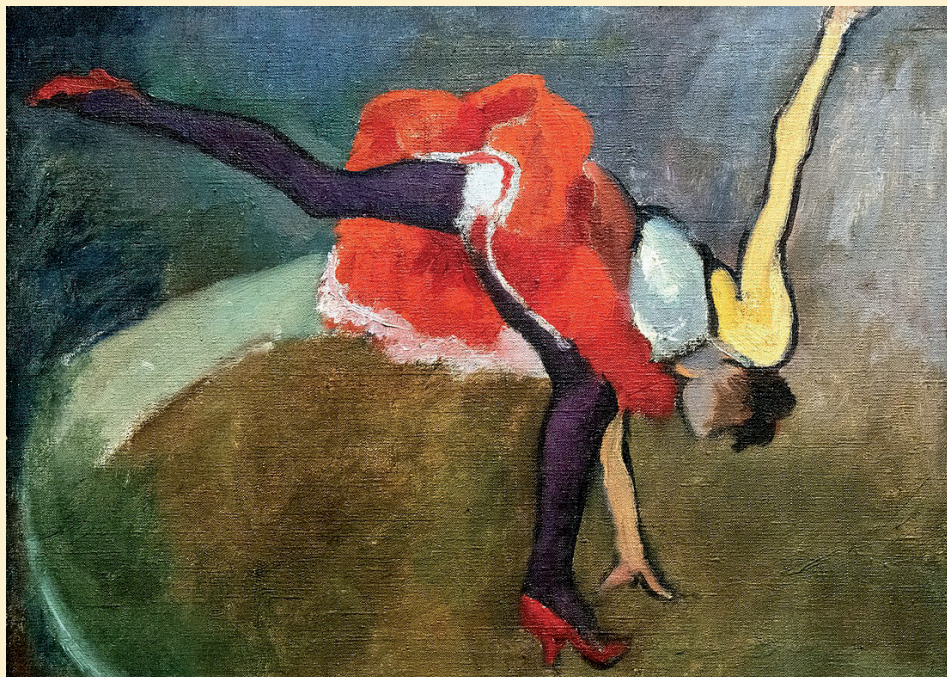


Cosa può un corpo di donna

Percorsi di indagine letteraria

a cura di Monica Farnetti



MEMORIA, IDENTITÀ, DIFFERENZA N.S.

.5.

MEMORIA, IDENTITÀ, DIFFERENZA N.S.

COLLANA DI SAGGI E TESTI DIRETTA DA

Patrizia Caraffi

COMITATO SCIENTIFICO

Patrizia Caraffi, Mercedes Arriaga, Hélène Cazes,
Monica Farnetti, Angela Giallongo, Angela Rieger,
Earl Jeffrey Richards, Margarete Zimmermann

La Collana ospita saggi e testi in più lingue (italiano, francese, inglese, spagnolo, portoghese).

Cosa può un corpo di donna

Percorsi di indagine letteraria

a cura di
Monica Farnetti

Volume finanziato a valere sui fondi DM 737/2021,
Risorse 2021–2022. Progetto Il governo del patrimonio linguistico e culturale per lo
sviluppo sostenibile delle destinazioni, CUP J55F21004240001



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Volume rilasciato in adesione al programma della licenza
Creative Commons CC BY 4.0

Copyright © 2025
Casa editrice DeriveApprodi (DeriveApprodi University Books)

ISBN: 978-88-6548-600-9

Via Andrea Costa 202
40138 Bologna
www.deriveapprodi.org

Sommario

In corpore vivo.

Qualche considerazione introduttiva

MONICA FARNETTI

7

«Tota mulier in utero»:

dissezioni e interpretazioni

ANNAGIULIA GRAMENZI

13

La vista nelle storie medievali del corpo

ANGELA GIALLONGO

27

Christine e Isabelle, mediatrici di pace.

L'Epistre a la reine di Christine de Pizan

PATRIZIA CARAFFI

47

Molestie testuali.

Il caso di Veronica Franco e Maffio Venier

MONICA FARNETTI

67

La fragilità del corpo, i soprusi del diritto

ANNAMARI NIEDDU

87

Il corpo transitivo di Bella Baxter

in *Poor Things* di Alasdair Gray

CLAUDIA CAO

99

Alda Merini: il corpo della vecchia profetica e selvatica MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ	125
La danza simbolica dell'anatomia: la poesia di Vera Pavlova ALESSANDRA CATTANI	141
Corpi dolenti, invisibili, malati: ipotesi di un percorso di ricerca MARINA GUGLIELMI	161
Corpo gestante, corpo gaudente. Il corpo di Medea nel teatro italiano del nuovo millennio MILAGRO MARTÍN-CLAVIJO	173
«È morta perché ha vissuto» NORA RACUGNO	191
<i>Note biografiche</i>	199

In corpore vivo.

Qualche considerazione introduttiva

MONICA FARNETTI

*Il corpo come teatro politico, come scena
di saperi alternativi, come segno indiscutibile di una
sovversione sociale e simbolica tuttora in atto.
Il corpo come traccia di un possibile divenire
soggetto delle donne.*

– Rosi Braidotti

Il titolo apposto a questo libro, che prosegue e verosimilmente conclude un'avventurosa quanto proficua ricerca di *équipe*¹, dà per scontate alcune cose di cui è utile dare conto, al fine di richiamare almeno per sommi capi la riflessione che lo sottende e lo sostiene.

In primo luogo, il corpo fatto qui oggetto di studio, e indagato in una fruttuosa convergenza di saperi, è interpellato a partire dai modi in

¹ Ricerca che ha avuto origine in occasione del convegno *Corpi terrestri, corpi celesti. L'avventura del corpo nella letteratura* (Sassari, Università degli Studi – Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, 22-24 maggio 2024), XXI convegno internazionale del Gruppo di ricerca «Escritoras y Escrituras», e che ha generato i due volumi collettanei, entrambi pubblicati dall'editore madrileno Editorial Dykinson, Colección «Escritoras y Escrituras», rispettivamente nello stesso 2024 (*Corpi terrestri, corpi celesti. L'avventura del corpo nella letteratura e dintorni*, a cura di Monica Farnetti e Nadia La Mantia), e nel 2025 (*Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, a cura di Alessandra Cattani, Marta Galiñanes Gallén, Loredana Salis).

cui la letteratura ne testimonia nel corso dei secoli, laddove il termine “letteratura” va inteso in senso lato e comprensivo dell’ambito medico, giuridico, filosofico, storico-artistico e antropologico.

Si tratta inoltre, e senz’altro, di una riflessione che ha di mira i corpi delle donne, pensati e “parlati” dalle autorità maschili vigenti, e ritenute competenti, nei vari campi del sapere quanto dalle donne stesse allorché si siano trovate nella condizione, e abbiano avuto l’ardire, di prendere in materia parola pubblica. Nell’un caso come nell’altro, comunque, sono sempre al lavoro un’intelligenza femminile e una sensibilità femminista quali quelle di cui sono dotate le autrici qui radunate, unite dal desiderio di fare memoria e problema, chiarezza, ordine e, possibilmente, giustizia su questo tema così spinoso e affascinante.

Si dirà quindi, a scanso di equivoci, che l’eponimo corpo, posto in primo piano pur sotto varia luce in tutti i contributi, è un “corpo” inteso come luogo di esperienza, o pezzo di spazio, di forze che sono indissolubilmente spirituali e corporee insieme, all’interno di una prospettiva che non separa il corpo da ciò che lo rende vivo (lo si chiami spirito, cervello, anima o altro) e che trascende a priori qualsiasi dualismo. Sono “corpi pensanti” quelli ai quali, anche implicitamente, qui ci si riferisce, pezzi di materia intelligente e sensibile impegnati nel compito sensazionale di esistere, campi di «forze-intensità» per l’appunto “incorporate” in soggettività (peraltro soggettività sempre relazionali e collettive, sebbene di norma percepite come individuali) che tali forze stesse rendono partecipi di questo mondo e di questo universo.

Ne consegue una ulteriore, e altrettanto fondativa, implicazione del titolo in questione, che già si deduce dal vocabolario testé mobilitato e che riguarda lo specifico orizzonte di pensiero entro il quale il libro nasce: quello del cosiddetto vitalismo materialista, definito giustappunto «incorporato» e «relazionale» (nonché «affettivo»), che ha nella filosofia di Spinoza il suo primo motore, in quella di Gilles Deleuze il suo potente *après-coup* e in quella di Rosi Braidotti la sua declinazione

dichiaratamente femminista. Che sia questo e non un altro l'elettivo orizzonte intellettuale di riferimento si spiega essenzialmente per la centralità che, all'interno di esso, viene data ai soggetti viventi (a *tutti* i soggetti viventi, ben al di là dello specismo antropologico e relativa tendenza ad accreditare unicamente all'umano determinate proprietà, come ad esempio lo "spirito"): soggetti intesi segnatamente come *corpi vivi*, risultati di dette forze o potenze creative che li attraversano, li formano e trasformano garantendone il divenire, e determinano in ogni istante il grado di intensità della loro «forza di esistere». È la ben nota filosofia degli «affetti», altrimenti detti «affezioni» o «passioni», distinte, a seconda che diminuiscano o incrementino la vitalità di un soggetto, e che minaccino o confermino la sua coerenza, fra «tristi» e «gioiose». È dunque sempre una faccenda di corpi, così come è sempre una faccenda di incontri: di corpi che si contagiano, nonché di idee che si compongono, reciprocamente modificandosi, fra di loro.

«Noi [...] proviamo gioia – scrive Deleuze nel suo *Spinoza. Filosofia pratica* – quando un corpo incontra il nostro e si compone con esso, quando un'idea incontra la nostra e si compone con essa, e proviamo tristezza quando, al contrario, un corpo o una idea minaccia la nostra propria coerenza».

Ed ecco – continua – ciò che è prodigioso nel corpo come nella mente: questo insieme di parti viventi che si compongono e si decompongono secondo leggi complesse.

Laddove è evidente non solo l'intima, indissolubile connessione fra «corpo» e «mente» ma, altresì, l'impensabilità di qualsiasi eminenza dell'uno/a sull'altra/o, mentre la distinzione fra *res extensa* e *res cogitans* di cartesiana memoria ne risulta a dir poco obsoleta. «Si cerca infatti – insiste Deleuze – di acquisire una conoscenza delle *potenze* del corpo per scoprire parallelamente le *capacità* della mente» (corsivi

miei): dando ragione così anche di quella pagina in cui Virginia Woolf, in visita ai college femminili di Cambridge, lamentava il povero vitto riservato alle studentesse, reputandolo la causa della loro mancata carriera intellettuale («L'impalcatura umana essendo quella che è – e cioè cuore, corpo, cervello tutti mescolati insieme, e non sistemati in compartimenti separati [...] – una bella cena è molto importante per una buona conversazione. Non si può pensare bene [...] se non si è cenato bene. Quella lampadina che è nella spina dorsale non si accende solo con fettine di carne e prugne cotte»).

E siamo, con ciò, all'ultima delle implicazioni del titolo. Le sucitate «potenze», o «capacità», rinviano infatti a ciò che un corpo «può», e contestualmente al passaggio da un'interrogazione sulla sua essenza («cos'è») a una riflessione sulle sue risorse e i suoi limiti («cosa è capace di fare»), ovvero su ciò che esso è in grado effettivamente di agire e di patire. È uno spostamento che apre, è evidente, nuove e promettenti possibilità in direzioni molteplici e tutte solidali. Ne consegue infatti l'opportunità di apprendere come conservare questa forza di trasformazione e creazione, nonché come convertirla in risorsa per ogni esistenza appartenente alla comunità dei «corpi» del pianeta, attingendone ispirazione per un progetto politico all'altezza della complessità del presente. Ne deriva, altresì, un rinnovato senso di responsabilità etica nei confronti della vita «che non siamo noi» ovvero «che è in noi e non ci appartiene», come segnala Rosi Braidotti, «perché è la vita della specie, della razza, della nazione, della comunità»: la vita, insomma, «come privilegio di tutto ciò che esiste», quella – stando a quanto già si diceva – di tutti i soggetti viventi. Se ne trae infine, sul piano della propria e «individuale» (ma che individuale, lo si è visto, non è mai) presenza nel mondo, l'occasione di «restituire al corpo – prendo a prestito un'efficace sintesi di Arianna Sforzini – il suo potere di azione, di vita, di riflessione e di libertà».

Sono peraltro tutti “poteri” – azione, vita, riflessione, libertà – di cui in particolare i “corpi” delle donne hanno patito, nel corso del tempo, la diminuzione, o la sottrazione senz’altro, a causa di quella «passione triste» fra tutte che è stata ed è la violenza maschile. Una violenza anche ermeneutica, anche epistemica, esercitata sui loro intelletti, i loro ingegni e i loro talenti oltre che sui loro corpi strettamente (e ormai anacronisticamente) intesi. Una violenza che, se non ha potuto inibire il loro desiderio di esistere, le ha però indotte ad onorarlo al prezzo di inenarrabili, prodigiose fatiche.

Ai “corpi” delle donne dunque, corpi sapienti e pensanti, di “temperatura esistenziale” di norma alta o altissima, innamorati dell’immanenza e da sempre consapevoli del proprio essere tutt’uni con ciò che li tiene vivi, questo libro è dedicato. A loro, che entrando nel linguaggio hanno rinnovato le lingue e le letterature; che si sono rivelati l’unico accesso a (per chi la invochi) una possibile trascendenza; che le “pene”, i “bisogni” o gli “esercizi” “corporali” hanno certificato non essere altra cosa da quelli spirituali e che, magistralmente, hanno dimostrato che per una donna anche «il piacere [...], se non è spirituale non è», con tutto ciò intensificando la nostra forza di esistere: a loro, dunque, è diretta quella passione oltremodo gioiosa che ha nome gratitudine².

² Nel breve corso di queste pagine ho tenuto presenti i seguenti testi: B. Spinoza, *Etica*, testo latino a fronte, trad. it. di G. Durante, Milano, Bompiani, 2014; G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, trad. it. a cura di M. Senaldi, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016; Id., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, trad. it. a cura di A. Pardi, Verona, Ombre Corte, 2007; V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di L. Bacchi Wilcock e J.R. Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1980; R. Braidotti, *Oltre la nostalgia. Per un’etica postumana affermativa*, in «Lo Sguardo – rivista di filosofia», n. 15, 2014 (II), pp. 41-53; Ead., *Trasposizioni. Sull’etica nomade*, trad. it. a cura di A.M. Crispino, Roma, Sossella, 2008; Ead., *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, trad. it. a cura di A. Balzano, Milano, Meltemi, 2019; Arianna Sforzini, *Che cos’è un corpo (e cosa può fare)?*, in <https://www.philosophie.ch> («Swiss Portal for Philosophy»), 18 agosto 2021 (ultima consultazione 20 gennaio 2025); Ead., *Michel Foucault un pensiero del corpo*, trad. it. di F. Valgimigli, Verona, Ombre Corte, 2019; M.-M. Rivera Garretas, *Il piacere femminile e clitorideo*, Madrid-Verona, Edizione Indipendente, 2021 (da cui l’ultima citazione).

«*Tota mulier in utero*»: dissezioni e interpretazioni

ANNAGIULIA GRAMENZI

Che cosa c'è in un nome

Tota mulier in utero, l'aforisma tradizionalmente attribuito a Ippocrate, variamente tradotto, rielaborato e interpretato nel tempo, riassume una tradizione filosofica, medica e folklorica che identifica la donna con l'utero e dunque ne sancisce e giustifica indelebilmente il ruolo sociale: la maternità. Una lettura "biologica" declinata al maschile che ha contribuito a stigmatizzare e ridurre la femminilità alle pure dimensioni della corporeità e della sessualità, tra maternità e seduzione, ed è stata funzionale a definire una "naturale" inferiorità anatomica (di conseguenza anche fisica e intellettuale) e una "necessaria" gerarchia tra i sessi.

«L'anatomia è il destino», scriveva Freud¹ e su questo debole, imperfetto e immutabile destino uterino, segreto e perturbante, si è concentrato per secoli il discorso della medicina occidentale in materia di donne. E di materia si tratta, perché a quel processo generativo che è il fine ultimo della sua esistenza, la femmina si riteneva concorresse

¹ S. Freud, "Contributi alla psicologia della vita amorosa [1910-1917]", trad. it. in Id., *Opere*, vol. 6, Torino, Boringhieri, 1974, p. 431.

solo come materia, come passivo e inerte ricettacolo del seme maschile, unico principio vitale e creatore, sola causa agente della vita². Come ricorda Sant'Agostino, facendo riferimento alle scritture:

la generazione cominciò dall'uomo; la concezione appunto che spetta alla donna è preceduta senza dubbio di nessuno, dalla inseminazione che spetta all'uomo³.

È emblematico come, in una molteplicità di lingue e contesti culturali, l'utero – «parte propria solamente alla donna»⁴, «l'organo che la natura ha destinato alla concezione»⁵ – sia chiamato matrice (*marris, amarry/ amary* in francese), madre (dal greco *metra*, dal latino *mater*), grembo (in inglese *womb*).

Qui comprenderete che queste tre parole, la Matrice, la Madre e il Grembo significano solo una cosa; vale a dire il luogo dove il seme dell'uomo è concepito, fecondato, conservato, nutrito e accresciuto fino al momento del parto, in latino chiamato Uterus e Matrix⁶.

² L'idea del principio maschile vitale e generatore e del principio femminile materiale e inerte espresso da Aristotele nel *De generatione animalium* avrà per secoli grande rilevanza. A riguardo si veda: G. Sissa, *Il corpo della donna: lineamenti di una ginecologia filosofica*, in S. Campese, P. Manuli, G. Sissa, *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 83-145.

³ Sant'Agostino, *Opera incompita contro Giuliano*. Libro 3, 85, 4. Versione disponibile on-line al seguente indirizzo: <https://www.augustinus.it/italiano/incompiutagiuliano/index2.htm>. Consultato il 10 gennaio 2025.

⁴ «Partie propre seulement à la femme»: A. Paré, *Les Oeuvres d'Ambroise Paré, [...] divisées en vingt huit livres avec les figures et portraits, tant de l'anatomie que des instruments de chirurgie, et de plusieurs monstres, reveuës et augmentées par l'auteur. Quatriesme Edition*. Paris, Gabriel Buon, Avec privilege du Roy, 1585, p. 159.

⁵ «Matrix est membrum a natura pro conceptione deputatum»: A. Guaineri, *De aegritudinibus matricis*, Pavia, Bernardino Garaldi, 1518, f. 136r.

⁶ «Here ye shall understand, that these three words, the Matrix, the Mother, and the Womb, do signify but one thing; that is to say, the place wherein the seed of man is conceived, foetified, conserved, nourished and augmented, unto the time of deliverance, in Latin named Uterus et Matrix», *The Birth of Mankind: otherwise named, the Woman's*

La citazione è tratta da *The Birth of Mankind*, fortunatissima traduzione inglese riveduta e ampliata da Thomas Reynalde di un popolarissimo trattatello rivolto alle levatrici, *Der Swangern Frauwen und Hebammen Rosegarten*, scritto nel 1513 in tedesco vernacolare dal medico e apotecario Eucharius Rösslin, capostipite di:

una vera e propria genealogia di trattati che si specchiano, si richiamano, si citano l'un l'altro, e in cui le voci resteranno sempre e solo maschili⁷.

Nel vocabolario anatomico, al quale oggi è richiesto l'uso di una nomenclatura tecnica, univoca e condivisa, le parole attinenti alla sfera della riproduzione e della sessualità, soprattutto femminile, sono state spesso evasive, polisemiche se non addirittura eufemistiche, pruriginose e ammiccanti. Basti ad esempio il termine *pudendum/pudenda* (dal latino *pudere*, vergognarsi) attribuito ai genitali esterni femminili, ufficialmente eliminato dalla Terminologia Anatomica solo nel 2019⁸ e sostituito da *vulva* con non poche controversie⁹, nonostante si trattasse di una definizione antica e stagnante, non descrittiva e indicativa di una perversione inaccettabile e vergognosa (*sic!*), l'unica ad assegnare ad una parte del corpo un giudizio morale. Peraltro, la stessa parola *vulva* che la medicina medievale definiva *porta del ventre*, deriverebbe da *valva*, come indicato nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia¹⁰ e ripreso

Book. By Thomas Reynalde, Physician 1560, E. Hobby ed., Farnham-Burlington (Vt.), Ashgate, 2009, p. 32.

⁷ L. Baratta, «I had once the chance to see when I was performing my office of Midwifry». *Paesaggi anatomici nel Midwives Book (1671) di Jane Sharp*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 6, 2017, p. 232.

⁸ A. Draper, *The history of the term pudendum: Opening the discussion on anatomical sex inequality*, in «Clinical Anatomy», 34, 2021, pp. 315-319.

⁹ M. J. Zdilla, *The pudendum and the perversion of anatomical terminology*, in «Clinical Anatomy», 34, 2021, pp. 721-725.

¹⁰ «Vulva vocata quasi valva, id est ianua ventris, vel quod semen recipiat, vel quod ex ea foetus procedat» («La vulva è chiamata così da valva, cioè porta del ventre, o

dalla scuola medica salernitana, ma anche dal verbo latino *volo*, volere, perché organo insaziabile nel desiderare e richiedere il coito come si legge in un passaggio dei Proverbi tratto da una edizione quattrocentesca della Vulgata¹¹.

Nella prima età moderna, il modello della dissezione anatomica, nuovo paradigma di conoscenza che si irradia in tutto l'edificio del sapere, si confronta assai precocemente con questioni lessicali. Il metodo e le scoperte al tavolo settorio che via via si svelavano allo sguardo empirico degli anatomisti per essere poi divulgate attraverso testi scritti, editi a stampa e riccamente illustrati, richiedevano una nomenclatura nuova, aggiornata e corretta.

Si assiste, infatti, a un gran numero di riusi, trasformazioni, mutamenti drammatici di senso dei termini tecnici, a seconda dei mutamenti nelle concezioni anatomiche, fisiologiche, patologiche¹².

La nascita e la diffusione della nuova disciplina anatomica si intrecciano con un rinnovato e straordinario interesse da parte della medicina verso le donne e la loro specificità, sia in quanto corpi da sezionare,

perché riceve lo sperma, o perché da essa esce il feto”): Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive Originum libri XX tomus 1*, Toronto, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1911, 137, p. 452.

¹¹ «Sanguisugae duae sunt filiae dicentes: “affer, affer”. Tria sunt insaturabilia, et quartum quod numquam dicit: “sufficit”: infernus et os vulvae, et terra quae non satiatur aqua, ignis vero nunquam dicit: “sufficit”» (“La sanguisuga ha due figlie: ‘dammi, dammi’. Tre cose non si saziano mai, anzi quattro non dicono mai: ‘basta’: gli inferi, la bocca della vulva, la terra mai sazia d’acqua e il fuoco che mai dice: ‘basta’”). La citazione riproduce il testo della *Biblia* latina stampata da Johann Amerbach a Basilea nel 1482, come riportato da: G. Liboni, *Teorie e pratiche sul corpo femminile alla corte di Lucrezia Borgia: l’«Enneas Muliebris» di Ludovico Bonacciolli tra filosofia, medicina ed erudizione*, in I. Ventura, M. Forlivesi, *Itinerari LXI/1, Le filosofie dei medici: testi e dottrine dal XII al XVII secolo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2022, pp. 183-217.

¹² M. Conforti, *La mutazione linguistica nelle storie della medicina di età moderna*, in *Linguaggio, filosofia, fisiologia nell’età moderna*, a cura di C. Marras a A.L. Schino, Roma, ILIESI-CNR, 2015, pp. 65-83

descrivere e conoscere, sia come pazienti affette da malattie ginecologiche, quei peculiari *morbi muliebres* quasi sempre di origine uterina (come si vedrà l'utero è causa di tutti i mali delle donne!) sia, infine, come destinatarie privilegiate di libri di segreti e manuali di argomento ostetrico, ad uso delle levatrici¹³. L'attenzione accesa sul femminile e la verifica anatomica empirica portarono ad una nuova cartografia del corpo delle donne e a una ridefinizione semantica non priva di controversie, reticenze e sovrasensi morali e teologici, amplificati dalla crescente rigidità dell'Europa della Riforma e della Controriforma. Bisogna tuttavia procedere con cautela per evitare fraintendimenti nel confrontare termini che, pur appearing simili a quelli attuali, non necessariamente coincidono.

Nelle letterature anatomiche di età moderna¹⁴, persiste l'uso consolidato dei sinonimi *madre*, *matrice*, *grembo*, *utero*, per designare l'organo che riceve, nutre e accresce il seme maschile, come indicato nel già citato *The Birth of Mankind*. Senza ricorrere a eccessive generalizzazioni – e con i limiti legati all'uso delle diverse lingue vernacolari e alle traduzioni dal greco, dal latino e dall'arabo – si può osservare come *grembo* e *madre* siano di più frequente utilizzo nei testi di divulgazione

¹³ Sull'interesse e l'enfasi della medicina della prima modernità per la specificità del corpo femminile e le malattie delle donne, i riferimenti bibliografici sono numerosi e articolati. Si vedano in particolare: E. Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin: la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993; H. King, *Midwifery, Obstetrics and the Rise of Gynecology: The Uses of a Sixteenth Century Compendium*, Aldershot, Ashgate, 2007; G. Pomata, *Was there a Querelle des Femmes in early modern medicine?*, in «Arenal», 2013, 20, pp. 313-334; A. Gramenzi, *De universa mulierum medicina: la "natura" e le "infermità" delle donne nella letteratura medica rinascimentale*, in M. Arriaga-Florez, D. Del Mastro, M. Martín Clavijo, E.M. Moreno Lago, *Debating the querelle des femmes literature, theatre and education*, Szczecin, Volumina pl Daniel Krzanowski, 2018, pp. 203-208.

¹⁴ Sui testi politematici di età moderna in qualche modo influenzati o improntati dal modello e dallo sguardo anatomico si vedano in particolare: E. Raimondi, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966; A. Violi, *Le cicatrici del testo. L'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo, Sestante, 1998.

popolare, mentre *matrice* e *utero* tendano a essere impiegati in contesti più accademici e colti, ma non senza ambiguità e contraddizioni. *Loci muliebri* dallo statuto non sempre definito neanche al tavolo settorio, suscitavano (e suscitano tuttora) non poche questioni e problemi. Come evidenzia Hélène Cazès nell'introduzione al portale *Tota mulier in utero* disponibile in rete, il lessico della vergogna, della pudicizia, dell'erotismo, della duplicità e del peccato influenzano e talvolta condizionano pesantemente la scelta della nomenclatura anatomica¹⁵. Nessuna parte del corpo è in sé oscena, asseriva Erasmo da Rotterdam nel 1526 in *Christiani Matrimonii Institutio*, poiché Dio le ha create tutte belle e buone. Talune però per decenza dovrebbero essere nascoste e addirittura neanche nominate con termini troppo espliciti. Tra queste, *vulva* e la stessa *matrice*, parole innocenti, ma che in realtà potrebbero risultare disgustose: meglio ricorrere ad un «modesto» eufemismo quale «la natura della donna»¹⁶.

Come diceva Aristotele: «Una bocca volgare non esiterà a compiere azioni volgari»¹⁷.

Ancora in età moderna e spesso con particolare virulenza e in contesti diversi, persiste l'uso di definire l'utero come cloaca, fogna, latrina, organo deputato a raccogliere e contenere l'immondo e velenoso sangue mestruale prima di essere ciclicamente evacuato. Una visione che sembrerebbe attribuire alla matrice una funzione emuntoria e quasi pu-

¹⁵ «Les lexiques de la honte, de la pudeur, de l'érotisme, de la duplicité ou du péché accompagnent la nomination, quand ils n'en fournissent pas la matière même»: J. Vons, *Introduction au portail «Tota Mulier in utero»*. Jacqueline Vons; Violaine Giacomotto-Charra, 2021, <https://shs.hal.science/halshs-03370813/document>. Consultato il 10 gennaio 2025.

¹⁶ *Erasmus on Women*, E. Rummel ed., Toronto, University of Toronto Press, 1966, p. 19.

¹⁷ «As Aristotle said: "A foul mouth will not shrink from foul deeds"», ivi, p. 18.

rificatrice secondo quanto sosteneva il medico e filosofo arabo Avicenna e riportato dal trattato del XIII-XIV secolo *De Secretis Mulierum*, dello pseudo Alberto Magno.

Il grembo di una donna è come una fogna situata nel centro di una città, dove tutti i rifiuti si accumulano e vengono poi espulsi; allo stesso modo, tutte le sostanze superflue del corpo femminile si raccolgono nell'utero e da quel luogo vengono eliminate¹⁸.

In realtà, soprattutto nelle donne che non mestruano più, l'utero diventa particolarmente tossico, ricettacolo di vapori letali e contagiosi e questo non lo sostiene solo Daniel Sennert (latinizzato in Sennertus), medico e naturalista tedesco vissuto tra XVI e XVII secolo, questo lo scrive Shakespeare nell'*Amleto*.

In realtà non solo nella massima espressione della fertilità, ma anche in età avanzata l'utero era il naturale deposito di pericoli e malattie: «Il luogo da cui nasce la vita genera altresì il veleno più mortale» (Daniel Sannert). In *Amleto*, l'utero di una donna vecchia è concepito come la tomba, la bocca dell'«inferno» che «soffia contagio su questo mondo» (3.2.369–370)¹⁹.

¹⁸ «The womb of a female is like a sewer situated in the middle of a town where all the waste materials run together and are sent forth; similarly all superfluities in the woman's body run together at the womb and are purged from that place»: H.R. Lemay, *Women's Secrets: A Translation of Pseudo-Albertus Magnus' De Secretis Mulierum with Commentaries*, Albany NY, State University of New York Press, 1992, pp. 133-134.

¹⁹ «Even when it was at its most fertile or when it was inscribed by old age, the womb was the natural repository of danger and disease: "The place from whence comes life, is also the breeder of most deadly poison". In *Hamlet*, the ageing womb is imagined as the grave, the mouth of "hell" that "breathes out contagion to this world" (3.2.369–370)»: V. L. McMahon, *Shakespeare, Tragedy and Menopause. The Anxious Womb*, London, Palgrave Macmillan, 2023, p. 76.

Un organo immaginato

L'utero è quanto di più divergente dalla perfetta forma maschile ed è l'organo che più si è sottratto all'altrettanto perfetta conoscenza maschile. Metonimia dell'intero corpo della donna, è la causa di tutti i mali femminili, «almeno 600 miserie e innumerevoli calamità» come scriveva il medico Lazare Rivière nella metà del XVII secolo²⁰. Dalle disfunzioni uterine

nascono hidropsie, malinconie, pazzie e morte²¹.

Inaffidabile, disordinato, corruttibile e ambiguo, l'utero non ha una complessione fissa, è un animale dentro un altro animale almeno sin dai tempi di Areteo di Cappadocia nel II secolo d.C.²², irritabile, riottoso, difficile da addomesticare e da governare, «bestia feroce» per Gilbertus Anglicus²³ autore del *Compendium Medicinae* (1240), «fiera

²⁰ Il trattato originale del medico francese Lazare Rivière (morto nel 1655) è introvabile, ma è disponibile una parte del testo: il *Book 15 of Rivière's Practice of physic (Of the Diseases of Women)* tradotta in inglese da Nicholas Culpeper nel XVII secolo, edita da John Burton con il titolo *Six Hundred Miseries: The Seventeenth Century Womb: Book 15 of the Practice of Physick*, London, Royal College of Obstetricians and Gynaecologists, 2005.

²¹ Scipione Mercurio, *La commare o raccoglitrice*, Verona, Francesco Rossi, 1642, p. 186.

²² «In mezzo a' fianchi della donna è posta la matrice, viscere muliebre, che riporta quasi la natura di animale. Volgesi or qua or là da sè verso gl'ilei, anzi, stendendosi in su di contro al petto, perviene sino alla cartilagine ensiforme: anco si muove ne' lati quando a destra, quando a sinistra, o verso il fegato, o verso gl'intestini: è naturalmente più in grado di piegarsi in basso; a dir in breve, vaga per tutto. Si diletta di odori grati e se ne conforta: ove si annoja de fetidi, lungi dagli stessi si ritira; sì che a dirittura l'utero della specie umana è come un animale, che vive in un altro»: *Cagioni segni e cura delle malattie acute e croniche opera di Areteo Cappadocio tradotta dal Dottore G.M. Carusi*. Napoli, Stamperia del Vaglio, 1857, p. 24.

²³ Citato da: N. Cohen-Hanegbi, G. Erez, *The womb as a wild mother beast*, in «Postmedieval: a Journal of Medieval Cultural Studies», 2024, 15, pp. 301–328.

indomabile» come scrive Giovanni Marinello, nella seconda metà del XVI secolo, in uno dei primi manuali di ostetricia editi a stampa scritti in italiano vernacolare²⁴.

La letteratura dotta e popolare ci restituisce dall'antichità una rappresentazione zoomorfa: l'utero ha un collo, una o due bocche, un muso (il “muso di tinca” ancora oggi utilizzato nella Terminologia Anatomica per indicare quella parte del “collo” dell'utero che sporge in vagina), delle labbra, una cresta, due corna, delle ventose o cotiledoni, delle ali o ninfe. La matrice animalizzata ha anche potenti facoltà sensoriali, olfattive *in primis*, è sensibile al freddo e al caldo, ha appetito ed è ghiotta soprattutto di seme maschile che attira per simpatia o magnetismo.

L'utero si delizia del seme come un ventre affamato si delizia del cibo²⁵.

Ma più di ogni altra cosa, la matrice è dotata di una inquietante autonomia di movimento: si sposta, si disloca, va in giro, potendo arrivare a corrompere tutto il corpo femminile fino a soffocarlo e strozzarlo. Un'invenzione antica come la medicina e la filosofia occidentali²⁶, che sottende l'interpretazione di un quadro patologico sfuggente e ambiguo, sistemico e potenzialmente letale, variamente chiamato soffocazio-

²⁴ G. Marinello, *Le medicine appartenenti alle infermità delle donne*, Venezia, Giovanni Valgriso, 1574, n. 625.

²⁵ «L'utérus se délecte de la semence, comme un ventre affam se délecte de nourriture»: Jean Riolan, medico francese del XVI secolo citato da: J. Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe s.*, Paris, A. Colin, 1963, p. 60.

²⁶ Per Ippocrate la matrice «in qualsiasi modo si dislochi dalla sua posizione naturale, sia che venga in avanti, sia che si ritiri, produce malattia»: Ippocrate, “Sui luoghi dell'uomo”, 47, traduzione italiana di C. De Luca, da E. Littré (a cura di), *Ouvres complètes de Hippocrate*, consultabile on-line nel sito <https://www.academia.edu>. Consultato il 10 gennaio 2025. Platone, nel *Timeo*, descrive l'utero «come un essere vivente dominato dal desiderio di generare figli», che se frustrato «vagando dappertutto [...] getta il corpo nei più gravi disagi e procura malattie di ogni genere»: Platone, *Timeo*, consultabile on-line: www.miti3000.it/mito/biblio/platone/timeo.htm. Consultato il 10 gennaio 2025.

ne uterina, mal di madre (o solo *The Mother* in inglese), passione isterica, isteria sempre da utero, ὕστερος in greco, suprema manifestazione morbosa del disordine, dell'irrazionalità, dell'indisciplina femminili. Le divagazioni uterine potevano addirittura simulare una possessione demoniaca, come cercò di dimostrare il medico inglese Edward Jorden nel 1602 in un famoso processo per stregoneria e quindi in un trattato dal titolo *A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother*, nel quale cominciò ad avanzare l'ipotesi inedita che i disordini specifici attribuiti alla «soffocazione della madre» potessero derivare non dalla matrice in quanto tale, ma da una qualche forma di malattia del cervello compromesso dalle emanazioni uterine²⁷.

Se il corpo delle donne era misterioso e segreto perché le femmine occultano nel corpo tutto quanto i maschi esibiscono all'esterno, l'utero era il segreto dei segreti, oggetto di curiosità morbosa, desideri, fantasie, preoccupazioni e ansie di riproduzione, paternità, genealogia e destini familiari. Fino all'avvento delle moderne tecniche di immagine, nessuno poteva sapere cosa o chi si nascondesse nel ventre femminile se non al momento di una eventuale espulsione o autopsia. Come sintetizzava Paolo Zacchia (1584-1659), considerato uno dei padri della medicina legale, all'epoca qualunque segno di gravidanza era da considerarsi incerto o al più congetturale e dubbio²⁸.

Sbirciare e colonizzare il corpo delle donne [...] è un'attività antica. [...] E vale la pena di ricordare qui una famosa copertina di libro di anatomia, quella di Andrea Vesalio, che [...] aveva messo un cadavere femminile aperto al ventre al centro del frontespizio del *De humani corporis fabrica*. La donna, sappiamo dalle cronache, aveva cercato di evitare di essere giustiziata dicendo che era incinta, ma nel disegno Vesalio paternamente

²⁷ E. Jorden, *A briefe discourse of a disease called the suffocation of the mother*, London, Iohn Windet, 1603.

²⁸ P. Zacchia affronta la questione nell'opera *Quaestiones medico-legales*, licenziata a Roma nel 1621.

mostra, con le dita della mano destra puntate sull'utero vuoto, che non lo era a un gruppo di studenti e colleghi padovani²⁹.

Nel segreto dell'utero medici e levatrici trovavano oggetti strani e curiosi: sassi grandi come uova d'anatra, capelli simili a lana, così come animalculi, pesci, serpenti, lombrichi e naturalmente mostri³⁰.

La impervia e quasi irraggiungibile collocazione e le caratteristiche sfuggenti e misteriose dell'utero lo resero uno degli organi preferiti al tavolo settorio, d'altra parte solo l'ispezione anatomica diretta poteva svelare i segreti strutturali, il contenuto e la fisiologia generatrice del corpo delle donne. Una compiuta osservazione dei genitali femminili inizia alla fine del XV secolo per proseguire nei teatri anatomici dove andava in scena l'*horridum spectaculum* come lo definiva nell'ultimo Quattrocento l'anatomista Alessandro Benedetti.

Ma gli anatomisti cosa vedevano? O meglio cosa volevano vedere? E cosa toccavano dal momento che come scriveva Berengario da Carpi nel 1521 vista e tatto sono indispensabili?

E non si creda di potersi impadronire di questa disciplina solo per mezzo della voce e dei libri, perché sono richiesti anche la vista e il tatto³¹.

Senz'altro l'immaginario e il pregiudizio maschili hanno avuto un ruolo essenziale anche nella "semplice" descrizione dei corpi nei quali si vedeva (e si toccava) solo ciò che si voleva vedere (o toccare), si cercava

²⁹ V. Finucci, *Devianza sessuale e imperativi genealogici: il caso di Margherita Farnese*, in «Acta Histriae», 2007, 15, pp. 385-398.

³⁰ M. Conforti, «Affirmare quid intus sit divinare est»: mole, mostri e vermi in un caso di falsa gravidanza di fine Seicento, in «Quaderni storici», 2009, 44, pp. 125-151.

³¹ «Et non credat aliquis per solam vivam vocem aut per scripturam posse habere hanc disciplinam: quia hic requiritur visus et tactus»: Iacopo Berengario da Carpi, *Carpi Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomia Mundini una cum textu ejusdem in pristinum & verum nitorem redacto*, Bononiae, Impressum per Hieronymum de Benedictis, 1521, p. 6v.

ciò che si voleva cercare e si rappresentava ciò che si riteneva fosse importante o degno di nota. In una delle prime illustrazioni anatomiche edite a stampa contenute nel bellissimo *Fasciculus de Medicina in Volgare*, stampato a Venezia da Giovanni e Gregorio De Gregori nel 1494, collezione di sei trattatelli manoscritti di argomento medico di origine tedesca, ciascuno dei quali legato a una figura dimostrativa, dalla matrice di una donna gravida fuoriescono linee oblique in tutte le direzioni che recano la didascalia: «fumosità della matrice»³². Val la pena ricordare qui che, sin dalla medicina ippocratica, le fumigazioni aromatiche erano un rimedio assai diffuso per curare il mal di matrice approfittando delle straordinarie capacità olfattive di questo altrettanto straordinario organo/animale.

A partire dalle prime incisioni a stampa dei corpi anatomizzati:

Le connotazioni socio-culturali dell'utero vanno ben oltre il semplice ruolo di organo interno del corpo delle donne. La dissezione cadaverica umana dimostra come l'utero venga assunto come una metonimia del corpo femminile³³.

Nella maggior parte dei trattati della prima modernità, infatti, le tavole anatomiche che descrivono i corpi femminili illustrano solo l'apparato riproduttore dove l'utero/matrice occupa un posto di straordinaria rilevanza a discapito degli altri organi pelvici. Per tutto il resto c'è

³² Sul *Fasciculus*, attribuito al medico tedesco Johannes de Ketham, che in realtà pare fosse il proprietario di uno dei manoscritti, si veda: T. Pesenti, *Il «Fasciculus medicinae» ovvero le metamorfosi del libro umanistico*, Treviso, Antilia, 2001.

³³ «The socio-cultural connotations of the uterus practically go beyond its denotation as an internal organ of the female body. Human cadaveric dissection shows that uterus is taken as a metonymic stand for the woman's body»: Ş.N. Karali, *Masculine Uses of the Womb in the Renaissance*, in L. Buttigieg, S. Kanaouti, L.M. Evangelista, R.S. Stewart, *Expanding and Restricting the Erotic: A Critique of Current and Past Norms*, Amsterdam, Brill/Rodopi, 2020, p. 130.

il maschile, unico paradigma normativo che continua a indirizzare e limitare la conoscenza e i saperi della medicina³⁴.

L'utero dunque non si sottrae al rispecchiamento del perfetto modello maschile neanche quando finalmente si concede allo sguardo della nuova scienza anatomica. Benché l'osservazione empirica avesse iniziato a mettere in discussione la teoria di una matrice umana divisa in due compartimenti, uno destro e uno sinistro, in conformità con le omologie testicolari di derivazione aristotelico-galenica³⁵, lo stesso Berengario da Carpi che pure vent'anni prima di Vesalio aveva visto e descritto un'unica cavità (*utero simplex*), insiste nel rappresentare l'utero a forma di cuore:

ha una sola cavità o cella, che vicino al fondo è divisa in due parti, come se ci fossero due uteri terminanti in un solo collo³⁶.

Altri eminenti anatomisti come Jean Fernel, Gaspard Bauhin, André Du Laurens, Spigelius, Ambroise Paré, Jean Riolan condivideranno questo residuo culturale dell'isomorfismo sessuale. Vesalio nella *Fabrica* concede che una sorta di sutura possa estendersi con una lieve

³⁴ Si fa riferimento qui alle tematiche contemporanee della medicina di genere e al fatto che sin dalle sue origini la medicina occidentale è stata confezionata a misura d'uomo. Ancora oggi sul maschio caucasico, soprattutto di età inferiore ai 65/70 anni, si sperimentano e si sviluppano farmaci, strumenti, dispositivi, metodi di diagnosi, cura e prevenzione delle malattie che non sempre funzionano al meglio su persone diverse, sulle donne *in primis*, ma anche su altre età e su altre etnie. Capovolgere finalmente il punto di vista riconoscendo e valorizzando le differenze di genere sia nella ricerca medica sia nella pratica clinica è cruciale e imprescindibile.

³⁵ H. King, *Hippocrates' Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London and New York, Routledge, 1998.

³⁶ «Unicam cavitatem seu cellulam habet: quae tunc aliquantulum circa eius fundum in binas partiri: ac si essent duae matrices ad unum collum terminatae»: Berengario da Carpi, *Isagogae breves*, p. 22v, in H. King (a cura di), *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence. The History of Medicine in Context*, Farnham-Burlington (VT), Ashgate, 2013, p. 57.

rilevatezza sagittale lungo tutta la superficie interna della cavità uterina a partire dal fondo, ma proclama, con fermezza, l'unicità di questo ricettacolo. Per chiarire meglio il concetto, in una tavola anatomica pone la spaziosa matrice umana accanto all'utero bicorni di una vacca³⁷. Ma sempre Vesalio descrive quelle che saranno identificate di lì a poco come tube dal suo allievo Fallopio, in questi termini:

vas semen a teste in uterum deferens ("il vaso che trasporta lo sperma dal testicolo nell'utero")³⁸.

E infine, nonostante dissezioni, autopsie, anatomie e metodo scientifico avessero dimostrato una volta per tutte l'assoluta fissità dell'utero nella pelvi, quest'organo madre-matrice senza fissa dimora avrebbe continuato a vagare nel corpo delle donne fino alla metà dell'Ottocento, mosso dalle passioni, dai cicli della luna, dai desideri, dalle incertezze, dalle perversioni, dai moralismi e dalle invenzioni maschili.

³⁷ Si veda al riguardo: H. Stofft, *Un utérus didelphe en 1705*, in «Histoire des sciences medicale», 1993, XXVII, pp. 299-310.

³⁸ M. Thiery, *Gabriele Fallopio (1523–1562) and the Fallopian tube*, in «Gynecological Surgery», 2009, 6, pp. 93-95.

La vista nelle storie medievali del corpo

ANGELA GIALLONGO

Gli occhi senza corpo

La loquace scena primeggia in uno dei più sontuosi manuali di preghiera destinati ai laici, che caratterizzavano Dio come «colui che tutto vede» e i peccatori come ciechi¹. La *Tentation de saint Jérôme* (immagine appartenente al capolavoro artistico *Les Très Riches/Beles Heures*



FIG. 1. *La tentazione di san Girolamo*, nel codice miniato dei Fratelli Limbourg, *Les Belles Heures du duc de Berry*, XV sec. Parigi, Musée du Louvre.

¹ Secondo dettami già interiorizzati da Dhuoda (*Educare nel Medioevo. Per la formazione di mio figlio*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1984, V, 2, p.117). L'autrice (803-843), colta moglie di un nobile carolingio, aveva indirizzato al figlio lontano una lunga lettera (intitolata *Liber manualis*), che è di fatto una guida morale e una lezione di fede,

du duc de Berry, Louvre, XV sec.: FIG. 1) ostenta gli sguardi rivolti da due eleganti tentatrici al Beato – inginocchiato in preghiera con la testa già girata verso di loro – come l’incarnazione di una reale minaccia, ulteriormente potenziata dalle orbite strabuzzanti di un diavolo nero posizionato dietro le spalle del protagonista.

Lo spettacolo visto attraverso le lenti della teologia cristiana replica le idee del periodo sul comportamento visivo, sul rapporto tra i sessi e sull’importanza accordata alla salvezza spirituale maschile. Ad ogni buon conto questo “documento” va contestualizzato. Esprime la tensione che aveva incalzato gli scrittori biblici e successivamente i Padri della Chiesa a regolamentare dal II-III secolo i movimenti oculari dei cristiani.

Le Sacre Scritture avevano già messo in guardia le ragazze dal «mostrare il bianco degli occhi» e dal «prostituirsi con lo sguardo», perché il desiderio di fornicazione «si conosce proprio dall’alzare degli occhi» (*Eccl.* 26-9). L’apostolo Matteo aveva poi drammaticamente richiesto il sacrificio disumano dell’auto-enucleazione a chi provava piacere con lo sguardo (*Mt.* 5, 29). Successivamente il greco Clemente Alessandrino (150-215 d. C.), colpito durante i numerosi viaggi nelle metropoli e nei villaggi dell’area italica, siriana, palestinese ed egiziana dalla licenziosità visiva dei contemporanei, aveva impartito un’austera lezione ai giovani maschi. I suoi discepoli infatti non avrebbero abbassato il ciglio, né lanciato occhiate aperte o lascive, ma schive, indifferenti. Di fronte all’altro sesso avrebbero imparato l’arte di voltare la testa².

L’ammiccamento o il rovesciamento degli occhi, che presso i Greci erano inviti all’intimità, si trasformano ora in indizi di lascivia. In seguito, mostrare il bianco degli occhi rivolti verso il cielo sarà una prova di

basata

sull’autorità delle verità sacre, inclusa l’idea secondo la quale lo sguardo trascendente di Dio è onnivedente.

² Clemente Alessandrino, *Il Pedagogò*, Torino, SEI, 1971, I, III, capo IV, capo XI.

santità. I Padri della chiesa latina avevano scrupolosamente associato la sobrietà visiva al primato spirituale. All'opposto di Clemente, Tertulliano (150-220) e Girolamo (347-420) preferiscono disciplinare il linguaggio dei corpi femminili. Soprattutto le *mulieres religiosae* avrebbero appreso l'arte di garantire il loro status attraverso il controllo della vista. Tertulliano, sulle orme della mentalità stoica, mette al bando lo sguardo diretto. Rivolgendosi alle componenti delle comunità religiose e a tutte le appartenenti delle categorie sociali, propaganda lo stile della pudicizia nell'«apparenza, perché dal di fuori si possa vedere»³.

L'astinenza visiva, diventata per i primi pensatori cristiani lo strumento principale per l'occultamento del corpo, viene proposta da Agostino come una necessaria conseguenza del pudore naturale⁴. Girolamo a sua volta valorizza con successo la necessità di allontanare dalla famiglia fin dalla prima infanzia le neonate consacrate. Le colte matrone delle potenti famiglie gentilizie romane, come Paola, Marcella e Leta, cominciano così a trasferire figlie e nipoti nel monastero di Betlemme: sono ormai convinte che per allevare vere ascete fosse necessario destinarle in luoghi solitari, lontani da sguardi indiscreti⁵. In aggiunta si faceva strada l'idea che con una semplice occhiata era possibile intuire ogni pensiero dell'anima e i segreti del cuore⁶. La sensazione che gli altri possano indovinare o leggere i pensieri, il carattere o le intenzioni attraverso gli occhi si presenta quindi non solo come un residuo psichico delle esperienze infantili ma anche come l'eredità di una lunga tradizione culturale.

Certo è che la riflessione cristiana sullo sguardo ha influito sul comportamento collettivo. Non c'è quindi da stupirsi se sia ancora presente il dubbio: gli occhi sono lo specchio dell'anima o le porte aperte del

³ Tertulliano, *L'eleganza delle donne*, Firenze, Nardini, 1986, capo V-2 e capo XIII-3.

⁴ Agostino, *La Città di Dio*, Roma, Ed. Paoline, 1973, XVII-XVIII.

⁵ Girolamo, *Le lettere*, a cura di S. Cola, Roma, Città Nuova, 1996, CVII, 7-11.

⁶ Ivi, CXVI, 3.

corpo? Non sono comunque convinzioni arbitrarie. Infatti, nel corso del tempo, si sono innestate nella progettazione architettonica degli spazi sacri. Nelle chiese inglesi del XIII secolo, per esempio, le celle delle recluse, vere gabbie del corpo, sono costruite in modo tale da distanziarle dall'altare maggiore, da controllare le loro posture penitenziali e soprattutto i loro movimenti oculari. Anche le finestre sono concepite per purificare il loro sguardo. Di conseguenza è presumibile che queste condizioni materiali favorissero un fenomeno particolarmente diffuso presso le recluse: lo strabismo⁷.

In nome di questa ansia sociale generazioni di donne, soprattutto quelle destinate alle comunità monastiche, per secoli sono state esortate ad attraversare la vita senza attirare l'attenzione su se stesse, sul loro corpo, a sentirsi a disagio nell'osservare e nell'essere osservate. Sperimentavano così una nuova singolare paura: i loro desideri fisici e/o i loro sentimenti più profondi potevano essere traditi da un battito di ciglia.

Anche fra le figure più rappresentative della santità maschile primeggiava la paura. Soprattutto quella scatenata dall'idea di essere puniti con la cecità per un desiderio o per un atto sessuale. Le fonti letterarie usavano questa menomazione come minaccia per spaventare i peccatori⁸. Perché attraverso lo sguardo tutto il corpo sarebbe stato in balia della concupiscenza. Così come aveva previsto Clemente Alessandrino⁹, non immaginando che, mille anni dopo, per gli illustratori (i fratelli Limbourg) del manuale di preghiera del duca di Berry e per i fortunati lettori privati della sua cerchia, il discorso era diventato così familiare da poter essere applicato alle immagini. Lo

⁷ M.M. Sauer, *Architecture of Desire: Mediating the Female Gaze in the Medieval English Anchorhold*, in «Gender & History», 25, 3, November 2013, pp. 541-564.

⁸ E. Wheatley, *Stumbling Blocks Before the Blind. Medieval Constructions of a Disability*, Chicago, University of Michigan Press, 2010, p. 129.

⁹ Clemente Alessandrino, cit., III, capo VII.

sguardo sfuggente di Girolamo è rappresentativo della sua santità. Al pari degli eremiti e dei padri del deserto sapeva come gestire la battaglia per la castità¹⁰. E gli affreschi delle chiese e le pale degli altari offrivano al grande pubblico tanti esempi anche drastici. Numerose statue, immagini delle vetrate e dei dipinti, fra il XIII e il XIV secolo divulgano nelle chiese italiane santi e sante con gli occhi a mandorla – caratteristica tipica della scuola senese del XIV secolo – semichiusi, fissi al suolo o persi nel vuoto. Testimoniano così la loro indifferenza agli stimoli carnali.

Una miniatura di un Libro d'ore (1480-1490)¹¹ si compiace di assegnare alla mistica Caterina da Siena (1347-1380) – eccezionale personaggio pubblico sulla scena italiana del Trecento – uno sguardo assente. Era l'unico modo per mettere in scena l'idea, del resto condivisa dalla protagonista¹², che l'anima fosse al di sopra del suo peggior nemico: il corpo.

Il significato culturale di questa svolta non è stato un episodio isolato.

Il caso esemplare di Santa Lucia

L'apprendimento di alcuni concetti religiosi è un prerequisito piuttosto ovvio per l'iconografia cristiana che richiede ai fedeli qualche sommaria conoscenza dei testi sacri. Le immagini collocate negli spazi cultuali rafforzavano infatti i messaggi verbali, aiutando gli illetterati a capire la supremazia dell'anima sulla carne e a distinguere i peccatori dai santi.

¹⁰ Per le concezioni cristiane pre-medievali sugli impulsi sessuali cfr. M. Foucault, *Les aveux de la chair (Histoire de la sexualité, vol. IV)*, Paris, Gallimard, 2018.

¹¹ *Heures de Philibert Pillot*, ms. 269, c. 170v, circa 1480-1490, Bibliothèque Municipale, Autun.

¹² Caterina da Siena, in una lettera alla contessa Salimbeni, descrive il «vedere» come un atto «tenebroso e oscuro», un diletto sensitivo propizio ai desideri impuri che avrebbero tragicamente provocato la morte dell'anima: cfr. lettera CXIII in *Le lettere di S. Caterina da Siena*, ridotte a miglior lezione e in ordine nuovo disposte, con proemio e note di Niccolò Tommaseo, Firenze, Barbera, 1860.



FIG. 2. Carlo Crivelli, *Santa Lucia* (dettaglio), 1476 circa. Londra, The National Gallery. Conturbanti occhi incappucciati proiettano ombre sul legno dorato.

Premesso poi che fra fonti letterarie, latine, greche e medievali è difficile accertare gli episodi reali fra quelli leggendari¹³, resta il fatto che dal XIV secolo la santa viene rappresentata con i bulbi oculari su un piatto (FIG. 2). Quali sono stati allora gli scopi delle immagini su Lucia, di solito ritratta in posizione frontale con lo sguardo, saltuariamente assente, oppure rivolto verso gli osservatori o verso l'alto? Gli studi degli ultimi trent'anni sulla cultura visuale religiosa medievale e rinascimentale hanno aperto prospettive sulle dinamiche della percezione dei corpi femminili rappresentati in questo periodo ora come strumenti del vizio ora del martirio. Come per altre sante, le varie torture, secondo molteplici resoconti ed immagini, inflitte a Lucia configurano soprattutto la santificazione della violenza sessuale¹⁴: un rogo ardente, la prigionia in un lupanare, lo stupro collettivo, l'enucleazione delle

¹³ I primi resoconti presentano la santa come un esempio di fortezza, mentre le narrazioni successive la raffigurano come una bellissima vergine martire a cui furono strappati gli occhi. Cfr. M.C. Celletti, *Lucia, santa, martire di Siracusa. Iconografia e folklore*, in «Bibliotheca Sanctorum», 1967, vol. VIII.

¹⁴ M. Easton, *Saint Agatha and the Sanctification of Sexual Violence*, in «Studies in Iconography», Vol. 16, 1994, pp. 83-118, pp. 85 e 109.

orbite, l'uccisione a fil di spada ora da parte di Diocleziano ora da parte di un gruppo di soldati.

La *Legenda aurea*, la popolare cronaca delle vite dei santi del domenicano Jacopo da Varazze, del XIII secolo¹⁵, arricchisce poi il quadro con il lancio di sputi e di urine da parte dei persecutori che alla fine decapitano la protettrice di Siracusa, che comunque, in questa versione, non viene privata della vista né per volontà altrui né per volontà sua. Invece, secondo un'altra versione di successo, era stata la santa a strapparsi gli occhi, perché la loro bellezza aveva attirato corteggiamenti indesiderati, ma Dio poi glieli aveva restituiti per ricompensare il suo coraggio.

Il gesto cruento risale in realtà alla prima metà del VII secolo: riguarda una monaca che per aver guardato un giovane, seducendolo, si era auto-accecata¹⁶. Probabilmente aveva seguito il drammatico suggerimento dell'autore del primo Vangelo: «Se il tuo occhio ti scandalizza, cavalo e gettalo via da te: ti conviene infatti che perisca una delle tue membra, piuttosto che tutto il tuo corpo....» (*Mt.* 5, 29). Aveva così conquistato ad Alessandria gli onori della cronaca. L'aneddoto, raccontato dal monaco bizantino Mosco¹⁷, nel sec. XV diventa così famoso da essere trapiantato definitivamente nelle fonti agiografiche dedicate a Lucia e arricchito con il miracolo divino della restituzione della vista. Anche le narrazioni associate alla bellezza dei suoi occhi sono lontane dalla versione originale. In ogni caso, per l'iconografia, ispirata dalla *Legenda aurea*, e per altre versioni apparse ai tempi di Dante, Lucia viene via via accreditata come patrona della vista¹⁸.

¹⁵ Cfr. Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di G.P. Maggioni, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, cap. IV, vol. I, pp. 56.-62.

¹⁶ L'opera, scritta in greco probabilmente intorno all'anno 80 in Siria o in Fenicia, regolamentava il comportamento dei cristiani.

¹⁷ Per questo testo cardinale della letteratura cristiana greca tardo-antica cfr. l'edizione G. Mosco, *Il Prato*, a cura di R. Maisano, Napoli, D'Auria, 1982, capitolo 60.

¹⁸ Sul tema dell'evoluzione spirituale della vista verso la visione ultima dell'Incarnazione

Cassell aiuta poi a comprendere quanto sia complesso nella *Divina Commedia* il ruolo della santità, investita di molteplici significati teologici, simbolici e allegorici. Di particolare interesse è l'idea che i santi e le sante siano appunto *corpi celesti*, per la loro luminosità. E il nome Lucia, che deriva da *lux*, si presta a richiamare la parte più incorporea della realtà, per sua natura divina, risplendente e brillante. Nell'arte del XIV secolo l'attributo di Santa Lucia, non a caso, era una lampada che allude sia al suo nome sia alle lucerne delle «vergini sagge» che avevano saputo alimentare la fiamma della fede (Mt. 25, 1). Infatti: «L'occhio è la lampada del corpo; se i tuoi occhi sono buoni, tutto il tuo corpo sarà illuminato» (Mt. 22-23, 6). Lo sguardo era stato così convertito in una sorta di fulgido raggio interiore. In un dipinto (Chiesa di S. Lucia de' Magnoli, Firenze) del XIV secolo attribuito a Pietro Lorenzetti¹⁹, la santa, su una tavola a fondo oro, indossa una cinta e un gallone in oro mentre il diadema sul capo esalta il velo bianco dall'orlo intessuto con fili splendenti. La luce che avvolge esclusivamente la testa è completata dall'aureola che simboleggia il bagliore sprigionato dal corpo. Fra gli attributi, tipici dei soggetti sacri, la palma e la spada alludono al martirio mentre la spettacolare lampada ardente sormontata da due occhi, talvolta da uno, alle vie principali della luce²⁰. In altri dipinti coevi, la lampada mette in mostra soltanto la fiamma.

L'influenza della tradizione apostolica sull'iconografia è qui, come in altri casi, particolarmente evidente. Accanto a questa efficace luce

si veda A.K. Cassell, *Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante*, in «Dante Studies. With the Annual Report of the Dante Society», n. 109, 1991, pp. 71–88 (<http://www.jstor.org/stable/40166438>, ultima consultazione 6 gennaio 2025).

¹⁹ Cfr. C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano, Lucco, 1989, p. 38.

²⁰ Sui significati religiosi della luce nell'arte medievale A. Monciatti, *La luce nell'arte dei secoli XII-XIV. Fra simbolo e strumento figurativo*, in *Il favore di Dio. Metafore d'elezione nelle letterature del Medioevo*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 437-472.

metaforica, Dante nel *Convivio* (III, IX, 15-16) ci fa ugualmente sapere che la protettrice di Siracusa lo aveva aiutato a guarire dai disturbi visivi procuratigli dal troppo studio. Per questa via gli occhi spirituali e carnali stringono un patto di alleanza.

In Italia il successo artistico della santa, identificabile anche attraverso altri attributi – a volte un libro²¹ –, si basa comunque sulla presenza dei suoi occhi, appoggiati anche su una verga o su un bastone. Innumerevoli poi i bulbi oculari offerti su piatti, vassoi e coppe a gambo corto dai pittori rinascimentali. Tra tutti spicca il dipinto (1473-1474) di Francesco del Cossa. Su un sontuoso sfondo dorato la santa, con uno sguardo penetrante che sembra calato dall'alto dei cieli, cattura l'attenzione con il gesto della mano sinistra: regge fra le dita un insolito rametto ocellato con globi oculari a mo' di boccioli in fiore. La raggelante pianta, che allude al sacrificio della vista in nome della fede, mette in scena una idea nuova: gli occhi senza corpo rappresentano la quinta essenza della luce.

Un altro dipinto la idealizza in modo altrettanto inquietante. Bergognone (Ambrogio da Fossano, 1453-1523) ci mostra la santa a mezzo busto coperta da un mantello rosso che, con la testa lievemente reclinata, sbircia un raffinato stiletto dalla maniglia d'oro impugnato con la mano sinistra. La lama, simile ad un artiglio, sottile e affusolata esibisce sulla punta aghiforme le tragiche conseguenze del martirio subito: due piatti cerchi bianchi dalle pupille nere infilate e perfettamente perforate al centro.

I fedeli italiani che affrontavano lunghi viaggi per poter ammirare le sue immagini condividevano con Dante, con le generazioni pre-

²¹ Per esempio, la fiorentina Villa La Pietra conserva un dipinto su tavola raffigurante al centro Santa Lucia in trono con la palma del martirio, il lume e un libro sul ginocchio; genuflessi a sinistra un santo e a destra un giovane martire: entrambi con un libro in mano, simbolo di sapienza: Bicci di Lorenzo (1373 – 1452), *Santa Lucia con sant'Antonio Abate e un Santo martire*, 1420 circa.

cedenti e con quelle successive una grande devozione verso Lucia. Dopo aver affrontato lunghi pellegrinaggi si inchinavano, si inginocchiavano e con occhi imploranti chiedevano la grazia alla santa specializzata per i problemi alla vista. Le innumerevoli immagini votive a forma di occhi, ancora visibili nelle teche delle chiese nazionali, documentano non soltanto le speranze e le paure della gente comune ma anche la centralità del corpo. Nell'iconografia popolare queste fonti visive, dall'età premoderna al secondo dopoguerra, sono una testimonianza della storia sociale italiana e dei comportamenti degli attori coinvolti²².

Le ricerche statistiche sul patrimonio degli ex-voto e sulle strategie adottate dai soggetti richiedenti, in età contemporanea, rivelano, accanto ad altre dicotomie sedimentate, le differenze di genere. Nelle richieste femminili è stato riscontrato un comportamento altruistico, mentre in quelle maschili uno spiccato senso egoistico²³. Per di più, la quota più alta dei miracolati riguarda il genere maschile²⁴. Nelle suppliche per la loro salute i soggetti dominanti tendevano a chiedere la grazia per se stessi, mentre le suppliche muliebri privilegiano l'assistenza prevalentemente verso i membri della famiglia.

Di fronte a questa immagine ottocentesca è difficile non avere l'impressione che nella stanza, dove la santa è comodamente seduta tra le nubi, sia proprio il gesto della donna in piedi, accanto al letto, e con la testa rivolta verso l'uomo malato in preghiera, ad indicarla come sollecita custode della cura e della salute altrui (FIG. 3).

²² Cfr. R. Grimaldi (a cura di), *Ex voto d'Italia. Strategie di comportamento sociale per grazia ricevuta*, Milano, Franco Angeli, 2020.

²³ M.A. Gallina, *La rappresentazione della situazione: il richiedente*, ivi, pp. 396-398.

²⁴ S.M. Cavagnero, *La rappresentazione della situazione: il miracolato*, ivi, p. 408.

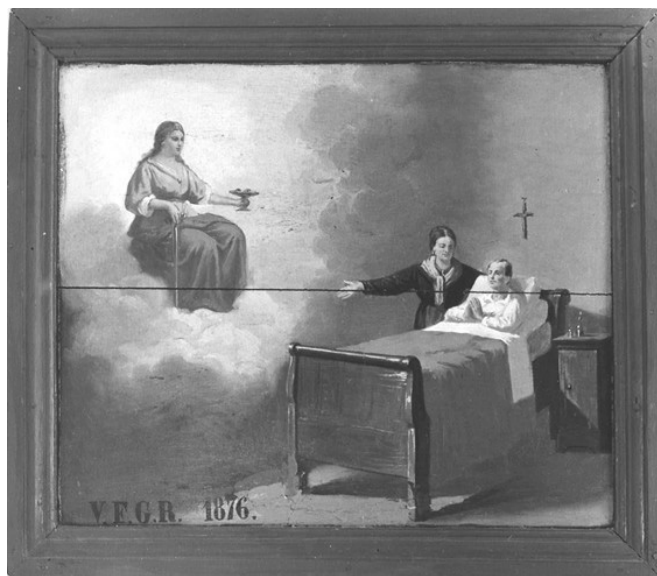


FIG. 3. Andrea Vinaj (1824-1893), “Uomo malato in preghiera”.
Mondovì, Archivio Arcivescovile.

Gli occhi del corpo

Con la letteratura in lingue vernacolari le facoltà visive giocano un ruolo importante su tre fronti: nell’indagine sui processi conoscitivi, sulla fenomenologia amorosa e sulla cura della salute.

L’idea dello sguardo sobillatore dell’attrazione fisica, già espressa dai testi biblici, ispira i *magistri* dell’arte amorosa. Ad ogni buon conto il processo dell’innamoramento innescato dalla vista ora si insedia, non nel cuore²⁵ ma nel cervello. Con la svolta laica la malattia d’amore²⁶, consolidata fin dall’antichità, alimenta nuovi punti di con-

²⁵ Nel *Roman de la Rose*, ad esempio, i primi due dardi del dio Amore giungono al cuore per mezzo degli occhi.

²⁶ Cfr. M. Ciavoletta, *La malattia d’amore dall’antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni,

tatto tra letteratura e medicina²⁷. Nella varietà dei percorsi meritano attenzione due atteggiamenti culturali rappresentativi del processo di secolarizzazione.

Richard de Fournival, chierico, medico e poeta di successo in Europa (nel secondo quarto del XIII secolo), mette al primo posto, in questa opera miniata, i sensi di distanza. La vista e l'udito guidano infatti la lunga lettera d'amore rivolta, per essere ricambiato, alla prescelta. Queste pagine esprimono accanto ai modelli paritari promossi dalla civiltà cortese occitanica²⁸, le modalità asimmetriche ispirate dalle dinamiche di genere. Da una parte, il Maestro innamorato sfoggia, grazie alla cultura filosofica, letteraria e scientifica, acquisita nei circoli universitari parigini, una notevole autorità intellettuale. Dall'altra, il ferrato discorso proposto dalla dama con un insolito spirito di indipendenza – «non sono obbligata a dare retta alle vostre parole che hanno tutta l'aria di volermi sottomettere alla vostra volontà»²⁹ – è segnato dalla consapevolezza della propria posizione subalterna. Qual è allora il ruolo della vista in questa opera illustrata, rivelatrice della mentalità di un autore ben inserito nella gerarchia ecclesiastica³⁰ in una epoca in cui la Chiesa aveva il monopolio della cultura e dell'insegnamento?

Risulta pertanto necessario il richiamo alla celebre miniatura, significativamente intitolata *Le porte della Memoria* (FIG. 4). La conoscenza qui è trasmessa attraverso la vista e l'udito. Coniugandosi con

1976.

²⁷ Sugli aspetti medici della malattia d'amore cfr. A. Gramenzi, *La malattia d'amore: divagazioni di genere nella tradizione medica occidentale*, in *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, a cura di M. Galíñanes Gallén, L. Salis, A. Cattani, Madrid, Editorial Dykinson, 2025.

²⁸ Cfr. A. Mattei, *L'enigma d'amore nell'Occidente medievale*, Roma, La Lepre Edizioni, 2017. Sull'uguaglianza intellettuale fra i sessi si veda A. Beer, *Gendered Debate from the Thirteenth Century*, in «New Zealand Journal of French Studies», n. 23, 2002, pp. 22-24.

²⁹ R. de Fournival, *Il bestiario d'amore. La Risposta al bestiario*, a cura di F. Zambon, Parma, Pratiche, 1987, p. 99.

³⁰ J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, trad. it. Milano, Mondadori, 1981, p. 3.

l'approccio consolidato dalla didattica cristiana, Fournival ribadisce: «L'immagine serve all'occhio. La parola all'orecchio». La Memoria, personificata da una massiccia torretta merlata con due porte ad arco gotico, esibisce da un lato un occhio disincarnato, dall'altro un orecchio a mezz'aria. Lo stile teatrale della rappresentazione



FIG. 4. *Le porte della Memoria*, in Richard de Fournival, *Li bestiaires d'amors*, Codice france. 412, fol. 228. Parigi, Bibliothèque Nationale.

è sicuramente persuasivo. Del suo discorso scritto, indirizzato ad un pubblico maschile, attira poi l'attenzione la strisciante paura di perdere, a causa dell'innamoramento, le facoltà cerebrali. L'autore, che accredita alla vista il ruolo di salvaguardare la memoria, localizzata nella parte posteriore della nuca, dichiara di essere stato "catturato" appunto dallo sguardo e conquistato dalla voce della dolce amica.

L'occhio e l'orecchio, gli organi privilegiati dall'istruzione, espongono così il loro potere nelle relazioni sentimentali. Questa certezza è confermata dalla seguente dichiarazione: «il cervello di un uomo significa il suo intelletto e quando un uomo ama nessun intelletto gli può essere utile, ma al contrario lo perde completamente e più ne ha, più ne perde. Perché quando un uomo è saggio tanto più amore mette fatica e accanimento ad impossessarsi di lui»³¹. Le sofferenze di un amore perso o non ricambiato in questo caso non paralizzano il corpo

³¹ R. de Fournival, cit., p. 46.

ma «annebbiano la capacità di raziocinio in maniera totalizzante»³², compromettendo il bene più prezioso dell'uomo saggio: la conoscenza. Dunque un malanno mentale più che fisiologico.

Il timore della perdita del sapere si ritrova in altri manoscritti, apparsi tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo, ampiamente diffusi nella letteratura in volgare anche dopo l'invenzione della stampa. Per esempio, nel *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes* e nel *De secretis mulierum* dello pseudo Alberto Magno. Entrambi i trattati condividono poi un'altra idea portante: i poteri distruttivi femminili, celati nei loro sguardi intossicati dai vapori del sangue mestruale, possono essere smascherati soltanto dagli occhi ben aperti dei chierici, dei medici e dei rappresentanti della filosofia naturale³³. Alcuni studi di storia della medicina e di genere nell'Europa medievale hanno evidenziato come la ricerca sul funzionamento del corpo femminile fosse dettata non tanto dall'esigenza di curarlo quanto da quella di dominarlo³⁴. Gli autori di queste opere, incoraggiando il senso di superiorità fisica dei loro lettori, li persuadevano a stare in guardia dall'altro sesso. Su questa lunghezza d'onda Fournival paragona l'Amore alla voracità del corvo³⁵, la cui natura è tale che «quando trova un uomo morto, la prima cosa che ne mangia sono gli occhi; e di là estrae il cervello, e più ne trova più ne trae. Così fa Amore. Infatti ai

³² P. Pèrez Milàn, «Perch'io non parlassi di quello ond'io ero malato». *La malattia d'amore nel Diretano bando*, in *Letteratura e Scienze* (atti del XXIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti), a cura di A. Casadei *et al.*, Roma, Adi editore, 2021, p. 3 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>, ultima consultazione 6 gennaio 2025).

³³ Sulle molteplici esperienze culturali e sulle teorie mediche riguardanti il ruolo maschile e femminile della vista cfr. A. Giallongo, *L'avventura allo sguardo. Educazione e comunicazione visiva nel Medioevo*, Bari, Dedalo, 1995, p. 115 ss.

³⁴ M. Green, *From "Diseases of Women" to "Secrets of Women": The Transformation of Gynecological Literature in the Later Middle Ages*, in «Journal of Medieval and Early Modern Studies», XXX, 1, 2000, pp. 5-39.

³⁵ Il corvo nei bestiari medievali simboleggia la passione amorosa che acceca.

primi incontri l'uomo è preso per gli occhi, né mai lo avrebbe preso Amore se egli non avesse guardato».

Quando viene messa in gioco la soggettività femminile sui sentimenti vengono chiamate in causa altre dinamiche. Nella *Risposta al bestiario* (probabilmente frutto posteriore di un successiva penna anonima³⁶) la dama, assillata dalla paura e dall'ansia di smarrire non tanto la memoria quanto l'onore, svela come le mortificazioni psicologiche – seduzione, inganni e disprezzo – abbiamo conseguenze fisiche letali: «per ciò dico con tutta certezza che non guarderò ciò che potrebbe nuocermi o che non potrebbe darmi nessun giovamento»³⁷. «Anzi mi si spezzerebbe il cuore e morirei...». Qual è la necessità? Proteggersi dalla morte: ossia il fatto di non perdere l'onore. Infatti, «chi perde il proprio onore è morto per davvero». Sulla base di questa consapevolezza confuta l'autorità del Maestro: «Infatti anche se io non posso sapere tutto ciò che sapete voi, so però qualcosa che voi non sapete, [...] cioè che il morso d'Amore darà a ciascuno il suo salario»³⁸.

È proprio questa discussione a testimoniare la problematicità dei rapporti tra i rappresentanti del mondo intellettuale secolare e quello femminile. Le allegorie tratte dal mondo animale offrono altre prove delle diverse ricadute somatiche tra chi seduce e chi resiste alla seduzione. Non a caso, l'unicorno, che simboleggia gli uomini vittime di donne senza amore, viene percepito dalla dama come l'uomo che inganna

³⁶ Nei manoscritti posteriori compare la *Risposta*. Non potendo escludere che l'autore della *Risposta* sia stata una donna (J. Beer, cit.), probabilmente una colta trobairitz, rimane il fatto che accanto alla misoginia tradizionale si sia fatta strada la tendenza filogina riscontrabile anche nella letteratura elogiativa anonima. Si concentrano su questo fronte, piuttosto trascurato, recenti approcci che stanno esplorando fonti ritenute indispensabili per la comprensione delle questioni di genere nella letteratura medievale. Cfr. P.C.L. Fonseca, *Literary Misogyny and Praise of Women in the Middle Ages: Commented Readings of Medieval Text*, NewCastle (UK), Cambridge Scholars Publishing, 2022, p. XIII e, in particolare, p. 207 ss. (“Response to Richard de Fournival's *Li Bestiaire d'Amour*”).

³⁷ R. de Fournival, cit., pp. 29-31, e *La Risposta al Bestiario*, cit., pp. 121 e 113.

³⁸ *La Risposta al Bestiario*, cit., pp. 109 e 29.

con «sguardi e parole dolci»³⁹. Nella *Risposta*, dopo aver assicurato che durante la creazione il corpo della donna era stato privilegiato, aggiunge – si direbbe contro voglia – che Dio aveva conferito soltanto «all'uomo la signoria sopra tutte le creature, anche sopra la donna che Egli aveva fatta di una materia più nobile di quella con cui aveva fatto l'uomo»⁴⁰. Vanno quindi presi in considerazione quelli che sono stati individuati come problemi comuni ad ogni epoca: vale a dire le strategie femminili di auto-conservazione di fronte a rapporti vincolati alla prevaricazione sessuale psicologica e fisica. Senza contare il persistente fenomeno della filofobia, inesorabilmente intrecciato alle forze motrici di questi atteggiamenti culturali.

Soltanto con un netto rifiuto la dama può salvarsi dai *morsi mortali* dell'amore. Il che consente al Maestro di non mettere in gioco la propria vitalità intellettuale. Così l'alleanza tra parola e immagine, che aveva lo scopo di divulgare le verità sacre presso gli analfabeti, ha ora un altro serio obiettivo: conservare ricordi sentimentali. Fournival suggerisce infatti ai lettori un metodo infallibile per guarire le ferite mentali d'amore: rimanere nella «memoria» altrui senza rischiare di perdere la propria.

Il gioco degli sguardi di Madonna Fiammetta

Se si vuole infine avere una idea realistica e non metaforica delle conseguenze fisiologiche di un contatto visivo fra i due sessi, secondo gli schemi della società colta laica del Trecento italiano, bisogna ricorrere

³⁹ La dama specifica che «ci sono molte donne che credono a tutto ciò che sentono e tacciono su ciò che vedono» (ivi, p. 121).

⁴⁰ Ivi, p. 95. Nel paragrafo successivo specifica che «la donna, fatta con una sostanza altrettanto nobile, se non più nobile ancora», era comunque «costretta ad obbedire per comandamento del nostro Sovrano»; del resto, era inevitabile che «una cosa che proviene da un'altra le sia obbediente».

alla lunga lettera scritta per «nobili donne». Filtrata dalla penna di Boccaccio si delinea con l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) una certa tendenza: l'interesse per i malori causati dall'innamoramento, ritenuti più frequenti nelle donne, a causa della loro fragilità corporea⁴¹. Una occasione da non trascurare.

Quando entra in chiesa, la bella, colta nobildonna napoletana, serenamente sposata, è soprattutto animata dal bisogno di trovare un pubblico di ammiratori. Infatti «non solamente gli uomini gli occhi torsero a riguardarmi, ma eziandio le donne... Mentre che io in cotale guisa, poco altrui rimirando, e molto da molti rimirata, dimoro, credendo che la mia bellezza altrui pigliasse, avvenne che l'altrui me miseramente prese» (I, 5-10). Come testimonia il passaggio in cui la protagonista rievoca l'incontro, avvenuto durante la messa pasquale allorché, con l'aspettativa appunto di attirare l'attenzione,

gli occhi con debita gravità elevati, infra la moltitudine de' circustanti giovani con aguto riguardamento distesi, e oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dritissimamente uno giovine opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incessabile fato mossa, meco lui e li suoi modi cominciai ad estimare (I, 5-10).

In poche righe si passa da un contegnoso sguardo che le consente di individuare, in mezzo alla folla, la bellezza di Panfilo ad una inaspettata reazione interiore che già proietta nella sua mente l'immagine del ragazzo con «segreto piacere». Tanto è vero che non ricambia l'occhiata esitante e garbata del giovane ma sbircia con cautela se lui continua a cercarla. «Contenta d'essere da lui riguardata», de-

⁴¹ N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 64. Sulla stretta relazione tra emozioni e reazioni corporee K. Oatley, *Breve storia delle emozioni*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 2007, p. 37. Per Boccaccio, l'edizione di riferimento è G. Boccaccio, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, a c. di E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

butta con: «Protesi gli occhi, alzati con la dovuta lentezza, il mirai, tenendo alquanto più fermi che l'usato ne' suoi gli occhi miei» (I, 15-20). Fiammetta sa che l'arte del guardare fa parte dei suoi privilegi di rango.

Quando lo scambio fra i due si intensifica, dimenticando le «trappole dell'amore» ella lo fissa più a lungo del solito. L'apprezzamento di Panfilo non soltanto «le trae dal petto soave respiro» ma la spinge ad accontentare i suoi occhi, già desiderosi di ricercare l'amato. Per questa via Fiammetta asseconda l'impulso del desiderio. Poi dagli occhi di Panfilo «uscì una luce che colpì i miei occhi e da lì penetrò per occulte vie» al cuore, che sopraffatto dall'improvvisa cascata luminosa la fa impallidire, rendendola prima «freddissima» e poi avvampata come fuoco. E sempre guardando Panfilo, sospira con un unico pensiero: «piacergli» (I, 30-35). Le sensazioni corporee influiscono sulla sua decisione: «E subitamente atta divenni a potere essere presa». Si materializza così l'arrendevolezza che prende il posto della iniziale intraprendenza. Basti pensare alle sue prime occhiate investigative, curiose, non schive. Dopo essere stata attratta dalla bellezza maschile, minuziosamente descritta, lascia a Panfilo l'iniziativa dell'approccio, legittimato dal potere del suo raggio visivo. Così nasce una relazione, naufragata in seguito all'abbandono e al tradimento dell'amante.

La narrazione è comunque allineata a tre *clichés* letterari: l'amore che nasce dallo sguardo, la relazione extraconiugale e la malattia, sostitutiva del senso del peccato. Sono infatti i desideri, i tempestosi pensieri a molestare il cibo, il sonno, la serenità e la bellezza di Fiammetta, la cui «deforme magrezza» viene via via accompagnata dal volto smunto e da capelli ingrigiti e privi di luce (V, 13).

Rispetto alla tradizione lirica, che privilegiava l'innamoramento maschile, Boccaccio si concentra sulle conseguenze fisiche della *visio* femminile: la dinamica comunque è la stessa. Il ruolo fondamentale giocato dagli occhi è accentuato dall'insistenza nei vocaboli e nelle forme

verbalì relative alla visione e allo sguardo. Ostentatamente chiamato in causa circa ottanta volte⁴².

Questo monologo femminile, che è in realtà una finzione letteraria, viene rivolto alle nobildonne con evidenti finalità didattiche già sperimentate⁴³. Questa lunga lettera, da cui è stato estratto qualche significativo frammento, quale lezione avrebbe impartito al pubblico femminile e a quello attuale? Innanzi tutto il Prologo insegna che, per le oggettive incomprensioni fra donne e uomini, la lettura del testo è negata ai secondi che avrebbero reagito con «scherzevole riso». Boccaccio, mettendo poi in scena non soltanto le conseguenze fisiche del mal d'amore femminile ma anche l'invalidabile muro fra i due sessi, ci rende partecipi dei gesti quotidiani che li dividono. Per questa ragione la protagonista desidera comunicare la sua afflizione soltanto a lettrici che avrebbero partecipato con «pietose lagrime».

Infine, il pubblico attuale, in particolare quello accademico, è sempre più attratto dall'impatto corporeo ed emotivo di una narrazione che restituisce la parola agli eloquenti segnali dei corpi maschili e femminili⁴⁴. Il Prologo mette infatti prontamente in guardia le seconde dalle risate sardoniche dei primi. La smorfia sprezzante delle bocche maschili ci restituisce un dettaglio significativo sulla qualità delle interazioni non verbali fra donne e uomini nella vita quotidiana del XIV secolo fiorentino. Parimenti rimane impresso anche il flash realistico sugli occhi di Fiammetta che dopo essere stati «simili a due mattutine stelle» ora sono «intornati di purpureo giro» (V, 13).

⁴² V. Gobbato, «*Quanti piacevoli basci, quanti amorosi abbracciari*». Note sul lessico amoroso dell'«*Elegia di Madonna Fiammetta*», in «*Chroniques italiennes*», 36, 2/2018, p. 148.

⁴³ M.F. Loffredo, *Le fonti del discorso femminile nell'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», 29, 2022, pp. 259-280 (<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.75812>, ultima consultazione 15 gennaio 2025).

⁴⁴ I. Albers, *The Passions of the Body in Boccaccio's «Decameron»*, in «*Italian Issue. Modern Language Notes*», vol. 125, 2010, pp. 26-53 (<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v125/125.1.albers.html>, ultima consultazione 25 gennaio 2025).

Conclusione

Una stringata chiusura permette di definire almeno in parte questa riflessione sul ruolo della vista nella costruzione medievale dei corpi umani celesti e terrestri.

Il tema ha incentivato a chiedersi come venivano costruite e affrontate le identità somatiche dalla letteratura religiosa e secolare. E gli sguardi, che hanno un ruolo importante nel linguaggio del corpo⁴⁵, ci offrono una singolare prospettiva storica sull'importanza della comunicazione non verbale. Del resto, l'attenzione crescente fra gli esperti di cultura medievale per le espressioni facciali, le posture, i gesti e lo sguardo (ben documentati dalle fonti iconografiche) aiuta a capire meglio quali teorie, pratiche sociali, norme ed emozioni hanno prospettato nel mondo occidentale molteplici e diverse morfologie⁴⁶. I testi qui consultati hanno fornito tre indizi consistenti sul significato dei movimenti oculari che rispecchiano, fra altri ancora da scoprire, prototipi rilevanti. Dal rivolgere gli occhi verso l'alto (la santità) ad evitare di guardare (La Dama della Risposta) fino al fissare in modo parlante (Fiammetta).

Da una parte, l'analisi sui corpi celesti ha evidenziato che i santi e le sante sono tali per la loro incorporeità: gli occhi disincarnati di Lucia rappresentano non a caso la quinta essenza della luce. Dall'altra, la *visio* nei corpi terreni con de Fournival viene collegata al cervello mentre con Boccaccio giunge direttamente al cuore, grazie al sottile raggio di luce irradiato dagli occhi di Panfilo.

⁴⁵ A. Lowen, *La voce del corpo*, trad. it. Roma, Astrolabio, 2009 (sul ruolo degli occhi nel contatto fisico con gli altri si veda il IV capitolo).

⁴⁶ Cfr. J. A. Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Sulla valenza plurima dei corpi nelle tradizioni filosofiche occidentali cfr. M.T. Catena, *Breve storia del corpo*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

Christine e Isabelle, mediatrici di pace. *L'Epistre a la reine* di Christine de Pizan

PATRIZIA CARAFFI

Durante la sua lunga esperienza letteraria, Christine de Pizan ridefinisce il ruolo delle donne nella società, reclama il diritto all'istruzione, alla parola pubblica, al governo. Sapere è potere, nel paradosso più sorprendente dell'epoca, la scrittura per mano di donna: *pour la chose non usagee que femme escripse*¹. L'autrice risponde alla presunta inferiorità naturale delle donne con una sistematica decostruzione dell'ordine simbolico patriarcale, che si dispiega in tutta la sua vasta produzione², con una forte componente di impegno. Una scrittura politica, decisa,

¹ Christine de Pizan, *Livre de l'Advison Cristine*, édition critique par Ch. Reno et L. Dulac, Paris, Champion, 2001, p. 110. Mi permetto di rinviare a P. Caraffi, *Le paradoxe de l'écriture féminine parfaite : Marie de France et Christine de Pizan*, in *La querelle des genres : paradoxes et modèles de la « perfection » féminine (XII^e-XVII^e s.)*, M. Arriaga Flórez, P. Caraffi et H. Cazes (eds.), «Renaissance et Réforme / Renaissance and Reformation», 46, 3-4, 2023, pp. 83-110.

² Con illustri committenti, Christine de Pizan dirige uno *scriptorium* privato, un atelier di copisti e miniatori, che rievoca di frequente nei suoi scritti; da quel magnifico laboratorio ci sono pervenuti cinquantquattro manoscritti originali – copiati, corretti o diretti dall'autrice –, che nel loro insieme, sono considerati un vero capolavoro nella storia del libro. Cfr. G. Ouy, Ch. Reno, I. Villela-Petit, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, 2012; O. Delsaux, *Manuscripts et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Age. L'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2013; I. Villela-Petit, *Atelier Christine de Pizan*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, 2020.

coraggiosa, sempre attenta agli accadimenti che dilanano il suo paese adottivo³, che si intreccia con il discorso complesso e innovativo intorno al sapere e all'autorità femminili.

La *Epistre a la reine*, che qui si traduce integralmente, con il testo originale a fronte⁴, è una epistola pubblica, secondo l'uso del tempo, redatta il 5 ottobre 1405 – solo pochi mesi dopo *La Cité des Dames* e il *Livre des Trois Vertus* –, che fa parte di un ampio corpus di opere dedicate dall'autrice all'urgenza di risolvere i conflitti, lei stessa mediatrice di pace⁵. Christine de Pizan sostiene convintamente l'intervento di mediazione della regina Isabella di Baviera⁶, che conosceva e frequentava a corte⁷, in una delle tante crisi nello scontro sanguinario tra il duca di Borgogna Giovanni senza Paura, e il duca Luigi d'Orléans, rispettivamente cugino e fratello del re Carlo VI, avidi di potere e diretti responsabili di una interminabile guerra civile. I fatti: nell'agosto 1405, Giovanni senza Paura marcia su Parigi con un grande esercito. La regina e Luigi d'Orléans, all'epoca alleati⁸, il 17

³ Voce femminile colta e laica, Christine de Pizan (1365-1430) nata a Venezia da famiglia bolognese, rimane tutta la vita a Parigi, dove si era trasferita da bambina con la famiglia, per raggiungere il padre Tommaso da Pizzano (francesizzato in Thomas De Pizan), medico, astrologo e consigliere personale del re Carlo V.

⁴ Christine de Pizan, *Epistre a la reine*, edizione di A. Kennedy, in «Revue des Langues Romanes», 92, 1988, pp. 253-264. L'intento è rimettere in circolo l'edizione dell'amico e maestro Angus Kennedy, con la prima traduzione italiana.

⁵ Per citarne alcune, la biografia del re Carlo V, *Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* (1404), *Le livre de l'advison Cristine* (1405), *Le livre du corps de policie* (1406-1407), *Les Lamentacion sur les maux de la France* (1410), *Le Livre de la Paix* (1414).

⁶ Sulla figura complessa di Isabella di Baviera sono fondamentali i numerosi studi di Tracy Adams, fino al volume T. Adams, *The Life and Afterlife of Isabeau of Bavaria*, Baltimore, Johns Hopkins University Press (Rethinking Theory), 2010.

⁷ P. Caraffi, *Ritratti di donne in relazione nella scrittura di Christine de Pizan*, in *L'eredità di Antigone*, a cura di M. Farnetti e G. Ortu, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 107-118.

⁸ A causa di questa fuga, venne montata una campagna infamante contro la regina, accusata di una *liason* con Luigi d'Orléans. Si veda T. Adams, *Isabeau de Bavière : la*

agosto fuggono a Melun. Il Delfino, che avrebbe dovuto raggiungerli, è intercettato dallo zio Giovanni senza Paura e riportato a Parigi. Lo scontro sembra inevitabile.

Nell'appellarsi a Isabella di Baviera, unica «medicina e sovrana cura» (*medicine et souverain remede*)⁹ per il regno, nel ruolo di voce del popolo francese sofferente, Christine de Pizan implicitamente riconosce autorità e potere alla regina, ricordando al mondo il suo compito di *moyenneresse de traictié de paix* (mediatrice di un trattato di pace). Il ruolo di mediatrice della regina le era stato conferito dallo stesso re Carlo VI con l'istituzione nel 1402 di un Consiglio di reggenza da lei presieduto, con pieni poteri di interposizione tra i principi nel caso di "assenza" del sovrano, in preda di sempre più frequenti crisi di follia. Un governo intermittente – la regina poteva governare solo quando il re era malato – che tuttavia con la coregenza aggirava la legge salica¹⁰, che escludeva le donne dalla corona di Francia, rendendo la sovrana garante per suo figlio il Delfino e per il regno, contro l'avidità dei duchi.

Il primo passo nella costruzione del corpo politico della regina come garante del corpo politico del regno è il suo ingresso solenne a Parigi. Isabella di Baviera, figlia di Stefano III di Ingolstadt e di Taddea Visconti, aveva sposato il re Carlo VI nel 1385, ma la consacrazione avviene solo quattro anni più tardi, il 22 agosto 1389, preceduta il giorno prima dall'entrata solenne e fastosa a Parigi, un grandioso rito collettivo di imponente e costosissima regia, puntualmente descritta dalle cronache dell'epoca. Per la prima volta la futura regina sfila da

création d'une reine scandaleuse, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 25, 2013, pp. 223-235.

⁹ E. J. Richards, *À la recherche du contexte perdu d'une ellipse chez Christine de Pizan: la coagulation régulée et le pouvoir politique de la reine*, in *Christine de Pizan, La scrittrice e la città. L'écrivaine et la ville. The Woman Writer and the City*, a cura di P. Caraffi, Firenze, Alinea Editrice, 2013, p. 93-111.

¹⁰ É. Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir. L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Perrin, 2006.

sola, e non al fianco del re¹¹, su una lettiga aperta. La segue un corteo tutto femminile, composto dalle principesse e nobildonne di Francia. Il corpo della regina straniera visualizza anche nell'abbigliamento, un vestito di seta blu ornato con gigli d'oro – esatta replica dell'abito che aveva indossato il sovrano il giorno della sua incoronazione – l'appartenenza alla monarchia francese. Con una messa in scena grandiosa della regalità, Isabella di Baviera è ufficialmente accolta nel grande corpo politico della Francia.

La capacità di mediazione nella guerra da parte della regina e delle principesse è considerata da Christine de Pizan come un dovere etico imprescindibile. Il *Livre des Trois Vertus* (1405) dedica pagine importanti alla questione. Con un ribaltamento della tradizionale dicotomia donna-passione e uomo-ragione, l'autrice afferma che gli uomini, presi dal furore bellico, perdono il controllo e solo le nobildonne possono con saggezza riportare la pace:

La bonne princepe sera tousjours moyenne de paix a son pouoir [...] laquelle chose est le droit office de sage et bonne royne et princepe d'estre *moyenne de paix* et de *concorde*, et de travailler que guerre soit eschivee pour les inconveniens qui avenir en peuent. Et ad ce doivent aviser principaulment les dames, car les hommes sont par nature plus courageux et plus chaulx, et le grant desir que ilz ont d'eulx vengier ne leur laisse aviser les perilz ne les maulx qui avenir en peuent.¹²

¹¹ M. Gaude-Ferragu, *Le "double corps de la reine". L'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris (22 août 1389)*, in «Micrologus», 22, 2014, pp. 139-169 ed Ead., *La Reine au Moyen Âge. Le pouvoir au féminin. XIVe-XVe siècle*, Paris, Éditions Tallandier, 2014. D. Demartini, «L'Épître à la Reine de Christine de Pizan. Un nouveau sacre pour Isabelle de Bavière», in D. Demartini - Cl. Le Ninan (eds.), *Genèses et filiations dans l'œuvre de Christine de Pizan*, Paris, Classiques Garnier, pp. 245-259.

¹² Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, éd. C.C. Willard e E. Hicks, Paris, Champion, 1989, p. 35. Nella *Cité des Dames* l'autrice ribalta il paradigma aristotelico e poi isidoriano intorno alla debolezza femminile: «De tant comme femmes ont le corps plus delié que les hommes, plus faible et moins able a plusieurs choses faire, de tant ont-elles l'entendement plus a delivrer et plus agu ou elles s'appliquent.» (Così come le

(La nobile principessa dovrà essere sempre e con tutte le sue forze mediatrice di pace [...] Questo è il giusto compito di una saggia e nobile regina o principessa: essere mediatrice di pace e concordia, e agire per evitare la guerra, con tutte le tragiche conseguenze. Devono essere principalmente le nobildonne ad assumere questo compito, poiché gli uomini sono per natura più temerari e collerici, e il grande desiderio di vendetta non permette loro di prevedere i pericoli e le gravi sofferenze che ne potrebbero derivare.)

Nell'*Epistre* l'autrice scrive che, per essere ricordata in eterno come portatrice di pace (*pourchasseresse de paix*), la regina dovrebbe seguire gli esempi di Veturia, Ester, Betsabea e della regina Bianca, madre di San Luigi, mediatrici in situazioni di conflitto, in una genealogia femminile nella storia, teorizzata dalla possente costruzione della *Cité des Dames* e di cui fa già parte:

Et ores est un nouvel royaume de Femenie encommencié, mais trop plus est digne que celui de jadis, car ne convendra aux dames ycy hebergees aler hors de leur terre pour concevoir ne enfanter nouvelles heritieres pour maintenir leur possession par divers aages de ligne en ligne, car assez souffrira pour tousjours, mais de celles que ores y mettrons.

(È ora fondato il nuovo regno delle Donne, molto più degno di quello di un tempo. Le dame che saranno accolte qui non dovranno lasciare le loro terre per concepire, avere giovani eredi e mantenere la proprietà allo stesso lignaggio negli anni: esse vivranno qui per sempre).¹³

donne hanno un corpo più delicato degli uomini, più debole e meno adatto a svolgere certi compiti, esse dispongono di un'intelligenza più viva e acuta là ove si applicano.): Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, edizione del testo originale a fronte di J. Richards, Roma, Carocci, 2025¹⁶ (I^a edizione Milano-Trento, Luni, 1998), I, 27, pp. 152 e 153.

¹³ Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, cit., II, 12, pp. 250 e 251, mio il corsivo. Isabelle compare nella *Cité des Dames* in un capitolo dedicato alle principesse e dame di Francia, il II, 48, *Cit dit des princeces et dames de France*, pp. 422-23: «Et tout

La regina, donna e madre, come la Vergine *conffortaresse et advocate* (fonte di conforto e difesa) del suo popolo, è l'unica a poterlo salvare dai principi avidi di potere. Voce profetica, Christine de Pizan annuncia l'invasione dei nemici stranieri, la divisione del regno e la distruzione della sua cavalleria. Memore della sua stessa esperienza, rammenta le donne vedove e i loro bambini affamati, prime vittime di ogni guerra e conclude con un rinnovato appello a un trattato di pace, segno di pietà e carità per i leali sudditi "affamati" di pace.

L'*Epistre* è redatta (e si suppone resa pubblica) il 5 ottobre 1405. Il 12 ottobre il Consiglio Reale emana un atto che autorizza la regina, nel caso di conflitto, ad agire per «l'appaiser par voye de justice ou par voye amiable» (riappacificare con le armi o con la diplomazia). Il 17 ottobre i duchi di Orléans e di Borgogna firmano un trattato di pace, che si rivelerà solo una tregua, purtroppo e come sappiamo, non duratura.

premierement ne sera pas refusee la noble royne de France Ysabel de Baviere, a present par grace de Dieu regnant, en laquelle n'a raim de cruaulté, extorcion ne quelconques mal vice, mais tout bonne amour et benignité vers ses subgés». (Prima tra tutte, dovremo accogliere la nobile regina di Francia, Isabella di Baviera, che ora regna per la grazia di Dio: in lei non c'è la minima traccia di crudeltà, cupidigia, o qualche altro vizio malvagio, ma solo amore e bontà verso i suoi sudditi).

CHRISTINE DE PIZAN

Epistre a la reine

Epistola alla Regina

A tres excellent, redoubtée et puissant princesse, ma dame Ysabel, royne de France.

Tres haulte, puissant et tres redoubtée dame, vostre excellent dignité ne vueille avoir en desdaing ne despris la voix plourable de moy, sa povre serve, ainz daingne encliner a noter les parolles dictes par affection desireuse de toute bonne adrese, non obstant que sembler vous pourroit qu'à si povre, ignorant et indigne personne n'appartiengne se chargier de si grans choses, mais comme ce soit commun ordre que toute personne souffrant aucun mal naturellement affuie au remede, si comme nous veons les malades pourchacier garrison, et les familleux courir à la viande, et ainsi toute chose a son remede.

Tres redoubtée dame, ne vous soit doncques merveille se à vous, qui au dit et oppinion de tous povez estre la medicine et souverain remede de la garison de ce royaume à present playé et navré piteusement et en peril de piz, ore se trait et tourne, non mie vous supplier pour terre estrange, mais pour vostre propre lieu et naturel heritaige à voz tres nobles enfans.

Tres haute dame et ma tres redoubtée, non obstant que vostre sens soit tout adverti et advisié de ce qu'il appartient, toutesfoiz est-il vray que vous, seant en vostre trosne royal avironné de honneurs, ne povez savoir fors par autruy rappors les communes besoignes tant en parolles comme en faiz, qui queurent entre les subgiez. Pour ce, haulte dame, ne vous soit grief oïr les ramentevances en piteux regrais des adoulez supplians françoys, à present reampliz d'affliccion et tristesse, qui à humble voix plaine de plours crient à vous, leur souveraine et redoubtée dame, prians pour Dieu mercy que humble pitié vueille monstrier à vostre begnin cuer leur desolacion et misere, par cy que prouchaine paix entre ces .ii. haulz princes germaines de sanc et naturellement amis, mais à present par

Alla maestosa, onorata e potente sovrana, mia signora Isabella, regina di Francia.

Nobilissima, potente e onorata regina, che vostra Maestà non voglia disprezzare né ignorare la voce piena di pianto della sua umile serva, Christine, ma si degni di ascoltare le parole dettate dall'affetto, desiderosa solo di fare il bene, anche se potreste pensare che una persona così umile, ignorante e indegna come me non dovrebbe occuparsi di questioni tanto gravi. Tuttavia, poiché è nell'ordine delle cose che chi soffre istintivamente cerchi una cura, come i malati che desiderano guarire, o gli affamati che agognano il cibo, così ogni male richiede un rimedio.

Dama nobilissima, non vi meravigliate se mi rivolgo a voi, che potete essere, tutti lo pensano e lo affermano, medicina e sovrana cura per la guarigione del nostro regno oggi straziato, ferito gravemente e sull'orlo del baratro. Rivolgo a voi la mia supplica non per un paese straniero, ma per la vostra stessa terra e la legittima eredità dei vostri nobili figli.

O mia nobilissima e potente sovrana, benché voi siate di così grande saggezza da comprendere come agire, tuttavia è anche vero che voi, regina circondata di onori, solo da altri potete conoscere cosa accade, in atti e parole, tra i vostri sudditi. Per questo, nobile dama, vogliate ascoltare le richieste di pietoso aiuto degli addolorati francesi supplicanti, che con umile voce piena di lacrime si rivolgono a voi, la loro nobile dama e potente sovrana, chiedendo grazia a Dio, che il vostro benigno cuore sia preso da pietà per la loro disgrazia e miseria, e che vogliate richiedere con forza e ottenere al più presto la pace tra questi due nobili principi, cugini di primo grado, per natura alleati, che nel presente una Fortuna avversa spinge al con-

estrange Fortune meuz à aucune contencion ensemble, vueilliez procurer et empetrer. Et chose est assez humaine et commune mesmement souventefoiz vient entre pere et filz aucun descort, mais dyabolique est et seroit la perseverance en laquelle povez notter par especial deux grans et horribles maulz et dommages. L'un que il conviendrait en brief temps que le royaume en feust destruit, si comme dist Nostre Seigneur en l'Euvangile : Le royame en soy divisié sera desolé. L'autre que hayne perpetuelle soit née et nourrie dorez en avant entre le hoirs et enfans de noble sang de France, lesquelz seulent estre comme un propre corps et pillier à la deffense de cestui dit royame, pour laquelle cause d'ancien nom est appelé fort et puissant.

Tres excellent et redoubtée dame, encores vous plaise notter et reduire à memoire trois tres grans biens et prouffiz qui par ceste paix procurer vous ensuivroient. Le premier appartient à l'ame, à laquelle tres souverain merite acquerriez de ce que par vous seroit eschevée si grant et si honteuse effusion de sang ou tres crestien et de Dieu establit royaume de France et la confusion qui en ensuivroit, se tel horreur avoit durée. Item, le ii^e bien, que vous seriez pourchacrerresse de paix et cause de la restitution du bien de vostre noble porteure et de leurs loyaulz subgiez. Le tiers bien, qui ne fait à desprisier, c'est qu'en perpetuelle memoire de vous ramenteue, recommandée et louée es croniques et nobles gestes de France doublement couronnée de honneur seriez avec l'amour, graces, presens et humbles grans merciz de voz loyaulz subgiez.

Et ma redoubtée dame, à regarder aux raisons de vostre droit, posons qu'il soit ou feust ainsi que la dignité de vostre haultesse se tenist de l'une de partiez avoir [esté] aucunement blecée, par quoy vostre hault cuer feust mains enclin que par [vous] ceste paix feust traictiée. O tres noble dame, quel grant scens c'est aucunefoiz, mesmes entre les plus grans,

flitto. È una reazione umana e accade di frequente anche tra padre e figlio che ci sia qualche contrasto, ma perseverare nella contesa sarebbe diabolico. Ne deriverebbero in particolare due grandi e terribili sventure. La prima è che il regno sarebbe annientato in breve tempo, lo dice Nostro Signore nel Vangelo: «Un regno diviso al suo interno sarà devastato». La seconda è che odio eterno nascerà e verrà alimentato d'ora in avanti tra gli eredi e nobili figli di Francia, loro che sono stati fino a oggi come un corpo unico, sostegno e difesa per il regno, che da così tanto tempo, e proprio per questa ragione, ha fama di essere forte e potente.

O nobilissima e potente sovrana! Vogliate notare e ricordare tre immensi beni e meriti che avreste nel ristabilire la pace. Il primo riguarderebbe la vostra anima, a voi sarebbe attribuito il grande merito d'aver messo fine al vergognoso spargimento di sangue nel regno cristiano di Francia fondato per volere di Dio, e alla conseguente rovina se durasse un tale orrore. Il secondo merito: voi sareste ritenuta portatrice di pace e grazie a voi sarebbero restituiti i beni alla vostra nobile progenie e ai vostri leali sudditi. Il terzo merito che non deve essere disprezzato: il vostro nome sarebbe lodato per sempre, e voi sareste ricordata e lodata nelle cronache della nobile storia di Francia, doppiamente incoronata di onore e di affetto, devozione, e umile e profonda gratitudine dei vostri leali sudditi.

Mia potente sovrana, ammettiamo che secondo le ragioni del vostro diritto, la dignità di Vostra Altezza possa ritenersi offesa da una delle parti in causa, e che allora il vostro nobile cuore sia poco incline a trattare la pace. Oh! Nobilissima regina, quanta saggezza, anche tra i potenti, nel sacrificare a volte parte dei propri diritti per evitare

laisser aler partie de son droit pour eschiver plus grant inconvenient ou attaindre à tres grant bien et utilité. Et, tres puissant dame, les histoires de voz devanciers, qui deuement se gouvernerent vous doivent estre exemple de bien vivre, si comme il advint jadis à Romme d'une tre puissant princesse, de laquelle le filz par les barons de la cité avoit esté à grant tort et sans cause bannis et chaciez, dont apres pour celle injure vengier, comme il eust assemblé si grant ost que souffisant estoit pour tout destruire, la vaillant dame, non obstant la villeinie faite, ne vint-elle au devant de son filz et tant fist qu'elle appaisa son yre et le pacefia aux Rommains. Helas, honnourée dame, doncques quant il avendra que pitié, charité, clemence et benignité ne sera trovée en haute princesse, ou sera-t-elle doncques quise ? Car, comme naturellement en femenines condicions soient les dictes vertus, plus par rayson doivent habonder et estre en noble dame, de tant comme elle reçoit plus de dons [de] Dieu. Et encores à ce propos qu'il appartient à haute princesse et dame estre moyenneresse de traictié de paix, il appert par les vaillans dames louées en Saintes Escriptions, si comme la vaillant saige royne Hester, qui par son sens et benignité appaisa l'yre du roy Assuaire, tant que revocquer fist la sentence donnée contre le pueple condampné a mort. Aussi Bersabée n'appaisa-elle mainteffoiz l'yre David ? Ainsi une vaillant royne qui consseilla à son mari que, puis qu'il ne pavoit avoir par force ses ennemis, que il feist si come font les bons medecins, lesquels quant ilz voyent que medecines ameres ne prouffissent à leur paciens, ilz leur donnent des doulces. Et par celle voye le fist la saige royne reconcilier à ses adversaires. Semblablement se pourroient dire infiniz exemples, que je laisse pour briefté, des saiges roynes louées et par le contraire des perverses, crueuses et ennemies de nature humaine, si comme la faulse royne Jezabel et autres semblables qui pour leurs demerites sont encores et perpetuellement seront diffamées, maudites et dampnées. Mais des bonnes encores à notre propos sanz plus loing querir, la tres saige et bonne royne de France, Blanche, mere de Saint Louys, quant

conseguenze più gravi o raggiungere un bene più grande e utile. O potente sovrana! Dovrebbero essere esempi di misura la storia delle vostre antenate, che seppero controllarsi nel governare, come successe in passato a una principessa di Roma molto importante, il cui figlio era stato cacciato e bandito a torto e senza motivo dai maggiorenti della città. Per vendicarsi di un tale affronto, egli aveva riunito un grande esercito capace di distruggere tutto. La valorosa nobildonna andò dal figlio, e tanto fece che riuscì a calmare la sua collera e a riconciliarlo con i Romani, malgrado l'offesa subita. Ahimè, nobile regina! Dove dunque cercare pietà, carità, clemenza e bontà se non in una grande principessa? Le suddette virtù fanno parte della natura femminile e a maggior ragione devono abbondare in una nobildonna, nella misura in cui riceve più doni da Dio. E, sempre a proposito del dovere che spetta alle principesse e alle donne nobili di essere le mediatrici dei trattati di pace, ne sono esempio le dame valorose lodate nelle Sante Scritture. La sapiente e coraggiosa regina Esther, grazie alla sua saggezza e bontà, seppe placare la collera del re Assuero e gli fece revocare la sentenza di morte pronunciata contro il popolo ebreo. Betsabea riuscì a calmare l'ira di Davide numerose volte. Ci fu anche una coraggiosa regina che consigliò al marito, incapace di vincere i nemici con le armi, di agire come quei bravi medici che, quando si accorgono che le pozioni amare non guariscono i malati, gliene prescrivono di dolci. Così la saggia regina riuscì a riconciliarlo con i suoi nemici. Potrei citare un numero infinito di esempi, che tralascio per amor di brevità, di regine lodate per la loro saggezza o, al contrario, di perverse, crudeli e nemiche della natura umana, come la perfida regina Jezabel e altre che per i loro misfatti sono e saranno per sempre disprezzate, maledette e dannate. Senza dilungarmi oltre, citerò ancora tra le nobili, la saggia regina di Francia Bianca, madre di San Luigi. Quando i baroni erano in lotta per la reggenza del regno, la saggia e virtuosa regina prese tra le braccia il

les barons estoient en descort pour cause de regenter le royaume, ne prenoit-elle son filz mendre d'aage entre ses bras, et entre les barons le tenoit, disant : Ne voyez-vous vostre roy ? Ne faites choses dont quant Dieu l'ara conduit en aage de discrecion il se doye d'aucun de vous tenir pour mal content. Et ainsi par son sens les appaisoit.

Tres haute dame, mais que mon langaige ne vous tourne à ennuy, encores vous dis-je que, toute ainsi comme la royne du ciel, mere de Dieu, est appelée mere de toute crestienté, doit estre dicte et appelée toute saige et bonne royne mere et conffortarresse et advocate de ses subgiez et de son pueple. Helas doncques qui seroit si dure mere qui peust souffrir, se elle n'avoit le cuer de pierre, veoir ses enfans entreoccire et espendre le sang l'un à l'autre et leurs povres membres destruire et disperser, et puis, qu'il venist par de costé estrangers aucuns qui du tout les persecutassent et saïssissent leurs heritaiges ?

Et ainsi, tres haute dame, povez estre certaine, couvendroit qu'avenist ainsi de ceste persecucion, se la chose aloit plus avant, que Dieux ne vueille ! Car n'est mie doubte que les ennemis du royame, resjouiz de ceste aventure, vendroient par de costé a grant armée pour tout parhonnir. Ha Dieu, quel douleur à si noble royaume perdre et perir tel chevalerie ! Helas, et qu'il convenist que le pouvre pueple comparast le pechié dont il est innocent ! Et que le povres petiz alaïtans et enfans criassent apres leurs lasses de meres vesves et adoloues, mourans de faim et elles, desnüées de leurs bien, n'eussent de quoy les appaisier, lesquelles voix, comme racontent en pluseurs lieux les Escriptures, percent les cieulz par pitié devant Dieu juste, et attrayent vengeance sur ceulz qui en sont cause ! Et encores avec ce, quel honte à ce royaume qu'il convenist que les puvres desers de leurs biens alassent mendier par famine en estranges contrées, en racomptant comment ceulz qui garder les devoient les eussent destruis ! Dieux, comment seroit

figlio ancora bambino per mostrarlo a tutti e disse: «Non vedete il vostro re? Non fate nulla per cui egli possa portarvi rancore quando avrà, per grazia di Dio, raggiunta l'età per regnare». Così con la sua saggezza li riappacificò.

Nobile altezza, non voglio annoiarvi, ma vorrei ancora dirvi che, così come la Regina dei cieli, madre di Dio, è chiamata madre di tutta la cristianità, ogni nobile e saggia regina deve essere chiamata e considerata madre, conforto e difesa dei suoi sudditi e del suo popolo. Ah! Solo una madre con un cuore di pietra potrebbe sopportare di vedere i suoi figli uccidersi tra loro e spargere ognuno il sangue dell'altro, le loro povere membra distrutte e disperse. Da ogni parte giungerebbero allora gli eserciti stranieri per perseguirli e privarli dei loro patrimoni!

È quello che accadrebbe, nobile altezza, siatene certa, se il conflitto continuasse, che Dio non voglia! Infatti, è indubbio che i nemici del regno, felici della circostanza, giungerebbero da ogni parte con un grande esercito per devastare il paese. Ah Dio! Che dolore vedere la distruzione di un regno così nobile e la morte di tanti valorosi cavalieri! Ahimè! Il nostro disgraziato popolo dovrà scontare i crimini che non ha commesso! E i poveri neonati e i bambini piccoli piangeranno accanto alle loro madri vedove, sfinite e dolenti, mentre muoiono di inedia e quelle, spogliate dei loro beni, non avranno nulla con cui sfamarli. Ma come leggiamo in molti passi delle Sacre Scritture, le loro voci attraversano i cieli per giungere fino a Dio, che in nome della giustizia farà ricadere la vendetta divina sui colpevoli! Inoltre, che vergogna per questo regno se i poveri, privi di ogni bene, dovessero andare in un paese straniero a mendicare il pane, raccontando come quelli che avrebbero dovuto proteggerli sono causa della loro rovina!

jamais si lait diffame non accoustumé en ce noble royaume repparé ne remis ? Et certes, noble dame, nous veons à present les apprestes de ces mortelz inconveniens qui ja sont si avanciez que tres maintenant en y a de destruis et desers de leurs biens, et destruit-on touz les jours de piz en piz tant que qui est crestien en doit avoir pitié. En oultre seroit-ce encores à notter à cellui prince ou princesse qui le cuer aroit tant ostiné en pechié, qu'il n'acompteroit nulle chose a Dieu ne à si faictes douleurs, s'il n'estoit du tout fol ou folle, les tres variables tours de Fortune, qui en un tout seul moment se puet changier et muer.

Dieux, à quans coups eust pensé la royne Olimpias, mere du grant Alixandre, ou temps qu'elle veoit tout le monde soubz ses piez à elle subgiet et obeissant, que Fortune eust puissance de la conduire ou point ouquel piteusement fina ses jours à grant honte ? Et semblablement d'assés d'autres pourroit-on dire. Mais, qu'en advient-il quant Fortune a ainsi acqeuilly aucun puissant ? Se si saignement n'a tant fait le temps passé par le moyen d'amors, de pitié et charité qu'il ait acqiz Dieu premierement et bien vueillans au monde, toute sa vie et ses faiz sont racontez en publique et tournez à repprouche. Et tout ainsi comme à un chien qui est chacié tous lui queurent sus, et est celli de tous deffoulez, en criant sus lui qu'il est bien employez.

Tres excellent et ma tres redoubtée dame, infinies raisons vous pourroient estre reccordées des causes qui vous doivent mouvoir a pitié et a traictié de paix, lesquelles vostre bon scens n'ignore mie. Si fineray atant mon epistre, suppliant vostre digne majesté qu'elle l'ait agreable et soit favourable à la plourable requeste par moy escripte de voz povres subgiez, loyaulz François. Et tout ainsi comme c'est plus grant charité de donner au povre une piece de pain en temps de chierté et de famine que ung tout entier en temps de fertilité et d'abondance, à vostre povre pueple vueilliez donner en temps de tribulacion une

Dio! Come potrà mai essere riparata una tale onta mai provata prima in questo nobile regno! Certo, noi vediamo già, nobile sovrana, le premesse fatali di questa catastrofe che avanza. Sono tante le vittime rovinare e spogliate dei loro beni, e le devastazioni ogni giorno più gravi, a tal punto che ogni cristiano deve provare pietà. E ancora, il principe o la principessa dal cuore così indurito dal peccato, che non si lascia turbare né da Dio né da disgrazie così terribili, a meno di essere completamente folle, dovrebbe ricordarsi dei capricci di Fortuna, che può in un istante tutto mutare.

Dio! La regina Olimpia, madre di Alessandro il Grande, quando il mondo intero si prostrava ai suoi piedi per obbedirle, avrebbe immaginato i rovesci della potente Fortuna che la fece cadere nelle condizioni pietose e piena di vergogna in cui si ritrovò alla fine della sua vita? Potrei raccontare molti altri esempi. Ma che accade, quando Fortuna riserva tale accoglienza a qualche potente? Se non ha vissuto saggiamente, secondo i dettami d'amore, pietà e carità che portano alla grazia di Dio e alla benevolenza del mondo, tutta la sua vita e azioni sono rese pubbliche, e gli verranno rimproverate. Come fosse un cane, tutti gli si scagliano contro e cercano di mandarlo via, urlando che se l'è meritata.

Nobilissima e mia potente sovrana, potrei rammentarvi infinite ragioni e motivi, di cui siete consapevole, per cui dovrete avere pietà e adoperarvi per un trattato di pace. Terminerò dunque la mia epistola, supplicando che sia gradita da Vostra Maestà e favorevole alla pietosa richiesta da me scritta, per dare voce ai vostri poveri leali sudditi Francesi. E, poiché è prova maggiore di carità donare al povero un pezzo di pane in tempi di miseria e carestia che un'intera pagnotta in tempi di ricchezza e abbondanza, vogliate, in questa epoca di sofferenza, accordare al vostro popolo poche parole e l'intervento dalla vostra autorità

piecete de la parolle et du labour de votre hautesse et puissance ; sera, s'il vous plaist, assés souffisamment pour les rassadier et garir du desir familleux qu'ilz ont de paix. Et ilz prieront Dieu pour vous. Pour lequel bien accomplir et mains autres, Dieu par sa grace vous vueille conceder et ottroier bonne vie et longue et à la fin gloire perdurable. Escript le v^e jour d'octobre, l'an de grace mil iiii^e et cinq.

Vostre tres humble obeissant
creature, Christine de Pizan.

e potere; se acconsentite, sarà sufficiente per soccorrerli e saziare la loro fame di pace. E pregheranno Dio per voi. Per condurre a buon fine questo compito, e molti altri ancora, che la grazia di Dio vi voglia concedere una vita lunga e felice e la gloria eterna. Scritto il 5 ottobre nell'anno di grazia 1405.

La vostra umilissima e obbediente servitrice,
Christine de Pizan

Molestie testuali.

Il caso di Veronica Franco e Maffio Venier

MONICA FARNETTI

Il caso è noto, e basterà richiamarlo per sommi capi. Rammentando come all'altezza degli anni Settanta del Cinquecento il patrizio veneziano Maffio Venier, poeta dialettale scandaloso e di rango, abbia inflitto delle autentiche «molestie testuali» alla concittadina Veronica Franco, poetessa di gran pregio nonché promotrice, assieme ad alcune contemporanee, della figura sociale, etica e intellettuale della cortigiana onesta¹. Che con un contrattacco puntuale al testo più odioso, fra tutti, di lui seppe capovolgere l'infamia in lode di se stessa, difendendo la propria reputazione e insieme la dignità di tutte le donne, cortigiane comprese, nel mentre screditando spettacolarmente il suo avversario. Il caso è noto dunque, ma lo si ripropone perché non manca di risultare ulteriormente istruttivo, e di rivendicare la propria esemplarità, in un ambito tristemente all'ordine del giorno quale quello della violenza sui corpi, e sugli intelletti, delle donne.

¹ L'espressione «molestie testuali», eponima di queste mie pagine, è debitrice di quella posta a titolo del convegno *Molestias textuales. Escritoras contra la violencia*, Università di Siviglia, 19-21 maggio 2022, all'interno del quale ho presentato i primi esiti di questa riflessione. Quanto ai testi del Venier, si tratta come si dirà di due capitoli, un sonetto e una sonettessa, fra i quali è quest'ultima la suscitatrice del *casus belli*. Sulla cortigiana onesta rinvio al mio *Le invereconde. Riflessioni sulla vergogna nella poesia del Rinascimento*, in «Archivi delle emozioni», vol. 2, n. 2, 2020, pp. 57-98.

L'esemplarità dell'episodio, lo si anticipa, è data segnatamente dalla reazione della molestata, o "abusata" che dir si voglia: la quale, rispondendo "per le rime" al suo aggressore che eredita in pieno, e in pieno rilancia, l'antico e immodificabile identikit dell'abusante, manda a segno tre obiettivi almeno. Individuando innanzitutto, e mettendo a nudo, la vocazione linguistica della violenza, ovvero il ruolo svolto dal linguaggio nell'ambito delle condotte violente: cogliendo perfettamente il nesso fra linguaggio, violenza e potere (un potere, nella fattispecie, legato all'ordine sociale, gerarchico e patriarcale) e mirando a sabotare la «macchina» creata da tale assemblaggio². Disinnescando quindi, con le sue doti di eloquenza e altezza d'ingegno, l'ordigno linguistico dell'abuso. Realizzando infine, quasi per soprammercato, uno dei suoi testi più noti e apprezzati. Al quale ci si accosterà non prima di aver tratteggiato brevemente il profilo dei due protagonisti della situazione.

Veronica Franco (1546-1591), «meretrice e scrittrice», è una figura che si presenta essenzialmente come donna "sola", o per meglio dire non «custodita»: ovvero una donna che, né moglie né monaca, ha adottato un rischioso regime di libertà affettiva e sessuale, godendo così di una libertà sconosciuta alle sue simili ma pagando, per essa, alti costi in termini di vulnerabilità e mancanza di garanzie³. All'epoca dei fatti ha

² Si anticipa così anche il testo responsabile, a monte, di questa riflessione: R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Torino, Utet, 2021.

³ Mi valgo qui congiuntamente della riflessione di C. Casagrande, *La donna custodita*, in *Storia delle donne. II. Il Medioevo* [1990], a cura di C. Klapisch-Zuber («Storia delle donne in Occidente», a cura di G. Duby e M. Perrot), Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 88-128; di G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000; e di M. Zancan, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana*, sotto la direzione di A. Asor Rosa, *Storia e geografia. II*. L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 619-741, particolarmente p. 710 e ca. Cfr. quindi D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, Milano, Bompiani, 1992. Andrà precisato che Veronica fu data in moglie, appena adolescente, al medico Paolo Panizza, dal quale tuttavia, come risulta dal suo testamento, si separò a diciotto anni. Cfr. V. Palumbo, *Veronica Franco*, in *Enciclopedia delle donne.it* 2019 (<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/veronica-franco>). Della stessa studiosa cfr. nondimeno *Veronica Franco. La*

circa venticinque anni, è al culmine della sua carriera e di cortigiana e di poeta (nel 1574 il re Enrico III in persona le ha reso i suoi omaggi, nel 1575 sono state pubblicate le sue *Rime*), ed è considerata uno dei volti pubblici della città.

Maffio Venier (1550-1586) appartiene per contro a una delle famiglie più illustri di Venezia. Oltre che figlio di Lorenzo, di cui meglio si dirà, è nipote del patrono, Domenico, e cugino dell'amante, Marco, di Veronica, talché si potrà affermare in seguito che la stessa famiglia diede alla poetessa un amante, un pigmalione e un nemico⁴. Maffio, che è cultore di quella letteratura ferocemente ostile alle donne di piacere detta antiputtanesca (la quale non per caso ha mietuto i suoi esiti più famosi, tanto in lingua quanto in vernacolo, nella Venezia cinquecentesca⁵), mette infatti in circolazione alcuni testi che prendono di mira e diffamano spietatamente la Franco. Si tratta, per la precisione, di due capitoli, un sonetto e una sonettessa, con i quali l'autore si rivolge a lei con parole e tonalità via via più rancorose e scurrili toccando l'apice nel testo – la sonettessa – di cui qui ci si occupa.

Riflettendo sulle possibili cause a monte dell'atto del Venier gli studiosi hanno addotto ragioni differenti, tutte verosimili. Alcuni ipotizzando che si sia trattato di una questione puramente lette-

cortigiana poeta del Rinascimento veneziano, Milano, edizioni della Enciclopedia delle donne, 2019.

⁴ Cfr. M. Dazzi, *Il libro chiuso di Maffio Venier (la tenzone con Veronica Franco)*, saggio introduttivo al volume, a cura dello stesso, *La tenzone tra Maffio Venier e Veronica Franco*, Vicenza, Neri Pozza, 1956, pp. 9-57, p. 19. Il volume edita l'intera produzione del Venier contro la poetessa, riproducendola dal cod. Marc. It. IX 217 e consistente in quanto di seguito si indica: il capitolo *Franca, credéme*, «che è – a suo modo – una *invitation amorosa*» (così Dazzi, ivi, p. 20); il capitolo *An, fia, cuomodo? a che muodo zoghémo?*, anticipazione di molti dei toni e dei temi della «terribile sonettessa» (così ancora ivi, p. 34); la sonettessa in questione *Veronica, ver unica puttana*; e il «faticato sonetto» (ivi, p. 57) *El retratto e la impresa è bona e bella*.

⁵ In argomento basti qui il rinvio a D. Romei, *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del Sedicesimo secolo*, s.l., Lulu, 2018 e all'edizione, a cura dello stesso studioso, de *La Tariffa delle puttane di Venegia [1535]*, s.l., Nuovo Rinascimento, 2020.

raria, ovvero di un omaggio reso – «per moda, per inclinazione [...], per uzzolo» –⁶ alla suddetta tradizione antiputtanesca: nella quale è ancora influente e genera sudditanza il modello, classico (di Giovenale, per intendersi) e tardo-medievale (del Boccaccio del *Corbaccio*), dell'invettiva misogina⁷. Considerato oltretutto che il padre di Maffio, il citato Lorenzo, è il poeta maggiormente rappresentativo di tale tradizione stessa, complici i suoi poemetti osceni e fortunatissimi dedicati a due delle più famose cortigiane del tempo: Elena Ballarina ovvero *La Puttana errante* (che titola una sconcia parodia del romanzo cavalleresco), e Anzola Zaffetta protagonista del *Trentuno della Zaffetta* (dove gli eponimi trentuno sono coloro che abusano di lei in uno stupro di gruppo...)⁸. Altri lettori, spostandosi nell'ambito delle ragioni di ordine privato, sono ricorsi invece alla *lectio facilior* facente capo alla gelosia, leggendo l'attacco del Venier a Veronica vuoi come la reazione furente di un innamorato respinto, vuoi come la rivendicazione di un primato di attenzione perduto, a causa della stessa Veronica, nella cerchia intellettuale di Ca' Venier⁹. Altri ancora, ragionando in termini antropologici, hanno visto nell'iniziativa di Maffio un rituale apotropaiico, di scongiuro delle malattie, la siflide e la peste, il cui rischio incombeva sulla

⁶ M. Dazzi, *Il libro chiuso di Maffio Venier*, cit., p. 57.

⁷ Cfr. J. Galavotti, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XXIII, 2020, pp. 301-336. Interessante inoltre in materia M. Zaccarello, *Il «Corbaccio» nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte specifiche*, in «Chroniques italiennes», web 36, 2/2018, pp. 162-179.

⁸ Cfr. L. Venier, *La Puttana errante*, edizione critica a cura di N. Catelli, Milano, Unicopli, 2005, e G. Crimi, *Primi appunti per il testo e il commento della «Zaffetta» di Lorenzo Venier*, in «AOQU», III (2), 2022, pp. 9-30.

⁹ Di «gelosia letteraria» parlano fra gli altri M. Dazzi, *Il libro chiuso di Maffio Venier*, cit., p. 57, e S. Bianchi, *Introduzione*, in V. Franco, *Rime*, a cura dello stesso, Milano, Mursia, 1995, pp. 5-34, p. 15.

città¹⁰. Altri infine, adottando con profitto un'ottica storico-sociale, hanno inteso tale gesto come atto di difesa e di custodia del proprio censo da parte di un autorevole membro dell'aristocrazia cittadina, riconosciutasi "infettata" e più debole per aver accolto al proprio interno le cortigiane oneste¹¹. Come che sia, il testo ha fatto parlare, *et pour cause*, animatamente di sé, ciò di cui solo una sua lettura integrale potrà rendere ragione.

VERONICA, VER UNICA PUTTANA, Franca, idest furba, fina, fiappa e frola, E muffa e magra e marza e pì mariola, Che si' tra Castel, Ghetto e la Doàna, Donna reduta mostro in carne umana,	5
Stucco, zesso, carton, curàme e tòla, Fantasma lodesana, orca varuola, Cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana. Ghe vorria centenara de concetti,	9
E miàra de penne e caramàli, E un numero infinito de Poeti, Chi volesse cantar tutti i to mali,	12
Tutte le to caie, tutti i difetti, Spettativa de ponti e de ospedali. Fronte verde, occhi zalli,	15
Naso rovan, masselle crespe e guanze, Récchie d'ogni ora carghe de buganze, Bocca piena de zanze.	18
Fià spuzolente, denti bianchi e bei A pàr e delle cégie e dei cavéi. Oh vendicavéi!	21

¹⁰ Cfr. C. Wojciehowski, *Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice*, in «Italica», vol. 83, No. 3/4, Fall-Winter 2006, pp. 367-390, *passim*.

¹¹ Così, e a mio parere ottimamente, P. Pucci, *Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella «Tariffa delle puttane di Venegia»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 1, 2010, pp. 29-49, pp. 34-37 e *passim*.

Petti pieni de piaghe e pì magnàì Che no xé su la schena quei cavàì Che se tien nolizàì.	24
Tette ch'è per la terra. Ghe xé aviso Che siando in leto un dì co un a Treviso Ghe ne cazzè sul viso	27
Una d[e] esse, e 'l meschin puoco accorto Se soffeghette, e ti vedéndol morto No 'l fu sì presto acorto	30
Che ti te 'l sepelisse in te la potta Azzò non ne sapesse della botta. (El lo disse la zotta	33
Che giéra quella volta to massèra, E sì zuré per Dio, che la xé vera). No èstu po' fraterna?	36
No xé de D. Donato quel bastardo Che ti disi del Tron e del Bernardo? Rispondi, lion pardo.	39
Potta pì larga, che no xé un battello, Bus de culo pì largo d'un mastello, Rezina del bordello.	42
No fustu a son de trombe e de campane Un zorno incoronà da le puttane In mezo Carampane?	45
E per questo ogni primo dì del mese Ancora, per salario e per le spese, Ti ha un cocon de marchese,	48
Un büssolo d'onguento, e una ampoletta de belletto, e, de pì, d'ogni carretta Te tiri una gazetta.	51
E te manda da Pasqua e da Nadal Un sturuol de regàlli a ogni ospedal. No estu del gran mal	54
Francese la diletta fia adottiva, Relita della q.[uondam] Pellativa?	

Causa che tanti scriva?	57
Erede universal del Lazzaretto?	
Quella vacca che sàtia tutto Ghetto?	
Quel stupendo soggetto	60
Che ti nassemi al tempo del Petrarca?	
(Anca lù, de certezza, andava in barca).	
Quella c'ha fatto un'arca	63
Per seppellir colù là in la bottega?	
Quella che no[n] ha nessuna parte intrega.	
Quella ciera de Grega,	66
Quella solene strega, quella erbèra,	
L'insegna della infamia e la bandiera.	
Quella che mantien guerra	69
Contro la sanità. Mare del morbo.	
Quella che venne al mondo con el corbo.	
Quella che rende orbo	72
Sto seculo presente, e che l'infetta.	
Quella contra de chi non val ricetta	
Né medesina eletta.	75
Quella che, s'ti vuol dir la verità,	
Nianca la puoca carne che ti ha'	
Xe de natività.	78
Ma a forza de cerotti, impiastri e onguenti	
Ti xé un corpo formào senza elementi.	
Quella dai frangenti	81
De broze, che ti vendi ai scovazzèri,	
Che i le tuò da immarcir i leamèri,	
Da ingrassar i vignièri,	84
El se sa che ti cavi un tanto al mese,	
Che ti te vesti e ti te fa' le spese.	
Quella per chi zà prese	87
Un mar de zentilomini la gotta	
Innanzi che ti fossi sì zavatta.	
Quella magra desfatta,	90
Anzi secca, incandia, arsa destrutta.	

Quella che nòme in ossi se è redutta, Che cazzé dalla brutta.	93
Quella che spes[s]o i putti per la via Ti ó in fallo per la morte stravestia, E corre, e scampa, e cúa,	96
Così èstu tremenda e spaventosa Così pàristu al véder dolorosa. Quella che è tosegòsa,	99
Che, se non me vegnise a manco el dì, La mattèria m'abonda sempre pì. Che chi te vede ti	102
Vede el summario d'ogni malattia, E l'alfabeto della furbaria, Quel ragno, quell'arpia,	105
Quella che del continuo ha in casa a nolo Do de quei fratti da S. Zanne Polo. Quella che con el collo	108
Per sacramenti falsi in più mattine Ha sverzenà forsi cento berline. Quella che no[n] ha visine,	111
Che con el putrefar l'aer intorno Te ha' desabità mezzo quel contorno, Che, se non fosse el forno,	114
El visin che ti ha' a lài (quel squararuól Con la fazzà sul campo onde dà el sól, Che tien b...o), ti puol	117
Corromper con el fiào; n'è 'l sól, n'è 'l fuoco, No sassémo sicuri in nessun luogo. E qui finisco el zuógo,	120
E, se no me tignisse per onor E per non farte a ti mazzor favor Con el darte stridor,	123
Fa conto che saràve in su l'invio Per cantar fino il zorno del Giudicio, Perché ti è un precipitio,	126

Un profondo, un abisso, un caos de quanto
Me riservo de dirte in l'altro canto¹².

¹² M. Venier, *Veronica, ver unica puttana*, in M. Dazzi, *Il libro chiuso di Maffio Venier*, cit., pp. 37-40 (dalla c. 56r del cod. Marc. It. IX 217). Si è ritenuto opportuno citare integralmente la sonettessa (composta come si ribadirà di due quartine e quaranta terzine, a schema ABBA ABBA CDC DED eFF fGG gHH ecc.) anche in ragione della sua difficile reperibilità. Per comodità, se ne dà qui di seguito la parafrasi, segnalando con un punto interrogativo fra parentesi quadre le interpretazioni di lemmi o passi poco perspicui. Si segnala infine che i «ponti» del v. 14 sono chiamati in causa in quanto luoghi sui quali si esponevano i «brani» dei criminali squartati *post mortem* a norma del sistema penale della Serenissima, e che la parola «b...o» al v. 117 è glossata come «illeggibile» dall'editore. «Veronica, ovvero unica puttana, / Franca, ossia furba, astuta, e molle e flaccida, / e ammuffita e magra e marcia e la più imbrogliona / che ci sia tra Castello, il Ghetto e la Dogana, / donna fatta mostro in carne umana, / stucco, gesso, cartone, cuoio e legno, / fantasma lodesano[?], orca butterata, / coccodrillo, ippogrifo, struzzo, cavalla. / Occorrerebbero centinaia di concetti, / e migliaia di penne e di calamai, / e un numero infinito di poeti / a chi volesse cantare tutti i tuoi mali, / tutte le tue meschinità, tutti i difetti, / degni di ponti e di ospedali. / Fronte verde, occhi gialli, / naso sporco, mascelle e guance rugose, / orecchie sempre piene di lerciume, / bocca piena di scemenze. / Fiato puzzolente, denti bianchi e belli / come le sopracciglia e i capelli. / Oh spregevole mestiere! / Seni pieni di piaghe e più rosicchiati / della schiena di quei cavalli / che si prendono a nolo. / Tette che strisciano a terra. Si dice / che un giorno, mentre eri a letto con uno di Treviso / tu gliene abbia sbattuta una in faccia / e che lui, poveraccio, poco accorto / sia morto soffocato, e tu, vedendolo morto, / subito / te lo sia seppellito nella vagina, / affinché non si sapesse dell'incidente. / (Lo disse quella zozza / che all'epoca era tua governante, / e giurò su Dio che era la verità). / Non è vero che vai anche coi frati? / non è di don Donato quel bastardo / che tu dici essere figlio di Tron e di Bernardo? / Rispondi, leopardo, / vagina più larga di un battello, / buco del culo più largo di un mastello, / regina del bordello. / Non sei tu quella che al suono di trombe e campane / è stata un giorno incoronata regina dalle puttane / al centro delle Carampane loro regno? / E per questo motivo, ogni primo giorno del mese / hai ancora, come salario e per le tue spese, / un bussolotto di mestruo, / un barattolo di unguento, e una ampollina / di belletto e, in più, fai da intermediaria, e da ogni portafoglio / riscuoti due soldi. / E mandi, per Pasqua e per Natale, / uno stuolo di gente malata in regalo a ogni ospedale. / Non sei forse tu del gran mal francese / la diletta figlia adottiva, / figlia di quondam Pellativa[?]? / Causa del fatto che tanti scrivano? / Erede universale del lazzaretto? / Quella vacca che sazia tutto il Ghetto? / Quel soggetto stupendo / che nasceva al tempo del Petrarca? / (anche lui di sicuro andava a puttane) / Quella che ha fatto un'arca / per seppellire quello là nella bottega? / Quella che non ha alcuna parte del corpo integra, / quella con la cera da prostituta levantina, / quella solenne strega,

Si tratta di due quartine e di (ben) quaranta terzine di una brillantezza, si converrà, innegabile, e sia pure *sui generis*. Se ne apprezzeranno il virtuosismo, la padronanza della lingua, la copiosità quasi incontenibile di immagini e metafore, e se ne dovrà riconoscere l'agilità nell'ambito compositivo della terza rima. Nondimeno, si dovrà rilevare altresì come la partitura del testo sia piuttosto uniforme, modulare, intensamente paratattica e anaforica, non esente da automatismi: complice, essenzialmente, la tensione unidirezionale del testo, mirato per intero a gettare fango sulla destinataria tramite l'accumulo di vi-

quella fattucchiera, / l'insegna e la bandiera dell'infamia. / Quella che dichiara sempre guerra / alla salute: madre delle malattie. / Quella che venne al mondo con l'uccello del malaugurio. / Quella che mutila / il nostro tempo, e che lo infetta. / Quella contro la quale non c'è ricetta che tenga, / né medicina utile. / Quella che, se hai il coraggio di dire la verità, / non ha una libbra della sua poca carne che sia come madre natura l'ha fatta, / perché a forza di cerotti, impiastri e unguenti / sei un corpo tutto finto. / Quella che vende le croste / delle sue pustole ai pattumai, / che le prendono per far marcire i letamai, / per concimare i vigneti. / Si sa che così guadagni un tanto al mese, / e ti compri i vestiti e quello che ti serve. / Quella per cui già / una marea di gentiluomini si è presa la gotta, / prima che diventassi una scarpa vecchia. / Quella magra disfatta, / anzi: secca, sfinita, arsa, distrutta, / quella ridotta tutt'ossa, / che è diventata orrenda. / Quella che spesso, per strada, i bambini / prendono per la morte travestita, / e corrono, e scappano, e gridano di spavento, / tanto appari tremenda e spaventosa / e fai venir male a chi ti guarda. / Quella che intossica, / che non ho il tempo sufficiente / per descrivere, tanta è la materia che mi offre. / Perché chi vede te / vede il catalogo di tutte le malattie, / e l'abbicci di tutti gli imbrogli. / Quel ragno, quell'arpa / quella che ha sempre in casa, a noleggio, / due dei frati di San Giovanni e Paolo. / Quella che ha messo alla gogna / per giuramenti falsi, in più mattine, / e sverginato, forse cento uomini [?]/. Quella che non ha vicine, / che inquinando l'aria / si è fatta il vuoto intorno. / Che, se non fosse per il forno in cui distilla la pece, / il tuo vicino (quel costruttore di barche / affacciato sul campo dove batte il sole / che tiene b...o), tu lo potresti / corrompere col tuo fiato; e né[?]col sole né col fuoco potremmo salvarci, / e non saremmo al sicuro da nessuna parte. / E qui finisco il gioco, / e se non mi trattenesse il senso dell'onore, / e il timore di farti un favore / col far parlare di te, / sappi che sarei in grado / di cantare fino al giorno del Giudizio, / perché sei un precipizio, / una voragine, un abisso, un caos di tutto quello / che mi riservo di dirti in un'altra occasione".

tuperi. Così come monotonale e unico appare il registro utilizzato, quello del turpe e dell'orrido – o dell'oltranzoso, del disgustoso, del ripugnante, dell'abietto e chi più ne ha più ne metta, fino agli estremi dell'escrementizio e della coprofilia –, attivato e reso tale per il tramite di un'insistita rappresentazione della più laida fisicità. Nel mentre che la grammatica, la retorica e lo stile della sonettessa di Maffio Venier si riconoscono, stando agli strumenti di analisi linguistica dei quali oggi si dispone, come quelli tipici della violenza verbale, propri del discorso dell'abusante diretto alla sua vittima¹³. E sebbene il testo annoveri punto per punto quasi tutti i tratti salienti di tale discorso, basterà qui enuclearne alcuni fra i più smaccati.

Evidente è innanzitutto l'antieconomicità del discorso, fondato sulla reiterazione dell'assunto di fondo ("tu sei degna di essere insultata") ovvero sulla tecnica delle molteplici variazioni sul tema ("e io ti spiego perché:"). Di qui il moltiplicarsi, in particolare, delle attribuzioni volte all'umiliazione, all'abbruttimento e al degrado della vittima, mirate a evidenziarne minorità, inabilità e manchevolezze sul piano dei comportamenti e dell'immagine pubblica ("sei brutta, sei malata, sei bugiarda, sei avida" ecc.). Di qui altresì, più complessivamente, la natura oltraggiosa, offensiva e insultante del lessico, con largo impiego di iperboli e progressiva intensificazione del deterioro (come esemplarmente nel *climax* dell'ultima terzina: «ti è un precipito, / Un profondo, un abisso, un caos»). Si manifesta quindi, in parallelo a tutto questo, l'intento di disumanizzazione della vittima, tramite strategie di decostruzione ("tu non sei quella che credi di essere") e di ricostruzione ("tu invece sei quella che dico io") della sua identità, sulla base della creazione di una alternativa di realtà. Il

¹³ Cfr. R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso*, cit., *passim*, dove si illustrano e analizzano con ordine i comportamenti linguistici – lessicali, morfologici, sintattici, stilistici, retorici – costitutivi appunto di una «grammatica dell'abuso».

che facilmente conduce al tratto della irrazionalità dell'aggressore: che, ricorrendo a una logica illecita, perviene non di rado ad argomentazioni fallaci (fino a prova contraria, infatti, niente di quel che afferma è vero). Mentre tutto ciò solidarizza con l'oltranzismo, la propensione all'eccesso e il gusto del superamento del limite autorizzati dalla dissimmetria, sociale e di genere, fra aggressore e aggredita, responsabile al fondo dell'abuso di potere in cui il discorso consiste¹⁴.

E si venga ora al testo con cui Veronica Franco risponde all'avversario, che pure sarà di profitto ripercorrere, se non per intero, quantomeno per ampi lacerti.

«D'ardito cavalier non è prodezza», esordisce l'autrice,

con armi insidiose e non vedute,
a chi più disarmato men sospetta,
dar gravi colpi di mortai ferute.

Men ch'agli altri ciò far poi se gli aspetta
contra le donne, da natura fatte
per l'uso, che più d'altro a l'uom diletta¹⁵.

È disonorante, afferma dunque, colpire a tradimento, senza preavviso, un avversario disarmato, tanto più qualora si tratti di una donna (laddove, non per caso, la violenza che viene esercitata non manca di evocare, pur attraverso il filtro metaforico del duello, un'aggressione di ordine sessuale)¹⁶. Ferita quasi mortalmente, la donna tuttavia si rianima e contrattacca, sfidando l'avversario sul suo stesso terreno:

¹⁴ Il rinvio è al volume della Scarpa (ivi, *passim*) nel suo complesso. Significativo per questo caso quindi ivi, p. 65, il rilievo, nel discorso dell'aggressore, di aggettivi generici primo fra i quali «unico/unica».

¹⁵ V. Franco, *Capitolo XVI*, in *Rime*, cit., pp. 106-111, vv. 1 e 9-12. D'ora innanzi, direttamente nel testo, fra parentesi tonde, i versi del capitolo ai quali di volta in volta ci si riferirà.

¹⁶ Cfr. ivi, vv. 19-27: «Io non saprei già dir onde ciò fosse, / se non che fuor del lato mi traeste / l'armi vostre del sangue asperse e rosse. / Spogliata e sola e incauta mi coglieste,

Quasi da pigro sonno or poi svegliata,
dal cansato periglio animo presi,
benché femina a molli opere nata;
e in man col ferro a essercitarmi appresi,
tanto ch'aver le donne agil natura,
non men che l'uomo, in armeggiando intesi
[...].

Ed io, poi che 'l ciel vòlse liberarmi
da sì mortai periglio, ho sempre atteso
a l'essercizio nobile de l'armi,
sì ch'or, animo e forze avendo preso,
di provocarvi a rissa in campo ardisco,
con cor non poco a la vendetta acceso (vv. 31-57).

Non si mancherà neppure in questa sede di sottolineare, stando a un rituale ormai invalso, come la scelta della forma (e della formula) del duello da parte della Franco consista nella proposta di «una nuova via all'esemplarità femminile», improntata a un codice d'onore e mirata a un confronto alla pari con gli uomini¹⁷. Né si trascurerà di valorizzare il sentimento di appartenenza, e il desiderio di rappresentanza, alla e della umanità femminile di cui la Franco si fa forte, come sottolinea il passaggio dall'“io” al “noi” all'altezza dei versi 58 ss.:

Non so se voi stimiate lieve rischio
entrar con una donna in campo armato;

/ debil d'animo, e in armi non esperta, / e robusto ed armato m'offendeste; / tanto ch'io stei per lungo spazio incerta / di mia salute; e fu da me tra tanto / passion infinita al cor sofferta».

¹⁷ Cfr. T. Crivelli, «A un luogo stesso per molte vie vassi»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in «L'una et l'altra chiave». Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo, a cura della stessa et al., Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 79-102, particolarmente pp. 87-88. Cfr. quindi, per un ragionamento allargato alla Venezia cinquecentesca, D. Perocco, *Nel clima intellettuale veneziano: alcuni esempi significativi di conflitti di culture del Rinascimento*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di R. von Kulesa et al., Firenze, Cesati, 2014, pp. 15-29.

ma io, benché ingannata, v'avvertisco
[...].

Quando armate ed esperte ancor siam noi,
render buon conto a ciascun uom potemo,
ché mani e piedi e core avem qual voi
[...].

Di ciò non se ne son le donne accorte;
che, se si risolvessero di farlo,
con voi pugnar porian fino a la morte.

E per farvi veder che 'l vero parlo,
tra tante donne incominciar voglio io,
porgendo esempio a lor di seguirlo.

A voi, che contra tutte sète rio,
con qual'armi volete in man mi volgo,
con speme d'aterrarvi e con desio;
e le donne a difender tutte tolgo
[...]:

vi mostrerò quanto al vostro prevaglia
il sesso femminil: pigliate quali
volete armi, e di voi stesso vi caglia (vv. 58-96).

Tutto ciò detto, e senz'altro condiviso, nondimeno si darà qui priorità a un'altra lettura: mirata essenzialmente a rilevare, nella replica della poetessa, l'alzata d'ingegno consistente nella scelta di trasferire il conflitto sul piano del linguaggio, e di sfidare pertanto l'avversario, uomo "di lettere", propriamente sul suo stesso terreno:

La spada, che 'n man vostra rade e fora,
de la lingua volgar veneziana,
s'a voi piace d'usar, piace a me ancora:
e, se volete entrar ne la toscana,
scegliete voi la seria o la burlesca,
ché l'una e l'altra è a me facile e piana.

Io ho veduto in lingua selvaghessa
certa fattura vostra molto bella,

simile a la maniera pedantesca:

se voi volete usar o questa o quella,
ed aventar, come ne l'altre fate,
di queste in biasmo nostro le quadrella,
qual di lor più vi piace, e voi pigliate,
ché di tutte ad un modo io mi contento,
avendole perciò tutte imparate (vv. 112-126)¹⁸.

Si tratta di una scelta decisiva, che le consente di non stare alla lettera del testo di lui – un testo che mirava al corpo, e per tale tramite alla reputazione, di lei – e, tramite una serie di “colpi” metadiscorsivi, di sfilarsi i panni da lui insudiciati della donna umiliata per indossare quelli, sontuosi, della donna d'ingegno. Giacché se Maffio ha compiuto un autentico atto (linguistico) violento¹⁹, nello spazio pubblico, ai danni della sua persona fisica, Veronica, altrettanto pubblicamente, ne compie uno (metalinguistico) ai danni della di lui persona intellettuale e morale. Con un puntuale contrattacco al testo della sonettessa ella ne smonta infatti, come si anticipava, il marchingegno linguistico, in

¹⁸ Con la stessa sicurezza procederà quindi in fase conclusiva di capitolo: «Apparecchiate pur l'inchiostro e 'l foglio, / e fatemi saper senz'altro indugio / quali armi per combatter in man toglio. / Voi non avrete incontro a me rifugio, / ch' a tutte prove sono apparecchiata, / e impazientemente a l'opra indugio: / o la favella giornalmente usata, / o qual vi piace idioma prendete, / che 'n tutti quanti sono essercitata» (vv. 193-201). Sulla lingua «selvaghessa» cfr. J. Galavotti, *Che cosa vuol dire «selvaghesso»? Una nota a piè di pagina per Veronica Franco*, in «Il Campiello», n. 4 (2019), pp. 5-16.

¹⁹ A proposito del testo del Venier, si può infatti propriamente parlare di atto linguistico o *Speech-Act* (a norma di J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* [1962], trad. it. di C. Villata, Bologna, Marietti 1820, 2019) declinato nella direzione dell'*Hate Speech*, delle *Fighting Words* o del *Bullshit* (linguaggio dell'odio, parole che feriscono, o uccidono, «stronzate» ovvero “fango gettato sul volto, e sull'anima, dell'altro/a”). Della copiosa bibliografia in materia ci si limita a rammentare il didascalico ma efficace *Il linguaggio dell'odio. Fra memoria e attualità*, a cura di M. D'Amico et al., Milano, Franco Angeli, 2021. Sul tema è intervenuta per tempo, in chiave femminista LGBTQ+ e con la consueta incisività e complessità, J. Butler, *Excitable Speech* [1997], ora in una nuova edizione New York, Routledge, 2021.

particolare ne demolisce il divertimento etimologico di fondo («Veronica, ver unica puttana»)²⁰ e ne scredita la supposta arguzia stilistica: mostrando insomma l'imperizia di lui in qualità di verseggiatore e rivendicando implicitamente, con grande eleganza, la propria indubbia superiorità.

«Ver unica» e 'l restante mi chiamaste,
alludendo a Veronica mio nome,
ed al vostro discorso mi biasmaste;

ma al mio dizionario io non so come
«unica» alcuna cosa propriamente
in mala parte ed in biasmar si nome.

Forse che si direbbe impropriamente,
ma l'anfibologia non quadra in cosa
qual mostrar voi volete espressamente.

Quella, di cui la fama è gloriosa,
e che 'n bellezza od in valor eccelle,
senza par di gran lunga virtuosa,

«unica» a gran ragion vien che s'appelle (vv. 139-151).

E non basta. Giacché l'occasione è buona per impartire al soccombente Maffio una lezione allo stesso tempo di stile e di civiltà, facendo appello al principio della coerenza fra i comportamenti e l'eloquio di ogni individuo ovvero della non divaricazione fra l'essere e il dire:

L'«unico» in lode e in pregio vien esposto
da chi s'intende; e chi parla altrimenti
dal senso del parlar sen va discosto.

²⁰ Segnalo a questo proposito il bel volume di D. Lagorgette, *Putte. Histoire d'un mot et d'un stigmat*, Paris, La Découverte, 2024, rassegna e discussione delle ideologie sottostanti all'impiego del termine, riconosciuto quale l'insulto in assoluto più diffuso nei confronti delle donne, nelle diverse epoche storiche. La ricerca, estesa dal latino al francese contemporaneo, condurrebbe di certo ad esiti altrettanto interessanti se condotta nell'ambito della lingua italiana.

Questo non è, signor, fallo d'accenti,
quello, in che s'inveisce, nominare
col titol de le cose più eccellenti.

[...]

E 'l voler oscurar il vero espresso
con le torbide macchie degli inchiostri
in buona civiltà non è permesso (vv. 154-171),

mentre l'atto infamante si capovolge, paradossalmente proprio in grazia dello stesso Venier poeta "antiputtanesco", in lode della cortigianità:

e spesso avien che 'l mal talento uom mostri,
giovando in quello onde più nuocer crede:

[...]

sí come in questo caso ancor si vede,
che voi, non v'accorgendo, mi lodate
di quel ch'al bene ed a la virtù chiede.

E, se ben «meretrice» mi chiamate,
o volete inferir ch'io non vi sono,
o che ve n'en tra tali di lodate.

Quanto le meretrici hanno di buono,
quanto di grazioso e di gentile,
esprime in me del parlar vostro il suono (vv. 172-183).

Tre almeno le ragioni del trionfo di Veronica, corrispondenti ad altrettante esperienze dalle quali le proviene la forza con cui agisce. Ella gode infatti, si dirà per cominciare, del riconosciuto privilegio della non separazione fra intelligibile e sensibile²¹, ovvero della capacità di

²¹ Nodo su cui hanno lavorato, da differenti prospettive, fra altri C. Catà, *Un Rinascimento tra Petrarca e passione. Il neo-platonismo «corporeo» nella poesia di Veronica Franco*, in «La Parola del testo. Semestrale di filologia e letteratura europea dalle origini al Rinascimento», n. 2, 2009, pp. 359-378 (laddove già il titolo è eloquente e programmatico); F. Finotti, *Il teatro cortigiano di Veronica Franco. Le «Terze rime»*, in

tenere insieme come accennato corpo (l'essere) e linguaggio (il dire): conoscendo cioè, e praticando altresì, un'erotizzazione della mente e dello spirito in una con quella dei sensi, e ben sapendo che la propria rispettabilità va difesa sul piano intellettuale tanto quanto su quello della reputazione sociale²². In secondo luogo, si noterà l'oculatezza dell'autrice nel situarsi in una posizione di netta indipendenza simbolica: vale a dire una posizione non complementare, e non dialettica, rispetto al mondo dell'aggressore e degli uomini in genere, non partecipe dell'economia del loro desiderio e ancorata piuttosto all'orgoglio e al piacere di essere una donna, per giunta cortigiana²³. Infine, si è rilevato e si ribadirà il suo decisivo sapersi pensare in relazione con le altre donne, trasformando una situazione di ordine personale e privato in un'occasione condivisa di civilizzazione dei costumi e della mentalità.

In tutto ciò la poetessa, oltre ad affermare le proprie doti di eloquenza e di ingegno, dà prova di una straordinaria lungimiranza, anticipando per molti versi i fondamenti di quella che, a secoli di distanza, verrà teorizzata come «etica della differenza sessuale». La quale prevede appunto di investire nel linguaggio il sapere e la potenza del corpo, riconosciuto quale strumento conoscitivo per eccellenza in quanto

Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 519-533 (che parla di un'inusitata convergenza, nella Franco, del magistero del Bembo e di quello dell'Aretino, autori che «sono compresenti e si fondono in un prodigio femminile», ivi, p. 525); e T. Crivelli, «A un luogo stesso per molte vie vassi», cit., *passim* (efficace nell'illustrare il rapporto fra "impudicizia" e virtuosità nei testi della poetessa).

²² Su questo aspetto io stessa ho insistito, oltre che nel citato *Le invereconde*, anche in *Dal corpo all'intelletto. La passione della vergogna nelle cortigiane oneste del Rinascimento*, in corso di stampa in «Bruniana&Campanelliana».

²³ Ciò su cui è possibile argomentare agevolmente oggi, grazie al supporto di alcuni testi fondamentali: cfr. C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1971 (ora Milano, La Tartaruga, 2023); L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale* [1984], trad. it. di L. Muraro e A. Leoni, Milano, Feltrinelli, 1985; M.-M. Rivera Garretas, *Il piacere femminile è clitorideo*, Madrid-Verona, Edizione Indipendente, 2021.

luogo stesso dell'incarnazione e della simbolizzazione²⁴. Il corpo, al quale l'esistenza necessariamente inerisce, e nel quale la soggettività si radica, è dunque per Veronica Franco il *medium* da far valere per accedere al registro della significazione, vale a dire per entrare nel discorso e nel simbolico. Ed è al corpo e non ad altro che – complice, per ironia della sorte, nientemeno che il Venier – ella ha affidato la propria originalità e grandezza di poeta.

²⁴ Cfr. L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, cit., in particolar modo p. 86 ss.

La fragilità del corpo, i soprusi del diritto

ANNAMARI NIEDDU

Nel diritto civile, in quello penale e nello stesso diritto pubblico, la donna è stata ripetutamente fatta oggetto di speciali tutele da parte dell'uomo, che le hanno a lungo impedito di affermare una piena capacità giuridica: le donne erano spogliate del diritto di amministrare in autonomia il proprio patrimonio; erano impossibilitate ad accedere allo studio e all'esercizio di numerose professioni; erano escluse dall'elettorato sia attivo sia passivo. Tutte queste "protezioni", di fatto impedimenti, facevano della donna una persona "minorata", estromessa dalla vita pubblica, e condannata alla subalternità nell'ambito privato.

I tre campi del diritto – civile, penale, pubblico – ci appaiono strettamente interrelati. Per secoli le discriminazioni e le minorazioni presenti nell'uno sono state pretestuosamente addotte al fine di giustificare e accreditare le minorazioni e le discriminazioni presenti negli altri, con procedimenti argomentativi di tipo circolare, che condividevano però una stessa matrice comune: l'idea di una *infirmetas sexus*, o *fragilitas sexus*, o *imbecillitas sexus*, *levitas animi*, vale a dire l'assunto di uno svantaggio dovuto al sesso, che nel diritto romano classico implicava inferiorità, e conseguentemente induceva a limitare lo status giuridico della donna¹. Per molto tempo la semplice evocazione del concetto di

¹ Cfr. *La mujer en el imaginario penal. Selección de textos de Marina Graziosi*, a cura di C. Maglione e L. Mazzaferri, Buenos Aires, Editores del Sur, 2023, p. 18 ss. Cfr. inoltre

infirmis *sexus* indicherà una condizione di minorazione, una subordinazione del genere femminile al genere maschile, sebbene non tutti i giuristi classici fossero concordi nel concepire quell'essere inferiori secondo ottiche propriamente biologiche. Come scrive ad esempio Gaio, «non esiste tra maschi e femmine una diversità naturale riferibile ai corpi». Eppure anche Gaio si diceva convinto che la donna fosse *lèvis*, cioè succube di una pericolosa «leggerezza» o «instabilità d'animo» chela rendeva inadatta ad assumere determinate responsabilità².

Nella primitiva società romana la donna era soggetta a una tutela perpetua (*manus*), che serviva a neutralizzarne la presunta *fragilitas* o *infirmis* o *levitas*, e che aveva come obiettivo primario – sottolinea sempre Gaio – conservare agli agnati il patrimonio familiare. La donna, maritandosi, usciva insieme con i propri beni dalla tutela del padre, per entrare automaticamente sotto la tutela del marito, alla cui «potestà assoluta» ella doveva soggiacere, con l'obbligo di prendersi cura della casa e della prole: *domi mansit lanam fecit*³. Certo, durante l'età au-

Atti Parlamentari (d'ora in poi AP), Camera dei deputati legisl. XXIII, *Relazione della Commissione*, sess. 1909-13, p. 41.

² I termini del latino giuridico per indicare la debolezza femminile sono *infirmis*, più raramente *imbecillitas* e *levitas animi*. Cfr. R. Quadrato, «*Infirmis sexus*» e «*levitas animi*»: il «*sexus debolis*» nel linguaggio dei giuristi romani, in *Scientia iuris e linguaggio nel sistema giuridico romano*, a cura di F. Sini e R. Ortu, Milano, Giuffrè, 2001, p. 155 ss., ora in Id., *Gaius dixit la voce di un giurista di frontiera*, Bari, Cacucci, 2010, p. 137 ss.; M. Casola, *Armatrici e Marinaie nel diritto romano*, in *La donna nel diritto, nella politica e nelle istituzioni*, a cura di R. Pagano e F. Mastroberti, in «Quaderni del Dipartimento Jonico», 1 (2015), p. 3 ss.

³ In età antica la posizione della donna nell'ambito del diritto pubblico è connotata da una sostanziale incapacità. Nell'ambito privatistico, la situazione femminile era quella di un soggetto che dipendeva dall'*auctoritas* del padre o dell'avo (dalla sua *manus*), mentre alla morte dell'ascendente, passava sotto la *tutela legittima*, che implicava la sostituzione del *pater* o del *tutor* per il compimento della generalità degli atti giuridici. Il matrimonio detto *cum manu* determinava il trasferimento della *manus* in capo al marito o al di lui ascendente; in quello *sine manu*, rimaneva soggetta alla *manus* del *pater familias* che poteva perfino revocare in ogni momento l'assenso dato per le nozze richiamando a casa la figlia, e sciogliere così, con un atto unilaterale, il matrimonio Cfr. A. Luminoso, *La*

gustea, con l'evolversi dei costumi, il quadro mutò significativamente. La *lex Julia* (18 a.C.) prima, in seguito la *lex Papia Poppaea* (9 a.C.), aprirono la strada all'emancipazione, finché la *lex Claudia de tutela mulierum*, emanata tra il 44 e il 49 a.C., abolì ogni tutela agnatzia, pur lasciando in via di eccezione qualche incapacità giuridica, come quella di prestare malleveria per il marito e quella di fare da testimone nei processi e nei testamenti⁴. Ma all'indomani della caduta dell'Impero, «inondata l'Italia di barbari e di nuovi costumi, di sangue nuovo e di profonda ignoranza, riprese suo pieno impero la forza fisica, donde la *lex Salica* e la *lex Jeratica* (*et eris in potestate viri*) condussero addirittura all'annullamento della personalità giuridica della donna fino a privarla del diritto ereditario e della proprietà del patrimonio familiare»⁵.

I concetti di *fragilitas* e di *infirmitas* si erano ormai insinuati così profondamente nella consuetudine – in altre parole, «riversati nelle costumanze» – da sopravvivere pressoché intatti. Nel Medioevo la scuola di Bologna riscoprì la tradizione romanistica, e così «arrecò una ripercussione assai grave sulla condizione giuridica della donna già elevata per effetto del diritto consuetudinario e dei principi della dottrina

condizione giuridica della donna in Italia, tra passato, presente e avvenire, in «Il diritto di famiglia e delle persone», 13, 1984, p. 1184. L. Garlati, *La famiglia tra passato e presente*, in *Diritto della famiglia*, a cura di S. Patti, M.G. Cubeddu, Milano, Giuffrè, 2011, p. 14 ss.; M. Bellomo, *La condizione giuridica della donna in Italia. Vicende antiche e moderne*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei, 1996, p. 16.

⁴ Augusto fece approvare, nel 18 a.C., una *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, e nel 9 d.C. la fece proporre ai comizi dai consoli M. Papio Mutilo e Q. Poppeo secondo un'altra legge, *Lex Papia Poppaea nuptialis*, che completava la *Iulia*. Con esse, sempre citate insieme, Augusto si proponeva di attuare la riforma dei costumi; mirava a far rifiorire la nuzialità e la natalità e a tutelare la purezza e la moralità della stirpe. Cfr. G. Rotondi, *Leges publicae populi Romani*, Milano, Società Editrice Libreria, 1912, pp. 443 e 457; P. De Francisci, *Storia del diritto romano*, II, Milano, Giuffrè, 1929, p. 320. Sulla *Lex Claudia* cfr. G. Melillo, *Personae e status in Roma antica*, Napoli, Jovene, 2006, p. 115; P. Zannini, *Studi sulla tutela mulierum*, Milano, Giuffrè, 1976, I, p. 5.

⁵ Cfr. AP, Camera dei deputati, Leg. XXIII, sess. 1909-10, p. 11.

cristiana»⁶, sicché alla donna dell'età di mezzo non rimase «altro ufficio sociale che quello di riprodurre la specie e di popolare i conventi»⁷. Agli albori dell'età moderna fu soprattutto Prospero Farinaccio a rilanciare l'*infirmis* *sexus*⁸. Nella sua opera *Praxis et theorica criminalis* (1594-1614), Farinaccio sosteneva la tesi della minore imputabilità delle donne, a suo giudizio assimilabili ai minori, in quanto sprovviste di quella capacità d'intendere e volere che era una caratteristica essenziale del soggetto adulto. Tutta la dottrina penalistica successiva doveva ispirarsi massicciamente, inclusi i mostri sacri del liberalismo penale ottocentesco, come Giovanni Carmignani, Francesco Carrara e Pietro Ellero, che sono concordi nel categorizzare l'imputabilità giuridica anche sulla base di un'asserita inferiorità naturale delle donne⁹.

Colpisce che i principi della *fragilitas* e dell'*infirmis* abbiano resistito persino alla critica illuministica e ai venti di mutamento soffiati nella Francia rivoluzionaria, dove soltanto poche voci isolate colsero le contraddizioni rispetto all'impostazione universalistica alla base delle dichiarazioni dei diritti dell'uomo e del cittadino. In quest'ottica sono illuminanti le parole lasciateci da Condorcet:

Ou aucun individu de l'espèce humaine n'a de véritables droits, ou tous ont les mêmes; et celui qui vote contre le droit d'un autre, quelsque soient

⁶ AP, Camera dei deputati, Leg. XXIII sess. 1909-13, p. 41. Cfr. M.G. di Renzo Villata, *Dalla fragilitas sexus alla pienezza dei diritti? Un percorso non ancora concluso. Chioserelle a margine di un itinerario tortuoso attraverso i secoli*, in *La donna dalla fragilitas alla pienezza dei diritti. Un percorso non ancora concluso*, a cura di M. D'Amico e S. Leone, Milano, Giuffrè, 2017, pp. 83-122.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Graziosi, *Disparità e diritto. Alle origini della disuguaglianza delle donne*, in *Diritto e genere. Analisi interdisciplinare e comparata*, a cura di S. Scarponi, Milano, Cedam, 2014, pp. 12-13 («La fortuna dell'operazione si deve naturalmente alla grande influenza esercitata dalla *Praxis*, come opera fondamentale e comune riferimento nel sistema del tardo diritto comune»).

⁹ L. Ferrajoli, *La costruzione dell'inferiorità della donna ad opera dei giuristi negli scritti di Marina Graziosi*, in «Antigone», 17, 2022, n. 2, pp. 272-283.

sa religion, sa couleur ou son sexe, a dès lors abjuré les siens [...]. On a dit que les femmes, malgré beaucoup d'esprit, de sagacité, et la faculté de raisonner portée au même degré que de subtils dialecticiens, n'étaient jamais conduites par ce qu'on appelle la raison. Cette observation est fausse: elles ne sont pas conduites, il est vrai, par la raison des hommes, mais elles le sont par la leur. Leurs intérêts n'étant pas les mêmes par la faute des lois, les mêmes choses n'ayant point pour elles la même importance que pour nous, elles peuvent, sans manquer à la raison, se déterminer par d'autres principes et tendre à un but différent. Il est aussi raisonnable à une femme de s'occuper des agréments de sa figure, qu'il l'était à Démosthène de soigner sa voix et ses gestes¹⁰.

La «Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina», vergata dalla drammaturga Olympe de Gouges in aperta polemica con l'universalismo “monco” o “strabico” della «Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino» – 17 densi articoli, che pubblicati il 5 settembre 1791 reclamavano la piena assimilazione legale, politica e sociale delle donne –, restò lettera morta¹¹. Tra il 1793 e 1796 il ministro della giustizia Jean Jacques Regis de Cambacérès presentava tre progetti relativi alla questione della tutela maritale. Il primo progetto, presentato il 9 agosto 1793, contemplava la piena capacità giuridica della donna maritata, stabilendo un regime senza deroghe di comunione universale e un uguale diritto d'amministrazione e disposizione di tutti i beni. Ma la discussione, svoltasi alla Convenzione nazionale nella seduta del 24 agosto 1793, si arenò sulle resistenze degli oppositori, che strapparono

¹⁰ Cfr. M.J.A.N. de Condorcet, *Oeuvres de Condorcet*, tomo 10, Paris, Didot, 1847, pp. 121-130: *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, 3 juillet 1790.

¹¹ Si tratta del primo documento che invoca l'uguaglianza giuridica delle donne in rapporto agli uomini, pubblicato per essere presentato all'Assemblée National con lo scopo di essere adottato. La De Gouges chiudeva la dichiarazione con queste parole: «La donna ha il diritto di salire al patibolo, essa deve parimenti avere quello di salire in tribuna». Provò su se stessa che l'uguaglianza di fronte alla ghigliottina non si lesinava alla donna: salì al patibolo nel novembre del 1793. Cfr. B. Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges: la Déclaration des droits de la femme et autres textes politiques*, Paris, Grasset, 2012.

un rinvio, e così seppellirono per sempre ogni intento emancipatore. Il secondo progetto, presentato il 3 settembre 1794, confermava infatti la comunione dei beni tra gli sposi e l'uguaglianza nel potere legale di amministrazione, introducendo tuttavia la facoltà per la coppia di «convenire altrimenti» (art. 44), e dunque lasciando carta bianca al sopruso e alla sopraffazione. D'altro canto, neppure questo progetto ebbe fortuna. Il terzo progetto, presentato nel giugno 1796, segnava un ritorno in grande stile alla tradizione giuridica del diritto romano. L'amministrazione comune veniva bollata come fomentatrice di inutili discordie che rischiavano di minare dalle fondamenta l'asserito «incanto della vita domestica»¹². Il risultato delle accese discussioni protrattesi per ben tre anni sui progetti di Cambacérès fu la decretazione nel 1804 di una delle leggi civili più perniciose, letali e discriminanti mai ideate contro le donne: l'autorizzazione maritale¹³. Accolta e consolidata dal Codice civile napoleonico, l'autorizzazione maritale rimetteva in circolo il criterio romanistico della *fragilitas* o *infirmity*, che adottato dalla legislazione francese, sospinto dai successi delle armate rivoluzionarie, dilagò in Europa, diventando il sostrato di norme destinate a sopravvivere in svariati spazi europei per un lunghissimo arco di tempo¹⁴.

¹² Sui tre progetti affidati a Jean-Jacques Régis de Cambacérès cfr. *Projets de Cambacérès*, in *Recueil complet des travaux préparatoires du Code Civil*, par P.A. Fenet, Paris, Videcoq, 1836, I, pp. 3-326 (dove si trovano i tre progetti comprensivi dei discorsi preliminari); X. Martin, *Aux sources thermidorienues du Code civil. Contribution à une histoire politique du droit privé*, in «Droits», 6, 1987, pp. 107-116. Cfr. inoltre AP, Camera dei deputati, Leg. XXIII sess. 1909-13, pp. 42-43.

¹³ Cfr. C.F. Gabba, *Della condizione giuridica delle donne*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1880, pp. 11, 281, 517-519, 630-633; A. Scevola, *L'autorizzazione maritale ed il mandato conferito dalla moglie al marito*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1888, *passim*; G. Calabria, *Discorso del Procuratore Generale del Re Giacomo Calabria all'assemblea generale della Cassazione di Firenze per l'inaugurazione dell'anno giudiziario 1912-1913*, Firenze, Stab. Tipografico E. Ducci, 1912, *passim*; A. Di Domenico, *L'autorizzazione maritale rispetto alla moglie dell'inabilitato e alla donna commerciante*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1894, *passim*.

¹⁴ J.L. Halperin, *L'histoire de la fabrication du code. Le code Napoléon?*, in «Pouvoirs»,

In realtà l'*infirmetas* romanistica è stata gradualmente distorta e amplificata, estrapolandola dal suo originario contesto storico, e sfruttando spregiudicatamente le suggestioni connesse al suo discendere da una "sapienza antica". A esasperare le tesi sulla minorità delle donne e sulla loro incapacità politica e giuridica contribuì ancora nell'Ottocento il pensiero di molti positivisti. Da Schopenhauer a Comte¹⁵, la cultura ottocentesca fu tutta un ribollire di teorie che basandosi sulla fisiologia del corpo mettevano la donna sullo stesso piano del fanciullo, dell'anziano, del lunatico, etc., come se la minore prestantza fisica comportasse necessariamente una ridotta capacità di giudizio e di raziocinio, non modificabile attraverso l'educazione o l'istruzione. Gli sviluppi del sapere nei più diversi ambiti, non soltanto quello medico-scientifico, ma anche quello antropologico, quello sociologico, e soprattutto quello giuridico, ne furono condizionati pesantemente. Ne fa fede il saggio sul genere femminile pubblicato negli anni Venti del XIX secolo dal magistrato tedesco Ernst Peter Johann Spangenberg. Per Spangenberg l'ovvietà delle differenze fisiche tra la donna e l'uomo – «basta a provarlo anche uno sguardo fugace»¹⁶ – assurgeva a dimostrazione di una parallela differenza intellettuale, con le donne relegate al rango di creature volubili, superficiali, inclini più a intuire che a pensare, destinate a cambiare idea continuamente perché condannate a giudicare secondo le apparenze del momento¹⁷.

107, 2007; M. Garaud, *Histoire générale du droit privé français (de 1789 à 1804). La révolution française et la famille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, pp. 212-214; A. Cavanna, "Mito e destini del Code Napoléon in Italia", in ID., *Scritti* (1968-2002), II, Napoli, Jovene, 2007, pp. 1100-1108.

¹⁵ A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena* I, a cura di M. Carpitella, Milano, Adelphi, 1998. Nel saggio sulle donne scrive: «Le donne sono *sexus sequior*, il secondo sesso, che da ogni punto di vista è inferiore a quello maschile, perciò bisogna avere riguardi per la debolezza della donna» (cfr. A. Comte, *Cours de Philosophie positive*. IV, 1839).

¹⁶ E.P.J. Spangenberg, *Del sesso femminile considerato relativamente al diritto ed alla legislazione criminale*, in *Scritti germanici di diritto criminale*, a cura di F.A. Mori, Livorno, Nanni, 1846, p. 168; M. Graziosi, *Disparità e diritto*, cit., p. 37.

¹⁷ M. Graziosi, *Disparità e diritto*, cit., pp. 37-38; E.P.J. Spangenberg, *Del sesso femminile*, cit., pp. 169-181.

In effetti l'*infirmitas sexus* è stato il principio giuridico dell'impedimento dovuto al sesso più duro da eliminare nell'ordinamento italiano, quello che le battaglie per l'uguaglianza hanno dovuto faticosamente rimuovere, un poco alla volta, dalla legislazione e dai codici civile e penale. Un impedimento che ha reso le donne cieche e sorde, nel quale includere ogni genere di pregiudizio: l'incapacità di autonomia, l'ignoranza, la natura domestica, l'inferiorità fisica, concentrati in una proposizione tranciante utilizzata come inappellabile argomento giuridico¹⁸.

Il criterio della *fragilitas*, scolpito nel Code Napoléon (1804), aveva finito per influenzare l'elaborazione dei codici della penisola. Prima dell'unificazione l'istituto era stato accolto in tutti i codici allora vigenti, eccetto quello austriaco, e poggiava su una doppia base giuridica: da una parte l'autorità del marito, che recava con sé l'obbligo di protezione; dall'altra parte l'obbedienza della moglie, che espressamente codificata nel Codice delle due Sicilie (art. 202), nel Codice parmense (artt. 50-51) e nel Codice albertino (art. 126),

¹⁸ Cfr. M. Tita, *Logiche giuridiche dell'esclusione. Sui diritti al femminile tra Ottocento e Novecento*, Torino, Giappichelli, 2028, pp. 51-52. Si tratta di un provvedimento normativo, approvato l'8 luglio 1874, con cui si ammettevano le donne a rendere testimonianza nei testamenti. Cfr. P. Ungari, *Le legislazioni famigliari nell'800 italiano*, in Salvatore Morelli 1824-1880. *Emancipazione e democrazia nell'Ottocento europeo*, a cura di G. Conti Odorisio, Napoli, Esi, 1992, p. 83; Id., *Storia del diritto di famiglia in Italia (1796-1942)*, Roma-Bari, Laterza, 1974; A. Galoppini, *Il lungo viaggio verso la parità. I diritti civili e politici delle donne dall'Unità ad oggi*, Bologna, Zanichelli, 1992, p. 75 ss.; M.V. Ballestrero, *Dalla tutela alla parità*, Bologna, Il Mulino, 1979; M. Bellomo, *La condizione giuridica della donna in Italia. Vicende antiche e moderne*, Torino, Einaudi, 1970; *Donne e diritto. Due secoli di legislazione 1796-1986*, a cura di A.A. Capiello, E. Marinucci, G. F. Rech, L. Remiddi, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988, 2 voll.; M.T. Guerra Medici, *Due secoli di storia dell'emancipazione femminile: dalle leggi giacobine alla costituzione repubblicana*, in «Studi Senesi», 1, 1990; M.P. Bigaran, *Donne e rappresentanza nel dibattito e nella legislazione tra Ottocento e Novecento*, in *La sfera pubblica femminile. Percorsi di storia delle donne in età contemporanea*, a cura di D. Gagliani e M. Salvati, Bologna, Clueb, 1992, pp. 63-72.

implicava l'assistenza del marito in tutti gli atti eccedenti la semplice amministrazione.

Il Codice napoleonico lascerà profonde tracce anche nel codice unitario italiano. La capacità giuridica della donna maritata, sancita nel 1865 dal codice civile italiano (Codice Pisanelli), precluderà alle donne i più importanti atti di diritto civile. Come recita in particolare l'art. 134, «la moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito». In pratica il codice civile italiano assimilava la condizione della donna a quella dei minori e degli incapaci¹⁹. Scriveva nel 1864 Anna Maria Mozzoni, simbolo delle battaglie condotte per la parità dei diritti: «La donna fu ed è sempre considerata come fuor della legge, coll'aiuto della sua debolezza che si ha ogni studio ed ingegno di esagerare fino al ridicolo, e coll'opportuna *messa in iscena* della sua pretesa incapacità, a smentire la quale sorgono dovunque invano splendidi fatti»²⁰. Il codice

¹⁹ Sull'art. 134 cfr., G. Azzolini, *Se sotto il regime del codice civile italiano la donna maritata anche fuori dei casi enunciati dall'art. 135 possa senza autorizzazione maritale o giudiziale accettare il carico di esecutrice testamentaria*, Genova, Sambolino, 1882, p. 21 ss.; M.R. Di Simone, *La condizione femminile in Italia dal codice del 1865 al codice del 1942. Spunti per una riflessione*, in *I cinquant'anni del codice civile*, Atti del Convegno di Milano, 4-6 giugno 1992, Milano, Giuffrè, 1993; Id., *La condizione giuridica della donna nell'ABGB*, in «Historia et Jus», 9, 2016, pp. 1-29; F. D'Alto, *La capacità negata. Forme giuridiche e complessità della persona nella giurisprudenza tra Otto e Novecento*, Torino, Giappichelli, 2017.

²⁰ G. Alpa, *La donna nelle professioni legali*, in «Rassegna Forense», 2 (2010), pp. 225-228; A.M. Mozzoni, *La donna e i suoi rapporti sociali*, Milano, Settembre, 1864, p. 111. Nella sua infaticabile attività di promotrice di comitati, di leghe e di associazioni, l'emancipatrice lombarda si incrociò con le iniziative del giurista brindisino, «il deputato radicale» Salvatore Morelli, «il primo femminista», colui che in vent'anni di attività politica svolta in Parlamento si fece promotore nel 1867 di un disegno di legge per *la reintegrazione giuridica della donna* e di due progetti sul divorzio: tutti rimasti senza seguito, salvo il disegno di legge sul riconoscimento alle donne della facoltà di testimoniare negli atti pubblici e privati, tradotto dalla legge n. 4167 del 1877, la cd. legge Morelli. Cfr. inoltre M. Lucchesi, *Un commento femminista al codice civile. Valeria Benetti Brunelli, la*

civile avrebbe dovuto riflettere l'evoluzione e soddisfare i bisogni della società, invece introduceva regole che non erano più al passo con i tempi, anzi erano state abbondantemente superate dalle convinzioni ormai diffuse in ampi strati nella popolazione.

La via dell'emancipazione sarà dunque assai lenta. Dall'introduzione del Codice del 1865 dovranno trascorrere molti anni prima che una nuova legislazione modifichi la situazione della donna nella famiglia e nella società. È del 1877 la legge che ammette la donna a testimoniare negli atti pubblici²¹; del 1893²² e 1907²³ alcuni provvedi-

donna nella legislazione italiana. Prime note sul diritto privato e pubblico, in «Historia et Jus», 17, 2020, p. 18. L'immagine della donna maritata, oscurata dall'ombra del marito, illustrata da Anna Maria Mozzoni si materializza di nuovo a mezzo secolo di distanza nel saggio *La donna nelle legislazione italiana* di Valeria Benetti, pedagogista e femminista romana che ci ricorda che l'istituto dell'autorizzazione maritale non era compreso nel progetto Pisanelli, ma venne inserito forzatamente nel nuovo codice italiano dalla commissione senatoria incaricata di vagliarne il testo. Il giudizio durissimo e severo della Benetti nei confronti di questa commissione e del suo "contro-progetto" ricalca quello espresso dalla femminista lombarda Anna Maria Mozzoni al tempo della promulgazione del codice civile. Scriveva la Benetti: «La commissione senatoria non seppe concepire l'armonia familiare diversamente dal diritto romano e dal mundio germanico, vale a dire sotto la forma di un capo che ha sempre ragione e di un subordinato, che deve sempre obbedienza. E dunque nel solco di questo «spirito retrivo e conservatore, il legislatore italiano giunse a concepire i rapporti coniugali in una forma [...] condizionata dall'autorità e dalla violenza».

²¹ Gazzetta Ufficiale n. 287, 10 dicembre 1877, pp. 4973-4974. Morelli espone alla Camera il disegno di legge «Per accordare alle donne la facoltà di testimoniare negli atti pubblici» il 1 febbraio 1877 (AP, Camera dei deputati, Leg. XIII sess. 1876-77, tornata del 1° febbraio 1877, pp. 1028-1032), approvato il successivo 26 marzo con 136 voti favorevoli e 68 contrari (AP, Camera dei deputati, Leg. XIII sess. 1876-77, tornata del 26 marzo 1877, pp. 2296-2312). Il Senato approva la legge il 6 dicembre 1877.

²² Si tratta della legge istitutiva dei Collegi probi virali aventi giurisdizione sulle controversie di lavoro che considera «le donne eleggibili come membri del Tribunale industriale competente per le controversie di lavoro, a livello di conciliazione senza limiti di valore, ed entro il limite di lire duecento per quanto concerne la composizione giurisdizionale» (cfr. legge 15 giugno 1893, n. 295).

²³ La Legge 816 del 24 marzo 1907 stabilisce, tra le tante cose, anche il divieto al lavoro notturno delle donne di qualsiasi età.

menti che attenuano la potestà maritale (escludendo l'autorizzazione a vantaggio della donna separata e della donna lavoratrice).

La proposta di legge presentata nel 1910 alla Camera dei deputati da Carlo Gallini per «la concessione alle donne dell'elettorato amministrativo e di altri diritti» (tra questi il diritto di voto; l'esercizio delle professioni liberali; l'autorizzazione maritale) provocò non poche opposizioni, si considerava l'abolizione dell'istituto dell'autorizzazione maritale «impraticabile per ragioni storiche, teoriche e pratiche»²⁴. I detrattori sostenevano che la diminuzione della capacità della donna maritata dipendesse «dal rapporto speciale che si crea con il matrimonio, non è un semplice omaggio di ossequio al capofamiglia, ma è una regola d'ordine, di armonia e di conservazione dell'economia domestica». I sostenitori della proposta di legge non si capacitavano di come il matrimonio potesse privare soltanto la donna della disponibilità dei suoi beni, senza peraltro arrecare benefici reali in caso di concordia tra i coniugi, e addirittura fornendo al marito un'arma violenta in caso di discordia. La discussione tra i due rami del Parlamento fu molto accesa, alla Camera prevalse la linea che prevedeva l'abolizione dell'istituto, al Senato quella contraria. Venne disposto, a titolo di compromesso, di mantenere l'autorizzazione maritale ma restringendola ai casi più necessari²⁵.

A sgretolare il baluardo dell'*infirmas sexus* fu infine la storica legge 17 luglio 1919, n. 1176, «Norme circa la capacità giuridica della donna», una legge di otto articoli, firmata dall'allora Guardasigilli Lodovico Mortara, ma ricordata nei libri ora come “legge Sacchi”,

²⁴ AP, Camera dei deputati, Leg. XXIII sess. 1909-13, pp. 47-49, *Relazione della Commissione sulla proposta di legge d'iniziativa del deputato Gallini Carlo*. La proposta di legge aveva come obiettivo «l'elevamento della condizione della donna nella vita pubblica e nella vita privata, nella società e nella famiglia».

²⁵ AP, Camera dei deputati, Leg. XXIII sess. 1909-13, *passim*.

ora come “legge Nitti-Mortara”²⁶. All’articolo 1 la normativa abroga interamente l’istituto dell’autorizzazione maritale, riconoscendo dunque piena capacità giuridica alla donna nella disposizione dei propri beni. All’articolo 7 il testo sancisce invece una svolta epocale nell’esercizio delle libere professioni: «Le donne sono ammesse, a pari titolo degli uomini, ad esercitare tutte le professioni ed a coprire tutti gli impieghi pubblici, esclusi soltanto, se non vi siano ammesse espresse espressamente dalle leggi, quelli che implicano poteri pubblici giurisdizionali o l’esercizio di diritti e di potestà politiche, o che attengono alla difesa militare dello Stato secondo la specificazione che sarà fatta con apposito regolamento».

È grazie a questa previsione esplicita che si apriranno le porte alla legittima iscrizione agli albi forensi delle professioniste donne, fino a quel momento impedita dalla giurisprudenza costante a indossare la toga.

Il traguardo della piena emancipazione femminile era ancora distante e non a caso le femministe accolsero con freddezza il provvedimento ritenendolo per moti aspetti deludente. Ma l’ostacolo più grande poteva dirsi finalmente rimosso.

²⁶ Legge del 17 luglio 1919. Secondo l’autorevole studioso M. Severini, *Tre padri per una legge*, in *Uomini dalla parte delle donne fra Otto e Novecento*, a cura di L. Pupilli, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 82-100, i meriti dello storico provvedimento andrebbero ascritti a Amedeo Sandrini, Ettore Sacchi e Lodovico Mortara.

Il corpo transitivo di Bella Baxter in *Poor Things* di Alasdair Gray

CLAUDIA CAO

Introduzione

Raccontare il corpo e il desiderio femminile è un'operazione che è sempre andata di pari passo alla manipolazione delle convenzioni testuali quale atto politico consapevole nella revisione di modelli di rappresentazione del femminile¹. L'opera oggetto di questa analisi, *Poor Things* (1992)² di Alasdair Gray, è stata spesso ascritta alla produzione postmoderna tanto per la fitta rete intertestuale che intesse con testi della tradizione classica e moderna – il *Frankenstein* di Shelley *in primis*³ – quanto per le sue scelte discorsive e retoriche, quali in primo luogo l'*historiographic metafiction* teorizzata da Hutcheon⁴.

¹ Cfr. A. Pasolini, *Sex/Gender & The Body. Raccontare la donna*, in *Letterature e culture inglesi. Temi e (con)testi dal XIX secolo a oggi*, a cura di N. Vallorani, P. Caponi, E. Monegato, Milano, Pearson, 2024, p. 131; A. Pasolini, N. Vallorani, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 8.

² A. Gray, *Poor Things: Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D., Scottish Public Health Officer*, London-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury (1992), 2002.

³ M. Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (London, Lackington, 1818), New York-London, Norton and Company, 1996.

⁴ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

Contrariamente al disimpegno solitamente attribuito alla produzione postmodernista, tuttavia, *Poor Things* è un romanzo in cui il *pastiche* e il riuso ironico e parodico di opere che per secoli hanno alimentato l'immaginario occidentale portano in primo piano la riflessione sul potere della scrittura nella revisione di paradigmi convenzionalmente adottati nella scrittura del femminile.

L'opera di Gray pone al centro di una narrazione corale, contraddittoria e paradossale la storia di una donna, Bella Baxter, il cui potere sovversivo verso logiche binarie, istituzioni oppressive e rigide codificazioni ha origine dalla genesi "mostruosa" del suo stesso corpo e della sua identità: la sostituzione del suo cervello con quello del feto – per la precisione una bambina – che portava in grembo al momento del suo suicidio. È in questa inversione e interrelazione tra ventre e capo, cavità uterina e scatola cranica, con tutti i traslati simbolici che ne derivano, che l'analisi a seguire rinviene l'origine di quella «energia relazionale»⁵ che la protagonista incarna e della conseguente forza eversiva verso autorità che attraverso il suo percorso formativo tentano di esercitare un dominio su di lei.

Il corpo di Bella Baxter conduce, pertanto, all'estremo quella concezione di «corpo magico» come «oggetto transitivo»⁶ centrale nella produzione fantastica e fantascientifica in cui *Poor Things* si inserisce: il suo corpo pone «in relazione chi lo indossa col mondo», funziona «da ponte tra diversi pezzi di mondo [...] che sarebbero altrimenti isolati»⁷, ma in questo caso il suo essere "transitivo" e "relazionale" assume un'ulteriore accezione, giacché il corpo di Bella fa dell'esperienza necessariamente temporanea e limitata della gestazione e del venire al mondo il presupposto ontologico del suo esistere.

⁵ L. Irigaray, *Maybe Cultivating Touch Can Still Save Us* (2011), trad. it. *Elogio del toccare*, Genova, il melangolo, 2013, p. 12 e *passim*.

⁶ A. Pasolini, N. Vallorani, *Corpi magici*, cit., p. 8.

⁷ *Ibidem*.

È questa infrazione di confini, limiti e livelli corporei – che porta con sé una condizione di liminalità e transitività anche in termini temporali (tra passato e presente) e simbolici (tra morte e vita) – a determinare uno dei modi in cui il corpo di Bella Baxter si fa testo intrecciando riflessione narrativa e ripercussioni politiche⁸. Bella incarna il «soggetto plurale, instabile, in divenire, radicato in un corpo a sua volta dai contorni sfumati, ma irrimediabilmente materiale (e materializzato)»⁹ che per questo assume una carica politica importante anche in virtù del suo iscriversi in una produzione neovittoriana che anticipa, alla luce delle urgenze contemporanee, questioni e istanze sulla condizione femminile, e non solo, ancora parzialmente presenti nel contesto culturale che fa da sfondo.

Il *topos* di shelleyana memoria di una (ri-)nascita dall'unione di membra di corpi privi di vita porta in primo piano anzitutto una lettura intertestuale in termini di rovesciamenti ironici verso l'ipoteso ottocentesco, prospettiva che verrà estesa anche alla tradizione mitica – classica e biblica – della rappresentazione del femminile costantemente chiamata in causa dal romanzo di Gray. Il *Frankenstein* di Shelley sarà punto di partenza per indagare, inoltre, l'interazione tra il piano materiale della sostanza biologica e quello discorsivo della testualità: anche in *Poor Things* a partire da frammentarietà, sconfinamenti, paradossi e contraddizioni accomunanti corpo del testo e corpo della creatura sarà possibile evidenziare i significati assunti dalla manipolazione delle convenzioni testuali nell'opera di Alasdair Gray quale riflesso dell'operazione di riconfigurazione dei ruoli di genere e del rapporto tra sessi.

Il presente contributo si soffermerà pertanto sui tre diversi livelli di significato assunti dal motivo del corpo e sulla loro interrelazione

⁸ Ivi, pp. 8-9.

⁹ Ivi, p. 16.

in *Poor Things*: la revisione del tema del corpo mostruoso, il gioco di simmetrie e rispecchiamenti tra corpo del testo e corpo della creatura, il superamento del dualismo mente-corpo a favore di un'identità transitiva e relazionale.

Il corpo mostruoso: una revisione ironica del Frankenstein

È sufficiente una panoramica sulla produzione critica intorno all'opera di Alasdair Gray per acclarare come il corpo sia protagonista assoluto di *Poor Things*: il corpo mostruoso, il corpo grottesco, il corpo della creatura come oggetto di sperimentazione scientifica e chirurgica, come artificio, oggetto giuridico, come riflesso metatestuale del corpo del testo, sono temi ricorrenti nella riflessione su questo romanzo¹⁰.

Focale è il richiamo intertestuale al *Frankenstein* di Mary Shelley, in cui affonda le sue radici la centralità del *topos* del corpo mostruoso¹¹. Il riferimento alla mostruosità si presenta, infatti, in diverse forme in questa revisione neo-gotica del classico ottocentesco, a partire dalla genesi dello stesso creatore Godwin Baxter – a sua volta frutto della sperimentazione e del genio chirurgico di suo padre, Sir Colin – fino alla stessa creatura protagonista, Bella Baxter:

¹⁰ Cfr. C. March, *Bella and the Beast (and a Few Dragons, Too): Alasdair Gray and the Social Resistance of the Grotesque*, in «Critique Studies in Contemporary Fiction», 43, 4, June 2002, pp. 323-346; P. Alkan Genca, *Making of a Monster: Rewritten Monstrosity in Alasdair Gray's Poor Things*, in *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, ed. by M. Hedenborg-White, B. Sandhoff, Leiden, Brill, 2019, pp. 69-75; K. Stirling, "The Monstrous Muse", in Id., *Bella Caledonia*, Leiden, Brill, 2008.

¹¹ Cfr. J. Glendening, *Education, Science, and Secular Ethics in Alasdair Gray's Poor Things*, in «Mosaic», 49, 2, June 2016, p. 80; J. Tiitinen, *Alasdair Gray's Poor Things and the Resurrection of the Frankenstein Monster*, in *Proceedings from the 7th Nordic Conference on English Studies*, ed. S.-K. Tanskanen and B. Warvik, in «Anglicana Turkuensia», 20, 1999, pp. 315-326.

[...] his big face, stout body and thick limbs gave him a dwarfish look. [...] Despite the ogreish body he had the wide hopeful eyes, snub nose and mournful mouth of an anxious infant [...]

«But did you never ask him where you originally came from?».

«Yes, and he answered by bringing out diagrams, models, morbid specimens and giving me another lesson on how I was made. I enjoyed these lessons. They taught me to admire my internal organization. This preserved my self-respect when I learned how most people feel about my appearance»¹².

Un primo rovesciamento cui il lettore assiste è, pertanto, quello estetico tra creatore e creatura: Bella Baxter, dotata di seducente bellezza, è il «*gorgeous monster*»¹³, che, a differenza del creatore “God”, non presenta tracce della sperimentazione chirurgica che le ha dato vita:

«Yes, McCandless! I now enjoy more flattering company than you ever provided—a fine, fine woman, McCandless, who owes her life to these fingers of mine—these skeely, skeely fingers!». [...]

«What did you cure her of?».

«Death. [...] a skilfully manipulated resurrection»¹⁴.

¹² A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 12 (trad. it. di S. Caraffini, *Povere creature!*, Pordenone, Safarà (2022), 2024, pp. 13-14; 21: «[...] quel viso largo, il corpo robusto e le membra massicce lo facevano somigliare a uno gnomo. [...] Nonostante il corpo da orco possedeva grandi occhi speranzosi, il naso rincagnato e la bocca triste di un bambino ansioso [...]. Godwin era uno studente brillante tranne che nel lavoro in ospedale, dove l'aspetto e la voce bizzarri spaventavano i pazienti e offendevano il personale. [...] “Ma non gli hai mai chiesto da dove venivi?”. “Sì, ma mi ha risposto tirando fuori diagrammi, modelli e campioni patologici, nonché impartendomi un'altra lezione su come ero stato generato. Mi piacevano, quelle lezioni. Mi hanno insegnato ad ammirare la mia organizzazione interna. Mi hanno aiutato a mantenere il rispetto di me stesso quando mi sono accorto di cosa provava la maggior parte della gente vedendomi”»).

¹³ A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 91 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 109: «*bellissimo mostro*», corsivo nel testo).

¹⁴ Ivi, p. 27 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 30: «“Sì, McCandless! Adesso godo di una compagnia ben più lusinghiera di quella che tu abbia potuto offrirmi: una bella, bellissima donna, McCandless, che deve la sua vita a queste mie dita, a queste mie abili, abili, dita!”

Il rapporto tra Bella Baxter e Godwin Baxter comunica numerosi significati di rilievo in una prospettiva di lettura intertestuale con *Frankenstein*: se è vero che anche Godwin Baxter come il mostro di *Frankenstein* vagheggiava da tempo una compagna che lo accettasse pur nelle sue fattezze mostruose¹⁵, Bella rappresenta anzitutto una rivalsea per quella creatura femminile cui l'opera di Shelley ha negato la vita proprio per contrastare la minaccia di una nuova genia.

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the daemon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of a man a condition precarious and full of terror. Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations?¹⁶

Se nell'opera ottocentesca, il corpo quasi completo della creatura femminile veniva fatto a pezzi e smembrato dallo stesso Frankenstein¹⁷ a

[...] “Da cosa l’hai guarita?” “Dalla morte. [...] Una resurrezione abilmente orchestrata”»).

¹⁵ Si veda, in particolare, il cap. VI, “Baxter’s Dream”, in A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 38: «I dreamed of a fascinating stranger — a woman I had not yet met so could only imagine — a friend who would need and admire me as much as I needed and admired her.[...] cannot remember a day when I did not feel inside me a woman-shaped emptiness that ached to be filled by someone stranger and bonnier than I ever met at home» (trad. it. *Povere creature*, cit., pp. 45-46: «Sognavo una sconosciuta affascinante, una donna che non avevo ancora creato e che potevo soltanto immaginare, un’amica che mi ammirasse e che avesse bisogno di me tanto quanto io di lei. [...] non riesco a ricordare un solo giorno in cui non abbia sentito dentro di me un vuoto a forma di donna che chiedeva di essere colmato da un’estranea [...]»).

¹⁶ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 114 (trad. it. *Frankenstein*, Milano, Mondadori, 1982, p. 204: «Anche se avessero lasciato l’Europa e fossero andati ad abitare nelle lande deserte del Nuovo Mondo, tuttavia uno dei risultati di quelle simpatie cui il demone anelava sarebbe stato l’avere figli, e sulla terra si sarebbe propagata una razza di diavoli che avrebbe terrorizzato e messo in pericolo l’esistenza stessa della specie umana. Avevo il diritto, per un beneficio personale, di infliggere questa maledizione a tutte le future generazioni?»).

¹⁷ Ivi, p. 115: «I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him and [...] tore into pieces the thing on which I was engaged» (trad.

tutela della specie umana dalla minaccia di una «race of devils», Bella Baxter rappresenta una prima forma di resistenza verso quel dominio scientifico e patriarcale soggiacente all'annientamento del suo corrispettivo simmetrico: non solo Bella viene al mondo con tutte le facoltà fisiologiche necessarie in un corpo adulto a generare una progenie – il ciclo mestruale *in primis*¹⁸ – ma è dotata di autonomia e potere di discernimento che, in luogo dell'(auto)distruzione di alcune celebri trasposizioni della figura femminile¹⁹, le consentono l'autodeterminazione del proprio destino, sancita nel finale dal suo divenire la prima donna medico a Glasgow.

Bella, a partire da questa chiave di lettura intertestuale, incarna la minaccia e quei timori primordiali per i quali già la creatura femminile di Victor Frankenstein non aveva visto la luce, in quanto potenziale iniziatrice di una genealogia capace di sfuggire al controllo scientifico e al dominio maschile da cui aveva avuto origine. Sin dai primi mesi di vita, Bella disattende le aspettative sentimentali di colui che l'aveva generata e, nel corso della sua formazione, rappresenta la sovversione dell'ordine e delle istituzioni di cui gli uomini che incontra sono portavoce, la sottrazione a ogni regime di controllo giuridico, scientifico, religioso, cultu-

it. *Frankenstein*, cit., pp. 204-205: «Mi sembrò una follia la promessa di creare un altro essere come lui e [...] feci a pezzi la cosa su cui stavo lavorando»).

¹⁸ Cfr. A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 69: «Now Bella [...] has all the resilience of infancy with all the stature and strength of fine womanhood. Her menstrual cycle was in full flood from the day she opened her eyes, so she has never been taught to feel her body is disgusting or to dread what she desires.» (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 84: «Adesso Bella [...] possiede tutte le capacità di recupero dell'infanzia unite alla statura e alla forza di una donna adulta. Il suo ciclo mestruale è perfettamente regolare sin dal giorno in cui ha aperto gli occhi, quindi non le è mai stato insegnato a considerare il proprio corpo come qualcosa di sporco o a temere ciò che desidera»).

¹⁹ Si pensi alla sua uccisione nel film *Bride of Frankenstein* (1935) di James Whale attraverso l'esplosione generata per vendetta dal mostro rifiutato o si consideri l'autodistruzione della creatura femminile nel fuoco nella trasposizione di Branagh, *Mary Shelley's Frankenstein* (1994).

rale, ideologico, e si fa emblema di un riscatto per tutte quelle creature femminili cui dal *Frankenstein* in poi è stata negata la vita.

Così come il mostro femminile nell'opera di Shelley esisteva solo quale spazio "in potenza"²⁰, che lo scienziato poteva riempire con pre-dizioni, aspettative e preconetti, così anche la figura di Bella dapprincipio esiste per gli uomini che la circondano solo come *tabula rasa* da riempire con i loro stereotipi²¹:

[...] *because (blind fool that I was) I believed we would soon be man and wife! I had never before heard of a man-loving middle-class woman in her twenties who did NOT want marriage, especially to the man she eloped with. [...] Imagine my consternation when [...] she declared she COULD NOT MARRY ME BECAUSE SHE WAS ENGAGED TO ANOTHER!!!*²².

Anche lei, come la creatura femminile del *Frankenstein*, si conferma pertanto una minaccia per la sua capacità di mettere in discussione categorie e codificazioni predeterminate.

Bersaglio primario della carica ironica e parodica di *Poor Things* si rivela gradualmente essere quell'immaginario mitico, simbolico e culturale che nei millenni ha alimentato la rappresentazione dell'ideale femminile: la rete di allusioni, citazioni e rimandi generati dagli appellativi e dagli attributi di volta in volta assegnati a Bella prende le mosse dai testi omerici e biblici per giungere fino alla produzione

²⁰ K. Stirling, *Bella Caledonia*, cit., p. 94.

²¹ Cfr. C. March, *Bella and the Beast*, cit., p. 339.

²² A. Gray, *Poor Things*, cit., pp. 81-82 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 100: «[...] perché (che stupido cieco sono stato) credevo che saremmo presto diventati marito e moglie! Non avevo mai sentito di una donna della classe media, amante degli uomini e tra i venti e i trent'anni che NON desiderasse il matrimonio, soprattutto con l'uomo insieme al quale era fuggita. [...] Immaginate la mia delusione quando [...] lei dichiarò che NON POTEVA SPOSARMI PERCHÉ ERA FIDANZATA CON UN ALTRO!!! [...]»). Corsivi e maiuscole nel testo.

culturale medioevale e moderna, confermando, nel loro affastellamento contraddittorio e paradossale, l'inadeguatezza a incasellare e definire l'identità della protagonista:

«*She was a Houri, a Mahomet's paradise*»²³.

«*I still believed my Angelic Fiend was kind!*»²⁴.

«*My Awful Mistress had no memories of her life before the shock which made that strangely regular crack which circles her skull under the hair [...] and I NOW KNOW what it REALLY is—a witch mark. Yes! The female equivalent of the mark of Cain, branding its owner as a lemur, vampire, succubus and thing unclean*»²⁵.

«*So I know who your niece is now, Mr. Baxter. The Jews called her Eve and Delilah; the Greeks, Helen of Troy; the Romans, Cleopatra; the Christians, Salome. She is the White Daemon who destroys the honour and manhood of the noblest and most virile men in every age. She came to me in the guise of Bella Baxter. To King Louis she was Madame de Maintenon, to Prince Charlie she was Clementina Walkinshaw, to Robert Burns she was Jean Armour et cetera and to General Blessington she was Victoria Hattersley*»²⁶.

²³ Ivi, p. 82 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 101: «Era una uri del paradiso maomettano»). Corsivi nel testo.

²⁴ Ivi, p. 87 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 105: «Pensavo ancora che il mio Demonio Angelico fosse gentile!»). Corsivi nel testo.

²⁵ Ivi, p. 89 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 107: «La mia Terribile Amante non ricordava nulla della sua vita precedente allo shock che ha prodotto l'incavo stranamente regolare attorno al suo cranio, sotto il capello [...] e ADESSO IO SO cos'è IN REALTA'... [...] il marchio di una strega. Sì! L'equivalente femminile del marchio di Caino, che segna il suo proprietario come un lemmure, un vampiro, un succubo e una creatura immonda.»). Corsivi nel testo.

²⁶ Ivi, p. 94 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 113: «Così ora so chi è vostra nipote Mr. Baxter. Gli Ebrei la chiamavano "Eva" e "Dalila", i Greci "Elena di Troia", i Romani "Cleopatra", i Cristiani "Salomé", è il Demone Bianco che distrugge l'onore e il vigore degli uomini più nobili e virili di ogni epoca. È venuta da me sotto le mentite spoglie di Bella Baxter. Per re Luigi era Madame de Maintenon, per il principe Carl Clementina Walkinshaw, per Robert Burns Jean Armour eccetera, e per il generale Blessington era

«*You are Venus, Magdalene, Minerva and Our Lady of Sorrows rolled into one – how can you bear to touch me?*»²⁷.

L'intento di rovesciamento rispetto all'immaginario sulla creatura femminile del *Frankenstein* è confermato, inoltre, dalla centralità narrativa conferita a Bella, con un'inversione della relazione tra centro e margini dell'ipotesto, oltre al ruolo di autrice della propria storia. *Poor Things*, insieme alla biografia che Archibald McCandless ha scritto sulla moglie (*Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D., Scottish Public Health Officer*), curata dall'editore finzionale Alasdair Gray, contiene la lettera ai posteri con cui Victoria McCandless confuta la versione della sua genesi chirurgica narrata dal marito. A eccezione di questo allegato, Bella/Victoria è un soggetto silenziato, giacché nel testo di McCandless persino il lungo metaracconto scritto di suo pugno risulta manipolato dalla lettura ad alta voce di Godwin Baxter («But before I read let me give you a *title* for Bell's letter, a title which is not her own [...]. I call it MAKING A CONSCIENCE. Listen [...]. The following letter is given, not as Bella spelled it, but as Baxter recited it»²⁸).

È significativo che, simmetricamente alla *mise en abyme* dell'opera di Shelley, anche in questo caso il corpo del testo, la lettera della creatura, risulti incastonato tra gli scritti delle due figure autoriali di questo lavoro – ovvero tra l'apparato editoriale che fa da cornice, redatto dal curatore, e la biografia di Archibald McCandless – a riprova della necessità anche sul piano strutturale di contenimento, arginamento della portata dirompente della sua parola. Si tratta di una forma di dominio

Victoria Hattersley»). Corsivi nel testo.

²⁷ Ivi, p. 125 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 148: «*Tu sei Venere, Maddalena, Minerva e Maria Addolorata tutte in una. Come puoi degnarti di toccarmi?*»). Corsivi nel testo.

²⁸ Ivi, p. 102 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 123: «Ma prima lascia che ti dia un titolo per la lettera di Bell, un titolo che non è suo [...]. Lo chiamo LA CREAZIONE DI UNA COSCIENZA. Ascolta. [...] La lettera viene riportata qui di seguito non come la scrisse Bella ma come Baxter la recitò»). Maiuscole nel testo.

e di controllo che ben riflette sul piano dei contenuti i medesimi intenti delle molteplici figure maschili con cui Victoria/Bella entra in contatto nel corso delle sue due vite e del suo duplice percorso formativo.

Il motivo del corpo mostruoso e il rapporto creatore-creatura portano alla luce ulteriori chiavi di lettura intertestuali e parodiche: oltre al chiaro richiamo mitico al Pigmalione ovidiano²⁹, *Poor Things* può infatti essere letto quale revisione gotica della diade fiabesca di *Belle and the Beast*³⁰, parzialmente allusa sin dalla scelta dei nomi³¹: come osservato da Enrico Terrinoni³², infatti, è allo *Ulysses* di Joyce che si rivolge l'altro manifesto rimando. La corrispondenza con il nome della prostituta, protagonista dell'episodio "Circe", crea uno stretto nesso tra Bella Baxter e la revisione modernista della figura mitologica maliarda e incantatrice per antonomasia proposta da Joyce: ad accomunarle, oltre al polimorfismo, al potere attrattivo e fascinatorio, è la capacità di scompaginare ruoli di genere e rapporti di potere, fino a ridurre gli uomini alla follia³³.

Come si è potuto chiarire attraverso la rete intertestuale generata da *Poor Things*, è il concetto stesso di mostruosità nell'opera di Gray a subire una revisione rispetto all'ipotesto shelleyano: "mostro" è infatti

²⁹ Cfr. A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 273: «He has even plagiarized work by two very dear friends: G. B. Shaw's *Pygmalion* and the scientific romances of Herbert George Wells» (trad. it. *Povere creature*, cit., pp. 308-309: «Ha persino plagiato le opere di due carissimi amici: *Pigmalione* di G.B. Shaw e i romanzi scientifici di Herbert George Wells»). Corsivi nel testo.

³⁰ Cfr. A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 98: «I will save my Bella from Beastly Baxter [...]» (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 116: «Salverò la mia Bella dal Bestiale Baxter [...]»). Corsivi nel testo.

³¹ Cfr. C. March, *Bella and the Beast*, cit.

³² Cfr. E. Terrinoni, *Prefazione. Alasdair Gray o l'indeterminazione*, in A. Gray, *Povere creature*, cit., p. xvii.

³³ Si ricordi a questo proposito che nel testo joyciano la prostituta Bella diviene uomo e arriva a ingravidare Stephen Dedalus, mentre nel testo di Gray l'allusione è rinforzata non solo dalla centralità della sessualità nelle sorti di Bella/Victoria, ma anche dal fatto che la prostituzione nel bordello di Parigi sia anche la prima esperienza professionale attraverso cui Bella approda all'agognata indipendenza economica da God Baxter.

parola ricorrente nel romanzo³⁴, assunta, tra le svariate sfumature di senso, per definire coloro che infrangono le regole naturali, che deviano dalla norma, trasgrediscono i limiti dei ruoli stabiliti e dei comportamenti attesi. In questo caso, in associazione a Bella, il termine si riferisce non solo alla sua straordinaria bellezza e sensualità, quanto ai suoi abnormi appetiti: ciò che è nella norma, *ça va sans dire*, è definito dal sistema valoriale e dai modelli comportamentali vittoriani – cui lo stesso nome di battesimo Victoria rinvia – che si delineano con chiarezza negli ultimi capitoli della biografia di Archibald McCandless, a partire dall'interruzione del suo matrimonio con Bella. L'irruzione sulla scena del padre di Bella, l'industriale Vlaydon Hattersley, e del Generale Blessington, l'uomo che Bella aveva sposato nella vita precedente, dei loro consulenti, il medico Dr. Prickett e l'avvocato Mr. Harker, chiarisce infatti il contesto repressivo che aveva condotto Victoria al suicidio («Lady Victoria Blessington was a hysteric; so childishly dependent on a husband who found her unbearable that her doctor's visits were the happiest times of her week; so full of self-loathing that she gladly stupefied her mind with sedatives and yearned for her body to be surgically mutilated. Am I correct?»³⁵).

È nella dicotomia tra passato e presente che emerge il confronto tra i due differenti sistemi valoriali che fanno da sfondo alle due vite di Victoria Blessington e Bella Baxter: la carica satirica dell'ironia di Gray si scaglia contro le principali istituzioni e ideologie che queste figure maschili rappresentano e che si collocano all'origine dell'oppressione femminile in età vittoriana, quali istituzioni religiose, legali, mediche,

³⁴ P. Alkan Genca, *Making of a Monster*, cit., p. 69.

³⁵ A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 221 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 252: «Lady Victoria Blessington era un'isterica così dipendente, in modo infantile, da un marito che la trovava insopportabile da considerare le visite del suo medico come i momenti più felici della sua settimana; così colma di autodisprezzo che era felice di stordirsi la mente con sedativi e desiderava far mutilare chirurgicamente il proprio corpo. Giusto?»).

il sistema di classe, le politiche governative e locali. L'industriale Vlaydon Hattersley, padre di Bella, rappresenta infatti una classe dirigente borghese spregiudicata e ipocrita, mossa dal solo interesse economico, dal materialismo, e attenta alla tutela dell'immagine, che incurante di ogni desiderio di Victoria, ne ha fatto strumento per un mercato matrimoniale garante del prestigio familiare; il medico e l'avvocato difendono una concezione conservatrice e misogina della medicina, della sessualità, del matrimonio, basata su una visione impura dei rapporti carnali tra marito e moglie al di fuori delle finalità procreative³⁶; il generale Blessington, marito di Victoria, emerge quale principale artefice dell'oppressione di Bella: in nome della santità del talamo nuziale, intrattiene relazioni extraconiugali con la servitù e taccia di erotomania la moglie per il suo desiderio «to sleep in his bedroom — share his bed — lie with him [...] every night of the week»³⁷.

Un ulteriore legame a livello extratestuale con il *Frankenstein* di Shelley si rileva in riferimento al percorso formativo di Bella Baxter e ai valori che ne plasmano l'identità e che ne favoriscono il percorso di autodeterminazione: tra i numerosi rimandi biografici a diverse figure orbitanti intorno a Mary Shelley particolarmente rilevanti sono quelli a suo padre William Godwin (1756-1836): è infatti il suo idealismo illuminista a ispirare in *Poor Things* Godwin (Bysshe) Baxter nelle scelte

³⁶ Tra i teorici vittoriani cui alludono le idee di Prickett si veda ad esempio W. Acton, *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life Considered in Their Physiological, Social, and Moral Relations*, London, John Churchill, 1862. Per una panoramica sul tema della sessualità femminile nell'Inghilterra vittoriana si vedano L. Coveney, M. Jackson, S. Jeffreys, L. Kay, P. Mahony, *The Sexuality Papers. Male Sexuality and the Social Control of Women*, London, Routledge, 1984, in particolare il cap. I; P. Cryle, A. Moore, *Frigidity. An Intellectual History*, Basingstoke, Macmillan, 2011, soprattutto il cap. VI, e J. Peakman, *Frigidità e impotenza: un caso di misoginia medica?*, in *Scrivere l'impotenza e la frigidità. Crisi di genere dall'Ottocento a oggi*, a cura di F. Vasarri, Firenze, Cesati, 2023, pp. 23-36.

³⁷ A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 217 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 247: «[...] desiderava dormire nella sua stanza, dividere il suo letto, giacere con lui [...] tutte le notti»).

educative di Bella³⁸. L'educazione liberale che Bella riceve in questo nuovo contesto si colloca agli antipodi rispetto al dogmatismo vittoriano all'origine dell'oppressione di Victoria Blessington³⁹: la formazione di Bella trova le sue fondamenta negli ideali di cui Godwin Baxter è strenuo sostenitore, a partire proprio dalla illuminata consapevolezza del potere deformante degli ambienti sociali e familiari nell'educazione dell'individuo. Tra le idee di cui in seguito anche Bella si farà paladina vi sono infatti l'impegno per i diritti delle donne, l'opposizione alle distinzioni di classe, la difesa delle classi sociali più povere, l'abbandono della concezione divina cristiana⁴⁰. Il programma educativo in cui si forma l'identità di Bella Baxter è pertanto votato alla conciliazione di scienza e umanesimo e alla centralità dell'educazione quale motore del cambiamento sociale già previsti dall'idealismo illuminista di William Godwin.

È ancora una volta nel dualismo passato-presente, Victoria-Bella, vittoriano-illuminismo, che troviamo conferma della portata e dell'impatto dei nuovi valori che hanno plasmato Bella in termini di revisione e rovesciamento del modello di femminilità precedente, giacché al sacrificio di Victoria Blessington e al suo suicidio corrisponde simmetricamente nella sua seconda vita la piena affermazione di Bella Baxter/Victoria McCandless.

L'assenza di condizionamenti culturali e di dogmatismi di sorta che caratterizzano la formazione di Bella, inconsapevole del male, della corruzione e del senso di colpa, ne fanno infatti una figura femminile rivoluzionaria, emblema di una libertà dall'impatto dirompente: dal

³⁸ J. Glendening, *Education, Science, and Secular Ethics*, cit., pp. 79-80; K. Stirling, *Bella Caledonia*, cit., p. 92.

³⁹ A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 232: «Thank you for mending me, God, and giving me a home that is not a prison» (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 265: «Grazie per avermi curato, God, e per avermi dato una casa che non è una prigione»).

⁴⁰ J. Glendening, *Education, Science, and Secular Ethics*, cit., pp. 79-80.

punto di vista dei ruoli di genere, Bella è infatti una *tabula rasa*, capace per questo di eludere ogni norma e restrizione culturale e comportamentale⁴¹; Godwin, inoltre, con il suo liberalismo, l'ha tutelata dalla conoscenza della vergogna per il proprio corpo o del senso di colpa per i propri appetiti, aspetto che le consente di resistere ai tentativi di dominio e controllo degli uomini che vorrebbero contenerne o neutralizzarne i desideri.

Corpo del testo e corpo della creatura

L'opera di Alasdair Gray chiama in causa dualismi e sdoppiamenti che, tanto sul piano strutturale quanto su quello del contenuto, gettano luce, come già nel *Frankensterin* di Shelley, sull'interazione tra corpo del testo e corpo della creatura: anche nel caso di *Poor Things* la cornice e il paratesto del curatore Alasdair Gray – a sua volta doppio finzionale dell'autore dell'opera – generano una *mise en abyme* della storia di Victoria/Bella che viene narrata da due prospettive opposte da Archibald e da Victoria McCandless. È significativo, inoltre, che anche lo stesso capitolo "The Truth", potenzialmente destinato allo scioglimento della matassa narrativa e al disvelamento del passato di Bella, confermi la relazione ironica e paradossale tra titolo e contenuto giacché le vicende vengono narrate dai punti di vista contraddittori del primo marito, il generale Blessington, e Godwin Baxter, che a sua volta riferisce quanto riportato dall'investigatore assoldato per conoscere il passato della donna. Il racconto biografico che ne deriva al termine della lettura del romanzo risulta pertanto una costruzione corale, pluriprospectiva, i cui molteplici livelli testuali amplificano ambiguità e contraddizioni dell'intreccio. Corroborano l'infrazione ironica tipica

⁴¹ C. March, *Bella and the Beast*, cit., p. 339.

dell'*historiographic metafiction* l'aderenza documentaria al racconto storiografico, l'inserimento di anacronismi, allusioni a racconti biografici, mentre ad enfatizzare la frammentarietà e non linearità del corpo del testo sul piano grafico e strutturale sono il *pastiche* di fonti documentali (lettere e note del curatore), e la spiccata intermedialità del testo che incorpora immagini dell'autore (*Gray's Anatomy*), ritratti e incisioni di William Strang, fotografie tratte da periodici⁴², un facsimile della lettera di Bella⁴³.

Il corpo del testo e il corpo della creatura anche qui, come in *Frankenstein*, si riflettono vicendevolmente nella loro frammentarietà per la molteplicità di narrazioni che confluiscono nell'opera con l'inevitabile effetto di disorientamento del lettore e di costante trasgressione di confini testuali: a contribuire nell'ipotesto è la costruzione multiprospettica a scatole cinesi da cui derivano il finale aperto e l'inafferrabilità di una verità definitiva e assoluta, cui si somma, nella riscrittura di Gray, l'impossibilità di pervenire a una vera identità di Bella Baxter, non solo per le lacune e gli enigmi incolmabili che caratterizzano la narrazione, ma soprattutto per il suo sottrarsi a stereotipi o aspettative di genere e sociali.

La figura di Bella Baxter si può definire un esempio di doppio che contravviene alle consuete tassonomie sul tema: il suo caso si approssima a quello che Doležel nel suo *Triangle du double* definisce il tema di Orlando dal nome dell'eroina di Virginia Woolf⁴⁴, giacché anche quella di Bella è una forma di "resurrezione" e "reincarnazione", sebbene, a differenza del personaggio woolfiano, non conservi memoria della vita precedente. A questo si somma il dualismo che coinvolge il piano corporeo da cui ha avuto origine la sua nuova vita. La dialettica

⁴² Cfr. A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 209.

⁴³ Ivi, pp. 145-150.

⁴⁴ L. Doležel, *Le triangle du double. Un champ thématique*, in «Poétique», VI, 64, 1985, pp. 463-472.

corpo-mente diviene pertanto fondamentale anche per comprendere le istanze conflittuali che il tema del doppio esprime. Bella, infatti, con l'innocenza e la curiosità fanciullesca di una mente in via di sviluppo ha accesso grazie al suo corpo da adulta a una molteplicità di esperienze che vanno a comporre la sua formazione e identità. La presenza di un cervello che dallo stadio fetale passa a quello adolescenziale in pochi mesi le consente uno sguardo nuovo sul reale, puro perché privo di memoria e scevro da dogmi, preconcetti e altri limiti culturali.

La sua stessa formazione – come suggerisce il lungo metaracconto *Making a Conscience*, destinato alla narrazione dei suoi viaggi – si realizza attraverso diverse tappe e diverse fonti che andranno a comporre le sue idee e la sua conoscenza del mondo: l'incontro con i giocatori d'azzardo, da cui apprende il vizio e i limiti della mente umana; i dialoghi con i due missionari Hooker e Astley – emblema dell'ideologia cristiana corrotta e portavoce dell'ideologia imperialista – che la iniziano all'esistenza del male, della crudeltà, della malattia e della povertà; il lavoro nel bordello di Millie Cronquebil a Parigi, funzionale all'apprendimento della miseria e dello sfruttamento delle donne ai margini della società. Si può asserire, parafrasando il titolo *Making a Conscience*, che anche la sua coscienza, come il corpo della creatura di Victor Frankenstein, sia “fatta” e si componga metaforicamente di parti e frammenti, in questo caso immateriali e non percepibili alla vista.

Nel gioco di dualismi, polarizzazioni e sdoppiamenti chiamati in causa dall'opera di Gray è soprattutto la tensione dialettica tra corpo e mente a giocare una funzione focale nella revisione del *Frankenstein* di Shelley. Nell'ipotesto, infatti, la riflessione sull'atto generativo di Victor Frankenstein porta necessariamente in primo piano la dicotomia tra corpo e anima, origine materiale e immateriale della vita, giacché la graduale definizione di una personalità e identità della creatura solleva una serie di quesiti relativi ad aspetti imperscrutabili della vita umana, quali la possibilità di determinare un'origine sul piano corporeo dello spirito

vitale, delle emozioni, dell'identità *tout court*. La convinzione di Frankenstein che servirsi del galvanismo per infondere la vita alle membra dei cadaveri non significhi conferire loro un'anima viene infatti presto smentita dallo sviluppo di una coscienza da parte della creatura. A fare da sfondo alla riflessione di Shelley è certamente la teoria cartesiana del dualismo mente-corpo, secondo la quale l'elemento materiale corporeo è distinto dalla coscienza che invece definisce la sfera identitaria ed emozionale. Già l'opera di Shelley, pertanto, mina alle fondamenta i principi cartesiani e l'idea che la vita sia un processo puramente meccanico e materiale, mostrando come invece trascenda la fisicità.

Nell'opera di Gray l'operazione avviene unicamente attraverso il trapianto cerebrale che si connota come atto tutt'altro che neutro, giacché ha da subito lo scopo di mutare l'identità di Victoria Blessington, cancellarne la memoria, rispettarne la volontà di sottrarsi alla vita precedente⁴⁵, e garantirle una vita *nuova* in molteplici accezioni. Come afferma Archibald McCandless alla scoperta dell'esperimento di Godwin Baxter, Bella incarna potenzialmente l'ideale vittoriano di femminilità, ovverosia la mente di una bambina – emblema di purezza, ingenuità, subordinazione, impotenza – nel corpo di una donna di fascino («the soul of an innocent, trusting, dependent child inside the opulent body of a radiantly lovely woman»⁴⁶). Se il suo corpo – per la sua inaspettata

⁴⁵ Cfr. A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 33: «[...] by a subtle use of electrical stimulus could have brought her back to self-conscious life. I dared not. [...] I knew nothing about the life she had abandoned, except that she hated it so much that she had chosen *not to be*, and forever! What would she feel on being dragged from her carefully chosen blank eternity and forced *to be* in one of our thick-walled, understaffed, poorly equipped madhouses, reformatories or jails?» (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 38: «Con un opportuno utilizzo di stimoli elettrici avrei potuto riportarla alla vita cosciente ma non ne ebbi il coraggio. [...] Non sapevo nulla della vita che aveva abbandonato, se non che la odiava tanto da decidere di *non vivere*, e per sempre! Cosa avrebbe provato se l'avessimo strappata al suo oblio scelto con tanta determinazione e l'avessimo costretta a *vivere* in uno dei nostri manicomi, riformatori o prigionieri [...]?»). Corsivi nel testo.

⁴⁶ Ivi, p. 36 (trad. it. *Povere creature*, cit., pp. 42-43: «l'anima di una bambina innocente,

doppiezza – sconvolge le percezioni culturali degli uomini che incontra e che si attendono di trovare una donna ingenua e che non opporrà resistenza, il suo personaggio, tuttavia, delude le aspettative di passività e sottomissione. Bella, infatti, come si è evidenziato, mette in discussione schemi comportamentali e sociali e trasgredisce le regole della differenza sessuale. Gli uomini che cercano di imporre un dominio su di lei trovano, pertanto, una donna fisicamente ed emotivamente più forte di loro⁴⁷, che contravviene all'ideologia di genere vittoriana per la quale alla donna si associano emotività, debolezza, infantilismo.

La labilità di confini ed equilibri tra livelli corporei che la caratterizza biologicamente e l'intento di infrazione delle gerarchie convenzionali sono amplificati dal paradosso per il quale Bella Baxter sin dalla (ri-)nascita possiede un corpo dotato di una memoria – derivante dai venticinque anni vissuti nella vita precedente – e un cervello che a sua volta si sviluppa a partire dallo stadio fetale con rapidità grazie agli stimoli provenienti dal corpo. Quest'ultimo, infatti, non solo ha mantenuto alcuni elementi fisiologici tipici di un corpo adulto – come il ciclo mestruale e uno spiccato desiderio sessuale che era stato all'origine della diagnosi di isteria che l'aveva condotta al suicidio – ma ha conservato automatismi muscolari che denotano la presenza di una memoria corporea che trascende quella cerebrale, come dimostra la reazione di Bella dopo il primo incontro con Archie McCandless («Her response showed that her body was recalling carnal sensations from its earlier life, and the sensations excited her brain into new thoughts and word forms. She asked you to be her candle and candle maker. A bawdy construction could be put on that»⁴⁸) e come conferma il suo mantenimento di un accento inglese:

fiduciosa e dipendente nel corpo opulento di una donna radiosamente bella»).

⁴⁷ Cfr. C. March, *Bella and the Beast*, cit., p. 339.

⁴⁸ A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 36 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 42: «La sua reazione ha dimostrato che il suo corpo ricordava sensazioni carnali della vita precedente e le

We know instincts are not wholly seated in the brain, since a headless chicken can run for yards before it drops. The muscles of Bella's throat, tongue and lips still move as they did in the first twenty-five years of their existence, which I think was nearer Manchester than Leeds. But all the words she uses have been learned from me [...]⁴⁹.

Se già questi elementi connotano il carattere transitivo e relazionale del corpo di Bella, capace di superare limiti temporali e corporei, anche il trapianto del cervello fetale è all'origine della violazione della consueta gerarchia biologica, metaforica e simbolica, tra alto e basso⁵⁰. Lo spostamento del contenuto del ventre materno nella scatola cranica è all'origine, nel caso della figura di Bella, del superamento del convenzionale dualismo cartesiano tra mente e corpo, cervello e sensi, ragione ed emozioni, conoscenza e sfera emotiva. Tradizionalmente il cervello è l'organo della ragione, preposto alla conoscenza e definizione dell'identità e, in linea con il dualismo cartesiano, può avere – come centro del sistema nervoso – un impatto sul corpo, ma non viceversa; è invece in questa inversione gerarchica tra ventre e capo, tra feto e madre, che è possibile ricercare l'origine anche di quella tra sensi e ragione cui si assiste nel caso di Bella Baxter:

«Nothing certain», said Bella uneasily, «yet something in your voice and appearance *does* seem familiar, as if I once dreamed it or heard it or glimpsed it in a play. Let me hold your hand. It might remind me».

sensazioni hanno spinto il suo cervello a nuovi pensieri e a nuove forme verbali. Ti ha chiesto di essere la sua candela e il suo candelaiolo. Alla cosa si potrebbero attribuire connotazioni oscene»).

⁴⁹ Ivi, p. 34 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 40: «Sappiamo che gli istinti non hanno tutti sede nel cervello, dato che un pollo senza testa può correre per metri e metri prima di stramazzare a terra. I muscoli di gola, lingua e labbra di Bella si muovono ancora come hanno fatto nei primi venticinque anni della loro esistenza, che ritengo si sia svolta più vicino a Manchester che a Leeds. Ma tutte le parole che usa le ha imparate da me»).

⁵⁰ C. March, *Bella and the Beast*, cit., p. 338.

He wearily stretched out his hand but when her fingers touched it she gasped and pulled them back as if they had been scorched or stung. «You are horrible!» she said, not accusingly, but astonished. «You said so on the day you fled from me» he answered wearily, his eyes still shut [...]»⁵¹.

La sua pelle, come il suo corpo, oltre a essere dotata di una memoria propria garante di un legame con la vita passata, diviene per Bella il principale canale di conoscenza e comprensione attraverso il contatto. La doppiezza di Bella chiama pertanto in causa una tensione dialettica all'interno della polarizzazione mente-corpo e porta con sé un'infrangimento delle dicotomie cartesiane e delle derivanti gerarchie anche in riferimento ai rispettivi traslati metaforici e simbolici (alto-basso; maschile-femminile; razionalità-istinto).

In termini di rimandi mitici particolarmente emblematica è l'acquaforte di Strang raffigurante il corpo nudo di Bella Baxter che esce dalla mascella spalancata di un teschio. L'illustrazione – la cui rilevanza semantica è rafforzata dalla posizione in primo piano sia sulla copertina dell'opera di Archibald McCandless sia in chiusura, tra la sua opera e la lettera di Bella – è anzitutto da interpretarsi quale emblema di rinascita e di nuova vita rispetto al *memento mori* simboleggiato dal teschio. Al contempo, tuttavia, se letta alla luce della fitta rete di richiami mitici generata dal romanzo, lampante è il rimando alla nascita di Atena dalla testa di Zeus, giacché è a “God” – creatore e padre – che Bella deve la propria genesi⁵². Tuttavia, in questo caso, sebbene come nella Genesi

⁵¹ Ivi, p. 216 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 246: «“Lasciate che vi tenga la mano, potrebbe aiutarmi a ricordare”. Lui allungò stancamente la mano ma, quando le sue dita la toccarono, lei sussultò – e le ritrasse come fossero state bruciate o ferite. “Siete orribile” disse in tono accusatorio ma sbalordito. “Lo hai detto anche il giorno che sei fuggita via da me” replicò stancamente lui, con gli occhi ancora chiusi [...]»).

⁵² R. Prezzo, *Trame di nascita. Tra miti, filosofie, immagini e racconti*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2023, p. 15. In un'ottica più ampia, altrettanto plausibile è una lettura in termini iconografici in relazione al corpo di Eva che viene estratto da Dio dal corpo di Adamo.

biblica ancora una volta l'«operazione-donna» sia «frutto di un desiderio divino e del sogno di un uomo»⁵³ – qui coincidenti nella persona di God – la vera genesi di Bella revisiona e rovescia la narrazione mitica, giacché è invece dalla testa della figlia che ha origine la sua vita (e, viceversa, è nella testa-incubatrice della madre che il cervello della figlia può completare il proprio sviluppo).

La prospettiva di lettura mitica ci viene in supporto anche alla luce delle riflessioni di Luce Irigaray sulla possibilità di una genealogia femminile e sulla riscoperta del rapporto con la madre⁵⁴: se è vero che gran parte della tradizione occidentale si basa sul matricidio, su un «esilio», «un'estradizione»⁵⁵, una rinuncia da parte della bambina al suo primo oggetto d'amore con l'accesso a un'economia del desiderio maschile, è ancora una volta in termini di infrazione che è possibile interpretare la fusione madre-figlia da cui il corpo di Bella ha origine:

I deserve death as much as any other murderer. [...] That little nearly nine-month-old foetus I took living from the drowned woman's body should have been coddled as my foster child. By recasting its brain in the mother's body I shortened her life as deliberately as if I stabbed her to death at the age of forty or fifty, but I took the years off the start, not the ending of her life – a much more vicious thing to do⁵⁶.

Come osserva Prezzo (p. 13), anche in questo caso quella di Eva era già una nascita e non una creazione, a differenza di quanto avvenuto per Adamo generato dalla terra e dal soffio divino.

⁵³ Ivi, p. 15.

⁵⁴ Cfr. L. Irigaray, *Sexes et Parentés* [1987], trad. it. *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1989.

⁵⁵ L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme* [1974], trad. it. *Speculum. L'altra donna* [1975], Milano, Feltrinelli, 1976, p. 38.

⁵⁶ A. Gray, *Poor Things*, cit., pp. 67-68 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 82: «Merito la morte come qualsiasi altro assassino. [...] Il piccolo feto di nove mesi che ho estratto ancora vivo dal corpo della donna annegata avrebbe dovuto essere coccolato come mio figlio adottivo. Collocando il suo cervello nel corpo della madre ne ho abbreviato la vita come se l'avessi pugnalato a morte all'età di quaranta o cinquant'anni, ma ho sottratto gli

Come evidenzia la risposta di Godwin ad Archibald in merito al destino del feto, il sacrificio materno non viene contemplato dal chirurgo, contrariamente alla consuetudine medica che, in età vittoriana – e non solo –, prevede ove necessario la salvezza del neonato a scapito di quella materna. La possibilità per la bambina di continuare in certa misura ad abitare il corpo materno, di fare della testa una nuova cavità uterina, è un'operazione piena di significato e di implicazioni cruciali nella portata eversiva della figura di Bella Baxter. Il contatto, la relazione, il mescolamento e l'attraversamento in luogo dell'interruzione e della rottura consentono infatti a Bella di farsi incorporazione della relazione stessa madre e figlia. Il loro toccarsi simultaneo costituisce un inarrestabile rimando dall'una all'altra che, come afferma Irigaray, scombussola ogni dicotomia e separazione divaricante⁵⁷. Bella si fa pertanto figura dell'inceppamento di un sistema simbolico e valoriale che conduce allo scompaginamento di forme, immagini o concetti solidamente stabiliti⁵⁸. A riecheggiare in questa immagine di dialogismo e fusione sono le riflessioni di Irigaray sulla condizione dell'individuo condannato alla scissione tra la sua metà naturale (e istintiva) e quella formale (e artificiale) in seguito alla perdita del suo primo rapporto con la madre, ridotta a pura origine biologica, dominata e vinta attraverso la cultura⁵⁹. È invece nella stretta interrelazione tra le due parti che mente e corpo rappresentano che la figura di Bella può incarnare quell'energia relazionale ed erotica che non obbedisce a istinti di dominazione e sottomissione, che rifiuta «ogni universale imposto da poteri istituzionali

anni dall'inizio anziché dalla fine della vita, azione ben più malvagia»).

⁵⁷ L. Irigaray, *Elogio del toccare*, cit., p. 64.

⁵⁸ Cfr. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* [1977], trad. it. *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 63.

⁵⁹ L. Irigaray, *Elogio del toccare*, cit., pp. 10-12.

o moralistici, o imperativi e comandamenti religiosi»⁶⁰, ma il cui unico imperativo è la condivisione di desiderio e amore⁶¹.

Not having learned cowardice when small and oppressed she only uses speech to say what she thinks and feels, not to disguise these, so she is incapable of every badness done through hypocrisy and lying — nearly every sort of badness⁶².

*I left the table at once. I needed quietness to think of all the new strange things I had heard. Maybe my cracked knob is to blame but I feel less happy since Dr. H. explained there is nothing wrong with the world which the Anglo-Saxons are not curing with fire and sword. Before now I thought everyone I met was part of the same friendly family, even when a hurt one acted like our snappish bitch*⁶³.

La centralità di questa energia relazionale ed erotica si esprime nella preminenza del tatto nel suo percorso conoscitivo: se da Socrate in poi la ricerca dell'identità individuale è stata ridotta «a processo mentale sradicato dal nostro nocciolo intimo e dalla sua possibile condivisione»⁶⁴, nel caso di Bella quel nocciolo irriducibile è esso stesso relazionale, sfera erotica e mentale si compenetrano divenendo

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ L. Irigaray, *Elogio del toccare*, cit., p. 24.

⁶² A. Gray, *Poor Things*, cit., p. 69 (trad. it. *Povere creature*, cit., pp. 84-85: «Non avendo imparato la codardia quando era piccola e oppressa, ora usa le parole solo per esprimere quello che pensa e prova, non per nascondere, così è incapace di commettere le azioni malvage legate all'ipocrisia e alla menzogna, cioè quasi tutte le azioni malvage»).

⁶³ Ivi, p. 143 (trad. it. *Povere creature*, cit., p. 167: «Ho lasciato il tavolo. Avevo bisogno di tranquillità per riflettere su tutte le cose nuove e strane che avevo sentito. Forse è colpa della mia zucca rotta, ma mi sento meno felice da quando Dr. H. mi ha spiegato che nel mondo non c'è nulla di sbagliato che gli anglosassoni non stiano curando con il fuoco e con la spada. Prima d'ora pensavo che chiunque incontrassi facesse parte della stessa amichevole famiglia, anche quando una persona ferita si comportava come la nostra cagna ringhiante»). Corsivi nel testo.

⁶⁴ L. Irigaray, *Elogio del toccare*, cit., p. 36.

inscindibilmente interdipendenti. Come Eros, la divinità, anche Bella «predilige il tatto, [...] agisce in base al tatto» e fa di esso «il faro illuminante»⁶⁵, in contrapposizione ad Apollo e alla nostra cultura occidentale, dominata dalla vista, mirante «al possesso piuttosto che alla contemplazione»⁶⁶.

In Bella l'esperienza dell'invisibile, di quel primo soggiorno nel grembo materno e della relazione con la madre, ha mantenuto un ruolo nella costituzione della sua identità e delle sue relazioni ed è in questa alleanza tra corpi e nel ripristino della predilezione per questa invisibilità a lungo esclusa dalla cultura che va ricercata l'origine della forza eversiva verso quelle istituzioni, poteri, stereotipi che nel corso del suo percorso formativo hanno tentato di esercitare il proprio dominio sul corpo di Bella Baxter.

⁶⁵ Ivi, p. 34.

⁶⁶ *Ibidem*.

Alda Merini: il corpo della vecchia profetica e selvatica

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

Alda Merini non cerca solo una stanza tutta per sé nella scrittura, ma anche una vera e propria demolizione delle sue pareti per raccontare e cantare ciò che era stato silenziato, ciò che non era stato espresso, ciò che era stato disprezzato, rifiutato e censurato: il corpo delle donne come corpo proprio, non come strumento dei desideri e dei bisogni altrui. Adrienne Rich affermava che il corpo è lo spazio dal quale le donne possono parlare con autorità «non per trascenderlo, ma per reclamarlo»¹.

Come sostiene Elisabeth Grosz² il corpo biologico non può essere compreso al di fuori del suo contesto culturale, e le norme culturali si iscrivono sempre nei corpi materiali. Alda Merini torce la carne e sconvolge la simbologia del corpo femminile per rinominarlo e dargli nuovi significati, contro l'immobilità e la tradizione che lo incatena a un destino biologico e riproduttivo. Cancella la gerarchia degli organi interni, scambia la loro posizione (sotto-sopra) e rovescia le categorie già create per aspirare a una specie di «corpo senza organi», così come

¹ A. Rich, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Barcelona, Icaria Editorial, 1986.

² E. Gros, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

lo concepiscono Deleuze e Guattari³, uno spazio di possibilità che trascende le gerarchie tradizionali tra mente e corpo.

Il fatto è che la fisicità mentale avviene quando qualcuno entra nella totalità dell'ascolto pelvico, e chiamo ascolto pelvico quel movimento che si sviluppa tra le pareti dell'utero: l'unità del pensiero⁴.

Alda Merini fa del corpo femminile uno spazio di creazione, non più passivo o disciplinato, ma di resistenza e di continua trasformazione, capace di collegare la sua fisicità a quel «disordine simbolico», proposto da María-Milagros Rivera Garretas⁵, proprio di una scrittura che non rinuncia alla sua esperienza di abitare il mondo in un corpo vissuto e non immaginario, di donna, la cui rappresentazione produce incoerenze, contraddizioni, interdizioni, nello scontro con le formule simboliche e poetiche codificate da un punto di vista patriarcale che ha ignorato i corpi delle donne reali.

Nella tradizione poetica, soltanto il soggetto maschile può nominare se stesso e può nominare la donna e il suo corpo, lasciando fuori da questa rappresentazione culturale i corpi delle donne “inutili” al desiderio o alla libido maschile, specialmente le donne che non sono più giovani e che non rientrano nei canoni di bellezza stabiliti. Alda Merini dà voce poetica e consistenza simbolica a queste altre donne non presentabili e non rappresentabili, costruendo una soggettività autonoma e un linguaggio proprio, che si scontra con quelli presenti nel canone poetico.

Il corpo delle vecchie, le brutte, le lesbiche, le deformi, le malate è un corpo assente nella tradizione poetica. Il «disordine simbolico» di Alda

³ G. Deleuze & F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. esp. di José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1988.

⁴ A. Merini, *La piazza della porta accanto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 35.

⁵ M. Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria Editorial, 1994.

Merini fa presente ciò che non deve essere assente, e si configura come un atto di resistenza e creazione, nel quale l'esperienza e il desiderio femminile possono essere riconosciuti e raccontati, anche attraverso quelle che possiamo definire anti-immagini, o controfigure, per dare rappresentazione a ciò che la nostra cultura considera "invisibile", "deturpato", "inappropriato". Le donne anziane sono «fuori categoria», nelle parole di Serkowska⁶, oppure «oscene», come sostiene Bauman⁷, non adatte al discorso poetico, fuori dall'amore e dalla visione idealizzata e dignificante, ma questa esclusione può costituire anche una forza creativa che contesta le regole imposte alle donne tanto socialmente quanto testualmente.

Susan Sontag sostiene che l'invecchiamento, specialmente per le donne, sia una costruzione socioculturale che opera come un giudizio sociale più che come un processo puramente biologico, «mentre gli uomini maturano, le donne invecchiano»⁸. Il doppio standard dell'invecchiamento: per gli uomini questo significa molto spesso celebrazione e riconoscimento, ed è associato a qualità come saggezza, esperienza, autorità o prestigio, mentre per le donne diventa un processo di stigmatizzazione che enfatizza la perdita di valore e la presunta inutilità sociale. Se il corpo delle donne anziane spesso è rappresentato come decadente, fonte di vergogna, "fuori mercato", Alda Merini non soltanto non nasconde i segni dell'età, ma si riappropria della marca stessa dell'età e si ridefinisce come «vecchia», disattivando dell'aggettivo la carica peggiorativa e di violenza simbolica contro le donne, sovvertendo il suo significato negativo. La vecchia diventa l'emblema della

⁶ H. Serkowska, «Fuori categoria»? La rappresentazione della vecchiaia in Fabrizia Ramondino, in *Incontri di studio febbraio-marzo 2008*, CIRSD, Torino, Università degli Studi di Torino, 2012, pp. 73-81.

⁷ Z. Bauman, *La società sotto assedio*, trad. it. di S. Minucci, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁸ S. Sontag, *The Double Standard of Aging*, in *The Other Within Us: Feminist Explorations of Women and Aging*, ed. by M. Pearsall, New York, Routledge, 2018, pp. 19-24.

protesta e della resistenza, contro tutto il sistema di mercificazione dei corpi femminili e contro i canoni di bellezza. La vecchia richiede diritti di cittadinanza nel simbolico, richiede visibilità, costruisce la sua radicale alterità negoziando il suo significato.

La «vecchia» fa parte di quella schiera di controfigure di donne quali *la beduina, la maga, la donna malvestita, la pazza, la zingara*, che rappresentano l'«antifemminile abietto»⁹, il quale sfida allo stesso tempo l'identità delle donne socialmente costruita e l'ordine del senso. La vecchia è un inquietante promemoria di ciò che è stato escluso per costruire e mantenere quell'identità culturale artificiale costruita attorno alle donne, nella quale non possono riconoscersi le donne in carne e ossa, le donne viventi, le donne reali. Non ci sono eufemismi nella poesia di Alda Merini, la donna anziana è sempre la «vecchia», che recupera il potenziale della donna selvaggia della quale teorizza Pinkola Estés¹⁰, come archetipo essenziale che rappresenta la forza delle donne nell'ambito di una società patriarcale che reprime la loro natura istintiva e creativa. La vecchia che abita la periferia del mondo diventa profetessa, identificandosi in maniera astratta con il simbolo stesso della poesia, e in maniera concreta come donna che si alza contro la domesticazione del femminile, dalla quale Merini prende le distanze come sottolinea riferendosi a se stessa in uno dei suoi aforismi: «non sono una donna addomesticabile»¹¹.

Rattratta contro un muro,
un giorno una povera vecchia
mi ha svelato il mistero della vita.
Se tu sapessi come è pallido il canto

⁹ J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* [*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980], trad. it. Milano, Spirali, 1989.

¹⁰ C. Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la mujer salvaje*, Barcelona, Ediciones B, 1992.

¹¹ A. Merini, *Aforismi e magie*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 34.

dei grandi poeti!
Vanno e vengono confusi nel tutto
e latrano invano...
Somigliano a una muta di cani
alla periferia della terra
dove siringhe e odori
sconfiggono il male oscuro
e cadono ai piedi del mondo
come eroi prigionieri¹².

La vecchia profetica rappresenta l'iscrizione del potere nella materialità del suo corpo deformato, collocata in un luogo marginale, lontana dai luoghi di prestigio, che coincide con quello dei poeti e della poesia. Entrambi, la vecchia e i poeti, sono «corpi di mezzo»¹³, che si trovano in una posizione di liminalità e resistenza e per questo sono in grado di offrire un punto di vista privilegiato per criticare le norme sociali.

Contrariamente a molti poeti del XX secolo, a partire da Baudelaire e dai modernisti, nella poesia di Alda Merini la vecchia non è simbolo di degradazione o depravazione, ma allegoria della conoscenza. La vecchia profetessa è conoscitrice dei misteri dell'esistenza, come sostiene in uno dei suoi aforismi: «Le donne anziane non sono vecchie, sono alberi forti che portano i segreti della terra»¹⁴. La metamorfosi del corpo femminile in albero non soltanto significa la forza che deriva dalla connessione del femminile con la natura, ma anche dalla sua capacità di rinnovamento. L'anziana-Albero della Vita, nel contesto matriarcale rappresenta il sacro femminile attraverso il suo corpo-Albero della Conoscenza. D'altra parte, il poeta è in cerca di quei misteri: «Il poeta

¹² A. Merini, *Il suono dell'ombra. Prose e poesie 1953-2009*, a cura di A. Borsani, Milano, Mondadori, 2010, p. 487.

¹³ A. Putino, *I corpi di mezzo. Biopolitica, differenza tra i sessi e governo della specie*, a cura di T. Dini, Verona, Ombre Corte, 2011.

¹⁴ A. Merini, *Aforismi e magie*, cit., p. 32.

non dorme mai ma insegue i segreti che si nascondono nella notte», perciò la vecchia diventa il suo emblema.

Merini veicola la trascendenza precisamente attraverso il corpo, come sostiene nei primi versi che figurano ne *La Presenza di Orfeo* (1953):

Se tutto un infinito
ha potuto raccogliersi in un Corpo
come da un Corpo
disprigionare non si può l'Immenso?¹⁵

La spiritualità incarnata è uno dei temi più caratteristici della sua poetica, che esprime la complessità del rapporto umano con la trascendenza, come sarà patente in diversi dei suoi libri come *L'anima innamorata* (2000) o *La carne degli angeli* (2003)¹⁶.

La vecchia profetica si inserisce in quella dimensione «ultraterrena» che appare spesso nelle opere di Alda Merini, dove a più riprese si afferma che la vecchiaia è il momento della vita in cui il corpo è più vicino alla fonte di energia, e di immortalità, che proviene dall'aldilà: «Il corpo invecchia, ma non l'anima. L'anima di una donna è un fiume che scorre, pieno di vita anche al tramonto»¹⁷. Quindi, le persone anziane hanno il privilegio di possedere conoscenze spirituali più profonde: «I vecchi che si mettono sul cuscino ad ascoltare le parole della loro giovinezza, vedono miriadi di angeli che salgono dalla terra al cielo e senza leggere più, perché sono ciechi, odono parole superbe»¹⁸.

Le donne vecchie per Merini conservano una vitalità nascosta, con la quale si ribellano ai ruoli imposti dalla società in altri momenti della

¹⁵ A. Merini, *La presenza di Orfeo*, Milano, Schwarz, 1953, p. 7.

¹⁶ A. Merini, *L'anima innamorata*, Milano, Frassinelli, 2000; Ead., *La carne degli angeli*. Milano, Frassinelli, 2003.

¹⁷ A. Merini, *Poesia e magie*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 56.

¹⁸ A. Merini, *La carne degli angeli*, cit., p. 91.

vita, poiché nella sua poesia la bellezza è stata svincolata dalla giovinezza per collegarsi con altri elementi come la forza del dolore e della complessità:

Sono orgogliosa della mia bellezza;
quando l'anima è satura dentro
di amarezza e dolore
diventa incredibilmente bella
e potente soprattutto¹⁹.

La vecchiaia delle donne rappresenta una specie di liberazione e di appropriazione del proprio corpo che è in relazione con la creatività e con la memoria. Il corpo segnato dal tempo si esibisce con orgoglio, invece di tenerlo nascosto: «Ogni ruga sul volto di una donna è una poesia scritta dal tempo, un canto che racconta la vita»²⁰. O ancora: «Le rughe sono il diario della vita sul viso di una donna, ogni solco racconta una storia»²¹. In entrambe le citazioni il corpo della donna anziana è legato alla narrazione, cioè alla scrittura, per cui il corpo della donna anziana diventa il motore principale del dire e del raccontare in un'appropriazione di se stessa contro le narrazioni che gli altri fanno di lei²². La vecchia, lungi dall'essere un elemento passivo, si presenta come un soggetto in ricerca, un soggetto interrogante e, pertanto, un soggetto scomodo e inquieto, contrariamente a ciò che dovrebbe essere in base alla norma associata alla sua età, che nella nostra cultura prevede una vita fondata sulla tranquillità, il riposo e il ritiro dal mondo. La vecchia Merini si mostra contestataria e non conformista: allo stesso tempo si

¹⁹ A. Merini, *Ballate non pagate*, Torino, Einaudi, 1991, p. 11.

²⁰ A. Merini, *Poesia e magie*, cit., p. 102.

²¹ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, cit., p. 45.

²² A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

interroga sul proprio percorso come scrittrice e come poetessa, che non ha ottenuto il successo che meritava:

Padre, se scrivere è una colpa
perché Dio mi ha dato la parola
per parlare con parole appassionate
di amore a chi mi ascolta?

Ormai vecchia di anni e senescente,
dove trovar un filo di erba buona?
Che sai dei miei conventi, della grazia
matura delle sante, delle grandi
anime folli? Che posso io trovare
tra gli osanna dell'uomo di cultura?
Altrove è il canto, altrove è la parola
e Dio non la pronuncia²³.

Se la vecchia profetessa simbolizza la saggezza trascendentale, le donne anziane, con i loro volti segnati dal tempo, incarnano la memoria e una bellezza non superficiale, ma profonda e spirituale: «Le donne che hanno vissuto molto sanno combattere senza spade e vincere con un sorriso»²⁴. Nel suo pensiero, Alda Merini incrocia idealmente le teorie di Riane Eisler²⁵, opponendo il sorriso (il calice corporale ricettivo) alla spada, decantando il femminile accogliente di contro alla violenza maschile. Il «combattere femminile» è legato alla Grande Madre o figura divina femminile, che incarna i principi della creazione e della fertilità poetica, ma anche al pensiero della differenza sessuale che respinge l'assimilazione delle donne a modelli maschili²⁶.

²³ A. Merini, *Ballate non pagate*, cit., p. 14.

²⁴ A. Merini, *Poesia e magie*, cit., p. 23.

²⁵ R. Eisler, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, New York, Harper & Row, 1987.

²⁶ Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987.

In questa cornice simbolica matriarcale Alda Merini abbraccia una concezione ciclica della vita, in cui è possibile la convivenza della bambina, dell'adulta e della vecchia in un corpo unico. Il rifiuto del tempo lineare cronologico patriarcale costituisce l'affermazione del caos e della mancanza di senso della vita, in cui ricercare spazi di libertà per le donne, incatenate lungo la loro esistenza alla missione riproduttiva. La bambina e la vecchia sono liberate da questa condizione, e pertanto entrambe finiscono con l'incontrarsi nel simbolico:

Una donna che sogna il destino
lo sente come un ciclamino
e rimane sempre ragazza²⁷.

La vecchia-bambina, legata allo stesso tempo alla nascita e alla morte, viene percepita come inquietante e, pertanto, collocata fuori dall'ordine simbolico patriarcale, come sostiene Kristeva²⁸. La sua rappresentazione allora può avvenire soltanto nell'«ordine simbolico della madre», che sfugge alla logica maschile e ritrova intatta la sua curiosità e la sua vitalità. La vecchia-bambina è legata alla fluidità del corpo femminile, al suo potere di trasformazione e alla sua trascendenza divina: «Mi sono ritrovata bambina in un corpo vecchio, come se la vita fosse stata solo un lungo sogno»²⁹. Merini sfida gli stereotipi della vecchiaia intesa come fase di declino, appellandosi alle figure mitologiche che rappresentano donne forti e potenti³⁰, come Giunone, al cui nome aggiunge provocatoriamente l'aggettivo «vecchia». Questa scelta va oltre la questione linguistica per sottolineare il carattere astratto dei miti femminili, che tacciono e spezzano i collegamenti con le donne reali:

²⁷ A. Merini, *Il suono dell'ombra. Prose e poesie 1953-2009*, cit., p. 493.

²⁸ Cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, cit., *passim*.

²⁹ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, cit., p.23.

³⁰ M. Gimbutas, *The Civilization of the Goddess. The World of Old Europe*, San Francisco, Harper San Francisco, 1991.

Un canneto di loto per dormire,
poi la mitologia del sentimento,
alacre il tempo di Giunone vecchia
sedeva sulle spalle di sua madre
che non aveva un desco per mangiare³¹.

Alda Merini riflette quell'ordine simbolico matriarcale³² dove il riconoscimento della madre, come primo legame significativo nella vita, significa il riconoscimento della centralità del rapporto madre-figlia, non soltanto in senso biologico, ma anche culturale. Difatti, raduna in questo stesso componimento le due figure sotto le cui sembianze parla di se stessa: «Giunone vecchia», il suo tempo e il suo corpo nel presente, assieme a Venere, che rappresenta il suo corpo nella giovinezza, in un tempo senza tempo, dove l'amore e il desiderio sono atemporali. Giunone e Venere fuse e con-fuse, non distinte, identiche e diverse allo stesso tempo, e abitanti dello stesso corpo. Questa fusione contesta la rappresentazione classica che le vede nemiche o contrapposte nel Giudizio di Paride dove quest'ultimo, nel dare la mela d'oro (il premio per «la più bella») a Venere, scatena la rabbia di Giunone, e dà inizio alla Guerra di Troia, dove le due dee si schierano su fronti opposti. Merini sfida questo racconto patriarcale, dove le due donne diventano antagoniste e antitetiche, appellandosi al «doppio matriarcale», che rifiuta le identità femminili fisse e stabili per farle emergere nelle relazioni³³. Simbolicamente stabilisce fra di loro un rapporto genealogico di madre e figlia, nel senso di figure contigue, conviventi nello stesso corpo, per rappresentare anche il desiderio sessuale della vecchia, attraverso il quale continua ad essere giovane:

³¹ A. Merini, *Il suono dell'ombra. Prose e poesie 1953-2009*, cit., p. 510.

³² M.M. Rivera Garretas, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Editorial horas y horas, 1998.

³³ J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. Milano, Laterza, 2013.

La storia di Venere perduta,
Venere bella dai foschi confini,
Venere abbandonata sulle acque,
Venere dai capelli sì lontani
fiorita di un'ambrosia e di una chiglia,
la più lucente che si possa dare,
solcava un giorno quel mio corpo vecchio,
ansiosa di tornarmi a delibare³⁴.

Dall'epoca medievale, i manuali di condotta per le donne stabiliscono le pratiche corporee, i comportamenti, le attitudini, i sentimenti, le credenze e le forme di pensiero che le donne devono adottare a seconda della fase della vita in cui si trovano (fanciulle o vergini, donne sposate, donne anziane), e «attraverso le quali hanno il dovere di realizzare il loro essere umano, il loro essere donna»³⁵, come sostiene Marcela Lagarde. Alda Merini spezza la “prigionia” simbolica per poter esprimere liberamente la propria individualità, che si rappresenta attraverso l'immagine della donna desiderante, senza prestare attenzione alla sua età biologica. La vecchia ha un corpo erotico ed è questo desiderio attivo che prolunga la giovinezza del suo corpo, simbolicamente decostruito per produrre un soggetto femminile parlante e attraversato da molteplici significati e contraddizioni, come sostiene Butler³⁶, ma anche da molteplici interdizioni come quella che proibisce alla vecchia di parlare del desiderio nutrito nei confronti degli uomini più giovani.

È una costante nell'opera di Alda Merini la rappresentazione di questa donna matura o anziana che supera i limiti imposti al desiderio femminile, sfidando la disciplina alla quale sono sottoposti i corpi delle

³⁴ A. Merini, *Il suono dell'ombra. Prose e poesie 1953-2009*, cit., p. 510.

³⁵ M. Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Unam-Pueg, 2005, p. 783.

³⁶ J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, trad. it. Roma, ETS, 2014.

donne³⁷. Il corpo indocile e antinormativo della vecchia provoca quel disordine simbolico in cui si rovesciano i ruoli tradizionali, la donna diventa soggetto attivo mentre l'uomo è l'oggetto del suo desiderio, e una donna diventa maestra di un giovane inesperto:

Io ti farò soltanto nocimento,
come una maga nel pieno delle forze
che vuole amore solo per fiorire³⁸.

La maga, messa in relazione con l'oscenità della vecchia che richiede un posto anche nell'erotismo e nella sessualità, è un corpo fuori luogo:

Tu che sei giovane
e come un cerbiatto
giri nel bosco della tentazione
sappi che sono Diana cacciatrice
e ti voglio ferire il fianco
so che cadrai tumefatto
senza un sospiro³⁹.

La donna selvaggia, rappresentata qui da Diana cacciatrice, è la metafora della donna che rompe le regole sociali, che non accetta il proprio ruolo nel mondo. È una donna "antidomestica", che non attraversa gli spazi chiusi della casa, ma i boschi. È una donna che ascolta la voce di una natura indomata, contraria alle norme imposte dalla società e ai precetti morali. È una donna primitiva che gode della libertà di esporre e perseguire i propri desideri.

³⁷ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. Torino, Einaudi, 1996, pp.141-142.

³⁸ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, cit., p. 60.

³⁹ A. Merini, *La carne degli angeli*, cit., p. 101.

Ho gli inguini decisi
come una donna
ma sono già lontana
dalle richieste delle praterie⁴⁰.

Son convinte, queste strane vecchie,
tra le quali son io non la migliore,
di aver sepolto il loro ultimo amore
insieme al marito. Ma poi arriva
Titano, quell'armata
fatta da un uomo solo che tu eri,
e comincia di nuovo a far la guerra
al sentimento, sopra ad un ronzino⁴¹.

Il corpo della vecchia come corpo esposto salta dal testo alla cronaca nel 1999, quando Alda Merini si fa ritrarre nuda da Giuliano Grittini, nominato dalla poetessa suo fotografo ufficiale. Malgrado il grande scandalo provocato nel mondo culturale, l'immagine artistica della poetessa a sessantotto anni venne esposta nel 2001 alla Biennale di Venezia. In quell'occasione Alda Merini aveva dichiarato:

Mi fa sorridere il moralismo della gente. Non lo tirano fuori per il nudo di sé, ormai ovunque, ma per quello non perfetto. È l'imperfezione a scandalizzare, come fosse una colpa. Il mio è stato un gesto di provocazione, e anche di profondo dolore: in manicomio ci spogliavano come fossimo cose. Mi sento nuda ancora adesso⁴².

⁴⁰ A. Merini, *Titano amori intorno*, Milano, La Vita Felice, 1995, p. 45.

⁴¹ Ivi, p. 84.

⁴² A. Merini, *La poesia è un bene di prima necessità*, a cura di A. Borsani, Torino, Einaudi, 2010, p. 14.

La categoria dell'imperfezione in relazione al femminile evoca delle reminiscenze aristoteliche, non solo perché la donna rappresenta l'imperfetto rispetto alla perfezione dell'uomo, ma soprattutto perché a lei è richiesta costantemente questa perfezione in rapporto ai modelli ideali, creati dalla cultura patriarcale, ai quali deve somigliare. L'affermazione dell'imperfezione non soltanto costituisce l'affermazione dei corpi reali delle donne e della vita nella quale agiscono, ma costituisce una resistenza attiva ai modelli normativi, come sostiene Butler⁴³. L'imperfezione diventa un luogo in cui le identità femminili si reinventano poiché consente il riconoscimento reciproco e l'apertura verso l'altra⁴⁴. Il corpo della donna anziana diventa un luogo di memoria e trasformazione, ma anche di confronto e denuncia dei limiti imposti dalla società, di resistenza alle imposizioni sociali.

Alda Merini scrive e si rappresenta utilizzando il proprio corpo come fonte di ispirazione, rompendo i codici maschili e creando un linguaggio che dà voce all'esperienza di molte altre donne, come si augurava Hélène Cixous⁴⁵. La potenza creativa e liberatoria del femminile, che sovverte il dominio simbolico maschile e ridefinisce la rappresentazione delle donne nella scrittura e nel pensiero si riflette nel pensiero di Alda Merini, che riscrive il significato della bellezza, della giovinezza e della Venere senza età, il cui potere è sotto la pelle di un corpo che non teme l'esibizione della propria vulnerabilità, anzi diventa in se stesso una ierofania di culto per altre donne, un modo alternativo di stare nel mondo e di confrontarsi con esso. La Venere non è soltanto la dea della bellezza, ma anche dell'amore e del desiderio, quindi è la dea delle connessioni tra gli esseri umani e la dea rigeneratrice che simboleggia il rinnovamento ciclico della vita, che si

⁴³ J. Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004.

⁴⁴ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit.

⁴⁵ H. Cixous, *Il riso della Medusa e altri saggi*, trad. it. Milano, La Tartaruga, 1996.

perpetua nel corpo fino alla sua sparizione e si perpetua nel simbolico al di là di essa: «Il mio vecchio che mi ha celebrato come Venere e mi ha messo su tutti i giornali»⁴⁶.

⁴⁶ A. Merini, *La poesia è un bene di prima necessità*, cit., p. 17.

La danza simbolica dell'anatomia: la poesia di Vera Pavlova

ALESSANDRA CATTANI

Il XXI secolo, nonostante momenti storici bui e oscurantisti, pare concedere ad alcune voci femminili russe uno spazio civile e letterario capace di trasmetterne l'eco anche oltre i propri confini geografici. I nomi di Ljudmila Ulickaja, Dina Rubina, Ljudmila Petruševkaja, Tatjana Tolstaja, Ol'ga Slavnikova e Vera Pavlova – solo per citarne alcuni – scrivono le pagine della nuova letteratura e diventano classici moderni, reinventando canoni e percorsi o, meglio, distruggendoli entrambi¹. In una sorta di rinnovata mitopoiesi, le scrittrici del XX e del XXI secolo demitologizzano i temi dell'amore, della morte e dell'arte e li trasformano in luoghi di emancipazione, di scontro ideologico e di rivincita.

In questo lavoro si intendono analizzare alcuni versi della poetessa Vera Pavlova che, attraverso l'immagine del corpo, declinato in numerose e svariate forme, paiono particolarmente rappresentativi

¹ Tra i numerosi saggi dedicati all'argomento, si vedano per esempio: M. Maurizio, *La mia vagina. Antologia di poesia femminista russa contemporanea*, Bari, Stilo Ed., 2024; G. Politi, I. Šylnikova (a cura di), *La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo*, in «Lingue Linguaggi», 37, 2020 (numero monografico); G.E. Imposti, *Il romanzo di Svetlana Vasilenko Duročka. Tra mito e agiografia*, in «Studi Slavistici», 17, 1, 2020, pp. 155-179; G.E. Imposti, D. Possamai, H. Longo (a cura di), *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento*, Bologna, CLUEB, 2004.

della straordinaria “forza d’urto” che contraddistingue la sua poetica. Pavlova si caratterizza come un personaggio moderno, un volto tra i più significativi della Russia contemporanea, la cui opera si distingue per profondità emotiva, precisione linguistica e una visione unica dell’esperienza umana. Nei suoi versi esplora temi complessi come l’amore, la solitudine, la memoria e la ricerca di identità attraverso uno stile caratterizzato da un linguaggio semplice ma potente, con una forte attenzione all’immagine e al suono. In forme spesso brevi, le poesie di Vera Pavlova riflettono una sensibilità moderna e un approccio diretto alla parola nonostante l’uso frequente di metafore e simbolismi: questi ultimi creano un’atmosfera evocativa che invita chi legge a riflettere su esperienze universali. L’amore, spesso descritto nella sua forma più vulnerabile e autentica, è uno dei soggetti principali di cui la poetessa esplora non solo l’aspetto gioioso, ma anche quello doloroso e feroce nel momento della perdita, evidenziandone il ruolo nella complessità delle relazioni umane. Il tema dell’amore incontra spesso quello della solitudine, quello della disperata ricerca di un significato del dolore e quello del rapporto tra tempo e memoria.

Tuttavia, se si potesse rappresentare l’opera di Pavlova con un unico riferimento, questo sarebbe senza dubbio il corpo. Il motivo risulta talmente centrale da trasformarsi in un cronotopo alla luce del quale è possibile leggere gran parte della produzione poetica di Pavlova. Luogo e tempo di incontro, limitato e immenso allo stesso tempo, mappa geografica di un mondo interiore che si rivela attraverso gomiti, pelle, ginocchia, orecchie. È reale, il corpo di Pavlova, reale come può esserlo un’immagine riflessa in uno specchio deformante che restituisce una verità stirata, allargata, percossa ma, comunque, una verità. Il tentativo è sempre quello di unire spirituale e terreno, alla ricerca di un’armonia che, paradossalmente, evidenzia maggiormente le dissonanze.

Боль, ты
единственное доказательство
того, что у меня
есть тело.

И ты убедила меня.
Уймись же! – Все равно
я никогда не поверю,
что, кроме тела,
у меня ничего нет ².

Dolore, tu sei
l'unica prova
che ho un corpo.
Me l'hai dimostrato.
Ma ora calmati! Tutto sommato
non crederò mai
che il corpo sia la sola cosa
che ho.

*

Душа расставалась с телом.
Моя — с твоим телом.
Твоя — с моим телом.
Душа улыбалась телу:
— Ну всё. Я полетела.
— Ну всё. И я полетела.

Душа склонялась над телом:
— А мне-то какое дело?
— И мне — какое дело?

² V. Pavlova, *Sem' knig*, Moskva, Eksmo, 2011, trad. it. a cura di L. Torresin, reperibile in: <https://www.filidaquilone.it/num043torresin.html>. Data di ultima consultazione, di questo come di tutti i siti in seguito citati, 29 dicembre 2024.

Душа прижималась к телу:

— Прости. Я не хотела.

— Прости. И я не хотела³.

L'anima si separava dal corpo.

La mia dal tuo corpo.

La tua dal mio corpo.

L'anima sorrideva al corpo:

– Questo è tutto. Sto volando.

– Questo è tutto. Anche io sto volando.

L'anima si chinò sul corpo:

– Ma cosa mi importa?

– E a me, cosa importa?

L'anima si aggrappò al corpo:

– Perdonami. Non volevo.

– Perdonami. Neanche io volevo.

Spesso, troppo spesso per non suscitare l'interesse di chi la studia, il corpo in Pavlova è uno svergognato protagonista che racconta un erotismo anticonvenzionale, eccessivo al limite del grottesco, vero e inverosimile e tuttavia sempre teso a formare un *unicum* estetico in cui tutto acquista valore e tutto viene legittimato.

Как мало мне дано для сочлененья
с тобою впадин, выступов, пазов.

Как мало – только локти и колени –

дано креплений. Ненасытен зов

вдавиться в поры кожи, в кровоток

твой устремиться водопадом горным,

³ *Ibidem.*

извилинами мозга и кишок
совпасть, и позвоночники, как корни,
переплести, чтоб на двоих – топор...
Как мало мне дано природой-дурой:
пристраивать в единственный зазор
несложную мужскую арматуру.⁴ (31)

Quanto poco mi è dato congiungermi
con te in incavi, sporgenze e solchi.
Quanto poco: solo gomiti e ginocchia
per puntellarmi. Insaziato appello
di penetrare nei pori della pelle, nel flusso
del tuo sangue come una cascata di montagna,
aderire ai meandri di cervello e viscere
e, come radici, intrecciare le vertebre
così che solo la scure vi si abbatta...
quanto poco mi è dato dalla stolta natura:
adattare in un unico incastro
l'elementare armatura maschile.

*

Слава рукам, превратившим шрам
в эрогенную зону;
слава рукам, превратившим в храм
домик сезонный;
рукам, преподавшим другим рукам
урок красноречья, –
вечная слава твоим рукам,
локтям, предплечьям!. (30)

⁴ V. Pavlova, *Nebesnoje životnoje, Nebesnoje životnoje, Stichi*. Moskva, Zolotoj vѣкъ, 1997, trad. it. a cura di N. Cicognini. Laddove le poesie citate sono lette da questa edizione verrà indicato solo il numero della pagina.

Gloria alle mani che fanno della cicatrice
una zona erogena,
gloria alle mani che fanno
della casetta un tempio;
alle mani che impartiscono ad altre mani
una lezione di eloquenza, -
eterna gloria alle tue mani,
ai gomiti, agli avambracci!

È il trionfo del carnevale bachtiniano, la festa onnicomprensiva dove non si prevede frattura fra spettatori e attori ma dove il palcoscenico appartiene a tutti e ogni cosa partecipa del tempo carnevalesco, privo di leggi, di differenze, privo di confini, in cui il senso dell'eterna ciclicità annulla l'effetto angosciante della morte e la trasforma in un momento di passaggio, a garanzia del futuro. Momento di sospensione delle norme sociali e gerarchiche, il carnevale mette in discussione e a volte rovescia le convenzioni quotidiane, permettendo una temporanea liberazione da ogni forma di autorità. Una rottura che si rivela fondamentale per la rigenerazione della società in cui le identità individuali e collettive possono emergere e confrontarsi. La poesia di Pavlova inneggia al carnevale nel suo intersecare sacro e profano e, soprattutto, nel restituire dignità alla cultura "bassa", popolare, triviale attraverso un processo di *sniženie* o "abbassamento", che non implica una mera negazione del valore dell'alto, ma piuttosto una sua reinterpretazione e una rivalutazione che consente una nuova comprensione della cultura nel suo insieme⁵.

⁵ Cfr. M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1965, trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001.

Ci si chiede quindi il perché di un simile approccio, ci si interroga su quale sia il risultato che Pavlova vuole raggiungere, il messaggio che intende trasmettere. Precedentemente si è parlato di “forza d’urto”, non a caso. Perché i versi di Pavlova colpiscono con forza, creando una sorta di brusca interruzione che costringe a fermarsi, per ammortizzare il colpo e riflettere sulle conseguenze.

Gran parte della critica contemporanea tende a analizzare la corporeità nelle liriche di Pavlova dal punto di vista formale, trascurandone sostanzialmente il significato come categoria estetica nel sistema poetico dell’autrice⁶. Al contrario, il metodo di indagine che, sulla base di tali suggestioni, qui si adotta poggia in parte sulle intuizioni di Bachtin circa l’uso dell’immagine del corpo grottesco in letteratura e sulla teoria carnevalesca che unisce il basso, triviale e profano con l’alto e il sacro, e in parte sul concetto di «esplosione» elaborato da Lotman⁷. Quest’ultimo si fonda sull’idea che la dinamica dei sistemi culturali si muova su due possibili “movimenti in avanti”: quelli continui o basati sulla prevedibilità e quelli discontinui che si caratterizzano come imprevedibili e si realizzano tramite la modalità dell’esplosione. I due processi, il graduale e l’esplosivo, vivono non solo in uno stato sincronico ma anche in totale reciprocità, così che la mancanza dell’uno determinerebbe la scomparsa dell’altro. Se si parte dal presupposto lotmaniano che la cultura sia definibile come “memoria collettiva non ereditaria” e si delinei come un potente meccanismo capace di conservare testi

⁶ Si vedano per esempio gli studi seguenti: A. Kuznecova, *Ljubovnyj epos, ili Fiziologičeskaja lirika*, in «Arion: Žurnal poezii», 2, 2006, pp. 15-24, reperibile in: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/2/ku27-pr.html>; M. Levčenko, “*Soit’e leksem*”: *meždu tekstom i telom*, reperibile in: <http://old.polit.ru/documents/473234.html>; I. Falikov, *O poezii Very Pavlovoj. Skorost’ slova*, in «Kulisa», 10, 2001, 15 ijunja, reperibile in: http://curtain.ng.ru/plot/2001-03-02/5_pavlova.html; I. Šajtanov, “Po tu storonu proekta. Vera Pavlova”, in Id., *Delo vkusa: Kniga o sovremennoj poezii*. Moskva, Vremja, 2007, pp. 565-575.

⁷ Ju. Lotman, *Kul’tura i Vzryv*, Moskva, Gnozis, 1992.

(dove per “testo” si intende qualsiasi forma semioticamente significativa, dalla letteratura all’architettura, dalle immagini agli oggetti e via di seguito) è anche vero che tale meccanismo non si configura come un deposito statico, ma come un macrocosmo che riceve in continuazione nuove informazioni dall’esterno e le ingloba in un perenne processo di codifica e decodifica. Di conseguenza, la cultura non è concepibile senza la non-cultura che si situa al di fuori di essa. Ogni struttura culturale (si tralasci per ora il concetto di «semiosfera» elaborato da Lotman negli anni Settanta e che riesamina la definizione di cultura partendo da differenti presupposti teorici) vive in armonia con le leggi dell’autosviluppo ma subisce anche numerose collisioni nell’incontro con altre strutture culturali. Quando avviene lo scontro, l’esito può essere duplice: una delle due forme culturali prevale e determina la soppressione dell’altra (modello binario, tipico della cultura russa) oppure la collisione genera un terzo sistema nuovo (modello ternario, tipico della cultura occidentale). Come è noto, le conseguenze di tale classificazione si rivelano di fondamentale importanza per la comprensione del processo storico e culturale⁸. Il momento dello scontro viene dunque definito da Lotman «esplosione». Si tratta di un evento o una serie di eventi che interrompono la linearità di una narrazione o di un processo comunicativo. Questi eventi, che possono manifestarsi sotto forma di crisi, innovazioni o cambiamenti paradigmatici, posseggono la capacità di generare una ristrutturazione del significato e di ridefinire le relazioni tra i vari elementi di un sistema culturale. Si torna così all’idea che la poesia di Pavlova inneschi esattamente questo meccanismo, operando una frattura, un’esplosione che interrompe la consueta percezione del testo poetico per evidenziarne con forza una

⁸ Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka)*, in «Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii», 28, 1977, pp. 3-36, trad. it. *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*, in «Strumenti critici», 42/43, 1980, pp. 372-416.

nuova. L'esplosione, dunque, non rappresenta soltanto un momento di crisi ma anche un'opportunità di rinnovamento e di creazione di nuovi significati e ciò determina la sua funzione fondamentale all'interno del sistema culturale, poiché obbliga gli individui e le comunità a riconsiderare le loro credenze, valori e pratiche. In tal senso, l'esplosione consiste in un punto di rottura da cui può emergere una nuova forma di ordine. Ed è su questa ultima affermazione che il collegamento con il pensiero di Bachtin risulta immediato.

Se infatti è possibile affermare che, nel caso in analisi, la poesia di Pavlova, e soprattutto l'immagine che essa ci restituisce del corpo – femminile e maschile –, costituisca un caso evidente di esplosione, di frattura e che da simile esplosione possa emergere una diversa e nuova percezione di una conoscenza già acquisita, risulta indubbio anche il fatto che i due sistemi – il vecchio e il nuovo – siano tra loro in un costante contatto dialogico che garantisce a entrambi l'esistenza. Ogni atto di comunicazione, nell'idea bachtiniana, è intrinsecamente dialogico, poiché implica una relazione dinamica tra i soggetti che comunicano e rappresenta il mezzo principale attraverso il quale le voci, le idee e le culture si intersecano. Ogni testo, secondo Bachtin, è il risultato di un dialogo tra diverse voci, che possono appartenere a differenti contesti storici, sociali e culturali. Un simile approccio mette in evidenza la pluralità e la molteplicità di significati che un testo può contenere, riconoscendo che nessuna voce è mai isolata ma sempre in relazione con altre. Ed è in questa generale polifonia che si costruisce l'identità stessa della persona, attraverso il confronto e l'interazione con gli altri, le cui voci possono sfidare, confermare o trasformare l'identità dei soggetti coinvolti. È quindi impossibile motivare la "categoria" della corporeità entro i confini del sistema artistico senza includerla nel circolo principale di idee rappresentato dalla poesia di Pavlova poiché l'entità dei fenomeni diviene comprensibile solo nel loro reciproco incontrarsi.

Così la poesia di Pavlova e il suo corpo “disturbante” dialogano con il mondo interiore del pubblico del XXI secolo, un pubblico moderno, di mentalità aperta, cosmopolita, avvezzo alle storture sociali, alla volgarità del mondo globalizzato, alle mostruosità della rete. Eppure, davanti a questa poesia così “esplosiva”, pare necessiti di una pausa, per riprendersi.

Нежным по нежному писаны лучшие строки:
кончиком языка моего – по твоему нёбу,
по груди твоей, почерком бисерным, по
животу...
Нет же, любимый мой, я написала о тихом!
Можно, губами сотру
твой восклицательный знак (152)

Con tenero mezzo su tenero corpo sono scritti i versi migliori:
Con la punta della mia lingua – sul tuo palato,
sul petto, con fine grafia, sul ventre...
Ma no, amato mio, io ho scritto sul silente!
Posso, con le labbra cancellare
il tuo punto esclamativo?

*

Так клумба государственных тюльпанов
взывает: не ходите по газонам! –
надеясь: оборвут, когда стемнеет.
Так юное влагище, рыдая
под мужеской рукой, пощады просит
и жаждет, чтобы не было пощады.
Так я молю: увольте жить в России!
И знаю: слава Богу, не уволят. (175)

Così l'aiuola di civici tulipani
invoca: Non calpestate l'erba!

E spera: quando farà buio, mi strapperanno.
Così la giovane vagina, gemendo
sotto la mano di un uomo, implora pietà
e brama che di pietà non ve ne sia.
Così io prego: esentatemi dal vivere in Russia!
Ma lo so: grazie a Dio, non mi esenteranno.

Si attiva qui un effetto straniante derivato da uno stretto e continuo legame tra il celestiale, l'alto, lo spirituale e tutto ciò che è terreno, concreto, vivo. Ed è straordinaria la capacità di Pavlova di concentrare il *focus* della poesia sul "momento di passaggio", ancora una volta concetto bachtiniano, come istante topico in cui i limiti si travalicano o, meglio, trapassano l'uno nell'altro: "Sono proprio questi gli elementi che costituiscono le coordinate del mondo poetico di Vera Pavlova, sintetizzati da Pavel Belickij [...]: «La carnalità, col suo gusto e il peso, la quintessenza della carnalità, musica degli umori come musica della vita, carnalità degli amplessi, la vita della carne, la morte della carne e la sua legittima trasfigurazione nella poesia: ecco l'universo poetico di Vera Pavlova. La carnalità, il corpo, il rapporto uomo-donna – questa è per la Pavlova la chiave di lettura (concreta e palpitante) della vita»»⁹.

Поверхность мысли – слово.
Поверхность слова – жест
Поверхность жеста – кожа.
Поверхность кожи – дрожь. (205)

Superficie del pensiero - la parola.
Superficie della parola - il gesto.
Superficie del gesto - la pelle.
Superficie della pelle - il brivido.

⁹ L. Torresin, *Niente fughe. La poesia concreta di Vera Pavlova*, in «Fili d'aquilone», 43, 2016, reperibile in: <https://www.filidaquilone.it/num043torresin.html>.

Dal pensiero al brivido, dunque dal mentale al fisico: in soli quattro versi Pavlova compie un percorso di comunicazione con l'altro che parte da una "superficie" e che allo stesso tempo suggerisce un movimento verticale di approfondimento. La costruzione di tale movimento pare procedere verso il basso, in una scala di valori che pone il pensiero al primo verso e il brivido all'ultimo. In realtà, Pavlova costruisce un vero e proprio *climax* che trova nel "brivido" il punto più alto, il nodo semantico e estetico della sua poesia. Dall'alto al basso in una finta fase discendente dove, al contrario, nel basso si concentra il senso ultimo del verso la cui potenza si trasmette direttamente alla pelle di chi legge. Nella maggior parte dei casi, la poesia di Pavlova è caratterizzata dalla tipizzazione di una tecnica ben nota: dopo aver costruito una serie lessicale disillude le aspettative con un finale imprevedibile.

Poiché la poesia di Pavlova è frammento e ode, contenuto e contenitore, vita e morte, corpo e anima risulta davvero impossibile analizzarla smembrandola in parti tematiche: l'autenticità e l'originalità si rivelano nella sua integrità, nel dialogo delle parti, sincera nell'erotismo come nella religiosità, allo stesso tempo santa e peccaminosa. Donna forte e tenera, remissiva e ribelle, la poetessa si mostra totalmente consapevole della propria forza e della propria vulnerabilità, disposta all'amore ma anche pronta a difendere libertà e dignità.

Мужчина: удар, давление.
Сперва без сопротивления
позволю давить сок,
потом напомяну: лобок
под мякотью прячет кость,
и ты - не хозяин: гость. 213

Maschio: impeto, pressione.
Prima senza resistenza
mi concedo alla tua linfa,
poi ti ricordo: il pube
sotto la polpa cela l'osso,
e tu non padrone sei, ma ospite.

*

В объятьях удержишь – думаешь,
поймал?
Отброшу тело, ящерицын хвост.
И то, что между ног моих искал,
тебе искать придется между
звезд. (38)

Mi tieni tra le braccia: credi d'avermi catturato?
Lascero il corpo, coda di lucertola.
E quel che tra le mie gambe cercavi
ti toccherà cercarlo tra le stelle.

Il corpo nella poesia di Pavlova rappresenta dunque spesso uno strumento atto a rappresentare l'atto sessuale la cui ricezione, in Russia, ha generato un'esplosione violenta, tale da bollare la Pavlova come poetessa proibita, "erotica", laddove il termine assume una connotazione meramente peccaminosa, negativa¹⁰. Tuttavia, non è inusuale

¹⁰ D'altronde, il ruolo di poetessa erotica o, se si vuole, l'etichetta, non dispiace alla poetessa che dichiara: «Я — надо же соответствовать имиджу эротической поэтессы — формулирую отношения поэта и языка так: "Вдохновение — половой акт с языком. Я всегда чувствую, когда язык меня хочет. И никогда ему не отказываю. И мне с ним всегда хорошо». (G. Katsov, ... *Tvoja duša vpot'mach tebja uznala. O stremlenii k sčast'ju v poetike Very Pavlovoj*, in «Znamja», 1, 2012, reperibile in: <https://magazines.gorky.media/znamia/2012/10/vera-pavlova.html>, trad. it. a cura dell'autore: «Devo essere all'altezza dell'immagine di una poetessa erotica; formulo il rapporto tra il poeta e il linguaggio in questo modo: l'ispirazione è un rapporto sessuale con la lingua.

imbattersi in versi in cui il corpo interpreta il sentimento amoroso, la tenerezza, la passione, che può palesarsi come serena e luminosa ma anche dolorosa e straziante.

разбила твое сердце
теперь хожу по осколкам
босая (73)

ho frantumato il tuo cuore
ora cammino sui frammenti
a piedi nudi

*

– Когда тебя нет,
мне кажется –
ты просто вышла
в соседнюю комнату.

Она:

– Когда ты выходишь
в соседнюю комнату,
мне кажется –
тебя больше нет. (48)

Innamorati e felici.

Lui:

- Quando tu non ci sei
è come se
ti fossi allontanata
nella stanza accanto.

Lei:

- Quando tu te ne vai

Sento sempre quando la lingua mi vuole. E non la rifiuto mai. E con lei mi trovo sempre bene».

nella stanza accanto,
è come se non ci fossi più.

Ma oltre l'eros, l'amore, il sesso il corpo in Pavlova è anche filtro attraverso cui scorre via la vita, si trasforma in un sottile e fitto reticolato che permette la fuoriuscita di liquidi vitali, una fine barriera tra l'essere e il non essere. Il corpo diventa l'involucro che contiene la vita che trapassa e che fa della poetessa una distaccata spettatrice davanti al niente che, alla fine, resta.

Не хочу кирпича с крыши –
Я хочу умирать долго.
Я хочу умирать, наблюдая,
как тело, капля по капле,
выделяет уставшую жизнь.
Пропустить ее сквозь себя,
как сквозь мелкое-мелкое сито,
и – не скоро – вздохнуть с облегчением,
не увидев на дне ничего.¹¹

Non voglio che mi cada addosso un mattone;
voglio morire con calma.
Voglio morire osservando
il corpo che espelle, goccia
dopo goccia, la vita spossata.
Farla passare attraverso me stessa,
come attraverso un setaccio fine fine,
e – alla lunga – tirare un sospiro di sollievo
per non aver scorto nulla sul fondo.

¹¹ V. Pavlova, *Sem' knig*, Moskva, Eksmo, 2011, trad. it. a cura di L. Torresin, reperibile in: <https://www.filidacquilone.it/num043torresin.html>.

La categoria della morte assume una connotazione maschile, l'immagine tradizionale della donna vestita di nero con la falce in mano si trasforma in un "profumato" dandy dalla barba rossa che usa il suo corpo per rubare la vita. Pavlova, ancora una volta, mischia e confonde amore e morte; angoscia e sarcasmo paiono danzare e rincorrersi fino a confondere confini e limiti.

Смерть, гибель, кончина...
Но меня не обманешь родом,
я знаю: смерть – мужчина,
щеголь рыжебородый,
надушенный, статный, еле
заметно кривящий губы...
И так он меня полюбит,
что больше не встану с постели.¹²

Morte, fine, cessazione...
Non m'inganna il genere,
lo so: la morte è maschio,
un gagà dalla barba rossa,
profumato e prestante che
storce appena il labbro...
E mi amerà talmente
che più non m'alzerò dal letto.

In un interessante articolo sulla corporeità nei testi di Pavlova, Natalja Podrezova individua in questa categoria il tentativo di superare il tempo lineare nel destino femminile dell'eroina lirica¹³. Tale superamento si attua, secondo la studiosa, attraverso l'utilizzo del tempo ciclico della famiglia, dove ogni madre è stata o è ancora figlia e ogni figlia è o

¹² V. Pavlova, *Sem' knig*, cit.

¹³ N.N. Podrezova, *Kategorija telesnosti v lirike Very Pavlovoj*, in «Sibirskij Filologičeskij žurnal», 2, 2010, pp. 91-99.

sarà madre. Il corpo accompagna il viaggio femminile attraverso tappe fondamentali: la nascita, con sangue, dolore, pelle, umori; lo sviluppo, con il ciclo mestruale, le curve, i seni che divengono zone erogene; la maturità, la consapevolezza nell'incontro con il sesso maschile e la vecchiaia, dove i denti, le vene, i capelli e le unghie ingialliscono dentro un ospedale.

Поэтом больше стало на свете,
когда увидела я
жизнь жизни, смерть смерти
рожденное мной дитя.
Таким оно было, мое начало:
кровь обжигала пах,
душа парила, дитя кричало
у медсестры на руках¹⁴

Sono diventata più poeta nel mondo,
quando ho visto
la vita della vita, la morte della morte –
il bambino che ho dato alla luce.
È stato così, il mio inizio:
il sangue mi bruciava l'inguine,
l'anima saliva, il bambino urlava
tra le braccia dell'infermiera

*

Зубы съедены, вены исколоты,
стоптаны каблуки.
Мы молоды, пока молоды
наши старики.
Высохло русло бело-розовой

¹⁴ V.A. Pavlova, *Ručnaja klad'. Stichi, 2004–2005 gg.* Moskva, Zacharov, 2006, p. 12.

молочно-кисельной реки.
В приемном покое маму причесывай,
желтые ногти стриги¹⁵

Denti mangiati, vene trafitte,
i talloni calpestati.
Noi siamo giovani finché i nostri vecchi
sono giovani.
Il bianco-rosa del fiume di latte acido si è prosciugato.
Al pronto soccorso, pettina i capelli di tua madre,
taglia le sue unghie gialle.

La forma di questi ultimi esempi proposti, come anche di molti altri, può ricondursi al “frammento” di Tjutčev, ovvero una sorta di ode deržaviniana posta sotto una lente che rimpicciolisce¹⁶, dove i testi appaiono condensati e sfuggono alla monotonia tradizionale delle ottave classiche. L'intreccio di lettere e parole si fonde con il contenuto originando «una miniatura poetica – un epigramma di otto righe, che rappresenta una sorta di circolo ermeneutico basato sulla dialettica della comprensione del tutto e delle sue unità, quando l'influenza delle parti emergenti/esistenti sull'algoritmo generale del tutto e la necessità di comprendere il tutto per comprendere ciascuna delle sue parti sono uguali»¹⁷.

Se la forma della poesia di Pavlova trova dunque importanti colle-

¹⁵ V.A. Pavlova, *Pis'ma v sosednjuju komnatu: Tysjača i odno ob'jasnenije v ljubvi*, Moskva, AST, 2008, p. 162.

¹⁶ Cfr. Ju. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, trad. it. *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.

¹⁷ «поэтической миниатюры - восьмистрочной эпиграммы, представляя собой некий герменевтический круг, основанный на диалектике понимания целого и его единиц, когда равноценно влияние возникающих/существующих частей на общий алгоритм целого и необходимость постижения целого для понимания каждой его части». G. Katzov, ... *Tvoja duša vpot'mach tebja uznala*, cit. (<https://magazines.gorky.media/znamia/2012/10/vera-pavlova.html>), trad. it. a cura dell'autore.

gamenti con la tradizione del romanticismo ottocentesco, nel macro-dialogo con il contesto letterario e culturale russo non si può evitare di ricollegarla anche a quella delle due grandi poetesse di inizio secolo: Anna Andreevna Achmatova e Marina Ivanovna Cvetaeva. Un legame che Pavlova per prima riconosce e racconta:

Воздух ноздрями пряла,
плотно клубок наматывала,
строки полотна ткала
Ахматова.
Легкие утяжелил,
их силками расставила
птичий встречать прилив
Цветаева
Ради соитъя лексем
в ласке русалкой плавала
и уплывала совсем
Павлова. (31)

Tessendo l'aria con le narici
in fitta matassa
una tela di versi tesseva
Achmatova.
Comprimendo i polmoni
li liberava dai lacci
in un diluvio balbettante
Cvetaeva.
Fondendo lessemi
nella carezza della rusalka nuotava
e affondava per sempre
Pavlova.

Rebecca Levitant ha dedicato all'argomento un interessante artico-

lo in cui esamina l'idea dell'amore nelle tre poetesse¹⁸ e giunge alla conclusione che se Achmatova lo percepisce come disperazione e Cvetaeva preferisce quello per la propria anima a qualunque altro, Pavlova invece non ha paura di raccontarlo in ogni suo aspetto, descrivendolo con termini raccolti da terra, gettati via, bollati come "indegni" e restituendogli nuova vita. Pavlova fa esplodere il terreno su cui hanno poggiato i testi d'amore delle poetesse russe: «Per avvicinarsi alla verità dell'esistenza e curare la sofferenza, la poetessa utilizza nuovi mezzi: un vocabolario ridotto, la descrizione degli stati naturali, la filosofia che afferma l'inseparabilità del mentale e del fisico, il rifiuto del culto della sofferenza come profondamente dannoso per la natura umana»¹⁹.

E dunque, al contrario della cultura poetica che strappa il corpo dall'anima e concepisce il vero amore solo attraverso il prisma della sofferenza e del dolore, Pavlova sfida la tradizione e si inventa un universo poetico dove tutto dialoga col tutto, il basso con l'alto, il corpo con lo spirito, la morte con la vita in un'esplosione carnevalesca che non conosce limiti né regole.

¹⁸ R. Levitant, *Vera Pavlova i ee tvorčestvo kak opyt preodolenija nasledija A. Axmatovoj i M. Cvetaevoj v russkoj poezii*, in «Sem' iskusstv», 6 (122) 2020, reperibile in: <https://7i.7iskusstv.com/y2020/nomer6/levitant/>.

¹⁹ «Для приближения к правде бытия, исцеления страждущих поэтесса использует новые средства: сниженную лексику, описание естественных состояний, философию, где утверждается неразрывность психического и физического в человеке, отказ от культа страдания, как глубоко вредного для природы человека». R. Levitant, *Vera Pavlova i ee tvorčestvo kak opyt preodolenija nasledija A. Axmatovoj i M. Cvetaevoj v russkoj poezii*, cit. (<https://7i.7iskusstv.com/y2020/nomer6/levitant/>), trad. it. a cura di chi scrive.

Corpi dolenti, invisibili, malati: ipotesi di un percorso di ricerca

MARINA GUGLIELMI

La gigantografia in bianco e nero di Marina Abramović legata da una camicia di forza ha sovrastato l'ingresso della Royal Academy of Arts di Londra dal settembre 2023 al gennaio 2024. Lo sguardo diretto verso lo spettatore, il corpo imbragato nella posizione delle braccia conserte, le mani che scompaiono nelle maniche fuori misura annodate dietro la schiena per impedire i movimenti, era il manifesto della retrospettiva dedicata all'artista serba e intitolata *The Spirit in Any Condition Does Not Burn*¹. Abramović, impegnata dall'inizio della sua carriera artistica, negli anni Settanta, in opere e performance che forzano i limiti della prova fisicamente e mentalmente sostenibile², ben rappresenta quella tensione fisica e psichica fra vita e morte, tra individuale e sociale, tra *normalità* e *follia* che questo scritto vorrebbe evidenziare. Il corpo

¹ La fotografia è visibile qui: <https://shop.royalacademy.org.uk/marina-abramovic-the-spirit-in-any-condition-does-not-burn-epic-poster?refSrc=58944&nosto=nosto-also-bought>. Cfr. anche: <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/marina-abramovic> (ultima consultazione, di questo sito come dei seguenti, 27 gennaio 2025).

² Su Marina Abramović cfr. almeno: M. Abramović: *The Spirit in Any Condition Does Not Burn*, Londra, Royal Academy of Arts, 2023; Ead., *Walk Through Walls: A Memoir*, New York, Crown Archetype, 2016, trad. it. *Attraversare i muri: un'autobiografia*, Milano, Giunti, 2016; J. Westcott, *When Marina Abramović Dies: A Biography*, Cambridge, MIT Press, 2010.

esposto nella gigantografia che ha campeggiato per mesi nei poster affissi per le strade della capitale britannica ha messo in primo piano una memoria e una domanda.

La memoria è quella delle donne storicamente deprivate di libertà e di voce, cui l'immagine fotografica rinviava. E la domanda, che si pone sulla soglia di chiusura del primo quarto del ventunesimo secolo, è questa: dove siamo?

Entrambe collaborano alla definizione della questione che apre a una serie di altri interrogativi: dove sono arrivate le donne con la percezione e la narrazione del loro corpo, in particolare quando sia dolente, malato, segnato? E ancora: che cosa offre l'immaginario contemporaneo su questo decisivo argomento nei discorsi verbali, visuali e transmediali che ci circondano, in quelli culturali e politici, nell'impegno così come nell'intrattenimento, nell'arte così come nella produzione di massa?

In particolare, rivolgo l'attenzione alle rappresentazioni del corpo femminile intrappolato tanto nel disagio mentale quanto nei luoghi adibiti storicamente alla sua cura – gli ospedali psichiatrici, dismessi in Italia a partire dalla Legge 180 del 1978, nota come legge Basaglia. Si tratta di corpi imbrigliati sia nel discorso medico sia nelle tassonomie diagnostiche del disagio psichico femminile che, fino alla seconda metà del Novecento, hanno costituito delle vere gabbie inviolabili e, spesso, irreversibili.

Non a caso il lavoro di Marina Abramović ha affrontato più volte, nel corso della sua lunga carriera, il tema del disagio mentale rappresentandone la risposta corporea. Si pensi all'installazione e performance *Mambo a Marienbad*³, realizzata nel 2001 nel padiglione Charcot dell'ex Ospedale psichiatrico di Volterra. Il pubblico, al pari dell'artista, ha

³ <https://www.manicomiodivolterra.it/marina-abramovic-mambo-marienbad-2001/#la-performance-mambo-a-marienbad-di-marina-abramovic>. Cfr. anche *The House with the Ocean View* (2001), illustrata sul canale YouTube del Marina Abramović Institute (MAI): <https://www.youtube.com/watch?v=2J4J0oGuK30>.

indossato delle scarpe alle cui suole erano applicati dei magneti. Il percorso attraverso i corridoi dell'ex manicomio prevedeva che gli spettatori camminassero – con grande difficoltà – su una passerella metallica per arrivare alla sala del palco – sempre metallico – su cui, con uguale disarmonia, Abramović danzava, in abito rosso, un *Mambo italiano*. L'internamento, l'oggettivazione dei corpi, la spersonalizzazione dei soggetti e il disagio trovavano in questa performance una delle più efficaci rese visuali delle teorie elaborate nel corso del ventesimo secolo da Michel Foucault e da Irvin Goffman, da Ronald D. Laing e da Franco Basaglia, per citare solo alcuni degli attori della imponente rivoluzione psichiatrica che, dagli anni Sessanta, ha investito l'Europa, e in particolare l'Italia.

Le performance citate sono una conferma autoriale dell'interesse con cui le arti visuali si sono accostate nella produzione contemporanea alle diverse realtà del corpo dolente dell'universo femminile e alle varie possibilità di rappresentarlo. In ambito letterario le occorrenze si fanno invece più rarefatte e sotterranee: la letteratura non è riuscita che occasionalmente a riprodurre, in maniera testimoniale o finzionale, tali realtà storicamente determinate di sofferenza fisica e mentale⁴.

L'ipotesi di un percorso di ricerca annunciata nel titolo di questo lavoro fa riferimento a una linea ideale che faccia emergere e interagire con altre forme di narrazione le presenze sommerse di corpi femminili dolenti. L'obiettivo in questa sede è una primissima ricognizione di tali sommersi, a partire dall'immagine che apre il Novecento letterario italiano con lo stupro della protagonista e l'internamento materno in *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo fino ai corpi tanto onirici quanto reali delle donne ospedalizzate nel *Filo di mezzogiorno* (1969) di Goliarda Sapienza. Il fine è verificare l'ipotesi che la riemersione di personaggi e situazioni della storia

⁴ Su questo sono intervenuta in M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Firenze, Cesati, 2018.

delle donne “invisibili” possa contribuire a rileggerne e a risignificare la produzione autoriale mediata dal *male gaze*.

Sono almeno tre i fili da intrecciare per iniziare a vedere il disegno narrativo sui corpi “sommersi” che le voci delle donne e sulle donne hanno composto a partire dal secolo scorso. Il primo è un filo storico, che rimetta in primo piano le marginalità e le emarginazioni femminili per coglierne cause sociali, motivazioni politiche e culturali; il secondo riguarda il nesso tra discorso e subalternità, per evidenziare le rotture e le discontinuità, là dove la differenza (di genere, di cultura, di classe) ha nutrito il modello patriarcale; il terzo filo è composto dalle narrazioni e dalle autonarrazioni delle donne, spesso nascoste dallo stigma e dalla cultura dominante. Si tratta, in una parola, di andare a recuperare, con tutto l’intuito e la fortuna necessari nella ricerca delle cose scomparse, l’immagine rapidissima e potente di corpi rinchiusi che appaiono nei testi spesso in modalità laterale, più di rado al centro della scena narrativa. Si pensi al finale de *La Storia* in cui Elsa Morante chiude il lungo percorso di Iduzza con poche battute su quella «piccola figura senile, di cui taluno ricorda ancora il sorriso quieto nei cameroni deliranti dell’O.P.»⁵. Rinchiusa nel giugno del 1947 in un anonimo ospedale psichiatrico, e lì durata nove anni prima di morire, la vicenda della protagonista del romanzo rappresenta nello scorcio di metà Novecento una delle soluzioni più diffuse offerte alla povertà, al disagio e alla solitudine: la reclusione in manicomio. Si tratta di un brevissimo spiraglio narrativo che rivela con grande sintesi ed efficacia più elementi storici: la prassi dell’emarginazione sociale, la riduzione del corpo internato a oggetto (il processo di oggettivazione del paziente psichiatrico provocato dall’istituzione⁶) e la consuetudine modellizzante di distinzione tra

⁵ E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, p. 648.

⁶ F. Basaglia, “La distruzione dell’ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione”, in Id., *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 261-269.

normalità e follia in base ad elementi quali fisionomia e postura. Sono infatti riconosciuti come melanconici, dalle cartelle cliniche di primo Novecento, gli «esseri taciturni, [...] non reattivi né al dolore né al piacere, in stato “stuporoso”, disinteressati verso il mondo esterno»⁷. Parametri clinici cui corrisponde la descrizione di Iduzza:

si mantenne sempre fissa in un'unica attitudine: [...] stava seduta, con in grembo le mani raccolte, che ogni tanto muoveva intrecciandole come per giocare, e in volto lo stupore luminoso e sperduto di chi si sveglia appena e non riconosce ancora le cose che vede.⁸

E se le narrazioni in ambito letterario e visuale hanno spesso posto queste figure ai margini, i discorsi di ambito storico-sociale, antropologico e psichiatrico hanno invece modellato negli ultimi decenni con crescente esattezza il percorso di internate e reiette, in una parola: gli scarti della società.

Uno sguardo alla storia

In particolare, alcuni studi hanno posto in primo piano quelle pratiche di separazione sociale e di emarginazione che hanno condotto a una vera trasmigrazione del mondo femminile verso le zone riservate ai malati ma anche, semplicemente, ai soggetti fragili. Sono state realizzate disamine importanti del panorama storico italiano rispetto al ruolo delle donne e alle narrazioni sociali, mediche e politiche che hanno permesso di stigmatizzarle in vario modo: luride, agitate, criminali, matte e indemoniate⁹. Vinzia Fiorino, ad esempio, ha dimostrato come i

⁷ V. Fiorino, *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 226.

⁸ E. Morante, cit., p. 648.

⁹ Cfr. V. Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*,

criteri di internamento delle donne nei manicomi tra Otto e Novecento fossero influenzati da fattori sociali, culturali, familiari ed economici, oltre che medici. Le donne venivano spesso rinchiusi per condizioni mediche e psichiatriche generiche, come agitazione, depressione o manie, frequentemente senza diagnosi precise. Comportamenti ritenuti inappropriati per il ruolo sociale femminile, come la loquacità, il rifiuto dell'autorità o l'indipendenza, venivano interpretati come segni di squilibrio mentale. Situazioni di povertà, marginalità o difficoltà familiari, come conflitti o gravidanze fuori dal matrimonio, contribuivano all'internamento, spesso utilizzato come strumento di controllo sociale o come soluzione per allontanare una persona indesiderata. La trasgressione delle aspettative di genere, come trascurare la cura della casa o dei figli, era punita con l'internamento. Le famiglie giocavano un ruolo cruciale nel segnalare le donne ai medici o nel decidere per il manicomio, spesso per mancanza di risorse o di alternative. L'internamento femminile era quindi una risposta a una combinazione di fattori sociali, economici e medici, in cui la violazione delle norme di genere aveva un peso determinante. La distinzione fra cura del corpo e cura delle mente perde consistenza se riletta oggi alla luce dei motivi materiali che hanno portato a sovrapporre e scambiare i due ambiti. La pellagra, ad esempio, malattia legata a povertà e malnutrizione, è stata una delle cause indirette di internamento e ha colpito in modo particolare le donne, spesso responsabili della gestione familiare e più esposte a diete inadeguate. Oltre ai sintomi fisici, come lesioni cutanee, la pellagra presentava manifestazioni psichiatriche, tra cui demenza, depressione e irritabilità: tali sintomi venivano frequentemente interpretati come segni di follia, portando a diagnosi errate e conseguenti ricoveri in manicomio. Riletto alla luce di tali ricerche, l'internamento

Bologna, Il Mulino, 2009; J. Foot, *La "Repubblica dei matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2014.

femminile nei manicomi si presenta come una risposta sistematica a problematiche sociali, economiche e culturali, in cui le condizioni di vita precarie aumentavano la vulnerabilità delle donne, inserendole in un contesto più ampio di esclusione e controllo sociale.

Il discorso

In questo lungo processo storico la rappresentazione del corpo delle donne si è rivelata dunque particolarmente problematica quando si è accompagnata alla malattia mentale, o presunta tale. Il discorso, in questo caso, sia esso specialistico o soggettivo, ha presentato infatti una serie di ostacoli da superare perché fosse possibile accedere al soggetto rappresentato. Il primo ostacolo è stato il discorso medico, formulato in gran parte fino alla fine del secolo scorso da uomini specialisti del settore. L'asimmetria che si è instaurata tra paziente e psichiatra è stata ampiamente studiata, basti ricordare le riflessioni di Michel Foucault sul potere psichiatrico: il medico diagnostica, classifica e pronuncia la malattia mentale attribuendola al soggetto e, nel farlo, la crea¹⁰. Il paziente accoglie e subisce la diagnosi, in un rapporto di subalternità linguistica e culturale che ha dominato l'intera storia della medicina e, in particolare, della cura del disagio mentale. In questo panorama le donne sono emerse, nelle ricerche contemporanee, come i soggetti fragili: etichettate e condannate ad aderire a diagnosi tanto generiche quanto irreversibili, hanno costituito una massa imponente di pazienti gestite come incurabili:

Lo sguardo del medico, non solo in quanto professionista della disciplina ma anche in quanto individuo di sesso maschile, esaminava

¹⁰ M. Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2015.

le pazienti cercando i segni delle patologie tipiche del femminile, l'isteria e la melanconia; scrutava il corpo sfrenato, convulso, incontenibile, scomposto dell'isterica e quello catatonico, immobile, non reattivo della melanconica.¹¹

Il secondo ostacolo all'autorappresentazione femminile del corpo malato, separato dalla comunità dei cosiddetti sani, è dato dall'incapacità stessa di narrarsi. Le cause del silenzio spaziano dall'analfabetismo diffuso all'assunzione spontanea nelle donne, come se fosse un fenomeno naturale, di una posizione subalterna rispetto al discorso del mondo maschile (marito, famiglia, padre, medico, magistrato) che le ha rappresentate. L'autonarrazione del proprio disagio e del motivo dell'internamento è l'elemento mancante nelle cartelle cliniche dei manicomi italiani tra Otto e Novecento, sostituita da racconti familiari o medici, vale a dire sostituita da un *male gaze* che ha formulato la diagnosi e condizionato le scelte. L'insieme di tali situazioni è all'origine della scarsa presenza testimoniale femminile di scritti, *memoir* o di opere d'*art brut*. Per assistere all'emersione del discorso delle donne sul loro corpo internato e sul loro disagio sarà necessario attendere gli anni Sessanta e Settanta, quelli del fervore basagliano che, sulla scia di quanto stava avvenendo a Trieste e in altri manicomi, costruiva il terreno per raccontare, con tutti gli strumenti mediatici dell'epoca, le storie di chi viveva e lavorava negli ospedali psichiatrici.

Le narrazioni

Fra le narrazioni più interessanti emerse da quel clima c'è la raccolta delle voci dai manicomi realizzata da Annamaria Bruzzone che, armata

¹¹ C. Carrino, *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Roma, Carocci, 2020, p. 45.

di taccuino e di registratore, fra il 1968 e il 1977 entra negli istituti e parla con i pazienti¹². Il pubblico italiano scopre così le storie degli uomini e, soprattutto, delle donne internate, arricchendo di notizie personali e drammatiche il vuoto lasciato nelle loro cartelle cliniche. Le pazienti delegano la studiosa scrittrice a farsi portatrice delle loro voci, inaugurando nel pubblico un nuovo interesse per le persone invisibili, spesso rinchiusi da anni. È una delle operazioni culturali decisive per cambiare l'immaginario di un intero paese¹³, che portano in primo piano un rimosso scomodo, pari a quella prodotta da Sergio Zavoli nel documentario RAI *I giardini di Abele* (1969)¹⁴ quando, intervistando alcuni pazienti psichiatrici, ha offerto loro uno spazio di espressione non immaginabile fino a poco tempo prima.

E se il cinema italiano produce in quegli anni alcuni film in cui emerge la fisionomia del disagio delle donne, quali *Diario di una schizofrenica* (1968) di Dino Risi o *L'ospite* (1971) di Liliana Cavani, mentre fotografi quali Cerati, Berengo Gardin e D'Alessandro¹⁵ pubblicano immagini di reparti manicomiali in cui i corpi sono pari a cose inanimate, in ambito letterario la risposta è meno efficace. Per riuscire a offrire uno sguardo alternativo a quello dello scrittore e psichiatra Mario Tobino, promotore nei suoi romanzi, a partire degli anni Cinquanta, di una visione convenzionale e miope delle *sue* pazienti internate, ci vorrà ad esempio il *Filo di mezzogiorno* di Goliarda Sapienza. Al di là del racconto analitico personale con il terapeuta Majore, la presenza

¹² A. Bruzzone, *Ci chiamavano matti. Voci dal manicomio* (1968-1977), a cura di M. Setaro e S. Calamai, Milano, Il Saggiatore, 2021.

¹³ Cfr. D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

¹⁴ S. Zavoli, *I giardini di Abele*, documentario RAI, 1969.

¹⁵ F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969; L. D'Alessandro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, Napoli, Il Diaframma, 1969.

nell'autrice catanese di immagini di corpi dolenti va rintracciata nei brevi flash mnemonici, quando emergono ad esempio gli scorci degli ambienti della clinica psichiatrica o gli elettroshock subiti con la «calotta di ferro»¹⁶ che le stringeva il cranio.

Il lavoro di ricerca qui appena abbozzato e proposto non riguarda soltanto le narrazioni – già molto indagate – in cui i corpi dolenti delle donne, sopraffatti dal disagio o dall'internamento, spiccano al centro della narrazione, come accade nei lavori di Alda Merini o di Fabrizia Ramondino. Riguarda piuttosto gli interstizi da cui si affaccia una fisionomia inaspettata, una presenza difforme rispetto al modello condiviso, uno scarto che si vorrebbe nascosto. Come in *Una donna* di Sibilla Aleramo, da cui sono partita, laddove è registrata l'immagine fugace ma potente del disfarsi, davanti agli occhi della figlia, del corpo materno oggettivizzato dall'internamento:

Ella non ci riconosceva più affatto, non aveva più ricordo, nessuna luce negli occhi; ripeteva un gesto infantile delle mani per tastare le stoffe, i nastri e le acconciature nostre; e un linguaggio a monosillabi in una gola affiochita era tutto ciò che distingueva le sue manifestazioni da quelle di un bimbo di un anno.¹⁷

Si tratta, in sintesi, della resa narrativa (invisibile a un primo sguardo) della storia di quelle donne che non sono rientrate nella norma e hanno espresso «l'impossibilità di seguire le regole adottando condotte sanzionate dalla collettività e collocate nel campo del non conforme»¹⁸. I pochi esempi letterari citati non hanno altra finalità che quella di

¹⁶ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, La Nave di Teseo, 2019, p. 74. Su questo sono intervenuta in M. Guglielmi, *Follia*, in *Sapienza A-Z*, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Electa, 2024, pp. 90-93.

¹⁷ S. Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 91.

¹⁸ A. Valeriano, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Roma, Donzelli, 2017, p. IX.

indicare un percorso di ricerca ancora tutto da compiere e volto alla riemersione di immagini di corpi femminili sofferenti che, se pure marginali, possono rappresentare un passaggio non irrilevante nella storia delle donne e delle loro rappresentazioni artistiche. E se Han Kang, Premio Nobel 2024, disegna nel romanzo *La vegetariana* (2007)¹⁹ la resistenza della protagonista, mediante il suo corpo, all'internamento coatto, forse i tempi sono veramente maturi.

¹⁹ H. Kang, *La vegetariana*, trad. it. Milano, Adelphi, 2016.

Corpo gestante, corpo gaudente. Il corpo di Medea nel teatro italiano del nuovo millennio

MILAGRO MARTÍN-CLAVIJO

La Medea del nuovo millennio

Negli ultimi decenni, la figura di Medea ha provocato l'attenzione di numerosi autori e scrittrici a livello mondiale¹ e ha suscitato anche particolare interesse tra le drammaturghe italiane. Queste ultime hanno reinterpretato il mito da una prospettiva molto diversa rispetto a quella tradizionale, trasmessa da autori come Euripide, Seneca, Corneille e Anouilh. Le versioni proposte da queste drammaturghe non sempre ribaltano completamente il mito, ma esplorano gli elementi in esso contenuti per offrirne un'interpretazione alternativa.

Un caso particolarmente noto è quello di Franca Rame, la cui *pièce Medea* (1977), inclusa in *Tutta casa, letto e chiesa*, presenta Medea come simbolo della donna nuova, libera da tutto ciò che la sottomette e la allontana dalla ricerca della propria identità. Questa lettura riflette le idee di lotta femminista degli anni Settanta. In un contesto di rivendicazioni femministe si inserisce anche *Medea. Monologo per attrice con*

¹ Cfr. A. López e A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 voll., Granada, Universidad de Granada, 2002.

voci (1981) di Maricla Boggio, dove la protagonista è alla disperata ricerca di un'identità propria, non imposta da altri.

In tempi più recenti sono emerse diverse nuove opere teatrali che si rifanno agli elementi basilari del mito. In alcune di queste versioni, Medea rimane principalmente un'infanticida, sebbene attraverso una nuova interpretazione del mito². Altre opere presentano una Medea molto diversa da quella trasmessa da Euripide, una donna che non uccide i figli e che porta con sé valori messi in crisi dalla società dell'epoca. Di particolare interesse sono gli spettacoli ispirati, con diversi gradi di libertà, a *Medea. Voci* di Christa Wolf (1996), che offrono letture con tratti femministi, ma fondati anche su approcci verso altre discipline, come l'antropologia e la storia, che permettono di considerare Medea quasi come una figura storica, simbolo di un'epoca ormai distrutta e sostituita da un'altra. In questo contesto, la Medea di Giuliana Musso si trova al centro de *La città ha fondamento su un misfatto* (2010)³, la prima delle opere che si analizzeranno in questa sede insieme ad altre tre versioni di Medea nel nuovo millennio: quelle di Chiara Rossi, Emma Dante e Lina Prosa.

*Cardiomanzie*⁴ (2020) di Chiara Rossi fa parte della *Quadrilogia delle Ombre* insieme a *Egitto 4.0*, *Le mani di Nesso* e *L'ultima notte*, incentrate sul mito. Questo dramma, sviluppato interamente al femminile, è affrontato dalla prospettiva psicoanalitica. La scena, divisa in due spazi corrispondenti al passato e al presente, alterna le voci di Medea

² In questa direzione si trova *From Medea* (2004) di Grazia Verasani.

³ G. Musso, *La città ha fondamento sopra un misfatto*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, Roma, Aracne, 2015, pp. 169-209. L'interpretazione proposta dalla scrittrice tedesca ha influenzato altre drammaturghe, come Fiammetta Bellone, che nel 2012 ha portato in scena un'altra riduzione, *L'altra Medea*.

⁴ Le citazioni di questo spettacolo sono state prese dal testo inedito che l'autrice ci ha consegnato personalmente. La data e le pagine sono quelle presenti nel pdf.

e di sua madre Idia, che si sdoppiano in due personaggi attuali, Lidia e Amedea, rispettivamente terapeuta e ricercatrice virologa.

Verso Medea (2020) di Emma Dante⁵ è uno spettacolo-concerto con le musiche e i canti dei fratelli Mancuso. Dante entra nel filone classico in cui riattiva anche le antiche radici greco-sicule⁶ e presenta Medea come simbolo dell'istinto e della libertà, in contrasto con una società che impone regole a volte asfissianti.

Un'altra autrice siciliana, Lina Prosa, porta in scena *Medeàs*⁷. L'atto unico si sviluppa in un tempo specifico, il giorno precedente all'esilio di Medea, e in uno spazio definito, la sua dimora a Corinto. In questo contesto, la protagonista è chiamata ad affrontare un destino che le è stato imposto, segnato da solitudine e sofferenza. Medea ripercorre la sua vita, sia in Colchide che a Corinto, e riflette sul suo futuro incerto. La scena è popolata da tre personaggi: la Nutrice, la Corifea e Medeàs, una figura scissa in tre: Medea/Colchis, Medea/Cipris e la figura complessa e ambigua di Medeàs, che dà il titolo all'opera. Lina Prosa sceglie di frammentare il personaggio di Medea, poiché «Medea è il mondo molteplice ed insanabile [...], una molteplice condizione di donna che sfugge al controllo della ragione occidentale e si presenta in tre diverse personalità: Medea, Medea Cipris e Medea Colchis. Medeàs le contiene tutte»⁸. Nella nota introduttiva al testo, la drammaturga suggerisce che le tre Medea possano essere interpretate da un'unica attrice o da tre attrici distinte. Lo spettacolo si conclude con la partenza di Medeàs in esilio.

⁵ E. Dante, *Verso Medea*, in A. Barsotti (a cura di), *Bestiario teatrale*, Milano, Rizzoli, 2020, pp. 233-264.

⁶ A. Barsotti, "Postfazione. La drammaturgia come scrittura vivente", in Id., *Bestiario teatrale*, cit., p. 325.

⁷ L. Prosa, *Medeàs*, in *Miti senza dei. Teatro senza dio*, Perugia, Editoria&Spettacolo, 2018, pp. 125-146.

⁸ Ivi, p. 126.

Queste quattro drammaturghe confermano la difficoltà nell'approcio a una figura così complessa e poliedrica. In questo senso, Emma Dante afferma che «il personaggio di Medea mi ha sempre fatto pensare a una meta, ad un paese da raggiungere, è una donna talmente complessa e inarrivabile nel suo groviglio esistenziale che il “verso di lei” mi fa sentire più rispettosa nell'affrontarla»⁹. Medea è un personaggio che va necessariamente analizzato e approfondito poiché «sopravvive come alterità, periferia di macerie, che aspetta il passaggio della luna, quando questa finisce di ammaliare gli umani. [...] C'è un vuoto di relazione con Medea. Lei è nata altrove, fuori dalla gabbia delle costole adamitiche»¹⁰, segnala Lina Prosa. Nella sinossi di *Cardiomanzie* Chiara Rossi sottolinea anche la difficoltà di affrontare Medea perché significa «addentrarsi nell'insondabile e misteriosa natura dell'archetipo del Femminile e nel simbolismo mitologico in ambito psicanalitico»¹¹.

Tutte e quattro le drammaturghe rimangono affascinate da una Medea che, al di là della sua origine divina, è sostanzialmente una donna dotata di un corpo profondamente umano, un corpo gestante e un corpo gaudente.

Il corpo gestante di Medea

Medea è una figura complessa: figlia, sposa innamorata, madre. Appartiene alla Colchide ma vive tra i Greci; è figlia di re, nipote di dei; è sacerdotessa e guaritrice. Nonostante ciò, è la Medea madre, contro natura, quella che prevale nell'immaginario collettivo ancora oggi. Non sorprende, quindi, che nella nuova drammaturgia italiana, e in

⁹ A. Barsotti, “Postfazione”, cit., pp. 332-333.

¹⁰ L. Prosa, *Medeàs*, cit., p. 196.

¹¹ C. Rossi, *Teatro sinossi*, in «Imaginabunda», <https://imaginabunda.it/copia-di-professional-writing>. Ultima consultazione, di questo e degli altri siti citati in seguito, 3 dicembre 2025.

particolare quella scritta da donne, emerga l'esigenza di ribaltare il mito e porre in evidenza il corpo di Medea madre, concretamente il corpo gestante o quello nel momento del parto. Questo corpo gestante di Medea assume un'importanza centrale, soprattutto nelle opere di Giuliana Musso ed Emma Dante.

Ne *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, Giuliana Musso presenta un'interpretazione di Medea liberamente ispirata al romanzo di Christa Wolf. Secondo l'autrice tedesca, Medea non avrebbe mai potuto assassinare i propri figli poiché è figlia di una civiltà che non conosce pulsioni distruttive, quella della Grande Dea della Colchide. Così, se Wolf comincia il romanzo con un dialogo tra Medea e sua madre, Musso, a sua volta, sceglie di iniziare la sua *pièce* con il momento del parto, quando Medea è appena giunta a Corinto. La nutrice Lisa racconta la nascita dei gemelli: «Sono nati qui a Corinto, il primo giorno di primavera. Hanno atteso che la loro madre sbarcasse dalla nave e tornasse a piantare i piedi nella terra per venire al mondo»¹².

Fin dall'inizio, la scrittrice stabilisce un legame tra la nascita dei gemelli e due fattori: uno temporale e uno spaziale. I figli di Medea nascono proprio il primo giorno di primavera, una stagione simbolo di rinascita e vitalità. In questo contesto, Medea rappresenta la divinità della Grande Madre, la Grande Dea, simbolo di fecondità e fertilità, connessa al ciclo naturale della Terra e della vita umana¹³. Il legame tra Medea e la Grande Madre, già evidenziato all'inizio dell'opera, è cruciale per l'interpretazione della drammaturga: Medea è figlia di una civiltà, la Colchide, che, secondo Riane Eisler¹⁴, può essere definita una «società gilanica», in cui non esiste il dominio di un sesso sull'altro, ma piuttosto una struttura mutuale basata sulla collaborazione. In questa

¹² G. Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, cit., p. 171.

¹³ Sul culto della Grande Dea, cfr. M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, trad. it. Roma, Venexia editrice, 2008.

¹⁴ R. Eisler, *Il calice e la spada*, trad. it. Torino, Frassinelli, 2006.

società, le madri ricoprono un ruolo centrale e Medea, figlia di Eete e Idia, o Ecate, e nipote della maga Circe, rappresenta la figura di una donna che incarna valori di questa civiltà antica. Secondo Eisler, la civiltà gilanica sarebbe esistita fino al V millennio a.C., quando le invasioni provenienti dalle steppe eurasiatiche segnarono l'inizio di un nuovo ordine. Medea rappresenta quindi il confine tra due epoche, una precivilizzata (la Colchide) e l'altra rappresentata dalla civilizzazione greca di Corinto.

Questa donna, figlia di dei, simbolo di fecondità, partorisce a Corinto, al suo approdo sulle coste greche. Questo confronto tra la Colchide e Corinto – tra la terra dei barbari e quella dei greci – viene sviluppato con dettaglio nell'opera di Musso dove si mostrano sia le differenze tra una civiltà e l'altra, sia l'importanza di Medea nel segnare questo passaggio e la perdita degli elementi caratterizzanti della società gilanica.

A sua volta, Emma Dante, nella sua versione del mito, porta in scena una Medea incinta a Corinto, contrapponendo la fecondità di Medea alla sterilità di Corinto. Il coro di donne di Corinto, presentato da Dante, non è composto da donne, ma da cinque uomini travestiti da donne, con gonne nere e barbe, che si carezzano le pance e sognano di essere incinte, un «sogno di maternità maschile», come lo chiama Luca Doninelli¹⁵. Uno di loro, Giuseppina, racconta un sogno in cui chiede a Medea di aiutarla a partorire: «Vi stavo cuntannu 'u sognu di Medea! Pupella? Caterina? Io 'a chiamavo: "Medea staiu sgravannu, sulu tu mi puoi 'nsegnari a partoriri!". Io 'a chiamavo e idda 'un m'arrispunneva!»¹⁶.

Nel contesto di *Verso Medea*, la drammaturga rappresenta Medea come l'unica donna capace di concepire, partorire e generare vita, mentre le donne di Corinto sono sterili e incapaci di perpetuare la

¹⁵ L. Doninelli, *Torna Medea illuminata dalla speranza*, in «Avvenire», 31 gennaio 2004.

¹⁶ E. Dante, *Verso Medea*, cit., p. 238.

specie. Medea, incinta di nove mesi, diventa il simbolo della fecondità e della potenza della vita, mentre Corinto, inaridita dalla sterilità, è condannata a un futuro di morte. L'interpretazione di Dante della figura di Medea come madre si esprime nell'idea che l'uccisione dei figli rappresenti fondamentalmente un modo per negare la vita alla città di Corinto, condannandola alla sterilità. La decisione di Medea di non rispondere alle richieste di aiuto delle donne di Corinto nel sogno è la manifestazione di questa punizione simbolica: privare la città della continuità della vita, negare la perpetuazione della specie¹⁷.

Medea, quindi, diventa il simbolo di una vitalità irrefrenabile che si oppone alla stagnazione e alla morte. Le due drammaturghe esplorano il corpo di Medea come un luogo di creazione e di generazione, associato non alla ragione, ma ai sensi e al corpo stesso, richiamando una dimensione più primitiva e viscerale della maternità. Nella narrazione di Musso, la maternità di Medea è ineluttabile e legata alla sua impossibilità di compiere un atto distruttivo, mentre, in quella di Dante, la maternità diventa un atto di negazione della vita in una città che ha rinunciato alla sua stessa capacità di generare.

Il parto di Medea, raramente rappresentato sulla scena, è il cuore pulsante di queste riflessioni. Giuliana Musso, già nel suo spettacolo del 2001 *Nati a casa*, esplora il parto in due contesti distinti: quello contemporaneo, che ha perso la sua sacralità, e quello tradizionale, in cui le comari accompagnano la partoriente con consapevolezza e rispetto per il ciclo naturale della vita. Perciò ha indagato sui motivi per cui il parto è stato «espulso dalla tradizione della trasmissione orale e scritta, [...] si è ritrovato relegato ad una narrazione intima, quasi segreta, mai pubblica, mai epica»¹⁸. Questa constatazione ha fatto sì che «le madri

¹⁷ R. Palazzi, *L'oscura fertilità di Medea*, in «Il Sole 24 ore», 1° febbraio 2004.

¹⁸ G. Musso, *Il parto di Medea*, in <https://www.giulianamusso.it/about-me/pensieri/il-parto-di-medea/>.

che partoriscono alla vita gli esseri umani non sono dunque mai state modello di eroismo tanto quanto lo sono stati gli eroi guerrieri ed assassini cantati in tutte le epoche»¹⁹. La drammaturga immagina il parto di Medea attraverso la voce di Lissa, e la sua descrizione si concentra sul dolore e sull'amore che accompagna la nascita, trasformando il parto in un atto collettivo di vita e di connessione tra le donne.

Il ventre di Medea era immenso, pesante. Il canto delle nostre donne per tutta la notte ha accompagnato il suo travaglio. [...] Il suo corpo si apriva col desiderio del figlio. Con le mani gli ha toccato la testa e si è messa a mugolare un canto per trovare la pazienza di aspettare l'ultima onda. Ed è arrivata! Così è nato Ferete: nel canto della madre e nelle urla felici delle altre donne. [...] Eravamo in tre a scacciare la morte, in tre chiamavamo quel bimbo alla luce. Sembravamo un albero. Ed è nato così Medeo tra le lacrime e le urla della madre, appeso ad un albero di donne²⁰.

Emma Dante, pur essendo più concisa nella rappresentazione del parto, mantiene gli stessi elementi di dolore e di solidarietà tra donne.

Medea si stende, allarga le cosce e comincia a spingere. Le donne di Corinto accorrono con catini pieni d'acqua e asciugamani. Aiutano Medea che, dopo un lungo travaglio, sgrava. Il neonato viene lavato e coperto da un telo di lino, poi si addormenta tra le braccia delle donne che a turno se lo cullano. Esausta, Medea lentamente si assopisce²¹.

La nascita, così come la rappresentano entrambe le drammaturghe, diventa un momento di condivisione e di lotta per la vita, simbolo di una forza generativa che permea l'intero corpo femminile e non una costruzione culturale obbligatoria del ruolo femminile in una società patriarcale.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ G. Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, cit., pp. 171-172.

²¹ E. Dante, *Verso Medea*, cit., p. 251.

Il corpo gaudente di Medea

Medea è una figura complessa: la fattucchiera, la sanatrice, la sacerdotessa, la madre che uccide i propri figli, la donna che progetta la sua vendetta a causa dell'abbandono di Giasone e delle sue nozze con la principessa di Corinto. Quella è la Medea dell'immaginario collettivo, ma questa figura ha anche un corpo. Un corpo che le appartiene, che lei ascolta, capisce, nutrisce. Un corpo che le serve da guida nei suoi rapporti con gli altri, per la comprensione degli altri. Un corpo che pensa, che sente, che vive e reclama la vita. Un corpo che desidera, che gioisce, che diventa soggetto. Medea non è solo una madre e una vendicativa, ma è anche una donna che possiede un corpo gaudente, e sono proprio le quattro drammaturghe italiane selezionate a presentare il suo corpo come una tensione verso l'altro, un impulso vitale che la porta alla fusione totale con Giasone.

Medea è una donna che afferma il proprio desiderio e si apre al di là del suo corpo per unirsi con lui, diventando un'unica entità. Il suo desiderio non è solo fisico, ma si estende a comprendere un forte sentimento di amore. Medea desidera Giasone, si abbandona totalmente a lui, si dona con generosità, senza pensieri, con assoluta libertà e in termini di uguaglianza.

In *Interrogare il desiderio*, la filosofa italiana Wanda Tommasi²² affronta il tema del desiderio femminile, proponendo di rimuovere gli ostacoli che ne indeboliscono l'espressione, cercando un desiderio femminile forte e soddisfacente. È probabilmente questa concezione di desiderio potente che ha portato le drammaturghe a rappresentare Medea come simbolo della forza insita nel desiderio femminile che si manifesta nel corpo.

²² W. Tommasi, *Interrogare il desiderio*, in «Per amore del mondo», n.13 (2015), in <http://www.diotimafilosofe.it/>.

Attraverso questo corpo gaudente, Medea sottolinea la sua identità, fatta anche di carne, e si dichiara soggetto di piacere, di desiderio, di sentimento, oltrepassando le convenzioni e i ruoli sessuali, affermando la sua libertà assoluta. Così facendo, Medea si distacca dallo stereotipo femminile (che tanto allora quanto oggi è prevalente) e diventa il simbolo di una donna che desidera attivamente nell'amore e nel sesso, una donna trasgressiva che segue i suoi istinti e si innalza come soggetto della propria vita.

La Medea di Musso sente un'attrazione forte e inevitabile verso Giasone, in particolare verso il suo corpo, evidenziando due parti specifiche: i muscoli e le mani: «Eri un uomo magnifico. La tua andatura, il tuo portamento, il gioco dei muscoli mentre manovravi la nave. Non potevo fare a meno di guardarti»²³. In *Cardiomanzie* la Medea di Rossi si sente attratta non solo dai muscoli di Giasone («Giasone manovrava la nave e io non potevo smettere di guardare il gioco dei suoi muscoli»), ma anche dalla sua luminosità, dai suoi «occhi divoratori» e dalla sensazione che lui sia la sua sete ma anche l'acqua²⁴. L'argonauta è tutto per lei e sia Rossi che Musso mettono in risalto l'incapacità di Medea di distogliere lo sguardo dal corpo di Giasone, e più tardi l'una e l'altra rimangono affascinate in particolare dalle sue mani: «Prendevi il mio piede tra le mani e io lo abbandonavo a te, come ogni parte del mio corpo alla quale tu sapevi parlare come nessun altro»²⁵.

La Medea di Musso si innamora del corpo di Giasone, ma soprattutto quando i due abbandonano la Colchide. Nella sua patria, infatti, l'argonauta è lo straniero, incapace di capire quella civiltà, e si mostra cieco, perso. È lì che lui ha bisogno ed è in funzione di Medea. Ma tutto cambia quando partono. Già sulla nave, su Argo, Giasone si mostra

²³ G. Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, cit., p. 196.

²⁴ C. Rossi, *Cardiomanzie*, cit., p. 8.

²⁵ G. Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, cit., p. 196.

diverso, con autorità e forza, qualità che Medea non aveva percepito prima. È in quel momento che si innamora davvero:

Avevi percorso la Colchide come un cieco, non avevi capito nulla di quello stava succedendo. Ma quando siamo saliti sulla tua nave, il vello intorno alle spalle, eri un altro: retto nella persona, responsabile nel comando. Ti ho visto preoccupato per la sorte dei tuoi uomini, attento nei rapporti con i miei Colchi, ti ho visto per quello che eri e amarti mi parve naturale²⁶.

Tutte e quattro le drammaturghe raccontano la scoperta del corpo da parte di Medea, e molto spesso ricreano il primo incontro carnale con Giasone. Chiara Rossi descrive come Medea provi uno stupore inaspettato di fronte al desiderio di fusione con lui: «Lui mi parlava, ma le parole lottavano in me per aprirsi un varco... Uno stupore muto mi prese l'anima»²⁷. Questo stupore è segnato da meraviglia e sconcerto. Davanti a Giasone, Medea prova un sentimento che non conosce, un passaggio interiore che non è privo di resistenza.

Le drammaturghe esplorano la prima notte e le successive passate sulla nave Argo, dove si consuma il loro amore. Chiara Rossi fa riferimento al vello d'oro, ma non come un trofeo, simbolo di ricchezza e di potere per i Greci, piuttosto come un oggetto su cui l'amore tra i due si realizza. Per Medea, il vello ha un significato sentimentale, più intimo: «Da quella nostra prima notte nell'antro dei Feaci, l'unico uso del vello d'oro fu quello di morbida, luminosa coperta su cui ci amammo»²⁸. Medea si sente insaziabile, desidera esplorare il corpo di Giasone in ogni sua parte: «Esploravamo i nostri anfratti, le pieghe della nostra pelle, le conche delle clavicole, delle orecchie e delle ginocchia...»²⁹.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ C. Rossi, *Cardiomanzie*, cit., p. 8.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 11.

Il racconto della Medea di Chiara Rossi è ricco di materia e sensazioni corporee: «Ricordo ancora come gli stringevo le spalle, quando giaceva su di me, come sentivo ogni muscolo, la sua tensione, il suo rilassarsi felice... e poi solo un cosmo di vene, di arterie, di sangue che si accendeva e bruciava...»³⁰.

In *Verso Medea* Emma Dante descrive sia Giasone che Medea come esseri istintivi, animali in calore, trascinati dal desiderio reciproco, vicini alla violenza, impossibilitati a frenarsi, sebbene il loro primo obiettivo non sia la riproduzione.

Nella *Medea/Cipris* di Lina Prosa, corpo e natura si fondono, dando vita a una rappresentazione dell'amore. La protagonista esprime la propria esperienza amorosa attraverso immagini corporee e metafore naturali:

Eravamo lì come la pupilla e l'occhio.
Questa mia natura...
Questo mio corpo,
carne incantata al vertice dell'amore
la tua meraviglia Giasone.
Tutta. L'hai voluta tutta.
Su quella nave.
Io te l'ho data. [...]
Ero la corda delle tue vele.
Mi toccavi come la sostanza tocca dio.
Eravamo la prua e l'onda.
Possesso. [...]
La notte: era la nostra pelle torturata dal piacere [...].
Il giorno: io davo da mangiare a te
e tu a me.
Io lavavo te e tu lavavi me.
Non c'era tempo per separarsi³¹.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ L. Prosa, *Medeàs*, cit., pp. 138, 138, 139.

In queste parole, il corpo di Medea non è soltanto un'entità fisica, ma diventa il veicolo di un amore che si manifesta attraverso il contatto, la reciproca cura e la fusione di due esseri. La ripetizione del verbo «toccare» e il riferimento alla «pelle» e al «lavare» enfatizzano l'importanza del tatto come mezzo per intensificare il piacere e l'intesa fra i corpi. La reciprocità, simbolizzata dal «dare da mangiare» e dal «lavare», suggerisce un'unione simbiotica, una complementarità che va oltre il semplice incontro fisico. La carne diventa, quindi, il luogo del piacere, come sottolineato dalla descrizione della notte come «la nostra pelle torturata dal piacere».

Un parallelismo con *Cardiomanzie* amplifica questo tema sensoriale: «Queste sono le mani che hanno esplorato ogni punto del corpo di Giasone...»³². Tuttavia, Prosa compie un ulteriore passo, affermando: «Mi toccavi come la sostanza tocca dio», un verso che rimanda alla filosofia spinoziana dell'*Etica*, dove Dio e sostanza sono considerati equivalenti. In questo contesto, Medea e Giasone si identificano come una totalità, raggiungendo un'unità divina, eterna e infinita.

Le metafore corporee proseguono: Medea e Giasone sono paragonati alla pupilla e all'occhio, simboleggiando una relazione inscindibile, in cui l'occhio non può esistere senza la pupilla, la quale si adatta alla luce che entra. Sono sempre immagini molto vivaci quelle che ci portano all'amplesso. Chiara Rossi definisce Medea in termini molto simili: «Mi feci marea, che torna a reclamar la spiaggia», «Io ero la sua impresa, la sua terra feconda, il ventre accogliente dove posare il suo seme...»³³. In modo analogo, la loro connessione amorosa è un processo continuo, dove la fusione dei corpi è paragonata alla nave e alla sua propulsione. Medea è descritta come la corda che regola la vela di Giasone, necessaria per il movimento della nave, senza la quale la

³² C. Rossi, *Cardiomanzie*, cit., p. 11.

³³ Ivi, pp. 8, 14.

vela non potrebbe funzionare. La loro relazione, quindi, è una danza di reciproco supporto, simile a quella tra la prua della nave e le onde del mare.

Tutte le drammaturghe presentano una Medea che arde nel desiderio di Giasone («Io sono quello che ardo [...] puro istinto e acceso furore»³⁴). Ma la Medea di Prosa non si limita a esplorare il desiderio fisico; al contrario, il suo corpo è anche il luogo in cui l'amore trova la sua espressione più alta. Per la drammaturga, natura e corpo di Medea sono la stessa cosa e si arriva a un climax solo quando carne e amore vanno insieme, quando la carne è proprio nel culmine dell'amore. Una carne che è incantata, estasiata, rapita, ammalciata, affascinata. Come lei stessa afferma: «Questa mia natura.../ Questo mio corpo, / carne incantata al vertice dell'amore»³⁵. Il suo desiderio per Giasone la porta a sentirsi viva: è lo svegliarsi dei sensi, del darsi completamente, di abbandonarsi nell'altro, ciò che la fa essere viva. «Tutta. L'hai voluta tutta. / Su quella nave. / Io te l'ho data»³⁶.

In un passaggio di *Cardiomanzie*, Medea afferma di essere disposta a offrire tutto a Giasone, evidenziando come il suo amore la spinga a un totale abbandono: «Tutto il cuore gli avrei dato: / tutto, strappandomelo dal petto, se me lo avesse chiesto»³⁷. Questo dono reciproco nutre l'intesa fra i due e conferisce a Medea una vitalità che prima le era sconosciuta. Un senso di plenitudine, di felicità, in cui i sensi sono partecipi di tutto. Medea sente che era cieca, sorda, senza tatto, senza olfatto, senza gusto prima di conoscere Giasone. Anche prima dell'amplesso, solo il desiderio di lui la porta a sentirsi viva, come sottolineato

³⁴ Ivi, p. 12.

³⁵ L. Prosa, *Medeàs*, cit., p. 138.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ C. Rossi, *Cardiomanzie*, cit., p. 8.

da Chiara Rossi, «ebbi la voglia di conoscermi viva [...]. Per la prima volta il mio corpo seppe d'esser vivo»³⁸.

Anche Emma Dante enfatizza la dimensione corporea di Medea, presentando la sua relazione con Giasone come un incontro istintivo e animalesco. In un passaggio del suo spettacolo, i due si avvicinano come animali in calore, incapaci di frenare il desiderio: «Giasone vede Medea. I due si fissano come animali in calore. Giasone si avvicina, fa per baciarla ma lei gli molla un ceffone. Giasone ricambia lo schiaffo, Medea rilancia finché lui non la bacia e lei si lascia andare con passione»³⁹. Anche nella sua danza sensuale per il re Creonte, Medea sfrutta la consapevolezza del proprio corpo e dei meccanismi del desiderio per manipolare la situazione e guadagnare tempo, mentre la sua espressione fisica si fa strumento di seduzione e potere: «avvinghiandosi attorno alla sua sagoma con l'intero corpo, nella morsa di una danza dalla grande carica erotica e sensuale»⁴⁰.

Medea si mette un paio di scarpe col tacco e comincia a danzare per Creonte. Muove le gambe, strisciando davanti a lui con l'intento di sedurlo. [...] Guarda le mie cosce, guarda le mani come sono bianche e innocenti! Posso accarezzarti la testa? [...] con una mano comincia ad accarezzargli il petto e poi la pancia. Creonte è visibilmente eccitato. Medea fa per lui una danza sfrenata⁴¹.

Infine, anche nelle versioni in cui Giasone è presentato come il soggetto che prova un amore reciproco, come nell'opera di Musso, emerge una dinamica complessa tra i due protagonisti.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. Dante, *Verso Medea*, cit., p. 246.

⁴⁰ G. Zeno, *Verso Medea. La tragedia di Emma Dante scalcia nella pancia*, in «Krappp's last post», <https://www.klpteatro.it/verso-medea-la-tragedia-emma-dante-scalcia-nella-pancia>.

⁴¹ E. Dante, *Verso Medea*, cit., p. 243.

Tu mi davi tutta la forza di cui avevo bisogno. Quando ti vidi nelle vesti di sacerdotessa presso l'altare di quella vostra antica dea [...] mi sono sentito prendere da un desiderio potente di te. La notte della fuga ho temuto che non venissi. Anche tu sai bene che non ti ho presa sulla mia nave per gratitudine, io avevo bisogno di te⁴².

Giasone, pur avendo rinnegato Medea per ragioni politiche, continua a nutrire per lei un forte desiderio, come suggerisce Agamedea, che sottolinea come «non ha mai smesso di infilarsi furtivamente nel suo letto»⁴³. La passione di Medea e Giasone è, quindi, un legame che persiste nonostante le circostanze, un amore che si esprime anche nella reciproca ammirazione e nel desiderio, pur nei conflitti e nelle separazioni.

In queste opere Medea non desidera in funzione dell'altro, ma in quanto soggetto del proprio desiderio, approfittando delle opportunità per sentirsi e far sentire. Tuttavia, questo completo abbandono a Giasone, come mostrano le drammaturghe, è anche la causa della sua rovina. In *Cardiomanzie*, la madre di Medea, Idia, sottolinea che il vero errore di Medea è stato amare Giasone più di se stessa: «Una donna può donare il suo cuore, ma non cederlo, Medea. È stato questo il tuo immane errore. In lui avresti dovuto amare di più te stessa»⁴⁴.

Medea e il corpo irrefrenabile che sa amare

⁴² G. Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, cit., p. 196.

⁴³ Ivi, p. 182.

⁴⁴ C. Rossi, *Cardiomanzie*, cit., p. 14.

Esiste una differenza fondamentale tra la percezione che Medea ha del proprio corpo e quella che la società ha di esso. Il corpo di Medea, percepito come estraneo e fuori norma dalla società di ieri e di oggi, è stato oggetto di riflessione da parte di queste drammaturghe. Giuliana Musso, ad esempio, presenta Medea agli occhi dei Corinzi attraverso le parole di Giasone, che la rimprovera per la sua sfrontatezza: il suo corpo, così come il suo modo di camminare a testa alta, risultano sgradevoli, soprattutto per le donne di Corinto. Sebbene il corpo di Medea venga descritto come sfrontato, esso esercita un fascino su Giasone, come egli stesso ammette⁴⁵.

Chiara Rossi, inoltre, evidenzia la dimensione scandalosa del corpo di Medea, legata in parte alla sua condizione di straniera, una barbara in terra greca:

quando sei in terra straniera, pensi di avere dei doveri: il fatto stesso che ci sei, che occupi uno spazio. Hai un corpo e questo corpo (si guarda e si tocca) – lo so è bizzarro – è un corpo scandaloso perché è diverso, è innaturale, e in quanto innaturale ha bisogno di essere continuamente perdonato. Devi estinguere il debito. E il debito non è qualcosa che hai fatto, ma quello che sei⁴⁶.

Il corpo di Medea è visto come diverso e innaturale perché non aderisce alle norme stabilite dalla società, perché esprime la sua alterità senza alcun pudore. Per la società, tale corpo ha commesso un peccato, un delitto, e pertanto necessita di essere perdonato.

Il corpo di Medea, inoltre, si presenta come ingovernabile, indomabile, selvaggio. Viene considerato tale non solo dalla società, ma anche dalle donne che non hanno ancora imparato che il loro corpo può essere diverso. Idia lo dichiara così in *Cardiomanzie*: «Troppo selvaggia,

⁴⁵ G. Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, cit., p. 176.

⁴⁶ Idia a Medea, in C. Rossi, *Cardiomanzie*, cit., p. 19.

troppo femmina, troppo ingovernabile»⁴⁷. Anche Medea riconosce la propria natura: «Sono sempre stata eccessiva, lo sai bene, e, anche se mi sono sforzata di smussare intemperanze e impulsività, la mia indole non è cambiata»⁴⁸.

Medea non è una figura remissiva e non si arrende mai; ella sceglie liberamente di amare come sposa e come madre. Per le drammaturghe sopracitate, questo amore non è un obbligo, una costrizione o un mandato, ma una scelta consapevole, fatta con libertà e gioia. Per Medea, il corpo rappresenta uno strumento di conoscenza dell'altro e di se stessa, un luogo dove il piacere e il dolore si intrecciano indissolubilmente. Di conseguenza, non vi è alcuna condanna morale nei confronti di Medea in queste opere, quanto piuttosto il desiderio di far vivere la sua figura nel contesto del nuovo millennio, esplorando il suo mondo interiore attraverso una prospettiva femminile che non riduce mai la sua identità a quella di madre. Medea è madre, ma è anche (e sempre) donna: una donna capace di generare e di gioire contemporaneamente.

⁴⁷ Ivi, p. 13.

⁴⁸ Ivi, p. 17.

«È morta perché ha vissuto»

NORA RACUGNO

Mi avventuro in un territorio minato, estremamente complesso e delicatissimo: offro soprattutto domande più che risposte, se non quelle che ricavo dalla mia esperienza. Chiamo a sostenermi alcune autrici, che mi accompagnino nella responsabilità di dire quello che penso.

La prima è Christa Wolf, che fa dire a Cassandra: «Non voglio perdere la coscienza, fino alla fine»¹.

Molte persone dicono “il” fine vita, con l’articolo maschile; poche altre usano l’articolo femminile (“la” fine vita): è ovvio che siano due cose molto diverse! Io mi propongo di sostenere che i due articoli debbano sempre accompagnarsi a vicenda. Lo sosterrò ponendo tre questioni (per me) fondamentali.

Prima questione. La libertà

La dignità umana è data dalla possibilità di scegliere e, prima ancora, di forgiare e modificare le condizioni che favoriscano la propria scelta. La libertà è sempre il criterio di riferimento anche quando la scelta appare impossibile, quando sembra che le condizioni non si lascino cambiare.

¹ C. Wolf, *Cassandra*, trad. it. Roma, edizioni e/o, 1984, p. 37.

In questo caso parliamo di *libertà nella necessità*: bisogna fare posto alla realtà, accettarla, portarla su di sé...

La filosofia occidentale, dalle origini a oggi, riflette sulla morte, sul dolore e i suoi insegnamenti. Agostino, per esempio, dichiara di riconoscere l'autorità di "maestro" soltanto al dolore; per Hegel, il "negativo" muove la realtà, la storia, la vita individuale, e perciò va guardato, compreso, affrontato con coraggio, affinché esso sveli la sua "magica forza".

Si ha l'impressione di una forza malvagia nelle cose quando queste sono per noi un ostacolo invincibile. [...]: la leva è un mezzo per dividere un peso senza dividere l'oggetto. La pietra (il masso sulla propria strada) perde allora ogni malvagità; non c'è peso che possa opporsi a qualsivoglia forza; basta sempre stabilire un rapporto tra la nostra forza di 50 Kg, ad esempio, e un peso di 300 Kg. «Datemi un punto d'appoggio, e solleverò il mondo». Questa idea sopprime ogni forza malvagia nel mondo. Tra la nostra forza e ogni forza antagonista c'è sempre un rapporto tale da consentirci di agire, di lasciare il nostro marchio nel mondo, qualunque sia la sproporzione².

Nel tempo molte persone, uomini e donne, hanno lasciato il loro marchio nel mondo preferendo la morte a una vita senza senso, qualora la vita fosse in contrasto con i propri valori e la propria coscienza. Penso a Socrate (costretto a suicidarsi nel 399 a.C.), a Giordano Bruno (arso vivo nel 1600), a Etty Hillesum (uccisa a Auschwitz nel 1943). Il loro gesto appare nobile e perfino lecito! È nobile e lecito solo quando la "scelta" viene imposta dall'esterno? Costruisco la mia libertà per dare un senso alla mia vita: perché non posso agire liberamente per dare un senso alla mia morte?

² S. Weil, *Lezioni di filosofia*, trad. it. Milano, Adelphi, 1999, p. 69.

Seconda questione. L'importanza della fine

Molte filosofie invitano a cercare la qualità del vivere calandosi nel presente, nell'*hic et nunc*, e a considerare il presente come vera e unica realtà: investire le proprie migliori energie nel *qui e ora*, nell'attimo e nella situazione presente, forse permette che il proprio passaggio lasci un segno positivo di qualità.

La leggerezza interiore nasce dal sentirmi libera dalla zavorra terribile del futuro, indifferente al cruccio del passato. Immersa nell'attimo presente, come prima mai era accaduto, faccio finalmente parte del giardino, di quel mondo fluttuante di trasformazioni continue³.

Pia Pera morì di SLA all'età di sessant'anni. Nel suo splendido *Al giardino ancora non l'ho detto*, racconta la sua malattia e soprattutto la convinzione che ogni persona debba imparare ad avere cura del suo giardino come se fosse la cura di se stessa, e viceversa.

Corpo, mio vecchio compagno, noi moriremo insieme.
Come non amarti, forma a cui io somiglio,
se è nelle tue braccia che stringo l'universo?⁴.

La fine è importante affinché il fine sia salvo! L'esperienza insegna che anche nella storia di una relazione la fine è il momento più delicato: lì è in gioco il valore dell'intera storia. E, più in generale, la conclusione di un processo dà senso al suo inizio, svela il suo significato e la sua eventuale fondatezza. È necessario che la morte di una persona rispetti la sua vita, che la fine non condensi e trascini il tempo vissuto in una

³ P. Pera, *Al giardino ancora non l'ho detto*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2016, p. 20. Il titolo del libro è il primo verso della poesia n. 50 di Emily Dickinson.

⁴ M. Yourcenar, *Hospes comesque*, in *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del '900*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1996, p. 237.

dimensione solo quantitativa, con la pretesa di dilatare il termine della propria vita prolungandolo verso un futuro senza qualità.

L'essenza di chi si è può cominciare solo quando la vita se ne va⁵.

Sarebbe giusto lasciare la propria storia al mondo, il quale possa interpretarla senza il condizionamento e il peso di una fine non voluta.

Terza questione. Il mistero del corpo

Da molto tempo si discute intorno alla natura del corpo umano, definito da alcuni autori una *macchina*: una somma di parti collegate dal nesso causale, dall'ordine del prima e del poi, perciò scomponibile, conoscibile in tutti i suoi aspetti e controllabile rispettandone la concatenazione.

Altre filosofie sostengono che il corpo è un *organismo*, un sistema complesso di parti, un insieme di relazioni e funzioni tenuto da... che cosa? Anticamente era l'*anemos*, il vento, il soffio vitale che "anima" la materia e che si dissolve con la morte del corpo; ma in tutti i tempi è stata posta l'esistenza di una sostanza immateriale, eterna e perciò immortale (l'anima, oggetto di fede), che sopravvive al corpo e gli assegna valore.

L'amore della verità si accompagna sempre all'umiltà⁶.

Umilmente si può supporre che le parti che compongono il corpo umano siano tenute insieme dal *mistero*, da qualcosa che non si è in grado di definire. Da questo punto di vista, trattare un organismo come

⁵ H. Arendt, *Vita activa*, trad. it. Milano, Bompiani, 1994, p. 141.

⁶ S. Weil, *La persona e il sacro*, trad. it. Milano, Adelphi, 2012, p. 38.

se fosse una macchina è uccidere il suo mistero, perciò la trascendenza che lì si nasconde. L'umiltà è la coscienza del limite (proprio e altrui), e quel limite chiede rispetto.

L'Amore e la Vita, con le iniziali maiuscole, fanno parte di un repertorio di parole assassine in nome delle quali, per Simone Weil, si fanno le guerre. In verità sono parole vuote, astrazioni da interrogare sempre, ogni volta che si rischia di superare il limite, di offendere questa singola vita, l'unica reale, in nome di un'astrazione.

Etty Hillesum, nel suo *Diario*, così riflette:

D'un tratto la morte – grande, semplice, e naturale – è entrata quasi tacitamente a far parte della mia vita. [...] Quel che conta in definitiva è come si porta, sopporta, e risolve il dolore, e se si riesce a mantenere intatto un pezzetto della propria anima, [...] la parte più profonda di me, che per comodità io chiamo “Dio”⁷.

È questa la trascendenza? Etty Hillesum per comodità la chiama “Dio”, io “mistero”: è forse la stessa cosa?

In *Il postumano*, Rosi Braidotti muove una critica all'illusione di onnipotenza di cui la scienza è paladina:

Ogni appello alla purezza scientifica, alla sua oggettività, alla sua autonomia, necessita di essere fermamente contrastato⁸.

Si è davanti a una contraddizione crudele: da una parte l'indifferenza per la morte degli ultimi (i poveri, i migranti) e per quella delle vittime di guerra, dall'altra l'arroganza di tenere in vita un corpo che merita di poter morire. Invece di concepire la vita come un valore in sé, astraendola perciò dalla sua storia e dalla rete di relazioni in cui è calata, è necessario restituire a ogni singola vita la sua libertà: in questo caso il

⁷ E. Hillesum, *Diario*, trad. it. Milano, Adelphi, 1996, pp. 141, 161, 176.

⁸ R. Braidotti, *Il postumano*, trad. it. Roma, DeriveApprodi, 2014, p. 40.

limite tra la vita e la morte non è definibile oggettivamente, perché «il soggetto non è un'astrazione ma è unico e singolare, complesso, relazionale, caratterizzato principalmente dall'incarnazione, dalla sessualità, dall'affettività, dall'empatia e dal desiderio»⁹.

Il corpo è un "tutto", ed essere derubata del mio corpo è la più grande offesa alla mia dignità. Clarice Lispector dice che «la morte è un incontro con se stessi»¹⁰: l'oltraggio della scienza sta nell'interrompere il dialogo con sé, con quel «pezzetto della propria anima» che si vuole salvare e che costituisce forse l'unico autentico punto d'appoggio. Per María Zambrano,

quella solitudine che arriva quando l'uomo ha già dato la sua risposta, quando ha fatto la sua parte, non è una solitudine presunta, ma effettiva; il mondo circostante si è derealizzato. L'uomo non può più parlare se non con se stesso. [É] un cominciare a vedere, o uno stare sul punto di vedere, che produce la quiete, lo stare in se stesso del soggetto che guarda, non trascinato dalla vertigine dell'abisso della morte, e senza essere rapito da alcun entusiasmo; una quiete mantenuta tra l'abisso inferiore e quello superiore, sospesa tra cielo e terra¹¹.

L'incontro con la propria fragilità può diventare una preziosa occasione per guardare al proprio tempo, alla propria vita, alla propria storia con umiltà, senza aspettative, in un dialogo diretto con sé che chiede silenzio, quiete e la massima delicatezza. Forse l'essenziale è il mistero nascosto nel proprio corpo, e può svelarsi se a quel corpo venga riconosciuta la libertà di morire alla sua maniera.

Che l'aldilà ci sia o meno, è questione oziosa, metafisica e irrisolvibile. Una forma di aldilà tuttavia esiste, si trova dentro di noi. [...] Mi pare

⁹ Ivi, p. 34.

¹⁰ C. Lispector, *L'ora della stella*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1989, p. 94.

¹¹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, trad. it. Roma, Edizioni Lavoro, 2009, pp. 274 e 340.

siano in corso due processi paralleli: da un lato il decadimento fisico di cui nessuno comprende la dinamica, dall'altro un movimento in avanti dell'anima che si libera¹².

Una conclusione

Prima di morire (1996), Goliarda Sapienza chiese di non sezionare, non catalogare, non cercare spiegazioni della sua morte, ma tutt'al più di pensare che «è morta perché ha vissuto».

Le rispondo con le parole di Rossana Rossanda:

Il giorno che il corpo manderà a dirmi: «Senti, sono stufo, adesso basta», spero che mi lascerà il tempo di dirgli: «D'accordo. E grazie, mi sono molto divertita»¹³.

¹² P. Pera, cit., pp. 87 e 147.

¹³ R. Rossanda, *Anche per me*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 95.

Profili biografici

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

Docente di Filologia Italiana presso il Dipartimento di Filologie Integrate dell'Università di Siviglia, è direttrice del gruppo di ricerca «Escritoras y Escrituras» (www.escritorasyescrituras.com) fin dalla sua fondazione nel 2002. Coordinatrice del programma di Dottorato in Studi Filologici della Facoltà di Filologia dell'Università di Siviglia, è stata presidente di AUDEM, l'Associazione Universitaria di Studi sulle Donne. Ha ricevuto dalla Junta de Andalucía il Premio Meridiana nel marzo 2016, il Premio Páginas Violeta nel 2017 e il Premio Sevilla Territorio de Igualdad per la carriera e gli studi di genere nel 2020. Nel 2021 ha ricevuto l'onorificenza di Cavaliere della Stella d'Italia dal governo italiano per il suo impegno nella diffusione in Spagna delle scrittrici italiane. Attualmente è presidentessa della Società degli Italianisti Spagnoli (SEI).

CLAUDIA CAO

Docente di Letteratura inglese all'Università di Cagliari, nella stessa università è stata componente dei gruppi di ricerca “Scrivere l'impotenza e la frigidità: crisi di genere dall'Ottocento a oggi”, e “Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti”, di cui ha co-curato l'omonimo volume con Marina Guglielmi. È autrice dei contributi monografici *Le riscritture di «Great Expectations»: sei letture del classico dickensiano* (Mimesis 2016), *Sorellanze nella narrativa femminile inglese tra le due guerre* (Morellini 2018), *I contro-spazi della narrativa di Ian McEwan: teatri, carceri, giardini e altri luoghi* (Aracne 2022). È componente del

comitato editoriale e scientifico di «Between», dove cura la sezione recensioni con Giulio Iacoli e Corrado Confalonieri.

PATRIZIA CARAFFI

Insegna Filologia romanza all'Università di Bologna. Studia le letterature romanze medievali da una prospettiva comparata, interdisciplinare e di genere, focalizzando la ricerca intorno alle rappresentazioni del sapere e del corpo femminile e della violenza contro le donne. Ha pubblicato numerosi studi in sedi nazionali e internazionali dedicati a Marie de France e Christine de Pizan, di cui ha tradotto la *Città delle Dame* (1998, 16^a ristampa 2025), e *A Giovanna d'Arco* (2013). Tra i volumi *Figure femminili del sapere* (2013); *Christine de Pizan. Una città per sé* (2003); *Corpo e cuore* (2012); *Christine de Pizan. La scrittrice e la città* (2013); *Écrire, dit-elle. Scrivere, lei disse* (2014); *Corpi da paura* (2021).

ALESSANDRA CATTANI

Insegna Lingua e letteratura russa all'Università degli Studi di Sassari. Si è occupata in modo particolare dell'opera di Gogol' e di Dostoevskij, con un approccio basato sulla variante dialogico-bachtiniana dell'ermeneutica teorizzata da Vjačeslav Ivanov e approfondita negli studi di Lena Szilard, sua maestra. Si è dedicata inoltre all'analisi onomastica del testo letterario nell'opera di Andreev e di Bulgakov e ultimamente ha pubblicato una monografia sul rapporto tra il premio Nobel Grazia Deledda e la cultura russa, rapporto esplorato sotto il profilo sia letterario che linguistico (*Grazia Deledda e la Russia*, Franco Angeli 2023).

MONICA FARNETTI

Docente di Letteratura italiana all'Università di Sassari, e socia dall'origine della Società Italiana delle Letterate, alla scrittura delle donne, del passato come del presente, ha dedicato monografie ed edizioni. Fra

le autrici sulle quali ha lavorato compaiono Maria Savorgnan, Gaspara Stampa, Cristina Campo, Anna Maria Ortese, Goliarda Sapienza.

ANGELA GIALLONGO

Docente di Storia dell'educazione presso l'Università di Urbino, ha svolto attività di ricerca fra Italia e Francia, Spagna, Polonia, Inghilterra e Messico. La sua produzione scientifica, che ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti, è focalizzata sui processi e fenomeni educativi informali di lunga durata, che le sono valsi quali fili conduttori nel suo addentrarsi nelle trame culturali dell'età moderna e contemporanea. Tra le più recenti pubblicazioni il volume *Il bambino medievale. Storie di infanzie* (Dedalo 2020), e i contributi *Women As Liars: Moral Gender Questions in Medieval French and Italian Educational Standards* (in «Paideutika» 2023) e *Monografie accademiche o autobiografie?* (in *Passaggi di frontiera. La storia dell'educazione: confini, identità, esplorazioni*, a cura di F. De Giorgi *et al.*, Messina University Press 2024).

ANNAGIULIA GRAMENZI

Già docente di Medicina interna all'Università di Bologna, ha insegnato Storia della medicina nella stessa Università. Le sue linee di ricerca in ambito storico riguardano in particolare le donne e le rappresentazioni del corpo femminile in medicina, la costruzione e le trasformazioni della mostruosità, la storia sociale e culturale della medicina in età moderna. Si occupa inoltre di medicina di genere e di scienze umane applicate alla cura. Tra le numerose pubblicazioni in saggi collettivi: *De universa mulierum medicina: la "natura" e le "infermità" delle donne nella letteratura medica rinascimentale* (2018), *The Woman in the History of Health* (2019), *Nascite Mostruose* (2021), *I libri di segreti: cura e ornamenti per le donne del rinascimento* (2023).

MARINA GUGLIELMI

Insegna Letterature comparate all'Università di Cagliari. Fa parte del Centre de Recherches Pluridisciplinaires Multilingues dell'Université Paris Nanterre. Ha fondato e co-dirige dal 2011 la rivista online «Between». Si occupa di riscrittura e transmedialità, di open access, di letteratura femminile, di racconto psichiatrico e di rappresentazioni degli spazi. Di recente ha pubblicato il volume *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Cesati 2018, ha curato con Francesco Fiorentino il numero *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti, stanze*, «Between» 22 (2021) e, con Claudia Cao, *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, Cesati 2017. È attualmente PI del Prin 2022 *Narration and care*, <https://prin.unica.it/de-asylum/>.

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO

Insegna Letteratura italiana presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Salamanca (Spagna), dirige il gruppo di ricerca «Escritoras y personajes femeninos en la literatura» della sua Università ed è membro del gruppo «Escritoras y Escrituras». La sua ricerca si concentra sul teatro italiano contemporaneo, sulla narrativa contemporanea siciliana, sulle scrittrici italiane tra il XIX e il XX secolo e sulla *querelle des femmes*. Tra le sue pubblicazioni figurano le edizioni dei racconti di Maria Messina (2017), di *Adelante el divorcio* di Anna Franchi (2018), del teatro storico di Dacia Maraini (2019), dei *Dieci paradossi* degli Accademici Intronati da Siena (2024) e dei *Diálogos* di Sperone Speroni (2024).

ANNAMARI NIEDDU

Docente di Storia delle istituzioni politiche presso il Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione dell'Università degli Studi di Sassari, le sue ricerche si sono concentrate sui temi della giustizia

e della criminalità nel Medioevo e nell'Età Moderna. Attualmente si occupa della devianza minorile e degli istituti di correzione per fanciulli traviati nell'Italia otto-novecentesca.

NORA RACUGNO

È stata docente di Filosofia e Storia nei licei e ha pubblicato il *Manuale di filosofia* (per i licei), Thema editore 1990, nonché il volume *Chi lascia la strada vecchia...*, L'Autore Libri 2011. Ha collaborato a lungo con il Centro di Documentazione e Studi delle Donne di Cagliari, formando il suo pensiero anche a contatto con la comunità filosofica di Diotima. Fondatrice del laboratorio di filosofia «Pensare in presenza», con sede attuale presso la Biblioteca «Emilio Lussu» di Cagliari, nella stessa città insegna Filosofia all'Università della Terza Età.

