, fotografa e soprattutto militante del Partito comunista messicano. Per cogliere il procedimento che caratterizza *Tina*, e che ritorna, seppur con qualche differenza, in opere successive a tema politico, è op-

portuno spendere qualche parola sulle evoluzioni più recenti della forma romanzesca.

Come si sa, al ritorno di fiamma del romanzo storico che caratterizza la letteratura postmoderna si accompagnano processi di ulteriore ibridazione del genere ibrido per antonomasia – il romanzo, per l'appunto – che sempre più va a contaminarsi con la saggistica, scritture giornalistiche, tabulati e griglie di dati, esibendo testualità lontane dalla *fiction* propriamente detta, e diventando, di fatto, un vero e proprio 'oggetto letterario non identificato'. Di certo non erano mancati, nel primo Novecento come nei secoli precedenti, casi emblematici di commistione tra saggio e romanzo – e basterebbe pensare a quanti materiali che potremmo definire extra-letterari trovino accoglienza in una narrazione romanzesca dalla forma composita ed esondante quale il *Moby Dick* di Melville; merita tuttavia di essere sottolineato il rapporto nuovo che si instaura tra questi materiali e le intenzioni narrative, che non riporta al banale campo della letteratura di *non-fiction*, né al *pastiche* postmoderno, bensì a una volontà di sperimentare nuove modalità di narrazione che sappiano tenere assieme l'espressione delle soggettività raccontate e l'istanza documentaria.

Evidente risultato di una simile ibridazione narrativa, *Tina* è costruito mescolando aspetti del *noir* e della *spy story* con ricostruzioni storiche del Messico rivoluzionario e della Guerra di Spagna¹⁹. A queste si alternano momenti di maggior respiro biografico, nei quali il personaggio Modotti è vista in dialogo con i suoi amanti come con i suoi compagni di partito. Il libro è a un tempo biografia di Tina, giallo sulla morte del rivoluzionario Mella e resoconto dei trionfi e delle miserie dei primi vent'anni del movimento comunista, che assorbe la protagonista in maniera mortale. Quando assiste alle guerre interne nel fronte repubblicano spagnolo, con gli stalinisti che 'epurano' poumisti e anarchici, della brillante e spiritosa fotografa innamorata dell'idea di un mondo da costruire non è rimasto nulla:

Chi ha conosciuto Tina in quei giorni ne conserva l'immagine di una donna sfinita, inerte, protetta da un velo di insensibilità. Un mattino, resta impassibile a osservare un caccia che scende ripetutamente a mitragliare i civili nelle strade. Ritta e immobile, non manifesta la minima emozione davanti a quei cumuli di carne smembrata, alle urla dei bambini che si aggrappano ai cadaveri delle madri.

Le poche volte che scambia un commento con qualcuno parla di "follia collettiva", di meccanismi mostruosi ormai sfuggiti di mano, e si stupisce della propria indifferenza di fronte alla morte²⁰.

16. ROMITELLI 2007, pp. 47 e 51.

17. CACUCCI 2003, p. 74.

18. CACUCCI 2003, p. 75.

19. WU MING 2009 nota che «una continua oscillazione tra le polarità del thriller, del picaresco e dell'epopea storica ha caratterizzato anche il lavoro narrativo di Pino Cacucci» (p. 11).

20. CACUCCI 2005, p. 162.

Con *Tina*, Cacucci celebra una figura centrale per comprendere la vivacità e le battute d'arresto del movimento rivoluzionario messicano, e in qualche modo mette in guardia i lettori dal rinunciare alla propria individualità in nome delle strutture che perpetuano il dominio e l'asservimento dell'umanità. Diverso è il caso di *Nahui* (2005), romanzo ispirato alla vita di Carmen Mondragon, la pittrice anche nota come Nahui Olin, e ancor più singolare quello di *¡Viva la vida!* (2010), monologo ispirato alla vita della grande pittrice Frida Kahlo, che sul crinale tra vita e morte si racconta discutendo le sue ossessioni, l'amore per Diego Rivera e ovviamente le illusioni politiche, rivendicando però sempre un'autocoscienza che problematizza le questioni del genere, della provenienza e dell'identità:

Io NON sono il simbolo di questa mia terra lacerata e saccheggiana, di questa mia terra mutilata come il mio corpo!
Io SONO il SINTOMO!

Io sono la disintegrazione.

[...] Ho nelle vene sangue di ebrei ungheresi e sangue di indios taraschi, discendo dalla mescolanza di genti perseguitate e conquistate, costrette alla fuga e disperse, discendo da generazioni di sconfitti mai domati che hanno perso tutto fuorché il bene più prezioso: la dignità!

[...] Sono carne e Spirito delle Americhe, sono meticcia, sono figlia di una figlia di una figlia nata dallo stupro dei guerrieri avidi d'oro, perché i Conquistatori non si portarono donne al seguito e violando la carne delle indigene diedero origine a ciò che siamo: non fu vittoria, non fu sconfitta, fu la dolorosa nascita della civiltà meticcia, fusione inestricabile di passato che non passa, memoria che non si spegne, vita che nasce dalla morte e morte che dà la vita...²¹

Una rivendicazione, questa, della natura ibrida e impossibile da ingabbiare in schemi precostituiti dell'anima dell'artista, e a suo modo manifesto dell'ideologia dell'autore, che di questi deportati della storia tenta di essere il bardo in grado di riconsegnarne l'insegnamento di dignità.

Non che tutto, va detto, funzioni sempre nella scrittura di Cacucci. Gli si potrebbe rimproverare un eccesso di didascalismo, quando non un'eccessiva elementarità dei costrutti²². In fin dei conti, lo scoglio contro cui s'infrangono alcuni dei suoi prodotti letterari è lo stesso che Gianluigi Simonetti ha indicato per molti degli 'oggetti letterari non identificati' del tardo No-

vecento come del nuovo millennio: in buona parte di questi, infatti, «la mancanza di coraggio stilistico (spesso surrogata dall'ostensione dell'impegno civile) comporta la rinuncia a una visione intera del mondo, a un'architettura testuale complessa, ambigua e concentrata, a un rapporto vivo, carnale, con la lingua»²³. Non sarà un caso che i risultati più apprezzabili dello scavo memoriale siano raggiunti con le forme brevi del racconto piuttosto che col romanzo ibrido. Più che nel Grande quadro storico, nel quale potrebbero muoversi tanto personaggi di finzione quanto calchi di quelli storicamente esistiti, Cacucci trova la sua migliore dimensione nella parabola rivoluzionaria di piccola-media lunghezza, che però percorre ancora una volta i sentieri dell'ibridazione con la saggistica e la ricognizione storica. Pur nello spazio più contenuto del racconto, è sempre necessario restituire il quadro entro cui si sono mosse queste figure eroiche, tratteggiate più che scandagliate a fondo, ma di cui restano gli esempi di coraggio e determinazione.

Esemplare, per comprendere l'ibridazione che agisce anche nella forma breve, è *Mimma*, breve racconto del 2001 ispirato alla vita della partigiana Irma Bandiera. La storia di Mimma, una ragazza di buona famiglia che decide di entrare nelle formazioni gappiste e che verrà uccisa dai fascisti dopo lunghe torture, si consuma in un solo paragrafo, che occupa poco meno dello spazio di una pagina. Leggiamone un passaggio:

Durante il ventennio fascista, Irma Bandiera cresceva al riparo dalla violenza, protetta dall'appartenenza a una famiglia benestante che, pur coltivando ideali democratici, non si esponeva manifestandoli apertamente. L'hanno descritta come una ragazza allegra, generosa, dal carattere calmo e riflessivo, mai un colpo in testa, mai un gesto avventato. Qualcuno l'ha definita "una signorina sofisticata". Quando l'Italia entrò in guerra Irma aveva venticinque anni. Poteva unirsi agli sfollati scegliendo una dimora in campagna sufficientemente agiata e confortevole, non le mancavano i mezzi e le conoscenze per risparmiarsi la paura dei bombardamenti e la penuria della vita quotidiana. Invece, cominciò a frequentare gli ambienti antifascisti bolognesi all'insaputa dei genitori, e quando fece il grande passo, diventando militante dei GAP, staffetta partigiana e poi combattente della 7^a Brigata, andava e tornava da casa per partecipare ad azioni rischiose senza che loro sospettassero nulla²⁴.

21. CACUCCI 2014, pp. 47-48.

22. Cfr. quanto scrive SEBASTIANI 2007: «Pino Cacucci non è uno di quegli artigiani della parola che con la pagina sanno incantare o stupire, o uno di quelli che sa far sentire il valore estetico di ogni parola. Cacucci cattura il lettore con i fatti, gli avvenimenti, che si succedono vivi sulla pagina. [...] Non è alla ricerca del raccapricciante. Cacucci è, al contrario, alla ricerca del positivo, denunciando ciò che è negativo. Racconta storie vere, magari romanzzandole – senza che diventino mai romanzesche –, e anche quando si tratta di storie inventate si capisce quanto esse siano legate a una particolare lettura della realtà» (p. 164).

23. SIMONETTI 2018, p. 348. Va detto che è stato lo stesso Cacucci a dirsi poco interessato alla ricerca formale: «La mia scrittura è finalizzata alla storia che intendo narrare, quindi è artigianato, perché aspirare all'arte è forse tutt'altro: non mi interessa minimamente essere originale nella forma, è il contenuto la cosa più importante per me. E per il genere di storie che racconto, affermo e rivendico di voler essere "sentimentale" (nel senso che vorrei trasmettere i sentimenti dei personaggi) e pure "romantico", e addirittura "epico", se possibile. Tutte cose che, forse, a chi si mette in testa di diventare la nuova rivelazione della letteratura moderna, non interessano, anzi. Lo "stile" per me non ha importanza, è un mezzo, mai un fine» (MORAS 2015).

24. CACUCCI 2003, pp. 68-69.

La breve parabola della vita di Irma Bandiera si valorizza, nell'ottica di Cacucci, incastonandola nella situazione storica descritta nelle pagine precedenti, dedicate alla descrizione dello stato in cui versa il fascismo durante gli anni della guerra; ma allo stesso tempo, proprio rielaborando i dati storici, non può che sottolineare la profonda umanità e dignità della sua scelta, come quando riflette sulle testimonianze di un ex-compagno di brigata di Irma convinto che la ragazza non avrebbe mai rivelato nulla ai fascisti:

Che diritto avevano di darlo per scontato? Come si può pensare che un essere umano resista per sette giorni e sette notti a tanto orrore? Mimma lo ha fatto. Non ha parlato. Nessun altro venne catturato. Ma se avesse ceduto allo strazio del corpo e alle abominevoli umiliazioni inflitte al suo spirito, se Mimma avesse parlato... sarebbe forse meno limpida la sua figura, meno giusto il bisogno di conservarne la memoria? Nessuno aveva il diritto di pretenderlo, e neppure di aspettarselo²⁵.

Il ragionamento sulla memoria offre con esattezza l'obiettivo del narrare di Cacucci: il «giusto» bisogno di conservare la memoria di donne che hanno compiuto una scelta, sfidando i pregiudizi del loro tempo e i ruoli assegnati da una società retrograda (e non ancora del tutto superata, a giudicare dalle disparità salariali ancora esistenti tra uomini e donne).

Se questa esigenza non è mai venuta meno, sono andati raffinandosi la selezione dei materiali extra-narrativi e l'equilibrio tra componenti saggistiche e diegesi, che trovano a mio parere la loro forma meglio compiuta nella raccolta di racconti *Nessuno può portarti un fiore*, del 2012. È qui presente un ideale prosieguo di *Mimma*, un breve testo intitolato *Edera* e dedicato a una partigiana della provincia di Bologna, Edera De Giovanni. Personalità di cui si conosce poco, e forse proprio per questo perfetta protagonista del mondo di ribelli dell'autore. Edera è l'archetipo della donna emancipata, che si comporta da libera in una società piccolo-borghese retrograda: compie lavori faticosi, porta i pantaloni, ma soprattutto non esita a rispondere a tono ai gerarchi, collaborando poi, dopo il '43, con le formazioni partigiane. La scarsità di informazioni su Edera permette di viaggiare maggiormente con la fantasia; ed ecco che l'autore può farle pronunciare ultime parole di sfida al plotone di esecuzione:

E in quel momento, tenendo sempre la mano di Egon, ti sei voltata. No, alla schiena no, vigliacchi. Fu un attimo: vederti in viso, che nonostante le botte era ancora di una bellezza struggente, l'ufficiale esitò a dare l'ordine estremo. E tu, Edera, che zitta non eri mai stata davanti ai soprusi degli uomini, hai detto con voce chiara: "Vedo che tremate. Anche una ragazza vi fa paura"²⁶.

Non ha importanza, qui, che De Giovanni abbia effettivamente pronunciato queste parole; rimane l'immagine di una giovanissima combattente che affronta a viso aperto i suoi aguzzini, pagando con la vita una scelta; la scelta, torniamo infine a dirlo, giusta, la sola che avrebbe portato alla liberazione del Paese. Ancora una volta, un'esperienza individuale colta nella sua vita quotidiana e nella sua rivolta esistenziale che entra e trova un nuovo compimento nella storia collettiva; si riattiva l'esemplarità del racconto, e le *Vite degli uomini* e delle *donne non illustri ma degne* di Cacucci offrono casi di riscossa, liberazione ed emancipazione ancora in grado di interrogarci e muoverci. Se un decennio fa i *book bloc* in piazza contro le riforme dell'istruzione potevano contare, tra le loro prime file, i titoli di *In ogni caso nessun rimorso* (1994) e *Ribelli!*, significa che il valore delle storie riscoperte da Pino Cacucci ha saputo superare i confini della pagina per entrare nel circuito delle nuove battaglie sociali.

25. CACUCCI 2003, pp. 69-70.

26. CACUCCI 2012, p. 51.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOSCOLO - JOSSA 2014 = *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo - S. Jossa, Roma 2014.
- CACUCCI 2005 = P. Cacucci, *Tina*, Milano 2005.
- CACUCCI 2003 = P. Cacucci, *Ribelli!*, Milano 2003.
- CACUCCI 2005 = P. Cacucci, *Nahui*, Milano 2005.
- CACUCCI 2014 = P. Cacucci, *jViva la vida!*, Milano 2014.
- CACUCCI 2012 = P. Cacucci, *Nessuno può portarti un fiore*, Milano 2012.
- CUPELLI 2019 = C. Cupelli, “Finisce in carcere Nicoletta Dosio, la pasionaria No Tav ha rifiutato misure alternative”, in *la Repubblica*, 30.12.2019.
- DI CORI 1996 = *Altre storie. La critica femminista alla storia*, a cura di P. Di Cori, Bologna 1996.
- DONNARUMMA 2014 = R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna 2014.
- DONNARUMMA 2018 = R. Donnarumma, “Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo”, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano - F. de Cristofaro, vol. IV “Il secondo Novecento”, Roma 2018: 419-433.
- FALCONE 2019 = F. Falcone, “Arrestata la pasionaria No Tav: Capodanno in carcere per Nicoletta Dosio”, in *La Stampa*, 30.12.2019.
- FORTINI 2014 = F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano 2014.
- GEMIGNANI 2006 = N. Gemignani, *Pino Cacucci*, Fiesole 2006.
- LOSURDO 2013 = D. Losurdo, *La lotta di classe. Una storia politica e filosofica*, Roma-Bari 2013.
- LUCAMANTE 2012 = S. Lucamante, “I Maori di Montecassino e ‘una guerra che ci contiene tutti’: il pensiero postcoloniale di Helena Janeczek”, in *Narrativa* 21, nn. 33-34, 2012: 249-264.
- MARX 1975 = K. Marx, *Il Capitale. Critica dell’economia politica. I. Il processo di produzione del capitale*, Introduzione di M. Dobb, Torino 1975.
- MORAS 2015 = “«Un po’ per amore, un po’ per rabbia». Intervista a Pino Cacucci”, a cura del MORAS (Movimento Resistenza Anticapitalista Sardegna), in *MORAS#*, 31.10.2015 (<https://moras.noblogs.org/post/2015/01/31/intervista-a-pino-cacucci>, consultato il 19.07.2020).
- NEROZZI 2019 = M. Nerozzi, “Arrestata la pasionaria No Tav Nicoletta Dosio”, in *Corriere della Sera*, 31.12.2019.
- NOTAV.INFO 2020 = “La solidarietà a Nicoletta dei docenti del Liceo Norberto Rosa di Susa e Bussoleno”, a cura di NoTav.Info, in *NoTav.info*, 07.01.2020 (<https://www.notav.info/post/la-solidarieta-a-nicoletta-dei-docenti-del-liceo-norberto-rosa-di-susa-e-bussoleno/> (consultato il 19.07.2020).
- ORLANDO 2015 = F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Prefazione di P. Boitani, Torino 2015.
- POMATA 1983 = G. Pomata, “La storia delle donne: una questione di confine”, in *Il mondo contemporaneo. Enciclopedia di storia e scienze sociali. X. Gli strumenti della ricerca. Questioni di metodo*, a cura di G. De Luna - P. Ortoleva - M. Revelli - N. Tranfaglia, Firenze 1983: 1434-1464.
- ROMITELLI 2007 = V. Romitelli, *L’odio per i partigiani. Come e perché contrastarlo*, Napoli 2007.

- SCOTT 1993 = J. Scott, "La storia delle donne", in *La storiografia contemporanea*, a cura di P. Burke, Roma-Bari 1993: 51-79.
- SEBASTIANI 2007 = A. Sebastiani, "Una risata vi seppellirà: i perdenti ribelli di Pino Cacucci", in *Atlante dei Movimenti Culturali in Emilia-Romagna 1968-2007. II. Narrativa*, a cura di P. Pieri - C. Cretella, Bologna 2007: 157-168.
- SEBASTIANI 2012 = A. Sebastiani, "Il dizionario perduto. La responsabilità della parola 'comunismo'", in *Nuova rivista letteraria* 6, 2012: 53-57.
- SIMONETTI 2018 = G. Simonetti, "Il romanzo circostante", in *Il romanzo in Italia, I, Forme, poetiche, questioni*, a cura di G. Alfano - F. de Cristofaro, Roma 2018: 339-348.
- TIRINANZI DE MEDICI 2017 = C. Tirinanzi de Medici, "Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo", in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di F. de Cristofaro, Pisa 2017: 53-75.
- TRONTI 2009 = M. Tronti, "Memoria e storia degli operai", in *Noi operaisti*, Roma 2009: 113-124.
- VITELLO 2014 = G. Vitello, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa 2014.
- WU MING 2009 = Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino 2009.

«DI TUTTE QUELLE CHE NON HANNO PRESO ARIA»: MISURA E SCONFINAMENTO IN ROSVITA DI GANDERSHEIM ATTRAVERSO ERMANNA MONTANARI

MARCO SCIOTTO*

Ermanna Montanari (Teatro delle Albe) scopre Rosvita di Gandersheim – canonicessa sassone del X secolo e prima drammaturga donna dell'occidente – in anni cruciali della propria vita. Un periodo di ricovero ospedaliero in seguito a gravi problemi di salute dovuti, come scrive Marco Martinelli, a “un intestino smisurato” e, insieme, di messa in discussione della propria vita, della propria arte e delle proprie radici in seguito allo sconfinamento di là dal proprio paese di origine avvenuto alcuni anni prima. E Rosvita – al pari di un'altra folgorazione di quel difficile periodo, quella per il dipinto medievale *La Sinagoga* di Konrad Witz – pare divenire per lei proprio un emblema di smisuratezza e sconfinamento, tanto per il suo essere una tra le pochissime scrittrici donne del Medioevo, quanto per i suoi sei drammi, affollati di figure femminili che, anche a costo della vita, affermano con radicalità una devozione ai limiti del misticismo, inscindibile dalla volontà di opporsi ai soprusi dell'uomo, sottraendo a esso il potere sui loro stessi corpi. L'incontro tra Montanari e Rosvita genererà, così, dapprima lo spettacolo *Rosvita* del 1991, un'opera all'insegna, appunto, del rapporto tra misura e dismisura, tra gli illusori argini del soggetto e il fluire costante di alterità che li mettono in discussione, tra centralità del corpo sulla scena e strenua lotta per superarne i limiti e i confini. Successivamente, *Rosvita. Lettura-concerto*, spettacolo del 2008, che trasferisce, potenziandola, quella lotta nella voce al microfono, principale oggetto della costante ricerca di Montanari dal 2000 in poi. Infine, l'ultimo esito – sconfinamento anche di genere artistico – è la versione video realizzata nel 2013 dal collettivo Aqua-Micans Group, che spinge le direttrici delle due versioni precedenti fino alla vera e propria sparizione della corporeità, in una sorta di definitivo sconfinamento della figura oltre se stessa.

Ermanna Montanari (Teatro delle Albe) discovered Hrotsvitha of Gandersheim – the Saxon canoness who in the 10th Century was the first female playwright of the West – in a crucial period of her life, when she was hospitalized for health problems related to her “boundless intestines”, as Marco Martinelli writes. At that time she was also questioning her life, art and roots, having crossed the boundaries of her native village a few years earlier. Similarly to a medieval painting that dazzled Montanari in the same period, The Synagogue by Konrad Witz, Hrotsvitha became a sort of emblem of boundlessness and trespassing, both for the fact that she was one of the very few female writers of the Middle Ages and for the content of her six plays. Hrotsvitha's protagonists are female figures that radically reclaim their almost mystical devotion and their determination to oppose men's abuses and to escape men's domination over their bodies.

Montanari's encounter with Hrotsvitha first inspired the play Rosvita (1991), which focused on the relationship between measure and immeasurability, between the illusory borders of the subject and a constant flow of otherness that questions them, between the central role of the body on stage and the strenuous struggle to trespass beyond its limits. Later, Rosvita. Lettura-concerto (2008) strengthened that struggle, transferring it from the body to the amplified voice, Montanari's main research object since 2000. Finally, the last result of that meeting was a trespassing of artistic genres: the video version (2013) by Aqua-Micans Group, that reached the definitive disappearance of corporality, a sort of final trespassing of the figure beyond itself.

LE VISCERE, IL DIPINTO E LA CANONICHESSA: TRE VIE PER UNO SCONFINAMENTO

Se quello di Ermanna Montanari del Teatro delle Albe è stato e continua a essere un percorso artistico segnato in modo costante dall'idea dello sconfinamento (dei quali quello di genere è solo uno dei molteplici approdi), l'incontro con Rosvita di Gandersheim sem-

bra aver rappresentato una notevole accelerazione in questa direzione. D'altronde, è proprio nel segno di un'oscillazione tra limite, sconfinamento e dismisura che, ormai trent'anni fa, avviene un simile incontro: in un intreccio che sigilla, fin dal principio, l'“illimitatezza delle viscere”, i limiti tracciati su un dipinto tedesco e l'oltrepassamento, da parte di una canonicessa medievale, dei confini entro cui la società e le consuetudini dell'epoca relegavano le donne.

È il 1990 quando, di ritorno da un viaggio in Senegal, un grave problema di salute costringe Montanari

* Università di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche
(sciotto.marco@gmail.com)

a un ricovero in ospedale. «Tutti temevano una malattia tropicale», ricorderà Marco Martinelli – co-fondatore del Teatro delle Albe con Montanari, Marcella Nonni e Luigi Dadina –, «allora decisero di aprirla, e aprendola scoprirono una *cosa* che reputarono la causa organica del male: un intestino smisurato. In molte cose Ermanna è *smisurata*, a partire dal suo “dentro”: le viscere¹. Viscere “illimitate” e labirintiche che originano un brutto male, già nel paradosso di una dismisura che genera un limite destinato, sembra, a interromperne la carriera.

A questo si aggiunge, in quei giorni di malattia, la folgorazione per un’immagine che Montanari ritrova tra i propri quaderni: una riproduzione de *La Sinagoga* di Konrad Witz (fig. 1), dipinto della prima metà del ’400 che riprende l’allegoria, diffusa a quel tempo, della Sinagoga sconfitta in contrapposizione alla Chiesa trionfante. Un’immagine che sembra proprio fissare confini, vincoli, limiti. Tralasciandone la simbologia, vediamo una figura limitata dall’ingombro eccessivo della veste (per di più gialla, a simboleggiare l’ulteriore fardello della colpa derivante da un tradimento), dal peso delle due tavole (rette, per di più con una sola mano), dallo spazio estremamente angusto che le fa piegare la schiena perché la testa non tocchi il soffitto e che fa sì che la veste sfiori oltre il bordo inferiore, limitata, ancora, dalla vista negata dagli occhi chiusi e coperti da una sottile benda, e, infine, anche dall’appoggio precario di una lancia spezzata nella mano sinistra, per cui pare addirittura in procinto di crollare al suolo. Eppure, c’è un elemento che fa da contraltare, da opposizione all’ingombro di limiti e di confini chiusi intorno a questa figura: quell’infinita apertura visibile sulla destra. Una soglia che non è però del tutto sgombra da ulteriori ostacoli e difficoltà: possiamo scorgere, infatti, il profilo di un altro edificio o di un muro che in parte ostruisce questa via di fuga, anche se, di là da esso, si intravede l’azzurro, il blu che rappresenta quella evasione, quella possibilità di sfuggire a ogni limite, ingombro o confine. Lo sconfinamento, appunto.

Di un’ulteriore folgorazione in quei giorni di ricovero si può parlare anche per quanto concerne l’incontro, appunto, con Rosvita di Gandersheim, la canonichessa sassone, vissuta alla fine del X secolo, che già Antonin Artaud poneva come uno dei modelli per il proprio teatro della crudeltà. «Non ho cercato Rosvita», scrive Montanari, «mi è capitata: all’improvviso. I testi di Rosvita sono arrivati dopo»². Non è, dunque, la misura della parola, lo scorrere ordinato dei dialoghi, delle trame, a costituire il centro di questo primo, intenso avvicinamento a Rosvita; così come non era il significato reale e codificato del dipinto di Witz a rappresentare i motivi profondi di quel primo perdersi in esso.

Piuttosto, è già un irrazionale e immediato sconfinare di Montanari in quelle figure dipinte su una tavola o realmente esistite in un monastero della Sassonia e, insieme, un loro equivalente sconfinare in lei da un remoto passato.

Così avviene con la figura de *La Sinagoga* e con ciò che la circonda, come il «blu della notte dei corridoi d’ospedale» che, desiderata via di fuga dalla degenza, fa tutt’uno con «il blu della soglia del quadro di Witz»³. Così avviene anche con Rosvita di Gandersheim, anch’essa figura di sconfinamento: sia perché – «in un’epoca in cui spesso la donna veniva descritta come “sacco di escrementi”, “porta del Diavolo”»⁴ e in un contesto prettamente patriarcale come quello della Chiesa – diviene una tra le pochissime scrittrici del Medioevo e la prima drammaturga donna della storia dell’occidente, sia per la rassegna di figure femminili cui dà vita (soprattutto nei dialoghi drammatici⁵), caratterizzate da un inscindibile impasto di devozione ai limiti del misticismo e volontà di opporsi al sopruso dell’uomo, nella messa in atto di scelte estreme e totali. Come scrive Montanari stessa:

Roghi di giovinette, stupri e torture, cedimenti, amori impossibili che non si arrestano neanche davanti alla necrofilia, padri autoritari e pii: miniature medievali che riaffiorano da un passato remoto e che si perpetuano sempre uguali (se solo le sappiamo leggere) nelle cronache quotidiane del pianeta. [...] Le figure che Rosvita tratteggia con la sua prosa rimata, svuotate della loro sostanza corporale, diventano emblemi dello spirito, marionette al vento. Urlano, pregano, si seppelliscono. Dicono di no, dicono di sì [...]. La “debolezza” femminile ha la meglio sul “vigore” maschile [...]. Un conflitto tra autorità patriarcale e ribellione muliebri, agito scenicamente [...]: al centro le parole di “tutte quelle che non hanno preso aria”, martirizzate, bruciate, disperse nel vento ai quattro angoli della terra.⁶

Sono in totale sei i drammi scritti da Rosvita. Esattamente lo stesso numero delle commedie composte da Terenzio, suo esplicito modello. Modello che la canonichessa intende però ribaltare, sovvertire completamente. Così, se la struttura delle commedie terenziane può essere compendiata nel percorso a ostacoli che un uomo e una donna si trovano ad affrontare per giungere alla possibilità dell’unione, i drammi di Rosvita – riassumibili con la scelta radicale delle loro figure femminili di sottrarsi al desiderio maschile – ne capovolgono l’architettura e i ruoli da essa inevitabilmente imposti. Come scrive Sergio Benvenuto, «le donne non aspirano più a essere amate dagli uomini ma a riservarsi come corpi a cui gli uomini non hanno

1. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 13.

2. MONTANARI 1992, p. 15.

3. MONTANARI 1992, p. 11.

4. MONTANARI 2008, p. 33.

5. *Gallicanus, Dulcitus, Calimachus, Abraham, Paphnutius, Sapientia*.

6. MONTANARI 2008, p. 33.



Fig. 1: Konrad Witz, *La Sinagoga*, 1435 circa, Kunstmuseum di Basilea
(© Kunstmuseum Basel / Photocredit: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

accesso»⁷. Si tratta di «donne altezzose, dure, quasi invulnerabili», che gettano «in faccia alle autorità maschili il loro disprezzo»⁸. All'esaltazione terenziana dell'eros, Rosvita contrappone quella della castità, come rifiuto del potere – qui incarnato dal maschile – in una fuga verso un amplesso e un'unione differenti: quelli con Cristo e, quindi, con Dio, nei quali il corpo si dis-integra, va oltre il limite, il confine di sé e dell'unità dell'io. L'autorità incarnata dagli uomini,

inoltre, è anche quella testuale e linguistica, giacché sono loro a imporre i propri nomi come titoli dei rispettivi drammi e non le donne, che, reali protagoniste, se ne sottraggono vanificando l'idea stessa del dominio maschile. E sono uomini anche quei “dotti” ai quali la monaca indirizza la propria lettera che, se da un lato si pone come umile richiesta di assenso, conferma e riconoscimento, dall'altro ribalta vertiginosamente le idee di forza e di debolezza che appartenrebbero ai due generi: «quanto più le lusinghe dei folli innamorati sono facili alla seduzione, tanto più alta risplende la gloria del soccorritore divino e tanto

7. BENVENUTO 2006, p. 41.

8. BENVENUTO 2006, p. 48.

più gloriosa la vittoria di coloro che trionfano su di esse, soprattutto quando a vincere è la debolezza di una donna e a soccombere vergognosamente è il vigore di un uomo»⁹.

Ma la “smisuratezza” degli intestini come innesco di un male che sollecita la necessità dell’oltrepassamento e l’identificazione di un simile oltrepassamento con la tavola dipinta da Witz e con la figura di Rosvita di Gandersheim non sarebbero forse state sufficienti a generare con tale urgenza quella tappa fondamentale nel percorso artistico di Ermanna Montanari e del Teatro delle Albe che è *Rosvita*, se non fossero giunte in un periodo in cui l’artista sta ancora facendo i conti con un altro, più originario e personale sconfinamento. Quello avvenuto a vent’anni dal proprio paese natale, Campiano, dalle sue catene, dalle sue restrizioni: una fuga che la aveva portata a una temporanea rottura con le proprie radici, al matrimonio con Marco Martinelli e alla fondazione del Teatro delle Albe. Come scrive Martinelli: «dopo che almeno per un decennio avevamo portato sulla scena i miei testi [...] Ermanna [...] aveva bisogno di parole *altre*, attraverso le quali far risuonare il suo essere *autrice*, per fare i conti con i modelli maschili che avevano segnato e tormentato la sua infanzia [...]. E si vede che per fare i conti con il maschile aveva bisogno di una scrittura “crudele”, enigmatica, catapultata nell’oggi da un lontano, fantomatico medioevo»¹⁰.

Sembra essere questo, in definitiva, il vero detonatore per il lavoro di Montanari sui testi e sulla figura di Rosvita: la sempre più pressante e forse non più prorogabile necessità di rielaborare il proprio passato di donna capace di rifiutare i vincoli e i condizionamenti – legati soprattutto all’ambito del maschile – e il suo presente di attrice che, come scrive Laura Mariani, ha «bisogno dell’alveo che il gruppo le offre e, nello stesso tempo, è insofferente, è altro»¹¹. Necessità che non può non passare, allora, attraverso un lavoro nel quale diviene centrale più che mai proprio il rapporto tra la misura e lo smisurato, tra il limite e il suo superamento. In definitiva, insomma, tra i confini e gli sconfinamenti.

LA DISTANZA INCOLMABILE E I METRI PER MISURARLA: L’EDIZIONE TEATRALE DEL 1991

È con tali premesse che si arriva al debutto di *Rosvita*¹² del 4 Luglio 1991 a Santarcangelo. Con un’esigen-

za di sconfinamento che investe e condiziona non solo l’opera, ma anche – per la prima volta nel percorso delle Albe – la scelta del luogo nel quale sarebbe andata in scena: «Decidemmo che non l’avremmo rappresentata a teatro, *Rosvita*, che c’era bisogno di uno spazio chiuso in cui rinchiudere gli spettatori: una cella»¹³. Uno sconfinamento di spazio e, al contempo, di genere. In questo caso, di genere artistico, come si può osservare ancora dalle parole di Martinelli:

Lo spazio chiuso mi permetteva di *servire* l’attrice-autrice con una regia che oscillava tra il cinema e l’happening. *Cinema* per la possibilità di giocare sul dettaglio microscopico, amplificato dalla grande vicinanza dello spettatore: come in un primo piano filmico [...]. *Happening*, qui e ora, perché avevamo deciso che Ermanna avrebbe compiuto un percorso di “andata e ritorno” tra le figure di Rosvita, facendo sempre emergere, tra le une e le altre, [...] se stessa, [...] la performer Ermanna [...].¹⁴

Nell’ibridazione di generi e nello sconfinamento al di là del consueto spazio di rappresentazione, *Rosvita* debutta dunque nel settecentesco Palazzo Cenci e, da quel momento in poi, in «Antiche prigioni, stalle contadine, palazzi nobiliari, chiese: mai in teatro. [...] *Rosvita* fu per noi un lavoro di svolta: lo spazio scenico, da allora, non è più stato un *a priori*»¹⁵. Allo stesso modo, a essere rifiutato è inevitabilmente anche l’*a priori* del testo scritto. Abbiamo visto come Montanari parla di «figure che Rosvita tratteggia con la sua prosa rimata, svuotate della loro sostanza corporale», ma abbiamo anche osservato come, ancor prima della conoscenza dei suoi testi, la canonicità l’abbia investita fisicamente, carnalmente, nel corpo contaminato dalla malattia, in un momento in cui sapeva solo «quanta carne caduta volevo in scena»¹⁶. Se, dunque, come scrive Montanari, quello di Rosvita è un «conflitto agito scenicamente», le parole della religiosa che sceglie di utilizzare – tratte da *Dulcitius*, *Abraham* e *Paphnutius* – si fanno da subito strumento del corpo, della sua lotta contro se stesso e contro i propri limiti, della sua impossibilità a sconfinare oltre la propria dimensione e al contempo dello strenuo tentativo di riuscirci. Fin dalle didascalie del testo drammatico, infatti, questa versione è un costante fare i conti con la misura: Montanari riporta ossessivamente le dimensioni, le distanze precise che compongono la scena, la quale a sua volta, fin dai primissimi giorni di prove, è disseminata di una varietà di metri a rotella, a stecche, a nastro, a sbarra.

9. Si preferisce citare, in questo caso, la versione che fa parte della drammaturgia di *Rosvita*, contenuta in: MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 15 (booklet del DVD).

10. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, pp. 17-18.

11. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 29.

12. *Rosvita* di E. Montanari; regia: M. Martinelli; in scena: E. Montanari; flauto: V. Montanari; quadro di K. Witz dipinto da: C. Gardini; scene e costumi: E. Montanari; voci di Agape,

Irene, Chionia: E. Morini, S. Garosi, M. Giorgi; etnico: L. Dadina; organizzazione: M. Nonni, C. Ventrucci; produzione: Teatro delle Albe e Santarcangelo dei Teatri d’Europa; prima nazionale: Santarcangelo, Palazzo Cenci, 4 luglio 1991.

13. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 16.

14. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 16.

15. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 17.

16. MONTANARI 1992, p. 14.

In maniera affine al modo in cui Montanari raccontava l'iniziale fondersi con Rosvita, scavalcando la mediazione del testo, Martinelli scrive che «Ermanna non interpretava [Rosvita], Ermanna con la sua arte saltava un intero millennio, e si gettava nello stesso fuoco»¹⁷. E quel medesimo fuoco che, per vie differenti, bruciava sulla pagina Rosvita di Gandersheim e che mille anni dopo brucia, sulla scena, anche Ermanna Montanari sembra proprio quello della ricerca ossessiva, sfiancante e mai conclusa, della dismisura, dello sconfinamento definitivo.

Laddove c'è chi fabbrica l'unità di misura e ne garantisce il rispetto, c'è anche chi se ne libera rendendola incommensurabile. Per Rosvita sembra trattarsi del contrapporre a una religione della misura, della legge e di chi la istituisce e governa, una religione della dismisura, appunto, come oltrepassamento di ogni regola, di ogni mediazione e dei confini che separano i due mondi, per unirsi in modo quasi mistico con la divinità stessa¹⁸. Passando perfino attraverso il martirio. In maniera affine, per Montanari si tratta dell'edificazione di un teatro della dismisura, di contro a un teatro della misura. Un fare i conti con le leggi, i limiti e i confini del teatro, per valicarli, oltrepassarli, saltando anche qui la mediazione, in un parallelo, potremmo dire, tra mistica ed estetica. E se anche nella dialettica tra regista e attore si può proiettare quella tra misura e dismisura – considerando il regista come chi delinea e organizza la misura e l'attore come colui che genera ed evoca dismisure –, la regia di Martinelli si pone invece, qui, come mero “segnapassi”, rifiutandosi – a differenza delle figure maschili rosvitiane – di imporre quell'idea di autorità, di legge, di potere solitamente insita nell'idea stessa di regia. Se Martinelli scrive: «Io mi sentivo della stessa famiglia di quei metri: ero lì come un segnapassi»¹⁹, è vero anche che, nel suo rifiuto degli aspetti coercitivi della regia teatrale, egli ribalta il ruolo stesso di quei metri. Piuttosto che segnare i passi e le misure cui Montanari avrebbe dovuto adeguarsi – come quei metri sulla scena fanno –, Martinelli si fa ricettore e codificatore delle misure e dei passi che *da lei* scaturiscono, del suo segnare il cammino attraverso il proprio fare e il proprio agire scenico, con la funzione dunque – in realtà opposta a quella dei metri – «di equilibrare ritmi e turbolenze, di suggerire accenti o cancellazioni, di dare ulteriore respiro a improvvise eruzioni»²⁰.

D'altronde già nell'idea di “teatro politttttico”, con la quale nasce il Teatro delle Albe, è racchiuso questo

seme di un teatro della dismisura che moltiplica il mistero e le domande, in risposta a un teatro della misura – come poteva essere, in quegli anni, quello “politico” – che tenta invece di delineare i confini del reale, imponendo delle risposte. Cosa che, nella prima fase della compagnia, equivale al fare i conti con il rapporto tra misura e dismisura del corpo sulla scena. Nello specifico, del corpo di Ermanna Montanari: quando approdano a *Rosvita*, in quel 1991, le Albe hanno già all'attivo diverse opere imperniate sull'idea del corpo scenico come soglia che sfalda i confini dell'Io, del soggetto, per potersi aprire al divenire incessante, all'alterità²¹. Una “scena del Corpo senza Organi”, potremmo dire, chiamando in causa Deleuze e, ancora una volta, Artaud. Scrive Deleuze che «Il Corpo senza Organi (CsO) non lo si raggiunge, non lo si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite»²² e, ancora, con espressioni che sembrano richiamare i corpi stessi dei drammi di Rosvita, martirizzati, bruciati, distrutti, scrive: «Perché questa lugubre schiera di corpi cuciti, vetrificati, catatonizzati, aspirati, dal momento che il CsO è anche pieno di gioia, di estasi, di danza? Allora, perché questi esempi, perché bisogna passare attraverso di loro?»²³.

Ed è attraverso questa lotta estenuante contro il proprio stesso corpo che Montanari continua a passare lungo tutto *Rosvita*, a partire dalla primissima sequenza dello spettacolo: la troviamo già in scena, negli abiti della figura dipinta da Witz, nella medesima postura, con le stesse tavole nella mano destra e la stessa lancia spezzata nella sinistra (fig. 2). Da qui ha inizio uno sfiancante processo di avvicinamento a quel dipinto del limite: il suo corpo continua a sondare la possibilità di aderirvi quanto più possibile, sperimentando al contempo il margine invalicabile, l'impossibilità di una reale e completa corrispondenza. Montanari osserva costantemente se le proprie modificazioni ne scorgono di speculari nel dipinto, che però, ovviamente, rimane immobile. Dalle mani le cadono dapprima le tavole e poi la lancia; il corpo crolla sulle ginocchia, si schianta a terra, cade e si risollewa, arranca, tenta di valicare contemporaneamente i limiti imposti dal dipinto (la cui figura, nella propria immobilità, non riesce a valicare) e quelli imposti dal proprio corpo sulla scena: cerca disperatamente di oltrepassarsi. Tanto che, a pochi minuti dall'inizio, irrompono i versi ispirati a *Le Confessioni* di Sant'Agostino, che sembrano quasi un manifesto del modo in cui abbiamo fin qui osservato questa *Rosvita*: «Non stiamo misurando / le distanze tra gli astri / né cercando le ragioni / dell'equilibrio terrestre / Non stiamo misurando / la grandezza della terra / né quella degli oceani. / Io mi arrovello. Mi arrovello su

17. In MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 15.

18. Interessante, in riferimento al modo in cui stiamo osservando il rapporto tra misura e dismisura nella loro relazione con la religione cristiana: SPEYR 1977, pp. 81-88.

19. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 17.

20. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 17.

21. Cfr. SCIOTTO 2019.

22. DELEUZE - GUATTARI 2014, p. 205.

23. DELEUZE - GUATTARI 2014, p. 206.



Fig. 2: Ermanna Montanari in *Rosvita*, 1991
(© Marco Caselli Nirmal).

me stessa. / Di me stessa cerco la misura. / Sono diventata per me / un terreno aspro / che mi fa sudare / abbondantemente»²⁴.

La tappa successiva è quella della lettera ai dotti cui si faceva riferimento sopra. Un ulteriore cortocircuito visivo, pittorico, interviene a forzare il corpo di Montanari di là da se stesso: si tratta stavolta del *Sogno di Orsola*, di Vittore Carpaccio (fig. 3). In particolare, un dettaglio del dipinto: l'ingresso dell'angelo che giunge ad annunciare a Orsola il suo futuro martirio (fig. 4), accedendo alla camera in cui la donna dorme attraverso un'apertura sulla parete di destra, del tutto simile a quella della tavola dipinta da Witz. Un'apertura che, seppure in modo differente, si fa comunque sconfinamento: quello celeste dell'angelo (travalicamento di piani, di mondi, di dimensioni) e, insieme, quello della prossima disgregazione del corpo di Orsola, celeste anch'esso nella sua trasumanazione.

Dettaglio che, nel suo innestarsi nel corpo di Montanari e nella scena di *Rosvita*, si fonde indistricabilmente con il dipinto di Witz (fig. 5), mentre la palma del martirio, tenuta in mano dall'angelo, trasmuta nella piuma, la penna tinta di verde con la quale Montanari-Rosvita scriverà nell'aria la propria lettera ai dotti e che conserva comunque il ruolo di annuncio d'un supplizio: un automartirio teatrale, potremmo dire, che è quel mettere in crisi il corpo scenico, per superarne i limiti. Tanto che l'intera lettera è pronunciata da Montanari mentre la sua mano la traccia con quella penna su un immaginario, enorme foglio di fronte a lei e la sua bocca cerca di mangiare, di divorare il proprio stesso corpo a partire dal braccio (fig. 6). «Il suo "libretto"», scriverà Martinelli, «era prima di tutto la sua "carne". Da lì, attraverso quella carne, i "dotti" e gli spettatori sarebbero dovuti passare



Fig. 3: Vittore Carpaccio, *Sogno di Orsola*, 1495, Gallerie dell'Accademia di Venezia (© Gallerie dell'Accademia di Venezia, "Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo").

per entrare nelle sue storie edificanti»²⁵. Un corpo che si autofagocita, che sonda se stesso alla ricerca della propria misura per ingurgitarla, annullarla. Per trasformare l'organicità, l'ordine, l'architettura del corpo nella sua dismisura: la carne. Proseguendo con le parole di Martinelli, che ricordano ancora l'idea di Corpo senza Organi: «La carne non è logica, non lo sono le nostre pulsioni più profonde»²⁶, dunque è come se questo parlare divorandosi fosse lo scontro irrisolvibile, l'attrito incessante tra l'ordine del *logos* e della logica delle parole pronunciate e il loro inarticolarsi nell'illogicità della carne martoriata e masticata.

Tutto questo porta allora Montanari a spogliarsi degli abiti della figura di Witz (fig. 7), liberandosi dell'ingombro di quelle vesti e di quel confronto, e a cominciare davvero a fare i conti col *proprio* corpo, che continua a scomporsi, a crollare, a essere sondato, masturbato anche. Un corpo che lotta contro se stesso, contro l'unicità del proprio genere, accogliendo pian piano sempre maggiori mutazioni e sconfinamenti di figure, di generi, in quello che Nico Garrone definirà come «un carosello di desideri ed identità proibite»²⁷. Basta un gesto, un cambio di sguardo per slittare senza soluzione di continuità da una figura all'altra, da un genere all'altro: un pugno sotto al mento come fosse una barba e una mano sul sesso delineano la figura di padre Pafnuzio, una mano sul seno e sul cuore delinea la prostituta Taide, con trasformazioni repentine, improvvise, rapidissime.

25. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 15.

26. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 15.

27. GARRONE 1991.

24. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, pp. 13-14 (booklet del DVD).



Fig. 4: Vittore Carpaccio, *Sogno di Orsola* (particolare), 1495 (© Gallerie dell'Accademia di Venezia, "Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo").

Una sempre maggiore perdita della misura dell'Io e dell'attorialità, mentre i metri continuano invece a segnare il limite, l'ordine, la legge, il confine da spezzare, facendosi perimetro della cella, ad esempio, o addirittura fallo in erezione come allegoria del potere rappresentato dal governatore Dulcizio che condurrà al martirio Chionia, Agape e Irene. Fino al ritorno dei versi ricavati da Sant'Agostino, accompagnati adesso da una vera e propria misurazione delle proprie membra, dei propri arti: misurazione ormai impossibile, dal momento che il corpo ha condotto se stesso verso una dismisura scenica capace di disindividuare Ermanna Montanari per spalancarsi a ogni alterità possibile, senza confini.

Ma l'obiettivo finale sembra essere quello che Enrico Pitozzi, riferendosi al teatro di Montanari, definisce come "catasterismo" ossia, letteralmente, un "divenire



Fig. 5: Ermanna Montanari in *Rosvita*, 1991 (© Marco Caselli Nirmal).

stella", una direttrice verticale che conduce la figura sulla scena verso un'equivalente teatrale del processo estatico: «una invocazione a partecipare al movimento incessante del cosmo, figure che sono al margine di se stesse, tese verso una dimensione estatica»²⁸. Ancora una volta, «il margine di se stesse». E questo «movimento incessante del cosmo» ci porta al finale dello spettacolo del 1991, ossia al dialogo tra lo zio Abramo e la piccola Maria, nel quale quest'ultima manifesta il rammarico per l'impossibilità di divenire "musica celeste", ripetendo le parole con le quali lo spettacolo si chiude: «Ma, come posso io, con questi polmoni, queste reni, questi ginocchi»²⁹. Per poi sfilarsi la benda che intanto aveva messo sugli occhi come la figura de *La Sinagoga* e andare verso quella soglia che, ancora come in Witz, segna l'accesso allo sconfinamento definitivo attraverso il filtrare di una luce blu che la investe prima del buio finale.

28. PITOZZI 2017, p. 45.

29. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 25 (booklet del DVD).



Fig. 6: Ermanna Montanari in *Rosvita*, 1991
(© Marco Caselli Nirmal)



Fig. 7: Ermanna Montanari in *Rosvita*, 1991
(© Daniele Ronchi e Giampiero Corelli).

LA DISMISURA IN VOCE E LA SPARIZIONE DEL CORPO TRA L'EDIZIONE TEATRALE DEL 2008 E QUELLA VIDEO DEL 2013

Se, come si è visto all'esordio del paragrafo precedente, l'ibridazione di generi che caratterizzava *Rosvita* conduceva sui binari tanto dell'happening quanto del cinema, concentrati in un'unica performance, dopo il 2000 sembra che questi due binari abbiano potenziato il proprio percorso, conducendo a due esiti autonomi ma strettamente interconnessi. Il riferimento all'happening sembra perfettamente incarnato dalla nuova edizione teatrale del 2008, nettamente

differente dalla prima e intitolata *Rosvita. Lettura-concerto*³⁰. Pochi anni dopo, poi, il binario legato all'aspetto cinematografico del primo *Rosvita*, quella «possibilità di giocare sul dettaglio microscopico, amplificato dalla grande vicinanza dello spettatore: come in un primo piano filmico» genererà invece, in un certo senso, la versione video, realizzata dal collettivo di videomaker Aqua-Micans Group nel 2013 e pubblicata da Luca Sossella³¹.

La versione del 2008, come dicevamo, è molto differente. Sono trascorsi intanto diciassette anni fondamentali per il percorso del Teatro delle Albe. Un periodo nel quale la compagnia, ma soprattutto il lavoro scenico di Ermanna Montanari, ha attraversato importanti tappe e subito decisive modificazioni: su tutte, l'inizio, nel 2000, della collaborazione con il musicista e regista del suono Luigi Ceccarelli, grazie al quale l'arte di Montanari ha posto un'attenzione radicale al lavoro sulla voce, sull'utilizzo del microfono e dell'amplificazione, sul rapporto con quel magma acustico, sonoro, generato dalla fusione tra voce e musica, in particolare quella elettronica. Più che al corpo, adesso, la dismisura è affidata alla voce, alla quale Montanari dedica, tra le tante riflessioni, anche un paragrafo della raccolta di testi *Primavera eretica* intitolato proprio *Dismisura*, in cui scrive: «Nella voce trovo una sorta d'infinità. [...] Come materia scenica è smisurata, incandescente [...]. Il mio corpo invece non lo sopporto, è finito, ha un perimetro, un'altezza che posso misurare. Ho timore di questa finitezza. Lavoro spesso nell'immobilità del corpo»³². E proprio su questa immobilità, in opposizione all'edizione del 1991, è giocata la versione del 2008, con una Montanari adesso ferma dietro al leggio (fig. 8) e che affida alla voce quel percorso di oltrepassamento dei limiti dell'io e dell'attore, quello sconfinamento che, così, assume possibilità elevate a potenza.

Laddove il corpo è qualcosa che può ancora essere misurato e circoscritto, soggetto al tracciamento di confini e margini, la voce se ne libera affermandosi

30. *Rosvita. Lettura-concerto* di E. Montanari; regia: M. Martinelli; con: C. Dezi (poi sostituita da S. Gandolino), M. Marangoni, E. Montanari, L. Redaelli; spazio-luce: E. Isola, E. Montanari; assistente progettazione spazio-luce: C. Pasquier; direzione tecnica: E. Isola; musiche originali e sound design: D. Sacco; consulenza musicale per il canto gregoriano: E. Sartori; realizzazione scene: F. Ceroni, L. Fagioli, D. Maniscalco, M. Rassu; promozione: S. Pagliano, F. Venturi; produzione: Teatro delle Albe - Ravenna Teatro in collaborazione con Ravenna Festival e deSidera Bergamo Teatro Festival; prima nazionale: Ravenna Festival, Rocca Brancaleone di Ravenna, 20 giugno 2008.

31. *Rosvita. Lettura-concerto* di Aqua-Micans Group; una produzione Luca Sossella editore - Mediaevo, Teatro delle Albe - Ravenna Teatro con il contributo di Coop Adriatica. Colore, 62'15", 2013.

32. MARTINELLI - MONTANARI 2014, p. 177.



Fig. 8: Ermanna Montanari in *Rosvita*.
Lettura-concerto, 2008 (© Fabio Cito).

come il luogo delle incessanti trasformazioni, mutazioni, sradicamenti ed esorbitanze. In tal modo, potremmo dire che questa *Rosvita. Lettura-concerto*, più che essere una riedizione, un *remixage* del proprio repertorio (seguendo la definizione suggerita da Valentina Valentini³³), si presenta come il prosieguito, l'inevitabile seguito di *Rosvita* dal punto in cui l'avevamo lasciata nel 1991. Quel varcare la soglia immergendosi nella luce blu è come se avesse finalmente spezzato il dominio del corpo, dopo il suo martirio sulla scena. Adesso Ermanna-Rosvita, rimasta voce da quello sconfinamento, ne mostra gli esiti, permette di osservare – o meglio ascoltare – le illimitate potenzialità di quella medesima traccia drammaturgica, affidata ora al viaggio della voce che si è liberata dalla lotta del corpo contro se stesso. Come se quest'ultimo fosse già stato messo al rogo e la voce parlasse da quel rogo. Una voce che, però, ha ereditato e non estinto la forza della lotta combattuta fin lì e che adesso equivale al fare in modo che nessuno degli approdi cui giunge nel suo scorrere sia mai definitivo e si fissi ergendosi come unità stabile, ma rimanga sempre e solo un trampolino di lancio per un approdo e un'emersione ulteriore, nell'inarrestabile metamorfosi vocale.

Massimo Oldoni, nei suoi studi su *Rosvita* di Gandersheim, si riferisce al teatro della monaca medievale come di «un teatro che è forse un lungo monologo dell'autrice, scandito dalle battute dei personaggi»³⁴, descrizione che si adatta alla perfezione al modo in cui Montanari ha portato *Rosvita* sulla scena e, ancor più che alla prima, a questa nuova versione del 2008, nel cui fluire ininterrotto della voce emerge con forza ancora maggiore il monologo dell'autrice-attrice fuse in un'unica figura. Un fluire attraverso un collage di testi che stavolta si fa più ampio: il numero delle parole si accresce, quasi che la voce possa in questo modo moltiplicare ulteriormente le proprie possibilità di perdersi nel magma delle trasformazioni. Trasformazioni che sono, ancora una volta e più di prima, sconfinamenti di genere: racconta Martinelli che, rispetto alla precedente *Rosvita*, la differenza ora più evidente «è il ruolo dei potenti: [...] emergono figure nuove, come l'imperatore Diocleziano e il prefetto Sisinnio [...] Qui è in primo piano la maschilità come archetipo di genere e degenerare del potere politico»³⁵. E se prima era l'evidenza di un gesto a denunciare quei fulminei passaggi da una figura all'altra, adesso il microfono sonda con millimetrica precisione, in uno scorrere costante e senza

33. Cfr. VALENTINI 2020, p. 38.

34. OLDONI 1978, p. 44.

35. MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014, p. 20.



Fig. 9: Ermanna Montanari in *Rosvita. Lettura-concerto*, 2008 (© Fabio Cito).

soluzione di continuità, il perenne mutare di una voce in quella successiva, dell'uomo nella donna, del potere coercitivo nella vittima che subisce e insieme si smarca dall'autorità violenta.

La disseminazione di metri che affollavano lo spazio – ora che non serve più misurare né le distanze di una scena che si è dissolta nella fissa presenza a leggio, né gli arti di un corpo che ha trasferito nella voce il proprio combattimento – è ridotta a un unico metro a stecche, che Montanari regge tra le mani per l'intera durata della performance, trascinando anch'esso nel turbinio di mutazioni che ne fanno di volta in volta simulacro del microfono, dello scettro del potere maschile o, ancora, dello sguardo, della visione. Meglio, del suo accciamento, annichilimento (fig. 9), quasi a voler perdersi nel mero suono, rifiutando quella fisicità che in parte persiste seppure ferma al centro della scena.

Aspirazione a una dissoluzione definitiva, insomma, che sarà permessa dall'ultimo sconfinamento di genere artistico che attraverserà *Rosvita* di Gandersheim nel suo incontro con l'arte del Teatro delle Albe, ossia la versione in video realizzata nel 2013 dal collettivo Aqua-Micans Group. Un approdo nel quale, come dicevamo, domina dal principio alla fine quella prossimità estrema che nel 1991 aveva caratterizzato le scelte dei luoghi del debutto e delle successive tappe. Una prossimità resa qui ancora più radicale da un primissimo piano in cui il volto, più che affermare ed evidenziare la propria presenza, si scompone di continuo, si mostra, come avviene per la voce, in una perenne trasformazione, in cui spesso i movimenti della gola, quelli degli occhi, delle mani, sembrano contraddire le parole, farle saltare, cortocircuitare. Farsi dismisura della misura rappresentata dal *logos*, ogni qualvolta questo tenti di affermarsi, di dare ordine, stabilità.

Così, in uno scorrere ipnotico in cui il montaggio e il *chromakey* si alleano al dominio della voce e in cui poco a poco la visione del corpo è sezionata tra la mano, il volto e i dettagli, si giunge al momento in cui la corporeità svanisce (fig. 10), quasi avesse concluso



Fig. 10: Fotogrammi tratti dal video *Rosvita. Lettura-concerto* di Aqua-Micans Group, 2013 (© Luca Sossella editore).

il proprio compito, una volta per tutte. Cosa che avviene nel momento in cui Ermanna Montanari fende il testo di *Rosvita* di Gandersheim, lo spalanca per evocare altre voci del femminile, altri echi di parole provenienti dai secoli successivi, in particolare quelle di Emily Dickinson e Amelia Rosselli. Non appena quelle due voci cessano di parlare, infatti, la figura di Montanari-Rosvita si dissolve, sparisce dallo schermo, come se quelle irruzioni facessero implodere definitivamente ogni traccia o garanzia di unitarietà. A rimanere è davvero solo la voce, nello sfaldamento definitivo della materialità del corpo nell'immaterialità dell'immagine cinematografica. Scrive Deleuze in riferimento all'arte di Francis Bacon: «La Figura si è dissolta realizzando la profezia: tu non sarai altro che sabbia, erba, polvere o goccia d'acqua. [...] La Figura sfuma all'infinito. Questo mondo così chiuso era dunque anche il più illimitato»³⁶.

36. DELEUZE 2004, p. 76.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENVENUTO 2006 = S. Benvenuto, “La seduzione della castità. Rosvita di Gandersheim”, in *Ágalma - Rivista di studi culturali e di estetica* 12, 2006: 40-54.
- BISANTI 2005 = A. Bisanti, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto 2005.
- DEL ZOTTO 2009 = C. Del Zotto, *Rosvita. La poetessa degli imperatori sassoni*, Milano 2009.
- DELEUZE 2004 = G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata 2004 (ed. or. Parigi 1981).
- DELEUZE - GUATTARI 2014 = G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma 2014 (ed. or. Parigi 1980).
- DRONKE 1986 = P. Dronke, *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano 1986 (ed. or. Cambridge 1984).
- GARRONE 1991 = N. Garrone, “Come è cattivo quel Céline”, in *la Repubblica*, 11.07.1991.
- MARIANI 2012 = L. Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano (Pisa) 2012.
- MARTINELLI - MONTANARI 2014 = M. Martinelli - E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano (Pisa) 2014.
- MONTANARI 1992 = E. Montanari, *Rosvita*, Ravenna 1992.
- MONTANARI 2008 = E. Montanari, “Tornando a Rosvita”, in *Ritratti di donne*, 2008: 33-35.
- MONTANARI - TEATRO DELLE ALBE 2014 = E. Montanari - Teatro delle Albe, *Rosvita*, Milano 2014.
- OLDONI 1978 = M. Oldoni, “Tecniche di scena e comportamenti narrativi nel teatro profano mediolatino”, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, a cura di F. Doglio, Roma 1978: 27-50.
- PITZZI 2017 = E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata 2017.
- ROSVITA 1986 = Rosvita, *Dialoghi drammatici*, Milano 1986.
- SCIOTTO 2019 = M. Sciotto, “Quanto studio per cessare di essere se stessi. Le tracce del postumano nel teatro di Ermanna Montanari”, in *Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea* 10, 2019: 89-113.
- SPEYR 1977 = A. v. Speyr, *L'uomo di fronte a Dio*, Milano 1977 (ed. or. Einsiedeln 1966).
- VALENTINI 2020 = V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Roma 2020.

AMAZZONI IN TV: TRA *EMPOWERMENT* E LESBISMO

SARA PALERMO*

Nel corso dei secoli le Amazzoni del mondo classico sono state un modello di riferimento per conferire autorità e ragion d'essere alle donne che varcavano i confini dei ruoli di genere imposti dalla società, facendo proprio uno spazio prettamente maschile come la guerra. Il risultato, in tempi moderni, è stato una *warrior woman* dal carattere liminale, spesso suscettibile d'essere considerata lesbica *a priori*. L'obiettivo di questo contributo è analizzare la relazione esistente tra lo sconfinamento dei ruoli di genere e il processo di definizione di un'identità affettivo-sessuale lesbica nelle rappresentazioni contemporanee di personaggi amazzonici su piccolo schermo. Studieremo a tal fine, dal punto di vista dei *Classical Reception Studies*, le serie tv *Xena: Warrior Princess* (The CW-NBC, 1995-2001) e *The 100* (The CW, 2014-2020), in comparazione con l'archetipo dell'amazzone classica trasmesso dalle fonti greco-latine.

Over the centuries, Amazons from Classical Antiquity have been viewed as the archetype and raison d'être for women who have crossed social imposed gender boundaries and who have appropriated a typical male space such as war. The result, in modern times, has been a liminal warrior woman character, often considered lesbian a priori. This contribution aims to analyze the relationship between crossing conventional gender roles and the creation of a modern lesbian identity. I will analyze, through Classical Reception framework, the classical Amazon archetype transmitted by Greek and Latin sources and then I will compare it with two different representations of warrior women in two contemporary popular products: the tv series Xena: Warrior Princess (The CW-NBC, 1995-2001) and The 100 (The CW, 2014-2020).

Amazons and cross-dressing warrior-maids are dear to most lesbian hearts, giving us both a sense of history and of possibility.
GRAHAM 1994, p. 197

Nel corso dei secoli innumerevoli sono state le donne che hanno cercato di varcare i confini degli stereotipi di genere binari imposti dalla società. Tra estetica e performatività di genere, personaggi storici o fittizi si sono spinti talvolta a oltrepassare persino il confine dell'attività considerata emblema della mascolinità: la guerra. Alla ricerca dell'archetipo alla base dell'immaginario della donna guerriera moderna possiamo risalire fino a tempi remoti. Vari sono i casi conosciuti di guerriere che lottarono o guidarono i loro eserciti in battaglia, in diverse epoche e spazi del globo, tra mito e storia, come Fu Hao (XIII a.e.c.) in Cina, Artemisia I di Caria (VI-V a.e.c.), la regina Boudicca (I e.c.) in Britannia, Giovanna d'Arco (XV) o la ribelle Juana Azurduy de Padilla (XVIII-XIX) nell'attuale Bolivia¹,

ma il precedente di maggior incidenza nella creazione dell'immagine della donna guerriera è stato, senza ombra di dubbio, quello delle Amazzoni mitologiche del mondo classico greco-romano.

L'ipotesi che si avanza in questo contributo è l'esistenza di una relazione tra il carattere liminale di queste donne guerriere e la loro interpretazione lesbica da parte di fruitori/trici di prodotti artistici di massa in cui esse vengono rappresentate. A tal scopo si propone uno studio dalla doppia finalità delle serie tv *Xena: Warrior Princess* (1995-2001) e *The 100* (2014-2020), le cui protagoniste sono donne guerriere ambiguamente o apertamente lesbiche: in primo luogo verranno analizzate le caratteristiche principali di queste *warrior women* in confronto con le Amazzoni descritte dalle fonti classiche per poter poi stabilire un'effettiva relazione tra i due tipi di personaggi; allo stesso tempo si studieranno la percezione e l'interpretazione di questi prodotti da parte del pubblico di massa, alla ricerca di elementi che possano vincolare lo sconfinamento degli stereotipi di genere dei personaggi amazzonici alla loro ricezione in chiave lesbica da parte del grande pubblico².

* Universidad Autónoma de Madrid - Departamento de Filología Clásica (sara.palermo@uam.es)

Il presente contributo è stato redatto nell'ambito del progetto di ricerca «*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*» (PID2019-107253GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación della Spagna. I miei ringraziamenti vanno ai revisori anonimi della bozza, per la lettura critica del testo e i preziosi suggerimenti.

1. Sul tema vd. FABRE-SERRIS - KEITH 2015, per il mondo clas-

sico, DAVIS-KIMBALL - BEHAN 2002 e TOLER 2019 per altre epoche e contesti.

2. Per una panoramica generale sulle problematiche legate alla rappresentazione mediale di donne lesbiche, vd. BEIRNE 2018.

Questa duplice impostazione si spiega alla luce dei *Classical Reception Studies*, disciplina relativamente giovane che genera un dialogo paritario e prolifico tra l'antico e il moderno, oltrepassando le frontiere tra *high e low culture*³. Sulla scia di tale metodologia, si potranno prendere in considerazione due punti di vista complementari nella ricezione del referente classico: quello dell'autore/autrice di una determinata opera di cultura popolare e quello del pubblico fruitore, tanto più nel caso dei formati di massa analizzati in questo contributo.

Risulta ancora poco studiata, al giorno d'oggi, la percezione popolare dell'antichità classica da parte del grande pubblico, che accede perlopiù a tali contenuti proprio attraverso formati artistici di consumo come quelli qui presentati⁴. Pertanto, per avvicinarci quanto più possibile al punto di vista dello spettatore comune, ci avvarremo di due *checklist* dal carattere predominantemente divulgativo, in modo tale da poter sintetizzare efficacemente le implicazioni del processo ricettivo e i nuovi valori attribuiti all'archetipo classico in entrambe le serie tv. A tale scopo useremo, pertanto, la *Warrior Woman Checklist* elaborata da Dominique Mainon e James Ursini nel 2006 e la *Ten-point Scale of Female Empowerment*, creata da Wim Tigges nel 2017 per misurare il livello di *empowerment* dei personaggi femminili in diversi prodotti audiovisivi.

MODELLI ANALITICI

La Warrior Woman Checklist di Mainon – Ursini

La *Warrior Woman Checklist* (d'ora in poi *WWC*) di Dominique Mainon e James Ursini costituisce un parametro tecnico, basato sull'osservazione di elementi costanti nelle rappresentazioni di donne guerriere in formati televisivi e finalizzato alla selezione di immagini di *modern warrior women* da inserire nel corpus di studio del loro volume *The Modern Amazons. Warrior Women On-Screen* (2006).

Sulla base di questa *checklist*, una guerriera hollywoodiana per essere considerata tale dovrebbe presentare almeno due o tre delle nove caratteristiche proposte (tab. 1): far uso della violenza attiva (n. 1); non essere solo l'aiutante di un personaggio maschile (n. 2); appartenere a un'associazione o una cultura prettamente femminile (n. 3) e dimostrare nei confronti delle sue compagne un alto livello d'implicazione emotiva (n.

4); far ricorso ad armi (n. 5) o armature antiche (n. 6); essere autosufficiente e non aver bisogno d'essere salvata da un uomo (n. 7); appartenere a una civiltà perduta (n. 8) e, per ultimo, essere omosessuale, bisessuale o, semplicemente, non dimostrare nessun tipo di attrazione sessuale (n. 9).

Quest'ultimo criterio rappresenta un aspetto assai critico. In molti casi, infatti, la passione per la guerra e gli aspetti più trasgressivi delle *warrior women* hollywoodiane sono stati tempestivamente ridotti all'eteronormatività finale, attraverso l'*escamotage* dell'unione con l'eroe di turno o tramite la morte. Si tratta, in tal caso, dell'esemplificazione dell'idea di un'esistenza impossibile o solo teorica che soggiace alle rappresentazioni *mainstream* di personaggi femminili autonomi e che, pertanto, costituisce una forma di repressione identitaria per le spettatrici che a esse potrebbero ispirarsi⁵. In altre occasioni, queste figure vengono ricoperte da ciò che potremmo definire "sensualità asessuale", un velo che genera ambiguità e contrasto tra l'estetica fortemente erotizzata del personaggio femminile e il suo disinteresse verso relazioni sentimentali e/o erotiche con individui di qualsiasi sesso o genere.

La Ten-point Scale of Female Empowerment di Tigges

Parallelamente al sistema di Mainon e Ursini, proponiamo, come ulteriore strumento d'analisi, una scala, elaborata da Wim Tigges nel 2017, che misura il livello di *empowerment* raggiungibile da un personaggio femminile (non necessariamente guerriera o eroina) in un film o in una serie tv, in base al ruolo ricoperto nella narrazione.

I criteri, in ordine crescente di emancipazione e incremento di potere, sono dieci (tab. 2). A partire dal livello più basso di *empowerment*, la vittima senza poteri seppur resiliente (n. 1), Tigges propone una piramide di emancipazione femminile che dipende sia dalla relazione che il personaggio intesse con le figure maschili della narrazione sia dalla rappresentazione, più o meno stereotipata, della donna. In base a questo principio, la donna o la *sidekick* del cattivo avrà maggior potere (n. 4) rispetto a un personaggio secondario, come una segretaria dall'atteggiamento stereotipato femminile assai accentuato (n. 2), o rispetto all'amante manipolabile dell'eroe (n. 3). La situazione cambia notevolmente nel momento in cui la donna viene uti-

3. Per un approfondimento su tali questioni, fondamentali risultano HARDWICK 2003 (specialmente pp. 7-17) e HARDWICK - STRAY 2008 (in particolar modo pp. 1-9).

4. Un'altra fonte, forse inaspettata, può essere il turismo. Legasi al riguardo FISHER - LANGLANDS 2009, sulle reazioni nei *social networks* dei visitatori del Lupanare di Pompei.

5. Non è da escludere, ad ogni modo, la possibilità di letture positive di immagini *a priori* considerate negative: nel caso delle rappresentazioni di donne lesbiche su schermo, ben oltre l'ambiguità delle stesse, il pubblico LGBTQ+ è stato in grado di interpretarle come fonte di orgoglio e ispirazione e vi ha attribuito un valore educativo contro l'omobitransfobia (BEIRNE 2018, p. 39). Un fenomeno parallelo può leggersi nella diffusione della *lesbian pulp fiction* degli anni '50 e '60, vd. STRUB 2015.

lizzata con valore simbolico, politicamente corretto, in un gruppo che, altrimenti, sarebbe composto esclusivamente da uomini (n. 5); gradualmente questo personaggio incrementa il proprio potere, arrivando a essere membro di un gruppo interamente al femminile (n. 6) o *sidekick* dell'eroina principale (n. 7), fino a *leader* di una squadra femminile (n. 8), maschile o mista (n. 9). Il livello più alto di *empowerment*, secondo Tigges, è rappresentato da quella figura femminile in grado di raggiungere un grado talmente elevato di autonomia e indipendenza da poter compiere gesta eroiche in solitaria contro un numero elevato di nemici (n. 10).

Questo sistema prescinde dall'analisi della sessualità dei personaggi e potrebbe essere considerato critico *ab origine* per il ricorso a un concetto dalla difficile definizione come *empowerment*. Tra le varie prese di posizione nello spazio accademico riguardo a tale nozione⁶, in questo contributo seguiremo quanto affermato da Zimmerman rispetto al *psychological empowerment*: si tratta di un sistema multidimensionale basato su tre concetti chiave quali l'elemento intrapersonale (o percezione di sé stessi), quello interazionale (o la capacità di prendere decisioni e risolvere problemi) e quello comportamentale (o la capacità di influire sul contesto circostante)⁷.

LE AMAZZONI DEL MONDO CLASSICO

In base a quanto trasmesso dalle fonti letterarie greco-romane⁸, le Amazzoni mitologiche, personaggi dalla grande fortuna nella tradizione classica, erano un popolo di donne guerriere che rifiutavano il contatto con il genere maschile se non sotto forma di sacrificio rituale annuale per garantire la sopravvivenza della stirpe. Consacravano la loro vita al culto di Artemide/Diana, dea dalla sessualità ben distinta da quella di altre figure femminili del *pantheon* greco-romano, come Atena/Minerva, Era/Giunone o Afrodite/Venere: a differenza di queste ultime, infatti, l'espressione sessuale della dea della caccia non veniva nascosta, negata, ostentata o dominata, quanto più, semplice-

mente, rivendicata⁹.

Tale culto per una dea dalla sessualità "autonoma", unito alla configurazione esclusivamente femminile della comunità in cui le Amazzoni vivevano e all'appropriazione di spazi e pratiche prettamente maschili hanno favorito, nel corso della tradizione, un'interpretazione dell'amazzone classica come modello di donna guerriera per eccellenza, personaggio liminale e fantastico, raffigurazione della nemesi della società patriarcale in cui il mito si sviluppò. Una controprova del successo di tale lettura si ottiene se si applicano a questo archetipo classico i criteri elaborati da Mainon e Ursini o da Tigges per l'analisi di *warrior women* moderne. Le amazzoni classiche, difatti, risponderebbero perfettamente a tutti i requisiti previsti dalla *WWC* (tab. 1) mentre, nel caso della *Ten-point scale* (tab. 2), la loro appartenenza a un gruppo composto da sole donne (n. 6) e le descrizioni del carattere guerriero delle più famose regine amazzoni, Penthesilea, Antiope e Ippolita, le collocherebbero al livello più elevato di *empowerment* cui potevano aspirare nel contesto mitologico classico (n. 8), inferiore solo alla *leadership* di un gruppo misto, maschile e femminile, o alle avventure in solitario di un eroe.

La lettura dell'antico attraverso categorie moderne come il genere risulta chiaramente anacronistica, ma aiuta a porre in risalto la quasi perfetta corrispondenza delle caratteristiche delle Amazzoni classiche con entrambi i parametri di studio, confermandone il ruolo di archetipo della guerriera moderna. Parimenti, inutile sarebbe sottolineare l'assenza nel mito classico, eccezion fatta per il culto ad Artemide, di elementi che possano indicare un orientamento affettivo-sessuale non eteronormativo, ben lontana dalle categorie del mondo greco-romano, seppure il carattere liminale e ambiguo di queste donne abbia costituito terreno fertile, nel corso dei secoli, per una loro rappresentazione in chiave lesbica.

LE AMAZZONI IN TV

A partire dal secondo dopoguerra l'immaginario *mainstream* si è appropriato di un nuovo formato d'espressione, quello audiovisivo, facendo della televisione e del cinema il canale di trasmissione privilegiato della cultura pop. La fortuna del mito delle Amazzoni ha dimostrato enorme vitalità anche in questo nuovo *medium*, in cui abbondano immagini di donne guerriere, siano esse rappresentazioni dell'antico popolo descritto dalle fonti greco-romane o, semplicemente, figure femminili a esse ispirate. Presentiamo in questo contributo solo un paio di esempi

6. Una chiara panoramica sul tema può leggersi in FERRERO CAMOLETTO - TODESCO 2019, pp. 132-134.

7. Cfr. ZIMMERMAN 1995, pp. 587-590.

8. Riferimenti alle Amazzoni nelle fonti antiche possono leggersi in Hom. *Il.* 3.189 e 6.186; Hdt. 4.110; Eur. *HF* 408; Ap. Rhod. *Argon.* 2.966-1000; Apollod. *Bibl.* 2.5.9; Diod. Sic. 4.16 e 28; Hig. *fáb.* 30; Verg. *Aen.* 1.490; Strab. *Geog.* 11.5.1-4; Plut. *Vit. Thes.* 26-28; Paus. 1.2.1, oltre a 15.2 e 41.7; Quint. Smyrn. 5.42-47. Vedasi, in questo volume, FABBRE-SERRIS e BARBARESCO. Studi sul valore simbolico delle Amazzoni classiche sono, tra altri, DOWDEN 1997 e FABRE-SERRIS 2008. Per quanto riguarda l'esistenza storica di un popolo amazzonico, vd. DAVIS-KIMBALL - BEHAN 2002, MAYOR 2014 e TOLER 2019.

9. «The virginity of Artemis is not asexuality [...] but a peculiarly erotic and challenging ideal» (BURKERT 1985, p. 183). Sul tema, vd. DOWNING 2006, p. 211.

rappresentativi di questo fenomeno, analizzando per ciascuno di essi la coincidenza con il modello classico e sottolineando il punto di introduzione dell'elemento omoerotico femminile¹⁰.

Xena: Warrior Princess

In onda tra il 1995 e il 2001, prima sul canale The CW e poi su NBC, la serie *Xena: Warrior Princess* (d'ora in poi *XWP*) è stata uno dei grandi successi internazionali del piccolo schermo degli anni '90. Coproduzione statunitense e neozelandese, racconta vita e avventure di Xena, un tempo malvagia signora della guerra, che intraprende un cammino di redenzione per quelle terre che, un tempo, erano state scenario delle sue scorribande¹¹.

L'estetica del personaggio è pensata per accontentare lo sguardo dello spettatore maschile¹² e risente dell'influenza della più famosa delle incarnazioni *pop* dell'amazzone classica, Wonder Woman¹³, con un miniabito di cuoio e acciaio, una *boob armor* che attrae ancor più l'attenzione dello spettatore sul corpo dell'eroina¹⁴. Si tratta di un'immagine chiaramente in contrasto con l'auspicabile funzionalità di un'armatura da combattimento e che trova la sua ragion d'essere nel tentativo di limitare lo sconfinamento di genere di questi personaggi, attribuendo loro un'estetica iperfemminile e sessualizzata.

Nel caso di *XWP*, il lesbismo del personaggio non è esplicitato nella serie, ma viene introdotto attraverso un sottotesto. Sin dai primi episodi, i fans di *XWP* hanno infatti approfondito la relazione esistente tra Xena

e la sua spalla, Olimpia¹⁵, trasformandola da profonda amicizia in una vera e propria storia d'amore. In un movimento circolare tra domanda di pubblico e scelte di produzione che fanno risaltare il potenziale creativo dello spettatore in formati non canonici come la *fanfiction*¹⁶, gli autori hanno deciso di introdurre nella serie elementi fisici e dichiarazioni d'affetto ambigue (quanto possa esserlo un «I love you» in inglese, pronunciato da Olimpia dopo la morte di Xena), suscettibili d'interpretazione lesbica.

Le protagoniste di *XWP* non sono vere e proprie Amazzoni, pur muovendosi in coordinate spazio-temporali che fanno riferimento principalmente alla Grecia classica¹⁷. Ciononostante, la coincidenza di determinate caratteristiche con le guerriere mitologiche, come evidenziano i criteri di Mainon e Ursini e la scala di Tigges, induce a ritenere che il grande pubblico possa considerare amazzoni sia Xena che Olimpia, dato che entrambi i personaggi rispondono in modo uniforme alla maggioranza dei requisiti della *WWC* (tab. 2). Xena, ad esempio, rispetta tutti i criteri tranne i nn. 3 e 8, non appartenendo a una società esclusivamente femminile o perduta; questi stessi standard non sono rispettati neppure da Olimpia, che, inoltre, viene meno alla parte relativa al codice d'abbigliamento di lotta (n. 6) e in alcune occasioni ricopre il ruolo della donzella in difficoltà, avendo bisogno dell'intervento di Xena per essere salvata (n. 7). Risulta interessante, poi, che nessuno dei due personaggi soddisfi in modo esplicito il requisito n. 9, relativo all'omosessualità o bisessualità: come già indicato, la relazione tra le due è assai ambigua e rimane platonica per la totalità della serie, seppure venga risolta dai fans in chiave lesbica. Nella scala di *empowerment* (tab. 2), entrambe si collocano nella parte alta della piramide, essendo Olimpia *sidekick* dell'eroina principale (n. 7) e Xena *leader* di un gruppo misto, composto da Olimpia e Corilo¹⁸ (n. 9), seppur il suo obiettivo iniziale fosse quello d'intraprendere il percorso solitaria (n. 10). Per finire, vale la pena osservare che, sebbene Xena sia il personaggio che oltrepassa il confine degli stereotipi di genere in modo più evidente, Olimpia non è da meno: è lei, infatti, la narratrice di tutte le vicende dell'eroina, una "rapsoda" epica che si fa portavoce della storia che gli altri rapsodi, uomini, non avevano mai voluto raccontare.

10. Il database internazionale IMDb indicizza un totale di 43 film dedicati alle Amazzoni, di diverse epoche e nazionalità (cons. 25/06/2020). Tra questi spiccano *Le guerriere dal seno nudo* (T. Young, 1973), *Le Amazzoni – Donne d'amore e di guerra* (A. Brescia, 1973) o il fantascientifico *Amazons* (A. Sessa, 1986).

11. Numerosi sono gli studi dedicati a *XWP*, da diverse prospettive di analisi. Tra tanti, vd. CAUDILL 2003, KENNEDY 2003 e STRONG 2018.

12. Riguardo al *male gaze*, fondamentali restano le riflessioni di MULVEY (1975 e 1989); per uno spostamento del punto di origine dello sguardo verso il soggetto lesbico, vd. LEWIS 1997.

13. Il fumetto *Wonder Woman* costituisce un anello importante nella catena di ricezione dell'amazzone classica, reduce a sua volta dalla rappresentazione di tale personaggio in narrazioni utopiche femministe di fine '800 e inizi '900 come i romanzi *Herland* di Charlotte Perkins Gillman o *New Amazonia: A Foretaste of the Future* di Elizabeth Burgoyne Corbett. Anche nel giornale si ritrovano elementi propizi all'identificazione lesbica del personaggio. Sul tema, vd. PALERMO 2020.

14. Sull'estetica *metal* e la relazione tra questa e il mondo classico, vd. GONZÁLEZ-VAQUERIZO 2019. Sulla *boob armor*, vd. TOLER 2019, p. 6.

15. Gabrielle nell'originale inglese e in altre lingue.

16. Riguardo al ruolo creativo del ricettore di un formato artistico, vd. JENKINS 1992; in modo specifico, per le dinamiche generate dallo *Xenaverse*, il mondo dei fans di *XWP*, vd. ALESCI 2004 e POTTER 2018.

17. Famose sono le "incongruenze" storiche della serie, in cui coesistono personaggi come Omero e Cesare.

18. Joxer nell'originale inglese e in altre lingue.

THE 100

Produzione della catena The CW in onda dal 2014 al 2020, *The 100* è una serie di fantascienza post-apocalittica, ispirata dall'omonima serie di libri di Kass Morgan, ambientata in un futuro in cui la Terra non è più abitabile in seguito a una serie di esplosioni nucleari. La serie presenta numerosi personaggi femminili dalle sfumature amazzoniche (Clarke, Lexa, Octavia, Indra, etc.).

Nell'analisi si terranno in considerazione solo Clarke, *leader* del popolo del cielo, e Lexa, comandante dei clan terrestri, per il ruolo di protagoniste e per il tipo di relazione che intessono. Si tratta dei due personaggi più poderosi della serie: nemiche in principio, ben presto si innamorano e mantengono una relazione sentimentale che terminerà in modo tragico e prematuro in seguito alla morte di Lexa. Nella serie si osserva un notevole cambiamento nella rappresentazione estetica delle donne, che non risponde più alla necessità di soddisfare lo sguardo dello spettatore maschile come nel caso di *XWP*. In *The 100*, infatti, l'abbigliamento dei personaggi, uomini e donne, è pressoché identico: vengono meno le minute (false) armature viste in precedenza e il corpo femminile è molto meno esposto allo sguardo voyeuristico dello spettatore, al quale la produzione non mira più.

Il confronto tra le due guerriere post-apocalittiche e il modello classico amazzonico, mediato dai parametri della *WWC* e della scala di Tigges, restituisce informazioni interessanti che meritano una riflessione. Lexa è il personaggio che, pur non essendo esplicitamente un'amazzone, maggior coincidenza presenta con quanto visto per le seguaci di Artemide, eccezion fatta per l'appartenenza a un gruppo di sole donne (tab. 1). Tuttavia, il dato più importante è quello che si desume da uno studio del personaggio di Clarke, che si distanzia enormemente dall'archetipo classico, coincidendo con lo stesso solo in quattro aspetti della *WWC* (tab. 1): combatte in modo aggressivo (n. 1), non è la *sidekick* di un personaggio maschile (n. 2), viene da una civiltà perduta (n. 8) ed è bisessuale (n. 9). Da questa osservazione si deduce una mutazione nelle prerogative associate a un'amazzone moderna, a una guerriera di Hollywood, meno simile al prototipo che ha dato origine al personaggio ma che, comunque, conserva un alto livello di *empowerment*, addirittura superiore all'originale. Secondo la scala di Tigges, infatti, mentre le Amazzoni classiche si collocavano all'ottavo gradino della piramide di emancipazione femminile, Lexa e Clarke arrivano in vetta, essendo *leader* dei rispettivi popoli, composti tanto da uomini quanto da donne (tab. 2). Un ulteriore cambiamento rispetto a quanto riscontrato nel caso di *XWP* si legge nella rappresentazione dell'elemento affettivo-sessuale lesbico, mostrato in scena in modo esplicito, senza l'esigenza di un sottotesto sfruttato dai fans.

DALL'AMBIGUITÀ AL LESBISMO

La *Warrior Women Checklist* di Mainon e Ursini e la *Ten-point Scale of Female Empowerment* di Tigges sono fonti d'informazione utili per stabilire una connessione, diretta o mediata¹⁹, tra le guerriere moderne di Hollywood e l'archetipo classico delle fonti greco-romane; parimenti, si sono mostrate discutibili ed eccessivamente rigide nel momento in cui si è cercato di identificare i fattori che pongono in relazione l'inversione dei ruoli di genere e l'introduzione del lesbismo nella narrazione.

La carenza più evidente si riscontra, probabilmente, nel fatto che entrambi i sistemi prescindono dal contesto storico-culturale di creazione e diffusione delle rappresentazioni analizzate. Non bisogna infatti dimenticare la natura performativa del genere e il fatto che

Il corpo stesso non è un "essere" in sé ma una frontiera variabile, una superficie la cui permeabilità viene regolata politicamente, in uno spazio culturale strutturato in base alla gerarchia di genere e all'eterosessualità compulsiva²⁰.

Per questo motivo l'ambiguità dei personaggi, nei diversi momenti e contesti storici, può essere più o meno recepita da individui affini a un orientamento affettivo-sessuale lesbico ed essere utilizzata come modello di riferimento.

Nel caso delle Amazzoni delle fonti classiche, l'anacronismo insito nello studio rappresenta *per se* una limitazione ma permette di stabilire un punto di partenza per lo sviluppo dell'analisi: nel mito, narrato dall'uomo, le Amazzoni varcavano con forza il confine dell'ambito di azione maschile e rappresentavano, a tutti gli effetti, la personificazione di ciò che una donna dell'epoca non doveva essere; sebbene le fonti non facciano nessun riferimento ad affetti lesbici (né ci sarebbe da aspettarselo), non sorprende che queste "non-donne" siano state suscettibili d'interpretazioni non-normative nel corso della tradizione.

Nei formati moderni, invece, l'ambiguità dell'orientamento affettivo-sessuale delle guerriere è variabile e risponde a dinamiche contestuali specifiche. Nel caso di *XWP*, l'ambiguità è ricercata dai creatori del prodotto e trova giustificazione nella dinamica per cui le eroine d'azione sono state considerate a lungo pseudo-uomini, in una logica binaria che contrappone l'uomo attivo e la donna passiva, per cui la guerriera diventa «fallica, innaturale o "figurativamente" maschile»²¹. L'importanza della polisemia del personaggio di Xena (tra *empowerment* femminile, esaltazione della violen-

19. Sulle tipologie di ricezione del mondo classico in prodotti propri della cultura di massa contemporanea, vd. oltre alla già citata HARDWICK 2003, pp. 9-10, UNCETA GÓMEZ 2019.

20. BUTLER 1999, p. 177 [t.d.a.].

21. HILLS 1999, pp. 38-39 [t.d.a.].

za e immagine voyeuristica maschile²²) viene dimostrata dal grande successo ottenuto e dal fatto che, in un contesto come gli anni '90, in cui l'assenza di *role models* lesbici nei *mass media* era lampante, la coppia composta da Xena e Olimpia sia stata considerata il riferimento lesbico per eccellenza; ciò conferma il già citato valore affermativo che rappresentazioni in apparenza di stampo tradizionalista possono ugualmente ricevere in determinati contesti.

La serie *The 100*, d'altro canto, pone lo spettatore dinanzi a un cambio di paradigma nella rappresentazione della *warrior woman* e del lesbismo, specie attraverso il personaggio di Clarke, caratterizzato da un'estetica molto femminile, bionda e delicata: lo slittamento di questa figura verso i gradini più alti di *empowerment*, pur prescindendo da buona parte degli elementi amazzonici, risponde a un fenomeno proprio della post-modernità, che rompe tutti gli standard spaziali, temporali e delle rappresentazioni stereotipiche dei ruoli di genere, svincolando l'iconografia guerriera dall'immagine della donna con un alto livello di *empowerment* e, con esso, rompendo l'idea del carattere iper-maschile del prototipo lesbico. Ciò lascia spazio a nuove forme di creazione d'identità, già in pieno secolo XXI e con il binarismo di genere che va sfumando, sempre più, verso il *queer*. In questo nuovo contesto, l'ambiguità non è più rilevante: da quanto si evince dalla narrazione, infatti, Lexa è lesbica e Clarke bisessuale ma, in ogni caso, si tratta di un aspetto che non viene sottolineato né giustificato in nessun modo dalla produzione. Infine, a questo cambio di posizione nei confronti della guerriera e sempre in un movimento verso la rappresentazione post-moderna della stessa, corrisponde la già accennata variazione nell'iconografia del personaggio: Clarke, così come altre eroine/guerriere dell'ultimo decennio – Katniss Everdeen in *The Hunger Games* (2012), Arya Stark in *Game of Thrones* (2011-2019) o ancora Merida in *The Brave* (2012) –, è scarsamente sessualizzata e agisce al di sopra degli stereotipi di genere imposti.

Risulta evidente l'importanza del modello delle Amazzoni mitologiche ai fini della costruzione o del rafforzamento del prototipo di donne guerriere *mainstream*²³ e a esso si vincola la *communis opinio* popolare sul processo di "creazione" della donna lesbica, che trova riscontro nei formati *pop* analizzati e che passa per una fase di potenziamento dell'immagine della guerriera, cui viene

attribuito un ruolo di genere prettamente maschile, mentre se ne eleva il grado di *empowerment*. Nel primo dei prodotti analizzati, *Xena: Warrior Princess*, si osserva infatti un incremento dell'emancipazione femminile, che fa da sfondo all'alternanza di un'estetica iper-femminile e di ruoli di genere iper-maschili. Il risultato, in questo caso, non è altro che una perpetrazione del binarismo di genere dominante, che, al contrario, viene quasi completamente eliminato nel caso di *The 100*, adattandosi alle esigenze contestuali del momento storico-culturale di produzione.

Proponiamo, ad ogni modo, per futuri sviluppi, uno studio focalizzato sugli aspetti stilistico-formali della narrazione, così come un *close-reading* di determinate scene che possano favorire un'analisi ancor più accurata e introdurre nuovi parametri di discussione. Tra questi, dovrebbero essere presi in considerazione elementi come la maternità, ambigua o conflittuale; l'estetica e lo stile di regia del formato, oltre al pubblico *target*; il tipo di mascolinità con cui il personaggio (potenzialmente) lesbico entra in contatto, parodiata²⁴ o degna delle attenzioni della donna guerriera; e, per ultimo, la morte, letterale o simbolica del personaggio lesbico, che perde la vita, abbandona la serie o viene ricondotto alla normatività affettivo-sessuale²⁵.

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Un'analisi dal punto di vista dei *Classical Reception Studies*, come la si è proposta in questo contributo, porta al riconoscimento di due dinamiche distinte, ma complementari in relazione al trattamento contemporaneo dell'archetipo classico amazzonico di donna guerriera. Per renderne conto, conviene fare riferimento ad alcune delle categorie proposte da Lorna Hardwick per definire la relazione tra una ricezione moderna (e il suo contesto) e la fonte classica (e il suo contesto).

La prima dinamica è quella che si desume dallo studio del prodotto moderno (*XWP* e *The 100*) in quanto risultato del processo di ricezione dell'amazzone greco-romana da parte dei rispettivi creatori. Facendo riferimento alle tipologie identificate da Hardwick, si potrebbe parlare di un'*adaptation* e *hybridization* dell'archetipo trasmesso dalle fonti classiche in *Xena: Warrior Princess*, di contro a una *migration* dello stesso in *The 100*²⁶.

22. Sul tema vd. EARLY - KENNEDY 2003, p. 6.

23. Valga la pena ricordare, ad ogni modo, che non si tratta di un fenomeno esclusivo dei formati di cultura popolare: già durante gli anni Settanta e Ottanta, infatti, le denominate *Warrior Poets* (Monique Wittig, Audre Lorde, Judy Grahn, etc.) modellarono un mito sulle origini del lesbismo vincolato al racconto amazzonico delle fonti antiche, con un contesto sensuale e una speciale incisione nell'idea di atemporalità (come la ucronia di *XWP* o *The 100*), oltre all'argomentazione centrale intorno a un personaggio femminile. Sul tema, vd. MILLWARD 2014.

24. Fenomeno definito da MORREALE (1998, p. 80) come *Shame Syndrome*.

25. Fenomeno conosciuto come *Bury Your Gays* o *Dead Lesbian Syndrome*. Vd., nel caso ben studiato di Lexa in *The 100*, DESHLER 2017, NG 2017 e GUERRERO-PICO - ESTABLÉS - VENTURA 2018.

26. «Adaptation: a version of the source developed for different purpose or insufficiently close to count as a translation», «Hybrid: a fusion of material from classical and other cultures», «Migration: movement through time or across place»;

D'altra parte, la seconda dinamica ci porta ad analizzare il fruitore ultimo del prodotto, il pubblico di massa, che stabilisce con il referente classico un'interlocuzione ciclica, mediata dal prodotto moderno, creando nuove interpretazioni e sfumature di significato, e manifestandole in formati a loro volta non canonici. Il ricorso alle due *checklist* utilizzate come fonte di studio trova la sua ragion d'essere proprio nell'intenzione di scoprire il modo in cui si sviluppa la ricezione attuale dell'Amazzone classica nel grande pubblico. Potremmo riconoscere in tal caso un processo di *appropriation*²⁷ del modello amazzonico, utilizzato per legittimare lo sconfinamento degli stereotipi di genere e/o l'orientamento affettivo-sessuale non-normativo da parte di identità lesbiche moderne, che si alimenta delle implicazioni insite nella "mascolinizzazione" del personaggio guerriero e un aumento nel suo livello di *empowerment*.

		Amazzoni classiche	<i>Xena: Warrior Princess</i> (1995-2001)		<i>The 100</i> (2014-2020)	
			Xena	Olimpia	Lexa	Clarke
1	<i>She fights in an aggressive and physical manner when required.</i>	X	X	X	X	X
2	<i>She is not merely a sidekick to a man.</i>	X	X	X	X	X
3	<i>She is part of a female-run organization or culture.</i>	X				
4	<i>She displays some level of kinship and sisterhood with her own gender.</i>	X	X	X	X	
5	<i>She uses classical warrior woman weapons and tools.</i>	X	X	X	X	
6	<i>She dresses and adorns herself in warrior garments.</i>	X	X		X	
7	<i>She is independent and does not need a man to save her.</i>	X	X		X	
8	<i>She lives or comes from a lost civilization.</i>	X			X	X
9	<i>She may be homosexual, bisexual, or simply not desire men.</i>	X			X	X

Tabella 1: La *Warrior Women Checklist* di Mainon e Ursini (2006, pp. 11-17) e i valori corrispondenti alle figure analizzate.

may involve dispersal and diaspora and acquisition of new characteristics», vd. HARDWICK 2003, pp. 8-9.

27. «Appropriation: taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly), vd. HARDWICK 2003, pp. 8-9.

		Amazzoni classiche	<i>Xena: Warrior Princess (1995-2001)</i>		<i>The 100 (2014-2020)</i>	
			Xena	Olimpia	Lexa	Clarke
1	<i>A (patiently suffering or resilient but powerless) victim.</i>					
2	<i>A subordinate secondary character (prostitute, barmaid, secretary, etc.), usually showing stereotypically “feminine” behaviour.</i>					
3	<i>The male hero’s (pliant or manipulating) lover.</i>					
4	<i>The villain’s “moll” or sidekick, or the hero’s villainous lover (femme fatale).</i>					
5	<i>The “token woman” on an otherwise all-male team.</i>					
6	<i>The member of an all-female action team.</i>	X				
7	<i>The sidekick or companion to a female hero.</i>		X			
8	<i>The leader of an all-female action group.</i>	X				
9	<i>The leader of an all-male or mixed team.</i>		X		X	X
10	<i>A solitary woman in heroic action against many.</i>		X			X

Tabella 2: La *Ten-point Scale of Female Empowerment* di Tigges (2017, pp. 132-133) e i valori corrispondenti alle figure analizzate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALESCI 2004 = W. Alesci, “Xena: Warrior Princess Out of the Closet? A Melodramatic Reading of the Show by Latin American and Spanish Lesbian and Gay Fans”, in *Femme Fatalities. Representations of Strong Women in the Media*, a cura di R. Schubart - A. Gjelsvik, Göteborg 2004: 203-218.
- BEIRNE 2018 = R. Beirne, “Representing Lesbians in Film and Television”, in *Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, a cura di C. Smith - F. Attwood, Abingdon 2018: 38-48.
- BURKERT 1985 = W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge 1985 (ed. or. Stoccarda 1977).
- BUTLER 1999 = J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1999²
- CAUDILL 2003 = H. Caudill, “Tall, Dark, and Dangerous. Xena, the Quest and the Wielding of Sexual Violence in Xena On-Line Fan Fiction”, in *Athena’s Daughters. Television’s New Women Warriors*, a cura di F. Early - K. Kennedy, Syracuse - New York 2003: 27-39.
- DAVIS-KIMBALL - BEHAN 2002 = J. Davis-Kimball - M. Behan, *Warrior Women. An Archaeologist’s Search for History’s Hidden Heroines*, New York 2020.
- DESHLER 2017 = K. M. Deshler, *Not Another Dead Lesbian: The Bury Your Gays Trope, Queer Grief and The 100*, Washington 2017.
- DOWDEN 1997 = K. Dowden, “The Amazons: Development and Functions”, in *Rheinisches Museum* 140 (2), 1997: 97-128.
- DOWNING 2006 = C. Downing, *Myth and Mysteries of Same-Sex Love*, New York 2006.
- EARLY - KENNEDY 2003 = F. Early - K. Kennedy, “Introduction: Athena’s Daughters”, in *Athena’s Daughters. Television’s New Women Warriors*, a cura di F. Early - K. Kennedy, Syracuse - New York 2003: 1-10.
- FABRE-SERRIS 2008 = J. Fabre-Serris, “Comment parler des amazones? L’exemple de Diodore de Sicile et de Strabon”, in *Cahiers de recherches de l’Institut de papyrologie et d’égyptologie de Lille* 27, 2008: 39-48.
- FABRE-SERRIS - KEITH 2015 = *Women and War in Antiquity*, a cura di J. Fabre-Serris - A. Keith, Baltimore 2015.
- FERRERO CAMOLETTO - TODESCO 2019 = R. Ferrero Camoletto - L. Todesco, “From Sexual Objectification to Sexual Subjectification? Pornography Consumption and Italian Women’s Sexual Empowerment”, *AG-About Gender* 8, n. 16, 2019: 129-157.
- FISHER - LAGNLANDS 2009 = K. Fisher - R. Langlands, “This Way to the Red Light District!: The Internet Generation Visits the Brothel in Pompeii”, in *Classics For All: Reworking Antiquity in Mass Culture*, a cura di D. Lowe - K. Shahabudin, Cambridge 2009: 172-193.
- GONZÁLEZ-VAQUERIZO 2019 = H. González-Vaquerizo, “Heavy Rome – Roma de metal. La imagen de Roma en el Heavy Metal y el Metal”, in *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, a cura di L. Unceta Gómez - C. Sánchez Pérez, Madrid 2019: 39-62.
- GRAHAM 1994 = P. Graham, “Looking Lesbian: Amazons and Aliens in Science Fiction Cinema”, in *The Good, the Bad and the Gorgeous*, a cura di D. Hamer - B. Budge, Londra 1994: 196-217.
- GUERRERO-PICO - ESTABLÉS - VENTURA 2018 = M. Guerrero-Pico - M. J. Establés - R. Ventura, “Killing Off Lexa: ‘Dead Lesbian Syndrome’ and Intra-Fandom Management of Toxic Fan Practices in an Online Queer Community”, in *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 15 (1), 2018: 311-333.
- HARDWICK 2003 = L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford 2003.
- HARDWICK - STRAY 2008 = *A Companion to Classical Reception Studies*, a cura di L. Hardwick - C. Stray, Malden 2008.

- HILLS 1999 = E. Hills, "From Figurative Males to Action Heroines", in *Screen* 40/1, 1999: 38-50.
- JENKINS 1992 = H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Londra 1992.
- KENNEDY 2003 = K. Kennedy, "Love Is the Battlefield. The Making and the Unmaking of the Just Warrior in *Xena, Warrior Princess*", in *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, a cura di F. Early - K. Kennedy, Syracuse - New York 2003: 40-52.
- LEWIS 1997 = R. Lewis, "Looking Good: the Lesbian Gaze and Fashion Imagery", *Feminist Review* 55, 1997: 92-109.
- NG 2017 = E. Ng, "Between Text, Paratext, and Context: Queerbaiting and the Contemporary Media Landscape", in *Transformative Work and Cultures* 24, 2017.
- MAINON - URSINI 2006 = D. Mainon - J. Ursini, *The Modern Amazons. Warrior Women On-Screen*, Pompton Plains 2006.
- MAYOR 2014 = A. Mayor, *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women Across the Ancient World*, Princeton-Oxford 2014.
- MILLWARD 2014 = L. Millward, "Xena and the Warrior Poets: Audre Lorde, Monique Wittig, and the Myths of Lesbian Origins", in *Feminist Media Studies* 14 (1), 2014: 135-146.
- MORREALE 1998 = J. Morreale, "Xena: Warrior Princess as Feminist Camp", in *Journal of Popular Culture* 32 (2), 1998: 79-86.
- MULVEY 1975 = L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen* 16 (3), 1975: 6-18.
- MULVEY 1989 = L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989.
- PALERMO 2020 = S. Palermo, "La recepción lésbica de la amazona: el caso *Wonder Woman*", in *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 9, 2020: 11-22.
- POTTER 2018 = A. Potter, "Feminist Heroines for Our Times: Screening the Amazon Warrior in *Wonder Woman* (1975-1979), *Xena: Warrior Princess* (1995-2001) and *Wonder Woman* (2017)", in *Thersites* 7, 2018: 30-57.
- STRONG 2018 = A. K. Strong, "Xena: Warrior, Heroine, Tramp", in *Epic Heroes on Screen*, a cura di A. Agoustakis - S. Raucci, Edimburgo 2018: 141-155.
- STRUB 2015 = W. Strub, "Queer Smut, Queer Rights", in *New Views on Pornography: Sexuality, Politics and the Law*, a cura di L. Comella - S. Tarrant, Santa Barbara - Denver - Oxford 2015: 147-164.
- TIGGES 2017 = W. Tigges, "A Woman Like You? Emma Peel, *Xena: Warrior Princess*, and the Empowerment of Female Heroes of the Silver Screen", in *The Journal of Popular Culture* 50 (1), 2017: 127-146.
- TOLER 2019 = P. D. Toler, *Women Warriors. An Unexpected History*, Boston 2019.
- UNCETA GÓMEZ 2019 = L. Unceta Gómez, "El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la antigua Roma", in *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, a cura di L. Unceta Gómez - C. Sánchez Pérez, Madrid 2019: 17-35.
- ZIMMERMAN 1995 = M. A. Zimmerman, "Psychological Empowerment: Issues and Illustrations", *American Journal of Community Psychology* 23 (5), 1995: 581-599.

LA PRINCIPESSA PEACH SI SALVA DA SOLA. LE RAPPRESENTAZIONI DI GENERE NEI VIDEOGAME

ALESSANDRA PORCU*

Nel mondo videoludico le personage risultano spesso ipersessualizzate, sessualmente oggettualizzate o passive, nonostante le questioni di genere siano un argomento molto discusso. Le produzioni, soprattutto quelle indipendenti, si stanno rendendo sempre più sensibili all'inclusività, anche se questo filone continua a costituire una netta minoranza. Attraverso l'analisi dei tag *Female Protagonist* e *LGBTQ+* presenti sul distributore di videogiochi on-line Steam, verranno presi in considerazione alcuni titoli videoludici che non si limitano ad avere una *female* o *queer protagonist*, ma affrontano la questione da una prospettiva di genere.

In the world of videogames female characters are often hypersexualised, sexually objectified or passive, although gender issues are a very discussed subject. Some videogame companies, especially the indie ones, have started to produce more inclusive content, even if they are only a minority. By analysing tags such as Female Protagonists and LGBTQ+ on Steam, I will discuss some of titles of the videogames which feature female and queer protagonists from a gender perspective.

Le questioni di genere nell'ambito videoludico sono argomento di discussione da decenni sia in campo accademico che all'interno delle comunità di videogiocatori online ed offline. Soprattutto, si è dibattuto sui fenomeni di marginalizzazione a discapito delle presenze femminili e delle identità non classificabili all'interno del binarismo di genere¹. Se si guarda alla maggioranza dei videogiochi presenti nel mercato si noterà, infatti, una tendenza a proporre personaggi 'giocabili'² non soltanto giovani e di genere maschile, ma che trasmettono anche un'idea stereotipata di mascolinità, rimangono molto legati al concetto di eterosessualità e sono perlopiù appartenenti a un gruppo sociale giovane, bianco ed occidentale³. I videogiocatori, però, variano molto nel genere e nelle età: secondo ricerche effettuate da IIDEA (AESVI⁴ prima del febbraio 2020), associazione che in Italia sia occupa di monitorare il mercato videoludico, nella fascia di età compresa tra i 6 e i 64 anni gli italiani che «hanno avuto un'esperienza di gioco nel corso del 2019 sono stati 17 milioni, ovvero il 39% della popolazione italiana compresa tra i 6 e i 64 anni. Di questi, gli uomini rappresentano il 53%, mentre le donne il 47%. Il videogioco è diffuso soprattutto nelle fasce d'età più giovani, con una con-

centrazione maggiore tra gli 11 e i 24 anni», con un picco del 13% nei giocatori maschi nella fascia di età tra i 45 e i 64 anni⁵. Donne e identità di genere queer e non binarie non sono le uniche categorie a sperimentare forme di esclusione. A questo panorama si aggiungono la mancata rappresentazione di personaggi disabili⁶ e la correlata necessità di discutere di accessibilità nella fruizione videoludica⁷.

Riguardo alle discriminazioni specifiche nei confronti del genere femminile, si possono individuare tre aree nelle quali si verificano i fenomeni marginalizzanti. La prima riguarda il processo di realizzazione del videogioco, ovvero le fasi di creazione e di sviluppo, dato che in alcuni ruoli di produzione le donne sono ancora fortemente sottorappresentate⁸.

* Studiosa indipendente (alessandra.porcu@gmail.com)

1. Cfr. SHAW - FRIESEM 2016.

2. Nei giochi di ruolo e nei videogiochi è possibile fare una distinzione tra "personaggi giocabili", ovvero quelli controllati direttamente dal giocatore, e "personaggi non giocabili", ovvero quelli controllati da un *gamemaster* o da un'intelligenza artificiale.

3. Cfr. MALKOWSKI - RUSSWORM 2017.

4. Cfr. CONTIN 2020.

5. Cfr. "I videogiochi in Italia nel 2019. Dati sul mercato e sui consumatori", IIDEA, dati scaricabili da <https://iideassociation.com/dati/mercato-e-consumatori.kl> (consultato il 06.11.2020).

6. Cfr. MALKOWSKI - RUSSWORM 2017.

7. Cfr. YUAN - FOLMER - HARRIS 2011. Nel contesto italiano si segnala l'associazione culturale Italia Che Gioca, che si impegna nel promuovere «la diffusione, la regolamentazione, la tutela e lo sviluppo dei giochi in tutte le loro forme» e fornisce consulenza relativamente all'accessibilità nei videogiochi. Cfr. <https://italiachegioca.com/videogiochi-e-disabilita/> (consultato il 03.11.2020).

8. Cfr. WESTAR - LEGAULT 2018. Sono diverse le iniziative online ed off-line che si pongono l'obiettivo di valorizzare le donne nel settore, come la pagina Wikipedia a loro dedicata, l'organizzazione britannica no-profit Women in Games e l'iniziativa "Women in Games" lanciata nel 2017 da The Strong National Museum of Play di Rochester; cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_women_in_the_video_game_industry (consultato il 23.06.2020); <http://www.womeningames.org/about/> (consultato il 23/06/2020); <https://www.museumofplay.org/>

La seconda area nella quale sono individuabili differenze di genere è relativa alla performance di gioco e riguarda l'identità delle giocatrici e le loro caratteristiche. Le ragazze che giocano sono infatti considerate una categoria a sé, sono percepite come meno abili nel gioco e sono oggetto di sessualizzazione e stereotipi⁹. Etichettate dai giocatori maschi come *gamer girls*, in alcuni contesti le giocatrici si sono riappropriate di tale espressione; per esempio, la community su Reddit *Girl Gamers* (123mila utenti) ammette la problematicità del termine, ma la utilizza per descrivere un luogo in cui le giocatrici possano confrontarsi¹⁰. La terza area in cui si riscontrano squilibri in una prospettiva di genere riguarda la rappresentazione del femminile e del non binario all'interno dell'iconografia e della narrativa videoludica. Le personaggi¹¹ della maggior parte dei videogiochi, dagli inizi del settore fino ad oggi, risultano spesso ipersessualizzate, sessualmente oggettualizzate e non giocabili. Il cliché della damigella in pericolo, oggettificata come premio per le imprese dell'eroe, costituisce l'emblema della personaggio passiva, di cui celebre esempio è la Principessa Peach della saga *Super Mario Bros*. Fortunatamente, negli ultimi anni le rappresentazioni sono divenute più diversificate e complesse¹² ed è ormai sempre più visibile l'interesse dal basso nei confronti delle personaggi giocabili e, anche se in minor misura, delle tematiche LGBTQ+. L'interesse per l'inclusività, oltre a manifestarsi all'interno di community on-line come quelle di Wikipedia e Reddit, si rivela determinante in strumenti come quello dei *tag* generati degli utenti. Nel seguito del discorso, approfondiremo proprio come l'utilizzo di questo strumento possa indicare l'interesse dei fruitori verso le questioni di genere; ci si soffermerà, innanzitutto, sui quei giochi che sovvertono lo stereotipo della personaggio passiva.

L'ARCHETIPO VIDEOLUDICO DELLA DAMIGELLA IN PERICOLO

Come è stato ampiamente discusso nel noto volume del 1998 *From Barbie to Mortal Kombat* curato da Cassell e Jenkins, i videogiochi sono determinati a livello di genere fin dal configurarsi dell'industria videoludica¹³. I primi giochi degli anni Settanta, che riguardano le tematiche quali lo sport (*Pong*, 1972) e le guerre di mondi (*Space Invaders*, 1978; *Asteroids*,

1979), sono rivolti ad un target esclusivamente maschile e la tendenza ad associare i prodotti videoludici a tali fruitori perdurerà nei decenni successivi. Nel 1980, la Namco immagina un prodotto allettante anche per il pubblico femminile¹⁴: nasce così *Pac-Man* (1980), che, secondo il designer Toru Iwatani, avrebbe attirato le ragazze al videogioco grazie al *gameplay* semplice e all'estetica infantile dai colori brillanti¹⁵. Soltanto nel 1994, però, verrà distribuito il primo gioco che si rivolge nello specifico ad un pubblico femminile: *Hawaii High: The Mystery of the Tiki*; il titolo non avrà successo, ma darà avvio ad una serie di giochi indirizzati alle ragazze, caratterizzati da trame complesse e grafiche sgargianti¹⁶. Nel 1981 esce *Lady Bug* della Coleco, conosciuto come clone di *Pac-Man* (ma che in realtà presenta diverse originalità nel *gameplay*¹⁷), nel quale il personaggio giocabile non è determinabile a livello di genere e nel 1982 *Ms. Pac-Man* costituirà la prima personaggio giocabile nei videogiochi. Però, come ha notato Eugene F. Provenzo, nel periodo tra anni '70 e primissimi anni '90, il 92% dei giochi non conteneva affatto ruoli femminili e del restante 8% la maggior parte di essi erano inseribili nel cliché della "damigella in pericolo"; solo il 2% dei giochi aveva personaggi giocabili, ma molte di queste non sono umane, come appunto nel caso di *Ms. Pacman*¹⁸.

Ancora nel 1981 l'azienda giapponese Nintendo rilascia *Donkey Kong*, tra i primi videogiochi a contenere basilari elementi narrativi¹⁹. La trama è semplice: un gorilla rapisce Pauline, fidanzata del carpentiere Mario, il quale dovrà schivare degli ostacoli per salvarla. È a partire da qui che, nella narrativa videoludica, la damigella in pericolo, assunta in qualità di premio, diventerà un cliché abusatissimo che perdura ancora oggi. Le motivazioni di questa resistenza, anche se contestabili, sono comprensibili: l'utilizzo di schemi narrativi facilmente riconoscibili²⁰ rende chiari gli obiettivi del gioco senza far riferimento a lunghe premesse o paratesti e si lascia molto spazio all'azione e poco all'intreccio. Nella serie in tre puntate *Damsel in Distress: Tropes vs Women in Video Games* (2013), contenute sul canale YouTube Feminist Frequency, Anita Sarkeesian ha citato più di 180 titoli in cui è possibile osservare il cliché della ragazza da salvare e delle sue variazioni²¹.

14. Cfr. SQUASSONI - WALLISER 2015.

15. Cfr. MC DIVITT 2020, pp.15-16.

16. Cfr. CASSELL- JENKINS 1988, p.10.

17. Cfr. WEISS 2011.

18. Cfr. PROVENZO 1991.

19. Cfr. PICUCCI 2014.

20. Cfr. MOSNA 2018.

21. Tra gli esempi più celebri si possono citare *The Legend of Zelda* (1986), *Final Fantasy* (1987), *Metal Gear* (1987), *Prince of Persia* (1989), *Crash Bandicoot* (1996), *ICO* (2001),

exhibits/women-in-games (consultato il 18.11.2020).

9. Cfr. HARRISON - DRENTEN - PNDARVIS 2016.

10. Cfr. <https://www.reddit.com/r/GirlGamers> (consultato il 18.11.2020).

11. Per l'uso del termine cfr. SETTI 2014, TESSITORE 2014.

12. Cfr. MELZER 2019.

13. Cfr. CASSELL- JENKINS 1998.

Tuttavia, come si è accennato in precedenza, la versione più emblematica di questo stereotipo narrativo è rappresentata dalla Principessa Peach della serie *Super Mario Bros* (prima uscita 1985, spin-off dello stesso Donkey Kong), della quale, non a caso, è celebre la citazione «Thank You Mario! But Our Princess Is In Another Castle!». Nonostante le numerose versioni di *Super Mario Bros* abbiano visto il susseguirsi di diversi personaggi giocabili, soltanto nel 2005 la Principessa Peach diventerà a sua volta giocabile nel titolo *Super Princess Peach*, dove questa volta è Mario ad essere stato rapito e a dover essere salvato da lei. La damigella in pericolo si affianca poi ad una serie di altre personaggi che nei videogiochi sono per lo più non giocabili o poco attive, deboli, macchiettistiche. A questi aspetti si aggiunge il fenomeno della sessualizzazione delle personaggi, caratterizzazione molto comune anche nei casi in cui il gioco non sia di genere erotico o pornografico²². Spesso le personaggi sono rappresentate come mero oggetto sessuale²³ e sono quelle che hanno porzioni di pelle più scoperta²⁴.

I TAG SU STEAM: UN UTILE STRUMENTO DI OSSERVAZIONE

Se la norma è stata costituita per lungo tempo da personaggi sessualizzate, passive, conformi ad una prospettiva eteronormativa, si comprende agilmente dove si può attuare lo sconfinamento di genere. Per problematizzare le rappresentazioni stereotipate e rendere l'esperienza di gioco più affine alle esigenze dei fruitori, è decisiva l'integrazione di personaggi giocabili e queer all'interno di narrazioni complesse, come si nota a proposito di Steam, il distributore on-line²⁵ che, nato nel 2003, ha dato origine ad un nuovo modo di distribuzione destinato a monopolizzare il mercato e segnando quella che Lorenzo Mosna ha definito come «la nouvelle vague dei videogiochi»²⁶. Attualmente il catalogo di Steam conta più di 85 mila prodotti²⁷, di

cui più di 47 mila contrassegnati con il tag²⁸ *Indie*, che segnala le produzioni indipendenti.

I tag sono un utile strumento per comprendere le preferenze degli utenti e delle utenti, dato che il sistema si basa esclusivamente sulla loro partecipazione spontanea. Nella lista dei tag popolari, sono due quelli utili per individuare i titoli che si discostano dalla narrazione stereotipata della quale si è discusso nel paragrafo precedente. Il primo è quello designato come *Female protagonist*²⁹, che individua i titoli con personaggi giocabili; il secondo è *LGBTQ+*, applicato molto genericamente ai giochi che si avvicinino a tematiche queer. Selezionando un tag all'interno del sito di Steam o tramite la sua *app*, i giochi attribuiti ad esso verranno messi in ordine di rilevanza, tramite un algoritmo interno che ne determina la popolarità in base al numero di commenti e percentuale di voti positivi. La percentuale di voti positivi è un altro parametro utilizzato da alcuni algoritmi per determinare la popolarità di un gioco, elemento del quale non si è tenuto conto ma che è stato inserito per chiarezza. Come si vedrà nei prossimi due paragrafi, questi dati fanno capire quanto i tag *Female Protagonist* e *LGBTQ+*, oltre ai titoli da essi indicati, abbiano un buon supporto da parte della community di *gaming* nel caso del primo tag e una popolarità inferiore per quanto riguarda il secondo.

Una prima osservazione riguardo al tag *Female Protagonist* è relativa all'assenza del suo corrispettivo *Male Protagonist*³⁰. L'esistenza del primo e la mancanza del secondo possono essere interpretate in due modi: da una parte, i personaggi maschili sono considerati una norma mentre le personaggi un'eccezione che necessita di specificazioni; dall'altra, come si può constatare dalla natura partecipativa dei tag di Steam, notiamo il diffuso interesse da parte di giocatrici e giocatori per le personaggi giocabili. Il tag *Female Protagonist* conta quasi 3000 giochi³¹, di cui più di 2000 contrassegnati anche come *Indie*. Nella classifica dei 261 più apprezzati dal pubblico, tra i quali risultano molto comuni i tag *Story Rich*, *Adventure*, *Stealth* e *Puzzle*, 43 sono contrassegnati con questo tag. In particolare, il tag *Story Rich* suggerisce l'apprezzamento da parte di giocatrici

Kingdom Hearts (2002), *The Witcher* (2007), *Resident Evil 4* (2005), *Sonic the Hedgehog* (2006), *Super Meat Boy* (2010), *Bioshock Infinite* (2013).

22. Il genere erotico e pornografico nel videogame meriterebbe considerazioni più approfondite a parte. Si segnalano sui temi del cybersex e del porno virtuale ANTOSA - LINO 2018 e LINO 2015.

23. Cfr. MEJIA - LESAVOY 2018.

24. Cfr. BEASLEY - STANDLEY 2002. Lo schema può essere ricondotto all'analisi svolta da Laura Mulvey a proposito dello sguardo maschile nel cinema hollywoodiano. Cfr. MULVEY 1975.

25. Cfr. <https://comparecamp.com/steam-statistics/> (consultato il 21.11.2020).

26. Cfr. MOSNA 2018.

27. Cfr. <https://store.steampowered.com/search> (consultato il 13.11.2020).

28. La funzione dei tag, fondamentale per l'esplorazione del catalogo, per la partecipazione alla community e per la valutazione della popolarità delle categorie, consiste nel fatto che giocatrici e giocatori sono invitati ad individuare e ad inserire manualmente alcune parole chiave relative ai giochi interessati, in modo da descriverne il genere, la modalità di gioco, le caratteristiche delle storie o altri aspetti rilevanti.

29. Cfr. <https://store.steampowered.com/tags/en/Female+Protagonist> (consultato il 23.06.2020).

30. Cfr. <https://store.steampowered.com/tag/> (consultato il 10.11.2020).

31. Cfr. https://store.steampowered.com/tag/browse/#global-_7208 (consultato il 09.11.2020).

e giocatori verso una narrazione più complessa rispetto a quelle più semplici e stereotipate largamente diffuse fino agli anni '90, nelle quali la complessità narrativa era in secondo piano rispetto al *gameplay*. Attraverso questo tag, infatti, vengono raggruppati i giochi che mettono in primo piano la storia o ne fanno un elemento fondamentale quanto il *gameplay*. Prendendo in considerazione la struttura narrativa dei titoli più popolari in relazione ai tag più usati, si possono individuare due tipologie di personaggi: quelle fisicamente prestanti o dai superpoteri metafisici e quelle fisicamente deboli, ma caratterizzate attraverso una personalità determinata all'interno di un *gameplay* esplorativo. Nel primo gruppo ricorrono i tag *Adventure*, *Action*, *Stealth*, *Puzzle*, che fanno intuire una modalità di gioco basata su strategia e agilità, contrapponendosi, non a caso, a tag quali *Shooter*, *FPS*³², *Combat*, *Shoot 'Em Up*, basate sull'attacco diretto, sulla forza, sui riflessi.

La più celebre eroina a far parte del primo gruppo è Lara Croft (fig. 1) della serie *Tomb Raider* (prima uscita 1996), che nella classifica dei giochi più apprezzati compare al quattordicesimo posto con il titolo *Tomb Raider* (2013). Mentre fuori dalla classifica, ma con un discreto apprezzamento da parte del pubblico, si ha il titolo *Rise of the Tomb Raider* (2015). Dal momento della sua uscita il gioco sviluppato dalla Core Design ha suscitato emozioni contrastanti. Si ha per la prima volta una personaggio attiva, largamente apprezzata dal pubblico, un'eroina apparentemente padrona del proprio destino. Tuttavia, l'abbigliamento succinto, le proporzioni irrealistiche del suo seno e la sua caratterizzazione da *cool girl*³³ suggeriscono un *character design* sessualizzato, presumibilmente rivolto ad uno sguardo maschile. In questo caso il giocatore non si sta immedesimando in Lara, ma piuttosto la protegge (e qui si torna al concetto di damigella in pericolo) o al contrario può decidere di farle del male³⁴.

Nella sua opera di machinima³⁵ *She Puppet* (2001) Peggy Awhesh evidenzia le problematiche voyeuristiche del gioco, mostrando in maniera ripetitiva ed ossessiva le diverse morti subite da Lara, sulle quale la



Fig. 1: L'evoluzione di Lara Croft nelle varie edizioni del videogame (*Tomb Raider*, Core Design, dal 1996).

telecamera indugia troppo a lungo. In realtà, non è poi strano immedesimarsi sia nella figura di Lara sia nella prospettiva del *gaze*. Non esistono un manuale d'uso di fruizione, delle istruzioni che indichino quali sentimenti si debbano provare durante il gioco. È lecito immedesimarsi sia in Lara sia in chi la osserva, la manipola o la desidera, e il fatto che l'interpretazione sia ambigua rende la fruizione complessa, non riducibile a significati monolitici. Un'altra possibile doppia interpretazione è attuabile per *Horizon Zero Dawn* (2017, rilasciato nel 2020 su Steam), in cui la protagonista femminile è fisicamente prestante, ma la storia vuole che sia stata salvata, allevata e istruita da un personaggio adulto maschile. Sebbene lo sguardo maschile sembri il punto di vista adottato più frequentemente, è possibile riscontrare anche dei casi di *feminine gaze*. Ne è un esempio *Resident Evil 6* (2013), nel quale una delle personaggi, la spia Ada, neutralizza costantemente lo stereotipo della damigella in pericolo restando padrona delle sue azioni e dello sguardo³⁶: Ada si ritroverà più volte a salvare la vita all'agente governativo Leon, e chi gioca sarà coinvolto nel punto di vista della donna, oltre che reso partecipe del suo desiderio (fig. 2).

32. "FPS" è un acronimo che sta per *First-person Shooter*, ovvero basato sulle armi da fuoco attraverso la soggettiva.

33. Quello di "cool girl" è un termine che ha origine dal film *Gone Girl* (2014) di David Fincher e si è poi consolidato negli slang anglofoni e delle community on-line. Con questa espressione si indica, con accezione critica, una ragazza che, idealmente, corrisponde ai canoni dello sguardo maschile etenormativo: è attraente, sessualmente libera, dagli interessi simili a quelli degli amici maschi, accondiscendente verso il genere maschile.

34. Cfr. MIKULA 2003.

35. Tecnica videoartistica che consiste nel montaggio e risemantizzazione del materiale videoludico. Per approfondimenti si rimanda a BITTANTI 2017.

36. Cfr. JENNINGS 2018.



Fig. 2: Lo sguardo di Ada rivolto verso l'uomo desiderato, da lei salvato più volte (*Resident Evil 6*, Capcom, 2012).

Ada ricalca il modello della *femme fatale*, ma anziché subire la tipica morte punitiva connessa al suo cliché, troverà sempre il modo di salvarsi³⁷. Nonostante Ada disattenda in più modi le aspettative stereotipiche, il suo *character design* non sfugge alla sessualizzazione e all'esotizzazione: la personaggio di origini cinesi indossa un succinto abito rosso con dragoni, tenuta alquanto bizzarra per una spia. Al contempo, Ada rimane comunque una delle rare eroine dai tratti non caucasici, insieme a Faith di *Mirror's Edge* (prima uscita 2008), entrambe impegnate in avventure in solitaria in mondi distopici similmente alla protagonista di *NieR:Automata* (2017). Fuori dalla classifica, ma meritevole di essere ricordata è la poliziotta afrodiscendente D'arci Stern (fig. 3) di *Urban Chaos* (1999), una delle poche eroine nere dei videogiochi.



Fig. 3: La poliziotta D'arci durante una missione (*Urban Chaos*, Mucky Foot Productions e Eidos Interactive, 1999).

Per quanto riguarda i poteri metafisici, una serie particolarmente apprezzata è *Life is Strange* (primo episodio 2018). Basato sulla manipolazione del tempo e sul concetto di memoria, il gioco aderisce al punto di vista di Maxine, un'adolescente americana. La protagonista non vive in un mondo straordinario e non è dotata di attributi fisici da supereroina: i poteri di Max sono metafisici e grazie la capacità di manipolare il tempo la sua quotidianità viene esplorata attraverso il femminismo magico (fig. 4)³⁸. Sugli stessi concetti di manipolazione del tempo e memoria sono basati *Tacoma* (2017) e *Touhou Luna Nights* (2019). Una declinazione fantascientifica del potere metafisico è alla base dei titoli molto apprezzati *Portal* (2007) e *Portal 2* (2011).



Fig. 4: Max manipola lo scorrere del tempo per aiutare le sue compagne di classe (*Life is Strange*, Square Enix, 2018).

Nel caso dei giochi narrativi con protagoniste fisicamente deboli, giocatrici e giocatori si ritrovano spesso ad impersonare bambine ed adolescenti inserite in un concetto fiabesco simile a Pollicino. Le personaggi sono ragazzine perse che devono ritrovare qual-

37. Cfr. FARGHALY 2014.

38. Cfr. MALAZITA 2018. Il saggio di Malazita analizza nello specifico la personaggio di di Elisabeth in *BioShock Infinite: Burial at Sea* (2013), per poi citare brevemente *Life is Strange*.

cosa, fuggire, esplorare mondi onirici e disturbanti³⁹. Un esempio particolare di questo filone è *Celeste* (2018), la cui protagonista, una giovane donna dalle fattezze infantili⁴⁰, è dotata di un doppio che le fa da antagonista. La personaggio sovvertirà durante il gioco lo stereotipo della damigella in pericolo: sarà lei, infatti, a salvare il suo compagno di viaggio (fig. 5). Da segnalare, infine, il caso di *Wandersong* (2018), nel quale non si ha una protagonista giocabile femminile, ma tantissime personaggi forti femminili che attorniano un personaggio maschile fisicamente debole e della maschilità non stereotipata.



Fig. 5: La scalatrice Madeline salva il suo compagno di viaggio Teo (*Celeste*, Matt Makes Games, 2018).

IL TAG *LGBTQ+*: OLTRE IL BINARISMO DI GENERE

Il tag *LGBTQ+* comprende al momento 542 titoli, 423 dei quali contrassegnati come *Indie*⁴¹. La maggior parte di essi sono fuori dalla classifica dei giochi più popolari, tranne poche eccezioni. Sono dunque presenti pochissimi titoli che adottano caratterizzazioni non binarie, anche se tale rappresentazione è diventata più diffusa con gli anni soprattutto nei giochi RPG, azione, avventura e nei gameplay che consentono la personalizzazione (o costumizzazione) de' personaggi; in ogni caso la maggior parte di questi giochi non fa del queer un nodo principale del gioco, ma lascia al giocatore la

libertà di scelta⁴². Un esempio di ampia personalizzazione dell'espressione di genere la ritroviamo in *The Sims 4* (2014), il popolarissimo gioco di simulazione di vita quotidiana nel quale possiamo impostare diverse combinazioni su una serie di parametri riguardanti la sessualità, l'aspetto fisico de' personaggi e il loro modo di vestire (fig. 6).



Fig. 6: Le diverse impostazioni relative a sesso e genere che possono essere personalizzate in *The Sims 4* (*The Sims 4*, Maxis, 2014).

Attraverso i tag, comunque, non è possibile intuire se *LGBTQ+* sia applicabile a personaggi giocabili o se si tratti di un tema secondario affrontato nel gioco. I tag ricorrenti per i giochi individuati sono: *Visual Novel*, *Story Rich*, *Romance* e *Dating Sim*⁴³, almeno una delle quali presente per ciascun titolo. La tipologia di questi tag fa capire quanto l'intreccio della storia sia fondamentale nei giochi con personaggi dall'identità di genere queer. Di questi titoli, la cui quasi totalità è di produzione indipendente, la maggior parte ha al suo interno personaggi trans, le quali, però, non sempre sono protagoniste. In *A Normal Lost Phone* (2017) la protagonista secondaria non giocabile, della quale si esplora la personalità, è una donna trans. Anche *2064: Read Only Memories* (2015) non ha protagoniste trans, ma tratta l'argomento per via metaforica. La *visual novel* è ambientata in un futuro cyberpunk nel quale la maggioranza de' personaggi sono queer. A fare da sfondo alla trama investigativa, si riconosce il movimento dei ROM, degli ibridi animali/umani ai quali vengono negati alcuni diritti; il racconto si sviluppa attraverso evidenti metafore connesse con le problematiche attuali delle persone transgender (fig. 7).

Il primo ragazzo transgender in un videogioco di larga distribuzione si ha con *Tell me Why* (2020); lo studio del protagonista, avvenuto con il contributo di GLAAD, si è focalizzato sul rendere complessa l'espe-

39. Nella lista di apprezzamento dal pubblico si possono individuare i seguenti titoli: *To the Moon* (2012), *GRIS* (2018), *What Remains of Edith Finch* (2017), *Finding Paradise* (2017), *Night in the Woods* (2017), *The Flame in the Flood* (2016), *Tales of the Black Forest* (2019).

40. Solo di recente la creatrice del videogioco ha elaborato l'identità trans della protagonista dopo aver preso coscienza della propria. Cfr. <https://maddythorson.medium.com/is-madeline-canonically-trans-4277ece02e40> (consultato il 09.11.2020).

41. Cfr. <https://store.steampowered.com/search/?tags=44868> (consultato il 11.11.2020). Si sono presi in considerazione soltanto quei giochi che mettersero in primo piano l'identità di genere, tralasciando l'aspetto dell'orientamento sessuale, certamente non meno importante, ma che meriterebbe una discussione approfondita a parte.

42. Cfr. UTSCH 2017.

43. Il tag *Dating Sim* è traducibile come "simulatore di appuntamenti". Si tratta di una modalità di gioco basata sulle scelte de' giocatori all'interno di una storia interattiva a sfondo romantico e/o sessuale.



Fig. 7: Jess Meas, procuratrice ed attivista dei diritti degli ostracizzati hybrids (ibridi umani-animali) nel mondo distopico ROM 2064 (2064: Read Only Memories, MidBoss, 2015).

rienza del ragazzo e la sua caratterizzazione⁴⁴. Giochi che lasciano la libertà sull'espressione di genere sono *Monster Prom 2: Monster Camp* (2020), che contiene quattro personaggi giocabili dei quali è possibile scegliere nome e pronomi; *Hustle Cat* (2016) permette la scelta dei pronomi e di cambiarli in qualsiasi momento durante il gioco. *Neo Cab* (2019) è una visual novel (purtroppo non contrassegnata da tag *LGBTQ+*) la cui protagonista, la tassista Lina, utilizza i pronomi they/them per ogni cliente, che il traduttore Fabio "Kenobit" Bortolotti⁴⁵ si è impegnato a rendere in italiano tramite l'utilizzo dello schwa (/ə/)⁴⁶. Esterna a Steam, ma meritevole di essere citata, è la visual novel indipendente *GENDERWRECKED* (2018), che attraverso un'estetica tra l'horror, il non-sense e il surreale affronta con critica ironia i luoghi comuni e i limiti dei concetti basati sul binarismo di genere (fig. 8). Un titolo molto popolare, che risiede nel 20imo posto di quelli più apprezzati, ma che non è indicato con il tag *LGBTQ+*, è l'indipendente *Undertale* (2015), noto per protagonista agender e numerosi personaggi queer. Da citare per le tematiche queer anche il documentario distribuito su Steam

44. Cfr. www.glaad.org/blog/tell-me-why-first-major-studio-game-feature-playable-transgender-lead-character (consultato il 23/06/2020).

45. Cfr. <https://blog.neocabgame.com/post/188394177391/translating-the-cyberpunk-future> (consultato il 28.11.2020).

46. Per quanto riguarda lo *schwa* e il suo uso si fa riferimento a www.italianoinclusivo.com, nato in seguito ad alcune considerazioni risalenti al 2015 dell'attivista Luca Boschetto. Il fonema viene proposto per declinare in modo non connotato per genere le moltitudini miste e le identità agender attraverso /ə/ per il singolare e /ɜ/ per il plurale. Cfr. <https://italianoinclusivo.it/perche/> (consultato il 28.11.2020). L'argomento è stato anche recentemente affrontato dalla linguista Vera Gheno. Cfr. <https://thesubmarine.it/2020/08/03/schwa-linguaggio-inclusivo-vera-gheno/> (consultato il 14.12.2020). Anche se l'utilizzo dello *schwa* è ancora oggetto di discussione e non sia considerato corretto dal punto di vista grammaticale, in questa sede si è scelto di adottare tale forma in sostegno delle identità non binarie.



Fig. 8: Una delle tematiche affrontate in *GENDERWRECKED* è la libertà di espressione di genere (*GENDERWRECKED*, Ryan Rose Aceae, 2018).

Gaming in Color (2014) di Philip Jones che esplora le possibilità del videogiochi come espressione di tutte le identità, in contrapposizione all'eteronormatività dell'industria videoludica.

Anche se nella distribuzione Steam i titoli LGBTQ+ sono ancora pochi, ci sono altri indizi di un certo fermento nei confronti del connubio videogiochi e queer. Sempre su Steam si segnala la presenza di due *bundle*, ovvero la vendita a pacchetti di videogiochi a tema, dedicati ai *queer games*⁴⁷. Al di fuori del grande distributore digitale, si possono citare diverse pagine on-line che raccolgono liste di giochi a tema queer: su Wikipedia è presente una pagina che elenca molti de' personaggi LGBTQ+ del mondo videoludico⁴⁸; l'archivio on-line LGBTQ Video Game Archive⁴⁹; l'associazione no profit australiana *Represent Me*⁵⁰ si occupa invece di studi sulla rappresentazione queer nei videogiochi e fornisce un archivio di 1.333 titoli di cui 967 hanno protagonisti queer. Per quanto riguarda le iniziative off-line si citano il recente premio indetto dalla statunitense GLAAD dell'evento DIGRA-Italia 2018 dal titolo "WOMEN LGBTQI & ALLIES: VIDEOGIOCHI E IDENTITÀ DI GENERE" all'interno del Sicilia Queer Film Fest⁵¹.

47. Cfr. https://store.steampowered.com/bundle/9155/Queer_Games_Bundle_2 (consultato il 23.06.2020).

48. Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_video_games_with_LGBT_characters (consultato il 23.06.2020).

49. Cfr. <https://lgbtqgamearchive.com/> (consultato il 23.06.2020).

50. Cfr. <https://representme.charity> (consultato il 14.11.2020).

51. Cfr. www.siciliaqueerfilmfest.it/notizie/ultime-notizie/10145-news-2018/10128-sq18-il-sicilia-queer-per-digra-italia-2018 (consultato il 11.11.2020).

VERSO LA COMPLESSITÀ DI RAPPRESENTAZIONE

Nell'industria videoludica le donne che lavorano nel settore risultano essere una minoranza e anche se sono quasi la metà del numero totale di giocatori, le videogioatrici hanno difficoltà ad inserirsi nelle community on-line e degli e-sports, ovvero i videogiochi competitivi, probabilmente per le stesse problematiche sociali riconducibili al divario di genere nell'ambito tecnologico⁵². Il divario è però in costante miglioramento. Secondo IIDEA, gli e-sport più seguiti sono “videogiochi sportivi e soprattutto, il profilo dell'utente che parla di esports sui social media è prevalentemente maschile (62% vs 38%), con una maggiore concentrazione nei segmenti 18-24 anni e 25-34 anni”, anche se tra gli appassionati “cresce il numero delle donne, che sono passate dal 38% dell'anno scorso al 42% dell'ultima rilevazione”. Inoltre “secondo il 66% degli intervistati gli esport sostengono lo sviluppo di un ambiente aperto e inclusivo, a prescindere da genere, età, abilità, etnia e orientamento sessuale”⁵³.

Nonostante le presenze femminili non siano assenti, rimangono comunque all'interno di una categoria svantaggiata e il mercato videoludico mainstream fatica a stare al passo con le esigenze rappresentative del suo pubblico. Per esempio, la popolarissima serie *FIFA*, simulatore sportivo e gestionale del calcio, ha implementato le squadre femminili soltanto nel 2015 (*FIFA 16*), ma, a differenza delle squadre maschili, quelle femminili mancano di coerenza rispetto alle squadre reali e hanno possibilità di gioco meno avanzate⁵⁴.

Come si è potuto osservare anche tramite l'utilizzo dei tag di Steam, i videogiochi con personaggi giocabili sono di numero decisamente inferiore a quelli giocabili maschili e lo stesso si può dire per personaggi LGBTQ+, categoria ancora più sottorappresentata. Dagli inizi ad oggi si sono riscontrati, però, decisivi cambiamenti e attualmente si registra un grande fermento sul tema, come mostrano il crescente interesse per l'inserimento di tematiche e personaggi inclusivi, l'ampio uso del tag *Female protagonist* su Steam, le iniziative di bundle a tema queer, il contatto tra mondo videoludico e comunità LGBTQ+ tramite diverse associazioni, studi, archivi ed iniziative on-line ed off-line. Si segnala inoltre il tentativo della serie Netflix *High Score* (2020) di soffermarsi su protagonisti della storia dell'industria videoludica appartenenti a categorie sottorappresentate, come la programmatrice trans Rebecca Ann Heineman e il progettista di console afroamericano Jerry Lawson.

Nonostante episodi negativi come il Gamergate, tutti quelli menzionati sono indizi che la situazione sia destinata a migliorare ancora. Qualsiasi gioco ha i suoi lati interessanti e ogni giocatore ha il suo modo di giocare e di esprimersi, ma esiste la necessità di diversificare ulteriormente le narrazioni presenti sul mercato e di rendere più inclusive le community di *gaming*.

52. Cfr. WESTSTAR - LEGAULT 2018.

53. Cfr. “IIDEA presenta a Round One la nuova edizione del rapporto annuale sugli esports”, in <https://iideassociation.com/notizie/in-primo-piano/iidea-presenta-a-round-one-la-nuova-edizione-del-rapporto-annuale-sugli-esports.kl-12-09-2020> (consultato il 06.11.2020).

54. Cfr. <https://the18.com/soccer-entertainment/fifa-21-womens-ratings> (consultato il 09.11.2020).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCORDI RICKARS 2014 = M. Accordi Rickars, *Storia del videogioco. Dagli anni Cinquanta a oggi*, Milano 2014.
- ANTOSA - LINO 2018 = *Uno sguardo sulla sessualità contemporanea, in Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, a cura di S. Antosa - M. Lino, Milano - Udine, 2018.
- BEASLEY - COLLINS STANDLEY 2002 = B. Beasley - T. Collins Standley, "Shirts vs. Skins: Clothing as an Indicator of Gender Role Stereotyping in Video Games", in *Mass Communication and Society* 5, 2002.
- BITTANTI 2017 = M. Bittanti, *Machinima. Dal videogioco alla videoarte*, a cura di M. Bittanti, Milano 2017.
- FARGHALY 2014 = *Unraveling Resident Evil: Essays on the Complex Universe of the Games and Film*, a cura di N. Farghaly, Jefferson 2014.
- CASSELL - JENKINS 1988 = *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*, C. Justine - H. Jenkins, Cambridge Mass. - Londra 1998.
- CONTIN 2020 = A. Contin, "Videogiochi, AESVI si evolve e diventa IIDEA", in *La Stampa*, 20/02/2020 (<https://www.lastampa.it/tecnologia/giochi/2020/02/20/news/videogiochi-aesvi-si-evolve-e-diventa-ii-dea-1.38494106>, consultato il 06.11.2020)
- HARRISON - DRENTEN - PENDARVIS 2016 = R. Harrison - J. Drenten - N. Pendarvis, "Gamer girls: navigating a subculture of gender inequality", in *Emerald Group Publishing* 18, 2016: 47-64.
- JENNINGS 2018 = S.C. Jennings, "Women Agents and Double-Agents: Theorizing Feminine Gaze in Video Games", in *Feminism in Play*, a cura di K. L. Gray - G. Voorhees - E. Vossen, Waterloo 2018: 235-249.
- LAYNE - BLACKMON 2013 = A. Layne - S. Blackmon, "Self-Saving Princess: Feminism and Post-Play Narrative Modding. Ada: A Journal of Gender", in *New Media, and Technology* 2, 2013.
- LINO 2015 = M. Lino, "Porno nel virtuale. *Wearable Media & Immersive Porn*", in *Doppiozero*, 6 marzo 2015 (<https://dev.doppiozero.com/materiali/commenti/porno-nel-virtuale>, consultato il 14.11.2020).
- MALAZITA 2018 = J. Malazita, "The Material Undermining of Magical Feminism in BioShock Infinite: Burial at Sea", in *Feminism in Play*, a cura di K. L. Gray - G. Voorhees - E. Vossen, Waterloo 2018: 37-67.
- MALKOWSKI - RUSSWORM 2017 = J. Malkowski - T. M. Russworm, *Gaming Representation: Race, Gender, and Sexuality in Video Games*, Bloomington 2017.
- MCDIVITT 2020 = A. L. McDivitt, *Hot Tubs and Pac-Man*, Berlin, Boston 2020.
- MELZER 2019 = M. André, "Of princesses, paladins, and player motivations: Gender stereotypes and gendered perceptions in video games", in *Evolutionary psychology and digital games. Digital hunter-gatherers*, a cura di B. Johannes et al., Londra 2019: 205-221.
- MEJIA - LESAVOY 2018 = R. Mejia - B. Lesavoy, "The Sexual Politics of Video Game Graphics", in *Feminism in Play* a cura di K. L. Gray - G. Voorhees - E. Vossen, Waterloo 2018: 83-101.
- MIKULA 2003 = M. Mikula, "Gender and Videogames: The political valency of Lara Croft", in *Continuum* 17 (1), 2003: 79-87.
- MORTENSEN 2016 = T. E. Mortensen, "Anger, Fear, and Games: The Long Event of #GamerGate", in *Games and Culture* 13 (8), 2018: 787-806.
- MOSNA 2018 = L. Mosna, *Il videogioco. Storie, forme, linguaggi, generi*, Roma 2018.
- MULVEY 1975 = M. Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen* 16 (3), 1975: 6-18.
- PICUCCI 2014 = M. A. Picucci, "When Video Games Tell Stories: A Model of Video Game Narrative Architectures", in *Characteres* 3 (2), 2014: 99-116.

- PROVENZO 1991 = E. Provenzo, *Video Kids: Making Sense of Nintendo*, Cambridge, 1991.
- SHAW - FRIESEM 2016 = S. Shaw - E. Friesem, "Where Is the Queerness in Games? Types of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Content in Digital Games", in *International Journal of Communication* 10, 2016: 3877-3889.
- SETTI 2014 = N. Setti, 'Personaggia, personaggio', *Altre modernità*, 12, 2014: 204-213 (<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4502/4584>, consultato 14.11.2020).
- SQUASSONI - WALLISER 2015 = F. Squassoni -T. Walliser, *War Games. Da Pong a Super Mario: Storia, presente e futuro dei Videogame*, Milano 2015.
- TESSITORE 2014 = M. V. Tessitore, 'L'invenzione della personaggia', *Altre modernità*, 12, 2014: 214-21 (<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4502/4584>, consultato 14.11.2020).
- UTSCH 2017 = S. Utsch et al., "Queer Identities in Video Games: Data Visualization for a Quantitative Analysis of Representation", *SBC-Proceedings of SBGames 2017*, 2017: 847-854.
- WEISS 2011 = B. Weiss, *Classic Home Video Games, 1972-1984: A Complete Reference Guide*, Jefferson 2011.
- WESTSTAR - LEGAULT 2018 = J. Weststar - M. Legault, "Women's Experiences on the Path to a Career in Game Development", in *Feminism in Play*, a cura di K. L. Gray - G. Voorhees - E. Vossen, Waterloo 2018: 105-123.
- YUAN - FOLMER - HARRIS 2011 = B. Yuan - E. Folmer - F.C. Harris Jr., "Game accessibility: A survey", in *Universal Access in the Information Society* 10 (1), 2011: 81-100.

METASGUARDI, ANTIGONE, PERSONAGGE IN FIAMME. APPUNTI (IN)CONCLUSIVI SUGLI SCONFINAMENTI DI METODO

ELENA PORCIANI*

Può sembrare una contraddizione scrivere delle conclusioni in forma di appunti, ma forse non lo è – o, perlomeno, non del tutto – se ci poniamo in continuità con il titolo bilingue del convegno, *Crossing Gender Boundaries / Sconfinamenti di genere*, e con il suo obiettivo di evocare azioni di coraggiosa sfida degli stereotipi, ma senza indicarne l'esito o l'approdo. La nostra idea, infatti, è che lo spazio oltre i confini sociali del femminile – ma anche del maschile – sia aperto e si nutra di un permanente *working in progress*, nel quale ogni occasione di dibattito, compreso il suo presunto bilancio, costituisce la tappa di una fluida negoziazione di posizioni e prospettive.

C'è un'altra ragione, però, che spiega l'intrinseca provvisorietà di queste conclusioni. Come ha ricordato Cristina Pepe all'inizio del volume, quando nella primavera del 2018 abbiamo iniziato a progettare un'iniziativa sulla rappresentazione letteraria e visuale del coraggio femminile, abbiamo in primo luogo pensato a una mappatura di atti e gesti non convenzionali, iscritti nel comportamento ma anche nel corpo di donne rappresentate nei testi e nelle immagini della cultura occidentale. Tuttavia, per quanto nelle tre giornate del convegno si sia discusso, con appassionato calore e non senza qualche punta più frizzante, su questioni che si dipartono dalla Grecia preclassica sino a toccare l'attualità, la cartografia delle *brave women* delineata non ha potuto che essere parziale, configurandosi come uno snodo di una ricerca comunitaria più che come il riepilogo di risultati consolidati. Di qui, la provvisorietà, ma anche la fertilità del discorso testimoniato da questi Atti, che guarda al futuro e a nuove opportunità di discussione e collaborazione.

In un simile orizzonte di sottile (in)conclusività vorrei comunque provare ad allineare alcuni spunti di

riflessione, soprattutto di carattere metodologico, che saranno da considerarsi come un'apertura – e magari un auspicio – verso una più sistematica ricognizione del coraggio femminile rappresentato. In questa direzione, prenderò le mosse dal gioco di concetti innestato dall'ambivalenza del termine italiano 'genere', che, com'è notorio, significa sia *gender* che *genre*¹.

SCONFINAMENTI DI *GENRE*

La scelta del sottotitolo *Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini* è stata dettata dalla volontà di rendere immediatamente evidente l'ambito del convegno: non le questioni di genere *tout court*, ma la loro rappresentazione letteraria e visuale. Contestualmente, si è inteso estendere lo spazio del coraggio femminile rappresentato oltre la scrittura e le arti figurative tradizionali, per abbracciare ciò che dopo

1. Più che accludere puntuali riferimenti bibliografici vorrei esprimere la mia gratitudine verso tutte le persone che negli ultimi anni hanno animato alcune occasioni di dibattito e scambio per me decisive nel mio personale tirocinio di genere: le/i* partecipanti al Seminario 'Sguardi sulle differenze' di Roma, al Queer Italian Studies Workshop tenutosi presso la University of Birmingham (UK) il 14 e il 15 maggio 2015, al Convegno *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nelle arti e nella politica* tenutosi all'Università di Sassari il 28 e il 29 novembre 2017, al Forum FAScInA tenutosi nella medesima Università dal 17 al 19 ottobre 2019, più tutt* coloro, docenti e studenti, che hanno preso parte alle varie iniziative sulle questioni di genere, incluse quelle del Gruppo di ricerca 'Beyond', organizzate presso il DiLBeC dal 2014 in poi. Il paragrafo 4 costituisce una rielaborazione ampliata di parte della mia recensione a *Ritratto della giovane in fiamme* di Céline Sciamma (2019), apparsa sul n. 15 di «Arabeschi» (www.arabeschi.it). Ringrazio Giovanna Maina per i suoi preziosi suggerimenti.

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'. DiLBeC (elena.porciani@unicampania.it)

il *visual turn* degli ultimi decenni si è soliti descrivere nei termini di un uso sociale delle immagini. Di qui la presenza di contributi dedicati alla rappresentazione del femminile nella fotografia, nelle serie tv e nei videogame, oltre che in modalità artistiche contemporanee che si affidano a installazioni e performance.

È possibile che a prima vista una simile opzione metodologica appaia come una nuova manifestazione del progressivo assorbimento dei movimenti femministi, dagli anni Ottanta del Novecento in poi, nella militanza sostanzialmente accademica degli *studies*, nello specifico degli studi di genere. Nel nostro caso, tuttavia, non abbiamo inteso sottrarci a un concreto impegno sociale, come mostra il fatto che abbiamo deciso di configurare il convegno anche come un corso di aggiornamento per docenti di scuola, inserendolo nella serie di interventi sul territorio a cui da anni il nostro Dipartimento rivolge un costante impegno. Perché il termine ‘rappresentazione’ è stato sì caricato, in ottica culturale, di una valenza semantica che ha potuto coprire un’onnivora concezione testualista del mondo, ma per noi la distinzione civile fra i testi e la realtà rimane salda: occuparsi dei primi non significa dimenticare che, oltre le finestre delle aule universitarie e le belle parole *engagées*, c’è tutto un mondo che ha bisogno di una solida coscienza femminista e di un’efficace educazione alle questioni di genere.

Su quale sia poi il posizionamento di fronte a istanze – il femminismo e il genere – che sono in realtà plurali e non automaticamente sovrapponibili, tornerò più avanti. Per il momento, vorrei innanzitutto ricordare che l’impostazione che si è voluto dare al convegno, e di conseguenza agli Atti, è scaturita dalla convinzione che gli studi di genere debbano unire alla prospettiva militante una rigorosa e documentata metodologia di analisi del tipo di comunicazione letteraria, artistica e visuale di volta in volta preso in esame. Se nel corso del tempo le rappresentazioni delle soggettività femminili sono andate incontro alle più varie trasformazioni, questo è sì avvenuto grazie alla capacità mostrata da autrici e autori di recepire – o, anche, anticipare – i cambiamenti delle società, ma tali processi trasformativi hanno non di meno implicato questioni relative ai medium e ai codici utilizzati. Non si dovrebbe smettere mai di ricordare, specie alle nuove generazioni di studenti, che rappresentare non consiste nel mero travasare un contenuto di realtà in un testo o in un’immagine, ma anche – e insieme – nel riproporre o sovvertire i modelli, le norme e i procedimenti attraverso cui le rappresentazioni si danno.

Se le si prendono in esame in termini di rappresentazione, ossia di un instabile e fluttuante rapporto tra dinamiche storico-sociali, condizioni produttive e invenzione autoriale, le questioni di genere femminile (e maschile) sono anche questioni di genere letterario e visivo. Il discorso, cioè, necessariamente tracima nel-

la dimensione teorico-critica delle convenzioni delle forme e dei dispositivi utilizzati: dal *gender* al *genre*, per così dire, e ritorno, come bene mostrano in questo volume vari contributi, ad esempio quelli relativi alla tradizione iconografica moderna di Alceste, senza dubbio normalizzante rispetto alle più ambivalenti significazioni di Euripide, e alle vicende del ritratto equestre delle regnanti di Francia e Russia del XVIII secolo. Soprattutto, tuttavia, nel convegno è emersa, come millenaria linea di frontiera tra *gender* e *genre*, la vicenda dall’intrepida guerriera sconfitta dall’eroe di turno. Da Pentesilea e Camilla sino alle protagoniste dei poemi popolari del Quattrocento, le connotazioni simboliche della penetrazione, punitiva, della lama letale nel seno o nel ventre di colei che sconfinava nel territorio del maschile per eccellenza – la guerra – si accompagnano a un cambiamento di modo poetico, per cui dalla tonalità epica il poeta trapassa – sconfinava – in una descrizione lirica della bellezza della donna moribonda, spogliata della sua virile armatura e ricondotta, nel *rigor mortis*, alla fragilità muliebre che le compete. Un simile intreccio di reti tematiche e costanti modali, peraltro, arriva sino alla contemporaneità, come si è visto a proposito delle guerriere del mondo videoludico e delle Amazzoni delle serie tv, a cui non sono mancate – almeno sino ai più inclusivi sviluppi LGBTQ+ degli ultimi anni – seduttive avvenenze e pruriginose allusioni omoerotiche.

Ora, la relazione tra *gender* e *genre* è una sorta di topos degli studi di genere sin dalle loro origini e queste considerazioni potranno suonare pleonastiche. Non di meno, un tema come quello della condizione femminile, così sollecitato (giustamente) dalla cronaca, può andare incontro a generalizzazioni e approssimazioni se, passando dall’attualità alla ricerca, non lo si affronta con la necessaria lucidità metodologica. In particolare, per dirla con Francesco Orlando, il rischio è di non tenere debitamente conto delle formazioni di compromesso che caratterizzano la complessa *inventio* dei testi e delle immagini, oltre che i concreti rapporti di potere e cultura in cui si trovano a operare le soggettività autoriali. Si pensi, per rimanere nell’ambito di questo volume, alla rappresentazione del suicidio femminile come atto di *virtus*: se, da un lato, il gesto estremo di Epicuri è presentato da Tacito come l’inatteso esercizio di un rigore etico superiore a quello di non pochi congiurati maschi, dall’altro rileviamo come la più nobile deviazione rispetto al rigido codice della subordinazione di genere nella società romana coincida, significativamente, con la morte di chi la attua: sottrarsi alle regole significa anche, per le donne, sottrarsi alla vita. Il discorso, però, può essere impostato anche nella direzione opposta: se per Tacito, e per l’ideologia di genere di cui egli è portatore, la pratica del valore femminile è possibile solo a prezzo della vita, al contempo – nell’economia di un *genre*, la storiografia clas-



Fig. 1: Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*.

sica, che è intrinsecamente narrativo – ‘far morire’ la donna sconfinante fornisce ad essa – con il paradosso del compromesso semiotico – la possibilità di essere rappresentata. Con un salto di circa milleottocento anni, un simile cortocircuito si riscontra anche in *Arcobaleno*, il racconto pubblicato nel 1907 dallo scrittore croato Dinko Šimunović – che ancora attende di essere tradotto in italiano: Srna corre verso l’arcobaleno e viene narrativamente ‘punita’ con la scomparsa nella palude, ma si tratta di una morte che nel momento stesso in cui, identificando rifiuto e autodistruzione, censura la sovversione femminile del destino segnato dal genere, concede ai *gender troubles* di superare la censura dell’irrappresentabile.

In altri termini, le competenze disciplinari, legate all’interpretazione dei testi e delle immagini, dovrebbero consentire di gestire l’ambivalenza delle rappresentazioni: le ambiguità etiche e ideologiche, ma anche le ironie, i conflitti dei punti di vista, le contraddizioni dei personaggi, le inattendibilità delle voci narranti e le nevrosi dei soggetti lirici. Le rappresentazioni letterarie, ma anche visuali, non sono equiparabili a manifesti del politicamente corretto né a denunce di violazione dei diritti umani: è necessario uno sguardo consapevole degli effetti e dei procedimenti che le attraversano, così come la capacità di storicizzarle, per interrogarsi senza semplificazioni contenutistiche sul loro senso e, anche, sulla loro legittimità in ottica di genere.

PER UN METASGUARDO DI GENERE

Non minore appare, sull’altro fronte, la percezione di una certa parzialità metodologica quando ci si imbatte in studi che sembrano mancare del dovuto tirocinio di genere: quando, cioè, le competenze disciplinari non appaiono accompagnate da un efficace sguardo *gendered* e l’esito sembra risolversi in una più tradizionale indagine sull’oggetto tematico del femminile (e del maschile). Non è un caso, del resto,

che all’inizio degli anni Novanta, commentando il ritorno di interesse nei confronti degli studi tematici, una voce autorevole come quella di Werner Sollors leggesse nei *gender studies* una variante di tale indirizzo metodologico – e, più in generale, in quegli approcci che secondo Harold Bloom componevano la Scuola del risentimento –, riconducendo il focus del discorso di genere all’oggetto rappresentato piuttosto che alla combinazione dell’oggetto con il posizionamento dello sguardo interpretante. Ciò non significa comunque, a meno di non voler tornare ai cataloghi eruditi di ascendenza positivista, che anche negli studi tematici non ci sia posto, oltre che per l’interpretazione e il giudizio estetico, anche per una valutazione etico-politica; solo che negli studi di genere, così come negli altri filoni di *studies* che sono espressione di gruppi sociali o etnici subordinati, la dimensione tematica incontra una più specifica e programmatica militanza critica.

Per renderci conto in che senso gli studi o, più propriamente, quindi, la critica di genere non possano essere meramente riassorbiti nell’approccio tematico, così come, nella direzione opposta, l’impegno *gender* non dovrebbe trascurare le vicende del *genre*, può essere utile prendere in esame la celebre xilografia *Il disegnatore della donna coricata* di Albrecht Dürer (c. 1525), che appare anche nella copertina nella prima edizione, del 1983, di quella sorta di trattato narrativo sullo sguardo che è *Palomar* di Italo Calvino:

L’immagine bene si adatta a costituire una *mise en abyme* di discorsi sul metodo che intendano salvaguardare l’operato critico da riduzioni contenutistiche che sminuirebbero, tra l’altro, lo stesso approccio tematico. Esemplarmente, infatti, come ha notato Michele Cometa, essa mostra come ogni rappresentazione si componga dell’interazione di vari fattori: innanzitutto oggetto, dispositivo, sguardo, all’interno di quello che, riprendendo la lezione dei *visual studies*, si può descrivere nei termini di regime scopico. Possiamo però aggiungere un altro elemento, che non

coincide con i precedenti: la luce che proviene dalle finestre aperte, dalle quali si intravede anche la realtà *out there*, fuori dallo studio dell'artista.

Per tali ragioni, ancora prima che per la circostanza che l'oggetto rappresentato consiste in una donna seminuda sdraiata in una posa di evidente richiamo erotico – a cui si abbinerebbe, in un possibile simbolismo morfologico, lo strumento eretto del disegnatore –, *Il disegnatore della donna coricata* mi pare presentare qualche utilità anche in una riflessione metodologica sulla critica di genere. Quest'ultima non può limitarsi a esaminare l'oggetto, ossia la donna rappresentata, ma deve considerare non di meno il dispositivo, ossia le questioni che, in senso lato, abbiamo chiamato di *genre*. Neppure questo, però, può essere considerato sufficiente: la critica di genere si focalizza anche sullo sguardo autoriale, rendendo conto della luce esterna che lo rende possibile ossia, fuori di metafora, del contesto storico-sociale in cui l'autore o l'autrice opera. Potremmo dire, quindi, che il nostro sguardo critico si muove lungo la cornice e sconfinava in una terza dimensione nel cui orizzonte osserviamo l'autore o l'autrice che osserva (rappresenta) la donna. Il nostro, cioè, è un consapevole metasguardo che interroga *in primis* lo sguardo autoriale, solo che, diversamente dalla xilografia di Dürer in cui tutto è sotto i nostri occhi, un simile sguardo lo impliciamo attraverso l'analisi dei testi letterari, delle opere artistiche, dei prodotti culturali, accompagnando le rilevazioni sui codici e sui medium a quelle sulle condizioni materiali che hanno permesso o meno, ad esempio, l'accesso delle donne alla cultura e il loro ingresso nel canone. D'altro canto, il posizionamento implicato da un simile metasguardo dovrà tenere conto anche dei meccanismi di ricezione e identificazione nel pubblico, con una particolare attenzione rivolta ai gusti e alle tendenze di quello femminile.

È inevitabile che in quegli ambiti in cui è possibile, anche se in maniera minoritaria, affacciarsi sull'autorialità delle donne, il metasguardo di genere è subito sollecitato a porsi questioni che interrogano la posizione del femminile in un dato contesto storico-culturale, come mostrano gli interventi su Tullia D'Aragona e Moderata Fonte, attive nel primo e nel secondo Cinquecento, in un momento in cui non solo le donne scrivono con un'evidente consapevolezza della loro differenza sessuale, ma anche creano relazioni di sorellanza letteraria. Ed è all'interno di questa *sisterhood*, destinata ad attraversare secoli di storia sino alla *Second Wave* del femminismo e oltre, che hanno preso vita gruppi di ricerca sul ruolo socio-culturale delle donne come Controparola, fondato da Dacia Maraini nel 1992, e si è messo in atto un riuo dissacrante e polemico della millenaria tradizione in cui le donne sono state prevalentemente oggetto e raramente soggetto di rappresentazione. In questa dinamica di disambientazione, più

che riambientazione, di una simile eredità culturale, esemplari sono state le provocatorie performance delle artiste dagli anni Settanta fino agli anni Novanta prese in esame nel volume, così come lo è stato il lavoro di Cindy Sherman, che prende di mira – letteralmente, visto che si tratta di un'artista fotografa –, le rappresentazioni del femminile più che le mansioni, i cliché dell'immaginario filmico e visuale più che le situazioni della realtà, e per questo apre a un orizzonte più post-modernista e queer.

Peraltro, proprio il caso di Sherman consente di mettere a fuoco – per continuare a fare uso del linguaggio fotografico – due essenziali corollari metodologici. Innanzitutto, il suo lavoro intermediale, incentrato su uno sguardo esplicitamente posto al centro della rappresentazione, aiuta a comprendere come una metodologia critica di genere non possa non tenere conto di un'interdisciplinarietà di marca culturale. L'utilizzo del concetto di regime scopico, ad esempio, che di per sé pertiene agli studi visuali, rende possibile specificare con maggiore accuratezza la metodologia militante dei *gender studies*. Al contempo, in questa direzione comparativa e trasversale, iniziamo a intravedere quanto sarebbe riduttivo ragionare nei termini di un *female gaze* – ma anche di un *male gaze* – unico e unitario a fronte non solo delle complicazioni queer del binarismo di genere, ma anche dello scenario intersezionale contemporaneo, che porta con sé un'attiva storicizzazione delle identità e delle culture in gioco. Parlando sopra di solida coscienza femminista, questo del resto intendevo: un articolato metasguardo di genere che consapevolmente si faccia carico del dialogo plurale tra differenze implicato dall'intersezionalità, anche se una simile prospettiva non è così ecumenica come si potrebbe a prima vista ritenere (sperare). Non solo per i conflitti culturali che l'intersezionalità può sollevare, ma anche per le varieghe posizioni che già nelle diverse generazioni e diramazioni dell'universo femminista si registrano su alcuni argomenti particolarmente spinosi – quali la prostituzione, la pornografia, ma anche la maternità surrogata – e che si acquiscono nei frequenti scontri con esponenti dei movimenti queer, come recentemente ha mostrato con equilibrio Alberica Bazzoni in un suo intervento apparso sulla rivista «g/s/i».

Una trattazione anche minima di tali questioni, che coinvolgono non di meno il frammentato mondo lesbico, travalica l'orizzonte di questi appunti (in)conclusivi; nell'ottica di un bilancio di un convegno che vuole essere anche un rilancio per future occasioni, mi pare più opportuno rilevare come in vari contributi di questo volume una prospettiva articolatoria, se non proprio intersezionale, emerga come uno dei tratti più evidenti, in grado di scompaginare i confini di metodo. Da un lato, si riconosce una funzione compensativa esercitata da posizionamenti culturali – quando

non proprio politici – complementari rispetto al metasguardo di genere, ad esempio quando si affrontano le performance di Ermanna Montanari del Teatro delle Albe, che mette in scena Rosvita di Gandersheim, oppure il pathos rivoluzionario delle protagoniste di Cacucci. Dall'altro, emerge una fluidità che risente, in modo più o meno esplicito, di suggestioni queer: non solo, prevedibilmente, nel contributo dedicato ad Almodóvar, in cui si tratta di soggettività femminili trans, ma anche, più inaspettatamente, nello studio in cui, rispondendo indirettamente alle analisi dei testi di Henry Miller di Kate Millett, si prende in esame la narrativa di Anaïs Nin. La ricerca della propria identità attraverso le pratiche sessuali da parte dei personaggi femminili messi in scena dalla scrittrice non arriva, infatti, a una definizione univoca della sessualità femminile, ma esplora anfratti scomodi e inconfessabili per approdare nello spazio aperto di un radicale sconfinamento che viene interrogato senza sconti – e qui ci ricongiungiamo, come si sarà intuito, al titolo del convegno da cui si è avviato il discorso.

NELLA COMUNITÀ DELLE PERSONAGGE METECHE

Che cosa c'è insomma, al di là, delle frontiere degli stereotipi di genere? C'è ancora il territorio utopico di una differenza etico-politica oppure questa è stata sostituita, o affiancata, da un rovesciamento liberatorio che implica l'acquisizione di caratteri associati al maschile? Oppure, ancora, c'è un altrove in perenne transito che rimescola tutto e produce soluzioni al di là del binarismo? La geografia disegnata dal convegno non pretende di fornire una risposta definitiva: per la sua dichiarata parzialità, ma non di meno per la straordinaria quantità e varietà di rappresentazioni che un sempre più diffuso sguardo di genere ha prodotto nella cultura contemporanea. Per questo, più che nei termini di un'impossibile esaustività di *case studies*, conviene ragionare in quelli di una strumentazione metodologica che efficacemente esplori diramati – e ulteriormente diramabili – percorsi di indagine.

Da questa prospettiva, mi pare particolarmente ricco di suggestioni il concetto di personaggio coniato dalle studiosi della Società Italiana delle Letterate nel loro convegno del 2011 e di cui, come si sarà notato, solo sporadicamente in questo volume si è fatto uso, a suggerire una sua diffusione ancora ristretta, forse anche perché non ha avuto luogo una vera discussione teorica al riguardo. L'impressione è che spesso ci si sia limitati – limitate – a cambiare la lettera finale del sostantivo maschile per indicare, semplicemente, le donne che vivono nei testi e nelle immagini, al di là della loro caratterizzazione. È possibile che ciò dipenda dal voler configurare la personaggio, non senza una rivendicazione di differenza rispetto a certo accademismo disci-

plinare, più come una pratica narrativa che come una categoria critica. Mi sembra, però, che così si rischi un depotenziamento del valore sovversivo del neologismo, laddove la scommessa teorica potrebbe essere di individuare proprio nello sconfinamento di genere una sua chiave di utilizzo: come strategia autoriale, ma anche, da un punto di vista interpretativo, come segnale aggiuntivo di un consapevole metasguardo. Anzi, l'effetto critico potrebbe essere persino più dirompente se il termine non fosse riservato solo ai personaggi femminili, ma fosse esteso anche a quelli maschili che praticano un attivo attraversamento delle frontiere di genere: portatori di una postura o, meglio, di una performance transgender che giustifichi il cambiamento della desinenza.

In ogni caso, per rifarsi alle reti genealogiche messe in atto da questo volume, si potrebbe pensare a una comunità di personaggi che compongano, riprendendo Virginia Woolf, un'ideale *Society of Outsiders*: in un altrove che inizia fuori delle mura di Troia, dove si affacciano le donne della *polis* tentate dall'idea di combattere, perlomeno nella tradizione postomerica, e si spinge sino a un *over the rainbow* in cui, sovrapponendosi alla contadina del Kentucky interpretata da Judy Garland nel film di Victor Fleming del 1939, la ragazzina croata in corsa verso la libertà approda nel regno camp del Mago di Oz. Si può immaginare, cioè, sulla scorta di tutta quella riflessione che privilegia le identità dialogiche e l'intersezione culturale, una comunità di personaggi eccentriche che esaltano la dinamica dell'attraversamento dei margini come prospettiva di conoscenza e di intervento, trovando un'ulteriore archetipa – per continuare coi neologismi – in una personaggio la cui ombra ha senza dubbio aleggiato nel convegno: Antigone, colei che nella tragedia di Sofocle varca per ben due volte le mura di Tebe per recarsi a seppellire Polinice e di sé afferma di non appartenere né al regno dei vivi né a quello dei morti.

Tra le varie disambientazioni della principessa tebana, quella di una meteca senza stabile cittadinanza sembra essere, in effetti, la più propizia a farne un modello di *outsider*, come si nota nella riscrittura dal titolo *La tomba di Antigone* che María Zambrano ha pubblicato nel 1967. In questo ibrido testo di lunga gestazione, che intreccia filosofia e teatro, la protagonista sperimenta nello spazio della sua sepoltura un processo di seconda nascita, ossia di acquisizione di una nuova identità attraverso l'incontro con i personaggi del dramma sofocleo e altri inventati da Zambrano stessa. In particolare, Antigone ricorda a Ismene, apparsale in sogno, come, a differenza dei lei, più remissiva, nei loro giochi di bambine continuamente oltrepassasse la riga che segnava il campo avversario: gesto simbolico di una tendenza a infrangere le regole e, con ciò, a deviare rispetto al destino di obbedienza assegnato al genere femminile. Detto altrimenti, per recuperare

una suggestione di Beatrice Seligardi che ha riletto in ottica di genere un concetto di Aby Warburg, con la sua ostinazione Antigone assurge a personaggio fornita di una modellizzante *Pathosformel*. L'azione di calpestare, da bambina, la riga dei giochi prelude alla sua futura ribellione, risultando una formula del pathos dello sconfinamento, al pari dell'atto di camminare nella brughiera da parte delle personagge di Jane Austen o per le strade urbane da parte di quelle di Woolf – inclusa se stessa –, o anche del comportamento stregonesco delle protagoniste di Vita Sackwill-West. E ci ricongiungiamo, qui, a un altro degli obiettivi del convegno: una mappatura delle azioni di rottura degli stereotipi da parte delle donne coraggiose attraverso la registrazione degli stranianti gesti e atti che (i)scrivono lo sconfinamento nei corpi delle personagge, nella loro performance e nella loro prossemica.

LE DISEGNATRICI DELLA DONNA SEDUTA

In questo orizzonte di sconfinante eccentricità vorrei sporgermi su quell'autentico *metacase study* di genere che è *Ritratto della giovane in fiamme* della regista francese Céline Sciamma. Vi si concentrano, infatti, varie questioni che ho tentato qui di raccogliere, a partire dalla circostanza che il film, del 2019, narra la storia d'amore, ambientata nella seconda metà del XVIII secolo in un'isola della Bretagna, tra la pittrice Marianne e la giovane che deve ritrarre, Héloïse, promessa sposa, contro la sua volontà, a un nobile milanese che non ha mai incontrato e al quale il quadro deve essere inviato come sua presentazione.

Il film si apre con l'immagine di una donna che viene ritratta da altre giovani donne, mettendo subito al centro della rappresentazione quello che, parafrasando il titolo di Dürer, si potrebbe definire il regime scopico delle 'disegnatrici della donna seduta'.

La donna, della quale solo in seguito scopriremo che si chiama Marianne, si rivela essere una pittrice

che posa per le sue allieve: un prologo senz'altro straniante, vista la minorità nei secoli scorsi del gesto artistico femminile, che fa da cornice al flashback della narrazione dell'incontro con Héloïse e dell'amore che, a partire dai pochi giorni che le due potranno trascorrere insieme, le lega per sempre. Né meno ci coglie di sorpresa, nella sequenza successiva, il tuffo di Marianne dalla barca con cui la stanno conducendo in un luogo che ancora non intravediamo: un gesto di coraggio che muove dal bisogno di recuperare, tra l'indifferenza dei marinai, la tela caduta in mare – e non a caso, come ha notato Federica Pich, vi si riconosce un omaggio a un film seminale, riguardo alla *agency* femminile, come *Lezioni di piano* di Jane Campion.

Marianne non solo dipinge, ma anche nuota, si arrampica sulla scogliera e raggiunge la casa dove ha avuto l'incarico del ritratto, fuma la pipa: tutti atti che suggeriscono subito la sua personalità libera e indipendente, in grado di affascinare Héloïse, appena tolta dal convento per essere destinata, al posto della sorella maggiore suicida, a un matrimonio combinato da sua madre. Tuttavia, Héloïse non è meno coraggiosa e ostinata, come ha già mostrato rifiutandosi di posare per il pittore in precedenza incaricato di ritrarla. Ne abbiamo cognizione diretta quando essa appare per la prima volta in scena, per una passeggiata insieme a Marianne: la vediamo da dietro, in soggettiva, con gli occhi della pittrice, che subito la studia per coglierne le forme e le sfumature della pelle; la seguiamo mentre si mette a correre verso la scogliera, col cappuccio che le cade indietro svelando la sua nuca; temiamo, con Marianne, che voglia gettarsi giù come la sorella. Héloïse, invece, si ferma e finalmente si volta, rivelandosi nella sua bellezza fiera e nei suoi occhi pieni di sfida, già protesi allo scambio di sguardi tra le due personagge che sarà una delle costanti del film. «Sono anni che sogno di farlo» dice a Marianne, e quando questa, traducendo il nostro pensiero, le chiede: «Morire?», risponde: «Correre».



Fig. 2: *Ritratto della giovane in fiamme* di Céline Sciamma.

È un'affermazione, da inattesa *tomboy*, che non solo marca la differenza del carattere di Héloïse rispetto alla scelta autodistruttiva della sorella, ma anche apre ai molteplici strati che si assommano nella tematica del desiderio rappresentato nel film: sentimentale e carnale, ma anche di *agency* e affermazione di sé.

Sono azioni che preludono, *in primis*, al radicale sconfinamento di una donna che nel secolo XVIII, a dispetto di tutti gli ostacoli sociali, fa di mestiere la pittrice, a sua volta *mise en abyme* di una donna che, con piena coscienza femminista, nel secolo XXI fa il mestiere di regista: il gesto artistico non si limita alla mano – in realtà (nella realtà) della pittrice Hélène Delmaire – che traccia linee e colori, ma coinvolge anche lo sguardo artistico che è di Marianne non meno che di Céline. Per riprendere di nuovo le suggestioni della xilografia di Dürer, non solo l'oggetto, Héloïse, ma anche il dispositivo e lo sguardo sono al centro della rappresentazione: gli occhi di Marianne che guardano Héloïse amorevolmente avvolgendola dell'immagine che si crea sulla tela. Non è un caso, pertanto, che frequenti siano le inquadrature in soggettiva, con le quali – con espliciti riferimenti a Hitchcock, tra i tanti nel ricchissimo tessuto interdiscorsivo e visuale che il film mette in scena – Sciamma si proietta in Marianne, in modo che guardiamo attraverso i suoi (i loro) occhi innamorati e sovrapposti. Al contempo Héloïse, oggetto della rappresentazione, si fa soggetto interagendo con Marianne e guidandola ad abbandonare la pittura accademica, fatta più di trucchi e regole che non di osservazione dal vero. Grazie a lei, Marianne abbraccia una visione della realtà più viva e realistica, come si vede quando, su suggerimento di Héloïse, dipinge la scena dell'aborto della serva Sophie – in modo volutamente anacronistico, se ci poniamo dal punto di vista della regia, e quindi tanto più significativa.

Si intuisce come sul racconto morale mutuato dal romanzo settecentesco, a cui, già nei nomi parlanti di Marianne ed Héloïse, la vicenda guarda, si innesti il romanzo di formazione delle due personagge. Attraverso lo sguardo reciproco, le loro parole e i loro corpi, il loro desiderio e il loro amore, ma anche la capacità di creare insieme a Sophie una piccola comunità femminile al di là dei ruoli sociali nel breve periodo in cui la contessa madre si è allontanata dall'isola, Marianne e Héloïse compiono entrambe un percorso di maturazione: non approdano alla felicità dell'amore convissuto, ma pervengono all'autoconsapevolezza di donne vitali e autonome, persino nella sofferenza della separazione. Héloïse non può sottrarsi al destino deciso dall'autorità materna, ma lo accetta con una determinazione che spiega la sua capacità di mutare il pianto in gioia riascoltando in concerto, anni dopo, l'*Estate* di Vivaldi, il cui motivo Marianne le aveva accennato al piano. Marianne si dedicherà invece a insegnare pittura a giovani donne e non solo potrà dire alle sue allieve, di fronte al quadro da lei dipinto della *jeune fille en feu*, che non è più triste, ma potrà anche avere, nella scena finale del concerto, la forza di scegliere, da artista, di osservare da lontano Héloïse, come un *tableau vivant*, piuttosto che dirigersi verso di lei. Ma è la scelta che si impone, nell'economia simbolica del film – e, in questo volume, nell'esercizio del nostro metasguardo di genere – per significare l'approdo eccentrico, in costante ed evocativo movimento, della rappresentazione delle personagge sconfinanti.

AUTRICI E AUTORI

Katia Barbaresco è Dottoranda di ricerca in Letteratura Greca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con un progetto sulla morte di Achille nei *Posthomerica* di Quinto Smirneo. Gli interessi di ricerca sono rivolti soprattutto all'epica greca arcaica, ellenistica e imperiale. Nelle sue pubblicazioni ha analizzato le differenze tra la composizione orale e scritta partendo dal motivo del sangue che intride la terra e da quello della terra e dell'acqua ostruite dai corpi dei guerrieri (*Lexis* 2019). Sono in corso di stampa un contributo sui codici dei duelli epici e le loro violazioni (Atti del convegno di Brixen 2019) e un capitolo che esamina le modalità usate da Quinto Smirneo per depotenziare gli dei dell'Olimpo nei *Posthomerica* (*Writing Homer Under Rome; Quintus of Smyrna In and Beyond the Second Sophistic*, a cura di S. Bär, L. Ozbek e E. Greensmith, Edinburgh University Press). È membro del gruppo di ricerca di *Aletheia* e collabora coi *Classici Contro* (a cura di A. Camerotto e F. Pontani).

Antonella Bruzzone è Professoressa Associata di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Sassari. Le sue ricerche, di carattere storico-letterario e culturale, linguistico, filologico, riguardano soprattutto la tarda antichità e l'età romanobarbarica (si ricordano le edizioni commentate di opere di Merobaude e gli studi sui *Panegyrici Latini*, sul *De rebus bellicis*, su Ammiano Marcellino, Claudiano, Sidonio Apollinare, Draconzio), ma si rivolgono anche alla poesia preneoterica (Furio Anziato) e classica (Virgilio, Ovidio). Fa parte del Comitato scientifico ed editoriale delle riviste *Classica et Christiana* e *Invigilata Lucernis* (e dei relativi 'Quaderni'). Co-dirige la collana *Nuova Biblioteca di Cultura Romanobarbarica* (SISMEL - Edizioni del Galluzzo). È membro del gruppo di ricerca internazionale sul progetto *SAXXI - Sidonius Apollinaris for the 21st Century*, diretto da G. Kelly e J. van Waarden, e del Centro internazionale di studi sulla poesia greca e latina in età tardoantica e medievale, diretto da R. Palla.

Gloria Camarero ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e la laurea in Giurisprudenza. È Professoressa di Storia dell'Arte e Storia del Cinema presso l'Università Carlos III di Madrid. È membro della Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográfica de España, della Academia Norteamericana de la Lengua Española e della Asociación Española de la Prensa Cinematográfica. Dirige il Master in *Gestión de la industria cinematográfica* (www.uc3m.nom.es/master/

) e tra i suoi libri si ricordano *La mirada que habla. Cine e ideologías* (2002); *Adaptaciones de la literatura española en el cine español* (2006); *La historia desde el cine* (2008); *Pintores en el cine* (2009), *Vidas de Cine* (2011); *Ciudades europeas en el cine* (2014); *Hacer historia con imágenes* (2015); *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar* (2016, 4ª ed. 2020); *Ciudades americanas en el cine* (2017); *La realidad imaginada* (2018).

Cristina Casero è Professoressa associata di Storia della Fotografia e di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Parma. I suoi studi si sono dapprima concentrati sulle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra e sulla scultura ottocentesca italiana, con particolare interesse per i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili vive nella società. Su questa linea di interesse sono anche le indagini sugli ultimi quaranta anni del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, analizzata nelle sue diverse accezioni, con particolare interesse per i rapporti tra arte, fotografia e femminismo. Del 2016 è la monografia *Paola Mattioli. Lo sguardo critico di una fotografa* (PostmediaBooks, Milano) e del 2020 *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975 - 1980* (Società per l'Enciclopedia delle Donne, Milano).

Chiara Cassiani è Professoressa Associata di Letteratura Italiana presso l'Università della Calabria. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura del Cinquecento, con particolare attenzione alla poetica del mito e della metamorfosi, e alle interferenze con la filosofia e l'arte. Ha scritto volumi e saggi sulla letteratura a Roma, tra latino e volgare; sui temi e le forme del dialogo rinascimentale; sui dialoghi e le commedie di G.B. Gelli; sulla presenza delle simbologie animali nei diversi generi letterari. I suoi studi più recenti riguardano Francesco Berni e la poesia burlesca, Ludovico Ariosto, la scrittura femminile.

Ivana Djordjević is Associate Professor at the Liberal Arts College, Concordia University (Montreal). Her publications include articles on medieval translation, Anglo-Norman and Middle English versions of the stories of Bevis of Hampton and Guy of Warwick, and Chaucer, as well as two co-edited volumes on medieval romance. Most recently she was one of the three co-translators of *Waldef: A French Romance from Medieval England* (Arc Humanities Press, 2020).

Jacqueline Fabre-Serris è Professoressa Ordinaria di Letteratura Latina all'Università di Lille. È autrice di *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne* (1995), *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.* (1998), *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes. Essai sur la naissance d'une mythologie des origines en Occident* (2008) e ha pubblicato diversi articoli sulla letteratura latina, la mitologia e la mitografia, sulle donne e il genere, e sulla ricezione dell'Antichità. Co-dirige le riviste elettroniche *Dictynna*, *Polymnia* ed *Eugesta*, una collezione sui mitografi presso le Presses Universitaires du Septentrion, ed è responsabile di tre reti tematiche internazionali sulla *Poesia augustea*, *EuGeStA (European Network on Gender Studies in Antiquity)* e *Polymnia* (sulla tradizione mitografica in Europa dalla Grecia al XVII secolo). Sta scrivendo un libro su Ovidio e Sulpicia.

Laura Kopp-Zimmermann is Research Assistant and Doctoral Candidate at the department of Ancient History, Johannes Gutenberg University in Mainz, Germany. She studied History and Archaeology in Mainz as well as at the Universidad Complutense de Madrid in Spain, where she also stayed as Guest Lecturer in 2019 (Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología). Her research interests include the relationship between women and men especially in the Hellenistic period, Ancient Greek religion, and cultural history in general in Classical Greece. She is writing her doctoral dissertation about gender constructions in the Hellenistic period, in which she is mainly focusing on characterizations which can be found in sources like the *Mimiambi* of the Greek poet Herodas and the mimes of Theocritus.

Caitlin Gillespie is Assistant Professor of Classical Studies at Brandeis University. Her research explores the relationship between exemplarity, gender, and power in representations of women of the early Roman Empire. Past articles have investigated Agrippina the Younger as a unique role model in Tacitus' *Annals*, provided an alternative biography of Poppaea Sabina, analyzed Livia's association with Concordia, examined gender and class in the opposition to Nero, connected Agrippina the Elder to the memory of Augustus, and investigated Messalina's landscapes of power in *Annals* book 11. Her book *Boudica: Warrior Woman of Roman Britain* was published by Oxford University Press in 2018. Her current work continues to interrogate Tacitus' portrayals of women's movements in the *Annals*.

Judith P. Hallett, Professor of Classics and Distinguished Scholar-Teacher Emerita at the University of Maryland, College Park, holds a BA in Latin from Wellesley College and an AM and PhD in Classical Philology from Harvard University. She

has published widely in the areas of Latin language and literature; women, the family and sexuality in Greco-Roman antiquity; and the study and reception of classics in the Anglophone world. A former Blegen Visiting Scholar in the Department of Classics at Vassar College and Suzanne Deal Booth Resident Scholar at the Center for Intercollegiate Studies in Rome, she has also held fellowships from the Mellon Foundation and the National Endowment for the Humanities. A 2013 collection of essays from Routledge – *Domina Illustris: Latin Literature, Gender and Reception*, edited by Donald Lateiner, Barbara Gold and Judith Perkins – celebrates her academic career.

Giuseppe Andrea Liberti è Assegnista di ricerca presso l'Università di Napoli 'Federico II' con un progetto dedicato all'allestimento di una banca dati dell'antica esegesi alla *Commedia*. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia presso il medesimo ateneo e al momento frequenta la Scuola di Alta Formazione "A. Varvaro" in Storia e filologia del manoscritto e del libro antico dei Girolamini. Si è occupato di letteratura del Settecento e del Novecento e di poesia contemporanea, pubblicando un'edizione critica e commentata della raccolta *Cumae* di Michele Sovente (Macerata, Quodlibet, 2019). Ha collaborato con il Dipartimento di studi umanistici dell'ateneo fridericiano a progetti sulle competenze di lettura. È redattore della rivista *Rossocorpolingua*.

Ita Mac Carthy è Professoressa Ordinaria presso la School of Modern Languages and Cultures all'Università di Durham (UK). Il suo ambito di ricerca è quello rinascimentale e si occupa, in particolar modo, dei rapporti tra la letteratura e le arti visive del Cinquecento, indagati nel contesto della storia sociale e culturale e in un'ottica comparatistica europea. Il suo primo libro contempla le *Women and the Making of Poetry in Ariosto's Orlando furioso* (2007) mentre il suo libro più recente, *The Grace of the Italian Renaissance* (2020), offre un panorama più ampio della prima modernità italiana con capitoli dedicati a scrittori e artisti da Castiglione e Ariosto a Raffaello e Michelangelo. Di centrale importanza sono le figure femminili Vittoria Colonna e Tullia D'Aragona. Ha curato *Renaissance Keywords* (2013), co-curato (con Olivia Smith e Kirsti Sellevold) *Cognitive Confusions: Dreams, Delusions and Illusions in Early Modern Culture* (2017), ha scritto vari saggi e studi su Ariosto, Castiglione, Vittoria Colonna, Tullia D'Aragona, Michelangelo, Raffaello e Francesco del Cossa. Il suo progetto di ricerca attuale, *Renaissance Relevance: Italian Culture Across Time*, instaura un dialogo trans-storico tra personaggi del Cinquecento e i loro imitatori, adattatori e traduttori italiani e anglofoni in un'esplorazione della duratura rilevanza della cultura.

Luca Palermo insegna Storia dell'arte Contemporanea presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Svolge attività di ricerca nell'ambito della metodologia della storia dell'arte e della storia della critica privilegiando l'ambito contemporaneo. Le sue ricerche si concentrano prevalentemente sullo studio delle dinamiche artistiche che si sviluppano al di fuori dei contesti istituzionali: dalle sperimentazioni dei decenni Sessanta e Settanta sino alle più recenti esperienze della *public art*. Gli esiti della sua ricerca sono stati discussi in numerosi convegni nazionali ed internazionali e in pubblicazioni monografiche tra le quali *Public Art nelle università. Storia, esperienze a confronto, metodologie di valorizzazione* (2014), *Caserta 70. Movimenti artistici in Terra di Lavoro* (2018) e *L'Exploding Plastic Inevitable di Andy Warhol* (2021). È inoltre autore di saggi ed articoli pubblicati da riviste italiane (tra le altre *Il Capitale Culturale*, *Gentes. Rivista di scienze umane e sociali*, *Studi di scultura. Età moderna e contemporanea*) e straniere (tra le altre *Modern Italy* ed *Art History Supplement*).

Sara Palermo è Dottoranda presso l'Universidad Autónoma de Madrid. La sua ricerca verte sulla ricezione dell'antichità classica greco-romana nella rappresentazione moderna di identità lesbiche in formati artistici propri della cultura pop. Recentemente si è occupata di prodotti come il fumetto *Wonder Woman* o le *fanfictions* della serie tv *Xena: Warrior Princess*, approfondendo la relazione tra la riproposizione del modello dell'amazzone classica e la sua frequente appropriazione lesbica.

Cristina Pepe insegna Filologia Classica presso l'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Dopo aver conseguito il dottorato nelle Università di Napoli 'Federico II' e Strasburgo, ha lavorato come assegnista di ricerca all'Università di Trento ed è stata Visiting Scholar a Cambridge e Londra (UCL). È Associate Editor della rivista *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric* e socia corrispondente della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la retorica antica, con particolare attenzione alla teoria dei generi del discorso retorico e all'oratoria funeraria, la poesia greca e latina su pietra (*carmina epigraphica*), e la storia degli studi classici. È autrice di numerose pubblicazioni, tra cui le monografie *Morire da donna: ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana* (ETS, Pisa, 2015) e *The Genres of Rhetorical Speeches in Greek and Roman Antiquity* (Brill, Boston-Leiden, 2013) e curatrice, con Gabriella Moretti, del volume *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana* (Trento 2014).

Diana Perego è Docente di Spettacolo, Festa e Territorio presso l'Università di Milano Bicocca. Ha conseguito il dottorato in Storia del teatro antico (Università di Firenze). È laureata in lettere moderne e in storia dell'arte (Università Cattolica di Milano). Collabora da anni con la rivista dell'ateneo fiorentino *Drammaturgia.fupress* sulla quale recensisce volumi e spettacoli teatrali concernenti il mondo antico. Relatrice in diversi convegni internazionali, recentemente è intervenuta al Convegno *L'Ira. Il teatro delle emozioni* (Università di Padova, 12-14 ottobre 2020) con la relazione: *Riferimenti spettacolari nel De Ira di Seneca*. È autrice di numerose pubblicazioni concernenti l'iconografia teatrale (di Antigone e di Alceste in particolare), il teatro e le forme spettacolari greche (la festa dei *Choes*, l'eroina tragica Erigone, la polifunzionalità dei teatri attici). Le sue indagini coniugano letteratura, arte e discipline dello spettacolo.

Annalisa Perrotta è Ricercatrice di Letteratura Italiana alla Sapienza Università di Roma. Ha studiato a Roma e Reading e ottenuto una Marie Curie Fellowship presso la University of London. In Sapienza, è stata responsabile dell'unità di ricerca per il progetto FIR *Identità e alterità nelle letterature dell'Europa medievale: lessico, topoi, campi metaforici* e coordina il progetto *Repertorio bibliografico degli studi delle donne e di genere in Europa: letterature e critica letteraria*. Si occupa di letteratura rinascimentale e poema cavalleresco, con particolare attenzione al poema cavalleresco popolare a stampa tra Quattrocento e Cinquecento (saggi su Pulci, Boiardo, Ariosto, i poemi anonimi di fine Quattrocento, la monografia *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma 2017). Si occupa inoltre di scritture femminili e di studi di genere. Insieme a Serena Sapegno, coordina il Laboratorio di Studi femministi 'Anna Rita Simeone' Sguardi sulle differenze.

Elena Porciani è Professoressa Associata in Letteratura Italiana contemporanea presso l'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'. I suoi principali interessi di ricerca sono l'opera di Elsa Morante, il tema della *popular music* nella narrativa contemporanea e le rappresentazioni letterarie delle questioni di genere. Fa parte del Comitato direttivo di *Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca* e del Comitato editoriale della rivista *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre* (Villaggio Maori, 2016), *La donna nella letteratura della Resistenza* (Villaggio Maori, 2016) e *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante* (Sapienza Università Editrice, 2019).

Alessandra Porcu si diploma in Arte e Media all'Accademia di Belle Arti di Sassari e si specializza in Scienze dello Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma. È studiosa indipendente di produzioni video e videoludiche con particolare attenzione verso i contenuti generati dagli utenti e alla prospettiva intersezionale. È grafica ed illustratrice.

Angelo Riccioni è Dottorando di ricerca in terminologia presso l'Università di Napoli 'Parthenope'. Ha pubblicato: *Frederic Prokosch e il mito di Lord Byron*, in *Merope*, XXV, 63, 2016; *L'eredità del ritratto immaginario in Hauntings: Fantastic Stories di Vernon Lee*, in *Figure di passaggio. Temi, generi e linguaggi della fin de siècle inglese*, a cura di Benedetta Bini, Viterbo, Sette Città, 2017; *Maurice Hewlett and the Sheer Magic of Botticelli*, in *Rivista di Studi Vittoriani*, XXIII, 44, 2017 e *L'eredità del ritratto immaginario tardo-vittoriano in Orlando: A Biography (1928) di Virginia Woolf*, in *Merope*, XXVIII, 69, 2019. I suoi ambiti di ricerca sono la linguistica dei corpora, la *fin de siècle* inglese e la storia del gioiello vittoriano.

Maria Serena Sapegno insegna Letteratura Italiana e Studi delle donne e di genere alla Sapienza Università di Roma. La formazione è stata a Roma e poi a Londra, l'attività didattica e di ricerca a Roma, in Inghilterra e negli Stati Uniti. Ha tenuto corsi e conferenze in vari paesi d'Europa e negli Stati Uniti. Ha analizzato la trattatistica politica dalle origini al '600 fino al pensiero utopico italiano ed europeo, il pensiero politico e storiografico del Rinascimento fiorentino, Machiavelli e Guicciardini. Ha studiato i problemi della formazione di una tradizione letteraria nazionale e la costruzione dell'identità nazionale attraverso la poesia. Ha studiato Petrarca e la poesia di Vittoria Colonna (*Companion* 2016). Si interessa di scritture femminili, ha collaborato a riviste di teoria femminista quali *DWF, Feminist Review*. È nel comitato scientifico della rivista *altrelettere* di cui è cofondatrice. Del 2018 è la monografia *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano.

Flavia Sciolette è Assegnista di ricerca presso il CNR – ILC (Istituto di Linguistica Computazionale) nell'ambito del progetto TALMUD (Traduzione del Talmud Babilonese). Si è formata presso l'Università Sapienza di Roma, e ha conseguito il dottorato in linguistica, filologia e interpretazione del testo presso l'Università di Macerata, con una tesi su formule e motivi del meraviglioso scientifico tra XII e XIV secolo. Tra i suoi principali interessi di ricerca: i modelli per la rappresentazione del testo in ambito computazionale; la narrativa breve medievale, con focus su temi del meraviglioso; il linguaggio formulare.

Marco Sciotto si laurea in Filosofia all'Università di Catania con una tesi su Carmelo Bene e si specializza in Estetica alla Sapienza Università di Roma con una tesi sulla questione del disgusto e dell'irrappresentabile nelle arti e nell'estetica contemporanea. Si occupa di teatro, delle relazioni tra i differenti linguaggi artistici e delle loro implicazioni nell'estetica contemporanea. Fa parte dal 2017 della redazione di *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*. Ha pubblicato il volume *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di 'Nostra Signora dei Turchi'* (Villaggio Maori), che nel 2019 ha vinto il Premio Campi Salentina dedicato a Carmelo Bene. Sta attualmente svolgendo il dottorato in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, con un progetto dal titolo *Dalla memoria della vita alla vita della memoria. Reimmaginare l'archivio corsaro del Teatro delle Albe*.

Anna Lisa Somma, formatasi presso l'Università di Pisa e l'Università Sapienza di Roma, è attualmente *doctoral candidate* in italianistica all'University of Birmingham (Regno Unito) con un progetto dedicato alle rappresentazioni del desiderio e dell'amore fra donne nella letteratura italiana tra quindicesimo e diciassettesimo secolo. I suoi interessi di ricerca comprendono anche le questioni di genere nella letteratura europea medievale e dell'età moderna; la storia delle donne; gli studi di genere, queer e femministi.

Marija Strujic, dopo gli studi in Storia e Italianistica a Zagabria (2003-2008), si è laureata a Perugia in Lingue e Letterature Moderne. Dal 2015 lavora come insegnante di lingue (presso Scuola Lingue Estere dell'Esercito di Perugia, Arci Perugia e Liceo Classico Angela-Frezzi Foligno). Inoltre, ha acquisito esperienze professionali nel campo delle traduzioni da e verso croato e serbo. Attualmente è iscritta al Dottorato di ricerca in Storia, Arti e Linguaggi dell'Europa Antica e Moderna dell'Università di Perugia. Le sue aree di interesse riguardano la storia contemporanea, la sociolinguistica e la letteratura del Novecento nell'ex Jugoslavia.

Rita Debora Toti insegna Letteratura Italiana e Latina presso il Liceo Pacifici e de Magistris di Sezze (LT). Dal 2000, anno di fondazione, svolge attività di ricerca e di didattica presso il Laboratorio di Studi Femministi 'Anna Rita Simeone' Sguardi sulle differenze (Sapienza Università di Roma), nel cui ambito nel 2019 ha contribuito al corso di formazione per insegnanti *Il lungo viaggio di Fedra e Cassandra: riscritture maschili e femminili di figure della tragedia*. La sua ricerca è orientata prevalentemente agli studi di genere, al pensiero della differenza sessuale, alla scrittura e ai saperi delle donne, in particolare nella didattica. Tra le sue pubblicazioni, *Le forme della trasmissione: l'uni-*

versità, la scuola, gli altri luoghi, in *Critica Clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, a cura di M. Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta (Sapienza Università Editrice, Roma 2017).

Monica Venturini insegna Letteratura Italiana contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre. Ha raccolto e curato le interviste di Amelia Rosselli – *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995* (Le Lettere, 2010) – e gli articoli dell'antologia *Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940* (Morlacchi, 2013). Tra le sue pubblicazioni: *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento* (Aracne, 2008); *Controcânone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana* (Aracne, 2011) e *L'unità discontinua. Poesia e identità nazionale nel Novecento* (Morlacchi, 2016). Con Costanza Melani, ha pubblicato il volume *Ecce Video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi* (Franco Cesati, 2018). Sta attualmente lavorando alla cura del primo volume delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, in uscita nel 2021 presso Mondadori, nell'ambito della nuova edizione nazionale dell'opera omnia pirandelliana.

Giulia Vettori collabora stabilmente con la cattedra di Storia romana e con il Laboratorio di Scienze dell'Antichità (LabSA) dell'Università di Trento, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2018 con una tesi sulla capacità patrimoniale femminile tra guerre civili e Principato. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla storia sociale ed economica di Roma antica, in particolare sulla condizione economico-giuridica matronale, e sul rapporto tra retorica e storia nel mondo greco-romano, con specifico riferimento alla prassi deliberativa e alla sua resa storiografica. Ha co-curato il volume *Il lusso e la sua disciplina. Aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria tra antichità e medioevo* (Trento 2019), e pubblicato sulle riviste *Epigraphica* (2020) e *Eugesta* (2020).

Alessandra Zamperini è Professoressa Associata presso l'Università di Verona, dove tiene, fra gli altri, i corsi di Geografia e Storia dell'Arte e Iconografia della moda. I suoi campi di ricerca riguardano il recupero dell'antico, il ritratto, la moda e iconografie di genere (*Matilde e i Canossa: questioni di genere, modelli e celebrazione familiare nel dipinto di Paolo Farinati a Castelvechio*, 2016; *Giulio della Torre come pater familias: autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre*, 2017; *Modelli filoasburgici, celebrazione dinastica e pietas gonzaghesca nella Pala della Trinità*, in *Ricostruendo Rubens: la famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*, 2017; *Le virtù delle regine e la celebrazione asburgica nei Symbola di Jacobus Typotius*, 2017; *Lo specchio nell'iconografia della regina in età moderna*, in *La visión especular: el espejo como tema y como simbolo*, 2018). È curatrice del volume in corso di stampa *Questioni di moda. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo*.

Impaginato da Paolo Molfese
Edizioni DiLBeC Books - Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'
Via R. Perla, 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE)
P.IVA/CF: 02044190615

© 2021
www.polygraphia.it

ISBN 979-12-80200-01-3



9 791280 200013