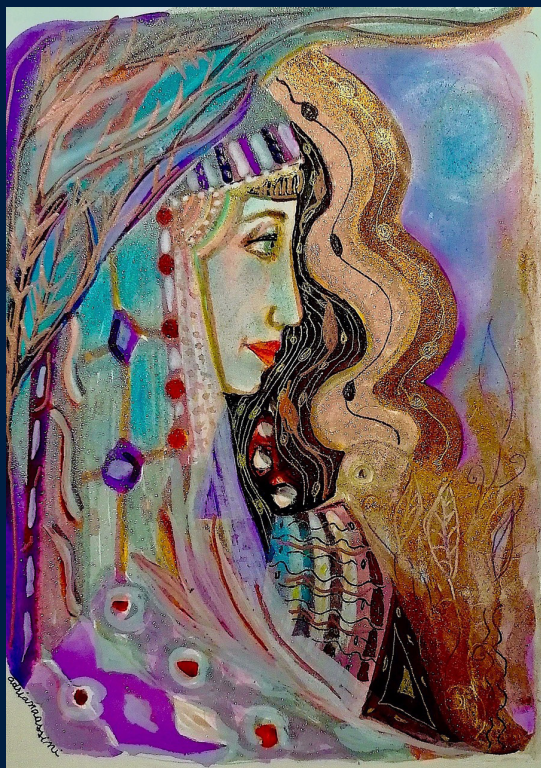


**VALENTINA BRANCATELLI,  
FRANCESCO MARIA PISTOIA & CARLA TIRENDI  
(coords.)**

**DONNE E POTERE  
TESTIMONIANZE  
DI LEADERSHIP FEMMINILE  
NELLE ARTI E NEL TEMPO**



AQUILAFUENTE  
**A**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**



DONNE E POTERE



VALENTINA BRANCATELLI,  
FRANCESCO MARIA PISTOIA & CARLA TIRENDI (coords.)

DONNE E POTERE  
TESTIMONIANZE  
DI LEADERSHIP FEMMINILE  
NELLE ARTI E NEL TEMPO



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 370

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta:

Adriana Assini, *La regina di Saba*

Este libro ha sido posible gracias a la colaboración entre el grupo de investigación reconocido por la Universidad de Salamanca “Escritoras y personajes femeninos en la literatura”, los grupos de investigación de la Universidad de Sevilla “Escritoras y escrituras”, “Voces femeninas en la literatura y la cultura europeas” de la Universidad de Oviedo, “Mujeres, Artistas y Escritoras en la Querelle des Femmes” de la UNED y las asociaciones Benilde y AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios sobre la Mujer).

1ª edición: diciembre, 2024

ISBN: 978-84-1091-010-2 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0370>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

Maquetación:

Sara Velázquez García, María Isabel García Pérez

*Hecho en UE-Made in EU*

Realizado por:

Intergraf

667 71 24 34

37008 Salamanca (España)


*Todos los derechos reservados.*


*Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca.*


Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato  
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/> CEP

# Indice

INTRODUZIONE	11
I. <i>QUERELLE DES FEMMES</i> . VOCI DI DONNE TRA STORIA, MITO E LEGGENDA	
Giuditta come esempio di difesa della patria nel <i>Perigynaecon</i> di Mario Equicola	
FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ-MESA	17
«Donne dette per Eccellenza, Signore di tutto il Mondo»: le donne e il potere nell'opera di Cristoforo Bronzini	
AURORA GAIA DI COSMO	31
Donne di «grandissimo governo»: l'esercizio della sovranità femminile secondo Cornelio Lanci	
MARIASOLE DI COSMO	45
II. DONNE E SOCIETÀ: IL POTERE DELLE IDEE NELLA SCRITTURA FEMMINILE NELL'ETÀ CONTEMPORANEA	
Potere e alterità in Alba de Céspedes	
LORETA DE STASIO	59
I ruoli di potere ricoperti dalle donne nella narrativa <i>fantasy</i> di Licia Troisi: <i>Nihal della Terra del Vento</i> delle <i>Cronache del Mondo Emerso</i>	
MARTINA LOPEZ	77
Il potere della scrittura tra affari privati e contesti bellici nella narrativa di Irène Némirovsky	
ROSSELLA PALMIERI	91
III. POLITICA E RELIGIONE: MANIFESTAZIONI DI FORZA E VIRTÙ DAL XVI AL XX SECOLO	
Regalità e virtù nel <i>Memoriale</i> di Diomede Carafa a Beatrice d'Aragona	
SEBASTIANO VALERIO	107
«I was not going to be denied because of my sex»: donne e potere nel discorso politico di Shirley Chisholm	
SILVIA BENUSSI	121

Donne e potere religioso: il caso di Caterina da Siena nell'opera di Lucrezia Marinella	
FRANCESCA CARNEVALE	137
Antonietta Giacomelli e la voce della donna tra fede religiosa ed educazione	
GIANNI ANTONIO PALUMBO	151
IV. DONNE D'OGNI EPOCA: LA LETTERATURA COME ESPRESSIONE DELLA DISSIDENZA FEMMINILE	
«La donna ha la benedizione del potere»: Anna Maria Ortese e il mondo femminile tra silenzio e assenso	
VALERIA MONACHESE	167
Istituzione e antiromanzo: Laudomia Bonanni e <i>Vietato ai minori</i>	
ANTONIO ROSARIO DANIELE	181
Un dialogo sui comuti: «Il convito [...] ovvero del peso della moglie. Dove ragionando si conchiude, che non può la donna dishonesta far vergogna a l'huomo» (1554) di Giovanni Battista Modio	
MARCO LEONE	191
La Biblioteca di una duchessa alla corte d'Aragona. Ipotesi di ricostruzione della collezione virtuale napoletana di Ippolita Sforza	
PAOLA NIGRO	203
Bianca Garufi, la scrittrice femminista amata da Cesare Pavese	
DANIELA DE LISO	217
Il binomio donna-potere in Enrichetta Caracciolo di Forino: <i>Il Proclama alle Donne d'Italia</i>	
FRANCESCA SOLDANI	235
Colei che non si arrese: Giulia Caracciolo, massona, femminista e patriota	
GLORIA MARIA GENOVA	247
Spazi di potere femminile concessi dalla letteratura: Elena e Penelope come modelli educativi antitetici	
CARLOTTA FAZZI E GIULIA BIDDAU	261



V. ARTI ED EDUCAZIONE: ESEMPI DI VOLONTÀ E RESISTENZA NEL CORSO DEL TEMPO

Paolina Schiff, attivista per i diritti delle donne italiane a cavallo tra Ottocento e Novecento VALERIA PUCCINI	275
Il lessico e la retorica delle cortigiane di Aretino ILENIA DEL GAUDIO	287
Donne con la penna in mano. Lezioni di didattica spirituale e sociale nel Medioevo FRANCESCA SIVO	301
Donne al potere: la figura della <i>virago</i> nella librettistica di Giovan Francesco Busenello ROSANNA CAPPIELLO	317
Donne e potere nella drammaturgia del XVIII secolo FRANCESCO SAVERIO MINERVINI	331
Processo ai padri: ripensare <i>Re Lear</i> con She She Pop SILVIA MEI	343
Taci anzi parla, quando il corpo parla attraverso l'arte GIULIA DI SANTO	359



## INTRODUZIONE

I capitoli di questo libro, intitolato *Donne e potere: testimonianze di leadership femminile nelle arti e nel tempo*, rappresentano il risultato di contributi realizzati da esperti, accademici e attivisti che ci conducono in una dimensione unica per esplorare la complessità di ruoli delle donne in varie sfere della società e per analizzare le dinamiche di potere che permeano la loro esperienza.

Attraverso una serie di argomenti, gli articoli raccolti offrono una panoramica approfondita delle sfide che le donne affrontano nel perseguire il potere, sia esso nelle istituzioni politiche, nell'ambito accademico o nella vita quotidiana. Allo stesso tempo, si concentrano sulle innumerevoli conquiste e progressi che le donne hanno realizzato nel corso del tempo, contribuendo a ridefinire il concetto stesso di potere e a edificare un futuro più inclusivo.

Questo libro mira a fornire una prospettiva completa e articolata sulla questione femminile. Inoltre, si propone di essere un'opera di riferimento per chiunque sia interessato a comprendere le dinamiche complesse che caratterizzano questa tematica fondamentale nel contesto contemporaneo, e non.

Un ringraziamento speciale va a tutti coloro che hanno contribuito a rendere possibile la pubblicazione di questa monografia e a coloro che hanno condiviso le loro prospettive e conoscenze attraverso i loro saggi. Ci auguriamo che questo libro possa essere uno strumento prezioso per chi desidera approfondire la propria comprensione della connessione tra le donne e il potere, stimolando il pensiero critico e ispirando azioni positive per un futuro più giusto ed equo per tutti.

\*\*\*

Nel corso dei secoli, le donne hanno saputo dimostrare di essere impavide, ritagliandosi un posto anche negli spazi di potere e non solo nell'ambito letterario, con il proposito di partecipare

attivamente ed essere parte fondamentale del contesto storico, politico, culturale e sociale.

L'influenza delle donne nella società è innegabile, di fatto il loro contributo, evidente in differenti ambiti, è indice di evoluzione sociale, ricchezza e diversità. Ancor oggi, tuttavia, persistono delle sfide da affrontare, come la lotta contro la discriminazione, la giustizia sociale, l'equità salariale, i diritti riproduttivi e la violenza di genere.

I testi in questione hanno lo scopo di affermare la forza, la perseveranza e il potere delle donne, ma, allo stesso tempo, pretendono di testimoniare la presenza di barriere che persistono e frenano il progresso della donna, ancora oggi definita il sesso debole.

*Donne e potere: testimonianze di leadership femminile nelle arti e nel tempo*, dunque, intende rivelare l'intreccio che si declina fra potere femminile e il corso della Storia. I saggi che compongono questa monografia illuminano il cammino delle donne che hanno lasciato un'impronta indelebile nelle arti, nella società e nella cultura.

Nell'ambito della *Querelle des femmes*, si affrontano questioni come la natura, il ruolo e la dignità delle donne, ne vengono difese le capacità governative e la possibilità di occupare spazi di potere, prestando particolare attenzione ad alcune figure femminili di prestigio come Eleonora di Toledo o la Giuditta biblica di Mario Equicola, citata dall'umanista come esempio di virtù e di coraggio. Queste figure guidano il lettore attraverso un viaggio affascinante fra miti e verità storiche, dimostrando il potere intrinseco delle donne di plasmare le vicende umane.

La seconda unità tematica, «Donne e società: il potere delle idee nella scrittura femminile nell'età contemporanea», ci porta nel XX secolo, dove la penna diventa una spada affilata nelle mani di donne-scrittrici che, con idee rivoluzionarie, sfidano le convenzioni sociali e aprono nuovi orizzonti di pensiero.

Tra queste vi sono personalità come Alba de Céspedes, Licia Troisi o Irène Némirovsky, autrice ebrea-francese di origine ucraina che morì ad Auschwitz. Il lettore –attraverso questa diversità di voci e di temi, come l'esilio e la mortificazione della propria identità, la lotta per l'uguaglianza e la libertà, la discriminazione e le persecuzioni durante la Seconda Guerra Mondiale o la scelta del genere *fantasy*– può esplorare il potere

catalizzatore delle parole nel ridefinire ruoli e aspettative, grazie all'esempio di personaggi femminili che lottano per i loro obiettivi e le loro convinzioni, sfidando gli stereotipi di genere.

Nella sfera politica, tema principale del terzo capitolo, le donne protagoniste lottano instancabilmente per i propri diritti e per l'uguaglianza di genere. Donne coraggiose, da regnanti a ribelli, emergono come testimoni di manifestazioni di forza e virtù che hanno sfidato e forgiato gli eventi della Storia, aprendo varchi di libertà e di giustizia. Donne come Shirley Chisholm, prima donna africana al Congresso degli Stati Uniti o Antonietta Giacomelli –il cui attivismo politico è orientato alla promozione della giustizia sociale e delle pari opportunità di ogni essere umano– con le loro capacità e il loro impegno hanno rappresentato un punto di svolta significativo nella storia dei diritti civili.

La monografia prosegue nel quarto capitolo, il più corposo della raccolta, che invita il lettore a esplorare la letteratura come veicolo di dissidenza femminile. Infatti, il percorso delle donne nella letteratura, dalla classicità all'attualità, è stato caratterizzato da molte sfide e ostacoli per ottenere il dovuto riconoscimento. Sono molte le figure femminili che hanno contribuito alla letteratura e al progresso delle donne nel corso dei secoli: da Penelope, personaggio dell'epica classica simbolo di virtù e perseveranza, a scrittrici come Jane Austen o Virginia Woolf, senza dimenticare l'attivismo delle autrici risorgimentali italiane o, quello più recente, di Malala Yousafzai, la giovane pakistana che si è battuta per i diritti delle donne all'istruzione.

Il cammino verso la parità di genere è stato lungo e continua a essere tortuoso, eppure queste figure hanno svolto un ruolo cruciale nell'ispirare e promuovere il cambiamento. Anche nell'ambito letterario, le donne hanno dimostrato un'incredibile ingegnosità, contribuendo con opere che abbracciano una vasta gamma di contenuti, esplorando la complessità dell'amore e delle relazioni interpersonali, trattando questioni identitarie e di autodeterminazione, evidenziando le difficili condizioni in un mondo afflitto anche da razzismo, sessismo e omofobia.

Grazie ai loro scritti, scopriamo come queste donne abbiano sfidato le convenzioni sociali, dando voce a lotte e aspirazioni attraverso una narrazione audace e rivoluzionaria e il loro appoggio alla causa femminista.

Nel quinto capitolo, «Arti ed educazione: esempi di volontà e resistenza nel corso del tempo», ci addentriamo nel mondo delle arti e dell'istruzione, dove alcune donne pioniere, come artiste visionarie o educatrici determinate, incarnano esempi tangibili di volontà e resistenza, contribuendo così a trasformare il panorama culturale e sociale.

*Donne e Potere* è quindi un invito a esplorare il mosaico intricato delle testimonianze di leadership femminile, a scoprire come le donne abbiano trasceso le barriere temporali, plasmando e ridefinendo la nostra visione del potere. Nelle pagine che seguono, le voci delle donne risuonano come un inno alla forza trasformante e alla resilienza, nella speranza che possano illuminare il destino delle generazioni future.

I. *QUERELLE DES FEMMES.*  
VOCI DI DONNE TRA STORIA,  
MITO E LEGGENDA





GIUDITTA COME ESEMPIO DI DIFESA  
DELLA PATRIA NEL *PERIGYNAECON*  
DI MARIO EQUICOLA<sup>1</sup>  
JUDITH AS AN EXAMPLE OF THE DEFENCE  
OF THE HOMELAND  
IN MARIO EQUICOLA'S *PERIGYNAECON*

Francisco José RODRÍGUEZ-MESA  
*Universidad de Córdoba*

*Riassunto*

Tra i diversi ambiti in cui le donne hanno spiccato lungo la storia secondo il *Perigynaecon* di Mario Equicola si trova la difesa della patria in momenti politici o storici avversi. Tra le donne che l'umanista cita come esempio di virtù e coraggio in queste circostanze si trova la Giuditta biblica. In questo studio si analizzano i motivi che avrebbero potuto portare Equicola a inserire questo personaggio nel suo catalogo e anche la validità dell'esempio biblico nel contesto in cui il trattato sarebbe stato ricevuto.

*Parole chiave:* Giuditta, Isabella d'Este, Mario Equicola, *Perigynaecon*, *querelle des femmes*.

*Abstract*

The defence of the homeland in adverse political or historical moments is one of the various fields in which women have excelled throughout history according to Mario Equicola's *Perigynaecon*. Among the women the humanist cites as examples of virtue and courage in these circumstances the biblical Judith can be found. This study analyses the reasons that might have led Equicola to include this character in his catalogue and also the validity of the biblical example in the context in which the treatise would be received.

*Keywords:* Judith, Isabella d'Este, Mario Equicola, *Perigynaecon*, *querelle des femmes*.

---

<sup>1</sup> Questo studio proviene dal Progetto «Men for Women. Voces masculinas en la Querrelle de las mujeres» (PID2019-104004GB-I00), Ministerio de Economía y Competitividad di Spagna.

1. IL *PERIGYNAECON* ED IL POTERE POLITICO

Il *Perigynaecon* o *De mulieribus* è un breve trattato latino che Mario Equicola completò a Mantova all'inizio del mese di maggio del 1501<sup>2</sup>. Nonostante le dimensioni ridotte e il fatto che sia stato considerato marginale dalla critica, l'opera si distingue per due motivi strettamente correlati. In primo luogo, è il primo testo dell'umanista di Alvito in cui viene elogiata –in alcuni passaggi in modo smodato– Isabella d'Este; in secondo luogo, per l'importanza e persino il radicalismo di alcune idee che l'opera difende e degli argomenti che utilizza.

Per quanto riguarda il rapporto tra Equicola e la marchesa di Mantova, la caratteristica più rilevante che si può attribuire all'opera risiede nel fatto che il *Perigynaecon* è il primo punto di contatto che si conosce tra l'umanista e la donna che, a partire dal 1508, sarebbe diventata sua mecenate e protettrice a vita<sup>3</sup>. Come

---

<sup>2</sup> Il *Perigynaecon* è giunto a noi esclusivamente attraverso l'*editio princeps*, un volume di sedici fogli pubblicato molto probabilmente presso la tipografia ferrarese di Lorenzo de' Rossi. Sebbene non si conosca la data di stampa dell'opera, nella conclusione del trattato Equicola riporta una menzione geografica e temporale, «Mantuae, VIII idus Maias MDI» (Equicola, 1501: 16v), che sembra indicare che la composizione dell'opera fu completata a Mantova l'8 maggio 1501.

<sup>3</sup> Quasi fin dall'inizio della sua attività intellettuale, Equicola fu al servizio della famiglia Cantelmo. Non è un caso che il suo soggiorno a Ferrara sia dovuto proprio al fatto che accompagnò Sigismondo Cantelmo nel suo esilio dopo la sua caduta in disgrazia nella natia Napoli. Nonostante questo intimo rapporto tra l'umanista e i suoi protettori –legame dietro il quale, a volte, è stato ipotizzato un rapporto di parentela illegittima, vedi Santoro (1906: 17-21), Rajna (1916: 373-373) e Cherchi (1993) e si contrasti con le dettagliate informazioni che fornisce Kolsky (1991: 17-20)–, alla fine del XV secolo la famiglia Cantelmo attraversava gravi difficoltà economiche, che non lasciavano presagire miglioramenti in futuro. Molto probabilmente, in conseguenza di ciò, Margherita, moglie di Sigismondo Cantelmo e amica intima di Isabella d'Este, potrebbe aver mediato tra l'umanista e la marchesa di Mantova affinché Equicola potesse entrare al servizio della nobildonna. Già tra la fine dell'inverno e l'inizio della primavera del 1501 si osserva un'insolita frequenza di allusioni alla marchesa nella corrispondenza tra l'umanista e Margherita Cantelmo. Tuttavia, solo sette anni dopo, all'inizio del 1508, la marchesa avrebbe finalmente chiamato a suo servizio Equicola, al quale assegnò la funzione di precettore (Kolsky, 1991: 103). Questa relazione tra i due sarebbe continuata fino alla morte dell'umanista, avvenuta nel 1525.

è stato detto, strettamente legata a questo fatto è la seconda caratteristica per cui l'opera si distingue. Dal punto di vista del contenuto, l'asse centrale attorno al quale orbita il trattato equiciliano è l'insensatezza e l'ingiustizia del fatto che le donne siano considerate inferiori agli uomini e, di conseguenza, bandite dalla vita pubblica e politica. Questo argomento è una diretta conseguenza del ruolo essenziale che Isabella d'Este svolge nel trattato, poiché risponde a uno dei principali conflitti che la figlia di Ercole I incontrò al suo arrivo come consorte alla corte mantovana. Così, a differenza della corte ducale di Ferrara – forse anche a causa della personalità del padre<sup>4</sup> – dove Eleonora d'Aragona godeva di un ampio spazio in cui poter mettere in pratica le proprie iniziative politiche, la corte di Mantova non concedeva alle consorti alcuno spazio di manovra e, oltre a questo, le relegava addirittura in secondo piano quando il marchese era assente<sup>5</sup>.

Isabella, che fin dall'infanzia aveva sviluppato una personalità forte e indipendente come conseguenza dell'educazione umanistica impartitale grazie al volere dei genitori a Ferrara<sup>6</sup>, non accettò di buon grado questa sottomissione, tanto più che, nei pochi episodi in cui le era stato concesso di svolgere una qualche attività politica<sup>7</sup>, aveva dato prova di un'encomiabile prudenza e

---

<sup>4</sup> Gli studi sul ruolo politico e culturale svolto da Eleonora d'Aragona a Ferrara sono numerosi; per un approfondimento si rimanda al classico lavoro di Chiappini (1956) e ai più recenti lavori di O'Leary (2016) e Prisco (2019; 2021).

<sup>5</sup> Due generazioni prima dell'arrivo di Isabella a Mantova come consorte, Barbara di Brandeburgo, moglie di Ludovico Gonzaga e nonna di Francesco, aveva subito una situazione simile, poiché in assenza del marito era costretta ad aspettare la sua approvazione per via epistolare prima di prendere qualsiasi tipo di decisione (Ward Swain, 1986). Per uno studio dei contrasti politici tra le amministrazioni di Mantova e Ferrara rimandiamo a Broad e Green (2009: 38-59) e per un approfondimento delle caratteristiche della corte gonzaghesca al tempo di Isabella ad Antenhofer (2008), Casanova (2008) e James (2020).

<sup>6</sup> Non va dimenticato che tra i maestri della giovane estense a Ferrara ci furono figure del calibro di Jacopo Gallino, Battista Guarino e Antonio Tebaldo, con i quali iniziò a studiare la grammatica latina e greca e la letteratura classica.

<sup>7</sup> Nonostante quanto detto in precedenza (vedi nota 5), vale la pena ricordare che la giovane estense ricoprì incarichi di temporanea responsabilità politica poco dopo il suo arrivo a Mantova. Non va dimenticato, infatti, che dopo la caduta in disgrazia di Francesco Secco, nel luglio del 1491, occupò la reggenza in assenza del marito, funzione che avrebbe ripetuto nel 1495 e nel 1496 per lo stesso motivo.

di grande astuzia diplomatica. In merito a questo contrasto tra le costrizioni delle funzioni riservate alle consorti dei Gonzaga e il desiderio della donna di avere un maggiore spazio di manovra per attuare le proprie iniziative –sia politiche che culturali<sup>8</sup>– sono giunte a noi molte testimonianze (soprattutto grazie all’ampio carteggio della marchesa<sup>9</sup>) che dimostrano, per usare le parole di Kolsky, che «Isabella d’Este’s married life can be considered as a constant search for a niche in the political system» (2005: 114).

Alla luce di questo contesto e del fatto che, come è stato osservato (vedi nota 3), uno degli obiettivi principali del *Perigynaecon* era semplicemente quello di conquistare il favore della marchesa di Mantova per entrare al suo servizio, non sorprende che il ruolo pubblico e politico delle donne sia uno dei temi centrali attorno a cui orbita il trattato. La capacità di azione politica delle donne si manifesta in due ambiti distinti nell’opera di Equicola.

In primo luogo, è alla base del grande pilastro su cui si fonda l’argomentazione teorica della prima parte del trattato. In questa sezione dell’opera, Equicola esamina le Scritture e i testi dei filosofi dell’antichità classica (soprattutto quelli di Platone, Aristotele ed Ermete Trismegisto) fino a giungere a una conclusione chiarissima: «profecto fatendum erit feminam nihil viro deteriolem» (Equicola, 1501: 14r).

Partendo da questo assioma, secondo il quale la donna non è inferiore all’uomo in nessun campo, il trattato passa in rassegna un ampio elenco di donne illustri per virtù, di solito tratte dalla storia antica, dalla mitologia o dalla tradizione biblica. In questa enumerazione –che non sempre è condotta in modo sistematico o ordinato<sup>10</sup>– ci sono molti esempi di donne che hanno eccelso in settori tradizionalmente associati alla sfera maschile, e sono

---

<sup>8</sup> Le azioni politiche e culturali erano strettamente legate nella prassi della marchesa. Non a caso, una delle prime misure prese nell’estate del 1491 (cioè, nel primo periodo della sua reggenza) fu la creazione del suo famoso studiolo.

<sup>9</sup> Le migliaia di lettere che compongono il fondo epistolare di Isabella d’Este sono giunte fino a noi grazie all’Archivio Gonzaga, conservato presso l’Archivio di Stato di Mantova.

<sup>10</sup> Indubbiamente, una delle principali carenze della sezione degli *exempla* del trattato risiede nella mancanza di un filo conduttore che dia unità al catalogo, soprattutto per quanto riguarda gli ambiti in cui si possono inquadrare le virtù decantate in ciascun personaggio.

frequenti i casi di personaggi passati alla storia proprio per aver esercitato il potere politico in modo encomiabile.

Questi casi sono spesso citati nel *Perigyntaecon* come esempi di prudenza, temperanza o coraggio. Tuttavia, abbiamo trovato un passaggio del trattato che è peculiare nella sua forma. Si tratta del frammento in cui vengono ricordate donne passate alla storia per aver difeso la propria patria in contesti politici o storici chiaramente ostili. Tra questi personaggi spicca la figura biblica di Giuditta, il cui ricordo ed elogio viene svolto in un brevissimo passaggio dell'opera che, come si vedrà, contiene interessanti sfumature ermeneutiche e strizza persino l'occhio al contesto in cui il trattato sarebbe stato accolto e nel quale sarebbe circolato. In questo studio, quindi, ci concentreremo sulla narrazione biblica che funge da fonte per questa breve sezione, nonché sui parallelismi che si possono tracciare tra le descrizioni della giovane di Betulia e della marchesa di Mantova, punto fondamentale visto l'uso strumentale dell'opera.

## 2. LA DIFESA FEMMINILE DELLA PATRIA COME *EXEMPLUM*: IL CASO DI GIUDITTA, VEDOVA DI MANASSE

Sulla c. 14v del trattato, dopo aver dato esempi di difesa della famiglia e della pietà da parte delle donne e prima di trattare dell'amore filiale e coniugale, Equicola inserisce un breve accenno per dimostrare che le donne si sono distinte anche nella difesa della patria: «Veturia filium ab urbis oppugnatione amovit. Iudith hostem patriae obruncavit» (Equicola, 1501: 14v).

La seconda donna esaltata in questo passo è la vedova di Betulia Giuditta, passata alla storia per aver decapitato Oloferne, generale del re assiro Nabucodonosor, mentre assediava il suo popolo. Sebbene all'interno del *Perigyntaecon* Giuditta condivide con Veturia il tratto della difesa della patria, vi sono alcune caratteristiche che distinguono i due personaggi, le loro origini e le loro sfumature.

In primo luogo, a differenza delle fonti classiche e di ispirazione umanistica in cui sopravvivono le gesta della madre

di Coriolano, le imprese di Giuditta fanno riferimento direttamente ed esclusivamente alla Bibbia<sup>11</sup>.

In secondo luogo, come già detto, spicca lo status familiare della donna elogiata: Giuditta è vedova e, nella narrazione biblica, non si fa riferimento al fatto che abbia una prole. Vale la pena di ricordare, a questo proposito, la cautela con cui le opere esemplari femminili trattano tali personaggi e il modo in cui spesso insistono sull'importanza di preservare la castità e la memoria del marito defunto. Questo approccio è presente anche nella Bibbia, dove si afferma che

Giuditta era rimasta nella sua casa in stato di vedovanza ed erano passati già tre anni e quattro mesi. Si era fatta preparare una tenda sul terrazzo della sua casa, si era cinta i fianchi di sacco e portava le vesti delle vedove. Da quando era vedova digiunava tutti i giorni, eccetto le viglie dei sabati e i sabati, le viglie dei noviluni e i noviluni, le feste e i giorni di gioia per Israele. Era bella d'aspetto e molto avvenente nella persona; inoltre suo marito Manasse le aveva lasciato oro e argento, schiavi e schiave, armenti e terreni ed essa era rimasta padrona di tutto. Né alcuno poteva dire una parola maligna a suo riguardo, perché temeva molto Dio (*Giudit.* 8, 4-8).

In breve, Giuditta si pone come paradigma non solo della vedova perfetta, ma anche della donna esemplare per la sua modestia, prudenza e religiosità. È proprio il timore di Dio, che può essere considerato la sintesi di tutte le sue virtù, che la spinge a difendere la sua patria dall'aggressione dell'esercito comandato da Oloferne.

Così, l'autore del libro di Giuditta riferisce che, quando la città era prossima alla totale mancanza di acqua e di cibo, Ozia, il capo di Betulia, riuscì a convincere i suoi concittadini a resistere per

---

<sup>11</sup> Ovviamente, la fonte principale per la storia della vedova ebrea è l'omonimo libro della Bibbia, in particolare *Giudit.* 13,1-10. È vero che esistono opere fondamentali per stabilire una cronologia della *querelle des femmes* nella penisola italiana del Trecento e del Quattrocento che riecheggiano l'impresa di Giuditta, come la *Familiare* XXI, 8 di Petrarca o il *De plurimis* di Foresti; tuttavia, e a differenza di quanto accade per altri tipi di personaggi, in questo caso gli autori non modificano alcun aspetto della trama biblica nelle versioni che propongono.

altri cinque giorni, dopo i quali, se Dio non fosse venuto in loro aiuto, si sarebbero arresi all'esercito assiro. Alla notizia di questa decisione, Giuditta rimproverò duramente i governanti della città e li accusò di aver sfidato la volontà divina imponendo scadenze che non avevano nulla a che fare con i disegni di Dio e che, invece di spingerlo a venire in loro aiuto, avrebbero potuto provocare la sua ira contro gli ebrei. Mossa da questo sentimento, la giovane donna acconsentì che le fosse permesso di lasciare la città accompagnata da una serva e che le fossero concessi i cinque giorni di tregua, durante i quali si sarebbe messa a disposizione di Dio per eseguire la sua volontà.

Ozia e gli anziani di Betulia, commossi dalla saggezza di Giuditta, esaudirono il suo desiderio e le permisero di lasciare la città. Una volta uscita dalle mura, incontrò alcuni soldati assiri, ai quali chiese di portarla da Oloferne, perché era decisa ad aiutarlo a prendere Betulia. Quando si trovò davanti al generale, lo informò che per conquistare la città non avrebbe dovuto compiere alcuna azione, ma avrebbe dovuto aspettare solo cinque giorni, al termine dei quali i cittadini avevano accettato di nutrirsi delle offerte del tempio, cosa che avrebbe suscitato l'ira divina e li avrebbe distrutti. Oloferne, sedotto dalla giovane donna e convinto di una vittoria che non avrebbe causato perdite tra le sue fila, accettò.

Dopo quattro giorni, Oloferne decise di organizzare un banchetto a cui invitò i capi del suo esercito e Giuditta, per avere un rapporto sessuale con lei. Inebriato dall'enorme quantità di alcol che aveva consumato durante il pasto, il generale si addormentò quando nella tenda rimasero solo lui e la donna. In quel momento Giuditta prese la spada e lo decapitò. Poi mise la testa del generale in una bisaccia e partì per Betulia, dove le spoglie di Oloferne furono esposte come trofeo in cima al muro. Il giorno dopo, quando l'esercito assiro venne a conoscenza dell'accaduto e vide i resti del suo generale, fuggì terrorizzato.

In questa breve sintesi del libro biblico, possiamo vedere gli elementi principali per cui l'azione di Giuditta si distingue e anche le sfumature per cui, in un certo senso, Isabella d'Este poté beneficiare dei suoi insegnamenti.

Tralasciando la motivazione religiosa che è il motore delle azioni del personaggio biblico, la difesa della patria da parte di

Giuditta ruota attorno a due elementi essenziali: l'oratoria e il coraggio. La forza della convinzione attraverso le parole si manifesta, in modi diversi, in tre momenti essenziali della narrazione. La prima occasione in cui la vedova utilizza la sua oratoria è il momento in cui rimprovera Ozia e gli chiede di concederle il permesso di lasciare la città e di mettersi al servizio di Dio per trovare una soluzione alla situazione in cui si trova Betulia:

Giuditta rispose loro: «Sentite, voglio compiere un'impresa che passerà di generazione in generazione ai figli del nostro popolo. Voi starete di guardia alla porta della città questa notte: io uscirò con la mia ancella ed entro quei giorni dopo i quali avete deciso di consegnare la città ai nostri nemici, il Signore per mia mano provvederà a Israele. Voi però non indagate sul mio piano: non vi dirò niente finché non sarà compiuto quel che voglio fare» (*Giudit.* 8, 32-34).

A questo punto, Giuditta usa l'oratoria per esprimere un concetto assolutamente vero: il piano che metterà in atto per liberare Betulia dai suoi problemi. Tuttavia, le altre due occasioni in cui la fonte biblica descrive i discorsi di Giuditta hanno sfumature molto diverse. Così, dopo aver lasciato la città, la donna usa di nuovo la sua abilità con le parole per convincere i soldati assiri a condurla da Oloferne, perché afferma di essere decisa ad aiutarli a prendere Betulia:

La presero e la interrogarono: «Di qual popolo sei, donde vieni e dove vai?». Essa rispose: «Sono figlia degli Ebrei e fuggo da loro, perché stanno per essere consegnati in vostra balia. Io quindi vengo alla presenza di Oloferne, comandante supremo dei vostri eserciti, per rivolgergli parole di verità e mettergli sotto gli occhi la strada per cui potrà passare e impadronirsi di tutti questi monti senza che perisca uno solo dei suoi uomini» (*Giudit.* 10, 12-13).

L'oratoria di Giuditta in questo frammento non è altro che una strategia retorica per nascondere la sua vera intenzione, ma allo stesso tempo è una parte fondamentale del piano che ha elaborato. È proprio grazie all'effetto persuasivo del suo discorso ai soldati che la vedova riesce a farsi ricevere dal generale.



Una volta davanti a Oloferne, ha luogo il terzo e più decisivo dei suoi interventi, quello in cui deve convincere il generale a obbedirle, ma deve anche farlo in modo da conquistare il suo favore per avere accesso alla sua cerchia più intima e poter così portare a termine il suo scopo. Proprio per l'importanza di questo discorso, si tratta dell'intervento diretto più esteso della protagonista in tutto il libro biblico<sup>12</sup> e, in esso, Giuditta combina diversi stratagemmi per ottenere la fiducia del suo interlocutore. Inizia il suo discorso elogiando Nabucodonosor e lo stesso Oloferne, poi si concentra sul ragionamento che ha portato alla cacciata di Achior da parte degli assiri, affermando che Betulia sarà effettivamente occupata solo se Dio volterà le spalle ai suoi abitanti. Secondo Giuditta, questo sta per accadere ed è per questo che Oloferne deve ascoltarla e agire come lei chiede:

Ora perché il mio signore non resti deluso e a mani vuote, sappia che si avventerà la morte contro di loro, perché li stringe il peccato per il quale provocheranno l'ira del loro Dio appena compiranno un gesto inconsulto. Siccome sono venuti a mancare loro i viveri e tutta l'acqua è stata consumata, han deciso di mettere le mani sul loro bestiame e deliberato di consumare quanto Dio con leggi ha vietato loro di mangiare. Hanno perfino decretato di dar fondo alle primizie del frumento e alle decime del vino e dell'olio che conservavano come diritto sacro dei sacerdoti che stanno in Gerusalemme e fanno servizio alla presenza del nostro Dio, tutte cose che a nessuno del popolo era permesso neppure di toccare con la mano. Perciò hanno mandato messaggeri a Gerusalemme, dove anche i cittadini hanno fatto altrettanto, perché riportino loro il permesso da parte del consiglio degli anziani. Ma, quando riceveranno la risposta e la eseguiranno, in quel giorno preciso saranno messi in tuo potere per l'estrema rovina. Per questo, io tua serva, conscia di tutte queste cose, sono fuggita da loro e Dio mi ha indirizzata a compiere con te un'impresa che farà stupire la terra ovunque ne giungerà la fama (*Giudit.* 11, 11-16).

Se, in termini di veridicità, il primo discorso di Giuditta davanti a Ozia e agli anziani di Betulia era caratterizzato dalla

---

<sup>12</sup> Questo terzo discorso copre l'intero frammento *Giudit.* 11, 5-19.

sincerità e il secondo, davanti ai soldati assiri, da una vera e propria menzogna, la natura di questo terzo discorso è molto più complessa. Infatti, per convincere Oloferne a fidarsi di lei, la donna inserisce nel suo racconto fatti falsi –come la determinazione dei suoi concittadini di consumare i cibi e gli animali sacri proibiti dalla loro legge– ma, accanto a questi elementi, ci sono manifestazioni di sincerità che, decontestualizzate dalle intenzioni originarie di Giuditta, ingannano Oloferne. In questo senso, spiccano le affermazioni secondo cui gli abitanti di Betulia «non sar[anno] punit[i] e non prevarrà la spada contro di [loro], se non avr[anno] peccato contro il [loro] Dio» (*Giudit.* 11, 10), ma anche il fatto stesso che Giuditta si presenti come inviata a compiere la volontà divina.

Questa combinazione di verità e falsità o di onestà e finzione nelle parole dell'eroina biblica è di fondamentale importanza per comprendere la rilevanza della retorica in un trattato che, come il *Perigynaecon*, concedeva una rilevanza primordiale alla politica. L'uso dell'oratoria e delle parole da parte di Giuditta è l'esempio perfetto di ciò che la diplomazia richiedeva nelle corti del Quattrocento e del Cinquecento, dove tessere nuove alleanze –o fingere di farlo– era uno dei meccanismi più efficaci per salvaguardare i vari Stati e garantirne i benefici futuri.

Tuttavia, le vie della diplomazia non sempre funzionano e, in questi casi, è necessario agire con coraggio e audacia per preservare la patria, e la narrazione di Giuditta non è estranea a tali meccanismi. Così, nel noto finale, la vedova di Betulia decapita Oloferne, dando il colpo di grazia all'esercito assiro e liberando definitivamente gli ebrei:

Tutti gli altri che erano nelle tende, appena seppero dell'accaduto, restarono allibiti e furono presi dal panico e nessuno volle più restare vicino al compagno, ma tutti si sparsero in fuga in ogni senso nella pianura e su per i monti. Anche quelli accampati sulle montagne intorno a Betulia si diedero alla fuga. A questo punto gli Israeliti, cioè quanti tra di loro erano atti alle armi, si buttarono su di essi (*Giudit.* 15, 1-3).

Giuditta è, dunque, la responsabile ultima della vittoria del popolo d'Israele. Da un lato, perché decapitando Oloferne, pone

fine alla strategia di attacco assira; dall'altro, perché la sua azione provoca il panico tra le truppe e facilita il contrattacco degli ebrei, che non solo riescono a salvare Betulia ma anche il resto dei territori, compresa Gerusalemme.

### 3. CONCLUSIONI: GIUDITTA ED ISABELLA D'ESTE

La sezione del *Perigynaecon* contenente gli *exempla* è ben lungi dall'essere paragonabile, in termini di lunghezza, al resto dei cataloghi di donne esemplari, dall'archetipico *De mulieribus claris* boccaccesco al *De plurimis* di Foresti, molto più recente nel tempo<sup>13</sup>. Tuttavia, nelle sette carte che occupa, Equicola inserisce un totale di 76 riferimenti –individuali o collettivi– a donne accuratamente selezionate per il suo scopo. Infatti, una delle prove che l'umanista non si limitò in questa sezione del trattato a citare nomi frequenti nei cataloghi femminili dell'epoca senza altri criteri è che, delle 79 vite narrate da Boccaccio nel *De mulieribus* che possono essere considerate esempi positivi<sup>14</sup>, solo 38 sono incluse nel *Perigynaecon*.

Da queste premesse sorge una domanda immediata: cosa spinge Equicola a brandire nella sua opera gli esempi di quelle donne che, come nel caso di Giuditta, erano state inserite solo tardivamente nel patrimonio della letteratura femminile esemplare? A nostro avviso, le molteplici sfaccettature incarnate dalle varie donne citate nella seconda parte del trattato possono essere identificate con diversi aspetti delle problematiche che preoccupavano Isabella d'Este nella sua attività alla corte mantovana. Da questo punto di vista, l'inclusione di Giuditta come *exemplum* è tutt'altro che casuale ed è pienamente giustificata.

Come l'eroina biblica, all'epoca della stesura del trattato la giovane estense aveva già dato prova delle sue capacità diplomatiche. A questo proposito, non va dimenticata l'efficienza con cui, a soli 17 anni, assunse la reggenza nel luglio del 1491 e

---

<sup>13</sup> Nel trattato equicoliano, questa sezione inizia alla c. 10r. e si conclude alla c. 16r. Sette carte che non hanno nulla a che vedere con le centosei biografie dell'opera di Boccaccio o con le 170 carte della *princeps* del testo di Foresti.

<sup>14</sup> Va ricordato che il certaldese inserisce nella sua opera sia biografie di donne passate alla storia per il loro comportamento encomiabile, sia di donne ricordate per atti spregevoli.

l'esemplarità con cui portò avanti questa responsabilità anche tra il 1495 e il 1496. Allo stesso modo, fuori Mantova –come Giuditta oltre le mura di Betulia– difese gli interessi del marchesato in diverse visite ufficiali, tra cui quelle a Genova (nell'ottobre 1492), Venezia (nel maggio 1493) e Milano (nel febbraio 1495).

Se l'esempio di Giuditta è strutturato in un duplice aspetto tra oratoria (arma essenziale della diplomazia) e coraggio e audacia (qualità dell'esercito), forse Equicola osservava che le azioni della marchesa erano suscettibili di influenzare entrambi i piani. Un buon esempio è proprio l'ultimo dei viaggi ufficiali citati. Nella sua visita alla corte milanese di Ludovico il Moro, avvenuta –come detto– nel febbraio del 1495, Isabella riuscì a convincere il duca di Milano a nominare suo marito, Francesco Gonzaga, capitano generale della lega antifrancese che doveva combattere a Napoli<sup>15</sup>. A questo proposito va anche detto che, per convincere Ludovico il Moro in questa importante decisione, la marchesa aveva anche un elemento a suo favore, che la stessa Giuditta aveva utilizzato: il fascino che da anni esercitava sul duca di Milano<sup>16</sup>.

Nonostante tutti questi parallelismi, c'è una differenza essenziale tra la storia di Giuditta e la vita di Isabella, che naturalmente Equicola non poteva conoscere, anche se l'avrebbe potuto intuire con chiarezza. Il libro biblico si chiude con una breve allusione alla vita della giovane eroina dopo la vittoria degli ebrei sugli assiri, a proposito della quale si afferma che «Giuditta tornò a Betulia e dimorò nella sua proprietà» (*Giudit.* 16, 21) e trascorse il resto della sua vita lontano dalla sfera pubblica. È evidente che la volontà di Isabella d'Este per il futuro era ben lontana dal confinamento domestico che la vedova ebrea si era imposta dopo la sua prima e unica incursione nella vita pubblica. Tuttavia, grazie a questa divergenza di interessi tra l'*exemplum* e la sua destinataria, la cultura mantovana fiorì straordinariamente nei decenni in cui la donna estense rimase nella città.

---

<sup>15</sup> Fu proprio questo incarico militare a causare l'assenza del marchese nel 1495 e nel 1496, quando Isabella assunse nuovamente la reggenza di Mantova.

<sup>16</sup> La prova di questa smodata simpatia da parte di Ludovico il Moro si trova nell'ampia corrispondenza che egli scambiò con la marchesa di Mantova. Questo fatto è stato analizzato da Luzio (1901) in un primo studio. Per fonti più dettagliate sull'argomento, si veda Bonoldi (2016: 9).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BONOLDI, Lorenzo (2016). *Isabella d'Este. A Renaissance Woman*. Rimini: Guaraldi/Engramma.
- BROAD, Jacqueline e GREEN, Karen (2009). *A History of Women's Political Thought in Europe 1400-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASANOVA, Cesarina (2008). «Mogli e vedove di condottieri in area padana fra Quattro e Cinquecento». In S. Peyronel e L. Arcangeli (a cura di), *Donne di potere nel rinascimento* (pp. 513-533). Roma: Viella.
- CHERCHI, Paolo (1993). «Equicola, Mario». In AA. VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43. Roma: Treccani. Recuperato da [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-equicola\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-equicola_%28Dizionario-Biografico%29/) [Data di consultazione: 19/04/2023].
- CHIAPPINI, Luciano (1956). *Eleonora d'Aragona, prima duchessa di Ferrara*. Rovigo: STER.
- EQUICOLA, Mario (1501). *Perigynaecon*. Ferrara: Lorenzo de' Rossi.
- JAMES, Carolyn (2020). *A Renaissance Marriage. The Political and Personal Alliance of Isabella d'Este and Francesco Gonzaga, 1490-1519*. Oxford: Oxford University Press.
- KOLSKY, Stephen (1991). *Mario Equicola: The Real Courtier*. Ginevra: Droz.
- (2005). *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*. Amsterdam: Brepols.
- O'LEARY, Jessica (2016). «Politics, Pedagogy and Praise: Three Literary Texts Dedicated to Eleonora d'Aragona, Duchess of Ferrara». *I Tatti*, 16, pp. 255-265.
- PRISCO, Valentina (2019). *Eleonora d'Aragona e la costruzione di un «corpo» politico al femminile* [Tesi di dottorato]. Universidad de Zaragoza: Zaragoza. Recuperato da <https://zaguan.unizar.es/record/79385/files/TESIS-2019-110.pdf> [Data di consultazione: 10/09/2022].
- (2021). «La formazione politica di Eleonora d'Aragona presso la corte di Napoli (1450-1468)». In M. Loffredo y A. Tagliente (a cura di), *Il Regno. Società, culture, poteri (secc. XIII-XV)* (pp. 145-162). Salerno: Università di Salerno.
- RAJNA, Pio (1916). «Per chi studia l'Equicola». *Giornale storico della letteratura italiana*, 67, pp. 360-375.
- SANTORO, Domenico (1906). *Della vita e delle opere di Mario Equicola*. Chieti: Jecco.
- WARD SWAIN, Elizabeth (1986). «“My Excellent and Most Singular Lord”: Marriage in a Noble Family of 15th-century Italy». *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 16, pp. 171-195.



«DONNE DETTE PER ECCELLENZA,  
SIGNORE DI TUTTO IL MONDO»:  
LE DONNE E IL POTERE NELL'OPERA  
DI CRISTOFORO BRONZINI  
«DONNE DETTE PER ECCELLENZA,  
SIGNORE DI TUTTO IL MONDO»: WOMEN AND POWER  
IN CRISTOFORO BRONZINI'S WORK

Aurora Gaia DI COSMO

*Universidad de Sevilla / Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Cristoforo Bronzini, vissuto gran parte della sua vita a Firenze presso la corte medicea, si pone come strenuo difensore delle donne nell'ambito della *querelle des femmes*. Nell'opera *Della Dignità e Nobiltà delle Donne*, Bronzini si prefissa l'obiettivo di dimostrare come non solo nel corso dei secoli le donne siano state ingiustamente relegate alla sola sfera domestica, ma anche come esse siano perfettamente adatte a gestire ruoli di potere. L'elaborato cercherà di dimostrare le ragioni che inducono Bronzini a mettere in evidenza le capacità governative delle donne, passando in rassegna una serie di *exempla* che ne giustifichino la pregnanza.

*Parole chiave*: donne, potere, governo, regina.

*Abstract*

Cristoforo Bronzini, who lived most of his life in Florence at the Medici court, was a staunch defender of women in the *querelle des femmes*. In *Della Dignità e Nobiltà delle Donne*, Bronzini set himself the goal of demonstrating that not only over the centuries women have been unjustly relegated to the domestic sphere, but also that they are perfectly suited to managing roles of power. The paper will try to demonstrate the reasons that lead Bronzini to highlight the governmental abilities of women, reviewing a series of examples that justify its significance.

*Keywords*: women, power, government, queen.

## 1. I MODELLI FEMMINILI DI POTERE PER BRONZINI/ONORIO

[...] e voi quietamente poteste sofferire di ascoltare le ragioni, le autorità, e gli esempi, che innumerabili si hanno della gloria Donnesca? (Bronzini, 1622: 129).

Con queste parole Cristoforo Bronzini conclude la seconda giornata dell'opera che l'ha consegnato alla fama letteraria, *Della dignità e nobiltà delle donne*, pubblicata per la prima volta nel 1622, a Firenze. È ormai manifesto, giunti quasi al termine di quella che Bronzini definisce «Nobile Adunanza» (Bronzini, 1622: 129) l'intento programmatico dell'autore, ossia quello di dar lode e merito alle virtù delle donne, per troppo tempo rimaste nell'oblio. Da tale premessa prende le mosse il presente intervento, teso, più nello specifico, ad analizzare le modalità attraverso le quali Bronzini si misura con l'ostico *argumentum* del binomio donna-potere e a comprendere in che modo egli si pone rispetto alla tradizione dei suoi predecessori. Ci troviamo, come detto in precedenza, all'altezza della seconda giornata, in cui i nobili protagonisti del dialogo si riuniscono ancora, stavolta per discutere le cause che, nel corso dei secoli, hanno escluso le donne dall'accesso al governo dei popoli, e dunque, dal potere. Il detrattore della causa femminile portata avanti da Onorio (*alter ego* di Bronzini), il cavaliere ferrarese Tolomei, apre la discussione partendo da una citazione ariostesca, che Bronzini aveva utilizzato poco prima per sostenere che le virtù femminili sono da sempre state oscurate a causa dell'invidia maschile; Ariosto, infatti, scriveva:

Ben mi par di veder ch'al secol nostro  
Tanta virtù fra belle donne emerga,  
che può dare opra a carte et ad inchiostro,  
perché nei futuri anni si disperga,  
e perché, odiose lingue, il mal dir vostro  
con vostra eterna infamia si sommerga:  
[...] (Ariosto, 2016: XX, 3).

Il fatto che Ludovico Ariosto abbia reso la *virgo militans* uno tra gli elementi portanti del suo poema epico-cavalleresco,



sottoponendo all'attenzione dei lettori contemporanei e futuri un modello di fiera e ardente femminilità (certamente non inedito, perché ben consolidato all'interno di un eterogeneo panorama mitologico, storico e letterario), rende abbastanza prevedibile che Bronzini citi proprio il poeta ferrarese nell'esordio della seconda giornata, come modello incontestabile da cui partire. Ma non il solo. Anche Bernardo Tasso, nel suo *Amadigi* (Tasso, 1560: XI, 2-3-4), elogia le innumerevoli abilità delle donne, non solo nell'ambito della poesia e dell'arte, ma anche come comandanti di eserciti e capi di imperi<sup>1</sup>:

Che le Donne ad ogn'opra, ad ogni cosa  
Di man, d'ingegno, di Valore, e d'Arte,  
Sian atte, più d'un Verso, e d'una Prosa  
N'empiono dotte, e sempiternè carte:  
E ne l'età più bella, e gloriosa,  
Quado virtù nel Mondo havea più parte,  
Resser le Donne Esserciti, & Imperi  
Com'hor fan Capitani, e Cavalieri.

Partendo, dunque, dagli autorevoli modelli forniti da Onorio, Tolomei si oppone alle idee portate avanti da quest'ultimo, incalzandolo con fare pungente con una serie di domande, tra le quali spicca una in particolare; Tolomei, infatti, chiede al suo interlocutore «per qual cagione non fu, né è permesso loro trovarsi ne' pubblici Consigli come fan gli Huomini e reggere e governare gli Imperii e Regni insieme, come gli reggan gli Huomini?» (Bronzini, 1622: 41). Le ostili considerazioni introdotte da Tolomei offrono a Onorio l'occasione perfetta per dare inizio a una vera e propria arringa in difesa delle donne che, a detta sua, sono state da sempre estromesse dalla sfera politica non per un difetto di prudenza<sup>2</sup>, ma per due ragioni: la prima è che, essendo le donne dotate di un animo più nobile rispetto agli uomini, le

---

<sup>1</sup> Tasso, infatti, stila un elenco di donne che nel panorama mitologico, storico e letterario si sono distinte per la saggezza nel governo e per il valore in battaglia che le ha condotte al comando di eserciti: in particolare, egli fa i nomi di Zenobia, Camilla, Menalippe, Pantasilea, etc.

<sup>2</sup> La prudenza è la principale *virtus* che Bronzini associa alle donne di governo, per tutta la durata della opera.

azioni che le riguardano devono necessariamente afferire a una sfera più contemplativa che attiva; la seconda ragione, invece, chiama in causa proprio gli uomini stessi, che hanno peccato di malvagità e di una sorta di invidia (come già aveva detto Ariosto) nei confronti delle donne, sin dall'alba dei tempi. Qui, infatti, Bronzini racconta l'episodio mitologico riguardante il contenzioso apertosi tra Nettuno e Minerva, quando gli abitanti della città, che solo in un secondo momento divenne Atene, furono chiamati a eleggere il loro protettore tra le due divinità, che di conseguenza avrebbe dato il nome alla città stessa; il mito, che Bronzini ci riporta attraverso l'opera di Niccolò Dogliani nel suo *Compendio storico universale*, narra che le donne del popolo favorirono il nome di Minerva rispetto a quello di Nettuno, il quale si infuriò così tanto che, per placare l'ira del dio, l'allora re di Atene Cecrope, promulgò tre leggi contro le donne, «le quali», scrive Bronzini, «al dì d'hoggi si osservano» (Bronzini, 1622: 42). La prima di tali ingiuste leggi stabiliva che da quel momento in avanti non sarebbe mai stato consentito a una donna di entrare nel Senato e di *intrromettersi* nelle cose pubbliche<sup>3</sup>; ecco che Bronzini offre una giustificazione circa l'assenza delle donne negli affari pubblici, che almeno apparentemente sembra essere inattaccabile. Infatti, l'astuzia di Bronzini sta nell'opporre alle argomentazioni misogine del suo detrattore la penna di illustri modelli, autori e filosofi, che durante tutte le epoche hanno più o meno consapevolmente sostenuto il valore e le virtù delle donne<sup>4</sup>. A questo punto, Bronzini tiene a specificare che, nonostante siano state ingiustamente escluse dalla sfera pubblica, le donne non peccano di «imperfezione», anzi, sommamente si distinguono

---

<sup>3</sup> Le altre due leggi, invece, stabilivano che ai nascituri non venisse mai dato il cognome della madre e che le fanciulle non potessero essere chiamate ateniesi.

<sup>4</sup> È doveroso sottolineare, tra le fonti predilette di Bronzini, il filosofo Platone, che nella *Repubblica* (Platone, 2006: 167-168) scrive: «Quindi, dissi, anche per il sesso maschile e femminile, se risultano differenti per una data arte o altra occupazione, diremo che questa arte od occupazione va assegnata o all'uno o all'altro sesso. Ma se risulta che la loro differenza è data soltanto dal fatto che la femmina partorisce e il maschio copre, diremo che non c'è alcuna ragione di concludere che, relativamente al nostro argomento, la donna differisca dall'uomo; ma continueremo a credere che i nostri guardiani e le loro donne debbano attendere alle stesse occupazioni».

perché «con la loro prudenza hanno ottimamente governato non solo province, regni e imperii, ma gran parte del mondo appresso» (Bronzini, 1622: 43). L'anconitano continua la sua arringa, affermando senza alcuna esitazione che l'estromissione delle donne dalla vita politica arreca un grandissimo danno al Mondo, poiché:

quando si propone alla donna un partito difficile, subito ella ritrova il modo di venirne ad effetto, o di liberarsi di un imminente pericoloso male [...] Ma chi non sa [...] che molte volte, e bene spesso i consigli delle donne sono di quei degli uomini migliori? (Bronzini, 1622: 44).

È il caso della prima donna che il presente intervento prende in esame, la mitologica profetessa Cassandra, che Bronzini presenta con queste parole: «Cassandra, non haverebbe ella liberato Troia dalle ruine che le soprastavano, se da Priamo suo padre e da' suoi cittadini le fusse stata prestata fede?» (Bronzini, 1622: 44).

Come si può desumere già da una prima lettura dell'opera, risulta evidente che, al fine di perorare la causa delle donne e delle loro virtù troppo spesso dimenticate, Bronzini attinge a piene mani a un patrimonio mitologico, storico e letterario notevolmente ampio. Partendo dalla cultura del mito, egli annovera nel catalogo di donne spiccatamente virtuose Cassandra, dotata, secondo l'anconitano, del dono della conoscenza (o sapienza, che dir si voglia), virtù fondamentale per l'esercizio del governo. Figlia di Priamo e di Ecuba, la fama di Cassandra è stata tramandata sin dai poemi omerici, dove si racconta che sin dall'infanzia ricevette dal dio Apollo il dono della profezia; successivamente però, negandosi al dio<sup>5</sup>, fu punita da quest'ultimo in modo che non fosse mai più creduta da nessuno. Dopo aver vaticinato la fine di Troia per mano di Paride, senza essere creduta, si rifugiò durante l'incendio presso l'altare di Atena, aggrappandosi alla sua statua; non sopportando la visione di un tale atto sacrilego, Aiace la strappò violentemente da quel luogo sacro, per poi consegnarla come schiava di guerra ad Agamennone, al quale Cassandra predisse l'uccisione per mano di Egisto, senza che, ancora una

---

<sup>5</sup> Il nome Cassandra non è, infatti, un nome greco e il nome Alessandra ne costituirebbe la grecizzazione; infatti, alexo + anèr = «colei che respinge l'uomo».

volta, le venisse prestata fede. Anche Boccaccio nel *De mulieribus claris* annovera Cassandra nel catalogo delle donne più illustri di tutti i tempi, presentandola proprio come *exemplum* di quella sapienza che le fu donata: «Ebbe scienza d'augurij acquistata per istudi, ovvero per dono di Dio; più volte predisce con chiare parole [...] lo lungo assedio di Troia» (Boccaccio, 1841: XXXIII).

Soffermandosi sull'incapacità da parte degli uomini di dar fede ai consigli delle donne, come è dimostrato dalla storia di Cassandra, Bronzini si unisce a quella tradizione letteraria greca secondo la quale gli uomini accecati dalla *hybris* (come Tiresia) non si curano dei consigli oracolari da parte dei profeti, nonostante nel caso di Cassandra si tratti di una punizione divina che, come detto, la isolerà da tutta la società civile. Per di più, specialmente nelle *Troiane* euripidee (415 a. C.), Cassandra non mostra il minimo segno di ostilità nei confronti di Apollo che, anzi, appare come garante della sua verginità, fino a che non sarà resa prigioniera, e quindi posseduta da Agamennone. A fronte della totale mancanza di fede prestatale, Cassandra oppone la conoscenza, virtù riconosciuta anche da Bronzini: infatti, seppur costretta a subire tutto ciò che predice, lei è l'unica a sapere cosa accadrà e quando accadrà. Cassandra, però, non è solo *exemplum* di sapienza; nell'*Alessandra* di Licofrone, appena apparsa sulla scena, la profetessa si fa portavoce della virtù della castità, dichiarando con fermezza il motivo che sta alla base della sua condizione di dolore, ossia il rifiuto del *gámos*, e dunque dell'incontro con il mondo maschile. Infatti, Euripide, per bocca di Poseidone che dialoga con Atena sulle sorti delle donne troiane, la definisce *pàrthenon*, abbandonata «in delirio» (*dromáda*) da Apollo<sup>6</sup>. Come sostiene Tentorio, infatti, Cassandra rappresenta a tutti gli effetti la forza della donna che si ribella alla società patriarcale e che, consapevole del male a cui andrà incontro insieme ai suoi cittadini, va fiera incontro al suo destino di morte, tanto che la donna quasi si compiace dell'unione

---

<sup>6</sup> La *virtus* della castità come tratto esemplare di Cassandra è riscontrato anche nel *Compendio storico universale di tutte le cose notabili successe nel mondo* (Doglioni, 1594: parte prima, 31-34) di Giovanni Niccolò Doglioni, dove la profetessa è definita «vergine bella e modestissima».

con Agamennone, perché sa che quell'unione porterà da un lato alla morte del re e dall'altro alla vendetta della famiglia di Priamo.

Riguardo alla virtù della fede, o meglio della devozione, Bronzini offre al suo detrattore il modello di una donna ebrea, Debora, che «ebbe il governo e fu sola tenuta per degna di giudicare con il sapere e giudizio suo quel popolo, che ogni giorno faceva ricorso a lei sola nelle sue deliberazioni» (Bronzini, 1622: 44). Protagonista del Libro dei Giudici, uno dei libri storici dell'Antico Testamento, Debora rappresenta la mitica figura di una profetessa, condottiera d'Israele e nutrice di un antenato mitico di Israele. Il quarto e il quinto capitolo del libro, l'uno in prosa e l'altro in versi, riportano il racconto della battaglia che vide le tribù di Israele affrontare sul campo i Cananei, guidati dal generale Sisara; in entrambi i casi, Debora, sulla cui straordinarietà il testo insiste più volte, viene introdotta sulla scena proprio mentre svolge tanto la sua attività di giudice quanto quella profetica: «essa sedeva sotto la palma di Debora, tra Rama e Betel, sulle montagne di Efraim, e gli Israeliti venivano a lei per le vertenze giudiziarie» (Libro dei Giudici, IV, v. 5). Ambedue le funzioni (quella di giudice e quella di profetessa) erano molto importanti per gli ebrei; il giudice, o *shofrà*, aveva sia il compito di dirimere le controversie giudiziarie tra gli abitanti sia quello di governare. Nel caso di Debora, poi, la funzione religiosa di profetessa era importante quanto quella politica; inoltre, la continua menzione del nome proprio di Debora contribuisce a dare di lei l'immagine di un personaggio fuori dal comune. Nel mondo biblico, infatti, il nome proprio aveva un valore fondamentale, in quanto il suo significato aiutava a spiegare meglio la funzione del personaggio nella vicenda narrata: la radice del nome Debora, infatti, risale a una parola che in ebraico significa *ape*, animale con cui tradizionalmente gli Egizi identificavano il Faraone. Come se tutto questo già non bastasse a rendere Debora figura esemplare, ella viene definita nel canto con la denominazione di «Madre di Israele», unico caso all'interno della Bibbia, una madre spirituale, chiaramente, il cui valore, esplicitato nei diversi ruoli cui ella assurge (quello di donna, quello di giudice e quello di profetessa), è riconosciuto da tutto il popolo. Quella che la Bibbia ci consegna è, dunque, l'immagine di una donna saggia e devota a Dio, al punto che non si preoccupa minimamente di un possibile esito fallimentare della battaglia, perché possiede dentro di lei la

certezza che Dio non abbandonerà il suo popolo; armata, dunque, solo dello strumento potente della fede, senza il quale la sua stessa funzione di guida non sarebbe legittima, Debora guiderà Israele verso la vittoria. Non a caso, le virtù che Bronzini riserva a Debora, al fine di presentarla come *exemplum* da imitare, sono «il giudizio e consiglio, con la cui prudenza e valore fossero retti e difesi e così una sol donna e in pace governò molte migliaia di Huomini» (Bronzini, 1622: 88).

Nel novero di *exempla* femminili che Bronzini fornisce ai suoi lettori<sup>7</sup>, non poteva certo mancare una rappresentante di quella cerchia di donne guerriere, già care ai predecessori di Bronzini, come Ariosto. Nello specifico, l'autore anconitano presenta ai suoi interlocutori la figura di Tomiri (o Tamiri), regina dei Massageti, famosa per aver sconfitto sul campo di battaglia «il più famoso Capitano e il più valoroso Re di quanti n'erano stati ancora» (Bronzini, 1622: 66)<sup>8</sup>. La «valorosa Regina», come spesso la definisce Bronzini, dimostra in prima battuta di possedere diverse di quelle virtù necessarie a una donna di governo: infatti, Tomiri è «intrepida», «senza timore alcuno del nemico» e possiede «saggio consiglio e sapere» (Bronzini, 1622: 65-66). Il personaggio della *virgo militans* Tomiri conosce una degna fama sin dal 440 a. C., anno in cui lo storiografo greco Erodoto diede inizio alla stesura delle sue *Storie*; Tomiri compare, nel racconto erodoteo, all'interno del primo libro, quando l'autore la introduce come regina dei Massageti. Dopo che la regina ebbe rifiutato la proposta di matrimonio di Ciro, «comprendendo che egli non aspirava alla sua persona, ma al regno dei Massageti» (Erodoto, 1999: 227), il re persiano si vendicò, uccidendo innumerevoli abitanti e prendendone altri come prigionieri, tra cui lo stesso Spargapise, figlio della regina Tomiri. A questo punto della narrazione erodotea, comincia a delinearsi un aspetto fondante della personalità di Tomiri, aspetto che ritorna anche nelle *Storie* di Ammiano Marcellino che, non a caso, la definisce «acerrima

---

<sup>7</sup> Intento di Bronzini era, come egli manifesta quasi apertamente nella dedica posta in apertura dell'opera, quello di orientare le scelte e più in generale le azioni della nuova reggente medicea, Maria Maddalena d'Austria, in modo che ella potesse convenientemente guardare a questi esempi di virtù femminili e prenderne ispirazione.

<sup>8</sup> La citazione riportata da Bronzini è tratta dalle *Vite parallele* di Plutarco.

vendicatrice de' figli»; infatti, venuta a sapere ciò che era accaduto al figlio, Tomiri invia un araldo al re Ciro a cui fa pronunciare il seguente messaggio:

Ciro, insaziabile di sangue [...] ora, dunque, poiché ti consiglio bene, ascolta le mie parole: dopo avermi restituito il figlio, vattene impunito da questa terra, benché tu abbia recato oltraggio alla terza parte dell'esercito dei Massageti. Se non lo farai, giuro per il Sole, signore dei Massageti, che io ti sazierò di sangue, anche se ne sei insaziabile (Erodoto, 1999: 235).

Erodoto prosegue il racconto narrando di come Tomiri, di fronte alla mancata collaborazione di Ciro e, soprattutto, dopo aver appreso del suicidio del figlio Spargapise, accecata dall'ira, radunò le sue truppe e attaccò brutalmente i Persiani, servendosi prima di tutto dell'arma dell'inganno. Bronzini, infatti, racconta ai suoi interlocutori come Tomiri, «con ferma speranza di farne vendetta» (Bronzini, 1622: 65), simula una fuga dal campo di battaglia e, seguita dagli ignari persiani, li conduce in luoghi così sterili che, privati anche di ogni tipo di vettovaglia, sono costretti alla resa. A questo punto, la vittoriosa Tomiri, come la definisce l'anconitano, fece cercare il corpo morto di Ciro, «gli fece tagliare il capo e metterlo dentro un utre pieno di sangue humano; E come dato avesse degna sepoltura ad un Re superbo» (Bronzini, 1622: 65). Nel tramandare la vicenda della regina Tomiri, Bronzini non poteva non fare riferimento ad autori italiani che, prima di lui, avevano contribuito ad aumentare la fama della regina Scita; primo tra questi fu proprio Dante, il quale già in *De Monarchia* II, VIII, 6 (Alighieri, 2010b: 1107) narra l'incredibile rovina di Ciro (annoverato dal poeta fiorentino tra coloro che hanno tentato di dominare il mondo) per mano della regina Tamiride: «Dipoi Ciro re de' Persi tentò questo medesimo; il quale, distrutta Babilonia, e ridotto l'impero babilonico sotto i Persi, non conseguitate ancora le parti occidentali, sotto Tamiride, regina degli Sciti perde la intenzione sua insieme con la sua vita».

In *Purg.* XII, invece, fornendo al lettore esempi di superbia punita, Dante, annovera Ciro di Persia tra i sei esempi pagani e descrive la regina degli Sciti con queste parole: «Mostrava la

ruina e ‘l crudo scempio / che fe’ Tamiri, quando disse a Ciro: / Sangue sitisti, e io di sangue t’empio.» (Alighieri, 2010a: 303).

Pietrobono sottolinea come la pesante sconfitta inflitta dalla valorosa regina Tomiri a danno di Ciro e dell’esercito persiano, venga giustamente definito da Dante con il termine ‘ruina’. Inoltre, soffermandosi sulle parole che Dante fa pronunciare a Tomiri quando, ancora bramata di vendetta, immerge il capo di Ciro in un otre colmo di sangue umano e dice: «sangue sitisti, e io di sangue t’empio», si nota come la costruzione di questa frase riprende quasi alla lettera le *Storie* di Orosio che in *Hist.*, II, cap. VII, 6, scrive: «*satia te sanguine quem sitisti*», ovvero, «saziati del sangue di cui avesti sete»<sup>9</sup>. Dunque, l’aspetto che più di tutti connota l’animo oltraggiato di Tomiri, ossia quello della vendetta, emerge dal linguaggio dantesco che, caratterizzato da un sapiente uso verbale, riesce a rendere quasi reale la spietatezza di Tomiri.

Il fatto che Bronzini, come si è visto, ammiri notevolmente il coraggio di Tomiri, tanto da definirla più volte per mezzo dell’aggettivo ‘valorosa’, lo si può facilmente spiegare se si tiene conto delle fonti dell’autore. Petrarca, per esempio, tramanda la tradizione del personaggio di Tomiri, di cui era venuto a conoscenza grazie ai suoi predecessori, presentandola all’interno delle sue *Familiare*s in due occasioni: in *Fam.* XXI: 8, Petrarca si rivolge ad Anna Imperatrice, per congratularsi con lei della nascita di sua figlia e, pertanto, coglie l’occasione per dar vita a un breve catalogo di donne valorose e illustri, tra cui la stessa Tomiri:

Presso gli Sciti, Tamiri fu regina di tanto valore che, in una sola battaglia sterminò Ciro, temuto e famoso re dell’Asia, insieme con duecentomila Persiani, e a vendetta e conforto della perdita del figlio, rese onore ai suoi Mani di fanciullo troncando il capo del re e immergendolo in un otre pieno di sangue, per rinfacciargli la sua crudele e insaziabile sete di sangue (Petrarca, XXI, 8: 342ss).

---

<sup>9</sup> Si confronti Alighieri (2010a), edizione a cura di Bosco e Giovanni Regio.



Anche Petrarca indulge sull'aspetto della vendetta<sup>10</sup>, sentimento che arde come un fuoco nell'animo di Tomiri e che la rende sì vittoriosa, ma anche crudelmente spietata. D'altro canto, tuttavia, se nella *Fam.* XXI: 8 ogni donna presentata dal poeta appare totalmente focalizzata su una singola azione (che nel caso di Tomiri, appunto, il desiderio di vendetta nei confronti di Ciro), nella *Fam.* II: 15, ogni nome di donna enunciato da Petrarca è associato a una particolare virtù. Nel caso di Tomiri, si tratta di una *virtus* cara a Bronzini, quella della forza:

A ciascuna delle antiche matrone romane è stato dato un particolare tipo di lode: a Lucrezia quello della pudicizia, a Marzia la gravità, a Veturia è stato attribuito lo sdegno pietoso, l'ardore dell'amore coniugale a Porcia, una sobria festevolezza a Claudia, a Giulia il garbo e l'arguzia del dir femminile. Cecilia è lodata per la sua cortesia, Livia per la maestà di comportamento, una delle Cornelie per la forza e la generosità d'animo, l'altra per la dolcezza dei costumi e delle parole. E non mancano quelli che hanno celebrato donne straniere: Penelope per la fedeltà, Artemisia per l'amore che seppe vincere la morte, Issicratea per lo spirito di sopportazione, Tomiri per la forza, Teti per la prudenza, Argia per la modestia, Antigone per la pietà. Didone per la costanza (Petrarca, II, 15: 398).

## 2. CONCLUSIONI

Per non tradire l'obiettivo che si era prefissato, Bronzini non si limita a fornire alla dedicataria della sua opera (e quindi all'intero pubblico di lettori) *exempla* di donne esclusivamente appartenenti al mondo antico, anzi dimostra che anche l'epoca a lui contemporanea, come già aveva scritto Ariosto, risplende della presenza di donne illustri, sagge e valorose; infatti, come esempio di «buon governo» l'anconitano fa il nome di Luisa di Savoia:

---

<sup>10</sup> Quanto alla vendetta come tratto caratterizzante di Tomiri, si veda anche Moderata Fonte, *Il merito delle donne*, giornata seconda, 1: «Se per generosità d'anima e per fatti illustri deono esser amate quanto fu notabile l'atto di Giudith ebrea, la vendetta di Tomiri contra Ciro, l'animo invitto di Cleopatra, la grandezza di Semiramis. [...] Quanto fu grande l'amor di Tomiri verso il figliuolo, ne fa fede la gran vendetta che ella fè sopra Ciro» (1988: 34-35).

Madama Luigia di Savoia, Madre di Francesco re di Francia, [...] ella sola col suo gran sapere governò la Francia con tal magnanimità e destrezza, appagando i nemici con ragioni e persuasione in guisa; che i Principi confinanti si astennero della deliberazione fatta d'infestare il regno, come di già haveano deliberato (Bronzini, 1622: 99-100).

Maria Luisa di Savoia si distinse per le sue ottime capacità governative sin da quando, nel 1515, salito al trono Francesco I di Francia, assunse la reggenza del regno al momento della spedizione militare del re in Italia; tuttavia, al termine della spedizione e quindi al ritorno del re, continuò a mantenere una notevole influenza sul governo. Le sue doti di governatrice rifulsero in uno dei momenti più drammatici della storia francese, ovvero quello in cui, con la battaglia di Pavia nel 1525, Francesco I fu reso prigioniero di Carlo V. Luisa, allora reggente per la seconda volta, dando prova di grande destrezza, ottenne l'alleanza di Enrico VIII di Inghilterra, dando avvio alle trattative con lo stato pontificio che condussero nel 1526 alla nascita della Lega di Cognac (Bianchi, 2018<sup>11</sup>). Attraverso la sua penna, dunque, Bronzini restituisce un'immagine più che fedele di Luisa, il cui animo era dotato di due virtù fondamentali per il buon governo: *in primis* la magnanimità, che le consente di vincere le battaglie non sul campo, ma attraverso il solo uso della parola che, appunto, è persuasiva e sapiente, (e qui arriviamo alla seconda *virtus*, quella della saggezza) al punto da convincere i nemici a rinunciare ai propri piani di espansione<sup>12</sup>.

Alla luce di quanto sostenuto finora, è ormai chiaro che Cristoforo Bronzini, vissuto per gran parte della sua vita a Firenze come maestro di cerimonie presso la corte medicea, si pone come strenuo difensore delle virtù femminili, tra le voci di quella tradizione che, specialmente tra Umanesimo e Rinascimento, andarono a tracciare le fila della tanto dibattuta *querelle des femmes*. Obiettivo precipuo dell'autore è quello di dimostrare che, non solo nel corso dei secoli le donne sono state

---

<sup>11</sup> Si veda il *Dizionario biografico degli italiani*, volume 91, 2018.

<sup>12</sup> In questo, Luisa si contrappone a Cassandra che, invece, come si è visto, per effetto della punizione del dio Apollo, possedeva la virtù della conoscenza tramite il dono della profezia, ma mancava di quello della persuasione.

ingiustamente relegate al mero esercizio dei lavori domestici, ma che esse siano anzi perfettamente adatte a gestire ruoli di potere, come Bronzini dimostra passando in rassegna *exempla* storici, letterari e mitologici di indubbia pregnanza storica e sociale.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, Dante (2010a). *Divina Commedia*. Firenze: Le Monnier Scuola.  
— (2010b). *Tutte le opere*. Roma: Newton Compton editori.
- ARIOSTO, Ludovico (2016). *Orlando Furioso*. Roma: Feltrinelli.
- BIANCHI, Paola (2018). «Maria Luisa di Savoia». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 91. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- BOCCACCIO, Giovanni (1841). *Volgarizzamento di maestro Donato da Casentino dell'opera di Messer Boccaccio De claris mulieribus*. Milano: Giovanni Silvestri.
- BRONZINI, Cristoforo (1622). *Della Dignità e Nobiltà delle Donne*. Firenze: Zanobi Pignoni.
- DOGLIONI, Giovanni Niccolò (1594). *Compendio historico Universale di tutte le cose notabili già successe nel mondo*. Venezia: Damian Zenaro.
- ERODOTO (1999). *Storie*. Milano: Arnoldo Mondadori editore.
- FONTE, Moderata (1988). *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini*. Milano: Eidos.
- PETRARCA, Francesco (1863). *Lettere di Francesco Petrarca*. Firenze: Le Monnier
- PLATONE (2006). *Repubblica*. Bari: Laterza.
- PLUTARCO (1865). *Vite parallele*. Firenze: Le Monnier.



DONNE DI «GRANDISSIMO GOVERNO»:  
L'ESERCIZIO DELLA SOVRANITÀ FEMMINILE  
SECONDO CORNELIO LANCI  
WOMEN OF «GRANDISSIMO GOVERNO»:  
THE EXERCISE OF FEMALE SOVEREIGNTY  
BY CORNELIO LANCI

Mariasole DI COSMO  
*Università di Siviglia / Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Nel 1590, quando venne dato alle stampe il compendio intitolato *Esempi della virtù delle donne*, firmato dall'urbinate Cornelio Lanci, il casato mediceo celebrava cinquant'anni dal primo ingresso di una donna nell'antica residenza del governo repubblicano fiorentino: il profilo biografico di Eleonora da Toledo conclude in posizione enfatica il XXXIX trattato dell'opera, che mira a dare testimonianza delle «Donne le quali ressero e governarono popoli». L'articolo intende proporre una breve panoramica degli spazi del potere regio dedicati alla reggenza di donne straordinarie come Eleonora, che si distinsero per la pratica di una virtù considerata quasi esclusivo appannaggio maschile: l'abilità di governo.

*Parole chiave:* Lanci, donne, potere, querelle des femmes, Eleonora da Toledo.

*Abstract*

In 1590, when the compendium *Esempi della virtù delle donne* by Cornelio Lanci was published, the Medici family celebrated fifty years since the first entry of a woman in the residence of the Florentine republican government: the biographical profile of Eleonora da Toledo concludes the XXXIX treatise of the work, which aims to give witness to the «Women who ruled and ruled peoples». This article aims to offer an overview of the spaces of royal power dedicated to the regency of extraordinary women, who were distinguished by the ability to govern.

*Keywords:* Lanci, women, power, querelle des femmes, Eleonora da Toledo.

## 1. UNA MEDICI DI GRANDISSIMO GOVERNO

Perché Eleonora? È lecito chiedersi cosa spinse Cornelio Lanci<sup>1</sup>, commediografo urbinato, stanziatosi e operante a Firenze presumibilmente durante l'ultima decade del XVI secolo, a collocare il breve ma incisivo ritratto di Eleonora da Toledo in posizione enfatica, a conclusione del XXXIX trattato degli *Esempi della virtù delle donne*, che celebra le donne di buon governo che ressero i popoli.

In primo luogo, è necessario considerare il complesso coacervo di sentimenti che legò la famiglia Lanci al casato mediceo e in particolare ai granduchi di Toscana, Cosimo ed Eleonora: nel 1560, due anni prima che Eleonora si spegnesse, stroncata dalla tubercolosi polmonare che la affliggeva da almeno un decennio, Baldassarre Lanci, padre di Cornelio, fu incaricato da Cosimo I di ricostruire il forte di Siena, il primo di una lunga serie di incarichi che lo tennero saldamente legato alla dinastia medicea fino alla fine della sua vita (Ercolino, 2004). Non si ha notizia, tramite i dizionari biografici o altre fonti archivistiche, del legame diretto che intercorse tra l'ingegnere della repubblica lucchese e la duchessa spagnola, ma è cosa nota che i coniugi Cosimo e Eleonora non si separassero se potevano evitarlo. Ne rimase intimamente colpito il viaggiatore inglese William Thomas, che così scrisse della spagnola: «Il duca la amava così tanto che non va in nessun luogo senza di lei» (Cinque cose, 2022). Dunque, è assai probabile che Baldassarre Lanci conoscesse da vicino la duchessa Eleonora, la cui bellezza incantò Cosimo e la cui squisita virtù ispirò numerosi fautori della questione femminile, Cornelio Lanci *in primis*.

Una figura controversa ma dalla potente carica icastica, quella di Eleonora da Toledo, protagonista durante lo scorso anno di un fitto calendario di eventi culturali assai variegati e di solenni festeggiamenti, atti a celebrare i cinquecento anni dalla nascita

---

<sup>1</sup> Lanci si innestò nel complesso movimento culturale che attraversa il panorama letterario encomiastico e apologetico sotto il titolo eufonico di *querelle des femmes*, pubblicando nel 1590, presso la stamperia di Francesco Tosi a Firenze, un catalogo di illustri *exempla* muliebri, noto come *Esempi della virtù delle donne*, articolato in quaranta trattati.

della duchessa Medici. Nello spettacolo di *living history* *Serenissima duchessa Eleonora di Toledo, ovvero dell'amore et del comando*<sup>2</sup> si approfondisce la dimensione storico-politica del personaggio, al fine di dimostrare che la funzione esercitata da Eleonora all'interno della famiglia e della corte medicea non fu solo quella di coadiuvare l'illustre consorte nello svolgimento delle sue mansioni e dunque di gestire il potere pubblico solo nominalmente, bensì ella detenne il pieno e rigoroso controllo delle dinamiche di potere che si diramavano per il Granducato di Toscana.

Non c'è dubbio che Eleonora fosse una donna di Stato senza precedenti all'interno della dinastia medicea. Il protagonismo nel ruolo di amministratrice dell'ampio patrimonio di famiglia influenzò la scelta di Lanci, quando si trattò di completare adeguatamente il quadro delle donne reggenti: ci si può domandare perché la scelta del Nostro non sia ricaduta su qualche dama della casata Medici a lui contemporanea: forse avrebbe potuto scegliere Bianca Cappello, «la cortigiana che osò farsi duchessa» (Cavini, 2017: 61), amante e poi moglie del duca Francesco I, che proprio per il suo scellerato ardire fu maltrattata dai fiorentini, al punto che non conosciamo nemmeno il luogo di sepoltura di questa donna. Il Nostro non fu particolarmente affascinato neanche dall'ingegno sopraffino e dalla temprata tenace che furono gli attributi essenziali di Caterina de' Medici, sulla quale gravava il mito della regina nera<sup>3</sup>, disposta a farsi strada nel sangue. Anche la sposa di Enrico di Navarra, donna sovrana e membro del casato mediceo, avrebbe potuto rappresentare un'ulteriore opzione per Lanci, non fosse che Maria de' Medici fu costretta ad accettare i

---

<sup>2</sup> Il coordinamento scientifico dello spettacolo, replicato per ben tre date, tra l'ottobre e il dicembre 2022, e tenutosi nel Salone dei Cinquecento del Museo di Palazzo Vecchio a Firenze, è stato affidato alla studiosa Valentina Zucchi, mentre la regia è stata magistralmente guidata da Alberto Galliani. Una delle battute più iconiche e suggestive pronunciate dalla prima attrice, Giaele Monaci, recita: «Io ho avuto un ruolo molto importante nella formazione di questo suo potere [ci si riferisce a Cosimo I. N. d. A.]. Se Sua Eccellenza è diventato ciò che è diventato, lo deve anche a me» (s. a., 2022).

<sup>3</sup> Occorre precisare che un tale spirito di condanna della figura di Caterina de' Medici risale a un'epoca successiva: il pubblico italiano di fine Cinquecento sapeva che Caterina si era battuta per la libertà di culto e per quella tanto agognata tolleranza religiosa che si sarebbe realizzata solo sotto il regno di Enrico di Navarra, per il quale Parigi val bene una messa.

continui tradimenti del consorte e persino ad accudirne i figli illegittimi: alla morte del re, Maria si ritrovò a capo di un governo più che labile, nel quale fece sempre fatica a imporre la sua diafana autorità.

Eleonora era letteralmente l'unica possibile e saggia scelta a disposizione di Cornelio Lanci: l'educazione improntata al rispetto dei dettami cattolici e modellata su una rigida etichetta comportamentale ricevuta dalla futura duchessa di Toscana non dipendeva solo dai natali spagnoli, ma anche dall'adolescenza trascorsa nel fastoso regno napoletano e dalla consapevolezza che Eleonora aveva di stare crescendo in un luogo ostile al viceré Pedro, suo padre, e che dunque impose alla giovane di adottare subito un portamento altero e un atteggiamento poco incline all'affabilità, anche quando, appena diciassettenne, convolò a giuste nozze con il rampollo di casa Medici, Cosimo I. Un matrimonio politico che si rivelò notevolmente fruttuoso per Cosimo e per l'intera dinastia, corroborato dalla stima reciproca e da un sincero affetto che le fonti storiografiche tutte concordano a descrivere come un legame *sui generis*, una storia d'amore da romanzo.

Sin dal primo momento in cui Eleonora mise piede a Firenze l'opinione pubblica era pronta ad associare al suo operato e alla sua incredibile fertilità la ritrovata stabilità economica in cui versava il casato mediceo, di nuovo fiorentino (Palos, 2016: 169). Eppure il popolo fiorentino non lesinò pesanti critiche alla nuova duchessa, vessata dall'anonima Cronaca Fiorentina che la etichetta come «una barbara spagnola, nemica della patria e di suo marito» (Palos, 2016: 173). Per quanto la veridicità della Cronaca sia da considerarsi quanto meno dubbia, è certo che tale impietoso giudizio, almeno in parte, influenzò l'opinione che gli storici moderni e contemporanei ebbero di Eleonora: per esempio Gaetano Pieraccini la declassò allo status di donna incolta e del tutto incapace di rendersi amabile agli occhi dei fiorentini (Pieraccini, 1925: 64). Ma è chiaro che l'astio dei cronisti spesso si spiega alla luce della difficoltà dagli stessi incontrata nel riconoscere a Eleonora, in quanto donna, i meriti e le doti di una statista ineccepibile: la duchessa spagnola, costantemente paragonata alle donne della famiglia Medici che l'avevano preceduta, a cominciare da Maria Salviati, madre di Cosimo, è



assurta a *exemplum* di incommensurabile virtù domestica. Fedele al marito, fu la prima magnifica dei Medici a godere della concreta opportunità di assurgere a un'indipendenza tale da consentirle di giocare un ruolo molto significativo nelle dinamiche socio-economiche e culturali di gestione della *res publica*: da un lato lo spirito di indipendenza tutta napoletana rendeva il potere di origine straniera di cui Eleonora era ammantata affascinante e terribile e un tempo, tant'è che in una lettera inviata a Cosimo durante la sua permanenza a Genova, uno dei tanti periodi di assenza del duca in cui la reggenza di Firenze spettava alla duchessa, ella diede sfogo a tutta la sua angoscia. Scriveva di sentirsi in pericolo, lasciata da sola in una città che considerava il suo nome e il suo governo nemici del popolo.

Dall'altro lato, la figura di Eleonora era esaltata da numerosi autori contemporanei, tra i quali si ricorda Domenico Brunì da Pistoia, che nell'opera intitolata *Difesa delle donne* ricorda che Eleonora si propose di emulare l'onorabile operato della regina cattolica Isabella di Castiglia, divenendo così depositaria delle medesime gloriose qualità (Brunì, 1559: 20). Più tardi, nella prima decade del Seicento, Cristoforo Bronzini attribuì alla «Serenissima Signora» le sembianze di un angelo, capace di esprimersi con dolcezza e molto amata da Cosimo, il quale si diceva spesso immensamente felice che gli fosse toccata in sorte una Donna saggia e magnanima, una regnante a tutti gli effetti. È opportuno a questo punto far cenno al fatto che dietro le lodi, sempre iperboliche, di figure come Eleonora di Toledo vi sia una carica di cortigianeria che porta a sorvolare su zone d'ombra che pure vi furono e che costellarono l'operato politico di tali personaggi di spicco. In effetti gli elementi di cortigianeria, che certamente influenzarono anche la trattazione lanciana, rischiano di consegnarci un ritratto di Eleonora unidirezionale: d'altronde questa magnifica dei Medici era pur sempre la madre dell'allora granduca – Francesco I de' Medici – e la predilezione che le veniva riservata finiva comunque con l'essere gradita a coloro dai quali uno scrittore come Lanci si aspettava protezione e atti di mecenatismo.

Ad ogni modo, Eleonora fu davvero la prima donna Medici a riuscire nell'impresa, tanto ardua per il genere femminile, di contribuire fattivamente alla costruzione dell'identità dinastica, agendo tramite due direttive fondamentali: l'accrescimento del

patrimonio familiare e fondiario, della cui oculata gestione Eleonora si occupò in esclusiva, e una sapiente promozione culturale del casato mediceo che già in passato aveva chiamato le donne della famiglia all'attiva ricostruzione della nuova e più potente identità familiare, offrendo loro l'inedita opportunità di presentarsi al popolo fiorentino come elementi indispensabili al funzionamento dell'ingranaggio dinastico e di quelle dinamiche gestionali volte a decretare l'egemonia culturale del casato mediceo e della stirpe futura. La *novitas* di Eleonora è rappresentata dai primati di matrice profemminista che la consegnarono alla storia come la prima donna a insediarsi nel palazzo dell'antica repubblica fiorentina: l'eclatante trasferimento rispondeva alle mire espansionistiche della famiglia medicea, rispetto alle quali Eleonora mostrava di sentirsi pienamente a suo agio, forte di una mentalità progressista al limite del provocatorio che la spinse a scegliere per sé gli appartamenti che anticamente erano appartenuti al Gonfaloniere cittadino. Bernardo Segni tenne a specificare che il ruolo di Eleonora fu assai incisivo al punto che Cosimo tendeva ad affrontare le scelte cruciali per la famiglia e il ducato solo dopo averle meditate con la consorte (Arrighi, 1993). Ella era, a dire di Riguccio Galluzzi, «il canale di tutte le grazie solite compartirsi dal duca» (Galluzzi, 1781: 269). Ma l'incarico che concesse a Eleonora uno spazio di potere e di controllo, mai prima di allora appannaggio di un membro femminile della famiglia, consisteva nella gestione del patrimonio familiare e degli investimenti finanziari: una cospicua dote consentì a Eleonora di investire nell'acquisto di beni immobili e di terreni coltivati a biada e a grano e di acquisire una posizione di netta superiorità rispetto al duca consorte, il quale contrasse con lei considerevoli debiti. La potente Eleonora, almeno economicamente, non dipendeva da nessuno: al contrario Cosimo I decise di affidare alle mani sapienti di lei la gestione del patrimonio di entrambi i duchi i Toscana. La gestione delle committenze artistiche invece consentì ad Eleonora di consegnare ai posteri un'immagine di sé inequivocabile<sup>4</sup>, quella della «prima donna dello Stato» (Niccoli, 2005: 639).

---

<sup>4</sup> La bellezza statuaria che si sprigionava florida dal volto di Eleonora, perfettamente ovale, è ben rappresentata dai celebri ritratti del suo artista favorito, Agnolo Bronzino, che dipinge gli impassibili occhi della spagnola di

## 2. UNA SOVRANA CLEMENTE: IL RITRATTO DI LANCI

Il fatto che Eleonora si presentasse alla società rinascimentale come una donna «di grandissimo governo» (Lanci, 1590: 243) è il primo merito che Cornelio Lanci, autore degli *Esempi*, le riconosce: l'urbinate precisa altresì che lo spazio di potere in cui Eleonora agiva liberamente le veniva riservato proprio dal duca Cosimo I, il quale spesso la chiamava a «terminare molti negocij importanti à sudditi» (Lanci, 1590: 243). Proprio questi sudditi e la condizione in cui versavano a dare compiuta testimonianza del governo illuminato che Eleonora seppe condurre a Firenze per un ventennio e che impedì al popolo fiorentino di essere intaccato dalla penuria, tanto che i cittadini –scrive Lanci iperbolicamente– avevano a disposizione molto più di quanto necessitasse loro e talvolta molto più di quanto desiderassero. Il vero potere di Eleonora e la sua capacità di governare degnamente sul ducato toscano sono sanciti dunque dalla premurosa cura che la duchessa ebbe del suo popolo. La magnanimità fece della spagnola, agli occhi di Lanci, l'*exemplum* muliebre della perfetta sovranità e le valse due preziosi onori sottolineati dal Nostro: l'imperitura memoria e l'*imitatio*: ella, infatti, sarebbe stata «osservata da ciascuno» (Lanci, 1590: 244), per la misericordia con cui si approcciava alla povera gente, per la clemenza destinata a chi si era macchiato di un delitto e per la benignità con cui lei, duchessa straniera, accoglieva i forestieri in terra toscana. La tempra benevola di Eleonora non fu scalfita nemmeno dall'infausto dolore che la afflisse e che la condusse a prematura morte: il trattato lanciano si conclude proprio con la notizia di cronaca recante il decesso di ben due figli di Cosimo ed Eleonora, Giovanni e García, che l'urbinate afferma di aver tratto dall'orazione funebre recitata

---

una calda tonalità castana, mostrandosi così in disaccordo con le fonti scritte che descrivono Eleonora come una donna diafana dalla bellezza angelicata, i cui magnetici occhi azzurri erano incorniciati da una cascata fluente di capelli biondi. Al di là di tali discrepanze, fonti scritte e figurative concordano tuttavia sull'incantevole bellezza di Eleonora, sempre raffigurata abbigliata di eleganti vesti dalle stoffe pregiate e damascate, intessute di ricami d'oro e d'argento, impreziosite da gioielli e rare pietre preziose; il tutto veniva meticolosamente prodotto, per volere della duchessa, nel laboratorio di manifattura tessile che occupava alcune stanze di Palazzo Pitti (Marx, 2005: 155).

per Eleonora da Giovan Battista Adriani, nominato storiografo ufficiale del Granducato di Toscana. La duchessa seguiva sempre Cosimo nei suoi spostamenti e lo seguì anche in Maremma, nel 1562, dove tre dei loro figli superstiti, Giovanni, García e Ferdinando, contrassero la malaria<sup>5</sup>. Eleonora assistette, per la prima volta impotente, a un repentino aggravarsi della sua tubercolosi che la spense a Pisa, nel dicembre del 1562. Delle orazioni funebri pronunciate a Firenze per le solenni esequie della duchessa, che ebbero luogo nella cappella medicea della Basilica di San Lorenzo, Domenico Moreni<sup>6</sup> ne cita due: la prima recitata da Pietro Vettori<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Il recente ritrovamento di alcuni documenti conservati presso l'Archivio Storico di Firenze e recanti la stesura di un albero dinastico ufficiale, commissionato dalla famiglia Medici nel 1712, fomentano la credenza popolare che vede don García uccidere per motivi di mera gelosia il fratello Giovanni, durante una battuta di caccia, per poi essere ferito a morte dal duca, suo padre, sconvolto dalla violenta perdita del suo figlio prediletto. Le malevole dicerie furono fomentate dalla decisione presa da Cosimo di non esporre pubblicamente il corpo di don García (o Garzia) in occasione delle esequie. Fu Domenico Moreni a smentire tali maldicenze: lo storico riferisce che Giovanni fu ordinato cardinale a soli diciassette anni da papa Pio IV e lo descrive, servendosi delle parole dell'Adriani, come un giovane «di maturo giudizio, e savio più che a quella età non si conveniva, [...]» (Moreni, 1813: 284). Anche don Garzia, deceduto a Pisa il 12 dicembre 1562, viene ricordato da Moreni come depositario di maniere gentili e ben educato quanto il fratello. Per la sua morte non furono celebrate solenni esequie, tuttavia egli fu pubblicamente encomiato da Leonardo Salviati, all'epoca appena ventitreenne, la cui orazione –scrive Moreni– si rivelò talmente ricca di aneddoti e elogi che durò ben tre giorni.

<sup>6</sup> Domenico Moreni fu nominato canonico della Basilica di San Lorenzo a Firenze dal duca Ferdinando III e da allora si cimentò nella compilazione di un'opera monumentale, nota con il titolo *di Memorie storiche dell'Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo*, data alle stampe nel 1804 e successivamente arricchita da diversi ampliamenti.

<sup>7</sup> L'orazione funebre scritta e recitata in latino da Pietro Vettori si intitola *Laudatio Eleonorae Cosmi Medices Flor. Et Ser. Ducis Uxoris, quae habita est IV. Kal. Ian. Florentiae in Aede D. Laurentii, Florentiae 1562*. Stampata in 4. Presso Lorenzo Torrentino, fu poi tradotta in volgare da Nicolò Mini e stampata nel 1563 per i figli di Lorenzo Torrentino in 4. L'orazione del Vettori è contenuta anche in una ristampa Brixie 1563 apud. Ludovic. Sabiensem in 4. E fu successivamente inserita anche negli Atti del Concilio di Trento a p. 477 dell'edizione di Lovanio, nella collezione dei concili del Labbè T. XIV. Col. 1644 (Moreni, 1813: 359-360). Secondo Moreni, Pietro Vettori pronunciò anche l'orazione funebre per le solenni esequie del cardinale Giovanni, anche questa stampata presso Torrentino in 4.

a Firenze pochi giorni dopo la dipartita di Eleonora e la seconda, risalente al 1563, pronunciata dal già citato Giovan Battista Adriani<sup>8</sup>, indicato da Cornelio Lanci come sua fonte. Per quanto non venga esplicitato dal Nostro, è assai probabile che anche l'orazione funebre firmata da Pietro Vettori sia stata una fonte di Lanci: nessuna delle due, invece, pare costituire la base di un calco lanciano. Tale ipotesi confermerebbe le direttive del *modus operandi* di Lanci, che, nell'approntare i ritratti esemplari di donne antiche ed eroine del mito classico, si appropria di interi paragrafi presenti in compendi e cataloghi, risalenti a un'epoca relativamente contemporanea all'urbinate, per poi tradurli dal latino in volgare fiorentino e limitandosi a indicare, alla fine di ciascun ritratto, le medesime fonti classiche dichiarate dagli autori dei suddetti compendi, senza che né Lanci né gli autori che gli offrono la base per i suoi calchi abbiano poi effettivamente e direttamente consultato le fonti citate. Al contrario, quando si tratta di collocare nell'elenco ritratti virtuosi di donne più o meno contemporanee, Lanci sembra realmente trarre le notizie sui personaggi dalle fonti (di solito cronache e orazioni, sempre scritte o pronunciate in latino) da lui indicate come modello, senza che queste vengano poi pedissequamente tradotte dall'urbinate che anzi mostra di rielaborarle per ricavarne una trattazione originale. Accade per Eleonora, elogiata da Vettori in qualità di «praestantissima omnium feminarum» (Vettori, 1562: 3): l'autore, rispetto a Lanci, inverte lo schema compositivo, riferendo dapprima delle virtù tipicamente cristiane che trovarono terreno fertile in Eleonora, per poi soffermarsi sulla predisposizione della sovrana ad occuparsi, con grande lucidità, di affari cruciali per il ducato: «Liceret etiam mihi de magnitudine animi ipsius, prudentiaque in consilijs demagnis rebus capiendis, multa praedicare: [...]» (Vettori, 1562: 10). Ma è l'Adriani l'unica fonte resa nota da Lanci in chiusura della sua trattazione sulla dama spagnola: Eleonora, «suavissima coniux» (Adriani, 1563: 2), fu foriera di ogni genere di virtù che la resero di gran lunga superiore

---

<sup>8</sup> Anche il testo dell'orazione funebre composta da Giovan Battista Adriani è in latino e reca il titolo *Oratio funebris Ioannis Baptistae Adriani, De laudibus Eleonorae Toletanae Cosmi Medicis Florent. et Senen. Ducis Uxoris*, pubblicata a Firenze presso lo stampatore Lorenzo Torrentino nel 1563.

alle sue simili e che le valsero da parte di Adriani una serie di lodi generalmente riservate agli esponenti del sesso opposto, ai quali la duchessa non aveva nulla da invidiare. Che funzionari di corte come lo stesso Adriani fossero soliti recarsi dalla Serenissima per ragioni d'ufficio è chiaro nel passo che recita: «nemo e nostris unquam ad illam aut officij, aut negotiarum, aut opis causa accessit, quin ab illa aut verbis ornatus, aut consilio adiutus, aut aliqua ratione sublevatus abierit» (Adriani, 1563: 10). Ora che la bella Eleonora è scomparsa in quale porto sicuro troveranno riparo tutti i miseri fiorentini in preda alla tempesta dell'esistenza<sup>9</sup>? Dunque, perché Eleonora? Certamente per tutta una serie di ragioni legate alle dinamiche e ai meccanismi della cortigianeria che spingono autori come Vettori, Adriani e lo stesso Lanci a riservare alla duchessa encomi quanto meno iperbolici, ma forse c'è anche dell'altro. Probabilmente perché Eleonora non fu una virago di quelle narrate nelle leggende cavalleresche, ma una donna che desiderò per sé stessa conquistare un primato, senza mai cedere alle tentazioni dell'astuzia e del sotterfugio, bensì mantenendosi fedele alla virtù dei costumi, al rigore come chiave d'accesso al controllo, a Cosimo, suo amato consorte. Determinati giudizi storici, soprattutto se quasi del tutto privi di note critiche, andrebbero letti alla luce delle esigenze encomiastiche che si rivelano direttrici topiche dell'elenco lanciano, eppure Eleonora agli occhi dei suoi sostenitori – che spesso non tennero in conto le zone d'ombra del suo operato – non ebbe mai l'aspetto di una guerriera, perché non serve sempre imbracciare le armi per detenere un'illuminata capacità di governo: a lei bastò restare un esempio saldo di virtù

---

<sup>9</sup> Adriani scrisse e recitò anche l'orazione funebre per Cosimo I de' Medici, in occasione delle solenni esequie del Granduca di Toscana, tenutesi a Firenze il 17 maggio del 1574: fu allora che tornò a parlare pubblicamente di Eleonora, la quale, a parere dell'oratore, fu l'unica vera fonte di serenità di Cosimo. Dei due duchi, complici di un matrimonio politico che tuttavia non ebbe nulla da invidiare alle più sincere storie d'amore, si scrive: «[...], e con la bellezza del corpo, e con la leggiadria dei costumi, e con la dolcezza della maniera, e con l'amore scambievole s'era in modo seco d'animo congiunta, che non era cosa che più si celebrasse al mondo che il beato essere di così fatta coppia» (Adriani, 1574). L'orazione fu poi tradotta in volgare fiorentino dal figlio di Adriani, Marcello, e stampata presso l'editore Giunti a Firenze nello stesso anno.

coniugale, di magnanimità, di oculatezza, e ancora di cortesia e di generosità. Se l'urbinate potesse rispondere alla domanda iniziale, credo che glisserebbe sul resto e mi direbbe di aver scelto Eleonora per questo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADRIANI, Giovan Battista (1563). *Oratio funebris Ioannis Baptistae Adrianii, De laudibus Eleonorae Tolentanae Cosmi Medicis Florent & Senen. Ducis Uxoris*. Firenze: Lorenzo Torrentino.
- (1574). *Orazione di M. Gio. Batista Adriani fatta in latino all'essequie del Sereniss. Cosimo De Medici Gran Duca di Toscana*. Firenze: stamperia de' Giunti.
- ARRIGHI, Vanna (1993). *Dizionario biografico degli italiani*, 42. Roma: Treccani.
- BRUNI, Domenico (1559). *Difesa delle donne*. Milano: Giovanni Antonio degli Antonij.
- CAVINI, Daniela (2017). *Le magnifiche dei medici. Dodici ritratti*. Firenze: Mauro Pagliai Editore.
- «Cinque cose che non sapevi su... Eleonora di Toledo». *Mus.E*. Recuperato da <https://musefirenze.it/blog/5-cose-su-eleonora-di-toledo/> [Data di consultazione: 13/02/2023].
- ERCOLINO, Maria Grazia (2004). «Lanci, Baldassarre». *Dizionario bibliografico degli Italiani*, vol. 63. Recuperato da [https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-lanci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-lanci_%28Dizionario-Biografico%29/) [Data di consultazione: 17/02/2023].
- GALLUZZI, Jacopo Riguccio (1781). *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, 2. Livorno: Giovan Tommaso Masi e compagni.
- LANCI, Cornelio (1590). *Esempi della virtù delle donne*. Firenze: Francesco Tosi.
- MARX, Barbara (2005). «Politica culturale al femminile e identità medicea». In G. Calvi e R. Spinelli (a cura di), *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti XVI-XXVIII secolo* (pp. 147-168). Firenze: Edizioni Polistampa.
- MORENI, Domenico (1813). *Delle tre sontuose cappelle medicee situate nell'imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze*. Firenze: Edizioni Carlo e comp.
- NICCOLI, Bruna (2005). «La corte domestica di Eleonora e la promozione del gusto: abiti e interni». In G. Calvi e R. Spinelli (a cura di), *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti XVI-XVIII secolo* (pp. 635-644). Firenze: Edizioni Polistampa.
- PALOS, Joan-Lluís (2016). «A Spanish Barbarian and an Enemy of Her Husband's Homeland: the Duchess of Florence and Her Spanish Entourage». In J. L. Palos e M. S. Sánchez (a cura di), *Early Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer* (pp. 24 e ss.). Routledge: Londra.

- PIERACCINI, Gaetano (1925). *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo: saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*. Firenze: Vallecchi.
- VETTORI, Pietro (1562). *Laudatio Eleonorae Cosmi Medicis Florentini Uxoris*. Firenze: Lorenzo Torrentino.



II. DONNE E SOCIETÀ:  
IL POTERE DELLE IDEE  
NELLA SCRITTURA FEMMINILE  
NELL'ETÀ CONTEMPORANEA



# POTERE E ALTERITÀ IN ALBA DE CÉSPEDES

## POWER AND OTHERNESS IN ALBA DE CÉSPEDES

Loreta DE STASIO  
*Universidad del País Vasco*

### *Riassunto*

L'intento del nostro studio è di evidenziare la genialità di questa autrice per minare la campagna di marginalizzazione operata da una certa critica nei confronti della sua produzione come scrittrice. Solo negli ultimi anni si è ripreso a considerare l'opera di questa affascinante scrittrice, che in vita conobbe un importante successo letterario, fino agli anni '50. Per raccontare l'eccezionalità di Alba De Céspedes rispetto al suo ambiente e al suo tempo, in questo contributo si sintetizzano l'originalità e i poteri esercitati in ambito letterario e politico, con alcuni riferimenti alle sofferte contraddizioni.

*Parole chiave:* Alba de Céspedes, potere, scrittura letteraria, alterità.

### *Abstract*

The aim of our study is to highlight the genius of this author to undermine the campaign of marginalization operated by a certain critic towards her production as a writer. Only in the last few years scholars have started considering the work of this fascinating writer, who enjoyed an important literary success during her life, until the 1950s. To tell the exceptionality of Alba De Céspedes compared to her environment and her time, this contribution summarizes the skills, the originality and the powers exercised in the literary and political fields, with some references to the painful contradictions.

*Keywords:* Alba de Céspedes, power, literary writing, otherness.

## 1. INTRODUZIONE

Nata a Roma nel 1911, di padre cubano e madre italiana, Alba De Céspedes è una delle figure più attive nella Resistenza italiana cui contribuisce con la sua attività politica che svolge in prima persona come partigiana; ma anche attraverso i suoi romanzi, poesie, traduzioni e articoli giornalistici e scritture per la radio, il

teatro, il cinema e la televisione: in altre parole, una prolifica e diffusa attività letteraria. Si tratta di testi di un innegabile spessore estetico e ideologico fondamentali per la letteratura italiana che la scrittrice ha contribuito ad animare per decenni.

Tuttavia, nel '67-68 abbandona l'Italia per Parigi –dove morirà 30 anni dopo– dopo le deluse aspettative della sua attività antifascista che aveva alimentato con la fondazione e direzione di *Mercurio; mensile di politica, arte, scienze*, una delle più importanti riviste del dopoguerra fra il 1944 e 1948.

La rivista da lei fondata, *Mercurio*, fu la prima rivista di stampo antifascista –animata dallo spirito della Resistenza– apparsa nell'immediato dopoguerra, che coniugava diversi temi di politica, arte e scienza e che aveva come finalità la diffusione dei saperi e la democratizzazione della cultura. (Akerström, 1992). La rivista *Mercurio*, ideata sul modello della *Revue des Deux Mondes*, contava con le firme di molti tra i più noti intellettuali dei primi anni del dopoguerra, tra cui Ernest Hemingway, Alberto Moravia, Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Massimo Bontempelli, Gianna Manzini, Giacomo Debenedetti, Guido Calogero e Ferruccio Parra. Sono anni in cui la scrittrice frequentava e si confrontava con diversi esponenti del mondo letterario dell'epoca e con intellettuali come Aldo Palazzeschi, Elio Vittorini, Paola Masino, Vitaliano Brancati, Anna Banti, Corrado Alvaro, Maria Bellonci, Ottiero Ottieri e tanti altri scrittori e scrittrici di simile calibro. (González de Sande, 2012: 138). La rivista divenne uno dei punti di riferimento nel processo di rinnovamento della cultura italiana fino alla chiusura, avvenuta nel giugno 1948.

Pur avendo riscosso molto successo con la pubblicazione del suo romanzo *Nessuno torna indietro* (1938) con l'editore Mondadori –che pubblicherà anche i suoi romanzi successivi più noti *Dalla parte di lei* del 1949 e *Quaderno proibito* del 1952<sup>1</sup>, garantendo la diffusione dei suoi lavori e una certa fama in vita– essenzialmente, dalla fine degli anni '60 la scrittrice scompare di scena in Italia, sceglie di trasferirsi a Parigi, produce e pubblica

---

<sup>1</sup> Gli altri romanzi sono *Il rimorso* (1962), *La bambolona* (1967); così come la raccolta di poesie *Le ragazze di maggio* (1970), dedicata alle giovani del maggio del '68, e il romanzo *Nel buio della notte* (1976), pubblicate prima in francese; e, infine, la sua opera postuma, *Con grande amore*, dedicata a Cuba.

in lingua francese –auto-traducendosi in italiano– e inizia a rivendicare le sue radici cubane sostenendo la causa comunista di Fidel Castro che conosceva personalmente. D'altronde suo nonno, Carlos Manuel de Céspedes, era stato il primo presidente della Repubblica Cubana<sup>2</sup>; ricordato come «el Padre de la Patria» per essere stato l'iniziatore della prima guerra di indipendenza cubana contro gli spagnoli il 10 ottobre 1868, così come il fondatore della nazionalità cubana sorta con la liberazione degli schiavi<sup>3</sup>.

L'intento del nostro contributo è di evidenziare la genialità di questa autrice per minare la campagna di marginalizzazione operata da una certa critica nei confronti della sua produzione come scrittrice di romanzi (ma anche come poeta, giornalista come inviata speciale e sceneggiatrice) avviata a partire dagli anni '60 del secolo scorso. Fatta eccezione per scarsi eventi in occasione dell'anniversario della sua nascita nel 2011, solo negli ultimi due decenni si sta rivalutando l'opera di questa affascinante scrittrice che pure in vita conobbe un importante successo letterario, fino agli anni '50.

Per raccontare la straordinarietà dirompente di Alba De Céspedes rispetto al suo ambiente e al suo tempo –che inserisce la scrittrice come emblematica del tema di questo volume– ho voluto delineare quali sono, in sintesi, le capacità dimostrate e i poteri principali che deteneva e altri contro cui si dirigeva –ed ergeva– il suo operato.

## 2. POTERE GIORNALISTICO/LETTERARIO

In primo luogo, Alba De Céspedes contravveniva il potere androcentrico della scrittura in tutte le sue forme letterarie, a partire dal genere pubblicistico. L'attività giornalistica, che inaugura la pratica di scrittura come mestiere (e come fonte di sostentamento), inizia nel 1934 con la pubblicazione del racconto

---

<sup>2</sup> Anche il padre della scrittrice, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, ambasciatore cubano a Roma, era stato presidente della Repubblica Cubana per un breve periodo nel 1933.

<sup>3</sup> Carlos Manuel de Céspedes morì assassinato nel 1874 in un'imboscata organizzata da soldati spagnoli.

«Il segreto»<sup>4</sup> sul *Giornale d'Italia*. Alla collaborazione con il *Giornale d'Italia*, seguirono quelle con *Il Secolo XIX* e *Il Piccolo* di Milano e *Il Messaggero di Roma*. Alba de Céspedes iniziò a scrivere sui giornali articoli di cultura e attualità, con collaborazioni che furono intense negli anni '30, soprattutto con *Il Messaggero* –giornale di cui fu inviata in Spagna negli anni '35-36, redattrice culturale nel '36 e di cui nel 1939 fu l'inviata negli Stati Uniti e a Cuba; successivamente, collaborò con *La Stampa* di Torino, *Il Mattino* di Napoli, *Il Resto del Carlino*, *Il Tempo* e *Il Giornale di Sicilia*. La sua attività giornalistica si diradò a partire dagli anni '40 anche a causa della censura (González de Sande, 2012, 2016).

Tuttavia, tra il '58 e il '60, Alba de Céspedes ancora collaborava con la Rivista *Epoca* che le affidò la rubrica della posta con i lettori che si chiamava proprio *Dalla parte di lei* (ed erano per la maggior parte uomini quelli che le scrivevano, non donne). Gli anni delle collaborazioni con diverse testate furono anni intensi e fervidi durante i quali Alba de Céspedes sperimentò vari stili di scrittura –spesso un accordo tra narrativa e giornalismo– manifestando una duttilità nell'utilizzo dei diversi generi che sempre la accompagnerà e mostrando una visione originale del mondo.

### 3. IL POTERE DELLA SCRITTURA: L'ORIGINALITÀ LETTERARIA E LA RIVENDICAZIONE DEL FEMMINILE

Con i suoi articoli, Alba de Céspedes era in grado di esercitare –ed esercitò di fatto– una influenza sociale e politica contro la dipendenza e subordinazione femminile durante la sua attività giornalistica. E lo fece anche con la scelta di una letteratura mascherata di *rosa* come veniva superficialmente tacciata la sua produzione di romanzi, perché trattava soprattutto di donne e delle loro storie.

Troppo spesso annoverata nell'ambito della letteratura rosa, la de Céspedes con giusto risentimento rivendicava invece il

---

<sup>4</sup> Il racconto «Il segreto» compare su *Il Giornale d'Italia* il 21 gennaio 1934, e viene poi raccolto con il titolo «Il dubbio» nella raccolta *L'anima degli altri* (1935).

riconoscimento critico del valore letterario e innovativo della sua scrittura: una scrittura tesa a rispecchiare il parlato, con la conseguente forzatura –quando non la dissoluzione– della forma-romanzo tradizionale. Questa forma di de-strutturazione dello stile della scrittura romanzesca tradizionale, è senz’altro, una sfida all’egemonico stile di scrittura convenzionale che si associa alla autorità maschile.

La libertà di indagare il reale da punti di vista diversi rispetto a quelli dominanti e la libertà di non accettare definizioni e modelli formulati nei termini della cultura patriarcale sono state conquistate solo in parte, e devono essere continuamente riconquistate e rivendicate dalle scrittrici per mezzo di strategie discorsive. Secondo Teresa De Lauretis, poiché le donne sono definite dal discorso patriarcale, occorre confrontarsi con la contraddizione e «perseguire strategie di discorso che diano voce al silenzio delle donne dentro, attraverso, contro, al di sopra, al di sotto e al di là del linguaggio degli uomini» (De Lauretis, 1996: 17-35).

La scrittura decespedia –indipendentemente dal genere letterario praticato– parte dall’esperienza di sé quale prisma con cui analizzare la realtà. La sua, è una scrittura che non parte da una conoscenza generale per arrivare a quella particolare, ma che muove dai sentimenti e dalle contraddizioni vissute in prima persona alla luce dei quali interpretare la realtà.

Nei suoi romanzi de Céspedes, oltre al *cosa*, pone particolare attenzione al *come*, ossia a come trasformare in parole nei contenuti, rispettando il proprio punto di vista e asserendo le proprie convinzioni. In diverse occasioni la scrittrice si interroga e riflette sulla centralità della lingua, in quanto a mancare erano le parole per dirsi a partire da sé. Un dire di sé che, non più costretto all’imitazione di certi modelli maschili, acquista un rinnovato significato e porta impreviste prospettive di senso (Faccini, 2020: 90).

A proposito del *come*, chiarisce l’autrice:

Per me la lingua è più importante ancora di quello che racconto, perché in fondo tutte le storie si assomigliano, anche se vagamente, ma è lo stile che definisce lo scrittore. [...] Lo stile è per me di un’importanza enorme. Il contenuto è un’idea che ho, però se non fossero scritti con un certo stile i miei libri sparirebbero, per esempio *Quaderno proibito* è la cosa più semplice che ci sia. Qual è il fatto?

Non c'è, si può dire. [...] Io trovo che la bellezza dello scrivere è proprio come si racconta. Lo stile, la ricerca, questa è la mia grande passione (Carroli, 1993: 146-147).

Pur sperimentando generi diversi per realizzare un proprio stile, in de Céspedes ricorre la trasgressione dello stile, manifestando più spesso un'estraneità alla gerarchia e alla codificazione dei generi, e risultando, quindi, difficilmente catalogabile. La scrittrice ha praticato una mescolanza di generi e una noncuranza per gli statuti del canone che, alla luce delle considerazioni di De Lauretis, possono essere interpretati come strategie discorsive per parlare il *silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini* (Faccini, 2020: 91).

Il genere della scrittura dei romanzi di Alba de Céspedes assume le sembianze di una cronaca capace di contenere nella visione della quotidianità «il senso di una vicenda collettiva» (De Nicola, 2020: 45) con la capacità di fare del particolare l'universale attraverso la riproduzione di singolarità e di episodi di vita dell'autrice. Procedendo nella scrittura del proprio diario –tutt'oggi inedito, disponibile presso il Fondo De Céspedes della Fondazione Arnoldo Mondadori– la scrittrice «prende progressivamente coscienza dell'insufficienza dei linguaggi tradizionali e avvia parallelamente una fertile stagione di ricerca letteraria» (De Crescenzo, 2015: 43).

Nell'Italia degli anni Cinquanta, per molte donne, scrivere risultava ancora molto difficile: scrivere un diario per Valeria, protagonista del noto romanzo di Alba de Céspedes pubblicato nel 1952, *Quaderno proibito*, suscita in lei un senso di colpa perché considera questa attività, che tiene segreta, come tempo rubato alla famiglia. Piera Carroli in *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes* riporta ciò che l'autrice afferma in una conferenza al Lyceum della Svizzera Italiana:

Scrivere è una colpa, così Alba de Céspedes, ha definito [...] l'atteggiamento della donna che segue la vocazione letteraria. Colpevoli si sono sentite –e si sentono ancor oggi– un po' tutte le scrittrici, ha detto Alba de Céspedes e si è rifatta ad esempi famosi: come quello della Bronte e della Austin, che cercavano di nascondere i loro fogli fitti di annotazioni. Perché scrivere vuol dire per queste donne rubare il tempo alla famiglia, ai bambini, alla casa. Mentre all'uomo si riconosce il diritto di rinchiudersi nel suo studio, protetto e indisturbato, la donna deve lavorare di



nascosto, scrivere un «quaderno proibito», un po' come faceva, appunto, la protagonista del romanzo (Carroli, 1993: 64).

Tuttavia, la scelta della scrittura diaristica che ha sempre praticato nei suoi *Quaderni di lavoro*,<sup>5</sup> e da cui deriva il suo stile letterario, non deriva solo dalla declinazione di un genere considerato femminile per il carattere intimo che ha assunto nella tradizione letteraria: il diario, la memoria e il romanzo autobiografico sono anche i generi letterari privilegiati della resistenza politica e delle attività ad essa correlate, per annotare la cronaca delle giornate trascorse sulle linee di guerra. La scrittura di Alba de Céspedes, dunque, è una combinazione di stile giornalistico, memorialistico e autobiografico, per come le esperienze dell'autrice affiorassero sempre nel percorso delle sue *personagge* (Mazzanti, Neonato y Sarasini, 2016).

Nella produzione decespedia vi è una puntuale simultaneità tra il momento storico in cui si conclude la narrazione di ogni romanzo e quello reale vissuto dall'autrice, come se alla fine del romanzo seguisse il presente nella realtà. [...] sembrerebbe che la scrittura di Alba de Céspedes sia retrospettiva, procedendo dal passato verso il presente e non sfiorando mai il futuro, quasi l'autrice ripercorresse il suo passato prossimo e raccogliesse i cambiamenti incorsi in sé e nella società connessi ad esso, fino al momento storico e personale in cui si colloca realmente (Rinaldi, 2014).

Questo dettaglio apparentemente trascurabile, che si ripete in tutti i romanzi dell'autrice, è importante per chiarire il rapporto tra la vita dell'autrice e la sua narrativa. Philippe Lejeune definiva autobiografico «il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità» (Lejeune, 1986: 12). I parallelismi della vita dell'autrice con le *personagge* –che rimanda ai parametri autobiografici evidenziati da Lejeune–, sono, per quantità e qualità, tali da rendere impossibile la negazione di una presenza autobiografica nei suoi romanzi, anche se si tratta di una presenza

---

<sup>5</sup> I *Quaderni di lavoro* sono conservati presso il Fondo Alba de Céspedes della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.

che, pur restando sempre intuibile, non diviene mai esplicita. L'autrice ha motivato questa tacita presenza dicendo di vedere la propria vita e se stessa sempre «attraverso un'altra cosa», nel processo della scrittura, confermando l'intuizione di Jerome Bruner sul potere di autorivelazione della letteratura che permette, con la pratica della scrittura, la costruzione e il manifestarsi della coscienza e della conoscenza di sé (Bruner, 2006).

Dal punto di vista tematico, con i suoi romanzi, la scrittrice contribuì notevolmente alla presa di coscienza della situazione di dipendenza femminile tracciando il disagio in un contesto sociale prima condizionato dal fascismo e, in seguito, dal patriarcato democristiano filo-atlantista. Pur rifiutando, paradossalmente il femminismo per definizione, come altre scrittrici del suo tempo (Elsa Morante, Natalia Ginzburg, ecc.), con *Nessuno torna indietro*, l'autrice sfida gli standard e le aspettative del comportamento femminile ritenuto appropriato per «come il fascismo governava le donne» nel ventennio, secondo il titolo di un libro di Victoria de Grazia (1992). E offre, con il suo romanzo successivo, *Dalla parte di lei*, un esempio di resistenza, nonostante siano mutati i tempi e i luoghi.

#### 4. POTERE EDITORIALE

Grazie all'amicizia con Arnoldo Mondadori che pubblicava i suoi romanzi, poté spesso eludere la censura che si abbatté soprattutto su *Nessuno torna indietro* (1938). L'editore Mondadori la appoggiò sempre, contro le pressioni del sistema per silenziarla, e si rifiutò di impedire la ristampa delle copie del libro quando gli fu imposto dal regime fascista. Il libro aveva immediatamente riscosso un enorme successo, era divenuto rapidamente un best-seller internazionale grazie alle rapide traduzioni all'estero: agli inizi di gennaio del 1941 era già alla ventesima ristampa. Il regime voleva mandare il libro al macero, dopo aver paralizzato la sua riedizione e costretto a ritirare tutte le copie in vendita<sup>6</sup>, ma, grazie all'appoggio incondizionato

---

<sup>6</sup> Per lo stesso motivo le fu ritirato il Premio Viareggio, con il quale sarebbe stata premiata ex aequo con Vincenzo Cardarelli, nel 1939. La decisione della giuria fu successivamente annullata per ordine di Mussolini a causa dei

dell'editore Mondadori, le copie continuarono a circolare sebbene con contenuti in parte appianati ed edulcorati<sup>7</sup>.

## 5. IL POTERE DELLA RESISTENZA

Non era molto comune che una donna, e per di più un'intellettuale, si esponesse in prima persona per difendere gli ideali della Resistenza. A seguito dell'armistizio dell'8 settembre 1943 e in vista dell'invasione delle truppe tedesche a Roma, Alba de Céspedes lascia la sua città natia e si rifugia in Abruzzo. Qui la scrittrice trascorre alcune settimane spostandosi continuamente da un paese all'altro per sfuggire alla minaccia tedesca e affidando costantemente ai suoi diari la memoria di quelle drammatiche giornate, sconvolte dalle continue rappresaglie tedesche contro i giovani impegnati nella lotta armata sulle montagne. In particolare, testimonia il fondamentale contributo offerto dalle donne – e della popolazione in generale – alla causa antifascista, dando spessore alla dimensione civile della Resistenza, non solo a quella militare.

Con lo pseudonimo di Clorinda (il guerriero femminile della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso), la partigiana De Céspedes parlerà di queste storie a Radio Bari – prima radio libera in Europa dopo l'8 settembre 1944 –, quando viene assunta dall'emittente radiofonica pugliese a dicembre del 1943, dopo aver lasciato l'Abruzzo, attraversando, rischiosamente, le linee militari che segnavano il confine tra l'Italia occupata e l'Italia libera e rifugiandosi nelle montagne intorno a Bari. Radio Bari era gestita formalmente dagli Alleati ma la programmazione era curata da un vivace gruppo di intellettuali antifascisti che intendeva sostenere la guerra di liberazione che si continuava a combattere nel Nord Italia (De Crescenzo, 2015). A Radio Bari, nella sezione «L'Italia combatte», per un'ora al giorno, la partigiana Clorinda, informava tutta Italia dalla sede barese

---

precedenti politici antifascisti di Alba de Céspedes e del reiterato mancato rinnovo della tessera d'iscrizione al partito di Cardarelli.

<sup>7</sup> *Nessuno torna indietro* fu ripubblicato venticinque volte dalla sua prima stampa con diverse modifiche dell'autrice, anche se la versione originale continuò a circolare clandestinamente. Lo stesso accadde in Spagna, secondo quanto rileva González de Sande (2016).

dell'Eiar sull'avanzamento del processo di liberazione dal nazifascismo invitando le ascoltatrici e gli ascoltatori a contribuire alla Resistenza, incitandoli anche all'azione diretta, chiedendo un «continuo, sordo, sabotaggio sotterraneo». «Ricordate che per essere un patriota è necessario odiare i tedeschi e i fascisti [...] Siate, dietro al vostro tavolo, come dietro una mitragliatrice» (Babini, 2018: 22-23). Così si rivolgeva alla popolazione romana poco prima della Liberazione per incitare le telefoniste, le dattilografe, i funzionari dei ministeri a un sabotaggio che poteva avere l'efficacia delle armi. La scrittrice, si adoperava in ogni modo per la causa della liberazione e invitava le donne a combattere la propria battaglia contro il fascismo attraverso una ribellione ferma ma silenziosa, fatta anche di piccoli, indispensabili gesti. Diceva loro, ad esempio, di cucire stoffe per i soldati, di ritardare l'invio di un messaggio: insomma, di boicottare il regime con ogni mezzo. Nei suoi interventi dimostrava che la libertà era una lotta dura, faticosa, ma soprattutto quotidiana. E soprattutto racconta il coraggio e l'autonomia delle donne lasciate sole dagli uomini impegnati al fronte con una narrazione inclusiva e plurale sulla quale ottimisticamente proietta la ricostruzione del Paese.

La permanenza dell'autrice a Bari, tuttavia, durò poco più di tre mesi fino al trasferimento a Napoli. Radio Bari, infatti, si troverà sempre più stretta in alcuni dissidi politici in seno alla linea azionista e alla volontà restauratrice del governo Churchill nei confronti dell'Italia. Gran parte delle rubriche e del personale venne trasferito a Radio Napoli. Tra questi vi è, appunto, Alba de Céspedes che, sempre con lo pseudonimo di Clorinda, continua a rivolgersi ai suoi ascoltatori.

#### 6. POTERE DELLA LIBERTÀ DI PENSIERO *CHE IMPLICA PERDITA DEL POTERE (LETTERARIO, IN QUESTO CASO)*

Alba de Céspedes, nel '48 lascia la direzione della rivista *Mercurio*, da lei fondata, per non aderire alle pressioni del finanziatore della Rivista a posizionarsi sulla linea filo-atlantista:

Soltanto in alcuni vecchi cuori può ancor vivere la delusione legata al grigiore di quegli anni. Avvedersi che la lotta, la

prigione, e per tanti la morte non erano servite che a fare dell'Italia un protettorato nordamericano.

Una coltre di grigiore, di tristezza, discese su tutte le cose. Il fascismo con la sua presunzione e teatralità aveva ceduto il passo ad una classe dirigente infida e cupida di servilismo. Questi eravamo noi? Questo ci spettava? Ricordo il giorno in cui un Presidente del Consiglio scatenò l'entusiasmo del Senato, sventolando un assegno americano come una bandiera. Io non me ne rendevo conto ancora, ma quella era divenuta la nostra bandiera. I rimproveri che mi rivolgevo, circa gli agi della mia condizione che mi permetteva di sprezzare il clientelismo politico e la pronitudine al sistema, non mi impedivano di domandarmi: «Il travestimento in eroismo delle ambizioni che avevano animato i combattenti per la libertà, a questo dunque serviva?».

Io non potevo ancora sapere a qual punto di corruzione la nazione italiana potesse giungere. Ma lo presentivo. Vedevo i protagonisti politici della Resistenza avviliti e a poco a poco spegnersi nell'accettazione dei riti della democrazia parlamentare. La tragedia diveniva commedia. Il mio Paese di adozione usciva dalla Storia e il mio Paese d'origine –Cuba– si preparava a rientrarvi, ma ciò sarebbe accaduto una decina di anni più tardi (De Céspedes, 2011: 831-832).

## 7. POTERE DELLA CONOSCENZA E ALTERITÀ

«Dopo tanti viaggi si finisce per non appartenere più a nessun paese, né a quello dal quale partiamo, né a quello al quale arriviamo. In fondo [...] la nostra vera patria è il ponte» dirà la scrittrice nella penultima pagina di *Nessuno torna indietro* (De Céspedes, 1938: 410). A conferma delle sue stesse parole, Alba De Céspedes, ha varcato i confini della sua patria italiana, grazie alla sua intensa carriera personale e letteraria, entrando a far parte della storia della letteratura in generale.

Per le origini cubane e italiane, per la sua eclettica formazione culturale –vissuta per lunghi periodi in Francia e, successivamente, anche negli Stati Uniti oltre che, per tempi più circoscritti, in Russia e in Germania–, dominando le lingue italiana, spagnola, francese e inglese, e per il suo lavoro di inviata di giornali italiani in Spagna, negli Stati Uniti e a Cuba, la scrittrice ha sempre esercitato l'importante ruolo di mediatrice culturale traducendo testi da una

lingua all'altra, fungendo da ponte lei stessa, al di là del suo senso di appartenenza culturale ibrida.

La conoscenza e padronanza di lingue e di civiltà diverse, oltre a offrire la possibilità di stabilire relazioni tra culture differenti, consente di giudicare le potenzialità e i limiti della propria cultura di partenza; ma, allo stesso tempo, comporta una messa in discussione costante delle proprie radici e mina la stabilità che deriva da una specifica appartenenza identitaria.

Il potersi muovere con disinvoltura tra varie conoscenze linguistiche e culturali dovrebbe garantire una forma di potere: la conoscenza, è potere, si è soliti dire. Tuttavia, chiunque viva a cavallo tra culture diverse, avverte e manifesta –spesso soffrendola– l'ambivalenza tipica dell'emigrante che si trascina il proprio bagaglio di tradizioni e con cui deve fare i conti per inserirsi in un preciso contesto sociale del luogo di approdo: Alba de Céspedes sarà percepita, etichettata e riconosciuta (anche, e soprattutto, a se stessa) come cubana e francese in Italia; italiana in Francia; cubana e italiana negli Stati Uniti.

Nel caso della nostra scrittrice, inoltre, c'è in gioco anche la scelta delle forme di espressione letteraria: a differenza di altre *colleghe* scrittrici, Alba de Céspedes ha dimostrato di avere una spiccata capacità per esprimersi in varie forme di linguaggi e di arti, dalla letteratura al giornalismo, dal teatro al cinema. Il suo cimentarsi in diversi linguaggi letterari è una prova della sua attitudine a misurarsi in generi diversi, oltre che di versatilità di interessi, una particolare predisposizione all'alterità *exotopica*<sup>8</sup> –di cui si parlerà più avanti–.

---

<sup>8</sup> Il concetto di *exotopia* è alla base del sistema filosofico-letterario coniato da Michail Bachtin, Augusto Ponzio, studioso e divulgatore di Bachtin, definisce chiaramente questo concetto rivoluzionario: per Bachtin l'interpretazione-comprensione della sua architetonica presuppone che essa si realizzi a partire da una posizione esterna, extralocalizzata, *exotopica*, altra, differente e al tempo stesso non indifferente, ma a sua volta partecipativa. Si danno così due centri di valore quello dell'io e quello dell'altro, che sono «i due centri di valore della vita stessa». Ebbene, Bachtin, in *Per una filosofia dell'atto responsabile*, individua una visione del genere specificamente nell'arte verbale, nella letteratura, che è anch'essa una visione architetonica organizzata intorno a quel centro di valore –l'eroe– che è il singolo essere umano nella sua unicità, insostituibilità, precarietà, mortalità. (Bachtin, 2009).

In tutte queste forme, però, la tematica che prevale è il rapporto tra Storia e narrazione che si mostra in linea con il parere già espresso da Marina Zancan secondo la quale l'adesione alla Storia interesserebbe tutti i suoi scritti, sia come argomento sia come precisazione di coordinate spaziotemporali (Zancan, 2005: 19-65).

In questa sfera è da circoscrivere la sua impresa, rimasta incompiuta, della genesi dell'ultimo suo romanzo dal titolo: *Con grande amore*, ambientato a Cuba, e scritto in italiano, pubblicato postumo nel Meridiano del 2011<sup>9</sup>, l'opera alla quale la scrittrice lavorò con grande impegno negli ultimi due decenni della propria vita e nella quale voleva condensare le vicende dei propri avi, la storia di Cuba, il tema della ricerca delle radici e della propria identità. Questo romanzo, che è soprattutto un progetto di organizzazione della memoria personale e familiare, a cavallo tra lo storico e il semiautobiografico, Alba de Céspedes racconta e descrive le abitudini di vita dei cubani, cercando di familiarizzare il pubblico italiano con i *realia* dell'isola caraibica.

Tuttavia, nonostante gli sforzi per radicare le proprie origini e rafforzare le proprie certezze culturali e la propria nazionalità «ragionata», in Alba de Céspedes predomina la sua caratteristica nomade e frammentaria, prodotto della sua storia culturale. Nello stretto rapporto che instaura tra ciò che si vive e ciò che si pensa, l'autrice manifesta la difficoltà a determinare uno spazio univoco per la sua identità, dando luogo a un contrasto tra i due diversi aspetti che possono essere considerati il vero ostacolo per la scrittura del romanzo (Gianni, 2013: 23).

Il romanzo, *Con grande amore*, nasce dalla dialettica tra finzione narrativa e autobiografismo, che si risolve in una scrittura apparentemente diaristica: la descrizione dei particolari di questo romanzo, richiama l'aspirazione all'universale, che è tipico della scrittura cespedia. I dati sulla genesi di quest'opera sono rintracciabili nei *Quaderni di lavoro* (Fratocchi, 2020: 261). Questi materiali, oltre a testimoniare che la scrittrice aveva cominciato a lavorare a questo progetto già dalla fine degli anni '30, ci mostrano l'intero cantiere intellettuale all'interno del quale la scrittrice

---

<sup>9</sup> La nuova edizione del Meridiano a lei dedicato esce nel 2011 e contiene: *Nessuno torna indietro, Dalla parte di lei, Quaderno proibito, Nel buio della notte e Con grande amore* (de Céspedes, 2011).

cercò di edificare il suo monumentale omaggio a una nazione, al suo popolo e ai propri antenati, che erano stati protagonisti delle guerre di liberazione e di emancipazione degli uomini e delle donne di quelle terre.

I *Quaderni* rivelano la vera e propria poetica di scrittura che animò Alba de Céspedes in tanti anni di sofferta composizione dell'*opus magnum*, una poetica complessa e irrisolta che spiega anche la natura incompiuta e postuma del romanzo, al quale la narratrice aveva affidato troppe e contraddittorie istanze artistiche ed esistenziali finendo con l'impaludarsi nell'impossibilità di ordire un lavoro preciso sul piano strutturale e metodologico.

Come soggetto in transizione, in divenire, De Céspedes ricorre alla forza dell'immaginazione e ai ricordi affettivi, come forza propulsiva dell'idea della propria identità da costruire.

Quando si ricorda in modo intensivo e minoritario –argomenta Rosi Braidotti– si aprono spazi di movimento e de-territorializzazione (Kaplan, 1987: 198) che realizzano possibilità virtuali rimaste congelate nell'immagine del passato. La scoperta di questi spazi virtuali implica un grande sforzo creativo. Quando ricordiamo chi siamo –un soggetto in divenire– ci reinventiamo sulla base di ciò che vogliamo che accada.

Ricordare con queste modalità nomadiche corrisponde proprio a reinventare un io discontinuo (Braidotti, 2008: 194-195) capace di ricreare e ripensare luoghi e spazi in un terreno immaginario dove si riterritorializzano spazi deterritorializzati –come accade con i soggetti nomadi– ai quali si conferiscono poche esperienze e molti significati, approcciandoli con altre conoscenze ed esperienze.

In altre parole, l'intellettuale italo-cubana, con la voglia di radicare origini e consolidare la sua identità, riscopre, evidenziandolo, il suo nomadismo culturale che rappresenterà un ostacolo importante per la redazione del romanzo (Gianni, 2013: 44).

Significativa è la scelta di scrivere un'opera sul popolo cubano in lingua italiana, con tutte le difficoltà inerenti a riportare la terminologia tipica degli usi, costumi e tradizioni cubane che non trovano espressioni equivalenti nella traduzione italiana –per cui la scrittrice sceglie di lasciarli in lingua originaria.

L'ambivalenza culturale, dunque, ha inciso nella difficoltà per portare a termine quest'opera. La scissione provata da chi guarda la propria lingua e la propria cultura da un altro versante, se per



un lato arricchisce la capacità critica, dall'altro induce ad esperienze di morte metaforica per la privazione di radici. Alba de Céspedes, durante la sua intera esistenza, ha sempre sperimentato una forma di alterità consapevole, minando il suo senso di identità e decretandone la morte. Si tratta di un processo necessario per una nuova nascita, per l'integrazione in una comunità *diversa*, molto più ampia e meno definita di quella di una comunità nazionale (de Stasio, 2007: 112).

Questa forma di alterità è una naturale evoluzione del pensiero umanistico che invece di porre ogni uomo al centro dell'universo, lo pone in relazione all'altro, nel senso che concepisce l'essere umano, la sua essenza, la sua coscienza come prodotto dell'interazione con l'altro. L'attenzione all'altro, dunque, viene concepita non a posteriori, ma a priori: in altre parole, si è attenti, si è predisposti verso l'altro e verso le sue esigenze, in cui si riconoscono non solo le proprie esigenze e desideri, ma in cui spesso tali esigenze e desideri si formano (Ponzio, 2022: 184).

Le conseguenze di una tale implicazione sono importanti anche per l'approccio a comporre un'opera sulla cultura cubana che la scrittrice aveva abbracciato come propria e di cui intendeva trasmetterne conoscenza in Italia, terra in cui era nata e che considerava patria adottiva. Dichiarare la propria origine nel Paese cubano e, allo stesso tempo, avvertire l'alterità per il popolo italiano come paese di adozione, significa porre le due culture sullo stesso piano. Nutrire la stessa predisposizione affettiva per entrambe le patrie, causa l'incapacità di rendere poeticamente la bellezza di un popolo che si ama ad un altro che si continua ad amare. Così come riflette il contrasto tra l'esperienza di ciò che si è stati e la proiezione del desiderio, di ciò che si vuole essere, nel futuro.

Combattere contro i propri limiti letterari per sessant'anni, fino alla propria morte fisica, è l'altro aspetto della natura dell'autrice: anche questo è un tratto distintivo della tenacia e la straordinaria forza di carattere e letteraria dello «scrittore» Alba de Céspedes.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ÄKERSTRÖM, Ulla (1992). «Mercurio, una rivista poco nota del secondo dopoguerra». *Italianistica scandinava 2, Atti del III Congresso degli Italianisti scandinavi*. Turku Abu / 4-6 giugno 1992 (pp. 435-444).
- BABINI, Valeria Paola (2018). *Parole armate*. Milano: La Tartaruga.
- BACHTIN, Michail (2009). *Per una filosofia dell'atto responsabile*. A. Ponzio (a cura di). Lecce: Pensa Multimedia.
- BRAIDOTTI, Rosi (2008). *Trasposizioni. Sull'etica nomade*. Roma: Luca Sassella Editore.
- BRUNER, Jerome (2006). *La fabbrica delle storie*. Bari: Laterza.
- CARROLI, Piera (1993). «Colloqui con Alba de Céspedes» [In appendice]. In P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*. Ravenna: Longo Editore.
- DE CÉSPEDES, Alba (1938). *Nessuno torna indietro*. Milano: Mondadori.
- (2011). *Romanzi*. M. Zancan (a cura di e intr.). Milano: Mondadori «I Meridiani».
- (2022). *Romanzi*. M. Zancan (a cura di). Milano: Mondadori «I Meridiani».
- (2001). «Diario inedito». In M. Zancan (a cura di.). *Scrittrici e intellettuali del Novecento: Alba De Céspedes*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- DE CRESCENZIO, Lucia (2015). *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra radio Bari e «Mercurio» 1943-48*. Bari: Stilo editrice.
- DE GRAZIA, Victoria (1992). *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1996). *Sui generis. Scritti di teoria femminista*. Milano: Feltrinelli.
- DE STASIO, Loreta (2007). «Lingua e letteratura, conoscenza e coscienza». S. Petrilli (a cura di), *La filosofia del linguaggio come arte dell'ascolto*. Bari: Edizioni dal Sud.
- FACCINI, Sara (2020). *Gender e generi: Alba de Céspedes racconta le donne. Literature*. Université de Nanterre-Paris X; Università degli studi La Sapienza (Roma). Recuperato da <https://theses.hal.science/tel-02975078> [Data di consultazione: 22/05/2023].
- FRATOCCHI, Elisiana (2020). «“Bisogna che scriva, che dica tutto”: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici». *Sinestesia, Rivista di studi sulle letterature e le arti europee: La letteratura italiana oltre i confini*, Edizioni Sinestesia, XVIII, pp. 253-266.
- GIANNI, Silvia M. (2013). «“Me hice cubana de verdad”. Escribir para hacerse. Organización de la memoria y “elección” identitaria en el proyecto narrativo de *Con gran amor* de Alba de Céspedes». *Centroamericana*, 23(1), pp. 23-44.

- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (2012) «La proyección de Alba de Céspedes en España». *Transfer*, VII, 1-2(mayo), pp. 135-146.
- (2016) «Censura y traducción: el caso de *Nadie vuelve atrás*, de Alba de Céspedes». *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, pp. 237-255.
- KAPLAN, Caren (1987). «Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse», *Cultural Critique*, 6.
- LEJEUNE, Philippe (1986). *Il patto autobiografico*. Franca Santini (trad.). Bologna: Il Mulino.
- MAZZANTI, Roberta; NEONATO, Silvia; SARASINI, Bia (2016). *L'invenzione delle personagge*. Roma: Iacobelli editore.
- PONZIO, Augusto. (2022). «Prospettiva Dostoevskij. L'arte di parlare dell'altro come se parlasse a se stesso, rendendolo così inevitabilmente amato». *Cerrados*, 31(58), pp. 178-185.
- RINALDI, Luisa (12 novembre 2014). «Alba de Céspedes, una donna col vizio di scrivere». *Tropismi*. Recuperato da <https://www.tropismi.it/2014/11/12/alba-de-cespedes-una-donna-col-vizio-di-scrivere/> [Data di consultazione: 24/05/2023].
- ZANCAN, Marina (2005). *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti. Alba de Céspedes*. Milano: Il Saggiatore. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.



I RUOLI DI POTERE RICOPERTI DALLE DONNE  
NELLA NARRATIVA *FANTASY* DI LICIA TROISI:  
*NIHAL DELLA TERRA DEL VENTO*  
DELLE *CRONACHE DEL MONDO EMERSO*  
THE WOMEN'S POWER ROLES IN THE FANTASY NARRATIVE  
BY LICIA TROISI: *NIHAL DELLA TERRA DEL VENTO*  
OF THE *CRONACHE DEL MONDO EMERSO*

Martina LOPEZ

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*

*Riassunto*

Quando, nel 2004, fu pubblicato *Nihal della Terra del Vento* di Licia Troisi, primo libro delle *Cronache del Mondo Emerso*, la capacità del personaggio femminile di Nihal di coprire ruoli di forza e potere normalmente maschili, suscitò un grande interesse sia nel pubblico che nella critica, perché veniva riconosciuto come un fenomeno ancora insolito. Sono stati vari i romanzi *fantasy* con diffusione internazionale che hanno collaborato a questo cambiamento di paradigma narrativo, ma le opere di Troisi sono sicuramente pioniere in questo senso nell'ambito italiano. Si propone una riflessione approfondita sulle scelte dell'autrice anche in relazione a romanzi *fantasy* precedenti, coevi e successivi.

*Parole chiave:* Licia Troisi, potere, eroine, *fantasy*, narrativa italiana.

*Abstract*

When, in 2004, *Nihal della Terra del Vento* by Licia Troisi, the first book of the *Cronache del Mondo Emerso*, was published, the ability of the female character of Nihal to cover normally male roles of strength and power aroused great interest both in the public and in the criticism, because it was recognized as a still unusual phenomenon. There have been various *fantasy* novels with international diffusion that have collaborated in this change of narrative paradigm, but Troisi's works are certainly pioneers in this sense in the Italian context. An in-depth reflection on the author's choices is also proposed in relation to previous, coeval and subsequent *fantasy* novels.

*Keywords:* Licia Troisi, power, heroines, *fantasy*, Italian fiction.

## 1. ALCUNE CARATTERISTICHE DEL GENERE

Il genere *fantasy* conserva legami con altri tipi di letteratura anche di molto anteriori. Scenari fantastici e creature irreali si conoscono anche nella letteratura medievale, nelle avventure cavalleresche europee così come ne *Le mille e una notte*. Nonostante fossero spesso allegorie o simbologie religiose, conferivano comunque ai testi atmosfere fantasiose e sospese. Non sarebbe però preciso attribuire al genere *fantasy* e a miti, allegorie e leggende antiche le stesse categorie narrative. Nel *fantasy* si dà corpo, in modo anche dettagliatissimo, a veri e propri mondi paralleli, simili al nostro nelle coordinate principali, ma con storie e geografie completamente diverse. In alcuni casi anche le leggi fisiche conosciute vengono completamente soprassedute. Il racconto di fantasia con origini più antiche, normalmente, avviene nel *nostro mondo* per così dire e vi sono, piuttosto, intrusioni momentanee o piccole interruzioni di realtà. Anche la dimensione storica è imprecisa, un momento nel passato del quale nessuno ha memoria certa.

Un'altra differenza fondamentale è l'intenzionalità di questi mondi paralleli: mentre, nel racconto fantastico gli elementi di fantasia sono di origine corale, fanno parte dei miti conosciuti o del folklore, nel *fantasy* un autore o un gruppo di creatori del genere inventano di sana pianta un nuovo mondo

Il mondo inventato, per non essere un guazzabuglio sconclusionato, è organizzato in modo coerente e preciso e spesso viene dedicata una grande parte della narrazione alla descrizione del suo funzionamento sociale e politico, basti pensare alle lunghe descrizioni nei romanzi di Tolkien o ai libri di Rowling. L'obiettivo è quello che al lettore risulti familiare il contesto *fantasy* scelto e che rimanga, quindi, fedele alla saga, a volte per anni e anni. In vari romanzi *fantasy* i due mondi, quello reale e quello fittizio comunicano grazie a qualche porta dimensionale, uno squarcio che consente lo scambio. In alcuni casi è uno scambio reale e comunicativo come nel caso di *La storia infinita*

di Michael Ende e un avvenimento li mette in connessione creando uno spostamento spaziotemporale<sup>1</sup> nella narrazione:

Il guscio del grande uovo fu spezzato dal dirompere di una forza violentissima e andò in mille pezzi, liberando un cupo rimbombo di tuono. Poi si levò un vento di tempesta che veniva da lontano e uscì dalle pagine del libro che Bastiano teneva sulle ginocchia, così che esse cominciarono a svolazzare furiosamente. Bastiano sentì la raffica nei capelli e sul viso, gli toglieva quasi il respiro; le fiammelle delle candele nel candeliere a sette bracci cominciarono a danzare come impazzite, piegandosi fino a diventare orizzontali; e poi venne un secondo, ancor più violento turbine di vento che entrò nel libro e spense tutte le luci. Il campanile batté le dodici (Ende, 1981: 132).

In altri casi i due mondi sono *impermeabili* l'uno all'altro e si giustappongono senza fondersi come nel caso della saga di *Harry Potter* di Jhoanne Rowling:

Gli sguardi andavano dalla grossa libreria su un lato della strada al negozio di dischi sull'altro, come se per loro il Paiolo Magico fosse invisibile. E infatti, Harry aveva la stranissima sensazione che solo lui e Hagrid lo vedessero. Prima che potesse dire una parola, Hagrid lo spinse dentro (Rowling, 2018: 76).

Tutti gli elementi di questi mondi fantastici potrebbero avere il solo fine di creare un piacevole corollario alle avventure raccontate ma, nella maggior parte dei casi, non è così e diventano vere e proprie allegorie delle *cosmovisioni* degli stessi autori. Un'ulteriore caratteristica di questo genere, particolarmente interessante per l'argomento trattato in questa sede, è la possibilità che creature apparentemente *deboli* possano sconfiggere personaggi dai poteri sovraumani. Questo appassionante connotato

---

<sup>1</sup> È significativo come lo stesso Ende abbia voluto dare una misura sensoriale della divisione tra due mondi scegliendo, nella prima edizione del libro del 1981, edito da Longanesi in lingua italiana, di stampare il testo a due colori, bordeaux e verde scuro, secondo la narrazione: nel mondo reale o nel mondo fantastico. Questa scelta, oltre a sottolineare lo sguardo quasi speculare tra i due mondi, consentiva al lettore di orientarsi e non distogliere la propria attenzione dalla narrazione alla ricerca di coerenza.

è presente realmente in tutta la letteratura *fantasy* e sarà affrontato in modo più specifico.

Nonostante il genere trovi le sue radici in altri generi anche di remoto sviluppo nella storia, come il romanzo cavalleresco, le fiabe di epoca illuminista e l'amore romantico per il soprannaturale sfociato nel romanzo gotico, l'opera che stabilì le coordinate del genere e lo codificò nella sua solidità fu quella di Tolkien. La grande popolarità de *L'Hobbit* del 1937 e poi quella de *Il Signore degli Anelli* del 1955 determinarono che il *fantasy* poteva evidentemente colmare un vuoto editoriale grazie a un *corpus* di materiale che incontrava pienamente il gusto dei lettori (fenomeno che si ripeté in modo molto simile nel caso della saga di Harry Potter, con la quale si ebbe proprio la sensazione che la proposta andasse a colmare un vuoto narrativo che lasciava i giovani lettori sguarniti di *best sellers* da almeno cinquant'anni). In genere, quando si fa critica letteraria, si cerca di non essere mai definitivi né categorici, ma nel caso di Tolkien è doveroso dire che la sua opera funse da spartiacque e creò le basi per tutto ciò che sarebbe venuto dopo:

In cinquant'anni, dopo un avvio lento, nel mondo sono state vendute circa cento milioni di copie del Signore degli Anelli, e dopo le iniziali 1.500 copie di tiratura dell'antefatto del Signore degli Anelli, ovvero *The Hobbit, Or Here and Back Again* del 1937, ne sono state vendute 60 milioni, cifre che continuano ad aumentare in maniera esponenziale di anno in anno (Sibelia, 2004: 3).

Il Signore degli Anelli si configurò, fin da subito, non tanto come un'opera letteraria ma come l'invenzione di un mondo, «una creazione storica, sociale, antropologica e linguistica» indipendente e autonoma, svincolata dalla realtà conosciuta (Giano, 2017).

## 2. NIHAL, LA RAGAZZA GUERRIERA

Queste brevi premesse sono servite per capire dove si innesta l'opera di Licia Troisi. Licia Troisi è nata a Roma nel 1980 e si è laureata in Fisica prima e poi addottorata in Astronomia. Ha all'attivo in Italia ventun romanzi, con milioni di copie vendute.



Attualmente, se si parla di fantasy in Italia, si pensa alla sua opera. A 21 anni scrisse la saga delle *Cronache del Mondo Emerso* e, in seguito, la trilogia de *Le guerre del mondo emerso*. Nonostante la critica non proprio entusiasta del primo momento, che insisteva in rintracciare ispirazioni già note nelle invenzioni dell'autrice, il pubblico di Licia Troisi si innamorò velocemente dei suoi mondi fantastici e attendeva con sempre rinnovato entusiasmo ogni nuova uscita. Scrisse quindi *La ragazza drago*, *L'eredità di Thuban*, *Le creature del Mondo Emerso* e la trilogia di *Adhara*.

I mondi fantastici elaborati da Troisi conservano coordinate abbastanza classiche del *fantasy* più tipico, ma non hanno sempre la stessa centralità in tutti i libri: a volte tutta la trama si svolge nell'altro mondo (se si può dire così), a volte è l'altro mondo a intervenire brevemente nella realtà.

Dietro a un'opera narrativa di Troisi si struttura una forte progettazione che contempla tutti i momenti dello svolgimento e che è paragonabile al processo utilizzato per dimostrare un teorema (Crepaldi, 2017: 00:02:41). Questo *modus operandi* coinvolge anche un'approfondita documentazione che investiga sia le fonti più recenti che le mitologie più antiche, non solo per trovare ispirazione, ma anche per tessere connessioni tematiche tra i differenti mondi. Il suo è un ragionamento per *blocchi narrativi*, che devono essere già perfettamente delineati al momento della scrittura (Crepaldi, 2017: 00:03:54). La creatività, quindi, sarebbe un'operazione disciplinata che consente di dare vita a un prodotto narrativo coerente.

La coerenza è un lineamento fondamentale per far sì che il lettore si affidi alla storia e l'incasellamento dei personaggi all'interno del processo creativo è fondamentale (Crepaldi, 2017: 00:05:58). A questo proposito, le protagoniste di Troisi sono per lo più donne e ragazze che l'autrice approfondisce in modo molto più accurato rispetto ad altri personaggi (umani, gnomi o mezzelfi). Sono personalità incredibilmente dinamiche, risolte e impavide.

Il romanzo preso in analisi è, appunto, il primo scritto dell'autrice e uscì nel 2004. Nihal, la protagonista, è una ragazzina, l'ultima *mezzelfa* del *Mondo Emerso*. Possiede delle caratteristiche fisiche che la escludono esteticamente dalla comunità e ne fanno quasi un mostro accettato socialmente ma guardato con sospetto: ha le orecchie a punta, i capelli blu e grandi occhi viola. Il Mondo

Emerso è composto da piccoli villaggi dove scorre una lenta e tranquilla vita rurale dallo stampo patriarcale: si raccomanda alle ragazze di sposarsi presto, per poter procreare nell'età più resistente e poter, quindi, rimanere a casa ad accudire i figli e il marito. Sono, infatti, solo gli uomini che si occupano di combattere nelle guerre per i territori.

Nihal, figlia di un esperto costruttore di spade e pugnali, non accetta il destino imposto dalla tradizione, è bravissima a combattere con la spada e con i pugnali e vuole diventare una guerriera. Sa battersi instancabilmente, sa muovere le spade di legno che improvvisa giocando con i ragazzini del villaggio che lei guida come se fossero la sua truppa. Nel corso della vicenda questo suo sentire acquisterà un profondo significato perché scoprirà che proprio il Tiranno<sup>2</sup>, despota crudele, contro il quale lei vuole lottare, ha sterminato la sua specie, quella di sua madre, morta in un feroce attacco e dalla quale lei ha ereditato i capelli e gli occhi.

Scopre inoltre di essere anche la Consacrata, la prescelta destinata a distruggere il Tiranno e a liberare tutti i popoli del Mondo Emerso. La sua vita è stata donata, infatti a Shevvar, dio del fuoco e della guerra. Tutte queste rivelazioni arrivano, però, quasi verso la fine del romanzo e sono destinate a dare un perché al suo sentire, alla sua ribellione e alla sua inquietudine, quasi si trattasse di un ritorno alle origini, di un ritorno a casa. Il Tiranno ha ucciso la madre di Nihal quindi la sua motivazione per battersi e rischiare la propria vita è ancora più forte: prima è istintiva, irruente, tipica della vendetta e poi diviene programmata, meditata grazie alla consapevolezza della sua predestinazione.

Nihal è un personaggio che deve farsi continuamente carico del proprio essere *fuori luogo*: è mezzelfa e quindi non ha un aspetto canonico per il suo popolo, è donna e per questo stona tra

---

<sup>2</sup>Anche in questo caso, come in molti altri esempi *fantasy*, si trova un'incarnazione del nemico inteso come *male assoluto*, senza caratteristiche umane, senza storia personale. Si tratta della personificazione simbolica di sentimenti e di pulsioni nude: dell'avarizia, della distruzione, della crudeltà. Dal punto di vista della lotta tra protagonista e antagonista, queste linee indefinite e disumanizzanti, se da un lato consentono alla protagonista di nutrire una spietata volontà di vendetta, dall'altro non permettono l'eventuale incontro tra due individualità, limitando così arricchenti dinamiche umane.

i soldati che guida o contro i quali combatte. Nemmeno tra le donne si sente inclusa perché si veste da ragazzo e ha desideri diversi da quelli di tutte. La sua unica soluzione è mettersi in viaggio e sarà proprio il viaggio che gli permetterà di trovare la spiegazione al suo essere, le farà conoscere persone che la comprenderanno e con le quali si sentirà parte di una piccola comunità.

Nihal si innamorerà e avrà l'occasione di salvare la vita del suo compagno grazie all'irrefrenabile furia che sfodera nella battaglia. La protagonista sa essere molto leale e ricca di principi morali, ma è anche malinconica e alla continua ricerca di una spiegazione del suo malessere. Nella battaglia è violenta, a volte crudele per difendere i suoi, capacissima e geniale. Il potere di Nihal non è solo fisico o strategico, ma si nutre anche di una componente magica: la mezzelfa è nipote di una straordinaria strega, Soana, che le insegnerà la magia, ma soprattutto la aiuterà a entrare in simbiosi con la natura che è proprio il tassello mancante per fare, della forza di Nihal, uno strumento di equilibrio cosmico. Diviene specialmente interessante questo connubio con le forze della natura, passaggio obbligatorio per arrivare al potere, dove proprio gli elementi divengono amuleti e dove il corpo umano si trasforma in detonante della trasformazione:

Fu allora che Nihal sentì forte sotto di sé la sensazione della roccia, e poi della terra. Ne sentiva il pulsare ritmico, come di arterie invisibili che la irrorassero al ritmo dei battiti di un cuore che palpitava in ogni ramo [...] In un attimo le sembrò di aver compreso il senso dell'esistenza. Si sentì vecchia di mille anni e saggia. Sentì di essere nata, vissuta e morta miliardi di volte in ciascuno degli esseri che avevano calcato il Mondo Emerso (Troisi, 2022: 64).

In questo romanzo vediamo, inoltre, un interessante capovolgimento rispetto alla diade consolidata dall'epoca classica in poi, in cui Venere è catalizzatrice della pace e Marte, uomo, della guerra. Sebbene la letteratura *fantasy* sia più propensa a contemplare la *donna guerriera*, si perpetua la tendenza a concepire la presenza femminile come ente narcotico dei furori annientatori del maschio. Nel caso della narrativa di

Troisi si invertono completamente i ruoli: Sennar, amico e compagno di Nihal è un costruttore di pace, un essere razionale e riflessivo, mentre la stessa Nihal non conosce altra strada per la pace che il combattimento, la sfida mortale nel duello, esulando però dalle definizioni che normalmente racchiudono gli impulsi femminili nella sfera dell'isterismo e prendendo invece atto della necessità della propria foga distruttiva e della propria missione.

Il contesto sociale della protagonista non la accompagna nelle sue pulsioni e non si rassegna a come lei sia e a quale sia la sua scala di valori. Il padre, Levon, dapprima discute con la figlia nel tentativo di convincerla a essere moglie e madre come tutte le sue coetanee, ma si deve poi rassegnare davanti alla determinazione della giovane. Preferisce, allora, costruirle una meravigliosa spada con la quale lei possa difendersi, dicendole «L'ho fatta pensando a te. È un'arma che può difendere e attaccare: una vera arma per un vero guerriero» (Troisi, 2022:73). L'accennata allitterazione del concetto di veridicità, intesa come autenticità, dimostra quanto questa affermazione sia un processo di presa di coscienza da parte del padre e anche in parte di rassegnazione per dover abbandonare l'idea preconcepita riguardo la personalità della figlia e aprirsi quindi ad accogliere la nuova.

Il viaggio esistenziale di Nihal non è solo addestramento bellico. In questo tempo crede di innamorarsi, soffre, si innamora realmente, stringe amicizie per mantenere le quali deve controllare e dominare la sua indole. È una presa di potere quindi, non solo bellica e socialmente riconosciuta, ma anche intima di una Nihal adulta sulla Nihal adolescente, della Nihal riflessiva, misurata, metodica, a volte spietata sulla Nihal istintiva, disorganizzata, insicura anche se dirompente. Questa maturità però ha un prezzo ovvero la scoperta che la sua vita non sia mai stata realmente come lei credeva: in realtà orfana, era stata affidata a colui che pensava essere suo padre. Il rinvenimento della certezza di non avere legami di sangue realmente con nessuno porta Nihal a sperimentare una grandissima solitudine che diventa sorgente del potere che la protagonista nutrirà in sé stessa e che la porterà a essere la guerriera che aveva sempre desiderato essere.

La mezzelfa riesce a entrare all'Accademia dei Cavalieri, suo desiderio fin da bambina, ma ha vita difficile. È l'unica donna e

il Supremo Generale non sopporta che tanta bravura risieda in una creatura così esile e volubile secondo lui:

Qui la tua vita non sarà affatto semplice [...] purtroppo devo ammettere che sei un guerriero fuori dell'ordinario. Ma questo non ti faciliterà le cose. Dovrai provare chi sei e quanto vali in ogni momento della tua permanenza qui dentro. E se cadrai a terra, sappi che io sarò sempre pronto a calpestarti (Troisi, 2022: 174).

È la sola donna dell'Accademia, come si diceva, e «lì, tra l'élite degli uomini, sembrava uno scherzo di natura» (Troisi, 2022: 183). Eppure, Nihal continua a essere la migliore, tutti si devono rassegnare a questa evidenza e tutti si devono affidare al suo sapere, al suo talento, anche in battaglia: «Non aveva paura, non era inorridita da ciò che vedeva, dalla morte che la circondava, dalla sofferenza dei feriti. Avanzava menando fendenti e abbattendo nemici: nient'altro aveva importanza» (Troisi, 2022: 223). Anche questo potere distruttore dovrà essere però temperato dalla *pietas* che Nihal imparerà solo verso la fine del romanzo.

La costruzione della sua personalità è quindi un gioco di forze, un alternarsi di pulsioni che devono essere dominate per raggiungere una personalità completa che non sappia solo nutrire la forza fisica ma che sappia emanare vero potere, mentale, fisico e spirituale. Dovrà passare attraverso la crisi trasformatrice, durante la quale si renderà conto che il potere distruttore fine a sé stesso è un inutile e straziante peso da portare, si vedrà costretta a intraprendere un cammino dentro sé stessa per dare forma a degli ideali per cui combattere. Dovrà, insomma, mediare tra impulso e raziocinio, tra vendetta e misericordia, tra caos e ordine.

### 3. CONNESSIONI NEL *FANTASY*

Guardando ad altre opere di narrativa *fantasy*, è possibile riconoscere nelle fattezze di Nihal il volto di Arwen Undòmiel, Stella del Vespro, la bellissima elfa creata da Tolkien. Il potere di Arwen non è però codificato e riconosciuto dal mondo maschile che la circonda. La principessa sceglie di allontanarsi dal padre

per amore, ma la sua è una ribellione intima, non riconosciuta socialmente nonostante significhi la potente rinuncia all'immortalità. Dama Galadriel, sempre in Tolkien, è un personaggio femminile con fortissimi poteri magici ma, a differenza di quelli di Nihal, sono poteri già maturi, costruiti e completi, non compie nessun percorso di trasformazione, palesandosi come una figura affascinante e realmente potente ma monolitica. Con chi realmente Nihal condivide spirito e passione è con Èowyn, Dama di Rohan, una dama dal cuore nobile, ovvero che si adegua ai canoni di nobiltà d'animo e onestà normalmente attribuiti alle donne regnanti. È inoltre una principessa che non teme la battaglia e, per questo, è apprezzata da tutti i compagni di avventura. Tolkien ci dice che sa combattere come gli uomini e che difenderà la sua città con le armi. Lo stesso Re la investe del titolo di Cavaliere regalándole una spada e una cotta di maglia. Èowyn si ribella al destino di protezione che Aragorn vorrebbe imporle e vuole combattere al suo fianco. Nonostante questo, non riesce ad essere incisiva come Nihal nel cambiare il corso della sua vita: «Non permetti dunque che io segua questa compagnia, come desidero?» chiede. «Non lo permetto, signora» –egli disse– «Ogni decisione del genere spetta al re e a tuo fratello, ed essi non torneranno prima di domani» (Tolkien, 1977: 944). È quindi sottoposta a una doppia autorità, quella politica e quella familiare. Èowyn si recherà lo stesso con le truppe ma più che per un gesto di determinazione sarà per un atto di disperazione dopo essere stata rifiutata dal suo amato. Èowyn, meravigliosa, ritroverà tutto il suo vero potere ovvero quello femminile, proprio quando, prima di annientare il Signore dei Nazgul che afferma che nessun uomo vivente potrai mai nulla contro di lui, risponderà solenne:

«Ma io non sono un uomo vivente! Stai guardando una donna. Èowyn io sono, figlia di Èomund!» [...] L'elmo che nascondeva il suo segreto era caduto e i luminosi capelli sciolti sulle spalle brillavano come pallido oro. I suoi occhi grigi come il mare erano duri e spietati, benché sulla sua guancia scorressero delle lacrime (Tolkien, 1977: 1011).

La sorte di Nihal di personaggio predestinato a grandi battaglie per la libertà, in quanto salvatrice, guerriera e liberatrice di popoli

la mette in connessione profonda con il personaggio di Harry Potter, la grande rivoluzione *fantasy* del secolo scorso. Nonostante le due storie si ambientino in contesti completamente diversi, entrambi, oltre ad essere degli *unti*, quindi dei prescelti, condividono l'origine profonda del loro potere ovvero la protezione materna. Ecco che in ambo i casi il potere reale è quello materno femminile, è una matrice che viene impressa loro quasi alla nascita e che li proteggerà nel loro viaggio iniziatico. In tutti e due i casi è l'amore materno, l'istinto primordiale di protezione, letto come il più grande potere umano, che conferirà loro uno scudo per sempre e nello stesso tempo determinerà un passato immaginato che rimarrà sempre un affetto irraggiungibile, un desiderio insoddisfatto. Lily Evans, madre di Harry, prima di morire pronuncia un incantesimo semplice e potentissimo che fissa nel destino del ragazzo l'amore primordiale che gli aveva dato vita e che lo accompagnerà, anche fisicamente, nonostante l'assenza della madre che, sacrificando la propria vita per salvare il figlio, lo salva realmente per sempre: «Essere stati amati così intensamente ci dà una sorta di protezione, anche quando la persona che ci ha amato non c'è più. È una cosa che ti resta dentro, nella pelle» (Rowling, 2018: 290).

Spostandoci a un altro classico attuale del *fantasy*, la saga di *Games of Thrones* di George R. R. Martin, sicuramente la personalità di Nihal della Terra del Vento si riconosce nella giovane Arya Stark così distratta per quanto riguarda regole e galateo e così attratta dalle armi e dalla pugna, non separandosi mai dalla sua spada. Come Arya, Nihal scoprirà la sua femminilità nel cammino verso l'età adulta anche se spesso dovrà nascondersela sotto le vesti di un ragazzo per salvarsi la vita:

Arya se ve muy influenciada por las figuras masculinas que van tejiendo su destino. De todas ellas aprende algo. [...] Su personalidad se va construyendo en base a estos personajes y también sus motivos y aspiraciones. Mientras que el deseo de libertad era el motor principal [...] a partir de ahora este viene acompañado de la necesidad de venganza (Cifre Ferreres, 2021: 11).

Infine, il potere distruttivo di Nihal, alimentato dalla rabbia e dalla solitudine della sua vita nell'Accademia dei Cavalieri,

ricorda l'adattamento televisivo di Daenerys, personaggio sempre appartenente a *Games of Thrones*, in particolar modo quando, nell'ultimo, controverso episodio (televisivo)<sup>3</sup> sostiene che il suo infliggere morti senza sosta sia una forma di salvazione per coloro che uccide e che il suo agire è necessario per ristabilire un mondo giusto. Nello stesso modo Nihal infligge morte e dolore ai propri nemici senza riflettere realmente sulla causa delle sue azioni, ma agendo per pura vendetta e per eccitazione nella confusione della battaglia. Nihal dovrà, prima della fine del romanzo, spogliarsi della propria forza distruttiva, rifugiandosi in un villaggio pacifico e abbandonando la sua spada. Questo confondersi con ciò che avrebbe dovuto fare, cioè badare a una casa e a una famiglia, la farà riflettere sulle proprie motivazioni e su quanto realmente lei sia predestinata a mantenere il potere che sempre ha sentito di poter esercitare e di come, questo, la faccia sentire piena:

«Ascoltami. L'altro giorno, quando l'ho impugnata, la spada mi ha parlato. Mi ha detto che devo seguirla, che devo fidarmi di lei, perché il mio destino è in lei. Combattere è l'unica cosa che so fare». Nihal fece una pausa. «È l'unica cosa che mi piace fare» (Troisi, 2022: 380).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agencia EFE (2019). «Juego de Tronos: el capítulo final no deja frío a nadie». *La Vanguardia*. Recuperato da <https://www.lavanguardia.com/series/20190520/462342077965/juego-de-tronos-episodio-final.html> [Data di consultazione: 25/05/2023].

---

<sup>3</sup> L'interpretazione televisiva del finale della saga causò realmente un disallineamento sociale tanto che, in seguito alla sommossa del pubblico, cominciarono a considerarsi questioni etiche riguardo al peso dell'opinione pubblica sull'andamento di serie televisive. Il pubblico rimase profondamente colpito dalla violenza che scaturì da un personaggio, Daenerys, fino a quel momento concepito come mediatore e in un certo modo materno, da sempre identificato come *madre di draghi*. È significativo come un personaggio femminile che perde letteralmente il controllo, che apparentemente uccide per uccidere e per questo rompe tutte le aspettative riguardo il suo ruolo, abbia causato una problematica sociale planetaria seppure breve come è breve tutto ciò che trascorre *online* (Agencia EFE, 2019).



- CIFRE FERRERES, Lola (2021). *La representación del poder femenino en Juego de tronos: los casos de Sansa y Arya y su recepción* [Tesi di Laurea]. Universitat Politècnica de València, Valencia. Recuperato da <http://hdl.handle.net/10251/184382> [Data di consultazione: 23/05/2023].
- CREPALDI, Stefania (2017). *Scrivere come Licia Troisi* [File video] Recuperato da <https://www.youtube.com/watch?v=p89UvZUZ2Z0> [Data di consultazione: 23/05/2023].
- ENDE, Michael (1981). *La storia infinita*. Milano: Longanesi&C.
- GIANO, Anna Maria (2017). «Tolkien: *Il Signore degli Anelli* e la nascita del fantasy». *Frammenti Rivista*. Recuperato da <https://www.frammentirivista.it/j-r-r-tolkien-il-signore-degli-anelli-e-la-nascita-del-fantasy/> [Data di consultazione: 23/05/2023].
- ROWLING, J. K. (2018). *Harry Potter e la pietra filosofale*. Milano: Salani.
- SIBELIA, Susanna (2004). *Il professor T. e le donne. Il femminile nel mondo e nelle opere di J.R.R. Tolkien* [Tesi di Laurea]. Università degli Studi di Trieste, Trieste. Recuperato da [https://www.tolkien.it/wp-content/uploads/2016/07/Il-Professor-T.-e-le-donne.-Il-femminile-nel-mondo-e-nelle-opere-di-J.R.R.-Tolkien\\_Susanna-Sibelia.pdf](https://www.tolkien.it/wp-content/uploads/2016/07/Il-Professor-T.-e-le-donne.-Il-femminile-nel-mondo-e-nelle-opere-di-J.R.R.-Tolkien_Susanna-Sibelia.pdf) [Data di consultazione: 25/05/2023].
- TOLKIEN, J. R. R. (1977). *Il signore degli anelli*. Milano: Rusconi.
- TROISI, Licia (2022). *Cronache del Mondo Emerso. Nihal della Terra del Vento*. Milano: Mondadori Libri S.p.a.



IL POTERE DELLA SCRITTURA  
TRA AFFARI PRIVATI E CONTESTI BELLICI  
NELLA NARRATIVA DI IRÈNE NÉMIROVSKY  
THE POWER OF WRITING BETWEEN PRIVATE BUSINESS  
AND WAR CONTEXT IN THE NARRATIVE OF IRÈNE NÉMIROVSKY

Rossella PALMIERI  
*Università di Foggia*

*Riassunto*

Si analizza sul doppio binario intimista e sociale la scrittura di Irène Némirovsky, autrice ucraina naturalizzata francese e morta di tifo nel campo di concentramento di Auschwitz. L'indagine è condotta tenendo presente sia gli *affreschi* parigini di cui la scrittrice evidenzia il perbenismo e le ipocrisie, sia le narrazioni di guerra nei romanzi in cui predominano sangue e spietatezza.

*Parole chiave:* lirismo, mondanità, scrittura di guerra, crudeltà.

*Abstract*

The narrative of Irène Némirovsky, a Ukrainian naturalized French writer who died of typhus in the Auschwitz concentration camp, is analyzed on the intimist and historical double track. The investigation is conducted keeping in mind both the Parisian frescoes of which Némirovsky highlights respectability and hypocrisies, and the war narratives in the novels in which blood and cruelty predomi.

*Keywords:* lyricism, worldliness, war writing, cruelty.

1. PREMESSA

Si deve alla casa editrice Adelphi la prima nota di *ouverture* che ha consentito di fare conoscere in Italia le opere di Irène Némirovsky. *Suite francese*, pubblicato nel 2005 –il romanzo era apparso l'anno prima in Francia– prende luce quasi all'improvviso, ove si consideri il rocambolesco destino del manoscritto, chiuso per sessant'anni in una valigia e consegnato da Irène alle figlie Élizabeth e Denise che decisero di pubblicarlo

molti anni dopo la morte della madre. I biografi della donna hanno sottolineato a più riprese la portata, anche simbolica, di questo ormai celebre bagaglio –luogo psichico piuttosto che oggetto fisico– unico viatico per le figlie in grado di sublimare la prematura perdita materna e restituirle il giusto peso letterario seppur postumo.

La vita avventurosa della scrittrice, da Kiev (come non sottolineare la tragica circostanza degli attuali bombardamenti sull'Ucraina) a San Pietroburgo, da Mosca a Stoccolma, passando per Parigi e infine da Auschwitz, è stata ricostruita con rigore (Philipponat e Lienhardt, 2014), e ancor più di recente, un ulteriore lavoro filologico (Lussone, 2020) ha consentito di inserire preziosi tasselli nel più generale mosaico della scrittrice (Lussone, 2016). Proviamo, pertanto, a spingerci più in là, cercando di indagare il potere della scrittura di Irène Némirovsky che difficilmente si lascia inscrivere in un genere letterario, per quanto possa sembrare piuttosto naturale parlare –prendendo tuttavia con il bisturi tale accostamento– di romanzo storico; ma di questo si dirà.

Occorre precisare in prima battuta che la vita di Irène Némirovsky, e di conseguenza la sua scrittura, meriterebbero un posto d'onore nell'ambito della più generale «cultura di genere» (Jervis, 1997; Ulivieri, 2011; Pulvirenti, 2016: 45): in Francia, malgrado la donna fosse famosa negli anni Trenta, gli studi sull'autrice hanno avuto una battuta d'arresto dopo la sua morte e solo in seguito, molti anni dopo, c'è stata una rapida spinta in avanti che non ha colmato del tutto lo iato precedente e il silenzio che si era abbattuto su di lei dopo la fine della seconda guerra mondiale. «Nessuna menzione in testi di storia della letteratura contemporanea. Nessuna allusione alla sua pur vasta opera. L'oblio letterario può essere capriccioso come il successo» (Soldà, 2014: 8). Occorre tenere sempre presente questo dato di realtà nel più vasto alveo degli studi di genere tesi a dare corpo e vita –in una (il)logica inversamente proporzionale che ne aveva in precedenza decretato il silenzio– alle scrittrici *dimenticate*; a ciò va aggiunto che lo strepitoso successo postumo di *Suite francese* –e le controversie suscitate in seguito alle pubblicazioni di inediti e introvabili della scrittrice– aveva posto un problema di non poco conto, ovvero l'accoglienza non sempre facile riservata agli immigrati (Némirovsky, 2011: 7).

Prima di entrare nel vivo della scrittura della Némirovsky occorre circoscrivere, si diceva, nei limiti del possibile, il genere letterario. Data la forte preminenza della storia nei suoi romanzi si potrebbe ipotizzare un'aderenza al romanzo storico nell'accezione manzoniana, in forza della quale le vicende personali dei protagonisti sono intrecciate con gli avvenimenti collettivi, dei popoli; tuttavia, non possiamo inserire *tout court* le opere della scrittrice in questo alveo. Può essere più appropriato immaginare la sua produzione all'interno di una cornice in cui predomina la matrice realista e ben più di un ammicco all'autobiografismo (Mongardi, 2019); in tal senso entra la storia, e cioè uno spazio imprescindibile in quanto la donna ne era permeata *in toto*. La storia, la guerra, le aveva vissute sulla sua pelle e la Storia, in particolare, va considerata quale sangue che scorre nelle vene della scrittrice e dà linfa ai suoi racconti.

Evidenziamo solo *en passant* un altro aspetto di rilievo storico (e autobiografico): l'origine ebraica faceva sentire mal sicura Irène, secondo quel principio di indeterminatezza che gravava come una spada di Damocle su di lei, ebrea di origine e, come tale, perennemente sottoposta a una minaccia (Mengaldo, 2007: 51). Sull'antisemitismo agisce sempre un carattere indeterminato o sovradeterminato, con il corredo di sintomi e paure legato a tale questione, per quanto in una intervista del 5 luglio 1935 a *L'Univers israélite* la donna si era dichiarata orgogliosa di essere ebrea.

Affari privati e contesti bellici, come abbiamo emblematicamente sintetizzato nel titolo, sono i due poli che danno nerbo alla scrittura della Némirovsky: spesso appaiono fusi in un'unica direzione che a sua volta è la sintesi di molte pieghe stilistiche non meno che emotive in cui trovano spazio il disincanto, il tradimento e la violenza, ma anche la dolcezza, la delicatezza, la sensibilità e non di rado quel guizzo di ironia che ha il potere di stemperare i conflitti troppo violenti. Emblematico è un aneddoto di guerra di cui si fa cenno nel romanzo *Ifalò dell'autunno* (Némirovsky, 2012a: 43): «Si racconta di uno che ha perso tutte e due le gambe per lo scoppio di una granata e ha detto: "è una fortuna! Potrò fare a meno di lavarmi i piedi". Dopodiché è morto».

Una scrittrice *di* e *in* contesti ostili la si può definire; e non potrebbe essere diversamente per Irène, in grado di dare potere alle parole che assumono quasi una rilevanza scenica, degna del

faro di un palcoscenico. A tale proposito ci sia consentita una digressione drammaturgica. Irène fu anche un'acuta critica teatrale, e nei brevi testi sintetici (pubblicati per lo più sul quotidiano francese *Aujourd'hui*) si avverte il legame con la tradizione del romanzo ottocentesco mai disgiunto dalla sua piega più intima e originale, in grado, cioè, di dare il giusto tocco di lirismo alle voci del palcoscenico. Si veda a mo' di esempio la recensione a *Tempi difficili*, dramma in tre atti di Bourdet. La scrittrice si premura di evidenziare la cifra stilistica dell'autore («le sue brillanti commedie trasmettevano, nonostante le apparenze, una sensazione di tristezza» Némirovsky, 2015: 11) e l'allegria caricatura tipica dello spirito post-bellico. Tale mistura è concentrata e poi diluita nello snodo della recensione a Bourdet che seppe cogliere quell'aspetto dei tempi che di certo non sfuggiva alla scrittrice. *Tempi difficili*, insomma –per rimanere nel titolo dell'autore francese–, condensati nella dicotomia tra i vecchi che sanno prediligere i valori che contano (salute e amore) e i giovani che si lasciano ammaliare dal fascino più effimero che esista, il denaro. E del resto –a dirlo è ancora Irène nella recensione– il teatro, meglio di ogni altra scrittura, riesce a mostrare «con forza e tranquillità la nostra triste epoca, i suoi tragici e piccoli affanni (la cui meschinità crea appunto il patetismo) e l'immagine di una società in declino, duramente colpita, che vediamo vacillare e scomparire sotto i nostri occhi» (Némirovsky, 2015: 13-14).

Chiusa la digressione e tornando alla cifra stilistica dell'autrice, c'è una sorta di filo rosso che lega la sua scrittura; tutto sembra partire da una piccola forma, a volte semplicemente un dettaglio. Da lì prende piede il difforme, e anche un piccolo accidente diventa il punto a partire dal quale si snoda un percorso a ritroso che ha a che fare –ed è il primo anello di questa catena– con un archetipo antico, quello di una madre indifferente. Il motivo autobiografico si rifrange, con relative onde d'urto, nei romanzi e nei brevi racconti, specie in quelli in cui domina, nella sua assoluta solitudine, una sola figlia, meglio se bambina. Qui la Némirovsky ha modo non solo di essere autentica, e del resto sarebbe impossibile il contrario, ma anche di diluire in questo filone quella già accennata traccia di ebraismo come sempre malsicuro crinale. Come dire, l'osmosi di questi due aspetti crea snodi di grande creatività artistica, controcanto amaro per l'autrice,

ma allo stesso tempo sublimazione (Suleiman, 2012; Pinto, 2014). Possiamo vedere gli esiti di questo aspetto ne *Il ballo*, *Il vino della solitudine* (il romanzo più scopertamente autobiografico)<sup>1</sup>, *Jezabel* e *L'orchessa* in cui l'archetipo della 'madre terribile' si dipana in descrizioni livide, al limite del grottesco. Lasciamo alle acute osservazioni sul tema (Pinto, 2014; Lussone, 2015) la disamina su questo aspetto del femminile declinato nel romanzo *Il vino della solitudine*; e aggiungiamo che già il nome emblematico della protagonista, Bella, che l'avvicina neanche tanto vagamente alla Regina-strega ossessionata dalla sua bellezza, la dice lunga sulla trascuratezza materna riservata, per converso, alla figlia Hélène. Troppo presa dalla mondanità e dagli amori – e si noti la ricaduta mitologica a sottolineare la componente divoratrice quando il suo amante la definisce Medea – la donna non può che incarnare il principio negativo del *materno* secondo quel principio poi analizzato dalla psicanalisi (Neumann, 1980).

Lo dirà chiaramente nel romanzo *Il calore del sangue* (sangue capriccioso gronda nell'opera, a mostrare il modo in cui il destino deraglia dalla sua strada; e non c'è biologia che tenga) e nondimeno nel romanzo *Il ballo* dove la piccola Antoinette, di soli quattordici anni, si scontra in modo silente e livido con la madre, un'arrampicatrice sociale che in procinto di dare una festa, un ballo appunto, vedrà miseramente la sua casa vuota di ospiti perché la piccola, con una sottile forma di vendetta sedimentata nel tempo in quanto figlia trascurata – è il tema adolescenziale il cui sguardo di attenzione si estende anche alle simpatie nascenti e agli amori disturbanti (Rovetta, 2011: 49) – ha gettato i biglietti d'invito lungo la Senna. La scrittura è scarna, essenziale; il racconto è brevissimo ma denso, a sottolineare la profondità crudele di una madre insensibile che fa il paio con le maldestre vertigini di una ricchezza improvvisata che non ha nulla di nobile, meno che mai di gentile e autentico, e che esplose nel finale in una vera e propria crisi di nervi della donna nei confronti del

---

<sup>1</sup> Ne fa cenno la stessa scrittrice in una lettera (che traduco dal francese) a Gaston Chéreau inviata l'11 febbraio 1935: «Il titolo [del romanzo], nella mia idea, vuole esprimere quella sorta di ubriacatura morale che dà la solitudine (ugualmente morale) nell'adolescenza e nella giovinezza» (Philipponat, 2021: 175).

marito. L'arrampicata sociale mostra tutta la meschinità con cui si è raggiunto il tanto ambito benessere (Némirovsky, 2005b: 79):

«Imbecille, è tutta colpa tua, della tua lurida vanità, del tuo orgoglio da pavone! Sì, è colpa tua... Il signore vuole dare Balli! Ricevere! C'è proprio da morir dal ridere! Credi forse che la gente non sappia chi sei, da dove vieni? Arricchito! Se ne sono fregati di te, i tuoi amici, eh! I tuoi begli amici... Ladri, imbrogliatori!» [...] Continuarono a gridare tutti e due [...] «Quando ti ho raccattata non eri certo alle prime armi! Pensi che non lo sapessi, che non me ne fossi accorto? Mi sono detto: è carina, intelligente, se diventerò ricco non mi farà sfigurare... Sono capitato bene, come no, davvero un buon affare: una pescivendola, una vecchia con modi da cuoca».

Agisce una strana maledizione sulla narrativa di Irène che ha a che fare con quella memoria sedimentata ma mai del tutto elaborata, frutto di un trauma che costituisce una sorta di filo conduttore dei suoi romanzi. «Un'infanzia infelice è come un'anima morta senza sepoltura; si lamenta in eterno», dice la scrittrice in un appunto preparatorio al romanzo *Il vino della solitudine*. Ed è questo senso acuto della memoria, peraltro maturato in una donna che non faceva mistero di avere in sé, amalgamati, i ricordi delle sue origini con quelli della patria francese che la naturalizzò, a costituire materia narrativa che trova linfa nei caratteri dei suoi personaggi. Dice bene nella *Préface* a *Les vierges et autres nouvelles* lo studioso Philipponat: «l'ombra della memoria perseguita Irène come lo spettro perseguita Amleto» (Némirovsky, 2009: 17); e del resto basta vedere le eroine di questa raccolta di novelle come sono crocifisse, chiuse in una metaforica stanza della tortura, fino all'esempio estremo di Camille, protagonista della novella *Les vierges*, l'ultimo testo pubblicato quando l'autrice era ancora in vita:

Je suis seule comme vous à présent, non pas d'une solitude choisie, recherchée, mais de la pire solitude, humiliée, amère, celle de l'abandon, de la trahison. Je n'ai pas de métier, rien pour occuper mon cœur et distraire mon esprit (Némirovsky, 2009: 214)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> La raccolta non ha una traduzione italiana e pertanto traduco dal francese: «Sono sola come appaio, ma non di una solitudine scelta, ricercata, ma della



La vita non può che fare del male, mutilare e ferire, e ciò vale tanto per gli affari di cuore che per quelli di guerra; l'equazione è pressoché analoga in quanto non c'è calore che affratelli, né vincolo che tenga nell'universo di Irène Némirovsky; e del resto basti pensare a un altro emblematico romanzo, *La preda*, –scritto in pieno clima xenofobo e antisemita, nella Francia del Fronte Popolare di Léon Blum, primo ministro socialista ed ebreo– che già nel titolo evoca corruzione e corrosione. Il protagonista Jean-Luc Daguerne sembra essere un'osmosi tra Julien Sorel e Bel Ami, avendo in comune con entrambi quel senso convulso e rabbioso di sottrarsi a un destino di miseria per intrufolarsi negli ambienti giusti, avere in mano le carte vincenti e arrivare al proprio scopo. A facilitargli l'ascesa nei salotti che contano è una donna: potenza del femminile, verrebbe da dire. In quest'opera in particolare emerge un altro tratto della scrittura di Irène che sa dipingere Parigi come un quadro, che si tratti del Quartiere Latino o della periferia, degli ampi *boulevards* o persino di una stagione, la fredda primavera come l'afosa estate. L'abilità della donna, insomma, sta anche nel creare ambientazioni di tipo paesaggistico-climatico alle quali fa da contraltare l'affresco dei salotti parigini che lei stessa aveva conosciuto e praticato; lussuosi sì, ma aridi. Se trasferiamo tali descrizioni al carattere dei protagonisti l'equazione è fatta; Jean-Luc non ama il denaro quanto piuttosto il potere, e per scolarlo, si diceva, si serve di una donna, Édith, appartenente a una famiglia dell'alta finanza. Si tratta di curiosa giustapposizione autobiografica essendo Irène figlia di banchieri, ma del resto il denaro è spesso presente nelle sue opere, quasi sempre con connotazioni negative. Per molti versi il protagonista riesce nei suoi disegni, salvo pagare un alto prezzo nel finale, quello della vita. Il successo, quando è lontano, ha la bellezza del sogno, ma non appena si trasferisce sul piano della realtà appare sordido e meschino. Si evince tale bifrontismo in due punti del romanzo. In un primo momento bestemmia il denaro davanti al padre della donna che sposerà, ma quando si

---

peggiore solitudine, quella umiliata, amara, quella che ha che fare con il tradimento e l'abbandono. Non ho un lavoro; niente può occupare il mio cuore e distrarre la mia mente».

sarà unito in matrimonio con Édith scorderà un'inquietudine senza fine (Némirovsky, 2012c: 67, 71-72):

«Ci sposeremo con o senza il suo denaro. Non ho mai promesso a Édith la ricchezza. Se riuscirò a mantenerla?... Ma sì, si riesce sempre a procurarsi di che vivere [...] Ma vede, al giorno d'oggi il denaro è una merce così effimera, così deperibile che non può influire minimamente sul nostro destino». «Lei è pazzo disse» Sarlat con una voce acuta e penetrante che non riusciva ad abbassare. «Questo deve essere, in lui, il segno più tangibile della sua collera» pensò Jean-Luc. «Ho bestemmiato il denaro» [...] Prima di partire, Jean-Luc aveva potuto passare qualche istante con Dourdan, e solo a lui aveva confessato che quel matrimonio, adesso che si era realizzato, non gli dava gioia, ma un'inquietudine che non riusciva né a comprendere, né a dominare.

A fare vacillare il mondo di Jean-Luc non sarà il divorzio dalla moglie o la separazione da un figlio in realtà mai voluto, quanto piuttosto la giovane Marie, legata a sua volta a Dourdan, un suo ex amico e avanzo di galera. La triangolazione amorosa merita più di un approfondimento per via della capacità della Némirovsky di scandagliare i cuori dei protagonisti per scorgere ciò che vi è dentro di più insolubile, e cioè tenerezza o abbandono non meno che fragilità e abiezione. Ne viene fuori un quadro struggente per cui Marie, che non ama Jean-Luc, è però rapita dall'attaccamento dissennato che quell'uomo le mostra; Jean-Luc apprende tramite lei cosa significhino amore e tenerezza; Dourdan rifiuta il denaro di cui il suo amico è schiavo perché gli basta avere al suo fianco la donna amata. *La preda*, insieme a *I falò dell'autunno* –e su tutti *Suite francese*– mostrano con chiarezza il doppio binario su cui stiamo immettendo la scrittrice: che siano affari di cuore o contesti bellici la sostanza non cambia. Il male corrode e consuma tanto l'animo quanto il corpo e ciò è ben visibile nel romanzo in cui guerra e amore rappresentano la più felice sintesi. *I falò dell'autunno*, scritto tra il 1941 e il 1942 a Issy-l'Évêque (e si deve a Lussone 2011 il paziente lavoro filologico su un manoscritto e due dattiloscritti) e pubblicato postumo nel 1957, fa emergere da una parte il progressivo degrado della società francese tra la prima e la Seconda guerra mondiale e, dall'altra, il processo di vera e propria consunzione

di Bernard Jacquelain, perennemente colto nel suo sensuale bruciarsi nella spirale del piacere. A fare da cornice alla Grande Guerra sono due famiglie borghesi di Parigi e due donne agli antipodi, la dolce Thérèse che sposerà Bernard sopportando le reiterate infedeltà di quest'ultimo, e Rénée, la gaudente amante sempre pronta a concedersi per denaro. Gli scenari di guerra non hanno nulla a che fare con la versione edulcorata dei vanagloriosi, paradosso dato ulteriormente da patire a chi i conflitti li ha vissuti e li vive sulla propria pelle e in tutta la drammaticità:

Il resto del reggimento era stato fatto prigioniero. Lui e i suoi compagni avevano vissuto quattro giorni in mezzo alla sabbia, senza viveri e soprattutto senz'acqua [...]; quando stavano per essere raggiunti dai tedeschi, si erano gettati in acqua e avevano nuotato lungo le coste, sotto le bombe, nell'inimmaginabile confusione del mare dove galleggiavano alla rinfusa casse di viveri dell'esercito inglese, relitti di navi affondate, uomini vivi e uomini morti (Némirovsky, 2012a: 204-205).

Orrore, distruzione e morte sfilano davanti ai nostri occhi e la Némirovsky rende la descrizione più enfatica evidenziando il mare la cui sola vista ha il potere di esacerbare una sete già atroce, non inferiore a quella provata da quei miseri individui che, confusi nelle brume della città impazzita, cercavano di farsi strada in mezzo ai bambini smarriti e alle donne partorienti nei fossi. Si capisce perché si affianchi per contrappasso il desiderio di chi, non al fronte, intende godersi la vita fino all'ultimo istante, bruciandola metaforicamente in un falò diverso da quello che l'anziana nonna di Thérèse si sforza di far vedere alla nipote:

Sono i falò dell'autunno; purificano la terra la preparano a nuove semine. Voi siete ancora giovani. Nella nostra vita, questi grandi falò non hanno ancora cominciato ad ardere. Si accenderanno. Devasteranno molte cose (Némirovsky, 2012a: 161).

Ed è presto detto: Bernard, come Jean-Luc del romanzo *La preda*, virerà per i guadagni facili e il gioco d'azzardo –lui che pure in guerra c'era stato e da essa era stato trasformato– mentre Martial, primo marito di Thérèse, morirà in prima linea da eroe nel tentativo di salvare un malato. Un quadro sfaccettato in pieno

stile da *Comédie Humaine*; e mai come in questo romanzo la Némirovsky mette sotto accusa con rabbia e amarezza una Francia militarmente impreparata da una parte e, dall'altra, una borghesia meschina e cinica, pronta ad approfittare, come un uccello rapace, del momento storico e delle difficoltà connesse. E che vi sia una desolata equazione su affari pubblici e privati è la stessa Némirovsky a dirlo, quando parla di angosce e piaceri, inseparabili e duplici pungoli che sferzano, eccitano e feriscono la bestia umana. La guerra, del resto, non ha forse «democratizzato il vizio e standardizzato la corruzione?» (Némirovsky, 2012c: 211). La condizione di perenne assedio si ravvisa anche nelle piccole cose e ben «si comprende il motivo per cui persino la dimensione del sogno<sup>3</sup> si rivela, proprio per il suo costeggiare la zona del vago e dell'indeterminato, l'enzima per dare voce all'indicibile» (Palmieri, 2016: 32).

Sogni e parole, desiderio e scrittura hanno consentito a Irène di tornare tra di noi, grazie a quella pesante valigia di cui si diceva. Testimone miracolosa di resistenza alla barbarie, questa donna ci insegna quanto sia necessario non cedere alla morte; e bene dice nel ricordare l'espressione «Sai che tornerò» (Fusini, 2022: 6), usata da una giovane ebrea parigina, Hélène Bett, che condivise lo stesso destino di Irène. «Sai che tornerò» altro non significa che non soggiacere allo sterminio nazista. Le parole salvano; le parole fanno tornare anche chi è morto tra tormenti e umiliazioni; non è un caso che queste tre magiche parole siano parte del titolo che dà voce a un trittico al femminile, Irène, appunto, insieme a Etty Hillesum e Gertrud Kolmar (Monmany, 2022). E del resto in una orditura musicale si inserisce *Suite francese* che, oltre a narrare di gioie nascoste e tragedie incombenti –illusione comica e realtà tragica, sintetizza Lussone, 2019– evidenzia quella precisa e robusta cifra scrittoria di Irène lungo il crinale che fonde le letture di Forster e Lubbock, teorici del romanzo modernista, alle suggestioni di Tolstoï e di Flaubert (Lussone, 2020: pp. 589-590).

---

<sup>3</sup> «Ahimè, quindici giorni soltanto, e poi la guerra! Perdeva Bernard per la seconda volta. Quello che c'era di spaventoso, di disumano in quella guerra [...] è che si ritrovava il passato così come accade nei sogni, o forse nell'aldilà, all'inferno, per quanto possiamo immaginarcelo. Ogni tanto si confondeva [Thérèse]: si girava verso il nipote e lo chiamava teneramente "Bernard"» (Némirovsky, 2012a: 195).

Ci sia consentito chiudere questa carrellata tornando per un attimo agli affari privati ed evidenziando il fatto che non solo gli uomini, ma anche le donne, sono sottoposti al peso delle loro bramosie. Non sfugge, infatti, il modo in cui anche il *femminile*, più in generale, è lambito da questo pervasivo sconforto, e ciò vale sia per le madri nei confronti delle figlie (un *materno* che cessa di essere tale nel momento in cui viene meno non solo la fisiologica dimensione della cura, ma anche quella cifra di abnegazione che dovrebbe appartenere in modo naturale), sia per le donne che si pongono totalmente al di là della maternità, eppure non sfuggono al loro destino che le accomuna alle *madri terribili*, dedite solo alla vanità. Ne è un esempio la cantante e ballerina Ida nel racconto eponimo contenuto ne *L'orchessa*: incarna la straniera che può essere amata per la sua bellezza dirompente – a patto di tenere a bada qualche larvata ostilità del pubblico per il suo non essere francese – ma che è costretta a nascondere i segni del tempo malgrado un fisico ancora splendido, come si conviene a una *soubrette*. Su di lei si staglia, neanche a dirlo, non solo un vissuto di guerra che è bene rimuovere, ma anche un conflitto di ben più vasta portata, quello interiore, che le fa vagheggiare la morte piuttosto che cedere di un millimetro sul fronte della bellezza e della fama, persino a dispetto dell'amore. Ida, insomma, non appare lontana da Jean-Luc del romanzo *La preda* e da Bernard de *I falò dell'autunno*. La sua ossessione per la bellezza, infatti, appare come l'esatto contrappunto maschile nei confronti del dio denaro (Némirovsky, 2014: 63):

No, non c'è dubbio. Che m'importa dell'amore?... Quello di cui ho bisogno, che mi fa godere, è l'amore della folla, il buio, il desiderio, il mormorio sordo che si diffonde in sala alla mia comparsa, la bramosia senza volto... Quanto amo tutto questo... Rinunciarvi? No, piuttosto la morte... Ma per conservarlo devo restare bella, fresca, giovane... Basta con i pensieri, i ricordi, le speranze, i rimpianti, i timori.

Resta suggestivo, per concludere, l'interesse della Némirovsky per Čechov. Più di un caso ha condotto la donna sulle tracce dell'autore russo, morto un anno prima della sua nascita e nei confronti del quale deve aver sentito da subito una dolorosa

quanto sincera empatia per l'analogia di una vita vissuta costantemente sul crinale della sofferenza e della speranza. La freddezza della madre di lei, Fanny, la donna che non si curò neppure delle nipoti in fuga, non è lontana da quell'analogo clima di ghiaccio dell'infanzia senza infanzia, come Čechov stesso la definiva. Con quest'opera Irène dimostra anche il suo retaggio russo, la sua memoria sedimentata e persino le sue conoscenze dell'avanguardia teatrale, nello specifico del Teatro dell'Arte di Mosca.

Ci pare sia il caso di concludere con la riflessione di Irène sul senso della vita e su cui la donna ha certezza di condivisione: «La vita non aveva alcun senso. Almeno, era impossibile per l'uomo trovarle un senso; sfuggiva alla ragione umana. L'uomo aveva potere solo su se stesso, sulla propria anima. A forza di pazienza, di cortesia, di dignità, si poteva riplasmare il proprio cuore. Solo di questo, senza dubbio, Čechov era certo» (Némirovsky, 2012b: 181). E, riteniamo, anche Irène.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- JERVIS, Giovanni (1997). *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*. Milano: Feltrinelli.
- LUSSONE, Teresa Manuela (2015). «Haine et besoin d'amour. Le conflit mère/fille dans les romans d'Irène Némirovsky». *Mnemosyne*, 8, pp. 63-86.
- (2016). «Une oubliée sous les feux de la rampe: le cas Némirovsky». *Revue italienne d'études françaises*, 6. Recuperato da <https://doi.org/10.4000/rief.1251> [Data di consultazione: 20/04/2023].
- (2019). «Un roman sans “chichis”. Illusion comique et réalité tragique dans la deuxième version de Suite française». *Approches*, 180 (n. spécial), pp. 89-104.
- (2020). «Postface». *Suite française. Version inédite* (pp. 586-601). Parigi: Denoël.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2007). *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MONGARDI, Gabriella (25 ottobre 2019). «Letteratura e storia in Irène Némirovsky». *Margutte*. Recuperato da <http://www.margutte.com/?p=31204> [Data di consultazione: 20/04/2023].
- MONMANY, Mercedes (2022). *Sai che tornerò. Tre grandi scrittrici ad Auschwitz. Ety Hillesum, Gertrud Kolmar, Irène Némirovsky*. Ferrara: Somara Edizioni.
- NÉMIROVSKY, Irène (2005a). *Suite francese*. Milano: Adelphi.

- (2005b). *Il ballo*. Milano: Adelphi.
- (2011). *Œuvres complètes*. Introduction, présentation et annotation par O. Philipponat. Parigi: Libraire Générale Française.
- (2012a). *I falò dell'autunno*. Milano: Adelphi.
- (2012b). *La vita di Čechov*. Roma: Castelvecchi.
- (2012c). *La preda*. Milano: Adelphi.
- (2014). *L'orchessa e altri racconti*. Milano: Adelphi.
- (2015). *Scritti sul teatro*. Genova: Il Melangolo.
- NEUMANN, Erich (1980). *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Roma: Astrolabio.
- PALMIERI, Rossella (2016). «“Solo quando è infelice l'uomo ha gli occhi ben aperti” Levi e Némirovsky allo specchio». *DEP Deportate, Esuli Profughe*, 29, pp. 27-41.
- PHILIPPONAT, Olivier e LIENHARDT, Patrick (2014). *La vita di Irène Némirovsky*. Milano: Adelphi.
- PINTO, Sarah (2014). «Quelques aspects des mères terribles dans les fictions d'Irène Némirovsky». In G. Benelli e C. Saggiorno (a cura di), *Un coup de dés* (pp. 189-200). Napoli. Edizioni Scientifiche Italiane.
- PULVIRENTI, Francesca (2016). *Identità di genere, autobiografia e memoria autobiografica*. In A. Cagnolati e C. Covato (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita* (pp. 45-59). Siviglia: Benilde.
- ROVETTA, Giuliana (2011). «Suite Némirovsky». *Resine*, 127, pp. 45-54.
- SULEIMAN, Susan (2012). «Famille, Langue. Identité. La venue à l'écriture dans Le Vin de solitude». *Roman 20-50*, 54, pp. 57-74.
- ULIVIERI, Simonetta (2011). «Genere, educazione, autocoscienza e memoria di sé». In S. Ulivieri e I. Biemmi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria* (pp. 9-13). Milano: Guerini.





III. POLITICA E RELIGIONE:  
MANIFESTAZIONI DI FORZA E VIRTÙ  
DAL XVI AL XX SECOLO



REGALITÀ E VIRTÙ NEL *MEMORIALE*  
DI DIOMEDE CARAFA A BEATRICE D'ARAGONA  
ROYALTY AND VIRTUES IN THE *MEMORIALE*  
OF DIOMEDE CARAFA TO BEATRICE OF ARAGON

Sebastiano VALERIO  
*Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Nel 1476 Beatrice d'Aragona, figlia di Ferdinando I, re di Napoli, andò in sposa al re d'Ungheria, Mattia Corvino. Diomede Carafa, uno dei principali esponenti della nobiltà del Regno, dedicò alla regina un *Memoriale*, in cui elencava alcuni importanti precetti che la donna avrebbe dovuto seguire nel trattare con i vecchi e nuovi sudditi, oltre che con il marito e la sua famiglia. Carafa traccia il ruolo di una regina all'interno di un sistema in cui ella avrebbe dovuto affermare, con discrezione e gentilezza, le proprie virtù muliebri al servizio della corona e dello Stato.

*Parole chiave:* Diomede Carafa, Eleonora d'Aragona, institutio principis, Umanesimo, Rinascimento.

*Abstract*

In 1476 Beatrice of Aragon, daughter of Ferdinand I, king of Naples, married the king of Hungary, Matthias Corvinus. Diomedes Carafa, one of the leading members of the aristocracy of the Kingdom, dedicated a *Memoriale* to the Queen, in which he listed some important precepts that the woman should follow in dealing with old and new subjects, as well as with her husband and her family. Carafa traces the role of a queen within a system in which she would have to assert, with discretion and kindness, her virtues in the service of the crown and the state.

*Keywords:* Diomede Carafa, Eleonora of Aragon, institutio principis, humanism, Renaissance.

1. I *MEMORIALI*

La complessa vicenda testuale dei *Memoriali* di Diomede Carafa ha avuto una sua definizione filologica già nel 1988, con l'edizione curata da Franca Petrucci Nardelli, che si avvale delle

note linguistiche di Antonio Lupis e dell'introduzione di Giuseppe Galasso<sup>1</sup>. Concepiti nel pieno del consolidamento del potere aragonese nel regno di Napoli, tra il 1467 e il 1479 (Carafa, 1988: 9-11), i *Memoriali* sono «una serie di piccoli «manuali» di dimensioni e tematica varia, ma raggruppabile intorno a un asse politico, diplomatico e militare, non senza notazioni sociali e finanche di costume» (Cappelli, 2016: 180). I trattatelli del Carafa, infatti, presentano consigli comportamentali, rivolti ai principi e ai re aragonesi, in occasione di specifici incontri, ma anche una definizione dei doveri del principe, che si incontra nel *Memoriale* III, dedicato comunque ad Eleonora d'Aragona, sposa di Ercole d'Este, e poi si spingono fino ai più minuti precetti di vita quotidiana, come quelli contenuti nel memoriale V, in cui il Carafa ricorda «quello have da fare la mulglyere per stare bene con suo marito», sempre in considerazione del fatto che, come scrive l'autore nel *Memoriale* ad Eleonora, «lo mundo se governa secundo li bisogni: no se guarda talvolta li parentati, né amicitie, se no quanto li bisogni del stato reuedino» (Carafa, 1988: 119), in ossequio ad un realismo politico e ad una finalità pratica da tutti i critici riconosciuta alla sua scrittura (Canfora, 2005: 113).

Il *Memoriale* IV, quello su cui ci soffermeremo e che fu studiato da Croce (Croce, 1894), è dedicato alla sorella di Eleonora, Beatrice<sup>2</sup>, nel momento in cui partiva per il viaggio che l'avrebbe condotta in Ungheria, dove avrebbe conosciuto re Mattia Corvino, sposato per procura a Napoli il 16 settembre 1476. Tre le possibili interpretazioni che si possono dare di questo testo, intendo muovermi in due direzioni, che vanno proprio verso una sua lettura in relazione al memoriale dedicato alla sorella sui doveri del

---

<sup>1</sup> Pervenuti attraverso una tradizione manoscritta frammentaria, i *Memoriali*, redatti originariamente in volgare (o, meglio, in «napoletano misto») furono in parte tradotti in latino. In modo specifico il *Memoriale a la Serenissima regina de Ungaria* risulta conservato dal mss XX C 26 della Biblioteca della Società di Storia Patria di Napoli e fu tradotto da Colantonio Lentulo, in una versione conservata dal ms. 1654 della Biblioteca Palatina di Parma e dal ms. XIV B 34 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Cfr. Carafa (1988: 14-15). Sul Carafa e sui *Memoriali* si vedano comunque Persico (1899) e Miele (1989).

<sup>2</sup> Per il profilo di Beatrice d'Aragona cfr. Berzeviczy (1962) e Colesanti e Santoro (2022).

principe<sup>3</sup>, il terzo, e verso una comparazione col memoriale V, rivolto alle giovani spose, perché indicano due possibili percorsi, l'uno volto ad affermare, anche nel matrimonio, la dimensione regale della sposa, l'altro a definire, in generale, quali fossero i doveri che tutte le spose avevano contratto nei confronti dei mariti. Infatti, nel memoriale a Beatrice queste due dimensioni non solo convivono, ma cercano un difficile quanto necessario equilibrio.

## 2. DIOMEDE CARAFA E LE VIRTÙ DELLA PRINCIPESSA

Diomede Carafa (1406-1487) era, all'epoca della redazione di questo scritto, uno dei più importanti funzionari della corte aragonese di Napoli. Conte di Maddaloni, valente militare, «consegliari et segretario et scrivano», come fu definito all'epoca (Storti, 2014: 72), al Carafa fu pure affidata l'educazione dei figli di re Ferrante. In questo ruolo di precettore, Diomede Carafa propose a Beatrice consigli per il viaggio e per essere meglio accolta in seno alla nuova corte e al nuovo regno. È stato sufficientemente messo in evidenza da chi si è già occupato di questo testo come esso sia incentrato su un precetto generale, che poi torna spesso nella scrittura dei *Memoriali* di Carafa, che è quello di «umanità», spesso legata al concetto di «cortesia»<sup>4</sup>, che è in verità «la prevalenza della ragione sulle passioni e la ferinità» (Vecce, 1992: 480). Se pure è vero che quella di Diomede Carafa non possa essere definita una cultura pienamente umanistica (Cappelli, 2016: 179; Delle Donne e Cappelli, 2021: 148-149), condizionata com'è dal suo aspetto più pratico che lo rende, come scrisse Dionisotti, «un tecnico della politica» (Dionisotti, 1980: 113), è pur vero che in questo concetto di *humanitas* convergono le istanze di un secolo e le aspirazioni di un'intera età, se ad esempio lo stesso traduttore di Carafa, Lentulo, rendeva la frase «essendo io stato sempre obediante ad quello chy lo

<sup>3</sup> Si vedano in merito Guerra (2005b) e Kristóf (2022).

<sup>4</sup> Cfr. Galasso (in Carafa, 1988: VIII): «forse nessuna frase illustra la teoria caraffesca circa la “cortesia” come tecnica delle relazioni sociali meglio di quella contenuta nel memoriale a Beatrice d’Aragona, secondo cui “tanto è lo sentimento che non se adopera come et thesoro che non si spende”». Sull’uso della «cortesia», vedi anche Guerra (2005a: 344-345).

debito de la ragione me ha comandato» con «cum semper iis parendum mihi statuerim, quibus ratio et iura parendum esse praescribunt» (Carafa, 1988: 214-215), aggiungendo così alla razionalità, che campeggia a principio del memoriale, gli *iura*, intesi come ordinamento razionale dello Stato e della vita individuale.

Il principio di razionalità che dà forma e sostanza a questa umanità si esplica in una serie di precetti che non necessariamente, come pure potrebbe apparire, restano confinati ad una dimensione personale e privata, ma che in verità hanno, a ben leggere, una dimensione politica, per cui, se pure è vero che Carafa non dà a Beatrice «alcun consiglio di carattere politico» (Vecce, 1992: 480; ma vedi pure Colesanti e Santoro, 2022: 18), è pur vero che i consigli privati sono dettati da considerazioni più ampiamente politiche, per permettere alla regina di meglio governare la corte in cui si accingeva ad entrare e in qualche maniera lo stesso marito. Si pensi, ad esempio, all'attenzione posta alle pratiche devozionali, che non sono confinate ad una dimensione privata, perché si deve «havere la debita reverntia ad lo omnipotente Dio, cossì in secreto, come in pubblico» (Carafa, 1988: 217). La religione come *instrumentum regni* è dunque ben messa in evidenza, anche nel prosieguo dell'opera, quando ad esempio si invita la regina a replicare in Ungheria quanto già messo in pratica a Napoli, con l'attenzione posta alle «helemosine», che se inizialmente vengono attribuite ad una sfera segreta e privata, poi diventano strumento per guadagnare «quisto mundo e l'altro» (Carafa, 1988: 234), perché fare elemosina fa comprendere la «bontà» di chi la fa, che è ovviamente un guadagno di immagine, anche in relazione al fatto che lo zelo religioso della corte ungherese era ben noto anche al Carafa. Si prescrive, per esempio, quando si visita una nuova città, di rendere omaggio alla «ecclesia de quella la maiore» (Carafa, 1988: 219), proprio perché questi gesti «ad quelli Ungari ve accompagnano faranno tale impressione de vui, che quando sarrite llà, haverrite poco da fare» (Carafa, 1988: 221). Carafa si preoccupa pure di istruire Beatrice nel caso incontri il Papa a

Roma<sup>5</sup>, invitandola a tenere un'orazione al sommo pontefice nella quale proclamarsi sua figlia, ma anzitutto dar mostra di «umanità et cortesia» e non omette di ricordarle di non partire mai da un posto, senza aver prima sentito la messa mattutina. Ben poco di devozionale, dunque, c'è in questi precetti, volti invece a creare un'immagine positiva della regina, in cui la «cortesia» legata indissolubilmente all'*humanitas* e alimentata dalla ragione, dalla *ratio*, non è solo, come ha scritto Galasso, l'insieme delle buone maniere, ma è anzitutto «tecnica delle relazioni sociali in funzione del governo» (Carafa, 1988: VIII). In questo, come in molti altri casi, e come spesso avviene nella precettista *de principe* di area aragonese, vi è un forte richiamo automodellizzante, perché, nel mettere in atto queste pratiche, la giovane regina avrebbe dovuto seguire gli *exempla* del padre e del nonno. La centralità della famiglia di origine viene spesso ribadita, tanto quando si raccomandano i dovuti omaggi al padre e al fratello, tanto quando si raccomanda a Beatrice di onorare la sorella maggiore Eleonora, presso cui, a Ferrara, avrebbe trascorso un periodo di soggiorno durante in viaggio, nonostante lei fosse regina e la sorella no<sup>6</sup>, raccomandando inoltre di mantenere con lei assidui rapporti epistolari, cosa che in effetti avvenne<sup>7</sup>, come pure avvenne con il padre e la famiglia a Napoli. In tal senso l'invito, reiterato in chiusura del *Memoriale*, a mantenere fitti i contatti con la famiglia può essere interpretato come atto di deferenza filiale, ma anche come consiglio, volto ad affermare il valore politico del matrimonio. Va notato che a Beatrice si prescrive di «satisfare ad vostro marito, come have voluta ad satisfare ad vostro padre» (Carafa, 1988: 231), mentre nel *Memoriale v* (*Memoriale et recordo de quello have da fare la Mulglyere per stare ad bene con suo marito et in che modo se have ahonestare*) viene suggerito che «deveno le donne che se

---

<sup>5</sup> In verità Beatrice alla fine non fece tappa in Roma, perché fece il suo viaggio in nave lungo l'Adriatico, partendo da Manfredonia.

<sup>6</sup> Si noti qui la preoccupazione di Diomede Carafa di spiegare ai cortigiani ungheresi al seguito il motivo di tale trattamento, altrimenti non consono ai protocolli: «la honorate como matre e sore maiorem dicendo porima ad decti Ungari la causa ve move, per havere epsa cresciuta et essere prima nata de vui» (Carafa, 1988: 225).

<sup>7</sup> Cfr. Guerra (2010).

maritano desponere che hagiano da essere con suo marito multo più obediante non so' state alla patre et alla matre» (Carafa, 1988: 248), pur consigliando, come fa anche nel *Memoriale* IV, di prendere preventivamente informazioni su ciò che piace al consorte. È evidente, dunque, la preoccupazione del Carafa di far emergere la specificità della situazione matrimoniale di Beatrice, che, pur uscendo dalla famiglia paterna, ad essa deve rimanere legata, anche in considerazione della funzione politica che il matrimonio tra re impone, e così pure molti dei precetti riservati nel *Memoriale* V alle mogli, non trovano spazio alcuno in quello dedicato a Beatrice.

### 3. ETICA E POLITICA

È molto importante la prima impressione che si dà di sé, sostiene Carafa, anche pensando ai cortigiani venuti dall'Ungheria, che certamente avrebbero informato il re della condotta della sposa. L'importanza del primo giudizio era stata già suggerita al principe nel *Memoriale* III, dove si leggeva che, una volta creato un giudizio negativo, «male se remedia, se non cum grandissimo dampno et spesa» (Carafa, 1988: 123). Dunque, i suoi comportamenti sono volti, anzitutto, a creare una opinione e un consenso che hanno per base la medesima idea di regalità che caratterizza una trattatistica coeva incentrata sulla forma dell'organicismo politico, perché, se è vero che lo Stato, quello basato sul cosiddetto umanesimo monarchico, trova fondamento «sulla coesione solidale di tutti i suoi membri» (Delle Donne e Capelli, 2021: 135) esattamente come avviene nell'organismo umano e come è nell'ordine naturale del mondo, anche la funzione di una regina va inquadrata in questo sistema e nel sistema di una famiglia regale che è poi fulcro della monarchia stessa. L'immagine del potere e del re nello specifico deve così fondarsi su un consenso alimentato dall'amore reciproco e tenuto in piedi da *aequitas* e *iustitia* che generano poi la *fides*. Nel *Memoriale* III sui doveri del principe, Carafa, in un testo forse non del tutto ignoto a Machiavelli<sup>8</sup>, aveva scritto che «lo mellyo e lo

---

<sup>8</sup> Sostiene Dionisotti che «improbabile non è che Machiavelli giungesse a conoscere il *De regentis et boni principis officii*, ossia la traduzione fatta da



più laudabile modo farli tale compagnia a li subditi, che ve pongano amore» (Carafa, 1988: 121), un amore che si costruisce con l'attenzione verso i sudditi, in quanto era opportuno e necessario «accarizzare et scotarli et darli audientia» (Carafa, 1988: 131)<sup>9</sup>. Tale schema, con le dovute differenze, Carafa lo applica alla famiglia reale, che è a suo modo immagine dello Stato e icona della *maiestas*, anch'essa governata da un principio di amore reciproco tra i coniugi che diventa immagine domestica dell'amore sociale. Oltre a ciò Carafa ricorda come sia opportuno che la moglie condivida con il re e marito la predilezione per le stesse persone, perché se la norma della vita matrimoniale, da cui il rapporto tra Beatrice e Mattia si deve discostare, è che «è più solito le donne desamare quilli che lo marito amano», la giovane aragonese, invece, dovrà fare «che quilli vederiti ama vostro marito e de quilli lui si fida, quilli vui amate e ve fidate, né volglyate guardare non siano de vostra natura, facendo per amore de vostro marito» (Carafa, 1988: 237). L'amore tra sovrano e sudditi e quello tra moglie e marito (nello specifico caso di un matrimonio regale come quello al centro della trattazione del *Memoriale* IV) persegue le medesime finalità perché «el vero fundamento de questa casa è ch'el signor Re vostro marito ve ama» (Carafa, 1988: 237) e dunque anche la moglie dovrà amare quanto ama il marito.

La ricerca del consenso, però, si basa anche sull'affermazione di una *opinio* che in questo caso Beatrice è chiamata a costruire con il suo comportamento, «senza essere troppo praticabile» e preservando la propria «dignità reale», perché «la prima impressione se prende de le persune, nce vole assay più difficoltà

---

Battista Guarino dell'opuscolo che il Carafa aveva dedicato a Leonora d'Aragona, duchessa di Ferrara» (Dionisotti, 1980: 113). Cfr. anche Vecce (1992: 470), che è più prudente sul tema.

<sup>9</sup> Nel *Memoriale* III sui *Doveri del principe*, Carafa nota che sia necessario amare in modo particolare «i buoni»: «Duncha li boni se volino amare et, secundo la possibilità et soy meriti, remunerarli» (Carafa, 1988: 141), perché i «dinari sono unguento universale» (Carafa, 1988: 139). In questa prospettiva agisce quell'idea del nesso tra signore e sudditi ancora ben radicato in una logica feudale. Si noti che alla regina è assegnato un ruolo di importante intermediazione tra i corpi sociali (cfr. Guerra, 2005a: 331-332), per quanto questo emerga più nei *consilia* ad Eleonora che in quelli a Beatrice.

in removerla et maxime prendendose per testimonio de auctoritate» (Carafa, 1988: 221). Il modello etico di comportamento atto a creare questa opinione di sé è l'aristotelico giusto mezzo, che Carafa raccomanda come moderazione nel vitto, nelle vesti, nei comportamenti e anche nell'accogliere i doni che le verranno fatti durante il viaggio, imponendo così anche agli accompagnatori e alle damigelle i medesimi usi. Già nel memoriale ad Eleonora aveva scritto che, nell'impossibilità di gratificare tutti economicamente, «bone parole et bona cera porrite dare ad tutte», perché «sia certa la Signora vostra, che le vostre pare più fanno colle parole de simile natura, che talvolta cum la robba» (Carafa, 1988: 131) e qui ribadiva la necessità di rapportarsi gentilmente con i funzionari ungheresi, in modo misurato, tenendo in considerazione «che ad omne persona piace sia pregata et sia preso accepto quello sa et have da fare» (Carafa, 1988: 221), rispondendo ancora al principio aristotelico per cui «omne cosa vole el mezo» (Carafa, 1988: 223), ma anche esaltando il potere della parola come mezzo di governo.

Un passaggio importante è quello dei rapporti con la suocera, da istituire prima ancora di giungere in Ungheria, attraverso uno scambio epistolare che la ben disponga verso la sposa. Se in generale Diomede Carafa pare preoccupato di ingraziarsi i funzionari ungheresi al seguito, il rapporto con la madre dello sposo è imprescindibile, perché sarà lei a dover fare da tramite col marito. Qui Carafa si avvaleva delle notizie che aveva sul carattere di questa donna, Elisabetta Silagio (Erzsébet Szilágyi), che ebbe un grande peso nel governo del regno, e mette in evidenza come fosse una donna molto cattolica («per intendere lei havere de lo captolico assay» (Carafa, 1988: 229)<sup>10</sup>. Nel rapporto con la suocera, avrebbe dovuto tenere presente, in sostanza, l'influenza che questa esercitava nei confronti del marito e che tramite lei avrebbe anzitutto dovuto rapportarsi a lui, anche perché ben diversi sarebbero stati i rapporti tra moglie e marito, rispetto a quelli che Beatrice aveva avuto nei confronti del padre<sup>11</sup>. La sottomissione al marito, che è un dato socialmente

<sup>10</sup> Cfr. Vigh (2001: 72-74; 2008: 34-35); Guerra (2005a: 346).

<sup>11</sup> «Non credati vollya sì poca fatica ad satisfare ad vostro marito, como have voluto ad satisfare ad vostro patre, como in verità havite facto» (Carafa, 1988: 231).

ovvio e accettato da Carafa, non è tuttavia segno di un atteggiamento passivo, perché, a differenza di quanto si dirà nel *Memoriale* V alle mogli in generale, Beatrice è parte di una struttura di potere in cui la sua sottomissione a Mattia Corvino la pone ad un gradino inferiore, ma comunque sopra tutti gli altri membri della corte<sup>12</sup> e, in fondo, come è stato scritto, «appare, quindi, evidente come lo spirito principale delle direttive suggerite dal Carafa a Beatrice, così come a Eleonora, fosse quello di fornire alle due sorelle sì ragguagli sul comportamento da tenere nelle differenti situazioni che avrebbero incontrato, ma di fornirli, affinché esse potessero ritagliarsi una spazio, anche abbastanza ampio rispetto a quello che si può pensare, di azione all'interno della corte e nella politica dello stato in cui si trovarono a vivere» (Guerra, 2005a: 348-349). Certo, bisogna presto comprendere «in che modo ve haverrite ada governare co la Maiestà de Re vostro marito» (Carafa, 1988: 229), assumendo artatamente atteggiamenti di umiltà, rispetto, pudicizia. Si pensi, come visto, al consiglio di informarsi durante il viaggio di quanto piace al consorte, non per servirlo meglio ma perché coloro a cui sono state avanzate queste richieste «no li scriverando cosa che più li piazza che questa, et coniuca poi con quello de ciò direte ad sua matre, lui serrà contento de vui, ante nde veda le opere» (Carafa, 1988: 231). La struttura gerarchica di un potere che si regola e si basa sull'equilibrio sociale e sul ruolo stesso di una maestà che lo deve garantire, con una specifica attenzione rivolta alla conflittualità tra i ceti sociali, sembra quasi tradursi in un'idea di famiglia reale che ricerchi al proprio interno quelle medesime regole che fanno funzionare lo Stato. In qualche modo le dinamiche familiari, i rapporti di amore e rispetto che animano la coppia di re deve essere *imago* della struttura statale e porsi così,

---

<sup>12</sup> Riferendosi al *Memoriale* III, dedicato ad Eleonora (ma il ragionamento vale anche per il *Memoriale* IV, anche se si sostiene che «nessun modello di governo, invece, viene presentato a Beatrice»), cosa solo parzialmente vera), opportunamente si è scritto: «Non è, infatti, sottomissione, quella della duchessa, bensì consapevolezza di come, agire o, meglio, di come porsi per avere libertà di azione e, soprattutto, per non essere contestata nel suo operare. Lo stesso Carafa sembra voler fornire l'immagine della principessa: una donna pronta a riconoscere l'autorità degli uomini, ma, nel contempo, a non farsi sopraffare da essa» (Guerra, 2005a: 338).

per i sudditi stessi, da *exemplum* e modello. Quando, così, toccando un tasto a cui era sempre stato molto attento, Diomede Carafa entra nel merito dell'amministrazione del patrimonio domestico, avverte la regina, in primo luogo, che dimostri di saper gestire ciò che il marito le affida<sup>13</sup>, ma poi che dia dimostrazione di saper governare se stessa, che è la virtù regia per eccellenza, richiesta anche al signore, come scritto nel *Memoriale* sui doveri del principe, dedicato ad Eleonora. Badi, infatti, «che la volglya se accorda co lo potere et dovere et in verità questa è cosa che, appresso de compiacere vostro marito, importa quanto e più de l'altre», perché il vincere se stessi è la virtù che si richiede a chi governa, anche per contrastare la forza della fortuna<sup>14</sup>. D'altro canto il vincere se stessi è una virtù tanto personale che sociale, qui attribuita alla moglie nel rapporto matrimoniale e nel *Memoriale* III attribuita al principe che, se vuole amministrare con giustizia lo Stato, deve saper amministrare se stesso: «et sopra tutto lo Signore o potentia have da governare stato, se deve disporre fare iusticia de se medesimo, ché male se corregie da chi è bisogno essere llui correpto» (Carafa, 1988: 153)<sup>15</sup>: si tratta di uno dei caratteri che maggiormente rende l'opera di Diomede Carafa vicina alla trattatistica umanistica *de principe*, in cui il principio liviano del *vincere se ipsum* era la premessa perché un governante potesse rivendicare a sé la possibilità di reggere uno Stato, cosa impossibile per chi non sapeva governare i propri istinti e la propria ira.

L'esercizio di questa virtù, in una donna che governi la casa, deve passare da una morigeratezza nei costumi e da un vitto che tenga conto che «è più honorata una casa de uno re et principe, vestita de panno, che cum disordine et prendere et non pagare le gente, cum vestiti de imbruccato» (Carafa, 1988: 237). Era un concetto che Diomede Carafa aveva espresso scrivendo ad

---

<sup>13</sup> Sulla parsimonia della moglie, che non deve praticare la *liberalitas* del marito cfr. Vitale (1986, 173-175), de Nichilo (2000, 113)

<sup>14</sup> Su questo tema cfr. Vecce (1992: 468-469); Cappelli (2016: 181-183); Delle Donne e Cappelli (2021: 152-153).

<sup>15</sup> Si noti che Guarino traduce «Imprimis iis qui cum imperio sunt diligenter curandum est ut in se ipsos iustitiam exhibeant», mentre Lentulo traduce «Sed ad conservandum iustitiae munus, nihil aequè valere putandum est, quam si is, qui caeteros continere velit, se ipsos contineat» (Carafa, 1988: 152).

Eleonora il *Memoriale* III, in cui raccomandava al principe parsimonia e misura, perché, ancora una volta, «li mezi son quilli che governano lo mundo, ché né se vole fare la avaritia, [...] né meno se vole spendere sì desordinatamente che passe la ragione» (Carafa, 1988: 173). Questo finisce per alienare l'amore dei sudditi verso il re, esattamente come una moglie di un re che non sappia governare con misura la casa finisce per alienare l'amore del marito e gettare un'ombra sull'intera casata reale, che non potrebbe più assurgere ad *exemplum* per i sudditi, in quanto da «lo spendere mesurato ne venino multi beni» (Carafa, 1988: 173), primo tra tutti il non gravare eccessivamente sui sudditi con la tassazione, che è una delle questioni che il nobile Carafa sente maggiormente urgenti nella gestione dello Stato.

Tutto ciò renderà la casa ed il regno felici, perché il vero fondamento che permette che «la casa stia ferme» (Carafa, 1988: 237) è l'amore che il re deve portare alla moglie e la Regina al marito, una *mutua caritas*, concetto proprio della trattatistica *de principe*, qui ricondotta alla sua radice familiare, senza che però venga meno, *si licet parva componere magnis*, il rapporto tra il macrocosmo dello Stato e il microcosmo della famiglia. D'altro canto, tra i *Doveri del principe*, il modello familiare applicato allo Stato porta a far sì che «come lo patre have cura de soy filglyoli, cossi lo Signore la deve have de soy subditi» (Carafa, 1988: 191). La conclusione del ragionamento di Diomede Carafa però merita qualche considerazione particolare, specie quando, per ipotesi, immagina un rovesciamento dei ruoli, in modo che Beatrice capisca che dovrà agire come avrebbe agito se lei stessa fosse stato il marito e Matteo la moglie, e questo perché comprenda bene quanti vantaggi possa portare l'adottare i modi comportamentali fino a qui esposti, perché «pensate che non solamente li homini, ma le fere rapace se prendino più spesso con lo ingenio, che con la forza» (Carafa, 1988: 239). Beatrice è costantemente invitata dal Carafa a fare esercizio di virtù, ma anzitutto ad usare la propria innata intelligenza, quella intelligenza di cui più volte il conte di Maddaloni dice che la regina era stata da sempre dotata. Ricorda il detto secondo cui «li savii fanno prima, quello che li altri non fanno poy» (Carafa, 1988: 237), mostrando, appunto, che saper utilizzare l'intelligenza è fondamentale per il ruolo che lei è chiamata a

svolgere, anche perché «se dice tanto è lo sentimento che non se adopera, como el thesoro che non si spende» (Carafa, 1988: 239)<sup>16</sup>. E in quella frase ritroviamo quanto aveva scritto a principio del *Memoriale* ad Eleonora, quando aveva analogamente scritto, usando una metafora che avrebbe avuto grande fortuna grazie a Machiavelli –ma che veniva già da una tradizione antica– e confermando così la morale laica che caratterizza questi Memoriali:

né se vole aspectare che venga la pyena et poy acconzare el margine de fiume, ma providerli prima, ché sempre le savie persune providino anto lo venga lo casu, quelle non so' savie lli volino providere poy. Et si dicissimo solo Idio sa indivinare le cose future, io dico che li savii ne deviano pure assay (Carafa, 1988: 121).

I precetti qui indicati, dunque, non sono, come nel *Memoriale* V dedicato alle donne che si sposano, un invito alla sottomissione, ma sono lo strumento per condividere il potere del marito, per esserne parte, ovviamente nel ruolo assegnatole dalla storia e dalla società, ma comunque divenendo elemento importante e decisivo di un potere che si governa secondo razionalità e *ingenium*.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERZEVICZY, Alberto (1962). *Beatrice d'Aragona*. Milano: Dall'Oglio.
- CANFORA, Davide (2005). *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*. Bari: Laterza.
- CAPPELLI, Guido (2016). *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*. Roma: Carocci.
- CARAFÀ, Diomede (1988). *Memoriali*. F. Petrucci Nardelli (a cura di), A. Lupis (note linguistiche), G. Galasso (intr.). Roma: Bonacci.
- COLESANTI, Gemma Teresa e SANTORO, Daniela (2022). «Beatrice d'Aragona (1458-1508), una napoletana alla corte d'Ungheria». *e-Spania*, 42. Recuperato da <https://doi.org/10.4000/e-spania.44625> [Data di consultazione: 07/01/2023].

---

<sup>16</sup> Nota Galasso che il testo latino traduce il termine «sentimento» con *ingenium*. Lentulo così avrebbe reso «più immediatamente [...] il rapporto tra cortesia e saggezza, *humanitas* e *ratio*, e coglie addirittura meglio quella che forma la caratteristica più propria della riflessione del Carafa e più indicativa della sua collocazione storico-culturale» (Carafa, 1988: VIII).

- CROCE, Benedetto (1894). «Di Diomede Carafa conte di Maddaloni e di un suo opuscolo inedito». *Rassegna pugliese*, XI, pp. 343-348. Riedito poi nel 1954: «Memoriale a Beatrice d'Aragona regina d'Ungheria di Diomede Carafa conte di Maddaloni». *Aneddoti di varia letteratura* (pp. 84-94). Bari: Laterza.
- DE NICHILLO, Mauro (2000). *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*. Bari: Palomar.
- DELLE DONNE, Fulvio e CAPPELLI, Guido (2021). *Nel regno delle lettere. Umanesimo e politica nel mezzogiorno aragonese*. Roma: Carocci.
- DIONISOTTI, Carlo (1980). *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*. Torino: Einaudi.
- GUERRA, Enrica (2005a). «Lo spazio del potere. Eleonora e Beatrice d'Aragona nei Memoriali di Diomede Carafa». *Annali dell'Università di Ferrara*, 2, pp. 324-359.
- (2005b). «Eleonora d'Aragona e i “doveri del principe” di Diomede Carafa: l'esercizio del potere tra realtà e precettistica», in A. Giallongo (a cura di), *Donne di palazzo nelle corti europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, (pp. 113-119). Milano: Unicopli.
- (a cura di) (2010). *Il carteggio tra Beatrice d'Aragona e gli Estensi, 1476-1508*. Roma: Aracne.
- KRISTÓF, Ilona (2022). «Beatrice d'Aragona nel ruolo “materno” e politico». *Verbum*, 23, pp. 375-389.
- MIELE, Lucia (1989). *Modelli e ruoli sociali nei Memoriali di Diomede Carafa*. Napoli: Federico & Ardia.
- PERSICO, Tommaso (1899). *Diomede Carafa, uomo di stato e scrittore del secolo XV*. Napoli: Pierro.
- STORTI, Francesco (2014). «*El buen marinero*». *Psicologia politica e ideologia monarchica al tempo di Ferdinando I d'Aragona re di Napoli*. Roma: Viella.
- VECCE, Carlo (1992). «I memoriali ungherese di Diomede Carafa». *Prospettive Settanta*, 4, pp. 467-487.
- VIGH, Eva (2001). «Memoriali a la serenissima regina de Ungheria di Diomede Carafa». *Nuova Corviniana*, 6, pp. 69-77.
- (2008). «Virtù di vita civile tra Napoli e Buda: Memoriali di Diomede Carafa». *Nuova Corviniana*, 4, pp. 30-37.
- VITALE, Giuliana (1986). «La sagax matrona napoletana del Quattrocento tra modello culturale e pratica quotidiana». *Prospettive Settanta*, 8, pp. 361-408.





«I WAS NOT GOING TO BE DENIED  
BECAUSE OF MY SEX»: DONNE E POTERE  
NEL DISCORSO POLITICO DI SHIRLEY CHISHOLM  
«I WAS NOT GOING TO BE DENIED  
BECAUSE OF MY SEX»: WOMEN AND POWER  
IN SHIRLEY CHISHOLM'S POLITICAL DISCOURSE

Silvia BENUSSI  
*Università degli Studi di Cagliari*

*Riassunto*

Verso la fine degli anni Sessanta, i neri negli Stati Uniti iniziano a partecipare al sistema politico, ma continuano a scontrarsi con un ambiente inospitale. Per una donna afroamericana è ancora più difficile ottenere un ruolo rilevante e autonomo. In questo contesto, Shirley Chisholm diventa la prima donna afroamericana al Congresso degli Stati Uniti e la prima donna e persona afroamericana candidata alle primarie presidenziali per il Partito Democratico. L'obiettivo è analizzare il suo discorso politico in relazione a sesso ed etnia, per vedere come queste caratteristiche della sua identità si fondono nella sua visione politica, soprattutto nelle sue autobiografie.

*Parole chiave:* donne afroamericane, rappresentanza politica, discorso politico, femminismo.

*Abstract*

Towards the end of the 1960s, blacks in the United States began participating in the political system but continued to face a difficult environment. It's even harder for an African American woman to obtain a relevant and autonomous role. In this context, Shirley Chisholm became the first African American woman in the US Congress and the first African American woman and person to run in the presidential primaries for the Democratic Party. The aim is to analyze her political discourse concerning gender and race to see how these features of her identity are grounded in her political vision, especially in her autobiographies.

*Keywords:* African American women, political representation, political discourse, feminism.

## 1. LA FORMAZIONE

I was the first American citizen to be elected to Congress in spite of the double drawbacks of being female and having skin darkened by melanin. When you put it that way, it sounds like a foolish reason for fame. In a just and free society, it would be foolish (Chisholm, 1970: XI).

Shirley Anita St.Hill Chisholm nasce a Brooklyn nel 1924, figlia di orgogliosi immigrati delle Barbados, dove tornerà per alcuni anni, ancora bambina, per frequentare le scuole. Vivrà lì con la nonna dai cinque ai dieci anni, insieme alle due sorelle: nell’America dei prosperi anni Venti per due giovani immigrati della classe operaia la vita era comunque difficile, e i genitori avevano bisogno di un aiuto per alleviare il peso economico di crescere tre figlie, alle quali si sarebbe aggiunta una quarta. Il periodo barbadiano lascerà un segno positivo: la società isolana è molto diversa dagli Stati Uniti, dato che la popolazione era costituita in larghissima misura da afrodiscendenti, che godevano di uno status politico e sociale superiore a quello dei neri americani. Chisholm cresce quindi in certa misura al riparo dal contatto con i bianchi e dal razzismo<sup>1</sup>. La sua valutazione della società barbadiana è positiva: ne sottolinea la laboriosità, ambizione e il buon sistema scolastico, al quale attribuisce la qualità della sua istruzione (Chisholm, 1970: 5).

Nel 1934 ritorna a Brooklyn: vedrà la città cambiare sotto i suoi occhi nella seconda metà degli anni Trenta, a seguito dello sviluppo industriale e dell’arrivo di immigrati neri dagli Stati del sud (Winslow, 2014: 14). È il periodo in cui nascono quelli che saranno i grandi ghetti urbani; la famiglia si era trasferita nel 1936 nel quartiere di Bedford Stuyvesant, dove la tensione razziale era maggiore, e dove per la prima volta Chisholm ascolta epiteti razzisti (Haskins, 1975: 37). Vede come la marginalizzazione abitativa dei neri viene sfruttata da proprietari senza scrupoli, con la complicità delle istituzioni preposte a vigilare sulla regolarità degli alloggi affittati (Chisholm, 1970: 18). L’influenza del padre,

---

<sup>1</sup> La visione che dà delle Barbados del periodo viene considerata troppo edulcorata (Winslow, 2014: 11); tuttavia, lei stessa riconosce che la natura dell’isola è aspra, pur non menzionando i conflitti sociali dell’epoca.

iscritto al sindacato, determinerà l'inizio della sua sensibilizzazione politica, non solo in termini di attenzione alle condizioni economiche e sociali della classe lavoratrice, ma anche in merito alla riflessione sulla sua identità nera: il padre era infatti seguace di Marcus Garvey (Winslow, 2014: 19-20)<sup>2</sup>. L'esposizione fin da bambina al pensiero separatista nero arricchirà la sua riflessione futura sull'agenda della comunità afroamericana tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

La ragione per cui assurge alla Storia, prima donna nera a essere eletta nel Congresso degli Stati Uniti (1968) e prima donna e prima persona nera a essere candidata alle primarie presidenziali per il Partito Democratico (1972), non è chiaramente triviale, ma è senz'altro da affiancare a un'altra considerazione. Una considerazione fatta non di primati, ma della qualità concreta della sua azione politica. La peculiarità di Shirley Chisholm risiede non nei suoi successi, ma nel modo in cui si è relazionata con il potere e nell'eredità preziosa che ci ha lasciato: la sua riflessione sui meccanismi del potere, sul modo in cui ha interagito con loro essendo donna e nera, e su come la comunità nera e le donne possono agire nella politica. Riflessione che ci lascia nei suoi discorsi politici, dentro e fuori dalle assemblee rappresentative, e in maniera più approfondita nelle sue due autobiografie, la prima pubblicata nel 1970<sup>3</sup>, dove parla della sua vita fino all'elezione al Congresso e all'attività lì svolta come membro della Camera dei Rappresentanti, la seconda nel 1973, focalizzata sul resoconto della sua l'esperienza nelle primarie presidenziali.

## 2. L'INIZIO DELL'IMPEGNO POLITICO. LA *POLITICAL MACHINE*

Chisholm entra in politica da giovane, all'università: frequenta il Brooklyn College, dove quasi tutti gli studenti erano bianchi, nonostante si trattasse di un'università gratuita, il cui fine era

---

<sup>2</sup> Marcus Garvey (1887-1940), giamaicano, era sostenitore dell'unità dei popoli africani e di discendenza africana e precursore del panafricanismo e del nazionalismo nero. Riteneva che il destino del popolo nero fosse quello di separarsi dai bianchi.

<sup>3</sup> Si tratta chiaramente di un'autobiografia che cerca di costruire una immagine politica in chiave elettorale, per quanto attendibile nella descrizione dei fatti (Curwood, 2023: 174).

proprio fornire un'istruzione superiore a quegli studenti che non potevano permettersi di pagare una retta costosa, cosa che era più difficile per gli afroamericani data la marginalizzazione sociale ed economica alla quale erano soggetti. Tuttavia, la gratuità non bastava, dato che la maggior parte degli studenti neri non avevano avuto buone opportunità educative da bambini e adolescenti, e non riuscivano a superare la selezione all'ingresso (Haskins, 1975: 55)<sup>4</sup>. Decide di formarsi in sociologia e lingua spagnola, ma il suo obiettivo era già quello di diventare un'insegnante: non tanto per vocazione, quanto perché era uno dei pochi lavori possibili all'epoca per una donna nera che possedesse un livello d'istruzione superiore<sup>5</sup>.

Lavorando dapprima nelle associazioni politiche universitarie e poi nel club di quartiere del Partito Democratico, ha modo di osservare come si costruisce la politica dei neri americani negli anni Cinquanta negli ambienti considerati liberali, quelli che più dovrebbero offrire loro uno spazio (Winslow, 2014: 23). La critica di Chisholm si rivolge alla *political machine*, ovvero ai meccanismi attraverso i quali i leader del Partito Democratico a livello cittadino (New York) e di distretto (Brooklyn) controllano la struttura del partito e la stessa comunità politica. Questo ha un impatto forte sulla politica a livello di comunità, in particolare di quella nera. Vi sono alcuni leader afroamericani, tutti uomini, che costituiscono il ponte fra la comunità nera e coloro che detengono realmente il potere, ossia i politici bianchi. La loro funzione è quella di essere *gli uomini di*: vale a dire che il leader bianco costruisce una macchina politica dove la funzione dei sottoposti afroamericani è quella di assicurarli i voti della loro comunità e di far concedere in cambio alla popolazione nera locale qualche beneficio minore. «The few black people who had jobs through city appointments were the worst of all» (Chisholm, 1970: 31), totalmente conniventi e acquiescenti nei confronti del sistema. Il politico afroamericano per questa sua funzione può aspirare a ottenere un qualche incarico o essere uno dei pochissimi neri che

---

<sup>4</sup> Alle donne era richiesto un punteggio più alto degli uomini: erano ritenute meno capaci, e si riteneva quindi di dover essere più selettivi (Winslow, 2014: 22).

<sup>5</sup> In ogni caso, abbraccerà pienamente la professione, considerandosi sempre come un'insegnante (Winslow, 2014: 34).

vengono eletti. Questo implica non solo che i benefici concreti che la popolazione afroamericana ricava siano pochi, ma anche che non si costituisca come forza politica autonoma; è solo un ingranaggio della macchina politica bianca, anziché essere un interlocutore forte, in grado di contrattare in condizioni paritarie con la politica bianca:

Even as an undergraduate, I was beginning to feel how useless it was for blacks to sit and talk with «the leading people» in the community, on biracial committees. It had begun to be clear that as long as we kept talking, nothing much was going to happen, and that this was what «the leading people» really wanted (Chisholm, 1970: 27).

Questo sistema trovava le sue radici nel rapporto fra la cittadinanza e i membri del club: il club offriva dei servizi ai cittadini che si trovavano in difficoltà, che si trattasse di fornire assistenza di carattere legale o relativa al welfare o per qualsivoglia problema con la pubblica amministrazione, ma in realtà ciò che offriva era clientelismo. Per ottenere ciò che sarebbe loro spettato di diritto, i residenti del distretto diventavano politicamente debitori del club politico locale. A questo Chisholm si oppone.

Ci sono due elementi che dobbiamo considerare studiando la sua carriera: uno è la sua attitudine rispetto alla politica in generale e al ruolo che la comunità nera deve avere nella cittadinanza americana, e quindi la sua identità di rappresentante nera. L'altro, il fatto che sia una donna, e come questo impatta sia sulla sua carriera, sia sulla sua visione di una politica dalle e per le donne. Coglie perfettamente l'essenza dell'oppressione femminile già dall'introduzione della sua prima autobiografia, dove dice chiaramente

Women are a majority of the population, but they are treated like a minority group. The prejudice against them is so widespread that, paradoxically, most persons do not yet realize it exists. Indeed, most women do not realize it... Of my two «handicaps», being female put many more obstacles in my path than being black (Chisholm, 1970: XII).

### 3. VERSO LA PRIMA ELEZIONE. LE DONNE NELLA POLITICA DEL DISTRETTO

Chisholm si impegna intensamente sia nel club democratico di Brooklyn, sia in varie associazioni, tra cui la NAACP e la League of Women Voters, e soprattutto nella Bedford-Stuyvesant Political League, fondata da Wesley MacDonald «Mac» Holder con l'intento specifico di far eleggere rappresentanti neri alle cariche apicali del distretto (Winslow, 2014: 32). Inizia a diventare una figura rispettata a livello locale, e si rende conto che le donne sono la vera e propria ossatura dell'attivismo: il club Democratico locale si reggeva, ad esempio, sul finanziamento ottenuto tramite il loro volontariato e la loro capacità di raccogliere fondi, ma questo lavoro veniva dato per scontato e guardato con sufficienza. Chisholm rileva che la discriminazione contro le donne è particolarmente ingiusta, perché non c'è organizzazione politica che possa funzionare senza di loro (Chisholm, 1970: 76).

Nel 1960, dopo essersi allontanata dalla BSPL per contrasti con Mac Holder, al quale aveva conteso invano la presidenza, partecipa alla fondazione di una nuova organizzazione, lo Unity Democratic Club, con l'intenzione di realizzare quello che era stato il progetto politico della BSPL, ormai in dissolvimento: assumere il controllo di Bedford-Stuyvesant in modo da estromettere la *political machine* bianca (Curwood, 2023: 56). Il progetto è centrato sulla piena integrazione e rappresentanza politica della comunità nera e portoricana, e soprattutto sul miglioramento delle condizioni di lavoro, delle scuole, dei servizi sanitari, dei trasporti, dell'ambiente, e dei servizi per i giovani. Due anni dopo, gli ingenti sforzi fatti per creare una nuova struttura politica locale e intessere una relazione con la comunità basata su presupposti differenti al vecchio club democratico iniziano a essere ripagati: lo UDC soppianta la vecchia organizzazione bianca, quanto meno a Bedford-Stuyvesant. La comunità nera inizia così ad avere una rappresentanza politica, per quanto sottodimensionata rispetto alla sua importanza. Si tratta inoltre di una organizzazione dove alle donne viene riconosciuto un ruolo più rilevante, quanto meno rispetto a quelle già esistenti (Winslow, 2014: 39-40).

La prima volta che Chisholm decide di candidarsi è per l'Assemblea dello Stato di New York alle elezioni del 1964, quattro anni dopo che lo UDC aveva assunto il controllo del Partito Democratico a Bedford-Stuyvesant. Il rappresentante eletto nel 1960, Tom Jones, aveva deciso di non ricandidarsi per potersi presentare come giudice, liberando il seggio. Chisholm propone allo UDC il proprio nome, e si scontra con un'accoglienza ostile: da un lato vi erano uomini che ambivano a presentarsi e non accettavano l'idea che una donna potesse soppiantarli, dall'altro il suo stile diretto era visto come problematico anche da parte di coloro che non avevano ambizioni. La sua posizione, però, è chiara:

For my part, I was not interested in listening to any reason why I shouldn't run. By then I had spent about ten years in ward politics and have done everything else but run for office. Starting as a cigar box decorator, I had compiled voter lists, carried petitions, rung doorbells, manned the telephone, stuffed envelopes, and helped voters get to the polls. I had done it all to help other people to get elected. The other people who get elected were men, of course, because that was the way it was in politics. This had to change someday, and I was resolved that it was going to start changing right then. I was the best qualified nominee, and I was not going to be denied because of my sex (Chisholm, 1970: 51-52).

Nonostante i malumori, il club la sostiene. La campagna è difficile, sia per la scarsità di fondi sia per le reazioni alle quali deve far fronte. Le viene infatti costantemente ricordato che il suo posto come donna è a casa: questi i commenti che riceve dagli elettori con i quali ha modo di parlare direttamente, e anche da alcune elettrici.

Una volta eletta all'Assemblea dello Stato, si scontra con prassi politiche e istituzionali che reputa inappropriate e autoreferenziali. Soprattutto, essendo una donna e neoeletta, ci si aspetta che segua la disciplina degli uomini provenienti dal suo circolo politico o dai circoli affini. Le viene costantemente

ribadito che le sue scelte la porteranno al suicidio politico<sup>6</sup>. In realtà, preferisce valutare volta per volta la posizione che è più opportuno adottare, senza seguire la disciplina del partito o del gruppo: infatti, ritiene che gli allineamenti politici debbano basarsi sul merito delle singole questioni, non sulla appartenenza. Tuttavia, sottolinea di non aver subito il trattamento che solitamente si destina ai politici che non rispettano le regole del sistema, soprattutto la marginalizzazione che rende impossibile agire efficacemente. Lo attribuisce al fatto che, a suo parere, i colleghi percepivano il suo atteggiamento non come una ribellione personale, bensì come motivato da convinzioni più profonde, e che la rispettavano come persona anche quando la disapprovavano come politica (Chisholm, 1970: 60-61)<sup>7</sup>. Questo le consente di ottenere l'approvazione di otto delle cinquanta proposte di legge che presenta. Tuttavia, ritiene che agire secondo le sue convinzioni non sia solo più corretto, ma anche più efficace. Questo tema tornerà più volte nel suo discorso politico: reputa che piegarsi alla volontà della leadership non sia solo iniquo, avvilente e contrario alle ragioni stesse per cui è entrata in politica, ma anche strategicamente sbagliato. Lo dice molto chiaramente: coloro che lavorano scrupolosamente nell'ambito del sistema e giocano secondo le regole possono ottenere qualche briciola, ma i loro compromessi non li portano da nessuna parte, perché, mentre loro fanno tutte le concessioni, i leader non ne fanno nessuna (Chisholm, 1970: 64).

#### 4. LA CAMPAGNA ELETTORALE PER IL CONGRESSO. POLITICA DI COMUNITÀ E POLITICA NAZIONALE

Nel 1967 si costituisce un comitato cittadino per selezionare il futuro candidato del Partito Democratico al Congresso per il nuovo 12 distretto, che era stato creato dopo un riassetto

---

<sup>6</sup> In realtà l'isolamento di cui soffre in questo periodo dipende soprattutto dal fatto di essere una donna nera, e quindi di essere vista come una estranea dai colleghi (Winslow, 2014: 49).

<sup>7</sup> Naturalmente, trattandosi di una autobiografia con finalità elettorali, è nel suo interesse, per certi versi, minimizzare le difficoltà, per dimostrare che la sua azione è stata comunque efficace (Winslow, 2014: 94; Curwood, 2023: 174).



volto ad evitare il *gerrymandering*<sup>8</sup>. La finalità del comitato era di sottrarre la potestà decisionale alla leadership del Partito, in modo da evitare che fosse selezionato un candidato più compiacente con le esigenze dei Democratici che incline a occuparsi dei problemi della comunità. Dopo aver valutato i possibili candidati, il comitato unanimemente decide di sostenere Chisholm (Haskins, 1975: 114)<sup>9</sup>. L'intento di Chisholm non è solo ottenere la candidatura, ma anche rompere la *political machine* che negli anni precedenti aveva ostacolato il cambiamento, dato che i suoi componenti si avvantaggiavano dello status quo. Riesce a vincere le primarie democratiche, battendo gli altri due candidati. Dato che il distretto era fortemente democratico, non avrebbe dovuto avere difficoltà a battere il candidato repubblicano; tuttavia, il Partito Repubblicano sceglie James Farmer, uno dei più importanti leader del Movimento per i Diritti Civili<sup>10</sup>.

La campagna di Chisholm e quella di Farmer sono condotte con criteri opposti. Farmer puntava su uno stile evocativo del Black Power, allusivo alla rivendicazione della mascolinità nera che ne era elemento caratterizzante. Tuttavia, anche grazie a Mac Holder<sup>11</sup>, Chisholm riesce a sovvertire l'effetto che Farmer cercava di ottenere puntando sulla differenza sessuale per affondarla. La campagna di Chisholm non si stava conducendo sulla base di questo tema, dal momento che non stava valorizzando il fatto di essere donna: anche questa volta aveva riscontrato sessismo, ma non aveva fatto della questione un tema centrale. Farmer, invece, cercava di dipingerla come una

---

<sup>8</sup> La definizione dei confini dei distretti volta a manipolare il voto, ad esempio minimizzando l'impatto elettorale delle minoranze.

<sup>9</sup> Le donne del Partito Democratico dello Stato di New York facevano pressioni perché fosse eletta una donna (Winslow, 2014: 61).

<sup>10</sup> Chisholm aveva preferito non attivarsi nel Movimento. Secondo la sua biografia Barbara Winslow la ragione era che le sue ambizioni politiche non si conciliavano con una attività radicale di protesta (Winslow, 2014: 37).

<sup>11</sup> Si erano rappacificati proprio perché Holder vedeva in lei la candidata migliore per realizzare il suo sogno di portare al Congresso un membro del Congresso nero (Curwood, 2023: 100-101). Secondo Nancy Hicks sarebbe stata la stessa Chisholm a contattarlo, mentre Chisholm nella sua autobiografia riporta di essere stata contattata da lui (Hicks, 1971: 67; anche Haskins, 1975: 115). In ogni caso, l'esperienza di Holder si sarebbe rivelata determinante.

matriarca autoritaria<sup>12</sup>. Holder però sente che è giunto il momento di affrontare la questione, e di cercare di capovolgere la narrazione di Farmer contro di lui. Avevano verificato che per ogni uomo registrato a votare c'erano 2,5 donne, una ratio propria della comunità nera e che invece non si riscontrava nella bianca. Tuttavia, secondo quanto riporta la stessa Chisholm, «Men always underestimate women. They underestimated me, and they underestimated the women like me» (Chisholm, 1970: 75). Le donne invece erano molto organizzate nella comunità, con associazioni impegnate nei più diversi ambiti. Chisholm si rivolge direttamente alle organizzazioni femminili per chiedere il loro aiuto<sup>13</sup>, e trova risposta politica: una donna che si è sempre impegnata nella comunità è vista in maniera molto migliore di un uomo che, pur essendo famoso a livello nazionale, con quella stessa comunità non ha quasi contatti<sup>14</sup>. Tanto più che Chisholm parlava bene lo spagnolo, e poteva quindi comunicare meglio con gli elettori portoricani (Winslow, 2014: 69).

## 5. NEL CONGRESSO. PROTAGONISTA DELLA POLITICA AFROAMERICANA

Una volta entrata nel congresso, si scontra subito con prassi che rispondono più alle esigenze della classe politica che all'efficienza del lavoro. Soprattutto per ciò che riguarda l'assegnazione alle commissioni, dove vige il *seniority system*, che lei ribattezza *senility system* (Chisholm, 1970: 81). L'assegnazione alle commissioni segue infatti un solo criterio, quello dell'anzianità: i rappresentanti che sono stati rieletti per più legislature hanno primazia nella scelta delle commissioni alle quali appartenere. Veniva chiesto ai singoli rappresentanti di esprimere le proprie preferenze, ma era solo una forma di cortesia: lei aveva espresso la sua preferenza per la Education and Labor Committee, sia per

---

<sup>12</sup> Pauli Murray e Dorothy Height dovettero addirittura protestare contro il discorso pubblico di Farmer, che stava diventando una vera e propria demonizzazione delle donne nere (Winslow, 2014: 68).

<sup>13</sup> Farmer nella sua autobiografia avrebbe commentato di avere «a most unique distinction: I was the first black man in U.S. history to be defeated by a woman in a congressional race» (Farmer citato in Winslow, 2014: 70).

<sup>14</sup> Farmer era di Harlem, e non aveva alcuna connessione con il tessuto sociale di Brooklyn (Winslow, 2014: 66).

la sua esperienza professionale sia perché si occupava del tipo di legislazione di cui lei già aveva fatto esperienza nell'Assemblea statale (Curwood, 2023: 143). Era interessata anche ad alcune altre commissioni, perché erano sedi decisionali sulle materie che reputava più importanti, ad esempio i progetti di edilizia popolare. Nonostante ciò, viene assegnata alla commissione Agricoltura. Saltando la prassi, e interloquendo direttamente con il caucus dei democratici nella Camera dei Rappresentanti, che doveva dare l'approvazione finale all'assegnazione dei membri alle commissioni, si appella al fatto che la commissione Agricoltura non è rilevante per il suo elettorato (Curwood, 2023: 144). Inoltre, dal momento che i rappresentanti neri al Congresso sono molto pochi in rapporto alla popolazione<sup>15</sup>, ritiene che la Camera abbia il dovere morale di impegnarsi per agevolare il loro lavoro, rendendo più efficace la rappresentanza della comunità afroamericana. Nonostante il malessere che la sua richiesta provoca nella leadership democratica, riesce a ottenere una nuova assegnazione alla commissione sui Veterani. Per la sua sfida alla prassi riceve critiche dalla stampa specializzata, ma assenso da quella generalista e anche da alcuni colleghi (Curwood, 2023: 145). Bisogna precisare, tuttavia, che già a partire dal secondo mandato (1970-72) inizierà a votare in maniera più allineata all'establishment democratico. Le ragioni non sono chiare, dato che poteva trattarsi di una tattica strumentale a trovare appoggio per le politiche alle quali era più interessata o del fatto che stava preparando il terreno per la corsa alle presidenziali (Winslow, 2014: 95). In ogni caso, il fatto che a un certo punto si sia adattata al sistema non rende la sua critica meno valida.

Gran parte dell'attività dei membri del Congresso consisteva nell'assistere i cittadini del loro distretto in caso di problemi con la pubblica amministrazione o per facilitare l'accesso ai servizi; pur dando la priorità ai suoi elettori, assiste anche altri cittadini, soprattutto neri, appartenenti a minoranze o poveri. Inoltre, usa la sua influenza per sorvegliare la discriminazione nei contratti governativi, assicurarsi finanziamenti per il suo distretto e promuovere l'implementazione dei programmi federali. È questo

---

<sup>15</sup> Per essere proporzionati al settore demografico afroamericano avrebbero dovuto essere più di cinquanta, anziché nove.

il servizio che ritiene di poter dare maggiormente ai suoi elettori: infatti, incidere direttamente sulla legislazione, ottenendo l'approvazione di una proposta di legge, è molto difficile per un membro del Congresso al suo primo mandato. Il sistema di anzianità fa sì che la leadership delle commissioni sia in mano a uomini che provengono dai distretti *sicuri*, ovvero distretti dove è difficile che l'orientamento elettorale oscilli da un'elezione all'altra. Questo fa sì che abbiano un maggior potere sulla gestione del tramite parlamentare uomini che già hanno passato molti anni nel Congresso.

#### 6. LA CANDIDATURA ALLE PRIMARIE PRESIDENZIALI. CONSIDERAZIONI FINALI

Nel 1972 Chisholm decide di candidarsi alla presidenza degli Stati Uniti per il Partito Democratico. Sapeva di non avere speranze di vittoria alle primarie, tuttavia non vuole considerare tale scelta come meramente simbolica, ma come un'azione politica:

I ran because someone had to do it first. In this country everybody is supposed to be able to run for President, but that's never been really true. I ran because most people think the country is not ready for a black candidate, not ready for a woman candidate (Chisholm, 1973: 3).

Lo spiega bene quando espone il perché le donne nere la sostengono più delle donne bianche: non tanto per razzismo, quanto perché non credono che la sua candidatura sia vincente. Le donne nere la sostengono fino in fondo non tanto per una questione di appartenenza, ma di lungimiranza: combattendo per i propri diritti nel corso della Storia hanno imparato ad avere fiducia anche quando la sfida sembra impossibile, nel senso che per quanto l'obiettivo ultimo sembri irraggiungibile ci sono guadagni nel processo e si aumenta la possibilità raggiungerlo in futuro. Le donne bianche hanno meno fiducia nella possibilità di

successo, e il loro appoggio è a volte (non sempre) incerto (Chisholm, 1973: 77)<sup>16</sup>:

I never blamed anyone for doubting. The Presidency is for white males. No one was ready to take a black woman seriously as a candidate. It was not time yet for a black to run, let alone a woman, and certainly not for someone who was both (Chisholm, 1973: 2).

Radicalmente diversa è la posizione assunta dagli uomini neri, soprattutto colleghi e attivisti politici: il problema non è che non credano che possa avere successo, ma che non vogliono che lo abbia, perché non vogliono essere scavalcati da una donna<sup>17</sup>. Sono infastiditi dalla sua candidatura, pochissimi la sosterranno, e la maggior parte la criticherà ferocemente:

What was really bothering the black males at the meeting was more directly hinted at by one who told a Washington Post reporter (anonymously – I don't know who he was), «In this first serious efforts of blacks for high political office, it would be better if it were a man». It was what I would later come to define as «the woman thing»; if anyone thinks white men are sexist, let them check out black men sometimes (Chisholm, 1973: 31).

La accusano di essere la candidata delle donne, e non dei neri, e lei risponde:

The idea of blackness has no place in national politics in the United States, I would say; this cost me support from people who

---

<sup>16</sup> Chisholm si era iscritta alla National Organization of Women di Betty Friedan fin dalla sua fondazione (Winslow, 2014: 38). Secondo Susan Brownmiller, che scrisse la prima biografia di Chisholm, fin da bambina era interessata all'attivismo femminista (Brownmiller, 1970: 26-29).

<sup>17</sup> Gli unici che la supporteranno saranno Parren Mitchell, Ron Dellums, John Conyers e Charles Rangel (Curwood, 2023: 187, 211). Tra il 10 e il 12 marzo 1972, in piena campagna per le primarie, si tenne a Gary, nell'Indiana, una National Black Political Convention, dove si radunarono migliaia di attivisti neri. L'assemblea decise di non sostenere nessun candidato, neanche Chisholm, che aveva scelto di non andare, probabilmente presagendo che sarebbe stata delegittimata. Nella scelta della Convention giocarono diversi fattori, ma il sessismo fu senza dubbio uno di questi (Curwood, 2023: 220-221).

were convinced I was selling out my race. Even if I had rejected the support of white women, which would have been wrong and undemocratic, I would probably not have picked up much black support for it. The criticism came from believers in separatism, and that is not my philosophical or political position (Chisholm, 1973: 106-107).

Le viene addirittura rimproverato che la sua candidatura ha lasciato molti ego maschili sanguinare sul pavimento, e lei ironicamente commenta: «it seemed to me that there were more important issues involved than hemophilia of the masculine psyche» (Chisholm, 1973: 41). Solo all'ultimo, nella Convention di Miami del luglio 1972, ottiene il supporto del Black Caucus (Curwood 2023: 262). È da precisare che lei non si sente la candidata dei neri, né delle donne, né dei giovani, anche se l'idea della candidatura era partita proprio dagli incontri con gli studenti (che l'avevano sollecitata), perché si considera la candidata di tutti i cittadini americani. Questo risulta sgradito alla leadership maschile nera (Chisholm, 1973: 56). Tuttavia, lei ha una idea precisa di quale deve essere la politica della comunità afroamericana: il suo obiettivo deve essere quello di ridefinirsi e di creare i suoi valori e obiettivi, quindi di organizzarsi per raggiungerli. Secondo Chisholm, il sogno del Movimento per i Diritti Civili era stato che il divario fra bianchi e neri fosse colmato grazie a uno sforzo da parte dei bianchi. Quello che in realtà era accaduto era ciò che poi Chisholm avrebbe visto all'interno del partito e delle istituzioni: l'espropriazione non tanto dell'agenda politica dei neri, ma della stessa possibilità dei neri di avere una propria agenda politica. La comunità nera si trova nelle condizioni di una popolazione colonizzata, cioè ha dovuto adottare le norme e gli standard culturali del colonizzatore, ossia del bianco. Per questo, ad esempio, accetta il supporto del Black Panther Party: verrà per questo criticata dagli stessi colleghi che le rinfacciano di non rappresentare abbastanza la comunità afroamericana (Chisholm, 1973: 106-107). La sua posizione è invece complessa, ma chiara: comprende il rifiuto dei giovani neri per il sistema, ma non è d'accordo né la loro strategia antagonista, né con il postulato del separatismo. A suo parere, la popolazione afroamericana dovrebbe seguire una strategia

analoga a quella adottata da altre comunità con una forte identità etnica, vale a dire fare una politica propria con l'obiettivo di integrarsi, ma restando un soggetto politico autonomo e protagonista (Chisholm, 1973: 144).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BROWNMILLER, Susan (1970). *Shirley Chisholm*. New York: Simon & Schuster.
- CHISHOLM, Shirley (1970). *Unbought and Unbossed*. New York: Hodge Taylor.
- (1973). *The Good Fight*. New York: Harper & Row.
- CURWOOD, Anastasia C. (2023). *Shirley Chisholm: Champion of Black Feminist Power Politics*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- HASKINS, James (1975). *Fighting Shirley Chisholm*. New York: The Dial Press.
- HICKS, Nancy (1971). *Shirley Chisholm*. New York: Lion Books
- WINSLOW, Barbara (2014). *Shirley Chisholm: Catalyst for Change*. Boulder: Westview Press.





DONNE E POTERE RELIGIOSO:  
IL CASO DI CATERINA DA SIENA  
NELL'OPERA DI LUCREZIA MARINELLA  
WOMEN AND RELIGIOUS POWER:  
THE CASE OF CATHERINE OF SIENA  
IN THE WORK OF LUCREZIA MARINELLA

Francesca CARNEVALE

*Università di Foggia / Universidad del País Vasco*

*Riassunto*

La figura di Caterina da Siena rappresenta un valido esempio della presenza femminile in contesti di potere di carattere tanto laico quanto ecclesiastico. Tale contributo positivo emerge notevolmente nell'opera della femminista seicentesca Lucrezia Marinella, intitolata *De' gesti heroici, e della vita religiosa della serafica s. Caterina da Siena*. Ripercorrendo i luoghi più significativi della biografia della santa, la Marinella mette in luce i punti di forza che permisero alla serafica di occupare con successo spazi di enorme importanza, tanto da poter rappresentare un paradigma positivo di donna al potere, liberata dalle rigide gabbie imposte dal patriarcato.

*Parole chiave:* potere religioso, Caterina da Siena, Italia, *querelle des femmes*, educazione femminile.

*Abstract*

The person of Catherine of Siena represents a good example of female presence in secular and ecclesiastical contexts of power. This positive contribution emerges particularly in the work of the seventeenth-century feminist Lucrezia Marinelli, entitled *De' gesti heroic, e della vita religiosa della serafica s. Caterina da Siena*. Retracing the most significant places in the saint's biography, Marinella highlights the strengths that allowed the seraphic to successfully occupy spaces of big importance, so much so that she could represent a positive paradigm of a woman in power, being free from rigid cages of the patriarchy.

*Keyword:* religious power, Catherine of Siena, Italy, *querelle des femmes*, female education.

## 1. LA PENNA FEMMINISTA DI LUCREZIA MARINELLA

La figura e l'opera di Lucrezia Marinella, anche nota come Marinelli, rappresentano una delle voci più autorevoli della marcia femminista che infiamma i secoli XVI e XVII, dove la sua penna audace si impone come paradigma di un dissenso contro la cristallizzazione dei modelli femminili in seno alla società<sup>1</sup>. L'impatto che la sua scrittura esercita nella Venezia seicentesca ha alle spalle l'eccezionalità nonché il privilegio di un'educazione culturale esclusiva per quel tempo, favorita come fu da un ambiente familiare colto che le consentì di formarsi alla biblioteca paterna, avvantaggiandosi proprio dell'esempio intellettuale di un padre che per primo prese parte al dibattito pro-femminismo<sup>2</sup>. Se da un lato la Repubblica di Venezia rappresentava nel Seicento europeo un punto di riferimento quanto a libertà di pensiero e libera espressione delle idee, d'altro canto ancora numerosi passi bisognava compiere in termini di diritti, emancipazione e giusto riconoscimento da tributare alle donne: è quanto la stessa Marinella denunciava nell'opera *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancanenti de gli uomini*, attraverso un raffronto tra l'eccezionalità della situazione estera –in particolare francese, spagnola e tedesca– e l'arretratezza di quella italiana, dove solo poche donne avevano l'agio di praticare l'arte militare, la politica, la mercanzia o persino

---

<sup>1</sup> Sono questi gli anni più accesi della nota *querelle des femmes*, che già da tempo si proponeva di rimettere in discussione la natura e la relazione tra i sessi. Al dibattito, che si snoda lungo più secoli, presero parte uomini e donne dell'Occidente europeo, in un vero e proprio botta e risposta che sfocia in una inedita proliferazione di scritti del genere più vario, finalizzati a rivalutare diritti e doveri del genere femminile, rispetto ad un modello imperante di stampo patriarcale fondato da secoli sul pregiudizio misogino, sulla *communis opinio* dell'inferiorità fisiologica della donna e sul suo incasellamento sociale.

<sup>2</sup> Non soltanto, in generale, l'ambiente familiare di stampo medico-umanistico –composto dal padre Giovanni e dal fratello Curzio– le fu particolarmente favorevole, creando le circostanze adeguate all'acquisizione di una formazione inedita e insolita, rispetto alla più diffusa condizione delle donne del tempo; ma fu soprattutto l'esperienza intellettuale paterna a darle questo agio ed esempio positivo: si trattava, infatti, di una figura sensibile alle problematiche di stampo femminile, così come emerge dalla produzione trattatistica attenta a tematiche muliebri quali la ginecologia e la cosmetica, affrontate rispettivamente negli scritti *Le medicine appartenenti alle infermità delle donne* e *Gli ornamenti delle donne*.

la possibilità di darsi agli studi, spesso a causa di divieti imposti dal mondo androgino (Marinella, 1621: 40-46).

La consapevolezza dell'ingiusta *deminutio* operata ai danni del genere femminile porta Lucrezia Marinella in primis a difendere e riabilitare la natura della donna a partire da assunti di carattere fisiologico, schierandosi su posizioni apertamente antiaristoteliche, al fine di riscattare un diffuso pregiudizio di inferiorità e debolezza carnale e spirituale della figura femminile<sup>3</sup>; ma soprattutto la porta ad esaltare con urgenza le virtù quando non già a dimostrare la superiorità di quelle che troppo a lungo erano state etichettate come figlie di Eva e *diaboli ianua* (Tertulliano, 1999: 354). Tutto questo è realizzato da Marinella ne *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne*<sup>4</sup> stilando un catalogo di figure femminili eccelse in diversi campi dell'agire umano, con il proposito di riscattare, contro la rigidità del patriarcato, la superiore dignità, il diritto agli studi e il contributo delle donne nel vasto panorama storico-sociale.

Già in quest'opera la Marinella inserisce l'*exemplum* della serafica Caterina da Siena nel capo relativo alle donne di scienza o di altre arti, presentandola come dotta sapiente in fila ad illustri e autorevoli precedenti di poetesse e scrittrici. Si tratta di una menzione rilevante nella misura in cui indica i due nuclei essenziali della vita della terziaria, i due capisaldi che danno

---

<sup>3</sup> Il riferimento è alla *Politica* I, 5-13, dove lo Stagirita definisce la gerarchia uomo-donna sulla base di un fondamento naturale, rappresentato dalla dialettica tra l'anima che comanda e il corpo che obbedisce; da tale presupposto deriva la superiorità dell'uomo che, essendo migliore della donna tanto sul piano biologico quanto su quello morale, è destinato su di lei a comandare, mentre la donna dal canto suo possiede una facoltà deliberativa per natura incapace, pertanto è costretta a prestare ubbidienza all'uomo/marito. È significativo che la Marinella costruisca la sua difesa del genere femminile proprio ribaltando la teoria aristotelica, affermando di contro la natura superiore e la nobile essenza del sesso donnesco a partire da una diversa costituzione biologica (Marinella, 1621: 18).

<sup>4</sup> L'opera, apparsa a Venezia in prima edizione nel 1600, poi seguita da una seconda più ampia nel 1601 e una ristampa di quest'ultima nel 1621, fa seguire alla prima parte, contenente una carrellata di *exempla* di virtù femminili organizzati per campi tematici, una seconda sui difetti degli uomini divisi per categorie. Il trattato fu composto in risposta all'opera misogina *Dei donneschi difetti* di Giuseppe Passi, a conferma di quella tendenza già evidenziata circa la *querelle*, che ad un'accusa di parte maschile mossa al genere femminile faceva seguire immediatamente uno scritto di difesa ed esaltazione dello stesso.

ragione del suo valore esemplare: da un lato la sua cultura e il suo sapere, esemplificati dalle lettere e dai dialoghi, che ne legittimano la collocazione nell'inventario delle donne sapienti; dall'altro lato la sua intercessione presso i pontefici circa la vicenda politica del tempo. Questi due snodi esemplari vengono poi sviluppati e argomentati nell'opera agiografica, intitolata *De' gesti heroici, e della vita meravigliosa della serafica s. Caterina da Siena*<sup>5</sup>.

## 2. VITA DI CATERINA DA SIENA NARRATA DA LUCREZIA MARINELLA

Così come non è possibile leggere la vita della serafica, scindendola dalle posizioni ideologiche circa i diritti e i meriti del gentil sesso espressi ne *La nobiltà, et eccellenza delle donne*, sarebbe parimenti ingiustamente riduttivo intravedere nella biografia di Marinella soltanto un esempio di letteratura religiosa: ciò che l'opera offre va ben oltre la semplice parabola

---

<sup>5</sup> Pubblicata a Venezia nel 1624, l'opera rappresenta la prima biografia di un'autrice femminile dedicata alla figura della santa, che fa seguito a quelle precedenti di autori maschili, fra cui la *Legenda maior sanctae Catherinae Senensis* di Raimondo da Capua (1477) e il volgarizzamento della stessa, *Vita miracolosa della serafica Catherina da Siena* ad opera di Ambrogio Catarino Politi (1524), ma anche la *Legenda minor* di Tommaso Caffarini (1401-1415ca), riduzione della *maior* di da Capua, e il *Dialogo della serafica vergine, et sposa di Christo, S. Caterina da Siena* di autore ignoto, impresso nel 1579 a Venezia presso Domenico Farri. Un'altra biografia della terziaria raccontata da una penna femminile, dopo quella di Marinella, si deve sul finire del XIX secolo a Margherita Albana Mignaty. La vita di santa Caterina si inserisce all'interno di una più vasta produzione agiografica di Marinella, in cui rientrano le vite della Vergine Maria, degli apostoli ed evangelisti, di San Francesco e di Santa Giustina. La presenza ricorrente del motivo agiografico nella produzione di Lucrezia Marinella testimonia il suo interesse per la tematica religiosa e devozionale, confermato peraltro dai modi secondo cui è impostato il ritratto di santa Caterina, ma si spiega anche come un atteggiamento di perfetta coerenza, anche sul piano letterario, con i precetti di religiosità e castità imposti dalla civiltà post-tridentina; un atteggiamento che però non la trattiene dal rivendicare il diritto delle donne all'istruzione e al sapere, nonché ad un ruolo attivamente riconosciuto in società anche in campi tradizionalmente androgini, andando contro e oltre i rigidi modelli loro imposti della vita domestica e di quella monacale.

dell'eccellenza femminile in una prospettiva teologica, nella misura in cui illustra un esempio di virtù di genere nel quale sapienza e discorso mistico si mescolano fino a tradursi in atto concreto, nell'impegno religioso e in una trionfale mediazione politica; un esempio virtuoso, quello della mantellata, peraltro sorretto da una studiata architettura stilistico-retorica, puntualmente scandita dall'uso di metafore e similitudini naturalistiche, che nel delineare la vicenda di una progressiva comunione con il divino arriva anche a toccare i moduli dell'epica cavalleresca (Zatti, 2000).

Emblematica la scelta di Marinella di premettere alla narrazione biografica una 'tavola delle cose notevoli' desumibili dalla vita della santa, cosa che permette di riflettere su quelli che, nella prospettiva della scrittrice femminista, sono stati i punti di maggior valore e rilievo del contributo di Caterina nella storia del suo tempo: nel ricco ventaglio di elementi notevoli, infatti, risaltano all'occhio le voci *ammaestramenti, lezioni, miracoli, potere, parole*, quali aspetti maggiormente degni di nota in un discorso volto ad evidenziare la presenza della serafica nella rosa delle 'donne di potere'. Subito a seguire nell'opera agiografica, la vicenda mistica di Caterina si snoda lungo un flusso narrativo quasi ininterrotto che, attraverso i cinque libri di cui si compone l'opera, ricostruisce la storia di una vocazione realmente sentita, a tratti anche osteggiata nel microcosmo domestico della santa: a più riprese, infatti, Marinella si sofferma a scandagliare le reazioni avverse, più della madre che del padre, di fronte alla via della consacrazione monacale imboccata da Caterina prima bambina e poi fanciulla. Si tratta di una storia che ha dell'esemplare, se si pensa che a metà del secolo sarebbero apparsi gli scritti di denuncia di suor Arcangela Tarabotti<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Il riferimento è alla ben nota *Tirannia paterna*, poi *La semplicità ingannata*, nonché alle altre opere di stampo femminista e anti-misogino scritte –spesso sotto lo pseudonimo di Galerana Baratotti– da suor Arcangela Tarabotti, al secolo Elena Cassandra Tarabotti. Lo scarto tra la vocazione sentita di Caterina e quella imposta alla Tarabotti risalta tanto più in considerazione della cronologia relativa alle opere, in quanto l'agiografia di santa Caterina appariva per le stampe solo pochi anni dopo la cerimonia di vestizione di suor Arcangela, che avrebbe speso gran parte della sua vita a denunciare, attraverso la propria esperienza individuale, un destino comune a molte donne veneziane.

Rispetto alla sua vicenda di una monacazione forzata, la positiva e realmente sentita esperienza mistica di Caterina risuona nel XVII secolo come un rimbrotto contro il malcostume di imporre un destino alla donna, frustrando la sua libera volontà e impedendole di lasciare un'impronta nella società, come risultato di libere scelte consapevolmente agite.

Lucrezia Marinella, dunque, offre con la sua opera un punto di vista nuovo, originale a suo modo e tutto femminile sulla vita di Caterina. La volontà di esaltare l'operato positivo della mistica si fa chiara sin dall'incipit, dove ella è definita «Sapientissima regina dell'Arno» (Marinella, 1624: 3): si tratta di un appellativo, quello regale, che viene riproposto per indicare la Vergine Maria come «Regina dei cieli» e che contribuisce a fare della santa una emissaria in terra di Toscana della madre celeste (Marinella, 1624: 8). Ritorna questo concetto della regalità in altri luoghi dell'opera, con una connotazione schiettamente politica, in particolare nella ricostruzione genealogica della famiglia dei Medici dove Marinella menziona alcune governanti esemplari, indicate per l'appunto come regine, duchesse, imperatrici e più ampiamente «donne eroiche e grandi» (Marinella, 1624: 257 e ss).

La scelta lessicale, dunque, va subito ad istituire un collegamento narrativo tra le due anime della Vergine Sanese, quella religiosa e quella diplomatica, la celeste sapienza e l'azione politica. Il primo aspetto, quello sapienziale, si snoda lungo tutta l'agiografia nel ripercorrere l'opera di proselitismo di Caterina, l'energica presa dei suoi «ragionamenti sapienti e maturi», tali da suscitare stupore in quanto ritenuti tipici di un uomo letterato (Marinella, 1624: 13)<sup>7</sup>. Nessun riferimento, tuttavia, all'opera di Caterina scrittrice, ovvero l'*Epistolario* e il *Dialogo della Divina*

---

Uno studio analitico sul rapporto e sulla presenza di temi comuni tra Lucrezia Marinella e Arcangela Tarabotti ha portato la studiosa Laura Benedetti a parlare di un 'dialogo mancato' fra le stesse (Benedetti, 2014).

<sup>7</sup> La fama del suo operato caritatevole, nonché delle sue orazioni ed interlocuzioni con figure di rilievo della sfera civile ed ecclesiastica, portò ben presto l'opinione pubblica del tempo a sollevare dubbi sull'insolito protagonismo della terziaria domenicana, fino a sfociare in una certa diffidenza che nel 1374 le costò l'interrogatorio del Capitolo dell'Ordine. In questa inchiesta, Caterina fu affiancata proprio da quel Raimondo da Capua che sarebbe diventato uno dei suoi più grandi ammiratori e suo celebre biografo.

*Provvidenza*, in cui è perfettamente condensata quella sapienza, nonché quell'impeto di religiosità per i quali la santa è qui esaltata, ragion per cui, per rintracciare quei *loci* disseminati nel testo che ci autorizzano a parlare di una vocazione femminista, sembra doveroso leggere fra le righe dell'opera agiografica, che complessivamente rimane conforme agli schemi della letteratura religiosa del tempo. Marinella, infatti, è molto più assorbita dal racconto della vicenda interiore ed esteriore del matrimonio celeste di Caterina, su cui grava per molto tempo un pesante condizionamento genitoriale: numerosi sono i luoghi nell'opera occupati dal dialogo di Caterina con se stessa quando non già con il cielo e con l'Altissimo, momenti di autocoscienza mistica che rendono già l'idea di quella che sarà la forza della sua loquela tanto nel rapporto con le altre converse quanto nei futuri panni di mediatrice politica. Da queste occasioni di riflessione interiore, emerge dunque una storia di monacazione sofferta, osteggiata e vilipesa, ma che alla fine vede il trionfo della volontà forte della vergine. Anche il lessico utilizzato da Marinella è fortemente connotato nel senso dell'ascesa progressiva al cielo, scandita da una climax crescente in cui la Vergine Sanese è definita dapprima semplice «donzella», poi «fortunata fanciulla da divina fortuna fatta felice», infine «celeste sposa» e «gloriosa Donna» scritto in maiuscolo (Marinella, 1624: 99).

Lungo tutta l'agiografia, la figura di Caterina è costruita attraverso l'uso di una retorica che attinge ora all'estetica medievale del meraviglioso cristiano, ora all'immaginario eroico di cavalieri e martiri della fede<sup>8</sup>. Spesso, poi, questi moduli

---

<sup>8</sup> La presenza di moduli tipici dell'epica risalta già dal titolo *De' gesti heroici*, che rimanda inevitabilmente agli stilemi delle canzoni di gesta, all'eroismo dell'epica, nonché allo spirito delle crociate; in questo modo, Marinella sceglie di inquadrare la biografia della santa in una dimensione di chiaro eroismo cavalleresco, dove Caterina è più volte raffigurata come un'amazzone della fede mentre guerreggia contro il demonio o contro le forze del male nella propria interiorità. Agli episodi guerreschi si affianca, poi, un altro motivo narrativo ricorrente nel genere epico, quello dei sogni profetici, che nella storia spirituale di Caterina sono risemantizzati nelle frequenti visioni e apparizioni, nei miracoli e nelle estasi esperiti dalla santa: si tratta di alcune delle formule più fortunate che definiscono l'immaginario del meraviglioso cristiano medievale, entro cui si fa rientrare anche il *topos* del sogno/visione come primo

retorici si traducono in immagini tratte dalla natura, che delineano tale storia esistenziale mediante il filtro degli elementi che compongono il libro di Dio. Attraverso queste metafore diffusissime nel testo, Caterina è assimilata tanto al mondo animale quanto a quello vegetale.

Tra le immagini più emblematiche del primo regno vi è il paragone con una bianca colomba che, rifacendosi ad una simbologia di chiara ascendenza biblica, al tempo stesso prefigura la vicenda spirituale della vergine che si vota alla purezza delle nozze celesti – e in questo senso va letto il continuo insistere nella biografia sul candore dell'animale – e anticipa quella che sarà l'azione pacificatrice della santa nell'arena politica del suo tempo<sup>9</sup>. L'allusione all'animale ritorna in più luoghi dell'opera, sia sul piano fonico con l'associazione del pianto di Caterina al lamento della stessa colomba, sia su quello visuale quando il padre vede sul capo della figlia il candido animale, con una particolare enfasi posta da Marinella sull'ineguagliabilità del colore dello stesso, simbolo biblico di purezza e innocenza<sup>10</sup>. L'accostamento raggiunge infine la sua acme quando Caterina è definita «Regina degli augelli» (Marinella, 1624: 234).

Con molta più frequenza, invece, la figura e l'esperienza di Caterina sono accostate agli elementi del mondo vegetale, con una straordinaria varietà di paragoni e similitudini: già la sua venuta al

---

abbozzarsi di una vocazione mistica, quale via privilegiata della manifestazione del divino nei monaci e santi (Le Goff, 1983).

<sup>9</sup> Non a caso la prima occorrenza del candido animale nelle Sacre Scritture è in *Genesi* 8, 11, nella celebre rappresentazione della colomba e del rametto d'ulivo che annuncia la fine del Diluvio Universale e l'inizio di una nuova epoca di pace.

<sup>10</sup> Già nella Bibbia la colomba è raffigurata sempre in un movimento discensionale dall'alto verso il basso, con una chiara valenza simbolica, così come la stessa è raffigurata nell'opera agiografica della Marinella. L'immagine dell'uccello che discende sul capo del fedele, investito dal divino, appare in particolare nella scena del battesimo di Cristo sul Giordano, in *Matteo* 3, 16, dove l'animale sacro è innalzato mediante una similitudine a figura dello Spirito Santo. Prima che in Marinella, il motivo era già presente nella *Legenda maior* di Raimondo da Capua (Id., 1477: 5v), quindi nella *Vita miracolosa* del Politi, dove con un più esplicito argomentare la colomba, insieme a molti altri segni del mondo naturale, è definita testimone della grazia di Dio, in perfetta coerenza con la simbologia della cristianità (Catarino Politi, 1562: 18v).



mondo è presentata come lo sbocciare di un giglio tra il mordace delle ortiche, della cicuta e altre erbe velenose, mandata nel mondo come esempio virtuoso ad indicare per contrasto con il maligno la via del bene; ora è una fertile vite che cresce rigogliosa, bagnata dal fonte dei pensieri divini, quindi ritorna più avanti il parallelismo con questa pianta in una lunga similitudine naturalistica volta ad esaltare le doti e perfezioni dell'ormai monaca<sup>11</sup>.

Procedeva mercè de' superni favori, e bontà della propria natura di perfezione in perfezione; di bontade, in bontade; di grazia, in grazia: onde si poteva assomigliare ad una Vite giovanetta, e per natura fertile, e abbondante; la quale sentendo il dolce, e il tiepido della più bella stagione, si ammanti il verde delle tenere foglie; poco dopo odora di soavità per li nuovi fiori; poscia di piccioli, e acerbi racemi si adorna, l'acro del cui agresto va a poco, a poco convertendo in dolcissimo liquore (Marinella, 1624: 217).

Proseguendo con la metafora vegetale, in altri luoghi dell'opera la Vergine sanese, piagata dal giogo del dissenso materno, diventa invece un fiore la cui chioma è «aggravata dal gelo notturno», un'immagine dal forte potere iconografico, dove il peso della volontà familiare sul cuore di Caterina agisce come l'inverno che priva la natura di ogni vitalità (Marinella, 1624: 4; 9; 56). Già precedentemente, la similitudine naturalistica era servita alla scrittrice per esprimere l'incertezza di Caterina al momento della partenza dalla casa natale, paragonandola all'imbarcazione che, spinta da venti contrari, va ora avanti ora indietro, con una ripresa della *figura elocutionis* del navigante in un altro luogo dell'opera, sempre ad indicare il conflitto interiore che tormenta la fanciulla (Marinella, 1624: 30; 62).<sup>12</sup> La

---

<sup>11</sup> Il paragone con la pianta della vite contribuisce a fare di Caterina una *figura Christi*, se si pensa che in *Giovanni* 15, 1 Gesù si definisce «la vite vera»; attraverso i frequenti parallelismi con i luoghi scritturali che descrivono ora il Padre ora il Figlio, Marinella traccia una compiuta rappresentazione critica della Donzella sanese, che ne avvalorava tanto più il ruolo di figura femminile esemplare nella storia.

<sup>12</sup> La metafora navale con cui Marinella rappresenta i tormenti dell'amore mistico di Caterina fa il paio con il sonetto petrarchesco *Passa la nave mia colma d'oblio* (189), dove l'allegoria della navigazione in balia della tempesta

prossimità con la natura è talmente intensa che, nel corso di una flagellazione, Caterina vede ripercuotersi sul paesaggio circostante gli effetti che quelle tribolazioni hanno sul suo corpo, con un'immagine personificata della natura medesima che stilla lacrime di dolore. Attraverso l'iterazione dei parallelismi tra Caterina e il mondo naturale, dunque, Marinella traduce la lode delle perfezioni e delle virtù della donna e mistica in una ben studiata astrazione simbolica, che risente ora della lezione petrarchesca ora della mentalità medievale, dove la presenza del divino si riflette nel cosmo e nell'uomo<sup>13</sup>.

Quando Caterina invoca il dono della sapienza celeste, l'investitura divina è descritta come una pioggia battesimale, «aurea pioggia di divina cognizione», che versa in capo alla mistica la conoscenza e l'intelligenza superna (Marinella, 1624: 132). Vi è qui una forte eco della simbologia biblica nell'elemento della pioggia e dell'acqua come forza vitale che feconda la terra<sup>14</sup>: in seguito al battesimo della sapienza divina, infatti, la parola di Caterina è ora definita «Fonte di sacro, e santo sapere», «dotta di Dottrina celeste»; il suo verbo, ora nutrito del sapere dell'Altissimo, esercita un tale coinvolgimento e una tale opera vivificatrice sulle altre monache, al punto che queste «molto desiderose erano di udirla ragionare parendo a loro che le sue parole portassero all'anima loro un *potere*» (Marinella, 1624:

---

serve al poeta per esprimere a sua volta la difficoltà di una vita dominata dalla passione amorosa.

<sup>13</sup> Circa la presenza del modello petrarchesco, si pensi alla lunga serie di simbologie astratte attorno a cui il poeta costruisce l'immagine di Laura, continuamente scandita da metafore e allegorie vegetali, prima fra tutte quella arborea rappresentata dalla pianta del lauro. Tali strategie retoriche, riprese dalla penna della Marinella, fanno il paio con quella tendenza, tipica della coscienza medievale, a leggere il mondo attraverso il filtro del sacro, secondo un'ideologia teocentrica che rintracciava negli elementi della natura analogie e rimandi all'esperienza spirituale dell'individuo, creato da Dio come riflesso di un cosmo teologicamente preordinato.

<sup>14</sup> L'immagine della fertile sapienza oratoria di Caterina è palesemente costruita sul modello della lezione di *Isaia* 55, 10-11, dove la pioggia che scende ad irrigare la terra fa il paio con la parola di Dio, inviata a bagnare con un impulso vitalistico l'esistenza, altrimenti riarsa, degli uomini. Altrove nella Bibbia ritorna il concetto dell'acqua/pioggia fecondatrice, mandata in dono da Dio alla terra e al popolo, ad esempio in *Deuteronomio* 28, 12 e nel *Libro dei Salmi* 68, 10-11.

157). Tale potere è subito obiettivato in una nuova immagine naturalistica: l'onnipotenza di Caterina «fa sorgere dal seno delle notturne tenebre, di mille lumi adorno il vivificante sole», e ancora «fa sorgere dall'agghiacciato grembo di un orrido e nevoso verno ridente primavera» (Marinella, 1624: 159).

La capacità di coinvolgimento mistico della sua superna sapienza diventa tale che ai più dotti spiriti ella appare non come la Vergine Caterina, bensì come uno dei padri e teologi della Chiesa. È evidente l'eccezionalità di questa vita e di questa esperienza dottrinarie al di sopra della norma, una capacità intellettuale inusitata e inaspettata per una figura di donna in una cultura fortemente androcentrica. Ad ogni nuovo ragionamento viene ribadita l'intensità della predicazione, dovuta a «tanta eccellenza di sapere; tanta prontezza nel proferire» (Marinella, 1624: 182), con cui Marinella sembra ritornare su un tema a lei caro, ovvero le alte potenzialità che si schiuderebbero alle donne, con la conseguenza di una maggiore notorietà e memorabilità delle stesse, se solo fosse consentito loro di studiare e di esercitarsi anche nelle più alte scienze ed imprese. È evidente come Marinella conservi anche nell'agiografia quella coscienza femminista che aveva animato la sua penna nel trattato giovanile: di quando in quando, infatti, lascia che questa coscienza affiori e lo fa rimarcando, in forma di sconcerto, l'incredulità se non già diffidenza che una società di stampo patriarcale nutrive nei confronti di una donna acculturata. Se da un lato è pur vero che la figura di Caterina collima perfettamente con uno dei ruoli fissi allora imposti al genere donnesco, l'eccezionalità della sua vicenda è data tuttavia sia da una vocazione realmente sentita sia soprattutto da un *exemplum* di apostolato morale asservito al bene pubblico, che le consente di lasciare un'impronta di segno femminile in un'arena ancora dominata da gladiatori di sesso maschile.

Il motivo della parabola della santa che feconda l'*humus* delle menti umane è tradotto, più avanti, in un'altra immagine dalla forte potenza visiva, in cui le genti che accorrono a sentire le sue dottrinarie orazioni sono paragonate a fiori, foglie e fili di erba (Marinella, 1624: 228): tra questi privilegiati ricettori figura anche la curia pontificia nella persona di Gregorio XI, quindi il popolo fiorentino che le chiede di intercedere presso il papa ad

Avignone. Ad una lettura attenta dell'episodio, risalta chiaramente come l'intervento autorevole di Caterina sia stringato al massimo e minimizzato ad un mero appello supplichevole, che non dà l'idea di quello che effettivamente fu il suo contributo nella vicenda. Ciò che, invece, rende la sequenza letterariamente e storicamente interessante è la presenza, in questo punto della narrazione, del catalogo genealogico dei Medici, con cui vengono evocati 31 regnanti e tra questi ben 11 figure femminili. Si tratta una scelta tanto più significativa in quanto, con la menzione delle governanti d'Etruria, la lunga sequenza politica sembra offrire una legittimazione alla presenza delle donne al potere<sup>15</sup>. E l'*exemplum* di Caterina non poteva che confermare l'apporto positivo di una tale circostanza, peraltro in un'epoca in cui la partecipazione femminile alla cosa politica era vista con una certa resistenza. Accostata ai medaglioni delle regine medicee, Caterina figura dunque come una *virago* della spiritualità cristiana e della parola divina, che arriva a conquistare dignitosamente uno spazio nell'arena pubblica.

### 3. CONCLUSIONI

Ad uno sguardo complessivo, appare evidente come la pedissequa insistenza sulle doti oratorie e sapienziali della serafica porti la coscienza del lettore fino a questo punto estremo, in cui i due torrenti di un'esistenza mirabile si incontrano fino a mescolarsi: la forza dei suoi ragionamenti celesti, lungo tutta la sua vita, è stata tale da preparare il terreno al misticismo attivo di Caterina, al successo dell'ambasciata e al suo contributo in un momento cruciale di storia del potere temporale e di quello spirituale.

---

<sup>15</sup> La presenza positiva di figure femminile in ruoli di comando si carica qui di un valore tanto più grande, se si pensa che nella *Politica* I, 12 Aristotele, principale bersaglio della polemica femminista della Marinella, definisce l'uomo più adatto al comando rispetto alla donna, sulla base di una superiorità determinata dalla disposizione naturale dello stesso. Tanto l'esempio dell'apostolato civile di Caterina, seppure solo accennato, quanto il fitto catalogo delle regnanti d'Etruria contribuiscono così a dare uno scacco all'*auctoritas* a lungo indiscussa del Filosofo, nonché a scalfire quell'arcaico pregiudizio di incapacità e inadeguatezza delle donne in ruoli di leadership.

L'opera biografica, dunque, offre un doppio esempio di risonanza della figura femminile entro spazi di una certa rilevanza: da un lato l'autorevole operato di santa Caterina, che coniuga un autentico sentire religioso con l'impegno politico, una voce che nei libri di storia talvolta è ancora liquidata con una troppo rapida menzione che non rende giustizia alla grandezza dei suoi 'gesti eroici', al riconoscimento finalmente tributato alla sua divina sapienza tanto da figurare tra le sole quattro donne proclamate Dottori della Chiesa, a fronte di una grande maggioranza di figure maschili<sup>16</sup>; dall'altro lato, vi è la penna ardita di Lucrezia Marinella che, attraverso un'opera ibrida tra agiografia ed epica, da donna racconta una donna, offrendo così una ricezione diversa di una parola e di una parabola che dal XIV secolo erano state divulgate e filtrate solo da voci maschili. In questo senso, l'esperienza complessiva di Caterina da Siena sembra costituire un solido supporto alla lotta ingaggiata dalla Marinella per il diritto delle donne all'istruzione, al sapere, ad una presenza positivamente riconosciuta nella società; una rivendicazione che trova ragione di esistere in quegli esempi positivi di donne sapienti, come fu Caterina, che hanno speso la loro conoscenza a favore della collettività e del bene pubblico.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBANA MIGNATY, Margherita (1894). *Caterina da Siena e la parte ch'ebbe negli avvenimenti d'Italia nel secolo decimoquarto*. Firenze: Civelli.
- ARISTOTELE (2003). *Politica*. Milano: Rizzoli.
- BENEDETTI, Laura (2014). «Arcangela Tarabotti e Lucrezia Marinella: appunti per un dialogo mancato». *MLN*, 129(3S), pp. S87-S97.
- CATARINO POLITI, Ambrogio (1562). *Vita miracolosa della serafica santa Caterina da Siena*. Venezia: Contrada di Santa Maria Formosa al Segno della Speranza.
- LE GOFF, Jacques (1983). *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Roma-Bari: Laterza.

---

<sup>16</sup> La stessa Marinella, ne *La nobiltà, et eccellenza delle donne*, denunciava l'indifferenza che avvolgeva il gentil sesso nelle *historie* composte da scrittori uomini, i quali per invidia nei confronti delle «belle opere delle donne» hanno preferito far passare sotto silenzio le loro egregie azioni (Marinella, 1621: 48).

- MARINELLA, Lucrezia (1621). *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini*. Venezia: Giovan Battista Combi.
- (1624). *De' gesti heroici, e della vita meravigliosa della serafica s. Caterina da Siena*. Venezia: Barezzo Barezzi.
- (2011). *De' gesti eroici e della vita meravigliosa della Serafica S. Caterina da Siena*. A. Maggi (a cura di). Ravenna: Longo.
- RAIMONDO DA CAPUA (1477). *Legenda maior sanctae Catherinae Senensis*. Firenze: San Jacopo di Ripoli.
- TERTULLIANO (1999). *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*. Torino: UTET.
- ZATTI, Sergio (2000). *Il modo epico*. Roma/Bari: Laterza.

ANTONIETTA GIACOMELLI  
E LA VOCE DELLA DONNA  
TRA FEDE RELIGIOSA ED EDUCAZIONE  
ANTONIETTA GIACOMELLI  
AND THE VOICE OF THE WOMEN  
BETWEEN RELIGIOUS FAITH AND EDUCATION

Gianni Antonio PALUMBO  
*Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Il contributo focalizza l'attenzione su Antonietta Giacomelli, scrittrice trevigiana (1857-1949). Il suo impegno, riconducibile al femminismo cristiano, si traduce nella tensione pedagogica della produzione letteraria (segnaliamo la tetralogia che si apre con *Lungo la via* e termina con *Vigilie*) e nell'azione benefica in realtà associative come L'Unione per il Bene. La sua apertura al modernismo consisteva soprattutto nella volontà di ricondurre alla fedeltà ai principi evangelici un cattolicesimo preda di atteggiamenti farisaici. L'intervento evidenzia i caratteri dell'impegno religioso ed educativo di Giacomelli nei romanzi e negli scritti memoriali (*Ultime pagine*, Milano 1938), con riferimenti anche alle sue conferenze e agli epistolari.

*Keywords:* Antonietta Giacomelli, modernismo, tetralogia, *Ultime pagine*

*Abstract*

The essay focuses on Antonietta Giacomelli, writer from Treviso (1857-1949). Her commitment to christian feminism has been declined in the pedagogical tension of novels (for example the tetralogy that begins with *Lungo la via* and ends with *Vigilie*) and in the beneficial action within associations such as the Unione per il bene. Her interest in modernism was characterized by the intent to bring Christianity back to the Gospel principles, against pharisaic behaviours. The essay analyses the religious and pedagogical commitment of Giacomelli, with particular attention to novels, memorials (*Ultime pagine*, Milano 1938), conferences and epistolaries.

*Keywords:* Antonietta Giacomelli, modernism, tetralogy, *Ultime pagine*

## 1. LA FIGURA DI ANTONIETTA GIACOMELLI

E, giacché sono a parlare di scrittori cattolici, farò cenno di una scrittrice che veramente, più che cattolica, sarebbe da dire cristiana, Antonietta Giacomelli, la quale mise a stampa alcuni volumi sotto forma di diari, contenenti impressioni e osservazioni, ricordi e pagine autobiografiche, idealizzate o romanzate: veramente femminile in questo bisogno di versare sulla carta la piena dei propri sentimenti e pensieri, di conversare e anche un po' di chiacchierare, senza assurgere né alla trattazione teorica o storica, né all'opera d'arte. Con tutto ciò, la Giacomelli descrive a volte con evidenza (Croce, 1936: 331)<sup>1</sup>.

Sono le parole che Benedetto Croce dedicava alla scrittrice trevigiana Antonietta Giacomelli; il giudizio crociano stupisce se si considerano le continue ricadute nell'allotria didascalico-oratoria della produzione della combattiva procugina di Antonio Rosmini<sup>2</sup>. Certo, si percepisce nel «veramente femminile in questo bisogno di versare sulla carta la piena dei propri sentimenti e pensieri» un pregiudizio in relazione alla scrittura delle donne che –s'intuisce– finiva non di rado per Croce con l'assurgere a scomposta declinazione del sentimento che «immediato irrompe o si sfoga» nuocendo a quella ch'egli definiva l'«infinità» o «cosmicità» dell'arte (Croce, 1951: 200). Forse l'aveva colpito il fatto che Giacomelli «Vive e frementi custodiva le memorie domestiche e la passione dolorosa» (Croce, 1936: 332) del Risorgimento italiano, la cui sacralità emerge nitidamente a chiunque legga il primo capitolo della tetralogia, *Lungo la via* (Firenze, Barbera, 1889). Il suo essere cristiana più che cattolica e il fatto che tuonasse contro il fariseismo degli iperortodossi e –pur eticamente austera– sapesse anche aprirsi «benevola alle voci della vita» (Croce, 1936: 333) lo portavano ad anteporre a criteri estetici altrove applicati con maggior rigore la constatazione

---

<sup>1</sup> Seguiva, a titolo di esempio, un passo tratto dalle pp. 7-8 del romanzo *Lungo la via*, citato nella terza ed., Barbera, 1895.

<sup>2</sup> Un ricordo di Antonio Rosmini, che Antonietta non ebbe modo di conoscere (era morto nel 1855, due anni prima della nascita della scrittrice, ma nella sua famiglia fu una sorta di «genio tutelare», come lei stessa dichiara), è in Giacomelli (1938: 62-65).



ch'ella offerisse ai lettori cattolico-liberali «conforto di bontà e di sentimenti elevati».

Meno delicato fu Giuseppe Prezzolini, che la definì «autrice di vari illeggibili e voluminosi romanzi» (Prezzolini, 1908: 252); più feroci furono poi le critiche delle alte sfere cattoliche, come ben illustrato nel profilo biografico dell'Urciuoli. Lo studioso rammenta l'epiteto di «signorina murrista» attribuito a Giacomelli dal sacerdote Alessandro Cavallanti (Urciuoli, 2022: 42) o ancora quello di «povera testolina»<sup>3</sup>, in odore di eresia, che le riservò Pio X. Tale ostilità mista a disprezzo era sfociata nel 1909 nella negazione dei sacramenti alla donna e sarebbe proseguita con la messa all'Indice nel 1912 dei tre tomi dell'*Adveniat Regnum Tuum* da lei curati, giudicati infetti dalla piaga purulenta del modernismo<sup>4</sup>. Eppure, cosa v'era di così scandaloso ed eversivo in questi volumi se non la volontà di coadiuvare il popolo in una crescita spirituale<sup>5</sup>, nel passaggio da una fruizione passiva del momento liturgico a una superiore consapevolezza, forte anche della traduzione in un linguaggio accessibile del latino del rito, di quelle parole talora «macchinalmente» –per usare un avverbio caro alla scrittrice– pronunciate dall'assemblea? Non mancava, soprattutto nella *Preghiera universale* che concludeva il primo volume dell'*Adveniat*, l'apertura interconfessionale che fu uno dei punti di forza dell'Unione per il Bene, modellata sulla scorta dell'esempio di Paul Desjardins e da Giacomelli promossa insieme a Giulio Salvadori e Dora Melegari.

L'*Unione per il bene* fu solo una delle tante declinazioni dell'opera pedagogico-benefica perpetuata dalla scrittrice

<sup>3</sup> Cfr. Urciuoli (2022: 48), dove si legge che mons. Longhin aveva comunicato il 21 dicembre 1909 a Pio X che Giacomelli, prova dell'efficacia delle «censure della Chiesa» e della «privazione dei S.S. sacramenti», si era ritirata a Rovereto, paese nativo della madre; il Pontefice aveva risposto: «Ho letto con piacere che la Signorina Giacomelli ha deciso di abbandonare Treviso: è tanto di guadagnato e preghiamo Iddio che raddrizzi quella povera testolina».

<sup>4</sup> L'*Adveniat Regnum Tuum* fu «condannato dalla Congregazione dell'Indice, senza la clausola *donec corrigatur* in quanto i volumi erano “modernismo undequaque infecta”» (Chemotti, 2014: 44); sulla questione, cfr. Urciuoli (2022: 31-56).

<sup>5</sup> Osserva Roberta Fossati che «In lei era viva la consapevolezza del carattere popolare-collettivo della religione» (Fossati, 2020: 97).

nell'arco dell'intera sua vita, nella piena consapevolezza che non nell'acritico assentimento a dogmi consistesse l'essenza del cristianesimo; prendendo, infatti, in prestito parole pronunciate da Benedetto nel fogazzariano *Santo* potremmo dire che il cristianesimo diveniva per Giacomelli non «adesione dell'intelletto a formule di verità ma [...] principalmente azione e vita secondo questa verità» (Fogazzaro, 1906: 338)<sup>6</sup>. La *rage du bien* che le attribuiva Paul Sabatier (cfr. Bedeschi, 1996: 289). Si tratta di fattori che, per quanto non siano ad esse assimilabili in toto, appaiono in linea con le teorie moderniste, cui Giacomelli – come ben spiegò nelle *Ultime pagine*– si avvicinò non tanto con l'ansia dei novatori di introdurre negli ambienti cattolici il seme – o il germe (a seconda dei punti di vista)– della modernità. Gli si avvicinò semmai con la volontà di contribuire a ricondurre quegli ambienti alla spiritualità delle prime comunità cristiane.

Si schermiva di fronte ai progressi della scienza di cui, asseriva, «vediamo i portati meravigliosi» (Giacomelli, 1938: 112), eppure non mancava di manifestare nella corrispondenza col Fogazzaro perplessità dinanzi al sostegno del Vicentino alla teoria dell'evoluzione. Ora si trincerava nell'ironia («Che vuole, io son troppo aristocratica perché certe parentele possano sorridermi»<sup>7</sup>); ora cercava di esplicitare meglio la ragione delle proprie remore, sostenendo di avvertire minor ribrezzo al pensiero dell'origine dal fango che al prospettarsi l'immagine di «quell'animale ributtante e ridicolo» (la scimmia!), tedoforo di una bestialità che neppure «l'infusione dell'anima» avrebbe mai potuto emendare<sup>8</sup>. E come conciliare questa progressiva *ascensione umana*<sup>9</sup> con il racconto

---

<sup>6</sup> Come evidenzia Marangon, la «concezione del cristianesimo come “azione e vita secondo la verità” [...] aveva radici lontane nella spiritualità del Fogazzaro [...]. Corroborata a inizio secolo dalla lettura del Laberthonnière e dall'incontro con la filosofia dell'azione, essa aveva conquistato l'animo dello scrittore proprio negli anni della gestazione del *Santo* soprattutto per l'influenza del Tyrrell» (Marangon, 1999: 86, nota 50). Tale concezione appariva in nuce già in *Piccolo mondo antico*, come si vede in Molina Castillo, 2021: XVIII-XIX.

<sup>7</sup> A. Giacomelli, Lettera ad A. Fogazzaro. Da Roma, 24 dicembre [18]92, in Giacomelli, 2008: 46.

<sup>8</sup> A. Giacomelli, Lettera ad A. Fogazzaro. Da Roma, Via Palestrina 47, 15 Gennajo [18]93, in Giacomelli (2008: 48-49).

<sup>9</sup> Delle fogazzariane *Ascensioni umane* segnaliamo l'edizione Rossi (Fogazzaro, 1977).

del libro di Genesi, la primigenia perfezione dei progenitori e la caduta, il Paradiso perduto?<sup>10</sup>.

Modernità e retaggi culturali di un passato renitente a dissolversi coesistono in una figura tra le più significative del femminismo cristiano, nota forse più agli storici e ai pedagogisti che agli italianisti<sup>11</sup>. In prima linea nel volontariato, nonna –come amava definirsi– delle giovani esploratrici scout, le guardava con orgoglio, come scrive nel suo testamento spirituale, le *Ultime pagine*, mentre proseguivano le loro marce senza lasciarsi scalfire dal motteggiare dei borgatari. Mentre imperversavano gli sfottò, «urli e fischi e uno svariatisimo e provocante repertorio di canzonature» da parte di un coro di giovani uomini, che, non contenti, aizzavano i monelli contro le scout, le ragazze squadernavano infatti la loro innegabile superiorità avanzando «imperterrite, senza che pur una si voltasse o pronunciasse parola (tale era l'ordine)» (Giacomelli, 1938: 82). Nelle *Ultime pagine*, Giacomelli raccontava il cronoprogramma delle giornate dei campi scout, ne sottolineava la valenza educativa, con sprezzanti fanciulle snob costrette a indossare «la divisa di fatica», e cimentarsi «in cucina e alla rigovernatura delle gavette, delle pentole e delle caldaie» scoprendo il valore del lavoro manuale e il suo risvolto ludico (Giacomelli, 1938: 92). In quel volume, a tratti prolisso e indigesto, assimilabile a un sacrario della memoria in cui trovavano spazio la giovanile avversione –poi ridimensionata– per il Carducci autore dell'ode *Al fonte del Clitumno*<sup>12</sup> o l'ammirazione per il fascino («che somigliava

---

<sup>10</sup> A. Giacomelli, Lettera ad A. Fogazzaro. Da Roma, via Palestrina 47. 2 marzo [18]93, sera, in Giacomelli (2008: 51): «Ella non ha toccato uno de' punti cui io avevo accennato nelle mie due ultime lettere: quello cioè dell'evoluzione in rapporto al dogma dello stato primitivo più perfetto, della caduta e della promessa, base necessaria del cristianesimo».

<sup>11</sup> Tra gli studi sul versante letterario, segnaliamo le pagine di Saveria Chemotti (Chemotti, 1991; 2003; 2014), Adriana Chemello in Giacomelli (2008) e Donatella Alesi (2008). Si veda anche Michieli (1954).

<sup>12</sup> «Avrei potuto conoscere anche Carducci, e non volli. Era venuto, in compagnia di amici, a visitare la villa di Maser. Ne fui avvertita. Ma avevo letto da poco l'ode *Alla fonte del Clitumno* col "Nazzareno di rosse chiome" e quel che segue. E mi trincerai nel mio studiolo (del resto, trascurato dal pennello di Paolo), e neppure volli guardare dalla finestra, quando ripassò di sotto. Ora, a tanta distanza di tempo, ripensando, sento che il divino

quello di certe sue pagine, pregne, direi, d'invisibile», Giacomelli, 1938: 29), la fine arguzia e la «bellezza intima»<sup>13</sup> dell'anima di Fogazzaro, Giacomelli tratteggiava anche un ritratto della principessa Anna Maria Borghese. Della prima presidente dell'Unione Nazionale delle Gioviette Esploratrici Italiane, la scrittrice delineava un ricordo affettuoso tributandole la propria stima e rattristandosi per la sua misteriosa uscita di scena con la scomparsa negli abissi delle acque circostanti l'Isola del Garda (Giacomelli, 1938: 243-246).

Redattrice di periodici (su tutti *L'Ora presente*), ebbe nelle loro vicende editoriali un ruolo non marginale; il carteggio con Antonio Fogazzaro la mostra alle prese con la revisione del bel poemetto *Visione*, di concerto col Salvadori. La lettera a Fogazzaro del 16 marzo 1895, spedita dall'abitazione di via Arenula, cuore pulsante dell'Unione per il Bene, mostra quanto sdrucchiolevoli fossero i rapporti con la censura ecclesiastica. Da un lato, Giacomelli definiva il poemetto «sublime», dall'altro esortava all'eliminazione di interi versi e di un riferimento al vessillo di Pietro che poteva essere «malamente e pericolosamente interpretato da molti» (Giacomelli, 2008: 84)<sup>14</sup>.

## 2. INTENTI PEDAGOGICI E TENSIONE IDEALE NELLA PRODUZIONE DI ANTONIETTA GIACOMELLI

Sul versante pedagogico, romanzi e attività pubblicistica hanno esplicitato con chiarezza le sue idee, poi compendiate nelle *Ultime pagine*. La lotta contro l'alcoolismo e i suoi deleteri effetti, non ultimi quelli sulla prole, conobbe trattazione nel pamphlet *Il gran nemico* (Treviso, Turazza, 1908) per poi riecheggiare nel diario di crocerossina durante il primo conflitto mondiale (*Dal diario di una Samaritana*, Milano 1917) e in *Vigilie (1914-1918)* (Firenze, Bemporad, 1919), capitolo conclusivo della tetralogia

---

Misconosciuto ha perdonato all'anima generosa, schivo delle bassure che altri allettarono» (Giacomelli, 1938: 55).

<sup>13</sup> In Giacomelli (1938: 105-106) si legge: «Era un'anima di una bellezza intima, che in tante sue pagine inimitabili si rispecchiava luminosa. Ma quella stessa luce lo aveva abbagliato sì da non lasciargli sempre una chiara visione della realtà».

<sup>14</sup> A. Giacomelli, Lettera a Fogazzaro. Da Roma, 16 marzo [1895].

incentrata sulla famiglia Da Ponte. Più volte Giacomelli si pronunciò contro l'idea che la donna conoscesse la propria realizzazione esclusivamente nella vocazione al matrimonio;<sup>15</sup> ella stessa, peraltro, scelse la via del nubilato e di una maternità non biologica ma spirituale. Nelle *Ultime pagine*, prendendo spunto dalla vicenda di una madre criticata perché non s'affannava a procacciare uno sposo alla figlia, Giacomelli prorompeva in un'accorata riflessione sugli inveterati pregiudizi che consideravano umiliante il nubilato e non semmai l'incapacità di talune donne di sussistere senza un uomo cui appoggiarsi. «Non sono» scriveva «così fuori dalla vita da non sapere come e perché il matrimonio abbia ad essere la via naturale per la maggior parte delle ragazze[...] Ma ciò che deploro è che tante madri vedano il matrimonio come una *conditio sine qua non* di dignità e di felicità; e intanto, per quell'idea fissa, turbino e amareggino l'animo delle figliuole, seppure non ne fanno delle civette, spesso sfortunate» (Giacomelli, 1938: 211). E quest'ultima situazione rappresentava in alcuni personaggi dei suoi romanzi: Elisa Falletti di *Sulla breccia*, dalla madre Claudia, donna frivola e incolta ma appartenente al *jet set* romano, catechizzata alla ricerca smaniosa di un marito purchessia; o ancora Ginevra Traversi, che il desiderio di sposare un principe romano conduceva sull'orlo della perdita dell'onorabilità. Liliaceo vessillo di cui non si poteva fare a meno in una *shame culture* in cui la rispettabilità di facciata e la scaltrezza costituivano i pilastri di un codice d'onore per il quale Alberto Falletti, che in *A raccolta* assumeva su di sé e a proprio danno i debiti del padre, finiva con l'essere bollato quale «minchione di poeta» (Giacomelli, 1899: 257). Nelle opere di Giacomelli emergeva in tutto il suo patetico squallore il sistema per cui le signore erano solite condurre le fanciulle alle occasioni mondane, intercettare e segnalare loro sguardi cupidi semmai sfuggiti e insegnare –in una straniante *ars amandi*– strategie per attirare a sé le attenzioni di uomini. Giacomelli esortava invece ad «avvezzare la fanciulla a vedere nell'uomo anzitutto un fratello,

---

<sup>15</sup> Sul tema del matrimonio in Giacomelli, si veda, per esempio, Dal Toso (2012: 115-132). Più in generale sulla questione educativa, cfr. Scattigno (1989).

e al sano cameratismo che supera e previene le timide e ansiose civetterie» (Giacomelli, 1938: 51). Non guardava di buon occhio la donna «uomineggiante»<sup>16</sup> o «mascolinizzata», qual dir si voglia, e non a caso ne rappresentava la progressiva metamorfosi, per effetto d'azione pedagogica, nel personaggio di Flaminia Di Bella del romanzo *A raccolta*. Se non riteneva che il matrimonio fosse unica via tracciabile nel destino di una donna non era neppure disposta ad accettarne una frettolosa dissoluzione. Nella conferenza *La donna nella famiglia*, risalente al 1908, Giacomelli precisava come, pur nella consapevolezza che spesso, per mantenere in piedi il vincolo coniugale fossero necessarie virtù femminili rasantanti l'eroismo, l'indissolubilità del matrimonio costituisse non solo «base fondamentale della famiglia, ma salvaguardia della dignità femminile, e freno preventivo, senza il quale la famiglia precipita verso ogni disordine» (Giacomelli, 1908: 16). Era semmai necessario restituire dignità all'istituto del matrimonio cristiano, attraverso un'adeguata opera di preparazione che –secondo Giacomelli– doveva passare attraverso una corretta educazione sessuale, ancora utopica, ed essere accompagnata dalla «guerra assidua contro quei moventi d'interesse, d'ambizione, di brame volgari» (Giacomelli, 1908: 18) connessi a un'immagine contrattualistica del *coniugium*. Forse in virtù di queste idee, in *A raccolta*, Giacomelli inscenava una rocambolesca strategia di salvataggio dell'unione tra Giulia e Alfonso Di Bella. La protagonista, Nicoletta, per sventare un incontro adulterino, si travestiva da lugubre maschera con *zendado* nero recando l'inquietudine nel dimentico carnevale del veglione cui l'uomo si era recato. In un contesto sospeso tra leggerezza di mascherine in festa, con l'effetto scaturito da un uso del dialetto che evocava ora scenari di ebbrezza, ora dava voce ai fattori emotivo-affettivi che l'espressione vernacolare conduce con sé, rivivevano i carnasciali obliosi –e pericolosi– che l'Invernizio aveva narrato nella *Trovatella di Milano* o ancora nel *Genio del male*, da Giacomelli ora rideclinati nella prospettiva pedagogica del passaggio dalla caduta alla redenzione. Al

---

<sup>16</sup> Sulla *recusatio* della «donna uomineggiante» negli ambienti cattolici e la contrapposizione a essa della *femme forte* di ascendenza biblica, cfr. Maveri (2019: 99-119).

malmaritato che le chiedeva se incarnasse la Nemese, per l'abito lugubre e gli accenti severi, la donna rispondeva di essere Mnemosine<sup>17</sup>; viene quasi da pensare che, un secolo prima, Giacomelli condividesse quell'idea così ben espressa, in altro contesto e in epoca successiva, da Harold Bloom per cui il Partito della Memoria è il Partito della Speranza<sup>18</sup>. Eppure, un certo nonsoché di pinzocherante chiusura si avverte in alcune posizioni, tra cui anche –tornando al carteggio con Fogazzaro– l'antipatia per Jeanne Dessalle di *Piccolo mondo moderno*: «Penso con crescente desiderio alla ricomparsa di Piero Maironi –non così a quella di Jeanne Dessalle– Perdoni l'incorreggibile franchezza della Sua seccatrice perpetua» (Giacomelli, 2008: 165)<sup>19</sup>. Qui prevaleva l'innata diffidenza verso l'apparenza di *femme fatale*, il moderno cosmopolitismo, il coraggio della donna che aveva tranciato, fuggendo via da lui, il legame con un «marito immondo» e che si mostrava vacillante verso una fede per Giacomelli invece incrollabile, indefettibile<sup>20</sup>.

E, identificando nell'Italia costruita dai *veci insensai* della stagione risorgimentale un simbolo etico altissimo, Giacomelli esprimeva tanto nel *Diario di una samaritana* quanto in *Vigilie* la propria disapprovazione per quelle donne e infermiere che mostravano di deplorare l'inutile tragedia del primo conflitto mondiale e non esprimevano biasimo verso gli «imboscati». Avrebbero invece dovuto spronare al martirio i propri mariti, figli o semplicemente i soldati affidati alle loro cure per «un ginocchio sfracellato da una scheggia di granata» o «una pallottola di shrapnell, rimasta in un torace» (Giacomelli, 1917: 11). Poi, certo si commuoveva nel vedere tanti giovani andare incontro alla

---

<sup>17</sup> «—Pare tu abbia assunto stasera con tutti la parte di Nemese –disse Di Bella, procedendo verso la ringhiera del retroscena– Di Nemese no, di Mnemosine, piuttosto» (Giacomelli, 1899: 282).

<sup>18</sup> «Emerson contrapponeva il partito della Memoria al partito della Speranza, ma ciò accadde in un'America molto diversa. Oggi il partito della Memoria è il partito della Speranza, benché la Speranza si sia affievolita» (Bloom, 2013).

<sup>19</sup> A. Giacomelli, Lettera ad A. Fogazzaro. Da Treviso, 14/5 [1904].

<sup>20</sup> Jeanne Dessalle è, al contrario, personaggio caratterizzato da «raffinatezza morale»; da tale finezza Piero Maironi resterà colpito, oltre che «dal suo acume pieno di dubbi in materia di religione e dalla gioiosa libertà di spirito con cui riconosce e dichiara il suo amore per lui» (cfr. Marcheschi, 2011: 16-17).

Morte su carri infiorati come nel trionfo di un novello Marcello (Giacomelli, 1917: 50-51); innegabilmente però le mancava la lucidità di sguardo con cui Virginia Woolf avrebbe effigiato nello struggente Septimus l'aura allucinata del giovane *shell-shocked* interiormente lacerato. La fede nell'ideale della Patria era troppo forte anche quando Giacomelli accettava lo scioglimento delle Giovani esploratrici da parte del fascismo senza farsi troppe domande (Giacomelli, 1938: 94) o ricordava positivamente, l'11 febbraio 1933, i Patti Lateranensi senza interrogarsi su ciò che realmente rappresentava quella riconciliazione Stato-Chiesa<sup>21</sup>. Celebrando poi il generale Ugo Luca, celato sotto il nome di Giorgio Marin in un poco tolstoiano –malgrado il titolo– *In guerra e in pace*, Giacomelli, a sostegno dell'intervento italiano a favore dei nazionalisti nella guerra tra franchisti e Fronte Nazionale, parlava di «luminosa vittoria che divelse dalla terra di Spagna la piovra bolscevica» (Giacomelli, 1941: 222) ed era di certo accecata dalla tendenziosa propaganda del governo fascista e di certi ambienti cattolici. La consapevolezza, tuttavia, sarebbe tristemente giunta: nelle *Pagine di vigilia*, nel 1944, Giacomelli deplorava il fatto che l'Italia era giunta «al colmo dell'umiliazione e dell'annientamento», per non aver saputo rinunciare a un partito che «aveva perso ogni prestigio» e trascinato l'Italia nel mortifero abbraccio con un regime, quello tedesco, «dispotico, anticristiano e antiumano» (Giacomelli, 1945: 8-9).

Ideologia, pedagogia, tensione oratoria si fondono nella sua opera, ma sempre con un candore che nasce dalla buona fede di una generazione educata al sacrificio. Vale per lei quello che Fogazzaro scriveva di Malgari: «Le parve che il bene fosse dalla parte del sacrificio e si sacrificò» (Fogazzaro, 1931: 351). Fu forse proprio il generoso anelito di Giacomelli che impedì a Croce di levare accenti più duri sulla sua tetralogia. Tetralogia in cui da *Lungo la via* a *Sulla breccia*, da *A raccolta* a *Vigilie la rage du bien* si incarnava prima nella zia Annetta Da Ponte, che nelle sue lettere tracciava a vantaggio della nipote Nicoletta una sorta di

---

<sup>21</sup> Mussolini diveniva «l'uomo che avrebbe saputo intuire, volere, riuscire» (cfr. Giacomelli, 1938: 130-131)



cristiana *institutio mulieris*, e poi in Nicoletta stessa<sup>22</sup>. A causa del dissesto finanziario della famiglia, in cui si riflette quello degli Giacomelli, ella si sarebbe ritrovata a svolgere la professione di istitutrice di giovinette romane aristocratiche e altoborghesi, cercando di contribuire anche all'elevazione culturale del borgatario Nino e d'altri ancora. Nell'avvertimento ai lettori di *Sulla breccia* Giacomelli si mostrava consapevole del carattere claudicante della macchina narrativa da lei messa in moto. Dichiarava che la vicenda romanzesca fosse solo un tenue pretesto per estrinsecare «pensieri (...) e sentimenti destati dalla vita» (Giacomelli, 1894), un esile filo che talora si eclissava. Nella tetralogia il lettore coglie il segno tangibile di un antiromanzo dalla struttura digressiva, in cui la corallità attoriale coesiste con la continua interruzione della *factio* per effetto di riflessioni, stralci diaristici, *ekphraseis*, intenzioni memoriali, lunghe citazioni di testi sacri ma anche di romanzi o epistolari (si pensi a quello di Caterina da Siena di cui la scrittrice tesse un elogio nelle *Ultime pagine*; cfr. Giacomelli, 1938: 226). In questa epopea della semina del bene il rischio dell'enfasi predicatoria era costantemente dietro l'angolo, anche alla luce di un ottimismo che un po' Deledda irrise nel suo carteggio con Sofia Bisi Albini, quando, a proposito delle gesta di Nicoletta in *A raccolta*, scriveva: «ho cercato di mettere la pace in una famiglia in discordia e sono stata respinta bruscamente e pregata di occuparmi dei fatti miei; ho cercato di mettere un po' di fede in un giovane cuore scettico, e mi si è riso in faccia» (Deledda, 1938: 256)<sup>23</sup>. Il rischio del ridicolo è pure non di rado sfiorato in certa prossemica femminile appendicisticamente urlante degna dell'Invernizio o (se si preferisce) di Charcot. Eppure, in questo percorso che ci conduce in landau dai castelli romani per sdruciolare su scalinate di palazzine in degrado, «con un certo lezzo di bucataia che saliva, e le mura grigie d'unticcio» (Giacomelli, 1899: 418), c'è qualcosa che non è possibile irridere. Un candore, una forza interiore che nasce e vive, a dispetto di tutto; la fede nel cuore altrui, di uomo o donna che sia; nel fatto

<sup>22</sup> Sul personaggio, chiamato con la grafia Niccoletta in *Lungo la via* e Nicoletta nei romanzi successivi, si veda Masi (1903).

<sup>23</sup> G. Deledda, Lettera a S. Bisi Albini del novembre 1897.

che –come diceva il pulciano Astarotte– a «chi farà col cor giusta l’offerta, / sarà questa olocaüsta accettata» (Pulci, *Morgante*, xxv, 234, 5-6). E che gli uomini possono aver conosciuto in vita la dimensione del degrado o della lontananza dal Sacro, ma basta –come per il dantesco Manfredi – anche il pentimento di un istante, un attimo di intelletto d’amore, perché a loro sia dato morire come gli angeli (Giacomelli, 1938: 278-281).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALESI, Donatella (2008). «Introduzione». In A. Giacomelli, *Lettere di Antonietta Giacomelli ad Antonio Fogazzaro* (pp. 10-42). Donatella Alesi (a cura di), Adriana Chemello (premessa). Vicenza: Accademia Olimpica.
- BEDESCHI, Lorenzo (1966). *I pionieri della D. C.: modernismo cattolico 1896-1906*. G. De Rosa (pref.). Milano: Il Saggiatore.
- BLOOM, Harold (2013). *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle età* (1994). F. Saba Sardi (trad.). Milano: Rizzoli libri.
- CHEMOTTI, Saveria (1991). «Antonietta Giacomelli». In A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento* (pp. 219-229). A. Arslan (pref.). Milano: Eidos Editrice.
- (2003). «Ritratto di Antonietta Giacomelli». In S. Chemotti, *La terra in tasca. Esperienze di scrittura nel Veneto contemporaneo* (pp. 113-138). G. Pullini (postfazione). Padova: il Poligrafo.
- (2014). «Una donna cristiana in guerra». In A. Giacomelli, *Vigilie (1914-1918)* (pp. 7-80). Saveria Chemotti (a cura di). Padova: Il Poligrafo.
- CROCE, Benedetto (1936). «Aggiunte alla “Letteratura della Nuova Italia”. G. Salvadori - G. Fortebracci - Antonietta Giacomelli». *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 34, pp. 326-333.
- (1951). «Aesthetica in nuce» (1928). B. Croce (a cura di), *Filosofia-Poesia-Storia. Pagine tratte da tutte le opere* (pp. 195-223). Milano-Napoli: Ricciardi.
- DAL TOSO, Paola (2012). *Riflessioni sull’educazione negli scritti di Antonella Giacomelli*. Milano: Guerini e Associati.
- DELEDDA, Grazia (1938). *Versi e prose giovanili*. A. Scano (a cura di). Milano: Fratelli Treves.
- FOGAZZARO, Antonio (1906). *Il Santo (1905)*. Romanzo. Edizione 29° migliaio. Milano: Casa editrice Baldini, Castoldi & C.

- (1931). «Malgari» (1894). In A. Fogazzaro, *Racconti. Fedele ed altri racconti. Racconti brevi. Idillii spezzati* (pp. 339-354). P. Nardi (a cura di). Milano: A. Mondadori.
- (1977). *Ascensioni umane. Teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana* (1899). P. Rossi (a cura di). Milano: Longanesi.
- FOSSATI, Roberta (2020). *Verso l'ignoto. Donne moderniste di primo Novecento*. Firenze: Edizioni Nerbini.
- GIACOMELLI, Antonietta (1889). *Lungo la via*. Firenze: Barbèra.
- (1895). *Sulla breccia*. Seconda edizione. Firenze: Barbèra.
- (1899). *A raccolta. In hoc signo*. Milano: Tipografia editrice L. F. Cogliati.
- (1908). *La donna nella famiglia. Relazione al Primo Congresso di Attività pratica femminile. Milano. Maggio 1908*. Città di Castello: Soc. Tip. Editrice.
- (1917). *Dal diario di una Samaritana: ai nostri soldati e alle loro infermiere*. Milano: Solmi.
- (1938). *Ultime pagine*. Milano: Bietti.
- (1941). *In guerra e in pace. Racconta una vecchia amica*. Vicenza: Società Anonima Tipografica.
- (1945). *Pagine di vigilia (giugno 1944- giugno 1945)*. Bergamo: Poligrafiche Bolis Bergamo.
- (2008). *Lettere di Antonietta Giacomelli ad Antonio Fogazzaro*. D. Alesi (a cura di). A. Chemello (premessa). Vicenza: Accademia Olimpica.
- (2011). *Sulla breccia* (1894). S. Chemotti (a cura di). Padova: Il Poligrafo.
- (2014). *Vigilie (1914-1918)* (1919). S. Chemotti (a cura di). Padova: Il Poligrafo.
- MARANGON, Paolo (1999). «Le fonti del *Santo*». In G. Pizzamiglio, F. Finotti (a cura di), *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia e critica* (69-89). Atti della Giornata di Studio (Vicenza, 16 maggio 1997). Vicenza: Accademia Olimpica.
- MARCHESCHI, Daniela (2011). «Introduzione». In A. Fogazzaro (2011), *Piccolo mondo moderno* (1901) (pp. 11-45). R. Randaccio (a cura di). D. Marcheschi (intr.). Ed. nazionale. Venezia: Marsilio.
- MASI, Ernesto (1903). «Niccoletta da Ponte». In E. Masi, *Donne di storia e di romanzo* (pp. 349-401). Bologna: Nicola Zanichelli.
- MAVERI, Federica (2019). *Donne inquiete. Cattoliche nel primo Novecento*. E. Bressan (pref.). Roma: Edizioni Studium.
- MICHIELI, Adriano Augusto (1954). *Una paladina del bene. Antonietta Giacomelli (1857-1949)*. A cura dell'Accademia degli Agiati. Rovereto: Manfrini.
- MOLINA CASTILLO, Fernando (2021). «Introduzione». In A. Fogazzaro. *Piccolo mondo antico* (pp. VII-XXIII). Con espansione online. F. Molina Castillo (a cura di). Firenze: Edimedia.
- PREZZOLINI, Giuseppe (1908). *Il cattolicesimo rosso: studio sul presente movimento di riforma nel cattolicesimo*. Napoli: R. Ricciardi.

- SCATTIGNO, Anna (1989). «L'educazione della donna nella cultura modernista. Antonietta Giacomelli». In S. Soldani (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento* (pp. 531-549). Milano: FrancoAngeli.
- URCIUOLI, Pietro (2022). *Antonietta Giacomelli. «All'interno, ma non nel chiuso!»*. F. Cacciavillani (pref.). San Pietro in Cariano (VR): Gabrielli.

IV. DONNE D'OGNI EPOCA:  
LA LETTERATURA COME ESPRESSIONE  
DELLA DISSIDENZA FEMMINILE



«LA DONNA HA LA BENEDIZIONE DEL POTERE»:  
ANNA MARIA ORTESE E IL MONDO FEMMINILE  
TRA SILENZIO E ASSENSO  
«LA DONNA HA LA BENEDIZIONE DEL POTERE»:  
ANNA MARIA ORTESE AND THE WOMEN'S WORLD  
BETWEEN SILENCE AND ASSENT

Valeria MONACHESE  
*Universidad del País Vasco/Università di Foggia*

*Riassunto*

L'esercizio di un potere femminile, relegato alla dimensione dell'accettazione passiva del «mito del potere occidentale», ha confinato l'attività espressiva delle donne nello schieramento egemonico, ridisegnandone le coordinate. Le donne, secondo Ortese, possono trovare spazio nel *parterre* socioculturale solo a patto di stravolgere la loro voce o di ridursi al silenzio, rifiutando finanche i ruoli di responsabilità genitoriale, che pure consentirebbero un trionfo epigonico contro la società dell'accelerazione capitalistica. Tentando di enucleare il concetto di potere ortesiano, si propongono gli itinerari riflessivi della scrittrice tra *Il silenzio delle donne* e alcuni scritti inclusi nelle raccolte *Corpo Celeste* e *Le Piccole Persone*, offrendo come esempio narrativo il proteiforme *Cardillo addolorato*.

*Parole chiave:* Anna Maria Ortese, potere, silenzio, *Cardillo addolorato*, madri.

*Abstract*

The exercise of female power, relegated to the dimension of passive acceptance of the «myth of Western power», have meant that the expressive activity of women only found a place in the hegemonic alignment. According to Ortese, women have made their entrance into the socio-cultural *parterre* only on condition of distorting their voice or reducing themselves to silence, even refusing the roles of parental responsibility, which would also allow an epigonic triumph against the society of capitalist acceleration. Attempting to enucleate the Ortese's concept of power, this paper analyses her reflective itineraries between *Il silenzio delle donne* and some others literary texts, included in the collections *Corpo Celeste* and *Le Piccole persone*, offering the protean *Cardillo addolorato* as a narrative example.

*Keywords:* Anna Maria Ortese, power, silence, *Cardillo addolorato*, mothers.

## 1. IL «MITO DEL POTERE» OCCIDENTALE E LA RIVENDICAZIONE ORTESIANA

La rivendicazione di Anna Maria Ortese per un potere femminile divergente è iscritta profondamente nella sua biografia. Trasferitasi da Roma a Potenza, da Tripoli a Napoli, per poi approdare a Milano e a Genova, solo per citare alcune delle tappe del suo percorso nomadico, senza un'istruzione letteraria solida (frequenta la scuola solo fino ai quattordici anni) e in condizioni economiche precarie, Ortese prende la decisione di scrivere per vivere (Clerici, 2002: 70-94), inquadrandosi in un paradosso esistenziale che sarà sempre la cifra ultima del suo orizzonte creativo e gnoseologico. Le premesse di una contrapposizione all'ordinario sono presto offerte: Ortese è, infatti, estremamente consapevole che scrivere la ponga aprioristicamente in una condizione di marginalità e ne è convinta quando afferma: «Non è stato facile. Per un uomo, essere scrittore, negli anni in cui ho iniziato io, era un modo di vivere di tutto rispetto. Per una donna era diverso» (Sereni, 1993: 93). Gli anni in cui Ortese compare sul panorama editoriale sono gli anni '30, gli anni del fascismo e dei Littoriali, cui seguiranno quelli della frequentazione di casa Croce, dove Ortese si dedica appassionatamente alla scrittura. Nonostante questo, risulta complesso e fuorviante individuare un unico punto germinale e nevralgico del pensiero ortesiano, poiché questo si sviluppa durante l'intero corso della produzione.

Da quando, bambina, dava corpo alle sue fantasie sulle scale della casa napoletana fino alla fine della sua vita, la scrittura costituirà la materia di costruzione della propria identità, processo dialettico e inerpicato che Ortese definisce «problema dell'esistenza» (Sereni, 1993: 93), una vera e propria condizione ontologica ed esistenziale. Scrittura e vita divengono poli convergenti e sofferenti di un unico corpo, tanto che l'indipendenza in un campo diventa preludio alla libertà nell'altro. Così, in *Attraversando un paese sconosciuto*, incluso poi in *Corpo Celeste*, afferma di essere una scrittrice che non prende «gli Ordini» (Ortese, 1997: 52), infatti,



molti giornali, tutti quelli che potrebbero pagarmi, hanno già pronto il titolo delle novelle, come dire, il cappello di moda bell'e fatto per la mia testa. Ora, sfortunatamente, non mi è ancora accaduto che la mia testa entrasse in uno di quei cappellini (Clerici, 2002: 113).

Il suo desiderio di insubordinazione, che pure a volte si piega alla necessità del momento, è lo stesso delle donne silenziose che popolano romanzi e racconti, figure sfuggenti e luminose, ma al contempo torbide e perturbanti.

Le difficoltà nell'affermarsi come scrittrice nel panorama letterario, vivendo con i soli proventi del suo mestiere, ma soprattutto nel rimanere indipendente da editori e giornali, è ribadita più volte da Ortese:

Ero quasi ignota, invisibile, salvo il rumore, ogni dieci anni, di una polemica. E alla fine mi resi conto che la nuova Italia –la repubblica– non mi aveva voluta, non aveva posto per me [...]. Uno scrittore-donna, dopotutto [...] Uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque (1997: 51-52).

La scrittrice, utilizzando l'ἄδύνατον della bestia che parla, lascia trasparire la fatica con cui la donna riesce a pronunciare la parola dissacrante –in un contesto in cui si incede alla normalizzazione della condizione di silenzio cui sono sottoposte le donne– e, al tempo stesso, indica il paradosso della doppia emarginazione: una donna animale che acquista l'uso della parola e che prova a rispondere alle numerose accuse rivoltele. Come è noto, dopo l'uscita nel '37 del suo primo libro, *Angelici dolori*, piovono stroncature: tra tutte, è celebre definizione della sua letteratura da parte di Enrico Falqui come «angelismo ultradecadente» (1937: 8), con annesso preconcetto di un eccessivo intimismo tipicamente femminile, così come il «pruriginoso umore di cascame poetico» e la «inattività autobiografica» di Vigorelli (Falqui, 1937: 175-176).

La complessità dei rapporti intessuti da Ortese con il potere, il mondo maschile e l'editoria ha fatto sì che il conflitto si insinuasse reiteratamente nella scrittura diaristica e giornalistica, così come nella narrativa, ponendo le basi per una nuova

enucleazione e problematizzazione del concetto di potere. Sviscerando e analizzando il funzionamento dei dispositivi difensivi costruiti dall'egemonia politico-culturale, Ortese scompone, sottoponendolo a giudizio, il «mito del potere» occidentale, diffusosi viralmente tra gli anni '50 e '70 e che risulta essere, di fatto,

il mito del godimento del potere –del potere come forza esercitata su altri e del godimento come bene supremo–, che veniva lanciato nelle povere case italiane, eternamente sprovviste di libri. (Il televisore al centro, ma il libro in nessun luogo). Case dove la vita era stata sempre, generalmente, odore di cavolo e di cattivi profumi. E non c'era, non circolava ancora, (nell'aria della fatica e anche della antica bonarietà italiana), nessuna idea. Quando dico idea, non mi riferisco certo ai grandi prodotti della mente [...] dico semplicemente qualcosa di estraneo all'interesse economico o politico e ai piatti sentimenti del proprio corpo: quella discreta ma continua attività mentale, quella tendenza al ripensamento, quella proiezione di se stessi e dei propri ripensamenti nelle cose che si fanno, quella mai aperta, mai palese, mai ciarliera, veramente chiusa e celeste tendenza alla proiezione interiore (Ortese, 2016: 66).

Le icastiche immagini del vuoto lasciato dal libro, rimpiazzato dall'ingombro del televisore, spia di un allarmante tecnocentrismo, sono sineddoche di una preoccupante assenza di potere sulla propria mente e di una soggezione finanche di tipo valoriale rispetto ai condizionamenti del mondo. Per acquisire il vero potere, agente con forza uguale e contraria a quello del mito della rilassatezza e della deresponsabilizzazione, è necessaria una propensione verso un'attività intellettuale che non si rivolga in avanti, ma, paradossalmente, all'indietro, ricercando le ragioni dell'esistenza all'interno delle proprie strutture di funzionamento. La tendenza ortesiana, di fatto, si può riassumere con il ripensamento, nella misura del ri-pensare se stessi, introducendo il paradosso come paradigma esistenziale, artefice e catalizzatore di cambiamento. Contrariamente alla percezione comune, è necessario, per Ortese, fermarsi nella contemplazione e nella malinconia, che è «il quieto interrogarsi sul domani» (2016: 46), poiché la malinconia serve all'uomo ad indicare «lo stato di non

durata, di passaggio» (2016: 47), infatti, «come tale –come sentinella del tempo– la malinconia era proprio maturità. E il mondo, rifuggendo dalla maturità, volendo solo giovinezza e potere, le si oppose» (2016: 47). L'accentramento in seno alla modernità, opponendosi ad un movimento centripeto e «accentrando l'essere nel sapere e nel fare» (Ortese, 2016: 47), ostacola l'ottenimento del potere reale. Per la scrittrice, il contrasto all'onnipotenza e l'inversione di tendenza si offrono come soluzione alla soppressione del reale, al trionfo dell'eccesso, che sembrano rappresentare la vera condanna verso cui l'uomo si muove sempre più freneticamente. E se è vero, soprattutto seguendo la contemporanea psicanalisi, che l'assassinio del limite oggettivizza e normalizza il trionfo dell'edonismo e lo smarrimento di sé (Recalcati, 2016: 23-29), la malinconia, concepita come introspezione sul contingente e sulla progettualità, non può che essere salutata come una benedizione che consenta di avvertire il presente. Al contrario, l'allontanamento ed emancipazione dell'uomo dalla natura e la tracotanza scaturita da questo movimento autonomista hanno portato ad un'infinita sequela di distruzioni. Al di là del già ampiamente argomentato dilaniamento della natura stessa, «la devastazione costante della mente umana, la crescita affrettata dei fanciulli –affinché l'infanzia non duri [che] un giorno–, l'allontanamento, dal corpo sociale, di vecchi, di deboli, di diseredati, la cui vita è un invisibile inferno» (Ortese, 2016: 33) sono tutti frantumi di un corpo sociale alla deriva. L'uomo, di fatto, temendo l'inferno e desiderando esorcizzare quell'atavico terrore, l'ha realizzato in terra, consegnandovi i più deboli.

Il problema principale che si pone, quindi, per lo «scrittore-donna» è l'espressione: Ortese è consapevole di quanto inscindibile sia la relazione tra potere ed espressione. «Non avevo scelta: o esprimermi, o tornare nel niente» (Ortese, 1997: 75), afferma. L'espressione deve passare sotto il giogo della tirannide economica e del linguaggio dei mass media che, già negli anni '60, non lasciano più alcuno spazio di estrinsecazione alla cosiddetta «lingua dei «simboli», che è appunto la lingua letteraria» (Ortese, 1997: 82). La perdita del linguaggio deriva, a sua volta, dallo smarrimento del sentimento del vivere; per cui la lotta per quella che Ortese definisce *sopravvivenza* si intreccia

con la lotta per far esistere, anche solo in modo intermittente, l'espressione, l'unico reale e vero potere della donna-scrittore. A sua volta, la nascita dell'espressione, per Ortese, coincide con il dare origine ad un terzo spazio d'esistenza, un luogo liminale in cui l'altro da sé possa abitare indisturbatamente, una realtà altrimenti «rimossa, oppressa, occulta» (Bazzoni, 2020: 76).

La difficoltà di trattenere e ricucire un linguaggio in via di dissoluzione non trova risoluzione nel mero ricorso alla parola, la quale, fagocitata e digerita dal dizionario del «mito del potere», ha assistito allo stravolgimento della propria semantica. Ortese si oppone all'andamento linguistico contemporaneo, abbracciando uno stile spesso definito barocco e una lingua volutamente anti-grammaticale, per l'abbondanza di sinestesie, anacoluti, ellissi, espedienti generatisi da un'idea anticonvenzionale di sintassi che, secondo la scrittrice, deve essere stravolta. Alle accuse già citate di Falqui e Vigorelli e, in generale, alle critiche di «presunzione antiletteraria» e di povero soggettivismo, Ortese risponde con un'espressione che è tentativo estremo di ricostruzione di un'identità frammentata e, al tempo stesso, decostruzione del concetto di potere. La diffidenza con cui spesso viene accolta la narrativa ortesiana, infatti, è legata proprio alla percezione di pericolosità derivata dall'innescarsi di una dissonanza cognitiva. Betocchi, ad esempio, nonostante intervenga in parziale difesa di *Angelici dolori*, parla di un imbarazzo da parte del mondo maschile di fronte ad un «residuo di femminilità che rimane incontrollabile per parte dell'uomo», di un «eccesso di avventuroso e di nuovo». Ritiene, inoltre, che l'Italia sia «razionalmente costituita in base a un diritto naturale di priorità virile al quale nessuno pensa di rinunciare» (Betocchi, 1938: 446-448), mostrando così la messa in atto di una vera e propria strategia di mantenimento del potere da parte dell'*establishment* intellettuale maschile (Baldi, 2022: 415).

La difficoltà di espressione della donna-scrittore si intreccia abilmente con il silenzio in cui si chiudono, inevitabilmente, le donne.

Il silenzio è infatti proprio di chi non ha valore o non gli è riconosciuto dalla Forza ed è quindi in balia di questa Forza, una creatura disperata. Perché parlerebbe, se la sua voce è intesa solo come un suono confuso nel vento? Da chi aspetterebbe la grazia? [...] Possiamo dire oggi che almeno la donna, almeno in parte, ha

trovato la parola e la usa; ha incontrato il suo proprio silenzio e lo ha rotto come uno specchio stregato. Possiamo dirlo, ma fino a un certo punto. La cosa è vera, ma fino a quando si tratti di gruppi, di categorie emergenti dal cuore di società moderne, già tanto ricche e disumane da poter essere tolleranti senza rischio. In occidente, infatti, la donna ha l'uso della voce (dico l'uso pubblico) e la benedizione del potere, ma solo perché è già dalla parte del potere [...] e in tal caso si trova proprio dalla parte giusta: quella di chi intende mistificare e sottomettere il dolore degli «ultimi». [...] Nella voce delle donne, almeno oggi, io vedo l'obbedienza di ieri alla loro natura, ai loro uomini, al loro privatissimo e gioioso potere. E continuo a domandarmi: su cosa vive, di che si alimenta questo potere? Vive come nel passato, con la differenza che ora gestisce apertamente il proprio essere e avere, ma nel passato, sul silenzio delle vittime: la natura e il mondo. La natura e la vita muoiono; e passano ai grandi mercati; solo la donna, la donna occidentale, resta splendida come una statua, intatta sui mercati della vita (Ortese, 1994: 88-89).

In sostanza, la donna, secondo Ortese, «ha le benedizioni del potere» (1994: 89) solo quando a quel potere non può nuocere o quando si schiera apertamente con esso. Se decide di adeguarsi al concetto di potere più largamente riconosciuto, per riacquistare l'uso della parola e farsi ascoltare la donna deve, necessariamente, schierarsi dalla parte del potere, «di chi intende mistificare e sottomettere il dolore degli “ultimi”» (Ortese, 1994: 89), ma rinunciando alla libertà, ovvero al dominio di sé. Contrariamente, il silenzio delle donne si incancrenisce, diventando parte di uno stigma ricevuto dall'esterno, ma anche di un'autorappresentazione rassicurante e quanto mai longeva.

## 2. DINAMICHE DI POTERE FEMMINILE E GENITORIALE NEL *CARDILLO ADDOLORATO*

Inizia a risultare chiaro come il rimedio ortesiano si ancori fortemente all'elogio della piccolezza e della segretezza, dell'infinitesimale, delle tracce e della mancanza, di tutte quelle creature che custodiscono il segreto del mondo e della natura. Nella infinita complessità dell'universo, la cui ineffabilità è facilitata dalla sottrazione di mezzi cui la società moderna

contribuisce, Ortese attende quell'apparizione un po' montaliana che consenta di essere davvero *presenti* nel mondo, sia pure con dolore e malinconia, o proprio grazie a questi.

Proprio questo movimento di sottrazione e di attenzione iperbolica al particolare, di studio faticoso e sofferto è qualcosa che Ortese ritiene prerogativa particolarmente femminile, il che conduce ad un ripensamento del potere conferibile alle donne. In Ortese, lungi dal ricalcare una stereotipizzazione semplificatoria di genere, vi è il ripensamento del femminismo tipico degli anni '70 (che si fondava sull'irrinunciabile e tipizzante uguaglianza tra i sessi), per avvicinarsi pionieristicamente ad un femminismo della differenza sessuale (Seno, 2020: 21-28). La diversità delle donne rispetto agli uomini è una ragione costitutiva che spinge a considerare il genere femminile come migliore deputato ad opporsi al movimento fagocitante che alza continuamente l'asticella del desiderio e del desiderabile, in un processo instancabile di accumulo tossico.

È anche vero che «l'impossibilità della mente –in questo paese– di fermarsi sulla interiorità e invisibilità del reale, e sulla tendenza a combattere continuamente per il possesso di beni sempre esteriori, arroganti e insultanti» (Ortese, 2016: 54) potrebbe essere legata, secondo Ortese, al fatto che

nelle nostre famiglie nessuno ebbe cura del nostro segreto e della nostra appassionata debolezza e piccolezza [...] che nessuna donna-madre italiana ci gettò mai un'occhiata particolare, allusiva di un evento –la vita, il vivere come fluvialità– al quale bisognasse opporre la scoperta e la cura di isole, e perfino di scogli verdi, interni e invisibili alla grandezza e fuga delle acque. (2016: 54-55)

Ortese, in definitiva, è convinta che,

in questo paese le madri furono donne aggiogate all'uomo, e raramente trasmisero a figli e figlie la libertà di essere, [...] il segreto e l'orgoglio di essere –indipendentemente dal fare e dal possedere. E perciò tutto, alla fine, quando sparì il tempo delle madri, fu, per gli orfani di queste donne, solo il fare e il possedere. E così tutta l'Italia volle fare e possedere TUTTO, anche le cose che non si fanno né si posseggono, perché furono trasmesse, come i figli. E si parlò di amore e di figli come di cose,

di proprietà, di gestione, per usare una parola tratta dal linguaggio commerciale, non senza una significazione profonda (2016: 55).

L'analisi impietosa che Ortese offre del quadretto familiare italiano si sostanzia nella negazione violenta della trasmissione madre-figlio, viziata dalla schizofrenia conoscitiva –che per Deleuze e Guattari rappresenta il limite stesso del capitalismo (1975: 337-367)– e dalla distorsione cognitiva da esso prodotta. Le madri «aggiogate all'uomo» (Ortese, 2016: 55), che pure dovrebbero rappresentare la chiave per sciogliere il nodo dell'asservimento, fanno in modo che i figli e le figlie rimettano in atto i loro stessi schemi. Nella logica del possesso e dell'accumulo smodato, l'esercizio del potere consiste nell'ottenere e nell'acquistare; ne consegue che anche ciò che normalmente non si possiede, come i figli, viene, di fatto, posseduto.

Nel *Cardillo addolorato*, sulla trama fiabesca e onirica della Napoli tardo settecentesca, si innesta il tema della colpa da spiare di una donna-madre, Elmina, che, dominata dal rimorso per una presunta uccisione, pur involontaria, di un cardellino, non riesce a prendersi cura dei suoi figli. Nell'autobiografismo ibrido dell'impianto narrativo, Elmina si staglia statuaria su di uno sfondo diafano e cangiante, ripetutamente descritta come «muta», come molte donne ortesiane che portano con sé il fardello del loro dolore: madre di Babà prima e di Alessandrina poi, non dedica ai figli nessun amore, costruita e decostruita molteplici volte dagli uomini che la circondano. Della figlia Alessandrina «a Elmina, importava poco o nulla. E ciò senza colpa. Nel suo animo, spesso così ridente e dolce, la preoccupazione materna non esisteva» (Ortese, 1993: 188-189).

La mancanza di trasmissione di amore –così come di quell'attenzione alla debolezza cui prima si accennava– generano, in Alessandrina, un totale mutismo. La colpa che grava sul cuore di Elmina, che oggi definiremmo in termini patologici, non consentendole di amare se stessa, le impedisce anche di amare l'altro da sé che replica così il silenzio punitivo-ostativo materno.

Nella struttura narrativa, complicata da diversi processi narratologici, si scopre che quella di Elmina è una sorta di voto, una consacrazione alla divinità della Natura, rappresentata dal Cardillo e dal Folletto, l'uno entità sovranaturale e immateriale, coscienza

superiore che lancia il suo messaggio ai rari ascoltatori, l'altro disgraziato fratello malato di Elmina stessa –a tratti, due espressioni della stessa entità metamorfica–. Il viscerale senso di colpa di Elmina si riversa violentemente su tutti i *perduti* della Natura, biforcandosi in due direzioni di sacrificio: quella dell'espiazione di una presunta colpa che grava sul suo passato –una immaginata o realmente commessa uccisione del cardellino– e quella dell'offerta della propria vita, tipica delle sacerdotesse rituali, per sostenere l'ideale che il Cardillo reclama a gran voce, ovvero la maggiore importanza che deve essergli tributata. In questo senso, la morte dei due figli, mai amati della madre, potrebbe rientrare topicamente nella dimensione tematica e antropologica del sacrificio della propria prole, con chiari riferimenti mitici e biblici. Nella sua condizione eremitica e finanche ascetica, Elmina respinge ogni genere di aiuto e decide di donare tutti i soldi che le vengono offerti ai poveri e ai diseredati, alle creature che, come il Folletto, non hanno un posto nel mondo. Personaggio enigmatico e contraddittorio, Elmina contiene in sé i germi dell'autodeterminazione e quelli dell'autodistruzione e si sottopone continuamente ad una umiliazione che, però, risplende di luce propria, creando «un'atmosfera, del tutto voluta, di punizione e castigo, mortificazione e rifiuto del comune vivere e respirare» (Ortese, 1993: 190). Occupandosi del malato e deforme e rifiutando per sé godimenti che sarebbero identificabili con il peccato, Elmina consacra se stessa al dolore della Natura. Il fatto che il destino di Elmina si leghi a quello dell'elfo – abbandonato e destinato alla morte– è conseguenza necessaria della contagiosità della condanna *sine iudicio* cui la natura e gli animali sono sottoposti. Partendo dal presupposto, infatti, che la natura è considerata diabolica a causa della tradizionale assenza di anima –prerogativa dell'uomo e di nessun'altra creatura–, chi, consapevolmente e quindi colpevolmente, decide di confondersi e mescolarsi alle creature della Natura è contaminato dalla stessa condizione peccaminosa. In questo senso, si innesca un sillogistico paradosso: l'uomo –o la donna, come in questo caso– sensibile che si preoccupa dei perduti paga la propria compassione con la perdita dell'anima, quindi con la dannazione (Pieracci-Harwell, 2015: 385-408).



Elmina, esercitando una tensione che diventa disumana nel momento in cui annulla il naturale istinto di conservazione, è un'anima caritatevole nei confronti del Folletto, primordiale ascoltatrice del Cardillo, ma incapace di provare qualsiasi genere di tenerezza nei confronti dei figli, del marito o di chiunque altro. Il potere di Elmina, decisa a dedicarsi totalmente al dolore della Natura e quindi ammirevole per la sua dedizione, ha ugualmente effetti nefasti sui figli, abbandonati dall'unica che avrebbe potuto occuparsi di loro.

Nell'esempio citato, i figli non esternano banali capricci di disamore, ma sono oggetto e vittima di un modo di essere madri, decisamente rovinoso: Elmina, pur collocandosi nell'alveo dei *visionari* tanto cari ad Ortese, non riesce a possedere realmente se stessa, costruendo di conseguenza un'indifferenza sdegnosa nei confronti dell'altro da sé.

### 3. CONCLUSIONI

Ad un'attenta analisi, le soluzioni offerte da Ortese, incrociando le riflessioni di saggistica e ideologia appartenenti all'ultima fase della sua produzione, risultano non essere eccessivamente concilianti. Anche chi, come Elmina, offre sé in voto per gli umili e gli offesi, non sempre riesce a salvarsi, pur seguendo i moniti del cardillo, voce di un'etica superiore. Se a questo si aggiunge la differente idea di potere che Ortese coltiva e trasmette nella sua geografia narrativa, diventa ancora più improbabile che il potere *riflessivo* possa introiettarsi e aumentare le potenzialità –anche solo catalizzatrici– delle donne. Il tentativo di riconciliazione con l'esistente è reciso in partenza, poiché la disgregazione interna è un riflesso della disarticolazione esterna, quella che Durand chiama «schizomorfia», ovvero il pensiero fondato sull'antitesi polemica (2009: 219-232). Elmina è la diversa per eccellenza: donna inferiore che si occupa degli inferiori, è destinata alla perdizione e non potrà che soccombere.

Se la postmodernità è l'era della differenza diventa imprescindibile la modificazione della relazione dicotomica tra l'universale e il particolare –laddove si intende come deviante ciò che, statisticamente, si discosta dalla norma, identificandosi così come mostro (Braidotti, 2005: 72-73)– e l'acquisizione di un

«metodo scientifico postumano» (Braidotti, 2014: 178) che possa finalmente abbracciare la complessità della realtà in cui viviamo. In questo senso, le numerose creature ibride e teriomorfe che abitano la narrativa ortesiana non sono molto diverse, nella loro funzione teratologica e differenziante, dalle donne, perché entrambe le categorie, bestiale e femminile, diventano strumento adoperato dal potere per auto-legittimarsi (Crivelli, 2008: 82-83). La quantità di donne presenti non ha mai mutato la percezione differenziale che su di loro è proiettata, ma ciò che ha pesato sui paradigmi epistemologici della società è stata la mancata rivendicazione del potere e la naturalizzazione della condizione di silenzio cui le donne, secondo Ortese, si affidano senza remore. È giocoforza, però, che quandanche le donne si dedichino alla salvezza dei ‘perduti’ come fa Elmina –*alter ego*, anche se enigmatico e mitopoietico, dell’autrice–, la postmodernità non lascia loro necessario spazio vitale.

La colpa non è di Elmina o di chi come lei ha scelto di occuparsi della Natura, «degli uomini che sembrano Natura –i bambini piccolissimi, muti, sordi, ciechi, idioti, malati di mal caduco, che ci guardano con i loro occhietti di sogno, e formano insieme a lei l’unico, sterminato regno della sofferenza» (Citati, 1993: 7), ma della postmodernità che non accoglie i visionari, abbandonandoli in una dimensione limbica che non consente a nessun altro di accedervi. La voce del Cardillo può essere udita solo da coloro che si pongono in ascolto, così come il puma di *Alonso e i visionari*, canto del cigno ortesiano, potrà essere scorto solo dai visionari, ma questi ultimi non vengono ascoltati a loro volta.

Nonostante lo sguardo tagliente e disincantato, Ortese non incede mai al cinismo, ma, come donna-scrittrice, si assume l’incombenza di raccogliere indizi, spesso opacizzati da un vissuto sofferto e ancora dolente, per tentare il recupero di una parola potenzialmente destabilizzante. D’altra parte, scrivere, per Ortese «è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto – bussare a tutte le porte– raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati, e quando non le voci, i silenzi» (2016: 17).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDI, Andrea (2022). «“Una bestia che parla”»: Anna Maria Ortese e la discriminazione di genere». In P. García Valdés, R. Gorgojo Iglesias e E. Mayor de la Iglesia (a cura di), *Voces disidentes contra la misoginia: Nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte* (pp. 405-426). Madrid: Editorial Dykinson.
- BAZZONI, Alberica (2020). «Anna Maria Ortese e “il problema dell’esistenza”. Quando la bestia parla». In A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent’anni dalla morte di Anna Maria Ortese* (pp. 73-81). Roma: Aracne editrice.
- BETOCCHI, Carlo (1938). «Scrittrici femminili». *Il Frontespizio*, 7, pp. 446-448.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005). *Madri, mostri e macchine*. Roma: Manifestolibri.
- (2014). *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.
- CITATI, Pietro (7 giugno 1993). «Lo sa il folletto». *La Repubblica*.
- CLERICI, Luca (2002). *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- CRIVELLI, Tatiana (2008). «L’iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese». *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 55(2), pp. 79-88.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1975). *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi.
- DURAND, Gilbert (2009). *Le strutture antropologiche dell’immaginario*. Bari: Dedalo.
- FALQUI, Enrico (1937). «Soave troppo soave». *Quadrivio*, 26 maggio (29), p. 8.
- ORTESE, Anna Maria (1993). *Il Cardillo addolorato*. Milano: Adelphi.
- (1994). «Il silenzio delle donne». *Tuttestorie*, 1, pp. 87-90.
- (1997). *Corpo celeste*. Milano: Adelphi.
- (2016). *Le Piccole persone*. Milano: Adelphi.
- PIERACCIHARWELL, Margherita (2015). «The Enigmatic Character of Elmina: A Thread in a Vertiginous Web». In G. M. Annovi e F. Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies* (pp. 385-408). Toronto: University of Toronto Press.
- RECALCATI, Massimo (2016). *Il complesso di Telemaco*. Milano: Feltrinelli.
- SENO, Cosetta (2020). «Il femminismo di Anna Maria Ortese». In A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent’anni dalla morte di Anna Maria Ortese* (pp. 21-28). Roma: Aracne editrice.
- SERENI, Silvia (1993). «Storia straordinaria di un best-seller (e della sua incredibile autrice)». *Epoca*, XLIV(2233), pp. 91-93.
- VIGORELLI, Giancarlo (1937). «[Recensione ad] Anna Maria Ortese. Angelici dolori». *Letteratura*, 4(10), pp. 175-176.



ISTITUZIONE E ANTIROMANZO:  
LAUDOMIA BONANNI E *VIETATO AI MINORI*  
INSTITUTION AND ANTI-NOVEL:  
LAUDOMIA BONANNI AND *VIETATO AI MINORI*

Antonio Rosario DANIELE  
*Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Il contributo prende in esame Laudomia Bonanni, maestra elementare e scrittrice, che fu per molto tempo giudice laico per il Tribunale dei Minori. Sin dai suoi primi e più fortunati lavori –*Il fosso, Palma e sorelle, L'imputata*– Bonanni fa risentire la eco della propria esperienza di giudice sulle vicende delle giovani protagoniste e delle donne della sua prosa. Con gli anni la scrittrice tendeva a una revisione anche problematica della sua narrazione, in un dibattersi tra forma e significato determinato da una riflessione sempre più stringente sull'istituzione nella quale tanto aveva lavorato e le udienze del tribunale. Tutto questo si ritrova in *Vietato ai minori*, sofferto documento in scrittura che, ambisce a farsi antiromanzo. Bonanni approda a una resa scrittoria che pare allignare al semplice reportage ma che conserva la tensione narrativa della scrittrice di razza per la quale il ruolo e l'istituzione sono servite al travaglio espressivo della propria arte.

*Parole chiave:* romanzo italiano del secondo novecento, scritture femminili, antiromanzo, Laudomia Bonanni.

*Abstract*

The contribution examines Laudomia Bonanni, primary school teacher and writer, who was for a long time lay judge for the Juvenile Courts. Ever since her first and most successful works –*Il fosso, Palma e sorelle, L'imputata*– Bonanni makes the echo of his own experience as a judge feel on the vicissitudes of the young protagonists and women of her prose. Over the years the writer tended towards a revision, even problematic, of her narration of her, in a debate between form and meaning determined by an increasingly stringent reflection on the institution in which she had worked so much and the court hearings. All this can be found in *Vietato ai minori*, a painful written document that aims to become anti-novel. Bonanni arrives at a writing rendering that seems to align with simple reportage, but which preserves the narrative tension of the purebred writer for whom the role and the institution served the expressive labor of her art.

*Keywords:* Italian novel of the second half of the twentieth century, women's writings, anti-novel, Laudomia Bonanni.

## 1. *VIETATO AI MINORI* E IL RITORNO DI LAUDOMIA BONANNI

È possibile narrare attorno a una materia rude scrivendone con il piglio del piacere? È possibile affrontare un tema spinoso, diciamo pure sgradevole, con un impatto sociale molto alto ed esposto a un dibattito talora anche violento ed offrirlo al lettore con la stessa gradevolezza con cui si potrebbe scrivere un romanzo d'avventura? Senza, per questo, ridurre la portata dei fatti narrati e dei casi allusi? senza ridimensionare il peso, anche culturale, che le questioni messe a tema comportano? (Bertoni 2018).

È quanto accadde nel 1974 con *Vietato ai minori* di Laudomia Bonanni, libro destinato a rilanciare una scrittrice che si era ridotta al silenzio artistico dopo i fragori di popolarità seguiti alla coppia di romanzi pubblicati tra il 1960 e il 1964 per Bompiani (Sergiacomo, 2015: 140-143), ossia *L'imputata* e *L'adultera*, momento col quale la maestra abruzzese provò a dischiudere l'involucro della provincia nella quale viveva e lavorava. Era stata portata alla ribalta qualche anno prima dai racconti de *Il fosso*, premiata quale esordiente dagli Amici della Domenica dei coniugi Bellonci (Illiano, 2001: 95); da quel primo riconoscimento Bonanni riunì mano a mano i brani narrativi che intanto aveva pubblicato in elzeviro su rivista e ne trasse il primo romanzo cui arrise un buon riscontro di pubblico e di critica; col secondo era voluta approdare sulle sponde della narrazione che pescava nel proibito e nel morboso, ponendosi nella lunga traiettoria di certo romanzo europeo tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta, ma sottraendosi alle concettosità del *nouveau roman* e proponendo una sorta di nuova *comédie humaine* all'italiana che nel momento stesso in cui problematizzava l'adulterio intendeva offrire alla donna quel proscenio che le consentisse di gestire il tradimento coniugale come una trasgressione culturalmente necessaria (Daniele, 2020: 137-204; Caputo, 2022: 70-80). Con le candidature allo Strega e al Campiello (Trevisan, 2020: 185-208), Laudomia Bonanni sfiorò

quella tanto attesa consacrazione definitiva che non arrivò e che suggerì alla scrittrice di defilarsi.

Bonanni accettò di rimettersi in gioco quando, probabilmente, fu chiaro prima di tutto a sé stessa che non avrebbe potuto dismettere quell'abito di donna tenacemente legata alla sua terra d'origine e che le ambizioni di scrittrice dentro i circuiti più fertili della editoria italiana del tempo dovevano fare i conti con questo fattore (Barberi Squarotti, 1965; Cannon, 1996: 13-23). Per cui, per il ritorno sulla scena della narrativa la soluzione migliore e in una certa misura inevitabile era quella di attingere alla materia garantita dal proprio ruolo istituzionale, quello di giudice laico del tribunale dei minori dell'Aquila sin dai primi anni Trenta e di altri tribunali d'Italia, il San Michele e il Gabelli di Roma fra gli altri. E di fare dei raccontini e degli articoli sui casi più scabrosi occorsi nelle carceri minorili o nei riformatori una specie di rassegna narrata. Si dice romanzo ma non è subito chiaro cosa possa essere *Vietato ai minori*; non fu chiaro neppure quando Valentino Bompiani lo pubblicò con la fiducia di chi portava in libreria e sul mercato un libro di peso: «più che una storia è uno stato, una condizione», si leggeva nel lungo testo della quarta di copertina; «un ambiente umano, una dimensione sociale, una falda della storia presente» (Bonanni, 1974: quarta di copertina) con questa terna di definizioni si presumeva rendere indefinito e soffuso il nuovo libro della scrittrice. E ancora «romanzo corale» (Prisco, 1974), «libro-documento» (Bonanate, 1975), «saggio-romanzo» («Vietato ai minori», 1974): i tentativi di offrirne la definizione risolutiva si sprecarono. Certo, in Italia a quel tempo si viveva una complessa stagione della narrativa nella quale la destrutturazione della forma romanzo tradizionale era una vera e propria ambizione estetica (Ganeri, 1999: 19): una volta surclassato anche il romanzo saggio alla Moravia, si prenderanno la scena le alterazioni spazio-temporali alla Piovone (Cordelli, 2011), le contaminazioni alla Parise, alla Volponi, le tensioni antagoniste ed eclettiche alla Manganelli (Pullini, 1978: 254). Senza contare il Pasolini che stava scrivendo quella violazione romanzesca che sarà *Petrolio*. Per cui, un lavoro come *Vietato ai minori* poteva trovare una collocazione estetica tutto sommato abbastanza agevole in un simile contesto. A distanza di molti anni e potendo mettere a frutto la cura del leggerlo senza doverne trarre

una teoresi nel campo dei generi letterari, *Vietato ai minori* appare più solido e composto di quanto non dicesse la critica coeva. Soprattutto, appare una narrazione scritta con la disinvoltura e quasi la leggerezza dei bravi principianti; in realtà, quella disinvoltura e quella leggerezza erano il controveleno di una donna che stava facendo l'esperienza della depressione, che aveva visto tutto il peggio tra ragazze e ragazzi e voleva raccontarne con facilità e comoda spigliatezza:

La prima causa chiamata è una violenza carnale –scrive Bonanni – va sulla pedana il più smilzo dei ragazzi, avvampa fino alla rasatura pallida della nuca. Mi riesce difficile attribuire a questo ragazzino imberbe e delicato la descrizione, sia pure sommaria, del delitto. [...] Gli avvocati sogguardano nella mia direzione, scannetto minore all'estrema sinistra. La presenza di una donna sembra divertirli. Si compiacciono dei particolari scabrosi esibendosi senza risparmio, già in breve interventi rintuzzati dal sostituto procuratore. [...] A un certo punto il sostituto a bassa voce mi domanda se preferisco allontanarmi temporaneamente dall'aula. Di nuovo l'imbarazzo di essere donna? Declino l'invito. Se debbo fare qualche cosa per i ragazzi –ma la denominazione giusta e minori traviati– se sto qui per questo intendo rimanere e ascoltare tutto. Temo di aver messo io nell'imbarazzo il sensibile pubblico accusatore. (Bonanni, 1974: 24).

Segmentazione e paratassi. Nel primo momento di tensione che il libro offre, quello nel quale la maestra di provincia, l'educatrice montanara e la volitiva romanziera di una periferia letteraria ci riporta l'esperienza di decenni di cause di piccoli delinquenti, ecco che la scrittura mette da parte ogni velleità creativa e semplifica il proprio statuto fin quasi ad asciugarlo del tutto. Sfuma d'un colpo quel che aveva fatto dell'*Imputata* un romanzo foggiano sull'incipiente modello gaddiano della gemmazione dei personaggi del *Pasticciaccio*, in un sottofondo tra il giallo e il noir, con densi impasti linguistici e consistenti costrutti negli enunciati (Daniele, 2020, cit.; Caputo, 2022, cit.); e torna in una risacca della narrazione il vivido flusso di coscienza che aveva informato il lungo *autodafé* dell'adultera del secondo romanzo. Insomma, *Vietato ai minori* finisce per apparire un antiromanzo più per la ricerca di una agile misura del narrato che



per l'accumulo di pezzi narrativi precedentemente concepiti o della disomogeneità dei casi presentati al lettore (Pettrignani, 2022 [1984]: 45). In un ambito come quello italiano dell'epoca, scrivere di adolescenti che commettono rapine, uccidono, stuprano o sono vittime di stupri con la levità di una scrittura piana, proprio come se si realizzasse un qualunque romanzo di finzione, con la stessa trasognatezza di un racconto d'amore, suonava provocatorio se non proprio eversivo:

L'attuale censore ha anche lui da raccontare. Proprio in quella camerata della sezione carceraria nel '43 fu trucidato l'agente Schinnei. Gli chiedono un libro che per la rilegatura non passa allo spioncino, Schinnei apre e viene assalito. Lo colpiscono con gli sgabelli, lo tempestano di pugni e calci, si accaniscono perdendo il lume degli occhi e un sacco di tempo a imbavagliarlo e legarlo con lenzuoli. Non era ancora morto. Il minore Turini, promotore del tentativo di fuga, una specie di ercole diciottenne, in attesa di giudizio per omicidio, infierisce sulla testa con una scarpa fracassando il cranio. Il Turini, disciplinatissimo, figlio di un assassino in galera e di una epilettica in manicomio. Gli altri, per lo più ladri, ragazzi avidi di libertà. (Bonanni, 1974: 42)

## 2. DISSIMULAZIONE IRONICA IN *VIETATO AI MINORI*

Scrittura da cronaca e da verbale, ma allo stesso tempo carica di avventura, di dinamismo, pienamente romanzesca. Quando Bonanni pubblicò i racconti di *Palma e sorelle* si leggeva nelle recensioni di un «linguaggio sintatticamente complesso» e che «il periodo della Bonanni non è mai aperto verso quello successivo, ma è sempre una voluta che si arricciola su se stessa, quasi si ripiega» (B. F., citato in Giustizieri, 2014: 192-193)<sup>1</sup>. Qualche lustro più tardi, scandagliate le aggressività di uomini ma anche di donne, Laudomia Bonanni torna ai bambini mettendo da parte quella sorta di sofferenza narrativa con la quale aveva ispezionato le voluttà degli adulti –e, spesso, soprattutto le miserie morali di mogli e mamme–. Aveva provato a farlo con ancora addosso l'aspettativa della scrittrice che si affaccia sul palcoscenico della

---

<sup>1</sup> Questa citazione è tratta da un articolo siglato «B.F.», intitolato *Bonanni «arcaica»* e pubblicato sul quotidiano *Avanti* il 4 aprile 1968.

grande editoria nazionale (Ferretti, 2004: 159-224), dei suoi grossi nomi e delle sue *élites* salottiere. Per questo, forse, aveva ammiccato anche a certe maniere della narrazione italiana ed europea. Rimasta l'ottima scrittrice inapparentabile ai circuiti nobili del nostro romanzo (Esposito, 2011: 129-140), Bonanni con *Vietato ai minori*, dopo una eclissi di dieci anni, da una parte molla le briglie dei moralismi sugli adolescenti dei riformatori e delle case di correzione, dall'altra abbandona anche l'idea di narrare *à la page* e alleggerisce la sua prosa. Ora, più scrive di brutture più naviga le acque calme di una prosa semplice e brillante, ritmica e limpida. E in tutto questo il proprio profilo istituzionale – la giudice dei minori – ne trae ogni sorta di beneficio agli occhi del lettore: Bonanni riesce a stare dentro le storie senza patetismi per i suoi giovanissimi né accaloramenti moralizzatori per le autorità dei tribunali. Anzi, tutto si fa commestibile e piacevole:

Entriamo. Il maestro d'arte sta imbastendo un cappotto borghese. –Lo provo a occhio sul censore, gli starebbe, ma lui veste bene, sarà di un agente–. Il maestro alza lo sguardo dagli occhiali saluta e riprende a lavorare. Di là c'è il reparto calzolai al buio. Travediamo un'ombra. Accesa la luce, compare il ragazzo. Evidentemente stava col maestro, s'è nascosto. Viene mandato via. Se ne va con un inchino senza fiatare. Un bel ragazzo, distinto anche nel grigio verde affazonato. Era studente. Che ha fatto? Niente d'irreparabile. Un po' esaltato, fughe, qualche furtarello, un gioco fumo, rivoltarsi al padre, rifiutare la famiglia la scuola, ribelle a tutto: il classico discolo. (Bonanni, 1974: 43)

Qualcosa di molto importante e di giusto aveva intuito Antonio Debenedetti un anno dopo l'uscita del romanzo, quando dalle colonne del *Mondo* scrisse che *Vietato ai minori* è un «libro ingannevolmente facile, sgorgato potrebbe perfino sembrare dal concreto urgere dell'esperienza, questo della Bonanni nasconde invece un'attenzione addirittura ossessiva allo scrivere letterario» (Debenedetti, 1975). Ebbene, questa ossessione, che in effetti tenta Laudomia Bonanni sin dalle prime, importanti prove, qui non scema ma si traduce in una revisione del *portato* narrativo. Tuttavia, nelle pagine delle segnalazioni letterarie del tempo

questo nuovo portato veniva inteso come una abdicazione al ruolo di scrittrice; sulla terza pagina del quotidiano *La Stampa* che a metà degli anni Settanta vantava firme come Lorenzo Mondo e Arturo Carlo Jemolo, il libro viene presentato con un trafiletto intitolato *Intolleranza per la letteratura* nel quale si legge che la scrittrice abruzzese «sacrifica le sue doti di scrittrice al suo impegno civile»; e che, avendo passato molti anni fra riformatori e tribunali per minori, «gli esercizi di stile, il gusto del narrare le sono parsi allora un privilegio: il suo libro, dalla scrittura rotta, incisiva, sbrigativa, si direbbe, esprime chiaramente questa intolleranza per la «letteratura», che è vizio da cui liberarsi» («In vetrina», 1975).

Basterà passare da una pagina all'altra per rendersi conto che in *Vietato ai minori* il gusto del narrare letterario non soltanto non ne ha risentito ma ha trovato una nuova via, quella della dissimulazione ironica:

—Lancio di palle di neve all'uscita delle magistrali. Occhio offeso a una studentessa: indebolimento permanente. [...] Testimoni altri studenti che soccorsero la ragazza (ma anche essi tiravano). «Età di manifestazioni deviate». L'imputato in questione piangeva: Oddio, era tanto bella, l'ho rovinata.

—Detenuto, recidivo. [...] All'ultimo furto aveva in tasca sessantamila lire. «Ci va forte il ragazzino». Colto mentre tenta le tasche posteriori d'un mercante alla fiera del bestiame. «Con le mani nel sacco». Nella tasca, si scherza (Bonanni, 1974: 48).

Bonanni costruisce il romanzo inserendo ogni quattro o cinque capitoli una specie di interludio, un taccuino delle udienze nel quale annota la varietà dei casi. In realtà è pretesto per confezionare quadretti di simpatica leggerezza, quelli coi quali la narrazione rafforza il romanzesco, perché non indugia con tirate moralistiche sulle deformità materiali degli eventi né sul ruolo istituzionale che a loro fa da cornice (Lorusso, Paolucci, Violi, 2012). È questo scarto emotivo a generare l'antiromanzo di Bonanni, nella voluta distorsione delle parti e soprattutto della percezione dei personaggi:

—A presentarsi è un uomo: irsuto, faccia gonfia abborsata, fronte rugosa, occhio torvo. Diciassette anni. Vive con la madre, risulta

che sia spesso ubriaca. Senza mezzi di sussistenza. L'accusa è di aver sottratto rilevanti somme in abitazione penetrando attraverso un terrazzo e una botola: furto aggravato.

La giovane testimone lo chiama per nome dalla transenna –Peppi– e lui girandosi fa uno sguardo addolcito. Dinanzi ai giudici questa ragazza ritira la deposizione di averlo visto in tale giorno, modifica: forse qualcuno che somigliava. Non viene minacciata di arresto per falsa testimonianza né ammonita per reticenza.

Passando gli ha dato da reggere il suo golfino rosso e mentre la interrogano lui se lo tiene in mano delicatamente come una cosa fragile.

—Che ti fecero? Il bimbo: è 'na mala parola, non se può dice. Ma la trova pulita per i signori: le sporcarie. Dopo lo denudano e lo misero nel «vaschione» per lavarlo. Due, uno ce l'aveva più grosso fece male. Congiunzione carnale non capisce che significa. Nel portone, dietro il muro, «cossù» c'era. Non si ricorda se guardava o faceva, ma c'era [...] È figlio di vecchi. E hanno l'aria di pazzarelli. La madre porta scarponi da uomo con calzini corti, il soprabito ricavato da una coperta grigia militare su un vestito «americano» di seta cincischiata cosperso di aeree ballerine. Dementi, li chiama il padre dell'imputato.

—Boccaccesco. Moglie a letto. Il marito rincasa, la trova che dorme, si corica. Gli viene da sputare fa per tirar via le scarpe sul pavimento e afferra il braccio del giovane, un suo garzone di bottega. Tentato furto e calunnia. Introdottosi per rubare virgola dopo fa capire che se la intendeva con la moglie. Donna matura formosa accesa imperturbabile. Ragionevoli dubbi (Bonanni, 1974: 98-101 *passim*).

Furti e casi di tare familiari; atti più o meno gravi di delinquenza e pesante disagio culturale e sociale. La giudice Bonanni condivide il destino di ragazze e ragazzi, vi partecipa con comprensione materna, ma senza compatimenti di sorta, il che le consentiva di trattare anche le storie più sgradevoli e respingenti col tono di chi poteva permettersi di costruirvi un breve intrico e accennare a qualche nota d'avventuroso che rompeva la linea del romanzo italiano di quegli anni il quale aveva rigettato un tentativo consimile, quello di Alberto Manzi che nello stesso anno con *La luna nelle baracche* edita dalla fiorentina Salani provò a mettere nella forma romanzo le iniquità, le violenze, i delitti degli adolescenti sudamericani della cui scolarizzazione era stato

incaricato (Manzi, 1974). Ma quell'esperienza, peraltro spintasi fino alla quadrilogia, fu pregiudicata dal profilo mediatico del suo autore che non seppe astenersi dal tono censorio, soffocando la forza narrativa della sua scrittura. Bonanni con *Vietato ai minori* ci consegnò uno dei più brillanti casi di antiromanzo italiano proprio perché non rinunciò a narrare disgustose verità facendone per il lettore tesori di umanità.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (1965). *La narrativa italiana del dopoguerra*. Bologna: Cappelli.
- BERTONI, Clotilde (a cura di) (novembre 2018). «“Non è in crisi il romanzo borghese”: una polemica degli anni sessanta». *Between*, VIII(16). Recuperato da <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3491> [Data di consultazione: 03/01/2024].
- BONANATE, Mariapia (12 febbraio 1975). «Drammi dietro le sbarre». *Famiglia cristiana*.
- BONANNI, Laudomia (1974). *Vietato ai minori*. Milano: Bompiani.
- CANNON, Jo Ann (1996). «Women Writers and the Canon in Contemporary Italy». In M. O. Marotti (a cura di), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon* (pp. 13-23). University Park: Pennsylvania State University Press.
- CAPUTO, Matteo (2022). «Il casamento e le donne. Ambiente e violenza ne *L'imputata* di Laudomia Bonanni». In N. Muñoz Maya (a cura di), *Violencias textuales. La representación de las violencias contra las mujeres* (pp. 70-80). Madrid: Dykinson.
- CORDELLI, Franco (2011). *L'ombra di Piovene*. Firenze: Le Lettere.
- DANIELE, Antonio Rosario (2020). «Dal dopoguerra al miracolo economico: gli assilli narrativi di Laudomia Bonanni». In A. R. Daniele, *Insolite e ignote. Drigo, Brin, Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento* (pp. 137-204). Firenze: Franco Cesati.
- DEBENEDETTI, Antonio (17 luglio 1975). «I colpevoli sono innocenti», *Il mondo*.
- ESPOSITO, Rossana (2011). «I casi letterari negli anni Sessanta». In A. Zava, I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria* (pp. 129-140). Pisa: ETS.
- FERRETTI, Gian Carlo (2004). *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- GANERI, Margherita (1999). *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*. Lecce: Manni.

- GIUSTIZIERI, Gianfranco (2014). *Laudomia Bonanni tra memoria e futuro. Itinerari di lettura nelle pagine della critica letteraria*. Lanciano: Carrabba.
- ILLIANO, Antonio (2001). *Invito al romanzo d'autrice '800- '900. Da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*. Fiesole: Cadmo.
- «In vetrina. Intolleranza per la letteratura» (10 gennaio 1975). *La Stampa*.
- LORUSSO, Anna Maria; PAOLUCCI, Claudio e VIOLI, Patrizia (2012). *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*. Bologna: Bononia University Press.
- MANZI, Alberto (1974). *La luna nelle baracche*. Firenze: Salani.
- PETRIGNANI, Sandra (2022 [1984]). *Le signore della scrittura*. Milano: La tartaruga.
- PRISCO, Michele (30 ottobre 1974). «Tirando un sasso rompe il silenzio». *Oggi*.
- PULLINI, Giorgio (1978). *Due stagioni di prosa in Italia (1976-1978)*. *Italica*, 55(2), pp. 254-280.
- SERGIACOMO, Lucilla (2015). «Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento». *Narrativa. Nuova serie*, 37, pp. 119-151.
- TREVISAN, Alessandra (2020). «Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano *La Stampa*. Con un affondo sul Premio Strega». In A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan (a cura di), *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani, Italianistica*, 11, pp. 184-208.
- «Vietato ai minori» (5 dicembre 1974). *Il giornale di Vicenza*.

UN DIALOGO SUI CORNUTI: «IL CONVITO [...]
OVERO DEL PESO DELLA MOGLIE.
DOVE RAGIONANDO SI CONCHIUDE,
CHE NON PUÒ LA DONNA DISHONESTA
FAR VERGOGNA A L’HUOMO» (1554)
DI GIOVANNI BATTISTA MODIO
A DIALOGUE ON CORNUTI: «IL CONVITO [...]
OVERO DEL PESO DELLA MOGLIE.
DOVE RAGIONANDO SI CONCHIUDE,
CHE NON PUÒ LA DONNA DISHONESTA
FAR VERGOGNAR A L’HUOMO» (1554)
BY GIOVANNI BATTISTA MODIO

MARCO LEONE
Università del Salento

Riassunto

Nel Convito, durante una riunione conviviale, alcuni letterati discutono delle corna e si chiedono se l’adulterio di una moglie possa disonorare il marito. Il dialogo si inserisce in un filone di trattati d’argomento uxorio –e anti-uxorio– del XVI secolo, puntando a esonerare il marito dalla vergogna dell’infedeltà femminile e a riaffermare la convenienza delle nozze. Ma la sua serietà è messa in discussione da uno strano finale: dieci uomini travestiti da satiri entrano in scena per sbeffeggiare le conclusioni dei protagonisti del dialogo. Questo tipo di finale sembra riequilibrare il rapporto tra i sessi, trasformando il dialogo misogino in uno implicitamente filogino.

Parole chiave: trattatistica, donne, matrimonio, onore, Giovanni Battista Modio.

Abstract

In Convito, during a convivial meeting, some literary men discuss cuckolding and wonder whether a wife’s adultery can dishonour her husband. The dialogue is part of a strand of 16th-century uxorio –and anti-uxorio– treatises, aiming to absolve the husband of the shame of female infidelity and to reaffirm the propriety of marriage. But its seriousness is challenged by a strange ending: ten men disguised as satyrs enter the scene

to mock the conclusions of the dialogue's protagonists. This kind of ending seems to rebalance the relationship between the sexes, transforming the misogynist dialogue into an implicitly pro-gynocentric one.

*Keywords:* treaty, women, marriage, honour, Giovanni Battista Modio.

Giovanni Battista Modio appartiene di diritto al Rinascimento anti-canonico non solo per le sue vicende creative, ma anche per quelle biografiche. Di origini calabresi, medico di professione, egli si formò dal punto di vista letterario nel circuito dei cenacoli accademici della prima metà del XVI secolo, dove ebbe modo di coltivare il suo sperimentalismo letterario e linguistico ed entrò in contatto con diversi letterati del tempo, alcuni dei quali inserì come protagonisti del suo *Convito*. Dopo la pubblicazione di quest'opera a Roma nel 1554, la vita di Modio curverà in senso religioso grazie all'incontro con san Filippo Neri, di cui divenne allievo e collaboratore (Cassiani, 2011). A questa svolta si deve l'edizione con biografia, nel 1556, delle poesie di Jacopone da Todi, che risente, come è stato notato, di quel «gusto del rovesciamento paradossale» (Bolzoni, 2012: 199) già insito nell'opera principale e trasportato sul versante del sacro. Al secondo periodo della produzione letteraria di Modio risale anche il trattato idrologico erudito-antiquario *Il Tevere [...] dove si ragiona in generale della natura di tutte le acque, et in particolare di quella del fiume di Roma* (Roma, 1556), che conferma la sterzata dell'autore verso una letteratura impegnata, e non più ludica o evasiva. Del resto, anche la vita di Modio si era oramai indirizzata verso obiettivi di marca religiosa ed edificante, come l'avvio dell'attività di predicatore sacro e l'adesione a un progetto di apostolato Oltreoceano, elaborato in seno all'Ordine dei Filippini in reazione alla lettera-denuncia sul genocidio degli Indios del domenicano Las Casas (1552).

Il *Convito*, che ebbe una seconda edizione milanese nel 1558, contenente l'appendice della novella di Antonio Cornazzano *Origini del proverbio che si suol dire Anzi corna che croci*, rispecchia questa duplice identità biografica e creativa del suo autore, dimidiata tra gravità e facezia. Com'è specificato nella dedica al cardinale Innocenzo del Monte, esso consiste in «un ragionamento, fatto per ischerzo da certi gentiluomini un dì di



carnevale in un convito» (Modio, 1913: 368)<sup>1</sup> intorno al seguente tema: se un uomo possa essere disonorato dalle corna che gli mette la moglie. L'argomento è trattato con un approccio che a prima vista apparirebbe moralistico e maschiocentrico, dal momento che il ragionamento, che si svolge in forma di dialogo, riguarda esclusivamente l'adulterio femminile e conta come protagonisti, oltre al suo autore, solo uomini scapoli, tutti intendenti o praticanti la poesia burlesca e orbitanti intorno al mondo delle accademie e delle corti cardinalizie romane: Catalano Trivulzi, Lorenzo Gambara, Jacopo Marmitta, Trifone Benci, Gabriele Salvago, Anton Francesco Raineri, Giovanni Paolo Cesario. Tuttavia, la dedica a un personaggio alquanto compromesso sul piano morale, il cardinale del Monte, che pochi anni dopo la pubblicazione del dialogo si macchierà di gravi azioni criminose (Bolzoni, 2012: 206), l'ambientazione carnascialesca e il richiamo alla categoria retorica dello «scherzo» non paiono compatibili con una finalità veramente etica dell'opera. Persino il maschio-centrismo del *Convito* non è un dato pacifico: infatti, quando si descrivono le sfilate dei cocchi con le belle dame tra le vie del centro di Roma, durante i festeggiamenti del Carnevale –regnante papa Giulio III–, i corteggiamenti in forma di motteggio rivelano un rapporto paritario fra i due sessi:

Come voi sapete, martedì passato si diede felice principio al quarto anno della creazione di nostro signore papa Giulio III. Quella sera dunque ci trovammo per sorte in Banchi: messer Iacomo Marmitta, messer Trifone Bencio, messer Gabriele Salvago ed io, dove era molto brigata concorsa per vedere la festa consueta de' fuochi. Ora, passando innanzi e indietro moltissimi cocchi, pieni di vaghe e belle donne, noi, per vedere e vagheggiare, tuttavia ci spigneamo innanzi. Ma il Selvago, che voleva la burla più degli altri, non passava oltre cocchio, che, motteggiando, non gli desse la sua. Ora avvenne che certi galantuomini, accorgendosi di questo umore, pensarono di rendergli il contracambio. Fatta adunque congiura tra parecchi cocchi, incominciarono a frequentare più del solito il passarci

---

<sup>1</sup> Si riporta il testo di questa edizione del dialogo con minimi aggiornamenti grafici riguardanti punteggiatura e morfologia delle parole.

davanti; e, facendosi oltre il Salvago, come prima, le dame dei cocchi presero anch'elleno a motteggiare e proverbiarlo. Né vi mancarono di quelle che, per aver vista di gentildonne, lo trafissero insino al vivo. Parve allora a noi ch'el Salvago restasse tutto freddo e confuso e che quella sua pronta e viva eloquenza in gran parte mancasse (Modio, 1913: 312-313).

Del resto, proprio dallo smacco subito da uno dei protagonisti del dialogo ad opera di una donna nasce il pretesto della discussione, in quanto il Salvago, innervositosi per essere stato oggetto della battuta salace di una dama, vorrebbe interdire l'uso dei cocchi o apporvi «un grosso balzello, e far ch'ogni cocchio avesse a portar per insegna un par di corna» (Modio, 1913: 313). Questa bizzarra proposta spinge la compagnia di amici a trattare del tema delle corna e dei cornuti, dopo aver affrontato altri argomenti di natura conviviale e dopo aver fissato le regole del convito, apparentemente serie, ma in realtà parodianti il costume della conversazione accademica, come testimoniano le ultime due *leggi*, che stimolano il riso degli stessi commensali: «Che, nel mangiare, non si possa bere più che tre volte. Che non si possa bere più d'una sorte vini, cioè o bianco o rosso, ad elezzione di chi beve» (Modio, 1913: 315). Vale la pena riportare anche quelle precedenti, perché rappresentano l'involucro esterno di una materia che, per il modo fluido e relativistico con cui è trattata e per l'anarchia dei comportamenti di chi la tratta –incline di continuo a infrangere le regole stabilite del banchetto–, in realtà non sopporta in alcun modo di essere irreggimentata in base a un vero ordine:

Che nessuno abbi ardimento di contradire al re nelle cose giuste.  
 Che nessuno possa né in parole, né in fatti, né in palese, né in segreto cercar d'offender il re.  
 Che nessuno, per tutto lo spazio del suo regno, abbia a far romore o quistione in alcun modo.  
 Che non si possa ragionare in pregiudicio di persona alcuna particolare.  
 Che nei discorsi nessun ardisca di contradir a tre della compagnia in un tempo.  
 Che, nel motteggiar, non si debba offendere al vivo il compagno  
 (Modio, 1913: 315).

Sin dal suo preambolo, dunque, il dialogo del Modio celebra l'arte della parola, valorizzata non solo dal «*topos* del convito come occasione e forma del discorso» (Bolzoni, 2012: 205), ma anche dalla cornice novellistica –evidenziata dall'adozione di leggi regolatrici del banchetto, dalla nomina di un re e dall'inserimento della novella-appendice del Cornazzano, che ha col dialogo un palese nesso omo-tematico–: dopo il preludio carnascialesco, il dialogo si sviluppa, infatti, alla stregua di un *diporto*, all'interno di Villa Farnesina –oggi sede dell'Accademia dei Lincei–, prima in giardino, poi sotto la loggia di Psiche, dove si tiene un banchetto offerto dal vescovo di Piacenza Catalano Trivulzi, e, infine, davanti al fuoco, dove si apre la discussione vera e propria sulle corna secondo le regole fissate dal re del banchetto, lo stesso Trivulzi. Il tema era già stato al centro della poesia satirica e burlesca del Cinquecento, ma nel *Convito* viene affrontato secondo il genere dell'elogio paradossale in prosa. Apologie delle corna avevano scritto, fra gli altri, Tommaso Garzoni e Anton Francesco Doni (Figorilli, 2008: 37-39), ma è singolare che in quest'opera la difesa dei cornuti sia presentata come un problema o come una questione accademica, al pari di altri argomenti pure esaminati dal gruppo dei commensali e tutti attinenti alla dimensione simposiaca: «qual fusse la miglior parte del convito: o il principio o la fine o il mezzo» (Modio, 1913: 315) oppure il numero dei invitati ammessi al convito.

All'interno del dialogo, la trattazione delle corna si presenta alquanto variegata. Per Trifone Benci, uno dei suoi protagonisti, le corna sono degne di lode perché esser cornuti significa avere la cornucopia in casa e mettere a disposizione le proprie mogli equivale a una prova di generosità. Il Benci giunge a questa conclusione al termine di un ragionamento paradossale, che rovescia il disonore delle corna in un titolo di merito e in un motivo di arricchimento, in conformità a un'eziologia inverosimile. Le corna sarebbero costituite, infatti, di materiale malleabile e, dunque, anche chi le porta dimostrerebbe maggiore propensione verso il prossimo:

[...] i cornuti, quasi pertutto, vivono abbondantemente, e vi son di quelli che, non avendo entrata né robba alcuna al mondo, vivono sì splendidamente, come d'amplissime ricchezze fussero

possessori. E, lasciando gli altri esempi da canto e venendo a quello che ci sta sempre innanzi gli occhi, non vedete voi, per isperienza, in questa nobilissima città che chiunque ha bella moglie e si dispone a voler essere buon compagno, vive abbandonatamente nella maggior carestia del mondo? E chi più l'ha bella, più può delle rendite e borse altrui disporre a suo modo. Quante famiglie s'arricchiscono! Quanti palazzi s'innalzano! Quanti offizi si comprano! Quanti benefizi s'acquistano per la bellezza delle mogli! Se dunque un marito, che ha bella moglie e vuole altrui farne parte, viene a tanta ricchezza e vive in tanta abbondanza, ragionevolmente si può dire ch'egli abbia il cornucopia in casa, la proprietà del quale è di fondere e spargere quanto ha il mondo di ricco e d'abbondante. Da questo dunque bello effetto si può egli dire d'esser *cornuto*, quasi abbi seco il cornucopia (Modio, 1913: 320-321).

Per quanto assurda, la deduzione del Benci non è, tuttavia, innocua, perché potenzialmente allusiva a una concezione comunistica dell'amore, implicitamente giustificativa dei comportamenti adulterini delle donne e propagandata da un certo filone di letteratura utopica a cui il *Convito* pare riallacciarsi (Bolzoni, 2012: 216). Non è un caso, a tal proposito, che l'opera di Modio sia stata plagiata nella seconda e terza edizione (1580 e 1583) di un testo esemplare di questo filone, il *Monde des cornuz ou sont specifees diverses manieres de cornes*, attribuita allo storiografo francese Gabriel Chappuys, dove compare cucita insieme ai *Marmi* del Doni (Bolzoni, 2012: 193-216).

Anche altri interlocutori del dialogo pronunciano a turno elogi paradossali delle corna, nel tentativo vano di esorcizzarle, sotto la guida del re del banchetto. Particolarmente interessante quello di Jacopo Marmitta, per il quale le corna non sono biasimevoli ma naturali, essendo inevitabili: gli uomini sono inutilmente gelosi, poiché devono rassegnarsi alla mancanza di castità delle loro donne, che in questo sono esattamente simili a loro. Anzi, con la loro gelosia inutile spingono al tradimento le loro stesse compagne. L'assunto a prima vista misogino svela in realtà, ancora una volta, una visione liberale ed egualitaria del rapporto uomo-donna, occultando una verità anti-conformista –e cioè la natura libera dell'amore, affrancata da vincoli sociali e da gerarchie di tipo sessuale–:

Sono dunque le corna solamente de' poveri uomini che le vogliono; poveri, dico, non solo di beni di fortuna, ma d'animo e di consiglio. Percioché, per la straordinaria paura che n'hanno, sì strette le tengono, ingelosiscono e tanta guardia prendono dalle loro mogli, che elle poi, veggendosi a torto fare ingiuria dai mariti, s'avvisano a consolazione di sé medesime di trovar modo, se alcuno ne possono trovare, di far sì che sia loro fatto a ragione (Modio, 1913: 344-345).

A un certo punto, tuttavia, il *Convito* pare svoltare nella direzione di un moralismo ortodosso, anche se questa svolta è solo apparente. Accade grazie all'intervento di un convitato aggiuntosi in un secondo momento al banchetto in qualità di «filosofo», Alessandro Piccolomini: sul modello degli *Asolani* di Pietro Bembo, in cui l'ultimo personaggio del dialogo offre un parere dirimente (Bolzoni, 2012: 207), il Piccolomini sostiene che il marito cornificato non perde il proprio onore e incoraggia per questo gli uomini alle nozze utilizzando argomenti speculativi ed eticizzanti. Le sue argomentazioni sembrano rimodulare, dunque, i contenuti del dialogo, trasformatosi improvvisamente da opera paradossale che edulcora i tradimenti femminili a opera seria di orientamento filo-matrimoniale –dove bizzarramente il matrimonio si presenta come un argomento collaterale alle corna e le donne sono rivalutate alla luce dell'unione coniugale–:

Ecco: che altro è biasimare e fuggir il matrimonio che disprezzar Dio ed odiar il consorzio del mondo e la continua successione dell'uomo? Conciosiosaché il matrimonio sia stato istituito da Iddio, ed in tanto posto innanzi dalla Verità, che volse che fusse da noi per sacramento tenuto. È stato approbato da legislatori e per cosa necessaria riputato. [...] Cercate pur l'istorie antiche, che difficil cosa trovar un savio, un filosofo o qualch'altro eccellente uomo, che non habbi avuto moglie. Solamente questi savii d'hoggidi, più sapienti di Dio, più intendenti de' legislatori e più diligenti de' filosofi, biasimano il matrimonio e, come cosa malvagia, lo rifiutano. Ma vedete, di grazia, in quante tenebre sia involto il senno e l'intelletto loro! Considerate in che errore la lor diligenza gli conduce! Costoro che, per voler essere più onorati degli altri, fuggono d'aver moglie, stan sempre infangati nelle sporcizie delle concubine e, empiendosi le case di bastarde, le quali quasi sempre son somiglianti a le madri, in luogo di

legittima ed onesta prole che potevano avere, mantengono una perpetua successione di meretrici. E così avviene a costoro che, avendo a guisa di donne pregne l'appetito corrotto e lo stomaco guasto, fuggono le cose buone e, ansando, cercano le cattive (Modio, 1913: 356-357).

Segue un elogio del matrimonio, ritenuto un'oasi di «dolcezza» e di «tranquillità», nel quale «quasi come nell'età dell'oro, non si sente né *mio* né *tuo*, ma ogni cosa insin al corpo ed a l'animo è commune» (Modio, 1913: 357). In questa visione edulcorata e idilliaca del coniugio un ruolo fondamentale è assegnato alla prole:

Ma tutto è inutile rispetto a la contentezza de' figliuoli, la quale non si può avere senza questa grata ed amichevole compagnia. Perciò, oltre il dolce pegno che hanno l'uno dell'altro del loro amore e consorzio, vengono eglino di mano a mano a riguardar se stessi dentro quegli e veder ivi, come in polito e chiari specchi, la sembianza de' corpi e degli animi loro. Oltre a ciò, vengono a crearsi insieme certi quasi pastori della loro vecchiezza, custodi e conservatori dell'acquistata casa e a ricompensatori delle loro fatiche. Quale stato dunque può a questo agguagliarsi? Qual compagnia trovarsi più dolce, più utile e più fidata? O pur, malamente usandola –come il dì d'oggi si costuma di fare–, qual mostro può dimostrarci più terribile del matrimonio? Laonde si può dire non il matrimonio, che per sé è santo e buono, ma il suo abuso esser da condannare (Modio, 1913: 357-358).

Non è, dunque, il matrimonio cosa cattiva in sé, ma può diventarlo se si fa di quest'istituzione un uso non consapevole. Sposarsi è un'arte, che richiede cognizione di causa e capacità di selezione del *partner*. Le nozze possono essere lo spazio in cui l'indole femminile, naturalmente «debole», «fiacca», «sospettosa», «iraconda», «vendicativa» può riscattarsi, ma a patto che il rapporto fra i coniugi sia paritario e biunivoco: la donna non deve essere «serva» dell'uomo, ma «una cosa istessa con lui» (Modio, 1913: 362). Emergono due elementi dallo snodarsi del ragionamento di Piccolomini: la sua finalità catechetica e lo sforzo codificatore del rapporto tra i sessi, da un lato; dall'altro, un'idea della donna apparentemente aperta ed emancipata, ma in realtà

profondamente dipendente dall'istituto matrimoniale: fuori da quest'ultimo, la donna perde d'autonomia e non ha un'identità propria. Sullo sfondo agisce la dialettica tra natura e onore, che attraversa l'intero dialogo a proposito dell'adulterio e che tornerà anche in conclusione del *Convito*. Il matrimonio è il meccanismo equilibratore delle pulsioni istintive, le corna ne sono l'infrazione che riporta il disordine e per questo si tenta di allontanarle, attraverso una riabilitazione paradossale che ne mette in discussione lo stimolo destabilizzante.

Ma, in un giuoco continuo di spinte e di contropunte, il finale del dialogo registra di nuovo il ritorno all'atmosfera carnascialesca iniziale con l'ingresso nella sala del banchetto di

dieci mattacini, i quali in forma di satiri, con la coda e con le corna e con le maschere contraffatte, davano insieme piacere e meraviglia a chi le riguardava. Entrati dunque, incominciarono tra loro a ballare in cerchio, e dopo questo a saltare ed urtarsi e percoter l'un l'altro e far altri giochi assai belli (Modio, 1913: 364-365).

Le danze sfrenate dei satiri cornigeri ribaltano nuovamente, dunque, la natura dell'opera, che solo per un momento era sembrata virare verso posizioni eticamente compatibili grazie alla pedagogia uxoria del Piccolomini. A essere rovesciati non sono, però, solo i contenuti del dialogo, ma anche i suoi stessi modelli: il *Convito* si presenta implicitamente, infatti, come una parodia dell'amor platonico degli *Asolani*, da cui Modio aveva ripreso, come detto, l'*escamotage* del personaggio finale che interviene dopo di tutti offrendo un punto di vista risolutivo –ma che, nel caso del *Convito*, non risolve nulla, né conclude–. Non è un caso che questo ruolo sia affidato nell'opera del Modio a un detrattore delle donne poi convertitosi ad altra opinione: il Piccolomini aveva espresso, infatti, posizioni fortemente misogine nella *Raffaella* –un altro dialogo d'argomento donnesco–, salvo poi ritrattare questo suo giudizio negativo con la scusa di averla concepito per «ischerzo», per «gioco» e per «sollazzo» (Bolzoni, 2012: 207-208). Su queste premesse, la sua perorazione matrimoniale risulta perciò poco credibile e in alcun modo risolutiva. Più in generale, è tutta l'opera a essere contraddistinta da un punto di vista relativistico, essendo impostata nella forma

della disputa «in utramque partem» (Bolzoni, 2012: 209), cioè di quella forma di disputa che non giunge mai a conclusioni univoche –o vi giunge solo provvisoriamente–. Così si giustificano anche le transizioni argomentative interne all’opera, che ne fanno prima uno scritto misogino –o para-misogino– e poi, senza una reale soluzione di continuità, un trattato sulla convenienza del matrimonio, sino al finale aperto di tipo satirico. La lingua adoperata nel dialogo è funzionale a questa sua anfibia sostanziale, perché si presenta duttile e capace di forti escursioni nei passaggi dall’aulico al triviale: è una lingua, tuttavia, sempre sostenuta, perché punta a rivestire di tensione speculativa argomenti di per sé illogici o contraddittori.

Dinanzi a questo irriducibile relativismo unico punto fermo sono, per il Modio, i comportamenti individuali: affermerà il Piccolomini che «nessuno dall’altrui biasimo s’acquista, ma che dalla propria vita e costumi si devono estimare il vituperio e la gloria» (Modio, 1913: 352). Ma si tratta di una finta conclusione, perché questa sentenza moraleggiante non fa altro che ribadire la concezione soggettivistica della realtà alla base dell’intera opera. Neppure quando si presenta connotata da gravità, il *Convito* approda, dunque, a un epilogo veramente serio, perché questa sua gravità è solo apparente ed è funzionale a riaffermare, sotto forma di paradosso, un’idea anti-convenzionale dell’amore e dei rapporti sociali, che porta l’autore a trasformare le corna in oggetto apertamente encomiabile, oltre che, implicitamente, in un formidabile strumento di potere femminile, che si cerca inutilmente di depotenziare in forza di una trattazione burlesca. Anche le ultime battute del *Convito*, affidate ancora al Benci, sembrano confermarlo, perché di fatto irridono la pedagogia uxoria del Piccolomini e la riducono a burla:

È mi pare che il Piccolomini abbia così bene spiegato queste sue ragioni e con tanta diligenza insegnatoci la bella arte del prender moglie, che voglio credere da qui innanzi che chiunque di noi per paura di prenderla si rimane, sia veramente cornuto. Per la qual cosa, dopo questi preti, che non la possono avere, facciam, di grazia, in modo che non passi l’anno, che ciascuno abbia la sua». E così, riso e motteggiatosi buona pezza, il ragionamento ebbe fine (Modio, 1913: 365).



Il contro-argomento finale esposto fra risate e motteggi, in base al quale il vero cornuto sarebbe colui che non si sposa per paura di essere tradito, riafferma tutta la natura paradossale del *Convito* e lo scetticismo del suo autore dinanzi alla possibilità di normare secondo regolarità il rapporto uomo-donna. Dentro questa visione rovesciata che caratterizza l'opera, trova una ragione di senso persino l'indebolimento di alcuni stereotipi sessisti –come quello dell'esclusiva responsabilità femminile dei tradimenti–, messi in discussione tuttavia, più che per autentica convinzione, in conseguenza dell'andamento grottesco della discussione: il Modio non è, infatti, tanto interessato a disegnare un nuovo spazio di potere per le donne, quanto a proporre, in via paradossale, un progetto di società sovvertitore dei valori tradizionali, ispirandosi al principio del *serio ludere*, cioè al principio di dire cose serie e, talora, eversive sotto forma di scherzo paradossale, come accade, del resto, in molti altri trattati anti-uxori (Bolzoni, 2012: 209).

La paradossalità eversiva del *Convito* investe anche l'altro tema portante dell'onore, strettamente vincolato a quello coniugale. Trasferito dalla coeva riflessione politico-cortigiana e comportamentale alla sfera intima del rapporto matrimoniale, questo tema è ridotto a una questione di poco momento –un banale affare di corna, che non compromette però, nella singolare concezione del dialogo, la reputazione maschile–. Offrendo una lettura ribaltata della categoria morale dell'onore rispetto a quella che ne dava l'etica classicistica del tempo su basi morali e religiose, Modio ne rivela però, ancora una volta, tutto il carattere precario e parziale, nel segno di un'antropologia negativa che lega saldamente questo autore al versante «capriccioso e irregolare» (Procaccioli e Romano, 1999) del nostro Rinascimento.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOLZONI, Lina (2012). «Il mondo utopico e il mondo dei cornuti: plagio e paradosso nelle traduzioni di Gabriel Chappuys». L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra plagio, memoria e scrittura* (pp. 193-216). Napoli: Guida.
- CASSIANI, Gennaro (2011). «Modio, Giovan Battista». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75. Recuperato da [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-modio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-modio_%28Dizionario-Biografico%29/) [Data di consultazione: 06/05/2023].

- FIGORILLI, Maria Cristina (2008). *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*. Napoli: Liguori.
- MODIO, Giovan Battista (1913). «Il Convito di messer Giovanni Battista Modio overo del peso della moglie dove ragionando si conchiude che non può la donna dionesta far vergogna a l'uomo». In G. Zonta (a cura di), *Trattati del Cinquecento sulla donna* (pp. 309-397). Bari: Laterza.
- PROCACCIOLI, Paolo e ROMANO, Angelo (1999). *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Manziana (RM): Vecchiarelli.

LA BIBLIOTECA DI UNA DUCHESSA  
ALLA CORTE D'ARAGONA.  
IPOTESI DI RICOSTRUZIONE  
DELLA COLLEZIONE VIRTUALE NAPOLETANA  
DI IPPOLITA SFORZA  
THE LIBRARY OF A DUCHESS AT THE ARAGON'S COURT.  
HYPOTHESIS OF RECONSTRUCTION  
OF NEAPOLITAN VIRTUAL COLLECTION OF IPPOLITA SFORZA

Paola NIGRO  
*Università degli Studi di Salerno*

*Riassunto*

Il contributo in oggetto intende focalizzare uno degli aspetti più interessanti, ma meno noti della figura di Ippolita Sforza, ambasciatrice della cultura meridionale del primo Rinascimento, mediatrice politica e costruttrice di pace a cui poeti e letterati rivolsero poesie e dedicarono opere letterarie. La ricostruzione della collezione virtuale napoletana, ovvero della collezione di libri che la nobildonna, divenuta duchessa di Calabria per matrimonio con Alfonso II d'Aragona, portò con sé nel viaggio da Milano a Napoli come dote nuziale, testimonia la notevole istruzione sia letteraria che artistica fruita presso l'ambiente sforzesco, rigorosa e classicista. Istruzione che la rese straordinaria protagonista della scena politica internazionale del secondo Quattrocento italiano.

*Parole chiave:* Sforza, Ippolita Maria «duchessa», Biblioteca privata, sec. XV.

*Abstract*

The aim of this paper is to focus on one of the most interesting, but lesser-known aspects of Ippolita Sforza's figure, ambassador of the Southern culture of the early Renaissance, political mediator and builder of peace to whom poets and writers addressed poems and dedicated literary works. The reconstruction of the Neapolitan virtual collection, that is, the collection of books that the noblewoman, who became Duchess of Calabria by marriage to Alfonso of Aragon, brought with her on the journey, from Milan to Naples as a wedding dowry, testifies to the remarkable literary and artistic education enjoyed in the rigorous and classicist Sforza milieu. An education that made

her an extraordinary protagonist of the international political scene of the second half of the Italian fifteenth century.

*Keywords:* Sforza, Ippolita Maria «duchess», Private Library, 15<sup>th</sup> century.

## 1. IPPOLITA MARIA SFORZA E I PERCORSI FORMATIVI NEL PRIMO RINASCIMENTO

Il contributo intende aprire un'ipotesi di riflessione su uno degli aspetti più interessanti, anche se meno indagati, della figura di Ippolita Maria Sforza, secondogenita dei duchi di Milano Francesco I Sforza e di Bianca Maria Visconti, donna colta dagli interessi eterogenei, amante della danza e della caccia<sup>1</sup>. Significativa protagonista della scena politica internazionale del secondo Quattrocento italiano, grazie anche ad un eloquio forbito e ad uno spiccato acume politico, Ippolita è passata alla storia come «la donna che fece la pace» perché mediatrice tra l'amico Lorenzo il Magnifico e Ferrante, rimanendo pur sempre fedele a Milano.

La ricostruzione della «collezione virtuale napoletana», ovvero del bagaglio di libri riccamente miniati che Ippolita, promessa sposa ad Alfonso II d'Aragona, portò con sé come *dotenziale*, oltre agli splendidi e sfarzosi abiti e gioielli, nel viaggio di quattro mesi, durato da giugno a settembre del 1465, intrapreso da Milano a Napoli in occasione delle nozze, costituisce la riprova dell'accurata istruzione sia letteraria che artistica acquisita nell'ambiente sforzesco.

---

<sup>1</sup> Ippolita Maria Sforza, secondogenita dei duchi di Milano Francesco I Sforza e di Bianca Maria Visconti, nacque a Jesi nelle Marche il 18 marzo del 1445. Nel 1455 fu promessa in sposa ad Alfonso II figlio di Ferdinando I (o Ferrante) di Napoli e di Isabella di Chiaromonte. Le nozze di Ippolita si celebrarono nel Duomo della città partenopea il 19 settembre 1465, ma il matrimonio si era già svolto a Milano per procura il 16 maggio dello stesso anno. Fu proprio durante l'estate del 1465 che Ippolita intraprese il viaggio verso Napoli, incontrando una difficile situazione politica: il conte Iacopo Piccinino era stato assassinato da re Ferrante per cui il corteo si fermò e ci fu il rischio che le nozze andassero a monte. Ippolita morì, poco più che quarantenne, nel 1488, prima che il marito Alfonso II d'Aragona (Napoli, 1448-Messina 1495), principe di Capua e duca di Calabria diventasse re, per un solo anno, dal 1494 al 1495. Per un'accurata biografia di Ippolita (Covini, 2018).

La duchessa di Calabria si trovò spesso ad operare su tre fronti e, grazie alle sue innate doti diplomatiche, riuscì ad interloquire con regnanti e ambasciatori, da un lato impegnando di frequente gioielli e vestiti da inviare agli alleati, dall'altro riuscendo a mediare, da abile mecenate, accordi e negoziazioni. Ma il nodo cruciale della nostra argomentazione è indagare i motivi della fama che Ippolita ottenne presso la corte di Napoli; fama che le meritò dediche letterarie e volumi e che fu certamente ascrivibile anche a quel famoso corredo nuziale di libri in viaggio condotti con sé da Milano o a lei donati come omaggio letterario.

L'impronta umanistica della sua educazione, alimentata da una rigorosa formazione culturale classicista che prevedeva lo studio del latino e del greco, lingua che la duchessa di Calabria iniziò a studiare nel 1460, fu uno dei fiori all'occhiello dell'educazione milanese orientata ad un *curriculum* di studi letterari che contemplava anche la danza, la musica e il canto, oltre alla caccia, alle buone maniere, i cosiddetti «compiti cortigiani», e alla cultura pratica: l'eloquenza e il saper scrivere, come addestramento per il ruolo politico che l'attendeva. Si trattava di uno schema pedagogico, di un vero e proprio itinerario formativo corredato da un preciso apparato didattico costruito all'uopo dalla duchessa Bianca Maria Sforza, madre di Ippolita, finalizzato a plasmare la figura di principi e principesse sulla base di un ideale umanistico che accostava qualità teoriche ad abilità venatorie e militari, a tecniche oratorie, alla convivialità e all'eleganza di abiti e di modi, oltre al bello stile epistolare<sup>2</sup>.

## 2. IL METODO PEDAGOGICO DEGLI SFORZA E I PRIMI SCRITTI DI IPPOLITA

Come conferma la studiosa Veronica Mele in uno dei capitoli della sua tesi di dottorato incentrata sulle caratteristiche della vita culturale presso la corte di Ippolita a Napoli, a differenza che per Galeazzo Maria, per le bambine Sforza non sono stati rinvenuti «protocolli

---

<sup>2</sup> Tutto avveniva sotto la guida di uno stuolo di noti precettori, tra cui Baldo Martorello Costantino Lascaris, Giorgio Valagussa, precettore dei figli minori degli Sforza: Filippo e Ludovico; Guiniforte Barzizza (commentatore di Dante e precettore del fratello di Ippolita, Galeazzo Maria), Matteo Avellano (precettore dell'altro fratello, Ludovico), il piacentino Antonio Cornazzano, l'ebreo Guglielmo da Pesaro e Felice de Magistri, (Mangione, 2010: 366-368).

pedagogici», ma sappiamo che l'educazione dei discendenti sforzeschi veniva affidata a «situazioni pedagogiche esemplari» ispirate al virtuoso modello materno incarnato dalla duchessa Bianca Maria (Mele 2011a: 330-369). Ippolita fu, tra l'altro, anche assidua lettrice e le sue lettere pubbliche e private oggi disseminate in diversi archivi storici, siglate da Martorello e da Pontano, sono state oggetto di studio ed esegesi da parte della critica storica.

La duchessa di Calabria si dedicò anche alla trascrizione di testi latini, tra cui il *Cato Maior de senectute* di Cicerone conservato attualmente presso la British Library (Additional 21984)<sup>3</sup>, dilettandosi nella recitazione di orazioni latine. Tra queste la recita di un'orazione al cospetto di papa Pio II, in occasione della dieta di Mantova nel 1459<sup>4</sup> e una precedente orazione latina recitata dinanzi alla madre Bianca Maria in occasione del Natale del 1457, conservata presso la Biblioteca Ambrosiana (Codice miscellaneo L. Sup. 69).

Gli interessi culturali della duchessa orientati essenzialmente ai classici, sono confermati da una lettera a lei indirizzata dal fratello Galeazzo Maria, conservata in un codice miscellaneo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano nella quale si fa menzione di un'esercitazione scolastica in lingua greca tenuta sotto la guida di Barzizza, oltre che dalla pubblicazione nel 1476 a Milano della grammatica greca di Costantino Lascaris a lei dedicata. Si tratterebbe della prima opera greca stampata in Italia dal titolo *Ristretto delle otto parti del discorso*. La grammatica fu tradotta poi in esametri latini da Bonino Mombrizio prima della partenza di Ippolita per Napoli.

---

<sup>3</sup>L'anonimo Accademico Intronato nel *Trattato degli studi delle donne*, curato da G. Bandiera nel 1740, nella parte I, 223, attesta la notizia che Ippolita avrebbe trascritto anche il *De Amicitia* di Cicerone, da lui rinvenuto nella libreria romana di Santa Croce in Gerusalemme, in particolar modo il cap. VI della tesi di dottorato dal titolo «Madonna duchessa de Calabria, mediatrice e benefattrice. Mediazione diplomatica, pratiche commendatizie e reti familiari di Ippolita Maria Visconti d'Aragona (1465-1488)» (Mele, 2011b: 331).

<sup>4</sup>L'orazione, corredata del positivo commento del papa, circolò in numerose copie attualmente inserite all'interno di codici collettanei presso diverse biblioteche nazionali e straniere. (De Tummulillis, 1890: 231-232).

### 3. PER UN'IPOTESI DI RICOSTRUZIONE DELLA COLLEZIONE VIRTUALE DI IPPOLITA. LA DOTE LIBRARIA DI UNA SFORZA ALLA CORTE D'ARAGONA

L'ipotesi di ricostruzione dei titoli dei libri della sua biblioteca virtuale, ovvero della collezione di libri che Ippolita condusse con sé a Napoli, alla quale vanno anche aggiunti i libri che ebbe modo di acquistare durante le soste, gli incontri e i solenni ricevimenti a cui prese parte nelle diverse città italiane che si trovò ad attraversare, conduce certamente ad una riflessione in merito alle differenti e moderne accezioni di «collezione virtuale» e di «biblioteca virtuale» –quest'ultima altresì variante della denominazione di «biblioteca digitale» o «ibrida»–.

Occorre oltremodo sottolineare la consistenza della dote esclusivamente libraria di Ippolita, espressione del bagaglio di un'istruzione superiore rispetto a quella impartita alle figlie del re Ferrante d'Aragona a Napoli, ma tuttavia basata su un'erudizione dai contorni e dai limiti ben precisi perché non rivolta al valore intrinseco del sapere, bensì espressione e specchio riflesso del lustro della sua casata d'origine (De Tummullis, 1890: 371-375).

Immaginiamo quindi il viaggio di Ippolita che, insieme ai suoi abiti sfarzosi, agli splendidi gioielli della dote –molti dei quali dati in pegno per saldare i debiti reali– e ai suoi libri, alcuni di essi riccamente miniati, parte per Napoli attraversando l'Italia all'indomani delle nozze celebrate a Milano per procura il 16 maggio 1465, con il suo *entourage* di precettori milanesi, tra cui Martorello che la seguirà nelle vesti di segretario, cancelliere e tesoriere e che, oltre ad insegnarle la lingua latina, le dedicherà nel 1454 una grammatica, il cui codice è ora conservato a Milano presso la Biblioteca Trivulziana [786 H. 214]. Si trattava certamente di un bagaglio consistente, di una dote libraria, quella che Ippolita portò a Napoli, che ammontava ad un valore di circa 570 ducati (Mele, 2011a: 332-333).

I suoi libri *in viaggio* erano divisi in due gruppi principali. Un gruppo comprendeva testi religiosi: una *Bibbia*, due *Officii di Nostra Signora*, due *breviari*, i *gospel* in greco –libri a cui allude anche Bernardino da Rende a proposito delle orazioni quotidiane di Ippolita–, una *Vita della Vergine* –in dotazione della Biblioteca Nazionale di Francia nel *Fond Italien* 1544–, il *De Civitate Dei* di

*Sant'Agostino* –custodito presso la Biblioteca dell'Università di Valencia, ms. 805–, facente parte dei volumi di cui parla De Marinis, a proposito della biblioteca aragonese di Napoli, un *repertorio di Sant'Agostino* forse ricevuto in dote (ms. 891-780, codice del 1454 conservato sempre presso l'Università di Valencia), una copia delle *Vite dei padri* e una *Vita di San Nicola di Bari*. L'altro gruppo era costituito da due testi classici: un *Virgilio* con il commentario di Servio Grammatico e una Decade di Tito Livio *Ab urbe condita*. L'opera di Virgilio commentata da Servio Grammatico insieme alle *Vite de' sancti padri*, furono miniate da Francesco Binasco, maestro di Ippolita, mentre è molto probabile che la decade liviana portata in dote da Ippolita coincidesse con un manoscritto che recava la miniatura sulla prima carta del profilo di Francesco Sforza, appartenuto alla libreria reale napoletana. Tamaro De Marinis descrive, invece, un codice conservato a Glasgow contenente *La terza Decade* di Tito Livio e recante miniate le iniziali IA che vengono identificate dallo studioso, con il nome di Ippolita (1947-1952).

Significativo il fatto che tra i libri della dote ci fosse una copia del *De civitate Dei* di Sant'Agostino che, come sottolinea la studiosa Castaldo<sup>5</sup>, testimonierebbe l'acume intellettuale della duchessa e, sicuramente, un non trascurabile grado di erudizione.

Il bagaglio culturale di Ippolita e l'*imprinting* dell'educazione materna, l'intelligenza e la vivacità intellettuale miste al desiderio di creare un'immagine pubblica di sé, una sorta di *image-management* che potesse recarle approvazione e rispetto all'interno della corte aragonese, la portarono ad incrementare continuamente la piccola biblioteca che costituiva la sua dote, acquistando nuovi volumi «de sua propria volontà», come attesta Martorello in una lettera alla duchessa madre<sup>6</sup>, esponendo anche l'intenzione della sua allieva di creare uno studiolo in Castel Capuano, realizzato effettivamente una volta giunta a Napoli.

---

<sup>5</sup> Cfr. L'edizione delle *Lettere* di Ippolita Maria Sforza (Castaldo, 2004).

<sup>6</sup> Si tratta di una lettera scritta il 29.XII.1466 e conservata presso l'Archivio di Stato di Milano nella sezione *Autografi*, 141, fasc. 48 edita in Cingolani (1983: 74) e cit. in Mazzatinti (1897: xxxv) e De Marinis (1952: I, 98).



## 4. LO STUDIOLO DI CASTEL CAPUANO E LA BIBLIOTECA ARAGONESE

«Fa finire uno bello studio et dice volere studiare», con queste parola l'umanista Baldo Martorello comunica l'intenzione culturale di Ippolita, e parla anche di un prezioso codice miniato, forse da donare al suo sposo, della *Cosmographia* o degli *Harmonica* di Tolomeo da lei acquistato a Firenze, molto probabilmente presso la bottega di Vespasiano da Bisticci, oltre ad un libro non specificato del valore di XL ducati presso un mercante di Città di Castello<sup>7</sup> (Mangione, 2010: 372-376; Mele, 2011a: 339; Mazzatinti, 1897: LXIX-LXXI).

L'acquisto di un testo di Tolomeo, unito a quello della *Vita de sancto Niccolò de Bari* testimonierebbe da un lato una dichiarazione di indipendenza di Ippolita dalle direttive del maestro Martorello e, dall'altro, l'ipotesi di un progetto di pellegrinaggio in Terra Santa da realizzarsi nel 1474. In ogni caso è evidente come l'insegnamento della geografia fosse parte fondamentale dell'educazione dei fratelli Sforza, insieme all'uso interlocutorio e dialogico del latino che veniva appreso attraverso procedure mnemotecniche di abbinamento di testo e immagini, tale da essere utilizzato in occasioni pratiche della vita sociale. Il cosiddetto *mappamundi* di cui ci dà notizia il famiglia Franchino Caimi, serviva ai figli del Duca Francesco per meglio comprendere le opere di Virgilio e di Cicerone e, a completamento degli studi perseguiti nel castello di Abbiategrasso, venivano presi in considerazione anche testi di Tito Livio, di Sallustio, i *Commentarii* di Cesare, di Quintiliano e di Prisciano, le *Orazioni* e le *Epistole* di Cicerone.

Il giorno delle nozze Ippolita si presentò, dunque, con un'istruzione letteraria e artistica superiore, come già è stato osservato, rispetto a quella impartita alla corte d'Aragona.

La sua dote libraria da una parte prevedeva la lettura di Virgilio e di Tito Livio come facenti parte del regolare *curriculum studiorum* educativo, dall'altra queste letture le servivano per

---

<sup>7</sup> Nella sua ricostruzione della Biblioteca dei re aragonesi, Mazzatinti cita proprio un codice della *Cosmographia* di Tolomeo, oggi conservato a Parigi, presso la BnF, *Fond Latin 8125*. Le notizie in merito all'acquisto di volumi sono reperibili nell'articolo di Judith Bryce (2002) e nelle lettere che appartengono all'Archivio di Stato di Milano, *Sforzesco, Potenze estere*, Napoli, cartelle 215-247, aa. 1465-1488, d'ora in poi ASM, SPE, Napoli.

imparare a conoscere i luoghi che ben presto le sarebbero divenuti familiari.

Alfonso che stimava e notava lo spessore culturale di Ippolita la coinvolse ben presto in attività intellettuali come la lettura e interpretazione di un suo libro spagnolo sul *reggimento dello Stato e molte altre cose morale-regimento de stato*— che molto probabilmente è il testo segnalato nell'elenco dei codici appartenuti al Duca di Calabria ricostruito da Mazzatinti e ripreso da Tammaro de Marinis, all'interno del quale è indicata una lista dei *Libros de canones y leyes en latin y vulgar* che contiene un possibile riferimento al libro in questione.

In una lettera di Ippolita a Bianca Maria del 6 gennaio 1466 si ha notizia del fatto che Alfonso II e Ippolita avevano fondato una lussuosa biblioteca a Castel Capuano (López-Ríos, 2022: 210-243), uno studiolo per «legere et scrivere» (Castaldo, 2004: 24-25; Mele 2011a: 339) e che Federico d'Aragona, l'ultimo sovrano aragonese sul trono di Napoli e sua moglie Isabella del Balzo, avevano cercato di salvare il nucleo principale della biblioteca reale<sup>8</sup>.

Bisogna oltremodo considerare che i sovrani aragonesi possedevano già una biblioteca ricca di codici di pregio e di nuovi libri a stampa per i quali avevano investito notevoli cure e denari: una biblioteca che rappresentava l'*exemplum* e la memoria tangibile della politica culturale e dell'*humanitas* della corona aragonese (Toscano, 2020: 543-662).

La biblioteca era situata nel reale palazzo detto della Duchesca—sistemata in Castel Capuano nel 1455— e di essa, prima che fosse saccheggiata nel 1495 dai francesi di Carlo VIII che ne trasferì in Francia ben 1140 volumi (Toscano, 2020: 543),—in parte venduta da Isabella, vedova di Federico d'Aragona, a Luigi XII e in parte trasportata in Spagna dal duca di Calabria—, amava compiacersi anche la nostra Ippolita, tanto che il marito vi aveva fatto collocare all'interno il ritratto di Giovanni Pontano, suo maestro (Toscano, 2020: 211; Sanudo, 1873: 239).

---

<sup>8</sup> È del 2010-2012 il progetto di digitalizzazione e schedatura di 294 manoscritti della Biblioteca reale di Napoli conservati essenzialmente presso la Bnf e la Bhuy. Si tratta del programma *Europeana Regia*, online su: <http://www.europeanaregia.eu/it/manuscripts>.

Nonostante la sua breve esistenza, la fama di questa biblioteca valicò i confini del regno assurgendo alla storia con la denominazione: *est regis Alfonsi*, destando l'attenzione di critici e studiosi, tra cui Léopold Delisle che della biblioteca reale di Napoli aveva individuato 256 manoscritti e 170 incunaboli e di Giuseppe Mazzatinti che delle raccolte aragonesi aveva tentato un primo censimento identificando 629 codici<sup>9</sup> (Mazzatinti, 1897).

5. LIRICI, NOVELLIERI E BIOGRAFI ALLA CORTE D'ARAGONA. LE OPERE DEDICATE AD IPPOLITA

Un altro tassello utile alla ricostruzione virtuale della collezione napoletana di Ippolita è la ricognizione delle numerose opere che le furono dedicate da lirici, novellieri e biografi, assidui frequentatori della corte aragonese. Parliamo dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, della *Cronica di Napoli* di Loise De Rosa, della *Cronaca latina* di Martino Polono tradotta da Giovanni Antonio de' Bonini da Parma, della *Novella dello sciocco senese* di Luigi Pulci, delle quattro *Erodiadi* di Giovanni Cosentino.

Alcune liriche le furono indirizzate dal Panormita, da Gabriele Altilio, da Bernardo Bellincioni, da Guido Bono, dal catalano Benedetto Garreth—o Cariteo— e altri libri Ippolita li commissionò a raffinate botteghe napoletane che lavoravano per la corte regia. Si tratta del *De re militari* di Flavio Vegezio, di un *Libro d'Ore* miniato da Gaspare da Padova, di un *Eusebio*, di un *Justinus*, di un *Officium* vergato da Alessandro da Verrazano e miniato da Attavante Attavanti, e diversi altri.

La figura di Ippolita, principessa colta e sensibile, ambasciatrice della cultura meridionale del primo Rinascimento grazie alle sue doti diplomatiche di donna votata alla pratica politica e al *patronage*, aveva carpito l'attenzione di poeti e letterati che le avevano indirizzato poesie e dedicato opere di estremo interesse.

---

<sup>9</sup>La biblioteca viscontea, la più importante biblioteca della Penisola che constava di 988 manoscritti già nel 1426, funse da modello di *studium* per il Magnanimo che organizzò la sistemazione della biblioteca aragonese a Castel Capuano dal momento che Castel Nuovo versava in condizioni piuttosto rovinose.

Il verseggiatore Giovanni Cosentino, attivo alla corte aragonese, le rivolse quattro canti composti tra il 1486 e il 1488, scritti in un volgare ibrido e, per così dire, domestico. I carmi, raccontati da Ippolita sotto forma di epistole dirette al marito, raccontano gli episodi bellici più significativi dei quali Alfonso fu protagonista (Sica, 1991).

Prima tra tutte occorre fare menzione della nota biografia di Ippolita inserita nella raccolta di vite di donne illustri del suo tempo composta dal notaio bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti nel 1490, due anni dopo la sua morte, e dedicata alla cugina Ginevra Sforza. Degna di menzione anche l'opera encomiastica in ottave *Trattato della «laudanda vita» e della «profetata morte» di Ippolita Sforza d'Aragona* nell'edizione curata da Francesco Sica e composta da Bernardino da Rende, frate minore vissuto alla corte napoletana, dedicata ad Ascanio, fratello della defunta, lodando con linguaggio vivace e colorito, lo spirito religioso e devoto della principessa aragonese (Da Rende, 2007: 11-13).

L'edizione critica di quest'opera mette in risalto l'interesse che la duchessa nutriva per la lingua volgare che, sia pur subalterna al latino, grazie all'impulso di Ferrante e del giovane Federico d'Aragona, aveva iniziato il suo cammino di sprovincializzazione all'interno di una corte frequentata da personalità del calibro del Panormita –Antonio Beccadelli fondatore dell'Accademia Pontaniana–, dell'umanista Pontano, segretario di Ferrante, del poeta catalano Cariteo e di Jacopo Sannazzaro, autore dell'*Arcadia*, di cui la duchessa possedeva una copia realizzata apposta per lei (Ms. Barb. Lat 3964 della Biblioteca Vaticana).

Queste le parole di Fra Bernardino dedicate ad Ippolita:

Non solum questa donna fo prudente,  
 sagia e disreta in tutti le sui fatti,  
 ma era litterata assai sciente.  
 Aveva già gramatica per arte;  
 aveva inteso ordinatamente  
 diversi auttore e visto molte carte;  
 aveva bone parte in pòesia;  
 li libri che legeva le intendia (Da Rende, 2007: 249: 1-8).

Tra gli studi critici più significativi, oltre ad un gruppo di articoli scritti tra il XIX e il XX secolo nell'*Archivio Storico Lombardo* e nell'*Archivio Storico per le province napoletane*, il saggio della storica dell'arte inglese Evelyn Welch, esperta del periodo rinascimentale che ha tratteggiato l'esperienza napoletana di Ippolita; un lavoro sulla preparazione culturale acquisita in gioventù edito nel 2002 da Judith Bryce e la pubblicazione ad opera di Serena Castaldo di novantuno tra le trecento lettere della duchessa, autografe o scritte dai suoi segretari (Welch, 1995: 123-136; Bryce, 2002: 55-69).

Prezioso anche il rapporto con Giovanni Pontano che le fu segretario di qualità a Napoli, supportandola nel 1475 nella scrittura di numerose lettere (Gabotto, 1890: 19-23 e 55-69; Bryce, 2002: 55-69), mentre una profonda amicizia e un saldo sodalizio politico-militare la tennero legata alla figura di Lorenzo de' Medici.

## 6. IL NOVELLINO DI MASUCCIO SALERNITANO E LA DEDICA A MADONNA IPPOLITA

Tra gli altri si segnalano il *Libro dell'arte della danza* dedicatole da Antonio da Cornazzano (il cui manoscritto è custodito oggi presso la Biblioteca Nazionale di Francia [*FondItalien* 1544], ma in particolar modo si ricorda la dedica ad Ippolita contenuta nella prefazione alla prima edizione del *Novellino* di Masuccio salernitano che fu pubblicata a Napoli nel 1476, realizzata da Francesco de Tuppò e stampata da Sisto Reisinger che venne a Napoli nel 1471, portandovi la nuova arte della stampa. Di questa edizione esiste un unico esemplare collocato in origine presso biblioteca del Principe di Fondi a Napoli, attualmente conservato presso la Biblioteca nazionale di Parigi.

Di seguito la dedica di Del Tuppò: *Novellino del nobele materno poeta Masuccio Guardato da Salerno intitolato alla illustrissima Ippolita d'Aragona et de Visconti Duchessa de Calabria*. Nella terza pagina del *Novellino*, prima dell'inizio del proemio, le seguenti parole latine: «Massucci Salernitani de quinquaginta argumentis moralibus ad illustrissimam Hippolytam. Prohemium».

Interessante la 4 edizione di Venezia del 1492 visionata dal Pulci. Si tratta di un'edizione *in folio* di 72 cc. che riporta una figura per ogni novella. Manca la dedica di Del Tупpo, ma nella terza carta ove ha inizio il proemio è presente una grande incisione in legno di notevole pregio artistico a tutta pagina, rappresentante la Duchessa seduta fra quattro damigelle e dinanzi a lei Masuccio inginocchiato nell'atto di presentarle il libro.

Di Tommaso Guardati, in arte Masuccio salernitano, segretario del principe di Salerno Roberto Sanseverino, ci riportano notizie due grandi scrittori suoi contemporanei: il napoletano Giovanni Pontano e il fiorentino Luigi Pulci che dedicò a sua volta una novella a Madonna Ippolita. La novella fu pubblicata per la prima volta dal Doni nel 1547 nella seconda parte delle *Librerie* e ripubblicata nella *Raccolta dei Classici Italiani* edita in Milano nel 1804<sup>10</sup>.

Ad Ippolita Masuccio dedica anche la novella XLIV, inserendola tra i personaggi e i dedicatari che ruotavano attorno all'*entourage* familiare e artistico della corte aragonese, tra cui Marino Caracciolo, conte di Sant'Angelo, Anton Giulio d'Acquaviva e altri (Reina, 2002: 9-20).

Un altro dato di rilievo, come osserva Veronica Mele (2011b), è che probabilmente Ippolita favorì la circolazione del *Novellino* nella versione stampata a Milano del 1483 –che è poi la versione su cui Luigi Settembrini realizzò la propria edizione critica nel 1874– e che l'edizione circolasse l'anno successivo a Venezia a testimonianza di come la duchessa, da buona mecenate, favorisse la circolazione delle opere letterarie su tutto il territorio italiano, contribuendo ad inserire le pubblicazioni meridionali in un circuito artistico internazionale. Fatto questo molto significativo dal momento che l'invenzione della stampa era piuttosto recente.

Altri libri di cui Ippolita incrementò la circolazione furono: la famosa grammatica greca composta per lei da Costantino Lascaris di cui Bonino Mombrizio realizzò una versione latina e l'*editio princeps* di un *Vocabularium* di un lombardo vissuto nell'XI secolo, Papias, testo fondamentale per lo studio dei fratelli Sforza e fonte principale del *Catholicon* di Giovanni Balbi.

---

<sup>10</sup> Cfr. Masuccio Salernitano (1874). Il *Novellino* si presenta, infatti, come un libro di cinquanta novelle, intitolato ad Ippolita Duchessa di Calabria.

Da quanto detto emerge come il binomio donna-potere si sia coniugato alla perfezione nella figura di Ippolita, anche se a detta di alcuni studiosi, non può la si può definire una vera e propria umanista, ma piuttosto una donna sensibile alla cultura e versatile nel canto, nel ballo e nell'equitazione, la cui fama di abile mecenate appare strettamente connessa al ruolo istituzionale di figlia di duca e di sposa del futuro re di Napoli.

La fama che Ippolita ebbe presso la corte di Napoli e che le meritò dediche letterarie e volumi, fu certamente dovuta anche a quel famoso corredo nuziale di *libri in viaggio* condotti con sé da Milano o a lei donati come omaggio letterario.

Strumenti di affermazione della propria identità dinastica e territoriale –basti pensare ai breviari legati al rito ambrosiano e alle opere di Sant'Agostino– o di sviluppo della sofisticata arte della conversazione da utilizzare nelle relazioni e nelle pubbliche udienze, i libri della *collezione virtuale napoletana* di Ippolita si confermano strumenti immateriali per l'educazione permanente e indiscutibili percorsi di accesso alla conoscenza.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRYCE, Judith (2002). «“Fa finire uno bello studio et dice volere studiare”. Ippolita Sforza and her books». *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 64(1), pp. 55-69.
- CINGOLANI, Dario (1983). «Baldo Martorello da Serra de'Conti. Un umanista al servizio degli Sforza. Biografia con edizione delle lettere e della grammatica latina dal ms. trivulziano 786». Serra de'Conti: Biblioteca comunale.
- COVINI, Maria Nadia (2018). «Sforza Ippolita». *Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 92. Recuperato da [https://www.treccani.it/enciclopedia/ippolita-sforza\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=SFORZA%2C%20Ippolita](https://www.treccani.it/enciclopedia/ippolita-sforza_(Dizionario-Biografico)/?search=SFORZA%2C%20Ippolita) [Data di consultazione: 25/09/2022].
- DA RENDE, Bernardino (2007). *Trattato della «laudanda vita» e della «profetata morte» di Ippolita Sforza d'Aragona*. F. Sica (a cura di). Salerno: Edisud.
- DE MARINIS, Tammaro (1947-1957). *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*. Milano: Hoepli.
- DE TUMMULILLIS, Angelo (1890). *Notabilia temporum*. C. Corvisieri (a cura di). Roma: Nella sede dell'Istituto Palazzo dei Lincei, già Corsini alla Lungana.

- GABOTTO, Ferdinando (1890). «Joviano Pontano e I. S., duchessa di Calabria». *Vita nuova*, II(20), pp. 19-23.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2022). «A new inventory of the royal aragonese library on Naples». *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 65, pp. 210-243.
- MANGIONE, Teresa (2010). «Una milanese alla corte di Napoli. Ippolita Sforza principessa d'Aragona». In P. Mainoni (a cura di), «*Con animo virile*». *Donne e potere nel Mezzogiorno medievale (secoli XI-XV)* (pp. 366-368). Roma: Viella.
- MASUCCIO SALERNITANO (1874). *Il Novellino*. L. Settembrini (a cura di). Napoli: Antonio Morano Librajo Editore. Recuperato da [https://it.wikisource.org/wiki/Il\\_Novellino/Introduzione](https://it.wikisource.org/wiki/Il_Novellino/Introduzione) [Data di consultazione: 16/09/2022].
- MAZZATINTI, Giuseppe (1897). *Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*. Rocca San Casciano: Cappelli.
- MELE, Veronica (2011a). *Madonna duchessa de Calabria, mediatrice e benefattrice: mediazione diplomatica, pratiche commendatizie e reti familiari di Ippolita Maria Visconti d'Aragona (1465-1488)* [Tesi di dottorato]. Università degli studi di Siena, Siena [Data di consultazione: 13/07/2023].
- (2011b). «Meccanismi di patronage e strategie familiari alla corte di Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria (1465-69)». In F. Senatore e F. Storti (a cura di), *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche* (pp. 173-212). Napoli: ClioPress.
- REINA, Luigi (2002). *Masuccio salernitano, Letteratura e società del Novellino*. Salerno: Edisud.
- SANUDO, Marino (1873). *La spedizione di Carlo VIII in Italia*. Venezia: Ed. E. Fulin.
- SFORZA, Ippolita Maria (2004). *Lettere*. M. S. Castaldo (a cura di). Alessandria: Edizioni dell'orso.
- SICA, Francesco (1991). *Poesia volgare a Napoli tra Quattro e Cinquecento*. Testi di G. Cosentino, Anonimo, G. Britonio. Salerno: Edisud.
- TOSCANO, Gennaro (2020). «La biblioteca dei re d'Aragona come instrumentum regni». In G. D'Agostino *et al.* (a cura di), *La corona d'Aragona e l'Italia* (pp. 543-1662), vol. II(1). Roma: Nella sede dell'Istituto Palazzo Borromini.
- WELCH, Evelyn S. (1995). «Between Milan and Naples: Ippolita Maria Sforza, duchess of Calabria». In D. Abulafia (a cura di), *The French Descent into Renaissance Italy 1494-95. Antecedents and effects* (pp. 123-136). Londra: Routledge.



BIANCA GARUFI, LA SCRITTRICE FEMMINISTA  
AMATA DA CESARE PAVESE  
BIANCA GARUFI, THE FEMINIST WRITER  
LOVED BY CESARE PAVESE

Daniela DE LISO  
*Università di Napoli «Federico II»*

*Riassunto*

Il contributo esamina la produzione di Bianca Garufi (1918-2006), narratrice, poetessa, psicologa italiana, fino ad oggi esclusivamente nota per la sua relazione amorosa con Cesare Pavese e per il romanzo *Fuoco grande*, con lui scritto a quattro mani. La qualità della sua produzione letteraria merita un'attenzione monografica, che possa valorizzare il contributo che Bianca Garufi ha dato all'emancipazione letteraria femminile.

*Parole chiave:* poesia, letteratura, femminismo, mito, psicologia.

*Abstract*

The contribution examines the production of Bianca Garufi (1918-2006), Italian narrator, poet, psychologist, until now exclusively known for her love affair with Cesare Pavese and for the novel *Fuoco grande*, co-written with him. The quality of her literary production deserves monographic attention, which can enhance the contribution that Bianca Garufi has given to female literary emancipation.

*Keywords:* poetry, literature, feminism, myth, psychology.

1. «VORREI ABITARE SOLA IL MONDO VASTISSIMO»

Alcune donne pagano lo scotto dei loro amori. Ad alcune donne succede, cioè, di essere scrittrici, poetesse o artiste, ma di incontrare uomini che sono grandi scrittori, grandi poeti, grandi artisti. E così tutto l'interesse intrinseco per la produzione di queste donne rischia di essere morbosamente fagocitato da quello per l'uomo di cui sono state compagne. Occorre dire che questo istintivo maschilismo ha giovato ad alcune scrittrici, il cui valore letterario resta indubbiamente mediocre. Non è il caso di Bianca

Garufi che gli studiosi e i critici della letteratura si limitano per lo più a conoscere come la Leucò di Cesare Pavese e, invece, è stata traduttrice dal francese e dall'inglese, poetessa per tutta la vita, scrittrice di romanzi, la prima psicoanalista ad introdurre in Italia il metodo junghiano. Ma sarà opportuno procedere con ordine.

Bianca Garufi nasce a Roma nel 1918 e vi morirà nel 2006, ma le sue origini sono siciliane. Figlia di Giuseppina Melita, donna forte e spigolosa, unica sopravvissuta della famiglia al rovinoso terremoto di Messina, Bianca Garufi deve senza dubbio alle radici siciliane ed isolane il singolare indirizzo della sua vita e della sua produzione letteraria. La villa familiare di Letojanni, a nord di Taormina, dove farà ritorno tutte le estati, è il teatro dei miti della sua poetica, esattamente come per Pavese lo era Santo Stefano Belbo, paese d'origine nelle Langhe, cui faceva ritorno d'estate. A Roma la Garufi aveva conosciuto Fabrizio Onofri, il delfino di Togliatti fino al 1956, e al suo fianco –ne era stata compagna– aveva fatto la Resistenza partigiana. Nel 1944 lavorava come segretaria nella sede romana della Einaudi, in cui approda Pavese. Tra i due nasce una relazione diversa da tutte le altre: sono colleghi, amanti, amici. Il loro rapporto durerà, in modi diversi, fino al 1950: l'ultima lettera tra i due è datata 3 febbraio 1950; Pavese si ucciderà in agosto. Negli anni d'intesa con Pavese, Bianca aveva abbandonato il lavoro da Einaudi e si era iscritta a Medicina, per laurearsi all'Università di Messina, nel 1951, con una tesi sulla psicoanalisi di Jung. Sarebbe diventata negli anni successivi la prima psicoterapeuta junghiana in Italia. Visse a Parigi, a New York e in Estremo Oriente, dove nel 1969 aveva istituito e tenuto per tre anni il dottorato di Lingua e cultura italiana presso l'Università cinese di Hong Kong. Rientrata in Italia, è stata membro e poi Vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Psicologia Analitica ed ancora membro dell'Associazione italiana di Psicologia Analitica. Brillante conferenziera in Francia, in America e in Italia, ha scritto molti contributi scientifici intorno alla psicoanalisi e psicoterapia. In questa vita straordinariamente ricca Bianca Garufi è stata anche una poetessa e scrittrice. Nel 1938 comincia a scrivere poesie, a soli vent'anni (anche Pavese era stato poeta prima che prosatore); nel 1943 comincia a scrivere il primo romanzo, *Libro postumo*, completato nel 1944, ma rimasto inedito fino al 2021; nel 1946 con Cesare Pavese scrive *Fuoco grande*, che

sarà pubblicato solo nel 1959, da Einaudi; nel 1962 è finito di stampare, sempre per Einaudi, *Il fossile*; nel 1968 pubblica l'ultimo romanzo, *Rosa Cardinale*, per i tipi di Longanesi; nel 1974 scrive un lavoro teatrale, presentato dalla Rai, dal titolo *Femminazione*; nel 1992 raccoglie tutta la sua produzione poetica in un libro dal titolo *Se non la vita*. Nel 2006 Mariarosa Masoero ha curato l'edizione dell'epistolario tra Cesare Pavese e Bianca Garufi, *Una bellissima coppia discorde*, settantatré lettere che ricostruiscono aspetti importanti della scrittura di entrambi i protagonisti. Inediti restano, invece, i *Diari*, di cui ancora una volta la Masoero dà notizia nell'edizione della trilogia narrativa garufiana edita, per sua cura, nel 2021.

La scrittura letteraria di Bianca Garufi ha una forte componente autobiografica, che ha indotto i pochi critici che si sono interessati della sua produzione a derubricarla nell'ambito di un certo mediocre diletterantismo. Italo Calvino, in una scheda di lettura richiestagli da Einaudi per valutare la possibilità di pubblicazione de *Il fossile*, si esprimeva in questi termini: «Dirò però, per dare un giudizio editoriale obiettivo, che non siamo sul piano della impubblicabilità, della follia e del sacrilegio, ma su quello d'una tranquilla mediocrità. [...] Il libro [...] è solo mediocre» (Garufi, 2021: XXVIII).

Del resto, lo stesso Pavese, che aveva probabilmente individuato in lei l'unica vera donna-compagna della sua vita, la aveva più volte accusata, come si evince dal bellissimo epistolario tra i due, di non impegnarsi con la dovuta dedizione e professionalità nella scrittura:

Non sono però ancora convinto che hai trovato la tua vocazione. Il fatto che lasci i tuoi capitoli copiati in disordine e li fai punteggiare e ripulire da me, dimostra un disamore alla pagina scritta che è preoccupante. A meno che tu mi consideri un alter ego di te; nel qual caso ti avverto che in letteratura non ci sono alter ego: chi non si salva da sé, non lo salva nessuno. (Roma, 29 aprile 1946) (Garufi, 2001: 77).

Sia Calvino che Pavese si scontravano, in effetti, con un problema che va tenuto in debita considerazione: quando la scrittura è autobiografica e non è *professione*, piuttosto tentativo

di psicoanalisi dell'io o di una collettività, si può parlare di vera letteratura, di arte? Perché è questo il carattere più evidente della produzione letteraria di Bianca Garufi. In un Paese che, come aveva scritto lo stesso Calvino, aveva superato il 1945, «un anno in cui tutto scottava come brace», in cui non si faceva più una letteratura da «tragedia greca» (Garufi, 2001: xxxix), Bianca Garufi resta ancorata a temi e stilemi non più alla moda e significativi solo dal punto di vista autobiografico. A giocare contro l'affermazione della scrittrice è anche stato decisamente il grado altissimo di *femminazione*, come lei stessa avrebbe notato, della sua scrittura. Protagonista di tutte le sue opere letterarie è la donna; il punto di vista è esclusivamente femminile; gli argomenti sono femminili, ma non da signorine *bienfaisant*. Così la scrittura della Garufi non piace agli uomini e neanche alle donne da romanzo rosa dell'Italia del secondo dopoguerra. L'obiettivo di queste pagine non è quello, impossibile ed inutile, di consacrare la Garufi come scrittrice da Pantheon; è piuttosto dimostrare che la letteratura non è solo scritta da letterati di professione e che l'intersezione tra discipline affini, ma distanti, come l'antropologia, la psicoanalisi e la letteratura concorrono senza dubbio alla realizzazione di scritti d'arte.

L'esame delle opere di Bianca Garufi deve partire anzitutto da una precisazione: la poesia fu probabilmente la vocazione più vera dell'autrice, la scrittura in prosa nasce dall'urgenza di raccontare, come altro da sé, trasponendole su un piano eteroclitico, vicende o riflessioni autobiografiche. È ovvio che la straordinaria esperienza di scrittura a quattro mani, con Pavese, del romanzo *Fuoco grande*, abbia indotto la critica a concentrare, erroneamente a mio giudizio, le sue attenzioni alla narratrice piuttosto che alla poetessa.

*Libro postumo*, il primo romanzo di Bianca Garufi, è stato edito solo dopo la sua morte, per le difficoltà di trovare un editore (Masoero, 2021: XIX-XXIV) che credesse nel progetto editoriale, nonostante il buon giudizio che ne aveva dato Pavese nel 1945. È il racconto, scritto in prima persona, ad eccezione di alcuni stralci affidati a Michele, da Silvia, partigiana, compagna di Matteo, che però è legato ad una fidanzata lontana. Silvia di *Libro postumo* non è esattamente Silvia di *Fuoco grande* e del *Fossile*. Ne ha, però, alcune caratteristiche, che, ovviamente, coincidono con i tratti autobiografici presenti in tutti i personaggi della Garufi. È

una ragazza sola in città, entra nella lotta partigiana al fianco di Matteo, che è *alter ego* di Fabrizio Onofri, al fianco del quale Bianca Garufi è stata partigiana a Roma. Entrare nella vita di Matteo significa intrecciare il suo destino e quello del fratello Michele che di lei è perdutamente innamorato. Il percorso di *Libro postumo* è un complesso *Bildungsroman* in cui Silvia tenta di trasformarsi da donna in madre e compagna, ma l'epilogo sarà fallimentare. Lo scavo introspettivo, che tradisce la vocazione psicoanalitica dell'autrice, costruisce uno stile che sarà la cifra di tutta la scrittura garufiana: franto, ellittico, spezzato, come un pensiero che s'interrompe perché è stato superato da un altro.

*Fuoco grande*, il secondo romanzo di quella che a me non sembra una trilogia, come invece la definisce Mariarosa Masoero, costituisce un *unicum* nel panorama editoriale del secondo dopoguerra. Nelle loro lettere, Bianca e Cesare lo definiscono il *romanzo bisessuato*. Si tratta di XI capitoli scritti, alternativamente, da Pavese, che diventa il personaggio Giovanni, e da Garufi, che è Silvia. Silvia è una giovane donna volitiva e complessa, che vive in città, dove ha conosciuto Giovanni, giornalista, col quale ha troncato una relazione nella quale lui continua, invece, ad essere sentimentalmente coinvolto. Per questo, quando Silvia gli propone di accompagnarla nel viaggio di ritorno a Maratea, nella casa materna, che ha lasciato molti anni prima, Giovanni accetta felice, convinto che la richiesta sottintenda un ancora vivo interesse della donna per lui. La donna ha bisogno di sostegno per affrontare una situazione che si fa più nitida, pur senza dissolvere mai completamente il mistero, col procedere dei capitoli: torna per assistere alla morte di Giustino, il figlio che ha avuto, in seguito alla violenza subita, dal patrigno, che questi ha cresciuto, insieme alla madre di Silvia, come figlio suo e dunque come fratellastro di lei. Al di là del tema della violenza familiare, dello stupro di cui tutti fingono di non sapere, il romanzo è singolare per il suo duplice registro che trova unità nel comune ricorso ad un medesimo ancestrale patrimonio mitico-rituale. Giovanni ha la scrittura di Pavese, ma anche alcuni tratti evidentemente autobiografici; Pavese ha un rapporto singolare con questo personaggio, che, pur somigliando ai suoi personaggi solitari e imbelli, silenziosi e incapaci d'amori felici, non soddisfa il suo demiurgo. Nelle lettere egli invita, infatti, in più di una circostanza,

Bianca a far procedere la narrazione: ha l'impressione che Giovanni stia rubando la scena, nel suo portare avanti la vicenda, a Silvia, imprigionata, non solo a giudizio di Pavese, in una sorta di interminabile *stream of consciousness* allo specchio. La preoccupazione forse nasceva dal fatto che il progetto era nato da Bianca e Pavese sentiva di farlo troppo suo. Negli anni di *Fuoco grande*, Pavese e Garufi, per motivi diversi e da tempi diversi, lavoravano sul mito, in particolare sui miti eponimi, su quelli eziologici. Il libro, ambientato in una Maratea, che somiglia alla Sicilia di Bianca, quanto alla Calabria del confino di Pavese, sembra ancorare nei miti ancestrali, legati alla terra e al sangue, la vicenda narrata. Nonostante i documenti ormai a nostra disposizione, tra le carte pavesiane e quelle che prima la Garufi e poi i suoi eredi hanno messo a disposizione della Masoero, è difficile asserire con certezza, quello che però appare veramente plausibile: l'idea di *Fuoco grande*, il progetto, la trama, i personaggi sarebbero opera della Garufi, che, ad un certo punto, quando Pavese è evidentemente preso da altri progetti, in concomitanza con l'avvicinarsi dell'epilogo amoroso tra i due, in una lettera minaccia il co-autore di «gettarlo alle ortiche» e proseguire da sola. A concorrere all'idea della maternità dell'idea del romanzo, oltre a *Libro postumo, prequel* discutibile, c'è il *sequel* del *Fossile*, nel quale, pur conservando l'alternanza dei narratori, Giovanni e Silvia hanno un'unica autrice e portano a compimento la vicenda, con finale volutamente aperto, di *Fuoco grande*. Un fossile apparirà Silvia, nelle battute finali di questo romanzo, che, come aveva già notato Calvino, non ha più la gustosa novità della scrittura a quattro mani con uno dei più importanti romanzieri del secondo dopoguerra, ma conserva un'atmosfera tragica che si fa asfittica, costantemente sull'orlo della catastrofe che non si compie, perché l'eccezionale si fa reale e come tale viene passivamente accettato. Silvia, rimasta a Maratea, fugge da casa, dopo la partenza di Giovanni, per recarsi a Lauria, in casa di parenti. Per raggiungerla ed evitare scandali, la madre odiatissima resta vittima di un incidente stradale e la lascia unica erede delle fortune di famiglia, riducendo quasi sul lastrico il patrigno. Giovanni tornerà da Silvia per provare a riconquistarla, ma non la troverà –nessuno sa dove si trovi– e apprenderà dai servi di casa tutto l'accaduto. La scrittura di questo romanzo a due voci,

opera di un'unica penna, non riesce a trovare uno stile credibile e ad inserirsi così nel solco di *Fuoco grande*. Questo non accade per l'assenza di Pavese e, dunque, per l'imperizia di Bianca Garufi. Accade perché i protagonisti sono quelli di *Fuoco grande*, ma non sono più gli stessi. Ne sono l'ombra, il fantasma evanescente nelle azioni come nei pensieri. La scrittrice, autobiograficamente e sentimentalmente ancora legata agli irrisolti protagonisti di *Fuoco grande*, ha commesso un errore di valutazione: tutto, vicenda e personaggi, avevano già trovato la loro compiutezza nella irrisolutezza misteriosa del romanzo precedente. Sarà *Rosa cardinale* il romanzo della svolta narratologica, proprio perché, non solo Silvia è diventata Sandra, ma, per quanto l'intreccio trasudi ancora elementi autobiografici e lunghe digressioni psicoanalitiche ed introspettive, *Rosa cardinale* supera l'esclusivo dominio della scrittura in prima persona, proponendo un registro, in cui ad essa sa sostituirsi, su un piano paritetico, quella in terza persona. Il romanzo racconta la storia di Sandra, che si trova in una casa di cura per disturbi alimentari, Villa Anna a Stresa. Di qui parte un lungo flashback, che attraversa varie epoche della vita della protagonista, mediante il quale apprendiamo che la donna è rimasta presto orfana dei suoi genitori ed affidata prima alla siciliana nonna paterna, l'inglese Judith, impegnata in sedute spiritiche per conservare indenne il rapporto con il defunto marito ed il figlio, poi alla sorella di sua madre, romana, zia Olga, che si occuperà della sua educazione a partire dal Liceo. A Roma Sandra diventerà romana, dimenticherà Letoiani e la Sicilia degli spiriti e dei riti ancestrali, conoscerà l'amica-sorella Clara, diventerà partigiana della resistenza romana, assisterà al crollo del sogno marxista, sposterà un compagno che sparirà in Australia, conoscerà Enzo, il grande amore che assisterà fino alla morte, poi Nicola, che abbandonerà lei ed il figlio che porta in grembo senza un apparente motivo. Seguiranno l'aborto, la follia, l'obesità e il ricovero a Stresa. L'epilogo finale rivelerà che il romanzo in quattro parti è, in realtà, il risultato del percorso di analisi in cui il medico di Stresa, divenuto poi marito di Sandra, dimagrita e rinsavita, la ha guidata. Tuttavia, paradossalmente, proprio in questo romanzo di dichiarata vocazione psicoanalitica, la scrittura della Garufi si affranca dalle involuzioni introspettive e si fa piana, diegetica,

attenta più al valore simbolico dei fatti, che al loro significato reale. L'autrice, che, nel frattempo, è diventata una psicoanalista di grido e di fama internazionale, ha affrancato la propria scrittura da necessità auto-terapeutiche. Dunque, *Rosa cardinale* può, senza dubbio, essere considerato l'approdo più importante della produzione narrativa di Bianca Garufi.

Dalla veloce disamina delle righe precedenti credo sia emerso chiaramente che Bianca Garufi non è una scrittrice degna di entrare nel canone. Il suo stile è intrigante, soprattutto se letto in controtuce con quello pavesiano di *Fuoco grande*: Garufi possiede i segreti della mitopoietica e ne fa strumento interpretativo del reale, ma il suo problema è che, se il linguaggio mitico è una delle chiavi narrative del dopoguerra, non è più alla moda nell'Italia e nell'Europa della guerra fredda e della rivoluzione capitalista; non è interessante per il pubblico, che insegue il sogno americano e vuole storie a lieto fine e, se è un pubblico femminile, vuole il romanzo rosa. Diverso è il discorso relativo alla produzione poetica. Devo confessare di essere stata attratta dalla poesia della Garufi inizialmente per una ragione di coincidenze. Mi ha sorpreso, infatti, che questa psicoanalista, che scrive ben quattro romanzi, circoscriva poi la scrittura narrativa a periodi ben delimitati della vita, mentre cominci la sua carriera letteraria, assai precocemente, a vent'anni, e continui a scrivere poesie per tutta la vita, anche quando la vena narrativa si è evidentemente esaurita. Mi ha sorpreso perché Cesare Pavese, il grande romanziere neorealista, di cui è stata forse l'unica donna compagna, è nato poeta e fino a qualche giorno prima del suicidio ha scritto poesie. La curiosità per questa coincidenza mi ha indotto a leggere con qualche aspettativa in più, devo confessarlo, rispetto ai romanzi, *Se non la vita*, la raccolta poetica che la Garufi, affida a Vanni Scheiwiller, nel 1992. Si tratta di una scelta di poesie che coprono l'arco cronologico di una vita, dal 1938 al 1991. Sin dalla prima parte, *Giorni (1938-1942)*, il parolibero s'impadronisce di un verso che può variare dalla misura minima del bisillabo all'ottonario, all'endecasillabo, all'ipermetria di una versificazione che assomiglia alla prosa, pur conservandosi assai distante e totalmente indipendente, per intenderci, dalle analoghe soluzioni pavesiane di quegli stessi anni. I *Giorni* cominciano con un bozzetto naturalistico d'intonazione dannunziana per l'uso di



sinestesie, personificazioni che costruiscono un'atmosfera panica, dal cui vitalismo sembra affaticato l'unico elemento umano, la poetessa, che, stanca dell'«immane fatica» di vivere, vorrebbe «abitare sola il mondo vastissimo»:

Incedono lente nuvole solenni.  
Dicono brevi parole le foglie  
quiete serene parole.  
Sento la terra respirare ampia.  
Le onde il mare trattiene  
per il suo sonno.

Cauto vola un uccello  
da un albero ad un altro  
più alto e più scarno.

Leviga il tempo le rupi  
scava in terra gli abissi.  
Sento l'immane fatica e il tonfo  
dei minuti che cadono.

Matura la notte un altro giorno.  
Vorrei abitare sola il mondo vastissimo (Garufi, 1992: 11).

La seconda sezione della raccolta s'intitola *Il terzo occhio* e raccoglie le poesie scritte tra il 1945 e il 1947, gli anni della relazione con Pavese. In sanscrito *ajna* è il lemna che indica il terzo occhio, un organo, corrispondente, nelle dottrine orientali, al sesto chakra, situato al centro della fronte, all'altezza dell'arcata sopraciliare, capace di vedere oltre la sfera sensibile, connesso perciò alle facoltà di intuizione, di comprensione dello spirituale e dell'oltre umano. Presente anche nella Bibbia, nel Vangelo di Matteo e nella Lettera di San Paolo agli Efesini, la teoria del terzo occhio ha, perciò, da sempre esercitato la fantasia di occidentali ed orientali. Bianca Garufi, che si iscriverà a Medicina e diventerà psicologa, è già in questi anni affascinata dalle letture antropologiche, mitologiche ed esoteriche e le poesie di questo gruppo ne sono prova. La lirica omonima racconta l'improvvisa apertura del terzo occhio: la civiltà sembra aver procurato la chiusura del terzo occhio; così l'uomo, che ha indurito come pietra il suo terzo occhio, avanza come cieco e

quasi un automa nella vita; può compiere il male, vive in una «oscurissima notte». Poi il terzo occhio «s'apre» ed è subito «un guizzo tuonante nella notte», un «colpo lucente nel petto», ma il balenare di un guizzo improvviso, il colpo in mezzo al petto, se consentono all'uomo di vedere finalmente il male compiuto, – «l'anima caduta come pigna acerba», il fiume che stagna «nella sabbia»–, procura, dunque, male e bene, gioia e dolore, la gioia del nuovo corso che si potrà imprimere alla vita, il dolore per quell'anima caduta, per la spina conficcata «fra occhio e occhio corporale», per la notte profonde della guerra vissuta:

Il terzo occhio s'apre,  
ed è una spada che balena,  
un guizzo tuonante nella notte,  
un colpo lucente nel tuo petto.

Il terzo occhio era come pietra,  
un punto disseccato,  
era un tempo indurito;  
e prima d'essere guizzo di luce  
era sonno ammassato.

Notte e notte, oscurissima notte,  
senza squillo né squarcio di saetta,  
notturna fronte, e stretta  
come il pugno dell'avarò  
il cuore di una chioccia.

Quando il terzo occhio diventò di pietra  
L'anima cadde come pigna acerba,  
il fiume stagnò nella sabbia,  
e restò quella spina conficcata  
fra occhio e occhio corporale, e fu notte profonda.

Poi il delirio fu indizio di vita,  
come un secchio su e giù dentro il pozzo,  
forse è morte, forse è vita:  
luce squillante,  
notte aborrita.  
Giorno e notte senza tregua,  
né gelo incessante,  
né plumbeo sonno.

Gioia e dolore  
Per ogni occhio che si apre,  
per ogni braccio che si stira,  
per ogni passo che va alla ventura (Garufi, 1992: 34).

Un altro gruppo di poesie, scritte tra il 1944 e il 1948, dal titolo *La vocazione*, può considerarsi il fulcro della raccolta, il momento in cui la poesia di Bianca Garufi trova la sua voce più autentica, la sua vocazione. Emblematica è la lirica interlocutoria che dialoga con un *signore*, dall'iniziale minuscola, in contrasto con la Sapienza, personificata con iniziale maiuscola di qualche verso dopo. L'io, alla ricerca del «giusto», si scopre predestinato non alla poesia, ma all'unicità: io, «unica al mondo» come la strada mia, solo mia, voluta per me da una forza ancestrale, che sta fuori eppure dentro di me, appartiene alle generazioni di cui sono figlia; la vita è riconciliazione con la propria strada e con le molteplicità che inconsapevolmente abitano dentro di noi e ci rendono la Sapienza, di ciò che siamo e siamo stati prima di essere:

Dov'è il giusto o mio signore?  
Dov'è il sentiero che mi appartiene  
La strada che hai voluto  
Mia, unica come io sono  
Unica al mondo?  
A volte ti trovo nel fervore  
ch'è un segno tuo.

La paziente attesa del tuo ritorno  
Volge alla fine. Sono come il cavallo  
Che nitrisce l'odore dell'erba  
Dopo polvere e fango.  
Sento il tuo grande fiato  
In lontananza  
E il bagliore dei fuochi  
Oltre gli ultimi monti.

Un giorno indosserò i tuoi colori,  
o mio signore in me, i colori cardinali  
come la rosa dei venti  
come frecce per le dimensioni  
che hai post in me.

E ti avrò, nuovo centro,  
occhio brillante,  
e il fluido sangue, intorno,  
ti nutrirà, nuova Sapienza,  
mio amore (Garufi, 1992: 66).

Ma di questi anni è anche il poemetto *La spirale e la sfera*, in cui la certezza della propria unicità diventa certezza di solitudine e apre la strada alla «paura che solca la terra». La poetessa, sola in mezzo alla devastazione di una terra insanguinata e desertificata dalla guerra, dialoga con un tu, che era centro e guida, sfera perfetta, che, ora, la spirale del tempo ha inghiottito. Il linguaggio del poemetto è cripticamente mitico. La sfera, forma perfetta, assimilabile al divino, diventa, nel climax ascendente dei versi, «luna matura», sintagma che fa pensare certamente alla bianca luna piena, ipostasi di Leucotea, che Pavese aveva voluto personificare in Bianca; ma anche ad una luna che ha sporcato il suo nitore del sangue versato, che ha perso quella natura «acerba» che la poetessa vorrebbe richiamare con un «urlo», emblema della paura di solitudine che ormai «solca la terra». La solitudine individuale, destino comune alle donne, che devono fare i conti da sempre con l'uomo che completa, è filiazione diretta di una solitudine mitica: la donna-luna matura, che ha perso il suo centro, la sua sfera perfetta è filiazione diretta delle donne del mito, Circe ed Elettra, che prima di lei si sono viste strappare l'amore di chi era «il centro», la ragione d'ogni cosa ed ora è stato inghiottito dalla terra per sempre:

La paura solca la terra  
È scossa la fertile terra  
La paura frusta il ghiacciaio  
La montagna si sgroppa  
La montagna si scatena.

Non ci sei più. Bene perduto  
La terra i tuoi segni ha inghiottito  
Le orme chiare, il tuo slancio,  
la tua vita protesa.

Il deserto è un petto spalancato  
Sotto una volta arida e cieca

Il deserto è una casa diroccata,  
un paese bruciato dalla guerra  
L'antro muto, la bocca del suicida  
È la caverna silenziosa  
Della madre che uccide il suo bambino  
È lo stesso silenzio, le orbite intagliate,  
quel volto di pietra scalfita  
La terribile maschera appesa.

Tu eri il centro e sei sparito  
Tu eri il punto al centro della terra  
Tu briglia di correnti e di stagioni  
Tu regolavi il flusso marino  
Nel deserto lo spazio dilaga  
Come l'onda lunga del mare  
Dopo il pugno e la spallata  
Dell'onda irrompente. Sulla marina  
La casa è diroccata. E di te  
Nulla. Né la gola protesa  
Né i capelli sveltanti,  
né il tuo sorriso che mordeva il cielo.

Cerco uno sterpo, un filo d'erba,  
un appiglio che ti possa salvare  
dalla magia che si solleva  
sulla terra a spirali  
Terra, mostro, voragine, magia,  
ventre ingordo, fauce nera  
il corno della luna senza tregua  
traccia spirali sulla terra.

Io cerco un urlo che ti possa richiamare  
Circolo, sfera, forma perfetta  
Altro disegno cerco, astrale, e più antico,  
un urlo pieno e primordiale,  
compiuto come il solleone,  
come luna matura. O un gesto nuovo  
che ritorca quella spirale  
e risolva l'ansia fumosa  
di quell'ascesa senza tregua,  
senza fine e senza visuale.

«Fame insaziabile» scongiuro «vana ricerca  
Forma avulsa, inutile viaggio,

fantasma di bellezza, estetizzante  
strada che inganna, inganno sopraffino,  
fatua luce lunare, tu, luna acerba,  
non tu luna matura. Tu luna aguzza,  
nomade punta, lama tagliente»  
(La condanna di Circe e di Elettra,  
la catena del mito irrisolto,  
il vuoto affanno, il giuoco ripetuto  
in eterno delle lame ingoiate  
l'eterna spada nel cuore trafitto).

Non ci sei più, tu luce e sfera  
Tu eri l'immagine del sole  
E la mia voce che un tempo muoveva  
L'aria come la coda di una tigre  
L'erta mia voce è sfinita  
E tu sei sparito davvero.

Potessi almeno gridare all'infinito  
Il tuo nome oltre il giorno e la notte  
Al di là dei cicloni, e lo scirocco  
Dal plumbeo volto  
Nell'oleoso imbuto dell'orco  
Vorrei gridare il tuo nome nel frantoio  
Oppure dentro una tromba di mare:  
tu mondo nuovo, specchio di un mondo nuovo  
Tu coscienza esercitata  
Tu equilibrio del cuore  
Tu aderenza, chiarore,  
trasparenza. Tu acqua cara  
tu nuova civiltà, storia affrancata  
frutto né acerbo né maturo  
tu respiro della terra  
il tuo sangue rintocca.

«O tu che mi sei così vicino  
Più vicino che la vena del mio collo»  
O tu che mi sei così lontano...  
O tu che mi sei così lontano  
Più lontano del livido ghiacciaio,  
più della neve, più dell'ombra del bosco,  
scoiattolo, scheletro vivo  
e ansante del camoscio

Sei l'immensa sorpresa variopinta  
Sei il fiore bianco nato sulla rupe  
Il più lontano sullo strapiombo  
O tu lontano dal pozzo profondo,  
dal tonfo che fa la secchia nel fondo  
del pozzo disseccato (Garufi, 1992: 75-78).

Della sezione *Femminazione* (1965-1980), la più impegnata della raccolta, la poesia incipitale si apre con una adesione evocativa alla satira classica, quella greca e poi alessandrina, contro le donne, che si nutre di una concatenazione di eventi metamorfici volti a costruire, in questo caso, una idea evidente non di uguaglianza tra i sessi, ma di superiorità femminile. L'intera sezione è consacrata alla dimostrazione di un assunto assai elementare: il carro del mondo, sul quale la donna sta un passo dietro l'uomo, deve fermare per un attimo la sua corsa, la donna deve scenderne e correre per sé sola. Il mondo è interamente debitore della *femminazione*; se la donna non fosse stata tutto ciò di cui l'uomo aveva bisogno –compagna, serva, amante, moglie, madre, sorella, amica–, nessun uomo avrebbe potuto essere «cacciatore», «esploratore», «eroe dalle mille avventure»:

Come avresti potuto altrimenti  
Sono stata cavalla  
Mucca farfalla  
Sono stata una cagna  
Una vipera un'oca  
Sono stata tutte le cose mansuete  
E ampie della terra  
Il vuoto del corno che chiama alla guerra  
L'oscuro tunnel dove sferraglia il treno  
La caverna a notte dei pirati  
Sono stata quella che sempre deve essere là  
Una certezza quadrata  
Sono stata tutto ciò che poteva servirti  
A prendere il volo  
Sono stata anche tigre  
Cima e voragine  
Strega  
Sacra e terribile bocca dentata

Come avresti potuto altrimenti  
Essere tu il cacciatore  
L'esploratore  
L'eroe dalle mille avventure?  
Sono stata persino terra e luna  
Perché tu potessi metterci  
Il piede sopra  
E adesso questa ruota si è fermata  
Devo adesso fare una cosa  
Mai fatta forse mai esistita  
Una cosa anche per te ma  
Soprattutto per me  
Per me sola  
Tanto autentica e nuova  
Che trema persino il volto della vita (Garufi, 1992: 87-88).

L'ultima parte della raccolta s'intitola *Il volto di Persefone* (1987-1991). Persefone è la regina degli Inferi, ma anche la figlia di Demetra. Ade l'ha rapita e l'ha resa regina. Per nove notti e nove giorni, Demetra ha percorso terra, cieli e mari, alla ricerca della bellissima figlia, ma Zeus le ha concesso d'averla con sé solo sei mesi, nei quali la natura celebra il trionfo di primavera ed estate. Sulla terra è la bellissima Kore e negli Inferi è la matura Persefone, potentissima regina, che prende per sé tutto ciò che vuole dai Superi e dagli Inferi. È di questa dea che Bianca Garufi impara a scrutare il volto; è questa la dea dell'ultima stagione poetica, perché in lei si scontrano, incontrano e conciliano gli opposti, i conflitti; nella sua natura ancipite la poetessa rivede la polisemia del suo essere donna, «voce che si deforma» e «voce che chiama», «ricordo» e «nulla irriso», «banco di nebbia» e «orizzonte» chiaro:

In ringraziamento  
La tua voce che si deforma  
Rifacendo il suono  
Della voce che chiama  
Lo scherno  
Il nome  
Chi mai potrebbe condannare



Sfregio così sublime  
Un vero colpo da maestro  
Indicibile divina stoccata  
Segno che rimarrà  
Scolpito nell'attimo  
Di tregua  
D'innocenza  
L'ultimo forse

Dopo  
Tutto ciò che un tempo  
È stato  
Non rimarrà  
Nemmeno come  
Ricordo  
Ci sarà solo  
Un nulla irriso  
In attesa del  
Banco di nebbia  
Che lo condenserà  
All'orizzonte  
In un singulto  
Che non ha  
Eco (Garufi, 1992: 164-165).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DE LISO, Daniela (2023). *Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese* (pp. 137-160). Napoli: Paolo Loffredo.
- GARUFI, Bianca (1962). *Il fossile*. Torino: Einaudi.
- (1969). *Rosa Cardinale*. Milano: Longanesi.
- (1992). *Se non la vita. Poesie 1938-1991*. Milano: All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller.
- GARUFI, Bianca e PAVESE, Cesare (1959). *Fuoco grande*. Torino: Einaudi.
- (2021). *Trilogia. Libro postumo, Fuoco grande, Il Fossile*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- MASOERO, Mariarosita (a cura di) (2006). *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*. Firenze: Olschki.
- (2021). «Introduzione» (pp. IX-XVIII); «Nota ai testi» (pp. XIX-XXX). In B. Garufi. e C. Pavese, *Trilogia. Libro postumo, Fuoco grande, Il Fossile*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.



IL BINOMIO DONNA-POTERE  
IN ENRICHETTA CARACCILO DI FORINO:  
IL PROCLAMA ALLE DONNE D'ITALIA  
THE BINOMIAL WOMAN-POWER  
IN ENRICHETTA CARACCILO DI FORINO:  
THE PROCLAMATION TO THE WOMEN OF ITALY

Francesca SOLDANI

*Universidad del País Vasco/Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Nel corso della storia la donna è stata esclusa dai luoghi di potere e di scambio culturale. La tendenza delle donne ad avvicinarsi alla letteratura e alla scrittura, come mezzi per raggiungere il potere al fine di affermare il proprio pensiero contro una tradizione patriarcale, si manifesta con chiarezza nell'Ottocento. La produzione di queste scrittrici ottocentesche spesso si connota per la forte tensione patriottica, scaturita dalla condizione politica italiana e dai moti risorgimentali. L'intervento ha l'obiettivo di indagare il rapporto tra donna e potere attraverso lo studio del *Proclama alle Donne d'Italia* (1866) di Enrichetta Caracciolo, fonte necessaria per indagare i rapporti che intercorrevano tra l'autrice e la politica.

*Parole chiave:* donne e potere, Enrichetta Caracciolo, Risorgimento italiano, *Proclama alle donne d'Italia*.

*Abstract*

Throughout history, women have been excluded from places of power and cultural exchange. The tendency of women to approach literature and writing as a means of achieving power to assert their thoughts against a patriarchal tradition is clearly manifested in the nineteenth century. The production of these nineteenth-century women writers is often characterized by a strong patriotic tension, arising from the Italian political condition and the Risorgimento movements. The intervention aims to investigate the relationship between women and power through the study of the *Proclama alle donne d'Italia* (1866) by Enrichetta Caracciolo, a necessary source to investigate the relationships between the author and politics.

*Keywords:* women and power, Enrichetta Caracciolo, Italian Risorgimento, *Proclama alle donne d'Italia*.

Il Risorgimento italiano non fu solo un processo di democratizzazione, ma si tradusse anche con un'azione militante avvenuta per mano di autori, intellettuali e scrittori occasionali, che pubblicarono manifesti esortativi o volantini di protesta contro una politica che non li rappresentava. È interessante direzionare lo studio verso un'analisi delle esperienze comunicative di coloro che parteciparono attivamente, non per forza come protagonisti, al progetto di identificazione nazionale, col fine di far emergere i sentimenti e la mentalità libertaria dell'epoca.

L'allargamento del consenso non riuscì a coinvolgere tutti gli strati della popolazione, la quale volle rappresentare l'ideale unitario con la scrittura e la diffusione di testi. Vennero coinvolte anche le classi medie, che solitamente erano escluse dalla politica: nacque la coscienza nazionale. I testi dei patrioti, a partire dal 1848, uniti alla fervida propaganda antiborbonica e filounitaria, si univano agli ideali nazionalisti e contribuivano a comporre un ideale politico che si configurò presto come la prima *religione laica* del Paese (Tondo, 2009). La letteratura risorgimentale e post-risorgimentale si arricchì di testi propagandistici della borghesia rivoluzionaria, con lo scopo di mettere in luce i valori etici e civili tipicamente romantici, contrapposti alla volontà di condannare il potere e di educare il popolo; nel periodo immediatamente successivo all'Unità l'obiettivo principale era quello di coinvolgere quanto più possibile le masse: «oltre ad evocare il popolo/nazione, lo si voleva vedere agire in carne ed ossa» (Banti e Ginsborg, 2007: XXIII). Le opere si arricchirono di miti, allegorie e simbolismi, si diffuse presto la stesura di proclami e manifesti; si assistette all'avvento di un nuovo modello comunicativo, attraverso cui si promuoveva l'immediatezza del linguaggio con lo scopo di esortare il popolo ad accogliere la causa nazionale (Tondo, 2009).

La Penisola si presentava come un centro «policentrico e polistatale» (Tondo, 2009) il cui popolo mirava alla libertà e scelse di mobilitarsi per la causa nazionale. Le classi sociali che aderirono agli ideali patriottici furono le classi sociali più agiate, la borghesia agraria, i ceti medi, le famiglie nobili in rovina, ossia coloro che secondo Berchet si inserivano nella classe media tra «parigini» e «ottentotti» (Berchet, 1977: 49) e che erano i maggiori destinatari degli scritti patriottici. Le classi sociali meno abbienti non sentendosi mai incluse totalmente nel percorso

identitario nazionale e progettarono di intervenire con mobilitazioni popolari mirate all'unificazione, che a causa dell'incapacità del movimento democratico nazionale non riuscirono a organizzare. Antonio Gramsci mise a confronto il Risorgimento italiano con la Rivoluzione francese, ipotizzando che il movimento italiano, contrariamente a quello francese, si caratterizzava per la mancanza di «un'andata di popolo» che veniva identificato con la mancanza della riforma agraria. Di conseguenza il percorso italiano per l'identità nazionale fu definito una «rivoluzione passiva» (Tondo, 2009) La volontà di approdare ad un'unificazione si concretizzò negli ideali repubblicani-centralistici di Mazzini, in quelli repubblicano-federali di Cattaneo, in quelli monarchici-federali di Gioberti e in quelli monarchici-centralistici di Cavour.

Nel Regno di Napoli, così come in tutto il sud della Penisola, le masse scelsero di partecipare anche attraverso la scrittura al processo identitario nazionale. Le donne furono protagoniste attraverso opere letterarie, con la partecipazione a salotti privati, ad associazioni e a logge massoniche:

il protagonismo femminile che le scritture femminili evidenziano induce a focalizzare l'attenzione non solo sulle immagini simboliche, ma sulle donne in carne ed ossa che sono state coinvolte nella lotta per la costruzione della nazione, che vi hanno partecipato con entusiasmo, che vi hanno investito qualcosa (Soldani, 2011: 19).

Le personalità femminili affidarono alla scrittura i propri ideali patriottici e politici, esortando gli uomini ad agire per la causa nazionale. Nell'Ottocento si assistette ad un cambio di rotta anche nella definizione dei modelli femminili a cui ispirarsi: la donna moglie e angelo del focolare si vestiva degli elementi «trasgressivi» (Russo, 2010/2011: 177-198) avvicinandosi a quel mondo che prima dell'unificazione era riservato ai soli uomini. Con la scrittura di biografie, proclami e opere patriottiche si approdò ad un protagonismo popolare tutto al femminile, «sotto la bandiera della nazionalità» (Soldani, 1999). La scrittura memorialistica diventava il mezzo di azione per l'affermazione di coloro che desideravano il riscatto nazionale. Sono poche le patriote che si approcciano alla scrittura di autobiografie con lo

scopo di trasmettere la propria storia, prima fra tutte l'ex monaca napoletana Enrichetta Caracciolo di Forino (1821-1901), nota al pubblico per la pubblicazione de *I Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo di Forino* (1864) (Guidi, Russo e Varriale: 2011). La Caracciolo si connota nel novero delle scrittrici risorgimentali dalla forte indole patriottica. In occasione della Terza di Indipendenza (1866) l'autrice scrisse il *Proclama alle donne d'Italia*, in cui esortava le donne ad abbracciare la causa dell'unificazione. Nel 1866 il processo di unificazione non era concluso, il Lazio non era ancora annesso allo Stato italiano così come, il Veneto, Trento e Trieste, che appartenevano ancora all'Austria. Alla fine della guerra il Regno d'Italia conquistò il Veneto, la provincia di Mantova e parte del Friuli: nel 1866 si pose fine a quella che dagli storici venne definita «questione veneta». L'attività propagandistica trovò ampio spazio nell'azione di volantinaggio, sui cui erano stampati i Proclami. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento i «vigliettini» (Tondo, 2009) dilagavano in tutti gli strati della popolazione accendendo gli animi contro la politica filoborbonica. L'autrice attraverso lo scritto fa leva su una tradizione letteraria già consolidata, in cui gli ideali di patria emergevano con lo scopo di coinvolgere ogni strato della popolazione. Non siamo in possesso del *vigliettino* originale riportante il *Proclama* della Caracciolo, il quale ci è pervenuto attraverso l'opera di Sciarelli, in cui l'autore, contemporaneo dell'autrice, cerca di ricostruire su base diacronica gli scritti della ex monaca napoletana; è possibile che lo scritto circolasse però a Napoli e che venisse distribuito alle folle. Il *Proclama* della Caracciolo rappresenta un'esortazione per le donne che vuole incitare, in qualità di madri e mogli, affinché partecipino alla causa nazionale e educino i loro figli alla lotta per l'indipendenza:

Entusiasmo, se pur ne ha bisogno, ispiri agli uomini il coraggio vostro, Donne italiane. Cingete allegre, o giovanette, ai fratelli, agli amanti, con le vostre mani, la spada. Benedite con occhio asciutto i vostri figli, o madri (Sciarelli, 1894: 63-64).

Nello scritto oggetto di analisi non mancano i riferimenti all'ideologia anticlericale, maturati nell'autrice a seguito dei

diciotto anni di clausura forzata nel convento napoletano di San Gregorio Armeno e dalla lettura di giornali risorgimentali, espressione dell'ideologia liberale di stampo mazziniano (Sanvitale, 1997: 249-250):

E voi, o Claustrali, alzate la fervida cotidiana prece pei prodi che versano il loro sangue sul campo di battaglia. La prece non sia quella però, che altra volta nell'eccidio (maggio 1848), illuse elevaste. Iddio non può esaudire desiderii nefandi: preghiera che non è per la patria, è bestemmia. Io pure, convivendo con voi, obbligata fui a recitarla; ma Dio che leggeva il silenzioso voto del cuore, perdonò al sacrilego labbro. [...] Sorgete dall'avvilimento in cui vi trovate; ed allo squillo della tromba di guerra, ricordatevi che siete cittadine (Sciarelli, 1894: 63-64).

Nonostante la smonacazione, la Caracciolo non perse la fede cattolica, ma si allontanò dal mondo monastico che l'aveva fatta prigioniera, avvicinandosi alla loggia massonica *Il vessillo della carità e Annita*. Il binomio Patria-Dio presente nello scritto è probabilmente ereditato da una tradizione precedente, –si vedano per esempio gli scritti di Caterina (1847)<sup>1</sup> in cui questo dualismo è presente o gli scritti del patriota salentino Brunetti (Tondo, 2009), o ancora Guadalberta Beccari<sup>2</sup>– la preghiera deve elevare la donna ad un'ideale di Patria unita, capace di santificare il sangue dei prodi cittadini che lottano per la Nazione. Attraverso il binomio mazziniano Patria-Dio si vuole accentuare la dimensione

---

<sup>1</sup> «E però come nel passato mi dolsi e piansi alle sventure della patria, così ora lietamente apro il cuore alla gioia e alle speranze, pensando a quanto, Beatissimo Padre, la mia terra natale aspetta da lei. [...] A chi guarda il passato certo parrebbe che i dolorosi miseri tempi fosse stata la Santità vostra da Dio chiamata a reggere il suo popolo e la sua Chiesa. [...] Quali cuori le negheranno l'ubbidienza? Come non sarà che in tutti si accresca il religioso zelo, quando vedrassi che nel vicario di Cristo, nella qualità degli ordini instituiti o restaurati da lui apertamente risplende carità, la misericordia, la giustizia, il fraterno amore insegnato al mondo dell'evangelo?» (Franceschi, 1947: 119).

<sup>2</sup> «All'amore di Patria più puro e santo era stata informata la mia educazione, e fin dall'infanzia io le avevo donata tutta la mia anima, sentendomi felice che per essa io fossi stata ancora in culla sacrata al martirio. [...] Mia madre, sua ispiratrice e coadiutrice in tutto, lo confortava, insegnando ai bimbi il santo nome di Patria dopo quello di Dio» (Mss. in data e collocazione ignota, edito in Giulia Cavallari Cantalamessa, 1912: 528-529; Soldani, 2002).

nazionalista e il movimento rivoluzionario in ogni forma, da Nord a Sud Italia. La forte forza comunicativa del *Proclama* chiama alle armi le donne, sulla falsa riga delle consorelle siciliane, che si smonacarono per abbracciare la causa comune: «[...] Imitate l'esempio delle Siciliane sorelle, che, al suono della campana della Gancia, deposte di Monache il sacco, si unirono al popolo per la caduta del despota. [...]» (Sciarelli, 1894: 63-64).

La Caracciolo nel testo fa riferimento al 1848, anno in cui fu concessa la Costituzione, poi ritirata, ottenuta grazie alle pressioni dei patrioti napoletani e alla rivolta indipendentistica siciliana con aspirazioni monarchico-costituzionali. Il Paese si avvicinava nuovamente alla monarchia costituzionale dopo il 1812, anno della promulgazione della Costituzione siciliana e il 1820, anno del giuramento di fedeltà di Ferdinando II sulla Costituzione. Le sedute in Parlamento però furono mai avviate; il re deluse le aspettative dei patrioti napoletani sospendendo la promulgazione della Costituzione a causa delle violente rivolte napoletane del maggio 1848 che furono represses duramente dalla polizia borbonica (Tondo, 2009)

Alla fine del componimento l'autrice incita tutte le donne a preparare la festa in *pompa magna* per il ritorno degli uomini vittoriosi: «Uniamoci tutte in santo amplesso, madri, donzelle, claustrali; e, mentre sulle rive del Mincio tuona il cannone, apparecchiamo le bende ai feriti, l'avello ai morti, le ghirlande ai vincitori!» (Sciarelli, 63-64: 1894).

L'autrice assolve al compito di sobillare gli animi delle folle, smuovendo gli interessi per la patria unita e mettendo in luce gli eroici gesti compiuti dai connazionali, i quali rappresentano delle personalità importanti, al fine di trasmettere questi sentimenti anche alle nuove generazioni, facendo leva sul forte orgoglio di appartenenza ai valori familiari di cui le donne sono portatrici.

Il *Proclama alle donne d'Italia* della Caracciolo si interseca perfettamente, per i temi e per gli ideali espressi, con gli scritti di Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799), la quale all'alba dei moti del Risorgimento abbracciò la causa nazionale. La Pimentel nel 1799, qualche mese prima della sua improvvisa morte<sup>3</sup>, fondò il giornale politico bisettimanale *Il Monitore napoletano*,

---

<sup>3</sup> Per ulteriori riferimenti sulla vita della Pimentel si veda Croce (1999).



occupandosene integralmente fin dal primo numero, pubblicato il 2 febbraio 1799, fino all'ultimo, pubblicato il 12 giugno dello stesso anno.

«Pimentel Eleonora Fonseca. *Audet viris concurrere virgo*. Ma essa si spinse nella rivoluzione come Camilla nella guerra, pel solo amor della patria» (Cuoco, 1998: 505), con queste parole Cuoco, ricche di riferimenti classici alla mitografia, definisce la morte eroica dell'autrice, in cui la donna assume i caratteri della martire repubblicana. Eleonora diventa «donna virile» nel giudizio dei suoi contemporanei, come riportano i coevi che trattano del Novantanove napoletano, oltre che «fedele compagna» nell'elogio composto da Croce (1926: 34). Percepita nella contemporaneità come una donna straordinaria e impavida, il suo nome, nei secoli, viene affiancato dall'attributo *virile*, il quale rimanda ad un universo prettamente maschile. La de Fonseca, amante della letteratura, sin dalla giovane età, si avvicinò alla poesia e alla scrittura; vicina ai salotti letterari ebbe modo di approcciarsi alle questioni politiche, anche con la lettura di testi teatrali e di opere filosofiche e letterarie (Croce, 1926: 6). La sua produzione poetica le permise di acquisire notorietà nell'ambiente culturale italiano; le venne attribuito *in primis* l'appellativo, definito poi dai posteri come riduttivo (Urgnani, 1998: 13-15), di «poetessa metastasiana» e successivamente di petrarchista, con un lessico in cui riecheggiava la sofferenza e il tema della reminiscenza. La Pimentel fu la prima donna direttrice di un giornale, dai cui articoli traspare tutto lo spirito indipendente che la animò. Lo stile privo di ampollosità di linguaggio rese il bisettimanale uno strumento di comunicazione diretto a tutti, con lo scopo di educare il popolo agli ideali politici e sociali. Il giornale si proponeva di dare notizie politiche, ma anche commenti personali di fatti, oltre che consigli politici sulle nuove leggi promulgate e apprezzamenti sulle leggi in discussione (Jacchia, 1953: 51-64). Animata dai valori rivoluzionari di matrice francese scelse di accostare alla sua attività di letterata quella di giacobina, come verrà successivamente definita da Croce:

Sono le funeste insorgenze dei nostri dipartimenti, una forza mal applicata sì, ma forza son di carattere. Piangendo in esse i dolorosi effetti di un carattere viziato da tanti secoli di assurdo

sistema politico e dalla recente corruzione...consoliamone almeno gittando gli sguardi sul felice avvenire, che ne presenta questo carattere stesso, rettificato, regolato dalle salubri leggi repubblicane, e rivolto non a dilacerare, ma sostenere e difendere la patria. (Fonseca Pimentel, 1999b).

Negli ultimi numeri del giornale la de Fonseca Pimentel cessa di parlare della situazione politica napoletana per dare spazio alle leggi e ai proclami; da questo silenzio trapela il dolore e lo sconforto di chi, avendo creduto e sperato nel cambiamento e dopo aver sacrificato la propria vita in nome degli ideali di patria, era costretto ad accettare la triste realtà e la delusione della sconfitta. Scomparvero dal giornale le proteste e le polemiche, ma Eleonora non si diede mai per vinta, continuando a incitare il popolo per la lotta e l'indipendenza; le sue attese per la situazione napoletana si tramutarono presto in speranze per l'Unificazione italiana:

[...] l'Italia resterà una nazione guerriera, combatterà del suo, non dell'*altrui ferro cinta*; si comprenderà la gran verità, che un popolo non si difende mai bene che da se stesso e che l'Italia indipendente e libera è utile e alleata; dipendente, è di peso; perché la libertà non può amarsi per metà, e non produce i suoi miracoli che presso i popoli tutti affatto liberi (Fonseca Pimentel, 1999c: 572).

La Pimentel esortava i cittadini a combattere e ad abbandonare «case e sostanze», in nome di quella libertà che lei stessa pagò con la vita e che agli occhi dei posteri l'ha resa immortale; le sue parole, che ripercorrono le tracce foscoliane dei *Sepolcri*, sono condensate poi nell'ideale virgiliano del «sangue versato» dei patrioti per il raggiungimento della libertà (Pellizzari, 2008: 115). Il giornale diventava quindi una testimonianza storica delle vicende utile non tanto ai lettori contemporanei, quanto piuttosto ai posteri e alla memoria della collettività (Urgnani, 1998: 336):

Siccome i fogli pubblici prendono a' nostri giorni il luogo degli antichi fasti, e conservando le memorie presenti, somministrano i materiali alla storia, così giova al promesso ragguaglio de' fatti che avvennero dalla fuga del despota alla proclamazione della Repubblica, permetter il racconto di alcuni aneddoti (Fonseca Pimentel, 1999a: 157)

Nonostante le epoche e il quadro politico differente è evidente che gli ideali di patria e la critica alla politica dirigente coeva fosse comune ad entrambe le autrici partenopee. Le due si pongono storicamente agli antipodi: la Pimentel visse l'alba dei moti risorgimentali, contrariamente alla Caracciolo che ne visse la fine. È possibile che la tradizione, di cui la Pimentel fu iniziatrice, abbia influenzato gli scritti della Caracciolo che sicuramente ebbe modo di leggere *Il Monitore napoletano*, oltre ad altri giornali risorgimentali che introduceva illegalmente nel monastero di San Gregorio Armeno in cui fu rinchiusa. L'ex monaca benedettina, infatti, nel suo *Proclama* ricalca le orme della de Fonseca Pimentel, come quest'ultima, donna rivoluzionaria che scelse di prendere parte alla vita politica, mossa dall'amor di Patria.

Enrichetta Caracciolo, inoltre, conobbe, probabilmente poco dopo la smonacazione avvenuta nel 1860, Salvatore Morelli, il quale rivestì molte cariche pubbliche a Napoli e nel 1867, fu eletto deputato nel collegio di Sessa Aurunca, propose alla Camera il suo primo disegno di legge a favore della «reintegrazione giuridica della donna», appoggiata dalla stessa Enrichetta Caracciolo la quale era membro del *Comitato femminile per l'emancipazione delle donne* fondato da Morelli (Guidi, Russo e Varriale, 2011: 143). Autore dell'opera *La donna e la scienza*, Morelli nel 1860 incita la donna ad agire:

Il giorno che s'inalba si splendidamente, sarà il trionfo della natura, la vittoria della verità e del dritto sulla menzogna e sulla forza.

[...] Profittate del momento in cui l'Italia volge a migliori destini, immischiatevi nell'azione rivendicatrice, e propugnatela il vostro dritto propugnando la libertà e l'unità della patria, che preludia la grande unità e la libertà del genere umano, mercé la soppressione delle barriere e delle guerre internazionali.

[...] riscuotetevi, associatevi con le consorelle d'oltremonti e d'oltremari per imporre ai legislatori una legge moralizzatrice ed emancipatrice, [...] e proclamando con la Religione della Scienza l'esaltamento del proprio sesso, aggiungete alle virtù naturali che vi decorano, l'aureola sublime d'un'epopea rigeneratrice! (Morelli, 1869: 292).

Incoraggiò le donne a unirsi alle consorelle d'oltremare affinché queste si affermassero nella società attraverso il loro operato. La Caracciolo, conoscendo personalmente Morelli, è molto probabile che avesse letto *La donna e la scienza* prima della stesura del suo *Proclama*, il quale venne pronunciato nel 1866. L'obiettivo di Morelli, così come quello della Caracciolo era quello di rendere le donne protagoniste della vita del Paese, esortandole ad agire per la causa nazionale per la rivendicazione dei propri diritti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BANTI, Alberto Mario e GINSBORG, Paul (a cura di) (2007). *Storia d'Italia. Il Risorgimento*. Torino: Einaudi.
- BERCHET, Giovanni (1977). *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. L. Reina (a cura di). Milano: Mursia.
- CAVALLARI CANTALAMESSA, Giulia (1912). *Alcune lettere di Adelaide Cairoli Bono*, in *Miscellanea di studi storici in onore di Antonio Manno*, vol. II. Torino: Fratelli Bocca.
- CROCE, Benedetto (1926). «Eleonora de Fonseca Pimentel e il Monitore Napoletano». In B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti, ricerche*. Bari: Laterza.
- CUOCO, Vincenzo (1998). *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*. A. De Francesco (a cura di). Manduria/Bari/Roma: Pietro Laicata.
- GUIDI, Laura, RUSSO, Angela e VARRIALE, Marcella (2011). *Il Risorgimento invisibile. Patriote del Mezzogiorno moderno*. Napoli: Edizioni comune di Napoli.
- JACCHIA, Irene (febbraio 1953). «Le probabili origini marrane di Eleonora de Fonseca Pimentel». *Rassegna mensile di Israel*, terza serie, 19(2).
- FONSECA PIMENTEL, Eleonora (1999a). «Il Monitore napoletano», 4, 12 febbraio 1799. In M. Battaglini, *Il Monitore napoletano 1799*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- (1999b). «Il Monitore napoletano», n. 10, 15 ventoso, 5 marzo 1799: cfr. n. 26, 20 fiorile, 9 maggio. In B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799*. C. Cassani (a cura di.). Napoli: Bibliopolis.
- (1999c). «Il Monitore napoletano», n. 28, 14 maggio 1799. In M. Battaglini, *Il Monitore napoletano 1799*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- MORELLI, Salvatore (1869). *La donna e la scienza o La soluzione del problema sociale*. Cenno critico a biografico di V. Estival. Napoli: Società tipografico-editrice.
- PELLIZZARI, Maria Rosaria (2008). «Eleonora de Fonseca Pimentel». *Storia delle donne*, 4. Firenze: Firenze University Press.

- RUSSO, Angela (2010/2011). «“Dio protegga l’Italia, guai a chi la tocca!”». Il Risorgimento nazionale attraverso le lettere di alcune patriote». *Storia delle donne*, 6/7, pp. 177-198.
- SANVITALE, Francesca (1997). *Le scrittrici dell’Ottocento, Da Eleonora de Fonseca Pimantel a Matilde Serao*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato.
- SCIARELLI, Francesco (1894). *Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino ex monaca benedettina. Ricordi e documenti*. Napoli: Cav. Antonio Morano Editore.
- SOLDANI, Simonetta (1999). «Donne della nazione. Presenze femminili nell’Italia del Quarantotto». *Passato e presente*, 46, pp. 75-102.
- (2002). «Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti di donne dell’Ottocento». *Genesis*, 1/1.
- (2011). «Prefazione». In M. T. Mori, *Figlie d’Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento*. Roma: Carocci.
- TONDO, Franca (2009). «Il coinvolgimento delle masse nell’ideale unitario nazionale». *Il lettore di provincia*, n. 132/133, pp. 87-107.
- URGNANI, Elena (1998). *La vicenda letteraria e politica di Eleonora de Fonseca Pimentel*. Reggio Calabria: La città del sole.



COLEI CHE NON SI ARRESE: GIULIA CARACCILO,  
MASSONA, FEMMINISTA E PATRIOTA  
THE WOMAN WHO DECIDED TO DO NOT SURRENDER:  
GIULIA CARACCILO, MASSON, FEMINIST AND PATRIOT

Gloria Maria GENOVA  
*Universidad de Salamanca*

*Riassunto*

All'interno del panorama risorgimentale italiano figurano maggiormente nomi maschili, tuttavia l'Italia non si formò soltanto grazie al sangue e all'impegno politico degli uomini, il che dimostra l'esistenza di un Risorgimento Femminile dentro lo stesso Risorgimento Italiano, meglio noto come *Risorgimento Silenzioso*. In questo articolo si tratterà la figura di Giulia Caracciolo Cigala, patriota partenopea vicina a grandi personaggi politici, sia maschili che femminili e di come durante la sua intensa vita lei si sia spesa per la causa italiana e abbia, inoltre, conferito un enorme contributo alle logge massoniche femminili.

*Parole chiave:* Giulia Caracciolo, Logge d'Appartenenza, Massoneria, Risorgimento, Femminismo.

*Abstract*

Within the panorama of the Italian Risorgimento there are more male names, however Italy was not formed only thanks to the blood and political commitment of men, which demonstrates the existence of a Female Risorgimento within the Italian Risorgimento itself, better known as Silent Resurgence. This article will discuss the figure of Giulia Caracciolo Cigala, a Neapolitan patriot close to Garibaldi, Finocchiaro Aprile, Anna Mozzoni, Enrichetta Caracciolo and how during her intense life she spent herself for the Italian cause and gave an enormous contribution to the female masonic lodges.

*Keywords:* Giulia Caracciolo, *Logge d'Appartenenza*, Masonry, Risorgimento, Feminism.

## 1. INTRODUZIONE

Nell'anno 2011 gli italiani celebravano il centocinquantésimo Anniversario dell'Unità del loro Paese, ottenuto al prezzo del sangue di numerosi innocenti e di valorosi uomini politici che con le loro azioni militari riuscirono a portare a termine la travagliata impresa. In questo frenetico e sanguinoso scenario restavano al margine le donne, coraggiose e indomite patriote che con le loro azioni cospiratorie e politiche avevano forgiato un'identità caduta nell'oblio per troppo tempo. Tuttavia, proprio nel primo decennio degli anni duemila si intensificarono dei veri e propri studi di genere, votati a riportare alla luce tutte le donne che fecero, fino ad allora, silenziosamente parte della questione risorgimentale e che vennero a costituire ciò che si denominò *Risorgimento Invisibile*. Questa dicitura fa, per l'appunto, la sua prima apparizione nel 2011 nel monografico *Il Risorgimento Invisibile del Mezzogiorno d'Italia*, stilato per rendere omaggio alle patriote del sud Italia fino ad allora cadute parzialmente o totalmente nell'oblio.

Ad ogni modo, bisogna sottolineare che tali studi non cominciarono nell'anno sopracitato e da essi si lascia chiaramente emergere come figure femminili siano state particolarmente attive nel processo risorgimentale e unitario e nella sfera socio-politica, risultando ormai assodata l'idea che sia esistito anche un Risorgimento femminile, attivo in spazi tra il pubblico e il privato come il salone, ma anche nella partecipazione fisica e simbolica alle lotte, nel supporto economico alla resistenza antiborbonica o antiasburgica (Carnemolla, 2021: 142).

Quando trattiamo di Risorgimento femminile a cosa alludiamo davvero? Poiché se analizziamo il termine *risorgimento* scopriamo che si rifà alla parola *resurrezione*: le donne, di fatti, avevano il compito di risorgere dalla loro condizione di subordinazione al patriarcato che le relegava a lavori donneschi, come la stessa protagonista del presente articolo dichiarerà, seppur sfruttando, come noteremo in seguito, questa denominazione al favore suo e del suo genere.

A tal proposito Soldani conferma:



Nell'ultimo trentennio la storia delle donne e di genere ha guardato all'Ottocento italiano e al Risorgimento, lasciando emergere non soltanto figure di donne ben lontane dallo stereotipo che le rappresenta intente solo a cucire bandiere, ma evidenziando uno spazio di intervento pubblico che ha reso più articolato lo scenario risorgimentale e più ricchi di significati il suo simbolismo e le sue ideologie. Riportando alla luce e valorizzando un materiale documentario poco esplorato dalla storiografia politica (2011: 19).

Servendoci della cruda e reale metafora di Simonetta Soldani, osserviamo con non troppo stupore come la società eteropatriarcale abbia volutamente forgiato e perpetuato un modello di donna-schiava dei lavori domestici, della cura della famiglia e degli oggetti «riconducibili al modello di buona moglie-madre rinchiusa nello spazio domestico» (Russo, 2011: 178) ritenendola socialmente incapace e invalidandola dal punto di vista culturale.

È pur vero che l'istruzione femminile fu un tasto dolente nella realtà italiana e, successivamente, italiana per secoli, tuttavia rimane innegabile che numerose donne parteciparono attivamente al panorama politico, tanto dal punto di vista cospiratorio che militare, beffandosi coraggiosamente di un sistema che induceva a pensare che esse non fossero in grado di impugnare le armi e al contempo di nutrire in seno un fervido ideale politico, così come fecero Giulia Caracciolo Cigala, Antonietta De Pace, Giuseppa Bolognara Calcagno e molte altre.

A prova di quanto sostenuto, nell'anno 1868 *La Civiltà Cattolica* scriveva «Libre Dios a las jóvenes italianas de esa educación [...] dada en ciertas escuelas a fin de proporcionar numerosas hermanas a la masonería [...], pretexto de emancipar a la mujer» (citato e tradotto in Vigni, 1995: 221).

#### 1.1. LA PROTOMASSONERIA E LA MASSONERIA FEMMINILE ITALIANA

Una volta propagatesi le idee rivoluzionarie di Rousseau e Montesquieu, irradiatesi da Parigi verso il resto della Francia prima e l'Italia poi, cominciarono a diffondersi ancor più fervide le cospirazioni massoniche nelle quali anche le donne iniziarono la loro ascesa.

Le scuole di cui si parla nella prima parte dell'introduzione non sono altro che creazioni anomale sorte all'interno della massoneria italiana durante la seconda metà del XIX secolo, quando un gruppo di donne e alcuni massoni collaborarono per creare il primo prototipo di massoneria femminile, disprezzata e vietata dal resto; così si riporta in *La Civiltà Cattolica*:

Queste esclamazioni beffarde non sono certo buoni argomenti: e le donne savie, che rigettano con disprezzo queste nuove pazzie di chi vuol trasformare le madri cristiane di famiglia in femmine politiche e liberali, hanno ragione da vendere. Perocché nessuna cosa è più aliena dagli uffici a cui la Provvidenza ha naturalmente destinata la donna, che la politica; e niun veleno è più intimamente pervertitore del cuor suo, che il liberalismo. E in verità chi dice donna politicante, è come dicesse donna dissipata, donna albagiosa, donna trascurante la propria casa, donna che pensa a tutto, fuorché a quello per cui è nata (La Civiltà Cattolica, 1870: 663).

Fortemente controversa risulta, dunque, essere la questione massonica, giacché dal 1723 ad oggi viene proibita (Vigni, 1995: 221) la presenza femminile all'interno delle logge; senonché il movimento massonico delle donne si sviluppò nell'Italia del XIX secolo «de primeras se ganó las adhesiones de una representación femenina que simboliza cierta herencia secretaria y una práctica asociativa ya iniciada por la sección femenina de los Carbonarios durante el *Risorgimento*» (Vigni, 1995: 222) facendo intendere, pertanto, che trattasi di associazioni di massoni e donne nate al margine dell'Ordine Ufficiale, diverse dalle logge massoniche ed esse in seguito verranno conosciute sotto il nome di *Logge Femminili di Adozione*.

Queste ultime proporranno un ideale di rinnovamento etico e culturale, ritenuto necessario per il progresso e per la rigenerazione della società italiana in un contesto, dell'allora mondo moderno e industrializzato, nel quale si puntava a una valorizzazione degli ideali e delle virtù umane e, data l'impronta francese, delle libertà dell'individuo sia nel piano filosofico che in quello spirituale, «el objetivo común de estas patriotas no era otro que dejar atrás los siglos de despotismo que habían impedido

al pueblo italiano unificarse, constituyendo una nación estable en la que fortalecer los vínculos interétnicos y sociales entre hombres y mujeres» (García Fernández, 2019). Un chiaro esempio è il *Monumento ad Eugenia Mengozzi Huber*, che contiene alcune massime pronunciate dalle fondatrici della massoneria femminile di Adozione, nelle quali si esalta il rinnovamento morale e religioso dell'Italia, la «libertà nemica della superstizione»<sup>1</sup> (recuperato in Vigni, 1995: 223) e il razionalismo inteso come progresso e civilizzazione.

Giulia Caracciolo Cigala, si farà portavoce attiva sia delle Logge d'Adozione che degli ideali in esse professati; ella insieme con le sue sorelle massone si impegnerà a realizzare il concetto di riabilitazione morale e materiale della donna, argomenti che, in realtà, cominciavano già a circolare negli ambienti democratici e radicali italiani.

Inoltre, Russo (2011: 182, 183) segnala che la presenza femminile nei salotti è tanto più significativa se si considera che è intesa «sotto il segno della politica che per lo più si svolge nella storia dei salotti di conversazione italiani dal primo Ottocento fino agli anni Settanta» (Mori, 2010: 109).

Il nuovo femminismo politico si opponeva radicalmente all'ideale mazziniano che usava la metafora di madre-patria e madre del focolare domestico e, di conseguenza a quanto riportato prima nel frammento de *La Civiltà Cattolica* che considerava la donna *politichessa* come una snaturata e, nuovamente, nel *Monumento ad Eugenia* appare che «La donna prudente non è colei che si dedica ai lavori domestici» (recuperato in Vigni, 1995: 224), il tutto supportato dalla tesi di Enrichetta Caracciolo, sorella della protagonista, anche lei femminista e politica; difatti come recuperato e tradotto da Vigni (1995: 223) «La sociedad actual necesita una dirección opuesta a la que hoy hace que nuestra querida Italia parezca ridícula a los ojos de las naciones

---

<sup>1</sup> Cfr. *Monumento ad Edugenia Mengozzi Huber...*, Roma 1877-1878. Contiene alcune locuzioni pronunciate dalle fondatrici della massoneria femminile di Adozione, nelle quali si esalta il rinnovamento morale e religioso dell'Italia, «La libertà nemica della superstizione» e il razionalismo inteso come progresso e civilizzazione.

civilizadas. Incumbe a vosotras, hermanas, la tarea de reformar las costumbres»<sup>2</sup>.

Le sorelle massone videro il punto algido d'evoluzione delle Logge di Adozione grazie alla protezione di uomini politici, come il deputato napoletano e membro dell'associazione semi anarchista *Libertà e Giustizia*, Salvatore Morelli. Egli fu particolarmente vicino alle logge femminili, esortando le massone a unirsi fra loro, come farà Giulia Caracciolo e non solo con altre italiane, per trasmettere e proclamare un ideale di emancipazione così forte tanto da svegliare le coscienze politiche delle altre donne e patriote, in modo tale da instradarle verso il progresso femminile e femminista e, al contempo, patriottico e italiano.

Ad ogni modo, occorre sottolineare che, seppur queste associazioni femministe si concretizzarono sotto il nome di *Comitato Centrale Femminile di Emancipazione*, «La Massoneria Italiana non ammette logge femminili, però si propone il miglioramento morale, intellettuale ed economico della donna, la cui azione mira a determinati fini di beneficenza, educazione e diffusione dei principi massonici»<sup>3</sup> (reperito in Vigni, 1995: 225).

Dunque, se travagliato fu il processo di unificazione, altresì lo fu quello d'inserimento delle donne nelle logge, che non solo dovettero sempre essere coadiuvate e appoggiate da compagni politici del sesso opposto, ma dovettero anche adoperare un cambiamento nella mentalità dell'Italia del tempo, attraverso discorsi, corrispondenze epistolari e pubblicazioni femministe ispirate e adattate ai nuovi modelli della nascente massoneria femminile, processo che si protrarrà a lungo, concretamente fino alla formazione della *Gran Loggia Mista Simbolica d'Italia* nel 1908.

## 2. GIULIA CARACCILO CIGALA: TRA VOCAZIONE POLITICA E PERSONALE

«Giulia Caracciolo Cigala, protagonista dei principali avvenimenti che hanno portato all'Unità» (Russo, 2011: 179, 180) nacque a Reggio Calabria il primo maggio 1835, figlia legittima del conte e maresciallo napoletano Fabio Caracciolo di

---

<sup>2</sup> Enrichetta Caracciolo, *op. cit.*, p.571.

<sup>3</sup> Riassunto dell'assemblea, ottava sessione (27 aprile, ore 8-12 della sera), in *Rivista della Massoneria Italiana*, anno X, Roma, 1879, n.8, p. 122.

Forino e Teresa Cutelli, «gentildonna palermitana»; sorella dell'altrettanto nota patriota Enrichetta Caracciolo «destinata a una monacazione forzata» (Santoro, 2018: 1), a ventidue anni Giulia contrasse matrimonio con Francesco Cigala, da cui assunse il secondo cognome.

Ella si distinse già in gioventù per la sua fervida azione repubblicana e garibaldina, tanto che all'età di ventiquattro anni, nel 1859, cominciò a operare per la causa italiana. Fu presente, a fianco del grande Garibaldi, nella preparazione dello Sbarco dei Mille, infatti militò nella sua terra natia, in Sicilia e persino a Garigliano, ove avvenne lo scontro tra sabaudi e borboni; successivamente si occupò anche dell'assistenza dei feriti e delle ambulanze.

Una volta raggiunta l'Unità, con capitale Torino –prima– e Firenze –dopo–, ella si battè affinché Roma diventasse capitale e ancora una volta si dispose, attivamente al fianco di Garibaldi, nel 1862 in Aspromonte dove l'esercito regio arrestò quello garibaldino che dalla Sicilia era in marcia verso Roma. Successivamente, nel 1867 partecipò alla campagna dell'Agro Romano per la liberazione di Roma e lo fece con trecentosessanta volontari fatti partire da Caserta e proprio questa fu una delle spedizioni più impegnative ed è possibile constatarlo in una lettera scritta dalla nostra protagonista a Gherardo Nerucci – appartenente alle stesse logge massoniche –, nella quale affermerà: «impacciata per la spedizione di volontari che a proprie spese ho inviato a Roma, nonché per le conseguenze del ritorno, pel rimpatrio e per le persecuzioni dell'attuale ministro»<sup>4</sup> (riportato e recuperato in Russo, 2011: 92). Tuttavia, non si diede per vinta e nel dicembre dello stesso anno diede l'adesione al progetto del deputato Giuseppe Ricciardi di fare erigere un monumento ai caduti di Mentana e di nuovo constatiamo in una delle sue epistole a Ricciardi: «siate certo che anche in questa circostanza non smentirò il mio impegno messo sempre in tutto quello che riguarda il vantaggio e l'orgoglio della patria mia»<sup>5</sup> (reperito in Russo, 2011: 93).

---

<sup>4</sup> BNCf, NA. 885, II, 124 – Vari 115, 52.

<sup>5</sup> BNN, *Carte Ricciardi*, Busta b3-128.

Il fervore e l'implicazione politica dimostrata dalla nostra patriota, pertanto, non si esaurisce, anzi riemerge fortificato nell'anno 1873 quando è ella stessa fautrice di un comitato che a Roma si facesse promotore della costruzione di un monumento in memoria ad Anita Garibaldi. Evidentemente, il suo ideale politico ebbe un prezzo da pagare, il cui costo non fu basso, infatti, fu sottoposta a costanti e incessanti controlli nel corso degli anni Sessanta.

Ma l'eroina Caracciolo, imperterrita ancora nel 1869 partecipò a una cospirazione repubblicana organizzata a Napoli dagli ambienti mazziniani e socialisti e, nuovamente, lo fece in prima linea, tanto da essere definita da Timoteo Riboli «donna d'ingegno e di volere ferreo» (Russo, 2011: 93). Purtroppo, però, non tutto sarebbe andato come programmato, difatti nello stesso anno Sessantanove, la casa di Giulia Caracciolo venne perquisita da cima a fondo alla ricerca di documenti che confermassero il suo coinvolgimento nella congiura e che attestassero le sue relazioni con i repubblicani: documenti che la portarono ad essere arrestata e inviata alla prigione di Santa Maria di Agnone, nella quale trascorse sei mesi<sup>6</sup>.

Tuttavia, gli aggettivi con i quali Riboli l'apostrofò non furono casuali, infatti una volta scontata la sua pena carceraria e di libertà condizionale, ritornò attivamente in politica nel mese di dicembre, in qualità di presidente del Comitato di Napoli per l'Emancipazione delle Donne Italiane, da lei fondato due anni prima, al fine di sostenere il progetto politico del deputato Salvatore Morelli<sup>7</sup> per la «reintegrazione giuridica della donna» (recuperato in Locci, 2023: 63) e, inoltre, aderì all'assemblea di liberi pensatori, organizzata a Napoli da Giuseppe Ricciardi, in concomitanza con il Concilio Vaticano I.

Il cosiddetto Anticoncilio che richiamò a Napoli liberi pensatori da ogni parte d'Europa e d'America Latina, logge massoniche e privati cittadini di idee anticlericali, registrò una

---

<sup>6</sup> Stessa nera sorte che il destino riservò alla sua compatriota Antonietta De Pace «anch'essa cospiratrice e già stata in carcere per causa politica» (Avino, 2016: 53).

<sup>7</sup> *I tre disegni di legge sulla emancipazione della donna, riforma della pubblica istruzione e circoscrizione legale del culto cattolico nella chiesa*, Firenze: Tip. Franco-Italiana, 1867, p. 5.

fortissima presenza femminile; basti pensare che la lettera inviata da Giulia, come invito, fu scritta da ben centottantacinque donne.

Ancora, l'assemblea di liberi pensatori, che si riunì per la prima volta il nove dicembre, fu sciolta il giorno dopo dalla polizia a causa di manifestazioni repubblicane e antifrancesi che si erano verificate nelle prime sedute. L'undici dicembre il giornale *Il popolo d'Italia* pubblicò una protesta a tale scioglimento firmata da Giulia Caracciolo e da sua sorella Enrichetta –anche lei facente parte del Comitato per l'emancipazione delle donne italiane–. Tale Comitato era un'organizzazione nazionale, con sedi in varie città italiane, le cui referenti furono le prime emancipazioniste-femministe: a Venezia Gualberta Beccari, a Milano Anna Mozzoni, a Napoli Giulia Caracciolo. Ovviamente, il Comitato si incaricava di promuovere logge massoniche femminili, l'istruzione e il lavoro femminili: tutto ciò formava i principi cardine sia delle logge d'adozione che del movimento emancipazionista.

È, comunque, importante sottolineare, ancora una volta, che esse ebbero l'appoggio di logge maschili, che sollecitarono affinché venissero create nuove logge femminili e comitati indipendenti da quello partenopeo (Russo, 2011: 95). Orbene, il Comitato sopracitato fu di vitale importanza per la fondazione, nel 1865, dell'Opificio femminile partenopeo o sia educando del popolo; iniziativa che vide, ancora una volta, la nostra Giulia come protagonista. Quest'ultimo era una sorta di compromesso tra un'attività puramente filantropica e imprenditoriale: infatti da una parte aveva come scopo quello di sottrarre alla malavita della strada le giovani italiane, spesso sottoposte dalle necessità alla prostituzione (offrendo loro vitto e alloggio) e dall'altra parte si proponeva di avvantaggiare e incrementare l'industria nazionale, cioè il prodotto interno, facendo dunque guadagnare le alunne che partecipavano ai corsi; il lavoro è mezzo di moralità, è bisogno sociale, è cagione di lucro. Tutti, anche le donne, hanno mestieri di lavorare, perché tutti, anche le donne, soggiacciono al triplice bisogno di essere virtuose, utili agli altri e proficue a se stesse. Purtroppo, però, le condizioni dell'Opificio non sempre furono

rosee, in quanto Giulia era costantemente alla ricerca di sussidi, che puntualmente venivano negati<sup>8</sup>.

In seguito, il nome di quest'organizzazione mutò a *Filantropica casa di lavori donneschi* ed ecco che ci troviamo davanti a un sistema maschilista ed eteropatriarcale borghese nel quale le donne vengono relegate a lavori da donne, «domesticación femenina» (Cavicchi, 2009: 295) per l'appunto, e infatti questa volta i sussidi vennero concessi: evidentemente, la geniale Giulia raggirò le leggi con l'arte della parola.

Per concludere, Giulia negli stessi anni subì la separazione coniugale consensuale, nella quale fu previsto per lei l'abbandono della dimora coniugale e la tutela, allora definita adozione, della prole andò al padre:

La donna per il matrimonio, rimane sottoposta all'autorità del marito. Ora l'esercizio di questo potere non sarebbe certamente conciliabile con quello che la legge accorda al padre emancipante. Infatti a chi dovrebbe obbedire la donna quando il padre e il marito manifestassero desideri contrari? La risposta non potrebbe essere dubbia - la donna dovrebbe obbedire al marito (Burri, 1869: 189).

Ciò nonostante, ella non si arrese, pretendendo inizialmente di vedere i figli più spesso e ottenendo, poi, l'affidamento della figlia Carolina: dunque vediamo come Giulia passa da essere l'eroina per la madre patria all'eroina madre per i suoi pargoli, per usare un'immagine-assimilazione tipica mazziniana «l'intreccio forte fra famiglia e nazione, nel quale rivestirono un ruolo spesso di primo piano le donne» (Betri, 2016: 57, 58).

### 3. GIULIA CARACCILO NELLA MASSONERIA FEMMINILE

Giulia Caracciolo fu un'instancabile e indomabile patriota che «partecipava attivamente anche alla vita massonica della sua Napoli, città massonica per eccellenza» (Falchi e Rossi, 2023: 69-70).

Le logge non erano un semplice punto d'incontro tra esponenti della nobiltà che operavano a scopi filantropici, «ma erano il vero

---

<sup>8</sup> Informazioni reperite in *Il Risorgimento Invisibile* (2011) nel capitolo su Giulia Caracciolo Cigala (pp. 92-97), a cura di Angela Russo.



centro delle rivendicazioni femminili sull'emancipazione della donna» (Falchi e Rossi, 2023: 70) e di queste ne fecero attivamente parte le sorelle Giulia ed Enrichetta Caracciolo; esse insieme a molte altre donne che avevano sperimentato in prima persona quanto bruciassero nell'animo le restrizioni e le consuetudini che prevedevano la donna solo nel suo ruolo di moglie e madre o, come accadde a Enrichetta, nella vita di convento. Proprio per questo l'instancabile Giulia si fece patente e voce dell'intervento attivo femminile, che si sarebbe realizzato anche sul piano culturale dell'istruzione, di fatti, quest'ultimo divenne un requisito primo per le massone, poiché significava essere libere.

Il motto «donna, patria e umanità» diventava il manifesto femminile delle massone che uscirono allo scoperto, facendosi conoscere anche al di fuori delle loro logge d'Adozione e, in questa maniera, costituirono il Comitato Centrale Femminile di Emancipazione.

Esso aveva sedi e rappresentanti in diverse città italiane e nel caso di Giulia fu proprio Napoli, ove osserviamo la presenza dell'autentico democratico, Salvatore Morelli, che dopo la sua ascesa al Parlamento, successiva all'Unità, propose immediatamente dei disegni di legge innovativi, che spaziavano dall'educazione laica, al miglioramento della condizione giuridica delle donne, alla limitazione del potere ecclesiastico; inoltre, Morelli, dopo la pubblicazione della sua opera più conosciuta *La donna e la scienza* fu molto vicino a Giulia Caracciolo, tanto che il primo nucleo del comitato nacque dalla collaborazione tra alcune logge napoletane.

Non va dimenticato che la contessa di Cigala e sua sorella Enrichetta nel 1867 animarono «un comitato a sostegno del disegno di legge di Salvatore Morelli per il riconoscimento dei diritti delle donne, del quale è presidentessa onoraria Teresita Garibaldi» (Falchi e Rossi, 2023: 69).

Oltre che con Morelli, il «deputato delle donne» (Katsuta, 1995: 158) Giulia Caracciolo entrò in contatto con Giuseppe Garibaldi, in quanto egli fu un attivo fautore rispetto ai diritti delle donne, delle proto-femministe italiane –come le sorelle Caracciolo o Helena Blavatsky–, oltre ad essere la mente delle logge femminili; il quarto punto del documento ideato da Garibaldi dichiarava: «Saranno create delle LL di donne, a fine di vieppiù facilitare i nostri lavori, conferendo esse col SCGO d'Italia residente

provvisoriamente a Palermo» (Falchi e Rossi, 2023: 65). Senonché, va sottolineato che, riguardo la questione delle logge femminili, in quegli anni l'Italia si divise in due fazioni, mostrando da un lato i conservatori e dall'altro i progressisti, quasi si fosse tornati alla Firenze dantesca, segnata dalle lotte fra Guelfi e Ghibellini.

Evidentemente, tanto Garibaldi come Morelli sostenevano che la figura della donna massona avrebbe rivoluzionato la società e invece il Gran Maestro Ludovico Frapolli «nel 1869 dichiarò che la fondazione di logge femminili rappresentava un passo falso, che avrebbe potuto portare ad accuse di ridicolo o di immoralità» (Falchi e Rossi, 2023: 67).

Non c'è da stupirsi se pensiamo che nel periodo post-unitario ci troviamo dinnanzi la presenza di diversi gruppi massonici, spesso in contraddizione fra loro, infatti, «l'ammissione delle donne in massoneria non incontrava il favore dei massoni piemontesi e toscani, mentre trovava concordi napoletani e palermitani» (Falchi e Rossi, 2023: 66).

In ultima analisi, la fortuna di Giulia Caracciolo fu quella di nascere e operare a Napoli, centro nevralgico delle logge d'Adozione, poiché contava con l'appoggio della massoneria maschile e, nello specifico, di uomini come il Condottiero e il fervente giurista mazziniano Camillo Finocchiaro Aprile.

Ella non si arrese mai, fino alla sua morte nel 1881, dopo una vita intensa e dedicata alla passione per la patria, come corroborato in Russo «l'impegno messo sempre in tutto quello che riguarda il vantaggio e l'orgoglio della patria» (2011: 97).

Ella evidenziò uno spazio femminile di intervento pubblico che rese più articolato lo scenario risorgimentale, vicina a uomini e donne di rilievo nel panorama innovativo e liberale dell'epoca: fu militante, politica, massona e donna divorziata.

Tante furono le sue conquiste, ma la più rilevante sarà «Nel 1870 ebbi la gran soddisfazione di esser chiamata a Roma con telegramma della Giunta e ricevere dal principe Pallavicino e dal Marchese Carcano la medaglia e il diploma commemorativo e vedere poi il Re Vittorio Emanuele che con soddisfazione mi strinse la mano»<sup>9</sup> (recuperato in Russo, 2011: 97).

---

<sup>9</sup> ASNA, *Prefettura*, Gabinetto f. 380.

#### 4. ALCUNE BREVI CONCLUSIONI

Giulia Caracciolo Cigala, grandissima eroina, donna e massona, il cui nome non figura nei dizionari biografici ottoneviceschi volti a ricordare le donne del Risorgimento, poiché donna troppo fuori dal canone.

Rappresentò per i suoi compatrioti, indipendentemente dal loro sesso, un modello da seguire, al punto tale da poter essere considerata un memento di coraggio e lotta.

Irruppe nello scenario politico risorgimentale, lasciando un'indelebile traccia del suo operato come femminista, politicante, massona, sorella, madre, moglie.

Abile stratega, mecenate bellica per la causa e militante si circondò di personaggi, tanto femminili come maschili, per vedere compiuto il suo ideale politico, trasmettendolo sia dentro che al di fuori del suo Paese.

Lasciò all'Italia un'eredità politica e culturale non indifferente, che con orgoglio fu seguita dalle sue sorelle contemporanee e da uomini che ne seppero comprendere il valore e, poi, perpetuata da tutti e tutte coloro che seppero guardare all'Italia come Paese unito e non come un contenitore di gente, nel quale vigeva forte la distinzione fra i due sessi.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AVINO, Angela (2016). *Quel memorabile incontro*. Napoli: Centro Studi Storici «HISTRICANUM».
- BETRI, Maria Luisa (2016). *Donne dell'Ottocento. Amori, politica e utopia*. Milano: Franco Angeli.
- BURRI, Angiolo (1869). *Dei diritti delle donne secondo il Codice civile del Regno d'Italia*. Firenze: Tipografia di Adriano Salani.
- CARNEMOLLA, Cristina (2021). «Madri, sorelle e figlie d'Italia: Il Risorgimento nei versi di Concettina Ramondetta Fileti (1829-1900), Treresia Iacono Roccadario (1842-1939) e Lauretta Li Greci (1833-1849)». *Rivista di Studi Italiani*, 1, pp. 140-166.
- CAVICCHI, Ivan (2009). *In mezzo al petto. Antropologia dei mondi possibili*. Bari: Edizioni Dedalo
- FALCHI, Federica e ROSSI, Christian (2023). *Garibaldi e Caprera: da rifugio a centro propulsivo di idee e azioni: Riflessioni a 140 anni dalla morte (Saggi)*. Novi Ligure: Edizioni Epoké.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, José (2019). «Entrejeando la historia de la mujer italiana a través de la literatura: la esclavitud monástica como forma de vida impuesta». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 37.
- GUIDI, Laura; RUSSO, Angela e VARRIALE, Marcella (2011). *Il Risorgimento Invisibile. Patriote del Mezzogiorno d'Italia*. Napoli: Edizione Comune di Napoli.
- KATSUTA, Yumi (1995). «Salvatore Morelli (1824-1880): la vita di un deputato di sinistra». *Studi Italici*, 45, pp. 158-176.
- La civiltà cattolica. anno ventesimo primo* (1870). Vol. XI della serie settima. Roma: Coi tipi della Civiltà Cattolica
- LOCCI, Emanuela (2023). «Giuseppe Garibaldi. In trincea per i diritti delle donne». In F. Falchi e C. Rossi (a cura di), *Garibaldi e Caprera: da rifugio a centro propulsivo di idee e azioni. Riflessioni a 140 anni dalla morte* (pp. 51-76). Novi Ligure: Edizioni Epoké.
- MORI, Maria Teresa (2010). *Salotti. La società dell'élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci Editore.
- RUSSO, Angela (2011). *Storia delle donne*. Firenze: University Press.
- SANTORO, Anna (18 febbraio 2018). «Enrichetta Caracciolo Fiorino». Recuperato da <https://www.annasantoro.it/2018/02/18/da-dominac-enrichetta-caracciolo-fiorino/> [Data di consultazione 29/05/2023].
- SOLDANI, Simonetta (2011). «Prefazione». In M. T. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento*. Roma: Carocci.
- VIGNI, Francesca (1995). «La masonería femenina italiana entre los siglos XIX y XX». In J. A. Ferrer Benimeli (a cura di), *La masonería española entre Europa y América. VI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*, vol. 1 (pp. 221-230.) Zaragoza: Gobierno de Aragón.

SPAZI DI POTERE FEMMINILE CONCESSI  
DALLA LETTERATURA: ELENA E PENELOPE  
COME MODELLI EDUCATIVI ANTITETICI  
SPACES OF FEMALE POWER IN THE LITERATURE:  
HELEN AND PENELOPE AS OPPOSING EDUCATIONAL MODELS

Carlotta FAZZI

*Università degli Studi di Sassari*

Giulia BIDDAU

*Università degli Studi di Sassari*

*Riassunto*

La tradizione letteraria classica ha indiscutibilmente plasmato l'immaginario occidentale. I personaggi omerici di Elena di Troia e di Penelope, regina di Itaca, hanno dato vita a due modelli femminili opposti, rappresentativi degli unici spazi di potere concessi alle donne nel corso della Storia: il potere della *matrona*, costretta nelle mura domestiche di cui è padrona e prigioniera e il potere seduttivo della *femme fatale*, affascinante e peccatrice. Entrambi i ruoli nei quali le donne vengono relegate riflettono uno sguardo essenzialmente maschile che attribuisce alle donne un potere fittizio che andrebbe messo in discussione, portando finalmente al centro la figura femminile.

*Parole chiave:* Elena di Troia, Penelope, archetipi, donne, potere.

*Abstract*

The classical literary tradition has undoubtedly shaped the collective Western image. Helen of Troy and Penelope, the queen of Ithaca, are the two Homeric characters who have given birth to two opposing female models that represent the only spaces of power allowed to women in History: that of the *matron*, forced into the domestic walls of which she is mistress and prisoner, and the seductive power of *femme fatale*, charming and sinful. Both roles reflect an essentially masculine gaze that confers to women a fictitious power that should be questioned, finally drawing attention to the female figure.

*Keywords:* Helen of Troy, Penelope, archetypes, women, power.

## 1. PREMESSE CONCETTUALI

Nel suo libro *La soggezione delle donne* pubblicato nel lontano 1869, John Stuart Mill fu il primo a mettere in discussione il concetto di «natura femminile», con il quale venivano contrabbandati quei caratteri ritenuti peculiari della donna, per dimostrare invece come essi fossero il logico prodotto di un preciso contesto storico, culturale e sociale. (Gianini Belotti, 1999: 5).

È così che Elena Gianini Belotti comincia la trattazione del suo rivoluzionario saggio *Dalla parte delle bambine*, edito per la prima volta da Feltrinelli nel 1973. Nell'analisi condotta dall'autrice si evidenzia come all'origine della differenziazione che sussiste ancor oggi tra i ruoli di genere maschili e femminili, ammessi e promossi dalla nostra società occidentale, si celi non tanto una questione di natura biologica, quanto un condizionamento esercitato da modelli culturali preesistenti.

La letteratura rappresenta una delle forme della conoscenza che l'uomo plasma in relazione al proprio vivere in società e si configura quindi come specchio della *cultura*<sup>1</sup> d'appartenenza. Pertanto, intraprendere un'indagine ermeneutica relativa ai testi costitutivi del canone letterario occidentale consente di esplorare i principali modelli di riferimento che influenzano inconsciamente la nostra visione del mondo, i quali, com'è risaputo, trovano le proprie radici nella tradizione letteraria dei classici greci e latini, rappresentativi di una società che potremmo definire, senza indugio, patriarcale.

Non è un caso, infatti, che sia l'*Iliade* sia l'*Odissea*, opere cardine del canone letterario occidentale, cantino «la bellezza della guerra» (Baricco, 2004: 148), narrando le gesta di uomini-eroi in una Storia da cui le figure femminili sono escluse o ridotte a mera funzione di sfondo e di espediente narrativo. Una Storia in cui

---

<sup>1</sup> Intendiamo *cultura* secondo la definizione che l'antropologo britannico Edward Burnett Tylor ne diede nel 1871, in apertura del suo saggio *Primitive Culture*, ovvero come «quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società» (Ferrero, 2009: 164).

il quadro simbolico che la sostiene rimane il medesimo: in esso un soggetto maschile, che si pretende neutro/universale, dice la sua centralità e disloca intorno a sé un senso del mondo a sua misura figurato e nelle sue figure rivelantesi. Un senso nel quale anche le figure femminili trovano dunque posto *in riferimento*, al soggetto maschile stesso che le decide (Cavarero, 2009: 13).

La donna, dunque, «pensata dall'uomo a sua immagine e dissimiglianza» (Cavarero, 2009: 14), si trova costretta in spazi e modelli predefiniti che non lasciano possibilità di un'autorappresentazione Altra. I personaggi di Penelope, regina di Itaca, e di Elena di Troia sono emblematici di questo paradigma, in quanto hanno dato vita agli unici due modelli femminili plausibili, e ancora oggi attuali, riassumibili nella banale dicotomia di *Sante e Puttane*. Penelope, nel sentire comune, è divenuta simbolo di virtù e fedeltà matrimoniale, attendendo per vent'anni e con silente astuzia il ritorno d'Ulisse, senza cedere alle pretese dei Proci; Elena, invece, al contrario, incarna in toto l'immagine della *femme fatale*, adultera, affascinante e peccatrice. Entrambe rappresentano perciò due declinazioni opposte d'un presunto Potere femminile: quello della matrona che si esplicita nell'amministrazione autorevole dell'interno domestico e quello di una bellezza seduttrice e ammaliatrice in grado di provocare guerre tra popoli. Ambo i casi, però, riflettono una visione essenzialmente maschile che attribuisce alle donne sì un potere, ma fittizio, che vale la pena mettere in discussione, tentando di portare al centro la figura femminile quale soggetto, e non solo oggetto, della narrazione.

L'intento, come propone Daniela Brogi, è dunque quello di:

restituire esperienza storica (spazio), profondità di campo alle donne; anche orgoglio sociale, se si vuole, perché erano invisibili, ma non assenti dalla storia; e si tratta di capire altresì, comprendere, vedere e rivedere, il significato, pure formale, che avevano e hanno, per esempio, trame e destini raccontati da certe scritture (Brogi, 2022: 62).

In tal senso, il presente lavoro si propone lo scopo di evidenziare *il pericolo di un'unica storia*<sup>2</sup>, la quale, generando stereotipi, ci vuole conformi a quelle «caratteristiche di pretesa «natura» femminile definita dalla tradizione» (Cavarero, 2009: 9).

Già dall'infanzia, infatti, quando comincia il processo di costruzione della nostra identità, ci interfacciamo con schemi di comportamento prestabiliti in base al nostro genere d'appartenenza; una sorta di libretto d'istruzioni da seguire che, dopotutto, appare rassicurante. Ma il problema, a ben rifletterci, è che non ci rendiamo conto di quanto tali regole siano, invece, barriere invisibili, prigioni edulcorate che niente hanno a che vedere con il concetto di possibilità. Cresciamo nella convinzione che gli spazi che ci vengono concessi siano gli unici legittimi; non ci viene invece detto che è possibile superare questi recinti per creare luoghi altri in cui esistere in funzione di noi stesse e di nessun altro.

E così, figli e figlie dell'universo simbolico greco, il cui sistema originario persiste ancora oggi, ci troviamo di fronte a «un tempo/luogo dell'azione riservato agli uomini e un tempo/luogo del lavoro di accudimento riservato alle donne» (Cavarero, 2009: 25). Se è vero, infatti, che agli uomini concerne il campo di battaglia, la guerra, la politica, ma anche il mare, l'avventura, la scoperta, è altresì vero che alle donne è destinato il focolare, la cura degli affetti, le mansioni domestiche. Un senso d'apertura, di varietà di possibilità, contro una chiusura che è prigionia e impossibilità.

Già Anna Kuliscioff, nel 1890, sosteneva che «tutta la storia dello sviluppo dell'eterno femminile [...] si presenta agli occhi nostri come un luogo martirologio» (Kuliscioff, 2002: 15). E infatti, sempre in relazione alla società greca antica, possiamo osservare che:

Relegate nell'ambito domestico, escluse dalla vita pubblica, le donne vivono nella *polis* quasi come straniere in patria, aliene misteriose da guardare con diffidenza. Se si mantengono sagge e oneste, se si dedicano a vegliare sul focolare domestico, allora possono essere amate e rispettate. (Ieranò, 2021: 8).

---

<sup>2</sup> Il rimando è all'opera di Chimamanda Ngozi Adichie, edita da Einaudi nel 2020, intitolata, appunto, *Il pericolo di un'unica storia* e tratta dalla conferenza TEDx, *The Danger of a Single Story*, tenuta dall'autrice nel 2009.



Penelope ne è l'esempio per eccellenza: rappresentativa di un «modello di virtù femminile all'interno di un'ideologia misogina» (Galletti, 2017: 63), parrebbe vivere immobile entro i confini della reggia, in attesa del ritorno del proprio sposo che, al contrario, si trova a scrivere la sua *odissea* in balia del mare e del Fato. Anche le donne, nel mito, intraprendono viaggi per mare, ma lo fanno sempre in relazione agli uomini a cui appartengono, mai per sé stesse: Penelope, infatti, viaggia dalla casa paterna di Sparta alla reggia d'Itaca d'Ulisse; Elena, ugualmente, lascia a Sparta il marito per giungere a Troia tra le braccia di Paride e poi tornare indietro, a guerra finita, ricondotta in patria da Menelao che, nel rivederla, rimane ammaliato dalla sua bellezza e, non trovando il coraggio d'ucciderla, la riprende con sé.

Potremmo definire il mare, dunque, elemento di pertinenza maschile, inteso come metafora della Vita, il cui corrispettivo femminile è invece rappresentato dall'atto della tessitura (si pensi alle Moire greche o alle Parche romane). Pertanto, volendo adottare una prospettiva femminile e femminista, la tela, sita entro le mura domestiche, diventa mezzo di costruzione o auto-costruzione delle trame della Vita: le donne, private d'una libertà vera e propria e costrette tra le mura domestiche, usano in maniera attiva gli strumenti a loro disposizione per scrivere la propria storia.

## 2. ARCHETIPI LETTERARI FEMMINILI A CONFRONTO

### 2.1. PENELOPE

Penelope, nell'atto del tessere e del disfare, agisce «facendo credere che non stia agendo affatto» (Cornacchia, 2007: 510) e si dimostra intelligente e scaltra al pari di Ulisse: dilata il tempo in maniera consapevole, creando così un luogo/tempo altro che è traducibile con «lo stare presso di sé, un appartenersi per così dire assoluto» (Cavarero, 2009: 26). Questo spazio, che condivide con le ancelle complici in una sorta di *sorellanza*, è intoccato dalle vicende degli uomini e, al tempo stesso, estraneo alla funzione prevista della tessitura, intesa unicamente come mero strumento d'accudimento. Qui, appunto, è molto di più: il disfacimento della tela, per Penelope, non è solo l'*escamotage* che consente di proteggere il proprio regno e la propria castità, ma è anche atto di

rivendicazione di Sé e creazione di quella *stanza tutta per sé*<sup>3</sup>, imprevista e impenetrabile, in cui può finalmente esistere.

Per questo, Margaret Atwood, nella sua celebre opera del 2005, *The Penelopiad*, tenta di restituire voce e centralità a Penelope, immaginando che sia lei a narrare la propria versione dei fatti. Tuttavia, la Penelope atwoodiana ci parla dall'Ade, perché solo da morta può concedersi di esprimere il proprio pensiero, scevra dal peso che il ruolo di moglie rispettabile le ha comportato in vita: «Ora lo posso dire perché sono morta. Prima non ne avrei avuto il coraggio» (Atwood, 2021: 40), confessa la regina di Itaca nel corso del suo *memoir*.

L'opera ci costringe a chiederci continuamente che cosa ne sarebbe stato di Itaca se Penelope non avesse adempiuto a tale ruolo e apre alla possibilità di una versione de-romanticizzata del mito e del rapporto coniugale tra lei e Ulisse: in un matrimonio che fonda le proprie radici su una competizione tra uomini, in cui la donna è il premio in palio, risulta effettivamente difficile pensare che sia stato il sentimento amoroso a mantenere intatta la fedeltà di Penelope e non piuttosto un senso di dovere imposto dai dettami sociali verso il proprio sposo. Curiosamente, infatti, l'aggettivo *fedele* «nell'Iliade compare 80 volte e nell'Odissea una, ma mai in riferimento a Penelope» (Galletti, 2017: 66) e ciò ci permette di riflettere su come sia stata la cultura romana a rielaborare il mito greco in chiave cristiana, trasmettendo questa «ossessione maschile per la fedeltà femminile» (Galletti, 2017: 68) fino ai giorni nostri.

Visto in quest'ottica, il matrimonio è assimilabile a «uno stupro autorizzato» (Atwood, 2021: 42), un patto tra maschi dominanti dei quali la donna risulta essere proprietà: Penelope viene *vinta* dal suo futuro sposo e, allo stesso tempo, *ceduta* in moglie dal proprio padre, senza avere potere decisionale. Tale condizione di subordinazione rimarrà la medesima anche durante i vent'anni di assenza di Ulisse: sarà infatti il figlio Telemaco a imporsi come *Pater Familias*, arrogandosi, nel primo libro dell'*Odissea*, il diritto di zittire e ricacciare la propria madre nelle stanze del lavoro domestico, ribadendole che è agli uomini, e solo

---

<sup>3</sup> Il riferimento è alla celebre opera di Virginia Woolf del 1929, *A Room of One's Own*.

a essi, che spetta la parola e a lui che spetta il potere. Siamo ai versi 356-359, che recitano quanto segue:

Su, va' nelle tue stanze e attendi ai lavori tuoi,  
 telaio e conocchia, e alle ancelle comanda che pensino  
 a lavorare. Il parlare sia cura degli uomini,  
 di tutti, e soprattutto di me, che ho il comando qui in casa (Di  
 Benedetto, 2010: 193).

È quasi paradossale che, per quanto Penelope rappresenti il modello auspicabile di donna per eccellenza, venga comunque redarguita e dominata dagli uomini che le stanno accanto, a cui si sottomette senza ribellarsi. E anzi, forse è proprio questo suo tacito adattarsi, stare entro gli schemi previsti, che la rende degna di lode rispetto a uno sguardo maschile e le consente di salvaguardare uno *status* dopotutto privilegiato, diventando «una leggenda edificante. Un bastone con cui picchiare altre donne» (Atwood, 2021: 12).

Non è un caso, infatti, che Atwood ci presenti una Penelope che, anche nell'Aldilà, si sente in perenne competizione con Elena, sua cugina, in un'ottica di *misoginia interiorizzata* atta a mettere in luce la rivalità tra donne; rivalità, questa, che scaturisce da una volontà implicita di ottenere il rispetto e l'approvazione maschile, fino a sconfinare nel fallimento della sorellanza.

Il confronto tra le due, filtrato dal punto di vista di Penelope, è interamente giocato sul parallelismo tra la *bella stupida* e la *brutta intelligente*; un duello in cui Penelope oppone a quelle che reputa le futili e ingannevoli armi estetiche della cugina, le proprie armi morali vincenti: l'intelletto, l'astuzia, la saggezza. La bellezza di Elena diviene così già una colpa per Penelope, che incarna un sistema di giudizio prettamente maschilista quando, ad esempio, sul finale del quinto capitolo, dichiara:

Non era giusto – non avevo commesso niente di infamante, soprattutto in materia di sesso, mentre di lei si conoscevano solo azioni indegne. [...] Elena non è mai stata punita. Vorrei sapere perché. Altri, per colpe minori, sono stati strangolati dai serpenti marini, sono affogati nel mare in tempesta, sono stati trasformati in ragni o colpiti da frecce. [...] Sarebbe logico pensare che Elena avesse meritato almeno una buona frustata, dopo tutto il male e

le sofferenze da lei causati. Ma nessuno l'ha frustata. (Atwood, 2021: 26-28).

Penelope, dunque, secondo la rappresentazione di Atwood, ci appare consapevole a metà: è sì conscia del peso che la narrazione tradizionale ha fatto ricadere sulla propria figura ma è altresì incastrata nel ruolo attribuitole, funzionale al mantenimento dello *status quo* e diametralmente opposto a quello di Elena.

## 2.2. ELENA

Elena, invece, che più volte si autodefinisce *cagna*<sup>4</sup> nell'*Iliade*, è la donna di cui non ci si può fidare. Compie infatti un gesto che, secondo il criterio del *doppio standard*<sup>5</sup>, risulta essere imperdonabile a qualsiasi donna, ma più facilmente concesso e giustificabile se attuato da un uomo, ovvero: «abbandonare uno sposo eccelso, la famiglia e la figlia solo perché il desiderio, eros, dominava ogni sua azione» (Ieranò, 2021: 54).

È in tal modo che si macchia della colpa che la propone, fino ai giorni nostri, quale modello da non seguire. Eppure, è da sempre dubbia la sua volontà e complicità nel lasciare la patria e la famiglia per recarsi a Troia con uno straniero: già in numerose interpretazioni antiche, Elena è ritenuta, infatti, vittima d'un rapimento o, ancora, del volere di Afrodite<sup>6</sup>; ciononostante, l'idea per cui sia stata la sua bellezza a causare innumerevoli morti, basta di per sé a consacrarla definitivamente come responsabile, generando nel suo personaggio il mito di pericolosa seduttrice. «Che Elena sia colpevole o no, la sua bellezza è portatrice di morte» (Ieranò, 2021: 17). Non a caso, anche Dante, nella *Commedia*, la colloca nel girone infernale dei lussuriosi<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Elena, «nel VI canto dell'*Iliade*, davanti al cognato Ettore, si definisce per ben due volte “una cagna” [...] in altri casi si attribuisce, per esempio, l'epiteto sprezzante di *kynòpis*, “faccia di cane”» (Ieranò, 2021: 11).

<sup>5</sup> Per *doppio standard* s'intende «l'applicazione di principi di giudizio diversi per situazioni simili, o nei confronti di persone diverse che si trovano nella stessa situazione» (Vagnoli, 2021: 35).

<sup>6</sup> Per l'implicazione di Afrodite nella vicenda, si rimanda ai *Canti Ciprii*, antico poema epico greco, in cui viene narrato di come fu la dea a far congiungere Elena con Paride.

<sup>7</sup> Dal V canto dell'*Inferno*, vv. 64-65: «Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse» (Dante, 1966-1967: 19).

Tutto ciò la insignisce di una sorta di autonomia d'azione, che in Penelope vediamo occultata in nome di quell'elogio alla passività che, di fatto, la rende virtuosa.

Tuttavia, paradossalmente, lo stesso *male gaze*<sup>8</sup> che fa di Elena un esempio affascinante ma sostanzialmente negativo, si scontra con l'incapacità di contenere la portata liberale del suo personaggio, di fronte al quale, al pari d'una dea, nessun uomo sembra poter imporsi o resistere. E ciò motiva, forse, anche lo spazio che, in entrambe le opere omeriche, le è concesso di occupare eccezionalmente nella dimensione sociale, parlando davanti agli uomini, intromettendosi nei loro discorsi ed esprimendo liberamente il proprio pensiero<sup>9</sup>.

Altra questione da sottolineare, poi, è come, anche Elena, nel terzo canto dell'*Illiade*, ci venga presentata entro una sala del palazzo di Priamo, intenta a tessere; come anche nel quarto canto dell'*Odissea* fa la sua prima apparizione accompagnata da elementi che rimandano alla tessitura, ovvero: una cesta di lana e il fuso. È ciò che tesse, però, a fare la differenza: nella sua tela porpora, color sangue, Elena anticipa, attraverso le immagini di guerra tra cavalieri achei e troiani, ciò che si sta per svolgere sul campo di battaglia; tramite «il linguaggio muto della tessitura, parla di sé stessa e di quella guerra che è materia del poema in cui è protagonista» (Ieranò, 2021: 25), come fosse lei stessa, *alterego* di Omero, a essere incaricata di narrare la Storia.

Dunque, Elena, in tale prospettiva, non rappresenterebbe soltanto l'oggetto del racconto, il premio conteso che scatena la guerra, ma anche il soggetto per mezzo del quale gli uomini possono diventare eroi, consegnando il loro nome alla gloria eterna. Al pari della guerra, Elena accende negli uomini quel «dionisiaco bisogno di violenta bellezza» (Girasole, 2014); il

---

<sup>8</sup> *Male gaze*: letteralmente «lo sguardo maschile. Il termine è stato introdotto dalla critica femminista Laura Mulvey nel 1975 per identificare tutte quelle narrazioni in cui lo sguardo è dominato dal piacere maschile, ovviamente proiettato su un'immagine eroticamente stimolante e stereotipata della donna» (Guerra, 2020: 42).

<sup>9</sup> Ad esempio, ai vv. 235-264 del IV canto dell'*Odissea*, «Elena si arroga le competenze e il ruolo di un aedo: allietta gli uomini riuniti a banchetto con un racconto costruito in modo perfetto (*katà mòiran*, come le dice il marito Menelao, complimentandosi con lei)» (Ieranò, 2021: 41).

corpo femminile diviene quindi il campo di battaglia di cui l'uomo si appropria per autoaffermarsi e autodeterminarsi.

Ciò spiega perché la lettura più comune sia quella che trova nell'adulterio di Elena la causa della sanguinaria guerra e delle morti ad essa annesse. Effettivamente, in entrambi i poemi, il personaggio di Elena è contrassegnato dal senso di colpa e maledice senza mezzi termini il giorno in cui la propria madre l'ha messa al mondo, convinta d'essere la sola e unica responsabile di questa strage<sup>10</sup>.

Eppure, riflettendoci, anche la castità di Penelope implicò innumerevoli morti, quando Ulisse, tornato a casa, non esitò a vendicarsi dei Proci e delle ancelle infedeli. Questo, dunque, suggerisce che la guerra, la violenza, il possesso, connotano, di fatto, un gioco esclusivamente maschile per la contesa del Potere: per dirlo con una metafora, si tratta di un tavolo al quale le donne non possono sedere perché sono impegnate a reggerlo; e se la struttura cede, allora la colpa è la loro, e non degli uomini che vi hanno ripetutamente battuto sopra i propri pugni.

La responsabilizzazione di Elena è la *conditio sine qua non* affinché l'uomo si senta de-responsabilizzato, tramite quei processi di *victim blaming*<sup>11</sup> e *slut shaming*<sup>12</sup> ancor oggi attuali per cui la società legittima il comportamento violento maschile, giustificandolo in nome del mantra «*Boys will be boys*» (Vagnoli, 2021: 33), mentre colpevolizza la donna che non risponde ai requisiti di vittima perfetta e viene pertanto accusata d'istigazione.

---

<sup>10</sup> L'episodio in questione si trova ai vv. 344-348 del VI canto dell'*Iliade*, che recitano: «magari quel giorno che mi dette alla luce mia madre fosse venuta a rapirmi una brutta tempesta di vento verso il monte o in mezzo alle onde del mare sonoro, dove l'onda m'avesse inghiottito, prima che questo avvenisse!» (Cerri e Gostoli, 2019: 401).

<sup>11</sup> L'espressione *victim blaming* è stata coniata da William Ryan, grazie al titolo della sua opera del 1971, *Blaming the victim*. Il termine indica l'atteggiamento di colpevolizzazione della vittima, «a tutti gli effetti una delle aggressioni secondarie a cui è sottoposta una persona che abbia subito violenza, e consiste nell'additarle la responsabilità del reato di cui è stata, per l'appunto, vittima» (Vagnoli, 2021: 36).

<sup>12</sup> Lo *slut shaming* «(letteralmente: stigma della puttana) è un meccanismo per cui la collettività è portata a giudicare una donna che si allontana dall'immagine pura e addomesticata che dovrebbe avere» (Vagnoli, 2021: 34).

### 3. CONCLUSIONI E BUONI AUSPICI

A seguito di questa trattazione, appare insomma chiaro che:

Né Elena né Penelope sono modelli astratti di comportamento negativo o positivo. Il teatrino in cui si contrappongono le figure della donna perbene e della svergognata viene allestito in epoche più tarde, seppure riutilizzando elementi già presenti nei poemi di Omero (Ieranò, 2021: 30).

Sarebbe dunque certamente più confortante continuare a pensare in termini divisivi, circa l'esistenza di un bene e un male relazionati ai corpi e ai comportamenti delle donne; una divisione tra buone e cattive che ci indichi dove sia possibile sentirci al sicuro. Ma la verità è che ci troviamo di fronte a un meccanismo culturale così ben radicato nella nostra società che, in fin dei conti, non salva nessuna, sia che si tratti di una Elena, sia che si tratti di una Penelope. E se schemi di pensiero come questo continuano a persistere, allora forse è il caso di ammettere che urge una rivoluzione culturale che ci consenta di ri-pensarci, quali esseri umani liberi. Liberi da quegli stereotipi di genere che impediscono il raggiungimento di una vera e propria parità; gli stessi stereotipi che mantengono le donne escluse e al contempo, però, gli uomini schiavi, in questo malsano gioco di Potere che non risparmia nessuno. Perché, come scrisse Virginia Woolf: «pensavo com'è spiacevole rimanere chiusi fuori; e poi quanto dev'essere peggio rimanere chiusi dentro» (Woolf, 2019: 55).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATWOOD, Margaret (2021). *Il canto di Penelope*. Milano: Ponte alle Grazie.
- BARICCO, Alessandro (2004). *Omero, Iliade*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- BROGI, Daniela (2022). *Lo spazio delle donne*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Verona: Ombre corte.
- CERRI, Giovanni e GOSTOLI, Antonietta (a cura di) (2019). *Omero. Iliade*. Milano: Bur Rizzoli.

- CORNACCHIA, Maria Raffaella (2007). *La traccia del modello: ricezione della figura di Penelope nella letteratura contemporanea* [Tesi di Dottorato]. Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna. Recuperato da <http://amsdottorato.unibo.it/521/1/TesiMRaffaellaCornacchia.pdf> [Data di consultazione: 18/02/2022].
- DANTE (1966-1967). *La Commedia secondo l'antica vulgata*. G. Petrocchi (a cura di). Milano: Mondadori.
- DI BENEDETTO, Vincenzo (a cura di) (2010). *Omero. Odissea*. Milano: BUR Rizzoli.
- FERRERO, Anna (2009). «Culture che vivono». In Centro Come (a cura di), *Convivere nel tempo della pluralità. XI Convegno dei Centri Interculturali* (pp. 163-170). Milano: Franco Angeli.
- GALLETTI, Monica (2017). «Fedele, resiliente o solo innamorata? Scorbiana storica sul mito di Penelope». In M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco* (pp. 63-77). Sevilla: Benilde Ediciones.
- GIANINI BELOTTI, Elena (1999). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Universale Economica Feltrinelli.
- GIRASOLE, Raffaele (settembre 2014). «Quando la bellezza scatena la guerra. Elena e il fascino psicologico della seduzione». *Figure dell'immaginario. Rivista internazionale online. Guerra e Seduzione*, 2.
- GUERRA, Jennifer (2020). *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*. Roma: Edizioni Tlon.
- IERANÒ, Giorgio (2021). *Elena e Penelope: Infedeltà e matrimonio* [Ebook]. Torino: Giulio Einaudi editore.
- KULISCIOFF, Anna (2002). *Il monopolio dell'uomo*. Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda (2020). *Il pericolo di un'unica storia*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- VAGNOLI, Carlotta (2021). *Maledetta sfortuna. Vedere, riconoscere e rifiutare la violenza di genere*. Milano: Fabbri Editori.
- WOOLF, Virginia (2019). *Una stanza tutta per sé*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.



V. ARTI ED EDUCAZIONE:  
ESEMPI DI VOLONTÀ E RESISTENZA  
NEL CORSO DEL TEMPO



PAOLINA SCHIFF, ATTIVISTA PER I DIRITTI  
DELLE DONNE ITALIANE  
A CAVALLO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO  
PAOLINA SCHIFF, ACTIVIST FOR ITALIAN WOMEN'S RIGHTS  
BETWEEN 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURIES

Valeria PUCCINI  
*Università di Foggia*

*Riassunto*

Paolina Schiff, co-fondatrice della *Lega per la tutela degli interessi femminili* e di altre associazioni a tutela delle lavoratrici, fu una giornalista, traduttrice e attivista nei movimenti femminili, impegnata intensamente anche sul fronte pacifista. Con i suoi scritti e le sue battaglie politiche si impegnò fino alla fine dei suoi giorni per ottenere il riconoscimento di rivendicazioni fondamentali come il voto alle donne, la tutela della lavoratrice madre, la parità di retribuzione lavorativa fra i sessi e l'inserimento nel Codice civile dell'obbligo di ricerca della paternità per i figli illegittimi.

*Parole chiave:* emancipazionismo, voto alle donne, diritti delle donne.

*Abstract*

Paolina Schiff (1841-1926), co-founder of the League for the protection of women's interests and other associations for the protection of female workers, was a journalist, translator and activist in women's movements, also intensely engaged on the pacifist front. With her writings and her political battles, she worked until the end of his days to obtain the recognition of fundamental demands such as the vote for women, the protection of working mothers, equal pay between the sexes and the inclusion in the civil code of the obligation to seek paternity for illegitimate children.

*Keywords:* emancipationism, vote for women, women's rights.

1. CENNI BIOGRAFICI

Paolina Schiff (1841-1926), appartenente ad una famiglia ebraica benestante, nacque a Mannheim ma si trasferì dapprima a Trieste e poi a Milano per gli impegni lavorativi del padre, uomo

dalla mentalità aperta e moderna che volle far studiare tutti i suoi numerosi figli. Nel salotto della famiglia Schiff, frequentato da intellettuali di idee liberali e massoniche, la giovane e avvenente Paolina, dotata peraltro di grande intelligenza e di un carattere deciso ma naturalmente portato alla mediazione, poté assorbire le aspirazioni e gli ideali più innovativi e rivoluzionari del suo tempo. Bilingue di nascita, divenne assistente di Felice Cavallotti ricoprendo la cattedra di Grammatica tedesca all'Università di Pavia senza tuttavia conseguire la libera docenza in lingua e letteratura tedesca, come avrebbe desiderato, per la ferma opposizione del corpo accademico, tutto di sesso maschile, che la discriminò doppiamente in quanto donna e in quanto ebrea<sup>1</sup>. Iscritta all'Albo dei traduttori e dei periti di lingua tedesca del Tribunale civile di Milano, affiancherà un'intensa attività di germanista e traduttrice a quella di giornalista e attivista per i diritti civili delle donne, collaborando con riviste come *La donna*<sup>2</sup> di Gualberta Alaide Beccari e *Vita femminile*<sup>3</sup>, organo delle Leghe per la tutela degli interessi femminili di Milano, Torino e Venezia. Oltre alle lunghe battaglie per il diritto di voto alle donne, per l'abolizione dell'articolo 189 del Codice civile che vietava le indagini sulla paternità naturale, per i diritti sindacali (fu lei a fondare il primo sindacato femminile, quello delle orlatrici di calzature a Milano), Paolina Schiff è stata anche un'attivissima sostenitrice della causa pacifista fino alla fine dei suoi giorni.

---

<sup>1</sup> «Latent antisemitism, combined with anti-feminism, may have been at the root of the generally negative attitude toward Schiff on the part of tenured Italian academics. In contrast (male) Jewish professors in contemporary Bologna were largely untouched by antisemitic discrimination or attacks» (Nattermann, 2022: 135).

<sup>2</sup> Con una redazione tutta al femminile, la rivista fondata da Beccari mirava a diffondere in Italia le teorie del movimento emancipazionista europeo, affrontando temi spinosi e dibattuti come la prostituzione, il divorzio e i diritti politici delle donne.

<sup>3</sup> La rivista *Vita femminile*, nata nel 1895 come voce delle Leghe, si inserì nel dibattito, allora vivissimo, su alcuni nodi teorici fondamentali come il diritto delle donne all'istruzione, al lavoro ed alla parità giuridica, politica ed economica, con un approccio decisamente laico e con l'obiettivo di ricercare e diffondere i fondamenti scientifici dell'emancipazione femminile.

## 2. L'ATTIVISMO PER I DIRITTI DELLE DONNE

A Milano Paolina si inserisce ben presto nell'ambiente democratico e liberale della città, ma per lo sviluppo della sua coscienza politica e sociale è fondamentale l'incontro con Anna Maria Mozzoni<sup>4</sup>, tra le esponenti più in vista del cosiddetto «femminismo egualitario». Un'altra figura molto importante per la sua formazione civile e politica è Salvatore Morelli detto «il deputato delle donne», autore di *La donna e la scienza*, testo pionieristico il cui contenuto sia Mozzoni che Schiff si impegneranno a diffondere in Italia e all'estero. Dopo la sua prematura morte, avvenuta il 22 ottobre 1880, Paolina si impegnerà attivamente insieme ad altre compagne per la realizzazione di un monumento nella città di Napoli che ne ricordi il costante impegno civile e politico a favore dei diritti delle donne e per l'uguaglianza tra i sessi: «Sta in noi donne tener sacra l'eredità dei suoi affetti, del suo lungo lavoro; egli è morto, ma un omaggio oltre tomba lo ricordi a migliaia di donne» (Schiff, 1872: 238). La raccolta dei fondi, iniziata durante un comizio da lei tenuto a Milano nell'autunno del 1880 e poi pubblicizzata anche sulle pagine de *La donna*, avrà successo ma il monumento non verrà mai realizzato per l'opposizione del Comune di Napoli<sup>5</sup>.

In questa conferenza milanese, poi pubblicata col titolo *La donna e la legge civile*, Schiff afferma con forza la piena «capacità della donna di poter partecipare ai diritti che confermano la dignità umana in generale», anzi si stupisce che tale tematica debba ancora essere oggetto di discussione, insistendo sulla «necessità ineluttabile di far partecipare la donna al beneficio largamente concesso agli uomini, cioè di formarsi col proprio lavoro un'onorata esistenza, secondo le proprie

---

<sup>4</sup> Nel 1864 Anna Maria Mozzoni pubblicò *La donna e i suoi rapporti sociali*, il primo saggio importante sulla condizione femminile; nel 1870 tradusse il testo di J. Stuart Mill *The subjection of women*, rendendolo subito disponibile (era uscito in Inghilterra soltanto l'anno prima) anche alla riflessione delle donne italiane.

<sup>5</sup> Soltanto il 3 maggio del 2017 il busto di Salvatore Morelli, insieme a quello di Anna Maria Mozzoni, ha trovato finalmente degna collocazione a Montecitorio, in quel palazzo dove il deputato aveva combattuto tante battaglie per la parità tra uomo e donna.

disposizioni e capacità» (Schiff, 1881: 274). Ricostruendo la storia dei grandi pensatori eretici e rivoluzionari come Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Voltaire e Rousseau, che nella loro epoca si batterono per la libertà di pensiero, si chiede meravigliata come possano quegli uomini che oggi si dichiarano fautori del progresso escludere «dal loro programma la donna, integrante quanto loro la società» (Schiff, 1881: 277) e continuare a considerarsi esseri liberi.

Nel 1880 Anna Maria Mozzoni e Paolina Schiff avevano fondato a Milano la Lega promotrice degli interessi femminili, prima espressione politica del movimento emancipazionista in Italia<sup>6</sup>, che mirava soprattutto a promuovere l'istruzione femminile in maniera trasversale per sviluppare nelle donne la coscienza dei loro diritti e doveri nella società:

Impensierite davanti all'enorme ritardo nel quale si trovano le condizioni delle donne di fronte ai principii che sono fondamento allo stato sociale presente, e considerandole dove diminuite, dove inferiorizzate, e dove abusate, alcune cittadine si sono fatte ad organizzare una Lega promotrice degli interessi femminili, la quale con la parola e con l'opera presso la Camera ed il Governo, presso l'opinione pubblica e nei multiformi rapporti sociali, si assume di patrocinare tutte le riforme che tendono a migliorare le condizioni delle donne<sup>7</sup>.

Della Lega fecero parte sin dalla fondazione anche attiviste operaie come Giuseppina Pozzi e Nerina Bruzzesi insieme a donne di diversa appartenenza politica, a dimostrazione degli intenti ecumenici delle fondatrici il cui obiettivo era incoraggiare tutte le donne a lottare insieme per un mondo più giusto, coniugando i valori del diritto, della pace e della libertà, come si può evincere dalle parole di Paolina:

---

<sup>6</sup> Secondo lo storico Perry Willson la nascita di questa pur piccola organizzazione riveste un'importanza notevole perché «segnò il momento in cui il femminismo italiano da semplice idea si trasformò in movimento politico» (Willson, 2020: 39).

<sup>7</sup> Il testo è tratto dal Programma della Lega, contenuto in *La donna. Periodico d'educazione compilato da donne italiane*, Anno XII, Serie II, 16 (5 febbraio 1881), p. 242.

Educatrici e scienziate, scrittrici e artiste, industriali ed operaie, giovinette e matrone, qual largo campo sarà aperto alla nostra attività! Non ci saranno risparmiate lotte aspre e tenaci; più dei nostri compagni, gli uomini, avremo a lottare finché una legislazione più equa, costumi più razionali e l'opinione pubblica più illuminata non estenderà anche a noi quel patto di conciliazione sociale da renderci meglio fornite nei nostri attributi, nelle nostre aspirazioni (Schiff, 1895: 4).

Quindici anni dopo la fondazione della Lega, il 9 giugno del 1895 Paolina tenne una conferenza al Teatro Lirico di Milano, questa volta per sostenere un'altra causa alla quale teneva molto, ovvero l'istituzione di una Cassa di assicurazione statale per sostenere la maternità. Come ha scritto la storica Annarita Buttafuoco,

la madre o per meglio dire la donna che riconosceva la propria potenza generatrice –di figli, ma innanzitutto di valori su cui fondare la nuova società– era dunque l'autentica «donna nuova» su cui l'emancipazionismo italiano costituì il suo progetto specifico profondendovi tutte le proprie energie (1997: 60).

Anche per Paolina, che pure sceglierà di restare nubile, il ruolo principale della donna nella società è sempre, fondamentalmente, quello di madre; e a quanti temono di «veder menomata la famiglia dall'incedere fatale del movimento femminile», ella risponde che «una simile paura non ha ragione d'esistere»:

La donna è madre; essa è la Eva eterna: sorella, amante, sposa, amica, consigliera nei giudizi, sempre parla in lei la previdenza dell'affetto, la persino gelosa cura di quanto è a lei affidato. [...] Non disgiungerete nella donna la madre, come non disgiungerete il calore dalla luce (Schiff, 1895: 5).

In apertura del suo discorso, ella sottolinea subito l'impegno profuso in quegli anni dalle sostenitrici della Lega e incita le ascoltatrici presenti a farsi promotrici in prima persona della lotta per la tutela dei loro interessi: «Nelle nostre calde, vive contrade, dove il raggio della libertà, per quanto soffocato non potrà mai essere spento, già molte donne si sentono animate a togliersi da

uno stato d'imperfezione e di unirsi con solidali intenti per uscirne» (Schiff, 1895: 3).

L'istituzione delle casse di maternità fu una delle più importanti battaglie condotte da Paolina, seriamente preoccupata dal «desolante quadro di lavoratrici, di operaie che anche nei periodi più acuti della maternità» sono costrette a «faticosi lavori industriali entro e fuori dagli opifici» (Schiff, 1895: 5). Indubbiamente, nelle prime fasi del processo di industrializzazione la forza lavoro a buon mercato costituita dalle donne e dai bambini venne largamente utilizzata ed abusata dagli imprenditori, che spesso la impiegavano in lavori gravosi e nocivi per la salute ed in condizioni di lavoro disumane, nella più totale assenza di protezioni legali. Si ricordi, oltretutto, che negli stessi anni in cui le prime emancipazioniste come Paolina Schiff combattevano le loro battaglie per i diritti delle donne, il 15 maggio del 1891 Papa Leone XIII emanava l'enciclica *Rerum Novarum*, in cui si affermava che «certe specie di lavoro non si addicono alle donne, fatte da natura per i lavori domestici, i quali grandemente proteggono l'onestà del sesso debole, e hanno naturale corrispondenza con l'educazione dei figli e il benessere della casa».

Tuttavia, proprio grazie ai movimenti femminili, nella seconda metà dell'Ottocento il dibattito sulla tutela della salute e della sicurezza delle lavoratrici madri e dei loro figli era già molto vivo e partecipato: qual era, dunque, la necessità di un'azione? Effettivamente, ella riconosce come vi siano già stati alcuni interventi da parte dei legislatori che però, a suo parere, non vanno nella giusta direzione in quanto le cosiddette «leggi di protezione», da lei fortemente avversate, proibiscono il lavoro all'operaia madre causandole «nuovi disagi e privazioni»:

*Proibire* alla donna, sia pure ad una madre il lavoro, creare delle leggi eccezionali in senso semplicemente negativo, peggiora naturalmente la sua condizione senza rimediare per nulla al suo stato di lavoratrice produttrice e di consumatrice. Se non potrà produrre non avrà di che consumare, essa insieme al figlio morrà d'inedia; una legge di ricusa nulla può contro gli stimoli della fame (Schiff, 1895: 6).



Dopo aver incitato la società civile ad appoggiare tali giuste rivendicazioni («Fatevi complici spose, fanciulle, uomini della nuova congiura che porterà ad un più alto concetto la Eva, la madre» Schiff, 1895: 7), Paolina passa ad illustrare quale sia, nella sua opinione, l'unica soluzione che possa garantire la sicurezza delle lavoratrici e dei loro figli, ovvero l'istituzione di Casse di assicurazioni per la maternità. Tali «provvide Casse» dovranno essere finanziate in parte dalle famiglie delle lavoratrici, dalle Camere del lavoro, da donazioni volontarie ma soprattutto dallo Stato (con la necessaria supervisione delle Società d'Igiene), perché è giusto che «l'operaia che arricchisce e conforta la vita economica della nazione vada confortata, quando non può totalmente bastare a sé, dai suoi concittadini, dallo Stato» (Schiff, 1895: 9).

Paolina ricorda come sia interesse primario dello Stato tutelare la maternità e in particolare le madri lavoratrici affinché nascano figli sani e come sia oggi radicalmente cambiata la vita delle donne, non più rinchiusa nell'alveo protettivo della famiglia ma «fattore importantissimo, indispensabile nel lavoro industriale» (Schiff, 1895: 11):

Il lavoro eseguito dalle donne in famiglia ha varcato le soglie della casa, e da domestico si è fatto, permettetemi la denominazione, civico-sociale. È quindi logico che la pluralità degli interessi del lavoro, vestendo ora un carattere diretto mentre prima era indiretto col tramite della famiglia, impegni anche l'attenzione della Società; [...] lo Stato farà semplicemente il suo dovere e il proprio suo interesse se egli diventerà un notevole sussidio della proposta cassa d'assicurazione (Schiff, 1895: 12).

Nonostante l'impegno e l'entusiasmo con cui tante attiviste come Paolina sostenevano la causa dei diritti delle donne, bisognerà attendere l'alba del nuovo secolo per vedere approvata la prima legge, la n. 242 del 19 giugno 1902 (Legge Carcano), che disciplinerà, sia pure in modo ancora molto carente, l'apporto della manodopera femminile e dei fanciulli al mondo del lavoro.

Nel luglio 1898 la prestigiosa *Rivista di Sociologia* accoglie un contributo di Paolina Schiff dal titolo *Il fenomeno del femminismo* in cui l'autrice, partendo da un ampio *excursus* storico che

ricostruisce la subordinazione della donna nei secoli a partire dall'antico Egitto, giunge fino a ricordare la pionieristica opera di Mary Wollstonecraft. Per Paolina il fenomeno dei movimenti femministi, dal «portato storico ed etico ineluttabile», non può ormai che progredire: «Se migliaia di donne dolorosamente cedessero, migliaia di altre donne dovranno accogliere la nuova idea» (Schiff, 1898: 49). L'autrice si rende conto che questa nuova coscienza della mente femminile, che non può «più adattarsi a rinunciare a se stessa», sarà sicura fonte di infelicità, ma alla donna non è data possibilità di scelta: ella si serve del paragone con il fanciullo, che una volta divenuto adulto non può più ritornare alle spensieratezze della sua felice infanzia e deve rassegnarsi ad accettare lo sviluppo della sua anima e delle sue forze; così avviene per la donna moderna, che non può più voltarsi indietro «a quello che è stato» ma deve «procedere con occhio vigile e passo fermo» (Schiff, 1895: 50) perché, «finché non avrà raggiunto l'estensione delle sue forze, l'uomo e con lui tutta la compagine umana sarà incompleta» (Schiff, 1895: 51).

Un'altra battaglia alla quale Paolina Schiff si dedicò con particolare attivismo fu quella per il diritto alla ricerca della paternità: un suo importante articolo sull'argomento comparve sull'autorevole rivista giuridica *Lo Stato Civile Italiano*, nella quale solitamente non erano accolti contributi femminili e la cui redazione, nell'introdurre il lavoro, dichiarò di aver voluto fare «una doppia eccezione alla regola riproducendo una conferenza, opera di una donna» per l'importanza e l'attualità dell'argomento (Schiff, 1911: 68). Né tale affermazione deve stupirci, se consideriamo che la stessa Schiff nel suo testo ricorda «lo stupore impossessatosi [...] di molte donne quando udirono che delle signore e persino delle nubili prendevano la parola in pubblico e trattavano nei loro scritti il doloroso argomento» (Schiff, 1911: 69).

Si tratta del saggio intitolato *Per la ricerca della paternità*, nel quale l'autrice intende sostenere la necessità di una riforma dell'art. 189 del Codice civile che, a tutela della famiglia legalmente costituita, vietava le indagini per la ricerca della paternità nei casi in cui l'uomo non voleva assumersi le proprie responsabilità di padre, lasciando così tutto il peso della gravidanza e dell'allevamento dei figli illegittimi alla donna.

Ancora una volta, dunque, una battaglia a favore delle madri<sup>8</sup>, in particolare di quelle meno tutelate e più vituperate dalla società ovvero le «fanciulle sedotte» e i loro figli, a salvaguardia dei quali Schiff chiede l'abrogazione di una «legge incivile quanto insapiente, [...] che colpisce con fredda crudeltà non solo la donna, ma sopra tutto un inerme bimbo ferendo in esso tutta la sua vita futura sociale» (Schiff, 1911: 68). E alle vergini e alle spose legittime che, sospettose e sdegnate lasciano «con occhio indifferente bistrattare la maternità» temendo «che l'auspicata riforma porti offesa alla dignità della *mater familiae*», l'orgogliosa attivista ribatte:

È appunto per proteggere la vergine, è per la dignità della donna che combattiamo; è precisamente per saldare i vincoli di due giovani esistenze che anzi diciamo all'uomo: rispetta la madre di tuo figlio e se gravi sono i doveri che da simili unioni risultano, pensaci prima d'incontrarli. Non è il fugace capriccio che possa dare licitezza di mettere a repentaglio la felicità di due esistenze (Schiff, 1911: 69).

Nel ricostruire con precisione i contesti nei quali furono adottate nei vari secoli e nei vari paesi europei le diverse normative in materia Paolina Schiff rivela la sua profonda cultura storica e letteraria, ricordando che perfino il diritto romano e quello longobardo tutelavano la reputazione e l'integrità della donna rispetto ai tentativi di seduzione del maschio; e a difesa e sostegno dell'invocata riforma, dimostra che è proprio l'immunità consentitagli dalla legge a rendere l'uomo tanto sicuro dell'impunità delle sue azioni scellerate:

Però, tolto l'iniquo divieto della ricerca, molti di questi ammogliati corruttori ci penseranno due volte prima di mettersi in condizioni scabrose, e il *capriccio* potendo diventare un

---

<sup>8</sup> La prima rivendicazione di tale diritto risale addirittura alla *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* di Olympe de Gouges che nel 1791, in piena Rivoluzione francese, all'art. XI scriveva: «Ogni cittadina può dire liberamente io sono la madre di un figlio vostro, senza che un pregiudizio barbaro la forzi a nascondere la verità; salvo a rispondere dell'abuso di questa libertà nei casi stabiliti dalla Legge» (Galeotti, 2006: 145).

gravame economico e reputativo sarà riguardato con minor trascuraggine da ambi gli interessati (Schiff, 1911: 71).

Nelle parole di Paolina Schiff non vi è alcuna condanna del comportamento femminile perché, pur riconoscendo l'esistenza di donne disoneste che tentano di approfittarsi vilmente della loro condizione, «non è la mala femmina che costituisce il numero grande delle fanciulle madri» (Schiff, 1911: 70). Al contrario, vi è in lei la coscienza certa che «quando, inutile a lusingarsi, in tempi ancor lontani la donna avrà raggiunto la sua indipendenza economica e diritti civili pari all'uomo», se ne gioverà *in primis* proprio l'istituto della famiglia perché gli episodi di seduzione diverranno certo più rari. Agli albori del Novecento, secondo le stime riportate dall'autrice, vi erano in Italia più di ottantamila figli illegittimi, «quindi privi di quei diritti civili cui partecipano i figli di genitori uniti in matrimonio legale» (Schiff, 1911: 70): si dovrà, purtroppo, aspettare la riforma del diritto di famiglia del 1975 per vedere finalmente legittimata dall'art. 269 del Codice Civile la libera ricerca della paternità, per la quale tante attiviste come Paolina Schiff avevano lottato con impegno e tenacia.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUTTAFUOCO, Annarita (1997). *Questioni di cittadinanza. Donne e diritti sociali nell'Italia liberale*. Siena: Protagon.
- GALEOTTI, Giulia (2006). «Movimenti delle donne e ricerca della paternità tra Ottocento e primo Novecento». In P. Magnarelli (a cura di), *Donne tra Otto e Novecento: progetti culturali, emancipazione e partecipazione politica* (pp. 139-157). Macerata: EUM Edizioni Università di Macerata.
- La donna. Periodico d'educazione compilato da donne italiane*, Anno XII, Serie II, 16 (5 febbraio 1881).
- LEONE XIII (1891). *Rerum novarum*. Recuperato de [https://www.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_15051891\\_rerum-novarum.html](https://www.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html) [Data di consultazione: 06/12/2022].
- MORELLI, Salvatore (1861). *La donna e la scienza considerate come soli mezzi atti a risolvere il problema dell'avvenire*. Napoli: Stabilimento Tipografico delle Belle Arti.
- MOZZONI, Anna Maria (1864). *La Donna e i suoi rapporti sociali. In occasione della revisione del Codice civile Italiano*. Milano: Tipografia sociale G. Ferrari.

- (1870). *La servitù delle donne*. Milano: F. Legros.
- (1975). *La liberazione della donna*. F. Pieroni Bortolotti (a cura di). Milano: G. Mazzotta Editore.
- NATTERMANN, Ruth (2022). *Jewish Women in the Early Italian Women's Movement, 1861-1945. Biographies, Discourses, and Transnational Networks*. Londra: Palgrave MacMillan.
- SCHIFF, Paolina (25 aprile 1872). «Alle donne italiane». *La donna. Periodico d'educazione compilato da donne italiane*, IV, II(182), p. 238.
- (30 marzo 1881). «La donna e la legge civile. Conferenza tenuta a Milano dalla signora Paolina Schiff a beneficio del monumento a Salvatore Morelli». *La donna. Periodico d'educazione compilato da donne italiane*, XII, II(18), pp. 274-277.
- (1895). *Istituzione di una cassa d'assicurazione per la maternità*. Milano: Tipografia A. Colombo.
- (luglio 1898). «Il fenomeno del femminismo». *Rivista di Sociologia*, IV, IV(VII), pp. 48-51.
- (1 marzo 1911). «Per la ricerca della paternità». *Lo Stato Civile Italiano*, XI(5), pp. 68-73.
- WILLSON, Perry (2020). *Italiane. Biografia del Novecento*. Bari/Roma: Laterza.



IL LESSICO E LA RETORICA  
DELLE CORTIGIANE DI ARETINO  
THE LEXICON AND RHETORIC OF ARETINO'S COURTESANS

Ilenia DEL GAUDIO  
*Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

Roma, denominata da Pietro Aretino la *coda mundi*, è la città dove la Nanna, la protagonista delle sei giornate del *Ragionamento* (1534) e del *Dialogo* (1536), esercita la sua attività lucrativa a scapito degli uomini e insegna le strategie che si possono mettere in campo con i clienti per guadagnare soldi e potere. Lette in chiave antifrastica rispetto alla trattatistica dei dialoghi d'amore, le due opere dell'Aretino dilatano lo spazio della scrittura esplorando territori vietati dal codice delle *Prose* bembiane. Partendo da questa prospettiva, il presente contributo intende riflettere proprio sulla retorica fraudolenta delle cortigiane, non dissimile, tuttavia, da quella del gentiluomo di corte.

*Parole chiave:* cortigiane, potere, retorica, Nanna, Pietro Aretino.

*Abstract*

Rome, called *coda mundi* by Pietro Aretino, is the city where Nanna, the protagonist of the *Ragionamento* (1534) and the *Dialogo* (1536), plies her lucrative trade to the detriment of men and teaches the strategies that can be deployed with clients to gain money and power. Read in an antiphastic key with respect to the treatise of love dialogues, Aretino's works dilate the space of writing by exploring territories forbidden by the code of *Prose's*. Starting from this perspective, the present contribution intends to reflect precisely on the fraudulent rhetoric of the courtesan, not dissimilar, however, from that of the court gentleman.

*Keywords:* courtesans, power, rhetoric, Nanna, Pietro Aretino.

1. IL GENIO ESTROSO DI PIETRO ARETINO

Negli anni in cui personalità come Bembo e Castiglione lavorano all'affermazione di un modello di lingua e di letteratura normativo e condiviso, Pietro Aretino pratica la letteratura come

calcolata ma libera reazione a contingenze personali e storiche. Nella Venezia del primo Cinquecento, in collaborazione con editori e artisti, egli si autorappresenta come scrittore irregolare e irriverente verso la tradizione letteraria *tout court*. Tuttavia –va subito precisato– non si tratta di una produzione di scarsa qualità: lo stile e l’originalità dell’Aretino sono alti anche laddove egli sta operando un riuso dei testi classici, come nel caso delle riscritture religiose, dove si autoproclama addirittura «Quinto Evangelista»<sup>1</sup> (Aretino, 1989: 283).

Ricco e vario, il *corpus* delle sue opere va dalle pasquinate alla poesia cavalleresca, dal teatro alle lettere, dai dialoghi erotici alle riscritture di testi sacri. Anni particolarmente prolifici in quanto a scrittura (e turbolenti dal punto di vista personale) sono quelli tra il 1534 e il 1536. Nel 1534 Marcolini ristampa la *Cortigiana*, una satira antiromana già scritta nel 1525 e ora revisionata. Nello stesso anno pubblica il primo dei dialoghi puttaneschi, il *Ragionamento della Nanna e della Antonia*. Il racconto della lascivia delle «moniche» e delle «maritate» e l’esaltazione del «puttanesimo», ossia di un punto di vista fuori dalla norma che permette di smascherare le ipocrisie altrui, sono anche un gesto di autorappresentazione di Aretino, che si descrive con in mano una temibile «penna di fuoco» per «purgare le macchie disoneste che la lascivia loro ha fatte nella vita d’esse». (Aretino, 1988: 4) Nel 1535, sempre per Marcolini, escono tre edizioni del *Marescalco*, ma anche l’*Umanità di Cristo* in tre libri (che riprende e amplia la *Passione* del 1534); inoltre, rispettivamente presso Zoppino e Bernardino de’ Vitali, la *Marfisa* e le *Lagrima d’Angelica*, che emulano o espandono la materia ariostesca. Il 1536 vede la ristampa di *Passione*, *Sette salmi*, *Umanità di Cristo* e vi è poi l’uscita del *Dialogo*. In tre nuove giornate, Nanna educa la figlia Pippa al mestiere di prostituta e al motto «astuzia vince senno, e senno non vince astuzia». (Aretino, 1988: 341) La critica ai rapporti di potere è tutt’una, qui, con quella al petrarchismo e al

---

<sup>1</sup> Si tratta del *Pronostico* del 1527. La relazione fra gli eventi del 1527, l’ombra dei testi pasquineschi e i continui attacchi alla corte romana e ai suoi esponenti risulta ancor più pronunciata nei frammenti presenti nel *Pronostico* per il 1534, dove fin dalla prima pagina il Quinto evangelista non esita a ricordare al re di Francia, dedicatario dell’opera nonché a quella data suo più munifico protettore, le proprie virtù profetiche.



classicismo. Nanna smaschera, infatti, tanto le ipocrisie sociali quanto quelle linguistico-letterarie:

io favello a la improvisa, e non istiracchio con gli argani le cose che io dico in un soffio, e non in cento anni come fanno alcune stracca-maestri-che-gli-insegnano-a-fare-i-libri, togliendo a vittura il «dirollovi», il «farollovi» e il «cacarollovi», facendo le comedie con detti più stitichi che la stitichezza; e perciò ognuno corre a vedere il mio cicalare, mettendolo ne le stampe come il Verbum caro (Aretino, 1988: 218).

È fin troppo semplicistico confinare opere come il *Ragionamento* e il *Dialogo*<sup>2</sup> nell'angusta etichetta dell'antinormativo, anche perché lo stesso genere letterario sortisce esiti opposti a quelli di Bembo (*Asolani*) e Castiglione (*Cortigiano*). Al dialogo latino l'Umanesimo aveva affidato la quintessenza delle proprie riflessioni sulla dignità dell'uomo, su vita attiva e contemplativa, su esistenza terrena e aldilà. Al dialogo in volgare –per l'influenza, vigorosa e costante di quel maestro di speculazione filosofica che fu il Ficino– numerosi pensatori, tra il finire del Quattro e il primo Cinquecento, riservano, invece, le loro elucubrazioni sulla filosofia d'amore. È così che si articola, nel grande alveo dell'ortodossia platonica, tutto un sistema speculativo sull'amore, sulla bellezza, sulla grazia: una costruzione intellettuale di straordinaria complessità e armonia, mirabile per l'ordine delle parti e la coerenza

---

<sup>2</sup> Ad una lettura superficiale potrebbe sembrare che le due opere s'iscrivano semplicemente nell'ambito di quella letteratura sulle cortigiane che nei primi decenni del Cinquecento conosce una repentina fioritura, soprattutto tra Roma e Venezia. Certo l'Aretino è in quegli anni suggeritore di molte opere sulle meretrici, come la *Puttana errante* (1530) o la *Zaffetta* (1531) del prediletto Venier, ma egli ha mete altrimenti ambiziose. Piuttosto potremmo restare colpiti dalla corrispondenza ambientale tra il *Ragionamento* (e, in misura forse maggiore, il *Dialogo*) e la *Retrato de la Lozana andalusa* di quel prete cordovano emigrato a Roma, Francisco Delicado, che pubblicò la sua opera proprio a Venezia nel 1528. Anche Lozana, come la Nanna dell'Aretino, vive tra piazza Navona, Campo dei Fiori e via dei Banchi; anche Lozana fa mercimonio di sé e il coro che assiste alle sue trufferie è lo stesso che commenta le sfrontatezze della Nanna. Ma Delicado è un semplice cronista di quel suburbio straccione, al polo opposto dell'esperienza dell'Aretino. Cfr. Romei (2012).

dell'insieme<sup>3</sup>. Tuttavia, Aretino non intende realizzare un rovesciamento del genere dialogico, bensì la sua evoluzione. Giorgio Bàrberi-Squarotti ha addirittura parlato di una «enciclopedicità razionalizzante» di segno prebarocco (1988: 19), resa possibile dall'ibridazione del dialogo con la commedia e con la novella, oltre che naturalmente dal plurilinguismo e dal pluristilismo aretiniani che mischiano stile alto e lacerti provenienti da ambiti vietati da Bembo (dialetti, gerghi, forestierismi). Dal suo osservatorio veneziano l'Aretino realizza, insomma, opere pervase dalla provocazione a tutti i livelli formali (cioè nella tematica, nella struttura e nello stile). Il *Ragionamento* non è, però, un documento, come non è un *pamphlet* (almeno non intenzionalmente). E quella sequela di coiti, stupri, incesti, sodomie rimanda ad altro: è l'allegoria di un mondo uscito dai cardini, piombato nella propria desolazione, sfatto nei suoi innumerevoli amplessi: il mondo del disordine, che l'amore volgare (il sesso) contribuisce ad accrescere, non a diradare. Il sesso è nel *Ragionamento* una cupa forza disgregante: non congiunge né armonizza, come l'amore puro dei neoplatonici. Isola l'individuo nella tana dei suoi furori fisiologici; lo scatena come una belva contro il proprio simile; lo rende inerme contro le disavventure del destino e infine lo annienta, quasi dispettosamente. Questa rappresentazione tutta negativa di un universo che sotto la spinta del sesso si sconquassa e disarticola non è frutto di pessimismo. Anche la sua sfiducia è calcolata, ostentata con ribalderia e non investe tanto il destino degli uomini quanto il fine ultimo della letteratura. Immaginare un mondo scompaginato dalla miseria della carne e farne oggetto di compiaciuta rappresentazione equivaleva, agli occhi della cultura ufficiale, negare alla letteratura qualunque funzione, mentre Bembo aveva scritto gli *Asolani* per spianare «il sentiero del buon vivere» ai lettori «travagliati e smarriti» per il «non saputo» (Bembo, 1966: 2) rivendica cioè al proprio ruolo di scrittore il compito di armonizzare, attraverso un processo di idealizzazione del reale, le disarmonie della natura.

Per quanto riguarda la struttura, la prosaicità comica della novellistica e del teatro irrompe nel dialogo letterario ma non può

---

<sup>3</sup> Cfr. *Introduzione* (Aretino, 1998: 11-37).

essere contenuta nelle sue rigide e simmetriche campiture. L'Aretino progetta così un impianto aperto, in cui racconto e dramma si fondono in una struttura mista e la realizza con consapevole, evidente progressione, dalla prima alla terza giornata. Da questo punto di vista, il *Decameron* rappresenta un serbatoio perché fornisce ora spunti contenutistici e lessicali, ora personaggi e situazioni ai generi *onnivori* sopra elencati. Un esempio è dato dalla novella IX, 2, *La badessa e le brache del prete*, considerata dal critico Mario Baratto un «capolavoro di mimo d'ambiente» (Baratto, 1993: 249). La badessa, definita nella versione di Aldo Busi una «santa buonadonna» (Boccaccio, 1990: 380), fa il paio con quella Nanna ancora giovane e inesperta che, come racconta nella prima giornata (dedicata alla vita delle monache), viene inghiottita dal monastero. Il risultato dell'esperimento è un'orchestrazione di racconti che dà continuità nella mobilità: una dozzina di vicende che scaturiscono come per forza centrifuga da una comune situazione di partenza. Proprio per questo –per il nesso che le lega l'una all'altra, e tutte a quel paesaggio comune, un dedalo di corridoi e cellette in cui non si fa altro che iterare la copula– le novelle della prima giornata sono le meno *sceneggiate*: l'Aretino uomo di teatro ancora si risparmia, non si cura troppo di animare la sequenza dialogica all'interno d'ogni storia, lascia valere il racconto sul dramma. È in questa giornata, infatti, che ci imbattiamo in alcune descrizioni, mirabili per puntiglio ed ironia, come quella della «camerina imbossolata alla cortigiana» (Aretino, 1988: 31) ed è qui che l'Aretino pittore schizza, con segno impietoso, profili di peccatori e peccatrici.

La seconda giornata, dedicata alla vita delle maritate, obbedisce ad un'ipotesi strutturale antitetica: non più delle storie correlate l'una all'altra ed ambientate su un comune fondale, ma condotte invece nelle direzioni più diverse, con ostentata varietà d'invenzione. In compenso, ognuna delle vicende verrà *sceneggiata* con cura minuziosa e in base ad un'ampia gamma di soluzioni: la commistione di racconto (per bocca della Nanna) e teatro (in cui agiscono i personaggi narrati) può coprire una sola sequenza della novella o può estendersi alla novella intera. L'Aretino si affida alle più disparate ipotesi compositive: alterna a bella posta il monologo della Nanna ad animate partiture dialogiche.

La terza giornata, la vita delle puttane, si articola secondo un progetto ancora diverso: i racconti saranno di nuovo legati l'uno all'altro, non più come capitoli di un romanzo (come in fondo può essere letto il breve viaggio nell'inferno di un monastero nella prima giornata), ma, semmai, come sequenza di una autobiografia. La Nanna non è più la testimone, vera o supposta, di vicende cui potrebbe avere assistito, in contado o in città, in casa di questa o quella vicina (come l'Aretino ha scelto di fingere nella seconda giornata); è il soggetto di ciò che racconta e quelle che il lettore continua a godersi come novelle sono, nella finzione, le tribolazioni della sua esistenza. In questa terza struttura, l'Aretino abbatte la barriera tra racconto e teatro, tra la voce narrante della Nanna e i personaggi che agiscono evocati dalla sua loquela. La carriera di una prostituta viene presentata, sequenza dopo sequenza, come una commedia: è il concertato delle voci che si moltiplica, quella grande giostra di spasimanti delusi, clienti truffati, innamorati messi in burla, ognuno dei quali porta il suo contributo (orale, mimico, gestuale) alla partitura ed è soprattutto il trasformismo inesauribile della protagonista a drammatizzare, nel registro di una comicità sbrigativa e crudele, l'intera giornata. L'Aretino si vieta qualunque indugio descrittivo; il racconto è ora, nel suo stesso proporsi, teatro, ma conserva la sua specificità –e qui sta l'originalità dell'impasto aretiniano– di un'opera riservata alla lettura.

Per quanto concerne il piano stilistico, viene istintivo pensare ancora una volta al Bembo, questa volta, però, a quello delle *Prose della volgar lingua*. La polemica dell'Aretino, tuttavia, non era rivolta contro lui bensì contro un modello di cultura che del suo nome si fregiava e si sostanzava. Solo in apparenza il terreno di scontro è quello della polemica tra classicisti e anticlassicisti. Cesare Segre ha messo bene in rilievo la comune matrice edonistica della prosa aulica di un Bembo, di quella 'cortigiana' di un Castiglione e della scrittura 'popolareggiante' dell'Aretino e ha rivendicato all'una e alle altre lo stesso grado di elaborazione formale (Segre, 1963: 372). Non è, quindi, nei termini del dissidio originalità-imitazione che va giudicata la carica dissacrante della scrittura del *Ragionamento*, perché anche questa scrittura è nata sui libri (nel senso che si nutre di un arsenale di materiali linguistici preesistenti), anche questa scrittura sa di laboratorio e,

anzi, l'Aretino tende qui a dilatare al massimo lo spazio della scrittura, aprendole varchi in tutte le direzioni e accettandola come un organismo in perenne crescita, in preda ad un vitalismo quasi biologico. I diversi materiali linguistici nella prosa del *Ragionamento* non coesistono, infatti, separati ma fusi sotto la spinta di una scansione ritmica fortissima e su registri tonali volutamente esasperati.

Tra gli aspetti più originali dei *Ragionamenti* e del *Dialogo* vi è, poi, l'assunzione del punto di vista di un personaggio narrante davvero insolito nel mondo letterario, quello appunto di una cortigiana, che, pur non tradendo la sua estrazione popolare, ha acquisito una capacità di critica e raziocinio certamente superiore (ed è questa, forse, la cosa più peculiare) rispetto alla media delle donne del suo tempo ed insieme un'esperienza assai più ampia di vita, che le permette di prendere le distanze da miti e mistificazioni culturali con una sorta di disincantata e beffarda saggezza. La Nanna è il personaggio dei personaggi aretineschi: la madre, anzi la matrice, di una lunga progenie: «Ci sono in lei più persone», dice Piccone Stella, «Anche funzioni diverse che si svicendano o sovrappongono. Oltre che un personaggio dell'Aretino è il personaggio di se stessa quando interviene come protagonista negli episodi che racconta: non sempre identica da un episodio all'altro» (Piccone Stella, 1943: XXXVII).

Proprio la scelta di un personaggio narrante come la Nanna sottolinea e amplifica l'abile e spietato gioco delle parti, quasi un gioco al massacro, tra i personaggi dell'ipotesto e quelli dell'ipertesto e rende ancora più acre e sghignazzante la polemica contro il moralismo cavilloso e ipocrita, di sacri valori ed eroici doveri, che impedisce al protagonista maschile (come a quasi tutti i personaggi investiti di un ruolo eroico) di condividere le proprie esperienze emotive con la donna, relegandola nei ben noti ruoli di madre, monaca o cortigiana. Assumendo il mito classico, senza dividerne l'ideologia, la narratrice ribalta gli schemi consueti, per cui risulta positiva la figura femminile, generosa e appassionata, capace di slanci e di abbandoni, mentre quella maschile è caratterizzata da falsità e calcolo, vizi che un certo tipo

di cultura attribuisce tradizionalmente alle donne, siano esse oneste o, come si usava dire, disoneste<sup>4</sup>.

## 2. LA NANNA E IL FURTO DEL QUARTO DI VIRGILIO

Tra le scene più interessanti del *Dialogo* vi è una appartenente alla seconda giornata «ne la quale la Nanna racconta a la Pippa i tradimenti che fanno gli huomini a le meschine che gli credono» (Aretino, 1988: 161), *Le poltronerie degli uomini inverso le donne*. Qui la Nanna si cimenta nella descrizione del sacco di Roma, smaccatamente ricalcata sulla caduta di Troia affabulata nel quarto libro dell'*Eneide*. Il richiamo alla materia virgiliana e, nello specifico, alla vicenda di Enea e Didone<sup>5</sup>, è sottoposto a un processo di attualizzazione e di decontestualizzazione dei personaggi mitologici che tuttavia sono conservati nella loro ruolo di fedifrago e di vittima<sup>6</sup>: abbiamo, infatti, il tradimento di un novello Enea (il barone), che non agisce in virtù di un sentimento ma di un interesse personale a scapito di una Didone (la Signora) che però è qui donna risoluta già a partire dalla

---

<sup>4</sup> «Cortegiana, hoc est meretrix honesta» (Cortigiana, ovvero prostituta onesta): così Johannes Burckardt (1450-1506 ca.), maestro di cerimonie di Alessandro VI, designa lo *status* delle cortigiane, individuando nell'*onestà* il loro carattere distintivo rispetto alle prostitute. In tal senso il sintagma *meretrix honesta* potrebbe sembrare ossimorico ma non lo è perché l'aggettivo non si riferisce alla *castità*, quanto alle buone maniere e all'eleganza. Le cortigiane oneste erano a tutti gli effetti delle prostitute che, tuttavia, non erano costrette a cercare i clienti e potevano contare su redditi ben diversi; erano, dunque, all'apice della gerarchia, mentre la base era popolata dalle cosiddette cortigiane *da candela* o *da lume*. Queste ultime erano oggetto di uno sfruttamento feroce che annientava la loro dignità e metteva in pericolo la loro salute e la loro vita era una indecifrabile lotteria, in cui solo le più fortunate e le più spregiudicate riuscivano a sbarcare il lunario. Ciò significava elaborare precise strategie di sopravvivenza (da qui la *disonestà* intesa come cifra della loro astuzia) e tra queste strategie figurano certamente quelle che la protagonista dei dialoghi aretiniani illustra a sua figlia Pippa. Cfr. Mantioni (2016) e Larivaille (2017).

<sup>5</sup> La storia di Didone attraversa anche i due poemi aretiniani della *Marfisa* e dell'*Angelica*.

<sup>6</sup> La rivalutazione del personaggio di Didone era cominciata già con Ovidio e prosegue con Petrarca e Boccaccio fino all'Ariosto, che nel XXXIV canto dell'*Orlando furioso* colloca Enea all'inferno dando dignità al dolore della donna.

confessione che la stessa fa alla sorella, analogamente a quanto avviene tra la regina e la sorella Anna nell'*Eneide*. Nell'irridente e plebea degradazione del modello si rivela innanzitutto un aspetto subdolamente polemico nei confronti della capitale, che getta un'ombra di dubbio persino sulle intenzioni espresse nella già *Canzone* del 1527<sup>7</sup>; quella degradazione si estende poi in modo solidale allo stesso eroe virgiliano, rappresentato, come si accennava poc'anzi, sotto le spoglie di un barone:

Un barone romanesco, non romano, uscito per un buco del sacco di Roma, come escano i topi, essendo in non so che nave, fu gittato con molti suoi compagni da la bestialità dei venti pazzi al lito di una gran cittade, de la quale era padrona una signora che non si può dire il nome; e andando ella a spasso, vidde il povero uomo sceso in terra, molle, rotto, smorto, rabbuffato, e più simile a la paura che non è a la furfantaria le corte d'oggi; e peggio era che i villani credendolo qualche grande spagnuolo, gli stavano intorno per far di lui e dei compagni quel che in un bosco fanno i malandrini di chi senza armi ha smarrito la strada. Ma la Signora, cacciategli a le forche con uno alzar di testa, se gli fece incontra: e con aspetto grazioso e con atto benigno, lo confortò; e adagiatolo nel suo palagio, fece ristorar la nave e i navicanti più che signorilmente; e visitato il Barone, il quale s'era tutto riavuto, stette ad udire il proemio, la diceria, il sermone e la predica che le fece, dicendo che egli si scorderia de la sua gentilezza quando i fiumi correranno a lo insù (uomini traditori, uomini bugiardi, uomini falsi); e mentre frappava romanescamente, la meschina, la poveretta, la sempliciotta, se lo beeva con gli sguardi: e rimirandogli il petto e le spalle, stupiva, fornendosi di traboccar di meraviglia nel contemplare l'alterezza de la sua faccia; i suoi occhi pieni di onore la facevano sospirare, e i capegli di niello anellato, perdersi a fatto a fatto. Né si potendo torre dal vagheggiar la sua gentil persona, né da la grazia datagli da quella

---

<sup>7</sup> Poiché questo discorso richiederebbe una troppo lunga e accidentata deviazione, ci limitiamo a constatare come l'immagine rovesciata di una Roma non più *caput mundi*, ma *coda mundi*, in quanto indegna della sua storia, decaduta dalla sua antica grandezza (un'immagine che acquisterà toni acri e corrosivi nella commedia della *Cortigiana*) prenda il sopravvento già negli scritti contemporanei alla canzone *Deh, havess'io quella terribil tromba* di Aretino (canzone scritta nel 1527 e introdotta da una lettera a Federigo Gonzaga).

porca de la natura, stava tutta astratta ne la divinità de la sua cera: che maladetta sia la cera e il mèle (Aretino, 1988: 244-245).

Rispetto al modello virgiliano, nella narrazione di Nanna la figura del barone appare piccolo e miserabile («il povero uomo, sceso in terra, molle, rotto, smorto, rabbuffato», Aretino, 1988: 244), al cui confronto grandeggia quella della troppo pietosa e fiduciosa Signora. A questa va tutta la simpatia e la commiserazione della narratrice che, ribaltando le posizioni misogine del più vieto perbenismo, di quel bieco moralismo che condanna le cortigiane e assolve i loro clienti, se ne esce in colorite invettive contro gli uomini traditori e uomini bugiardi. Dopo il racconto della presa della città fatale, la narrazione di Nanna prosegue con un'adesione ancora maggiore al testo virgiliano, ripercorrendo le sue stesse tappe: quelle, dunque, dell'incontro tra i due, dell'innamoramento, dell'abbandono e quindi dell'amara delusione provata dalla regina<sup>8</sup>. La Didone virgiliana era stata violentemente detronizzata dalla sua funzione di sovrana forte e saggia e gettata, in preda alle voci dell'abisso che la chiamavano come una Baccante fuori della città e della vita civile verso le selve, in un accesso maniacale di abnegazione (ove si configurano tutti gli estremi del cosiddetto complesso di Didone), revocando a sé l'unica decisione che le rimaneva: il suicidio. La Nanna, tuttavia, oltre a cogliere gli aspetti più patetici e strazianti della disperazione della Signora, subito rileva ciò che, al di là della passione, scatena il suo furore: la pochezza dell'oggetto dei suoi desideri, campione solo nell'ingratitude; «non si limita a rilevare la tartufesca ipocrisia del personaggio, ma si spinge ben oltre, interpretando, da par sua, con straordinaria libertà di giudizio e capacità di penetrazione psicologica, l'accusa di crudeltà» (Salina Borello, 1996: 139). Infatti, si badi bene, non solo inveisce contro «il simulatore, il maestro de le astuzie» (Aretino, 1988: 253), ma ne fa un esempio della più stolidità durezza, aggiungendo, di suo, il paragone con l'*avarone* che in

---

<sup>8</sup> Si consideri la confidenza della Signora alla sorella, che reifica in modo magistrale l'originale: «[...] che poi che egli morì, il mio core è stato scarsissimo d'amare, e ciò mi avviene per conoscere i segni de la fiamma antica, la quale mi consumò tutta in un tratto e non poco a poco» (Aretino, 1988: 250).



tempo di carestia nega un tozzo di pane ai poveri stramazati sulla strada per fame: «un avarone miserone al tempo della carestia, il qual vede morire i poveri per le strade e non vuol dare un boccone a la fame che gli manuca» (Aretino, 1988: 253). Proprio in questo paragone sta il fulcro della sua inedita e geniale interpretazione dello sdegno della protagonista, che risulta non dettato dall'orgoglio ferito e neppure, in ultima analisi, dovuto solamente e troppo semplicisticamente a una passione traboccante e devastante. Ma, piuttosto, innescato dalla costernazione di fronte alla prova della più totale mancanza di umanità e della più avvilita pochezza morale da parte di colui che, dopo essere stato accolto naufrago con tutta la sua gente ed essere stato messo a parte di ogni bene e potere dalla sua salvatrice, le nega un cenno di solidarietà per il dolore della separazione, una sola parola di conforto. È questo il motivo che scatena la reazione furente e risentita della Signora, analoga a quella di Didone. A essere ferita è, nella narrazione virgiliana, la donna, una donna resa drammaticamente fragile proprio dalle scelte dolorose che deve compiere tra vita affettiva e ruolo sociale, ma a essere ingiustamente umiliata è soprattutto la regina, quella regina forte e saggia, nobile e munifica, operosa e compassionevole, che aveva generosamente accolto Enea, straniero e naufrago, insieme a tutto il suo popolo. La Signora condivide lo sdegno del suo prototipo classico, ma a differenza sua continua a rivolgersi direttamente al suo interlocutore e con fare assai più spiccio e deciso lo accusa direttamente di ottusa e spietata insensibilità:

Ma io non ti tengo: vâ pur via e seguita le pedate dei sogni e de le visioni che certo certo tu rifarai il popolo d'Israelle, ma ho speranza se vai, che ne patirai le pene tra gli scogli, onde chiamarai il mio nome, augurando la gentilezza e la bontà mia più di sette volte, e io ti seguirò come nimica [...] (Aretino, 1988: 254).

La Signora, con la sua straordinaria finezza psicologica, è maestra di forza e, in fondo, illumina anche il testo virgiliano di una luce nuova, conferendo per contrasto al personaggio di Didone non l'aura di chi è fragile, bensì il coraggio di chi sa rivelare e rivelarsi nella sua profondità emotiva di donna avente

il diritto di amare nonostante sia regina. Dimostrazione, questa, di come il travestimento, al pari di altre pratiche di riscrittura, possa contribuire all'approfondimento critico dell'originale.

Insomma, per astuzia, per il gusto della polemica e della provocazione o per suprema leziosaggine, Aretino affida tutta la responsabilità narrativa a una cortigiana e questa strategia gli consente di smascherare la volgarità che si annida dietro tanti comodi pregiudizi e virtuose convenzioni di pedanti e benpensanti. Ma anche di porgere, a modo suo, fingendo il contrario –per il suo spiccatissimo e voluttuoso senso della contraddizione e del paradosso– un omaggio, per lui inconsueto, alla tradizione classica. Proprio in questo gioco sconcertante, labirintico, di mascheramenti e smascheramenti, in quest'arte consumata di simulare dissimulando o dissimulare simulando, di fingere di non fingere per meglio fingere o fingere di fingere per dire il vero, si può cogliere l'aspetto più genialmente innovativo della riscrittura dell'*Eneide*, che nasce nell'economia del testo aretiniano come spiegazione della Nanna a un primo sogno della Pippa, che nella stessa notte –in un secondo sogno– riceve anche una rivelazione:

Pippa. Mi pareva che tutta Roma gridasse a la strangolata: «Pippa, o Pippa, tua madre ladroncella ha furato il Quarto di Vergilio, e vassene facendo bella».

Nanna. Ah! ah! ah! Un gocciol gocciolo più ti faceva trasandare più oltre. Che domin so io chi cotestui si sia? Ma senza intendere altro, egli debbe essere un badalone, lasciandosi tòrre il quarto di se stesso: e pò securamente gittar il resto ai cani, se così è (Aretino, 1988: 259).

Se la Nanna dimentica di star sfacciatamente plagiando un celebre testo letterario, la Pippa non avverta però lo stimolo di accusare il plagio; in quel momento esse avvampano sinceramente di timore e d'odio di fronte al pericolo maggiore che insidia la loro vita di cortigiane, l'ingannatrice capacità del maschio. D'altronde, al di là del gioco letterario, l'opera di Aretino ci dà un'idea precisa della violenza inaudita di cui sono vittima le cortigiane. Nei *Ragionamenti* viene riferito di un «trentuno» (Aretino, 1988: 85), ossia di uno stupro di gruppo, ma

non necessariamente le prostitute avevano precise colpe da spiare per subire la violenza cieca dei loro amanti. Esse erano sottoposte alle ingiurie di amanti offesi e alle pressioni di ruffiane e mezzani ed erano spesso vittime anche del flagello della sifilide. Oltre alle violenze fisiche, c'era poi tutta una serie di violenze psicologiche sicuramente più difficile da individuare poiché vissute nella più intima riservatezza e di cui abbiamo poche tracce.

In conclusione, si può affermare che Pietro Aretino sia un vero maestro di maschere e di dinamicità testuale: ricordiamo pure che egli aveva già compiuto una duplice riscrittura del poema virgiliano, 'travestendo' il quarto libro dell'*Eneide* e narrando rispettivamente il dolore di una Maria che si sente madre abbandonata alla partenza del figlio verso Gerusalemme nella *Passione di Cristo* del 1534 e, poi, il disappunto della Signora della seconda giornata del *Dialogo* del 1536 che abbiamo analizzato. Qui, però, le relazioni di intertestualità vengono a moltiplicarsi perché l'aver nuovamente «furato il Quarto di Virgilio» (Aretino, 1988: 259) consente ad Aretino di farsi, come predicato con orgoglio nella lettera a Lodovico Dolce (Venezia, 25 giugno 1537)<sup>9</sup>, imitator di se stesso («È certo ch'io imito me stesso» [Torre, 2018: 24]).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARETINO, Pietro (1980). *Sei giornate*. Giovanni Aquilecchia (a cura di). Bari: Laterza.
- (1988). *Ragionamento. Dialogo*. G. Bàrberi-Squarotti (a cura di). Milano: Rizzoli
- (1989). «Pronostico dello anno MDXXXVIII composto da Pietro Aretino Flagello dei prencipi e Quinto evangelista». In A. Romano (a cura di), *Cortigiana. Opera nova. Pronostico. Il testamento dell'elefante. Farza*. G. Aquilecchia (intr.). Milano: Rizzoli.
- (1998). *Dialoghi. I. Ragionamento della Nanna e della Antonia*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: ES.

---

<sup>9</sup> Come fece successivamente Lalli per la sua *Eneide travestita* del 1634, anche Aretino aveva fornito a Lodovico Dolce nel 1537 una teorizzazione della sua riscrittura in una lettera in cui spiegava la differenza tra gli imitatori e i «rubatori». Cfr. Torre (2018: 23-52) e Innamorati (1957).

- BARATTO, Mario (1993). «Verso la commedia». In M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*. Roma: Editori riuniti.
- BEMBO, Pietro (1966). «Gli Asolani». In P. Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*. Carlo Dionisotti (a cura di). UTET: Torino.
- BOCCACCIO, Giovanni (1990). «Decamerone»: *da un italiano all'altro*. A. Busi (trad.). Milano: Rizzoli.
- INNAMORATI, Giuliano (1957). *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*. Firenze: D'Anna.
- LARIVAILLE, Paul (2017). *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Le seduttrici che fecero la storia*. Milano: BUR.
- MANTIONI, Susanna (2016). *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*. Roma: Aracne editrice.
- PICCONI STELLA, Antonio (1943). «L'arte dell'Aretino». In P. Aretino, *Piacevoli e capricciosi ragionamenti*. Milano: Bompiani.
- ROMEI, Danilo (2012). *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del Sedicesimo secolo*. Research Triangle: Lulu Press.
- SALINA BORELLO, Rosalma (1996). «Il quarto di Virgilio secondo l'Aretino». In R. Salina Borello, *Testo, intertesto, ipertesto. Proposte teoriche e percorsi di lettura* (pp. 113-164). Roma: Bulzoni.
- SEGRE, Cesare (1963). «Edonismo linguistico del Cinquecento». In C. Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana* (pp. 369-396). Milano: Feltrinelli.
- TORRE, Andrea (2018). «Un quarto di Virgilio per due tradimenti di Aretino». In S. Pezzini e A. Benassi (coord.), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento* (pp. 23-52). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

DONNE CON LA PENNA IN MANO.  
LEZIONI DI DIDATTICA SPIRITUALE E SOCIALE  
NEL MEDIOEVO  
WOMEN WITH A PEN IN HAND.  
LESSONS OF SPIRITUAL AND SOCIAL DIDACTICS  
IN THE MIDDLE AGES

Francesca SIVO  
*Università di Foggia*

*Riassunto*

Il contributo prende in considerazione le opere di Dhuoda (IX sec.) e di Rosvita di Gandersheim (X sec.): entrambe, sia pure per ragioni differenti, ricorrono alla scrittura quale strumento privilegiato per far sentire la propria voce. In una società tradizionalmente misogina, l'uso della penna rappresenta anche l'occasione per impartire lezioni in cui un'autentica professione di fede si coniuga con l'insegnamento di arti matematiche. In quanto dono di Dio, le *artes liberales*, e in particolare quelle del Quadrivio (aritmetica, geometria, musica e astronomia), rappresentano infatti la base per indagare la natura delle cose e l'animo umano.

*Parole chiave:* Dhuoda, Rosvita di Gandersheim, *artes liberales*, Medioevo.

*Abstract*

This paper takes into consideration the works of Dhuoda (IX cent.) and Hrotsvitha of Gandersheim (X cent.), two women who use their writing as a privileged means to make their voice heard, albeit for different reasons. In a traditionally misogynistic society, using a pen is also an opportunity for them to blend their authentic profession of faith with mathematical art teachings. The *artes liberales*, seen as a true godsend, and particularly the *Quadrivium* (arithmetic, geometry, music and astronomy), are in fact the basis to quest the nature of things and of the human soul.

*Keywords:* Dhuoda, Hrotsvitha of Gandersheim, *artes liberales*, Middle Ages.

## 1. SU ALTI TRAMPOLI: DONNE IN BILICO TRA FANTASIA E REALTÀ

Una ‘donna-acrobata’ intenta in un arduo esercizio di equilibrio: questa è l’immagine raffigurata in una delle miniature che impreziosiscono lo splendido ms. di Londra, British Library, Royal 10 E IV (f. 29v - fig. 1) delle *Decretali* di Gregorio IX, redatte dal giurista Raimondo di Peñafort intorno al 1300 e contornate, nei margini, dalla *Glossa ordinaria* di Bernardo da Parma negli anni 1335/40<sup>1</sup>. Mentre incede su alti trampoli, la donna trasporta sulla testa una grossa brocca, stringe tra le braccia un neonato e lo allatta<sup>2</sup>: un’illustrazione, certo, non realistica, bensì giocosa, forse satirica, dovuta all’estro del miniatore, il quale «con le sue *drôleries*, [...] ha alleggerito una fitta pagina» del codice; un’immagine che va, sì, intesa come puro *divertissement* ma che getta qualche spiraglio sulla vita quotidiana del tempo e si presenta come un reticolo di associazioni mentali ed implicazioni concettuali e morali trasferite, più o meno consapevolmente, sulla pergamena (Frugoni, 2021: 48-49).

L’immagine, di sicuro impatto visivo, è dotata altresì di un forte potere evocativo e simbolico che riconduce alla materializzazione di valori astratti in una metafora figurativa concreta<sup>3</sup>. Alla trampoliera e alla sua *performance* di abilità

<sup>1</sup> Il codice fu composto in due fasi: dapprima fu copiato il testo; in seguito, chi lo acquistò (identificato da Alice Bovey nel giovane John Batayle, canonico del priorato di San Bartolomeo a Smithfield) fece aggiungere una nutrita serie di miniature con storie bibliche, animali ibridi e *drôleries* (Frugoni, 2021: 357, n. 47).

<sup>2</sup> Non si può non pensare al tipo iconografico della ‘Madonna del latte’, che per l’*élite* intellettuale e spirituale cristiana costituisce argomento teologico e metafora mistica, attraversa il Medioevo e, pur se respinta dopo il Concilio di Trento, si impone e perdura nella devozione popolare. «Proprio la sua lunga durata consente di verificare i mutamenti concettuali e formali dell’arte, ma anche il permanente pregiudizio nei confronti del corpo femminile e, soprattutto, del corpo di Maria... Rara è invece la citazione di donne comuni, il cui allattare era degno di attenzione soltanto nell’eccezione e nell’eccezionalità di particolari contesti narrativi» (Zallot, 2022).

<sup>3</sup> Pietrini (2011: 27, 30 e 35) soggiunge: «Dopo essersi sprofondati nella lettura delle Sacre Scritture, i lettori medievali riposavano e divertivano l’occhio con le *drôleries*, che li riconducevano alla materialità e concretezza della vita quotidiana o li introducevano in un mondo fantastico di animali esotici, creature ibride e mostri demoniaci... Molte raffigurazioni apparentemente

sembra peraltro fare da *pendant* ovvero da «contrappunto comico o parodistico» (Pietrini, 2011: 27) la buffa creatura ritratta nella parte superiore del medesimo foglio (fig. 2): una scimmia, munita di un lungo e strano bastone altrimenti non identificabile, che potrebbe suggerire, in generale, l'idea della riprovazione morale degli intrattenitori (equilibristi e acrobati, contorsionisti, giocolieri e funamboli, danzatori, suonatori e musicanti) e configurarsi, in particolare, come una riproduzione parodica della figura della giullaressa e/o della donna tutta votata alla maternità e al lavoro, che offre di sé un ridicolo spettacolo<sup>4</sup>. Ma non è tutto. Un elemento a sfondo misogino che, sia pure in chiave umoristica, richiama il tema dell'incitamento al peccato attraverso l'esibizione del corpo femminile sembra proprio l'animale che per la sensibilità medievale incarna quanto di più vile, ripugnante e diabolico ci sia in natura (Pastoureau, 2012: 97): mutevole nell'umore, squallida imitazione dell'essere umano, e perciò talora motivo di *ridiculum*<sup>5</sup>, la scimmia è ritenuta infatti la personificazione dell'inganno, della vanità, della lussuria; sicché nel bestiario diabolico, tra la folla di creature malvagie e subdole al seguito di Satana, essa finisce per

---

prive di una funzione che vada al di là del semplice *divertissement* si possono interpretare anche in senso simbolico. Del resto, nelle arti figurative medievali coesistono vari registri o livelli di lettura delle immagini... Molte scene profane di cui sono protagonisti gli animali, per esempio, si possono interpretare come satire di determinate categorie sociali, o più genericamente come metafore di vizi... Nelle miniature marginali, cultura dominante e cultura popolare si intrecciano nel plasmare un immaginario composito e apparentemente contraddittorio, in cui umorismo e giudizio morale coesistono in un *mélange* spesso grottesco».

<sup>4</sup> Sulla scimmia come animale immondo e peccaminoso, metafora della mimesi, la cui immagine si sovrappone spesso all'iconografia del giullare, creatura ritenuta diversa, deforme e perciò mostruosa, si sofferma Pietrini (2011: 215-221 e 276-281; 2023). Sullo «spettacolo dei giullari» cfr. Pietrini (2001: 57-86). Colgo l'occasione per ringraziare Sandra Pietrini per il prezioso scambio di impressioni e suggerimenti riguardo alla miniatura oggetto del mio interesse.

<sup>5</sup> Si pensi al celebre ritratto della figlia della scimmia, il più grande dei malanni, che Semonide di Amorgo delinea nel giambo contro le donne (fr. 7,71-82 W<sup>2</sup>): bruttissima in volto, fa ridere tutti ma se ne infischia della risata; è corta di collo, lo muove a stento, è tutta arti e senza natiche, scaltra e astuta, non fa mai del bene, al contrario è del tutto maligna.

simboleggiare il diavolo stesso con i tratti distintivi della sua essenza: l'astuzia, la malizia, l'ipocrisia<sup>6</sup>.

In ogni caso, che l'accento allo sforzo compiuto dalla donna per mantenere l'equilibrio sui trampoli fosse reale nelle intenzioni dell'artista o soltanto presunto, e che questi volesse o meno alludere anche alla concezione della natura muliebre, percepita tradizionalmente, nell'immaginario medievale, come sospetta e ambigua, e dunque come un pericolo, in quanto *instrumentum diaboli* (Urso, 2005: 9), condivisibile è la conclusione di Chiara Frugoni, 2021: 49: «Allevare i figli e lavorare duramente, questo sembra essere, per il nostro miniatore, il destino di una donna, il perfetto destino di una donna in ombra»<sup>7</sup>.

## 2. UNA DONNA IN OMBRA

«Fragile come l'ombra» («*fragilis ad umbram*»), indegna e insicura si definisce a più riprese, nelle pagine del suo piccolo trattato di morale («*hic memoriale libellum moralis*» I, 7), Dhuoda, l'unica donna che nell'età carolingia abbia svolto (a quanto ci consta) una attività letteraria di un certo rilievo<sup>8</sup> e la cui

---

<sup>6</sup> Emblematico caso di assimilazione alla scimmia (appellativo potentemente offensivo e ignominioso) è quello che concerne il normanno Tancredi, conte di Lecce, nel *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli (1150 ca-1220 ca). Sul «corpus infame» dell'antagonista di Enrico VI di Svevia ritratto dal poeta campano e soprattutto sulla scimmia, emblema della bruttezza fisica già nell'antichità e simbolo della cupidigia e del demonio stesso («*simia Dei*», appunto) nel Medioevo, cfr. Sivo (2013: 145-161).

<sup>7</sup> Al riguardo, Miracco (2022: 3-4) si chiede: «E se la “donna sui trampoli” fosse il gelido affioramento visivo di una satira raffinata, lo sfogo geniale dipinto però da una miniatrice, da una Banksy silenziosa e in ombra alla metà del XIV secolo?».

<sup>8</sup> Ciò non significa che nell'età carolingia le donne non avessero accesso alla cultura: l'istruzione ricevuta dalle giovani aristocratiche che non intraprendevano il cammino religioso era analoga a quella della componente maschile, come richiedeva il ruolo politico e organizzativo che molte di loro ricoprivano a palazzo, talvolta sostituendosi ai propri consorti o familiari; molte donne godettero di una formazione nelle *artes liberales*, talvolta di alto livello, come volle Carlo Magno per tutti i suoi figli. Un gruppo di copiste era impegnato, ad esempio, nella trascrizione di manoscritti di contenuto esegetico-patristico (con testi di Agostino e Cassiodoro) nella fondazione monastica femminile di



memoria sia giunta fino a noi<sup>9</sup>. Laica dell'alta aristocrazia, impegnata nelle cose del mondo ma con lo sguardo fisso al Cielo, Dhuoda è una donna colta, che sa scrivere, dotata di una *institutio* imperniata sullo studio delle arti liberali, di una profonda conoscenza della Bibbia, di ampie competenze nel campo (tutto medievale) dell'etimologia e del significato intrinseco delle parole, appassionata di aritmetica e di numerologia simbolica e capace di utilizzare nel suo dettato pregnanti similitudini, metafore, simboli, e persino di comporre versi acrostici. Nella dolorosa condizione di moglie abbandonata dallo sposo Bernardo, marchese di Settimania, e di madre che ama e che soffre poiché privata dell'affetto dei suoi figli in nome della convenienza politica, ad Uzès, fra il 30 novembre 841 e il 2 febbraio 843, Dhuoda immagina un colloquio a distanza con il *desideratissimus* primogenito Guglielmo, ormai adolescente, e compone il *Liber manualis*, una lunga lettera d'amore, consolatoria ma soprattutto autoconsolatoria, che si rivela un *unicum* per l'epoca (Oldoni, 2013: 184-214).

Ascrivibile al genere letterario degli *specula principum*, lo scritto è, in realtà, indirizzato non solo a Guglielmo ma anche al suo fratellino (ancora piccolissimo e di cui la madre non conosce neanche il nome), come pure ad altri possibili lettori, ai quali ella espressamente si rivolge all'inizio e alla fine del testo. A dispetto delle topiche ammissioni di debolezza e ignoranza, di indegnità e inadeguatezza, presentandosi più volte con il proprio nome, Dhuoda manifesta una piena consapevolezza non solo di sé e del proprio ruolo, di donna e di madre, ma anche del compito che si è prefissa di svolgere mediante l'uso della penna; una consapevolezza autoriale posta ancor più in rilievo dal ripetuto ricorso al pronome personale di prima persona *ego* e all'uso del genere femminile per vocaboli solitamente impiegati al maschile (quali *oratrix*, *ordinatrix* e *ortatrix*), rimarcata dalla ricorsività del verbo *velle* coniugato alla prima persona e, ancora, dalla netta

---

Chelles, guidata dalla sorella di Carlo Magno, Gisella, badessa anche a Nôtre-Dame di Soissons (Turcan-Verkerk, 2007; Stoppacci, 2020: 38, n. 1).

<sup>9</sup> Su Dhuoda, sulla sua opera e il suo programma educativo cfr. Dronke (1986: 59-82); Cardini (1989); Bianco (2010a, 2010b); Muzzarelli (2021: 3-27); Sivo (2018a, 2018b).

affermazione della sua precisa *voluntas* a perseguire il proprio intento fino in fondo e fino alla fine (Roverselli, 2006: 20-30).

Una «brocca fragile» («situla fragilis» I, 6): così si descrive Dhuoda, con una metafora che pare quasi una ‘esplicitazione intersemiotica’ dell’immagine della grossa brocca disegnata sulla testa della trappoliera nella miniatura del codice londinese; così, in un equilibrio instabile, la fa sentire, evidentemente, la precarietà della sua condizione: la solitudine e il dolore per la lontananza dai figli, le complesse e pericolose vicende occorse nella sua vita passata, la malattia che adesso logora il suo corpo, l’incertezza del futuro e l’incombente minaccia della morte sono per lei tutti segni di un oscuro presagio. Del resto, faticando ad eludere l’archetipo mariano (nell’essere madre, infatti, Maria fissa la ragione del suo essere donna), assai spesso gli autori mediolatini scrivono di donne guardandole in rapporto all’esperienza della maternità (realizzata o mancata, effettiva o metaforica, positiva o negativa)<sup>10</sup>: quasi non potendo esimersi dal richiamare quell’istinto o, come dice Michela Murgia, 2008, quella «vocazione all’essere ventre, come le brocche d’olio in magazzino»<sup>11</sup>.

Nel suo manuale «pervaso di “sacra matematica”» (Cardini, 1989: 59), Dhuoda impartisce a Guglielmo lezioni di lessico, di numerologia e di vita, utili non solo ad intendere meglio il rapporto che corre tra i numeri e le lettere dell’alfabeto, ma anche atti a decifrare gli eventi della storia e ad indagare l’armonia che governa il cosmo, dove ogni cosa non casualmente esiste e ordinatamente si muove. È la trasfigurazione di un dolore ampio, di paure e di pensieri che attraverso le parole si trasmettono e in uno schema numerico prendono forma. È la trasmissione dei precetti di buona condotta da parte di una madre e di una educatrice che scrive, vincendo il timore di attribuirsi il merito di

---

<sup>10</sup> Il tema del sentimento materno e del rapporto generazionale al femminile nel Medioevo occidentale è indagato, nelle sue prismatiche articolazioni (politica, religiosa, sociale e giuridica), da Urso (2008).

<sup>11</sup> In proposito, spontanea è l’associazione con l’*incipit* del recente romanzo di Viola Ardone, *Oliva Denaro* (2021), ambientato in un piccolo paese della Sicilia degli anni Sessanta e concepito come tributo alla storia di Franca Viola, la prima donna a rifiutare il cosiddetto ‘matrimonio riparatore’, cui in Italia la legge ha posto fine soltanto nel 1981: «La femmina è una brocca: chi la rompe se la piglia, così dice mia madre. Io ero più felice se nascevo maschio».

un'opera letteraria (*Liber Manualis Dhuodane quem ad filium suum transmisit Wilhelmum*), al cui centro è Dio con i Suoi misteri, e di esprimere le sue idee in una *lectio sancta*: Dhuoda sa che può farlo, anzi ne ha diritto, poiché è l'amore materno a consentirglielo; quell'amore che si trasmette, in genere e in primo luogo, attraverso l'allattamento al seno, al fine di illustrare tra virtù e vizi i criteri di *paideia* in età carolingia, insistendo sull'importanza del sapere e della lettura. Sicché, con la gradualità necessaria nel processo psico-pedagogico di insegnamento/apprendimento, Dhuoda, che è *genitrix* –cioè *colei che ha generato*, e non semplicemente *mater*– non solo nel corpo ma anche nello spirito («velut genitrix secunda mente et corpore» VII,1), recupera a pieno il proprio ruolo e con umiltà torna a nutrire il proprio figlio dal suo seno; ma lo fa in un modo diverso, più alto (se si vuole):

Has ergo octo beatitudines partium cum septem gratiis Sancti Spiritus copulatas, et a me tibi conscriptas, ita dirimere atque elucidare uolui, ut secundum paruitatem sensus intelligentiae meae, ad te, puerum, pueriliter malui destinare. Et non ut solido cibo capax, sed in similitudine lactis degustans, per gradus ascendentium paulatim, ex minimis ad maiorum facilius scandere valeas, cibumque gustare supernum, illum videlicet cibum de quo dicit Psalmista: «*Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus: beatus uir qui sperat et qui confidit in eo, mentemque suam semper ponens in illo*». Has namque beatitudines, fili, non ita ordinabiliter secundum textum euangelicae dignitatis ausa fui componere, quia nec digna sum, sed, ut dixi, secundum mensuram pubertatis tuae. Tanquam paruula paruulum in Christo lac potum dedi, non escam...

Ho dunque voluto distinguere e trattare una ad una le otto beatitudini legate ai sette doni dello Spirito Santo, e te le ho descritte secondo la mia piccola intelligenza: ho preferito rivolgermi a te, figlio, come ad un bimbo. Non sei ancora capace di cibo solido, ma tu bevi ancora, per così dire, il latte [Eb 5,12]: a poco a poco potrai, per gradi successivi, elevarti più facilmente dal meno buono al migliore e gustare il nutrimento del cielo, nutrimento di cui il Salmista dice: «Gustate e vedete come è dolce il Signore: beato l'uomo che spera [Ps 33,9] e confida in Lui, fondando sempre i suoi pensieri in Lui». Queste beatitudini,

figlio mio, non ho osato svilupparle sistematicamente seguendo il testo del santo Vangelo, perché io non sono degna, ma l'ho fatto, come ho detto, seguendo le possibilità della tua giovinezza. Così piccola quale io sono, ho dato a un piccolino del latte da bere, non un cibo solido [1 Cor 3,2] (VI,1; Dhuoda, 2013: 287)<sup>12</sup>.

Malgrado la fragilità della sua intelligenza e la sua vita indegna fra donne degne («inter dignas vivens indigne»), come madre Dhuoda indirizza a Guglielmo quanto scrive nel suo manuale: come il gioco delle tavolette, fra tutti gli altri giochi di società, appare il più rispondente e adatto ai giovani, o come alcune donne riflettono negli specchi il loro volto e lo esaminano tratto per tratto, per detergerlo dalle impurità e farne risaltare lo splendore con l'obiettivo mondano di piacere ai propri mariti, così lei, Dhuoda, spera che il figlio legga di frequente il libretto che ella gli dedica e non lo dimentichi, come fosse un gioco di specchi e di tavolette.

### 3. GIOCHI DI SPECCHI E DI NUMERI

Non di uno specchio per signore, ma di uno specchio di carta si serve, dunque, Dhuoda: il suo scritto è un cibo che ella invita Guglielmo a degustare sempre come fosse una dolce bevanda mista a miele («Velut mellifluum potum fauisque permixtum, / In cibum oris, ut degustes semper adortor» X,1,4); una raccolta che, per l'utilità di lui e di suo fratello, ha composto in fretta, poiché sa che il momento della morte si avvicina. Nei suoi versi la signora di Uzès gioca con i numeri: Guglielmo ha ormai compiuto

---

<sup>12</sup> Nella filigrana di queste parole sembra riecheggiare la metafora biblica della generazione e gestazione che si legge in Gb 10, 10-11: «Non m'hai colato come latte e fatto coagulare come formaggio? Di pelle e di carne mi hai rivestito, di ossa e di nervi mi hai intessuto», su cui cfr. Gregorio Magno, *Moralia in Job* IX, 52-53 «Nonne sicut lac mulsisti me et sicut caseum me coagulasti?»; e, per l'immagine del latte nei vasi, Ildegarda di Bingen, per la quale lo spazio della donna, al fianco dell'uomo, è essenziale per la vita di coppia e la maternità, vieppiù esaltata, è concepita come un intervento attivo nella vita del mondo: «Vides etiam in terra homines in vasis suis lac portantes et inde caseos facientes: qui sunt in mundo homines, tam viri quam mulieres, in corporibus suis humanum semen habentes... procreantur cuius quaedam pars spissa est, unde fortes casei fiunt» (*Liber Scivias* I, *visio* IV; cfr. Pereira, 1980: 568).

quattro volte quattro anni («quadrans in quatuor iam habes annos usque perductos» X,1,1); se, scrive, il suo secondogenito avesse la stessa età del primo, avrebbe composto un libro adatto anche a lui; e se le fosse concesso di guardare il volto di Guglielmo, quando avrà tanti anni e ancora tanti e ancora la metà della metà di tanti (cioè  $16+16+4=36$ ), intesserebbe per lui discorsi più lunghi e arditi. La fragile madre rivela la sua passione per l'aritmetica enunciando 'problemi del mucchio', che riguardano il calcolo dell'età e rientrano nella tipologia di problemi di 'matematica ricreativa', cioè quei problemi, indovinelli, scherzi o paradossi originali e divertenti che nell'alto Medioevo (e soprattutto alla corte di Carlo Magno) venivano impiegati come utile strumento didattico per la formazione dei giovani, con l'intento di affinarne le abilità mentali; problemi matematici di cui le *Propositiones ad acuendos iuvenes* di Alcuino di York costituiscono la più antica collezione in latino finora nota (Alcuino di York, 2016). Insieme alla lettura dei testi sacri e alla preghiera, fonte e garanzia di salvezza, i numeri, custodi di valori e principi di verità, recano conforto, donano speranza e placano l'ansia di una madre ignara del futuro dei suoi figli: pongono in contatto la condizione umana con le cose dello spirito, da un lato, e il mondo terreno, dall'altro, favorendo la piena comprensione della natura, dei suoi ritmi, della sua armonia.

«La santa aritmetica di Dhuoda sfiora la matematica, *mathematica* come “scigno di sapienza”» (Oldoni, 2022: 107): insomma, i numeri non tradiscono, ma difendono e salvano, nel senso cristiano del termine. È ciò che accade anche a Sapienza, «mulier advena», straniera, temuta come grave minaccia per l'ordine sociale insieme alle sue figlie, personificazione delle virtù teologali, che ella ricorda di aver nutrito in abbondanza al seno («vos materno lacte affluenter alui, | ... delicate nutritivi» IV, 3) e che ora, con materne raccomandazioni («maternis admonitionibus»), esorta a sopportare il martirio a Roma sotto l'impero di Adriano: lo fa in nome di quella fede che ella, da madre, non ha mai smesso di instillare in loro sin da quando giocavano con i sonaglini («Hoc indesinenter exoro, | hoc efflagito, | ut perseveretis in fide, | quam inter ipsa crepundia | vestris sensibus non desistebam instillasse» IV, 2). Nell'omonimo ed ultimo dialogo drammatico di Rosvita di

Gandersheim<sup>13</sup>, Sapienza (*nomen omen*, come chiarisce Adriano stesso: «Claritas ingenuitatis | rutilat in facie, | et sapientia nominis | fulget in ore» III, 6) dimostra la propria superiorità culturale ed intellettuale, impartendo all'imperatore una lezione matematico-filosofica in piena regola, per cui chiede il consenso delle fanciulle; espone dunque, in parte, la teoria dei numeri così come la canoniche sassone la leggeva nel *De institutione arithmetica* di Boezio: «autentico personaggio letterario d'un X secolo ormai tutto rivolto alle rilevazioni geometriche spaziali e aritmetiche» (Oldoni, 2022: 263), Sapienza, come una maestra, dà avvio alla sua spiegazione e le sue figlie, da alunne, volentieri la ascoltano mentre enuncia la sua *arithmetica disputatio* (Simonetti, 1989). Il pretesto è offerto da Adriano stesso, che le domanda l'età delle bambine («ADRIANUS Quot annos aetatis voverunt? | SAPIENTIA Placetne vobis, o filiae, | ut hunc stultum arithmetica fatigem | disputatione? | FIDES Placet, mater, | nosque auditum praebemus libenter» III, 8). La donna risponde in modo criptico, per prendersi gioco dei potenti, per dimostrarne la *stultitia* e l'*insipientia* a fronte della *sapientia* dei deboli: Carità ha compiuto un numero di anni diminuito parimenti pari; Speranza un numero ugualmente diminuito ma parimenti dispari; Fede un numero superfluo imparimenti pari («SAPIENTIA O imperator, si aetatem inquiris parvularum, | Karitas inminutum | pariter parem mansurnorum complevit numerum; | Spes autem aequae inminutum, | sed pariter impari; | Fides vero superfluum | impariter parem» III, 9). L'interlocutore non comprende, chiede lumi («Tali responsione | fecisti me, quae interrogabam, minime agnoscere... | Expone enucleatius; | alioquin non capit meus animus» III, 10-11); le parole di Sapienza, allora, si fanno più limpide: Carità ha passato due Olimpiadi, Speranza due lustri, Fede tre Olimpiadi. Il numero degli anni delle bambine è ormai svelato (otto, dieci e dodici); incomprensibile resta, però, la definizione di numeri «superflui» e «diminuiti», come pure il significato di «termine», «denominazione», «quantità», che Sapienza provvede ad illustrare (III, 12ss.).

---

<sup>13</sup> Sulla prima poetessa mediolatina cfr. Dronke (1986: 82-119); Bertini (1989); Giovini (2003); Bisanti (2005). Per il testo del *Sapientia* e una sua lettura complessiva cfr. Rosvita (2000: 266-313); Santi (2011).

In una sfida ai *sapientes* e al mondo della cultura in generale, per bocca di Sapienza, suo potenziale *alter ego*, Rosvita trova l'opportunità di strappare qualche filo, o persino qualche brandello di stoffa, dal mantello della Filosofia (*Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores* 9: «si qua forte fila vel etiam floccos de panniculis a veste Philosophiae abruptis, evellere quivi»), per fare sfoggio delle proprie conoscenze teologico-speculative e delle proprie competenze nel campo delle arti liberali (in particolare, dei numeri nel *Sapientia* come della musica nella prima scena del *Pafnutius*: Giovini, 2003: 170-185; Oldoni, 2013: 215-227), proseguendo la sua lezione di didattica ragionata. Una «scrupolosa et plexilis quaestio», sorta da una (apparentemente) banale domanda sull'età delle bambine, viene affrontata con rigore scientifico, a partire dall'enunciazione di uno dei 'problemi del mucchio' (del tipo di cui aveva fatto uso anche Dhuoda), e si rivela l'occasione giusta per una autentica professione di fede, svolta, appunto, attraverso una intricata disquisizione, con cui la canoniche sassone intende celebrare l'origine divina della *scientia* e dell'*ars*. Conclude infatti Sapienza:

In hoc laudanda est supereminens factoris sapientia | et mira mundi artificis scientia, | qui non solum, in principio | mundum creans ex nihilo, | omnia in numero | et mensura et pondere posuit<sup>14</sup>, | sed etiam in succedentium serie temporum | et in aetatibus hominum | miram dedit | inveniri posse scientiam artium.

«In questo si deve lodare la straordinaria saggezza del Creatore e la mirabile scienza dell'artefice del mondo che, creando in principio il mondo dal nulla, non solo collocò ogni cosa secondo numero, misura e peso [Sap 11,21], ma consentì anche che si potesse scoprire la meravigliosa scienza delle arti nella serie dei tempi in successione e nelle generazioni di uomini» (III, 22; Bertini, 2000: 286-287).

---

<sup>14</sup> Cfr. pure Rosvita, *Pafnutius* I, 21: «Quanto enim mirabiliori | lege deum omnia in numero et mensura et pondere posuisse quis agnoscit, | tanto in eius amore ardescit» (Bertini, 2000: 228; Ianiro, s.d.). Su questo *drama* cfr. Tuzzo (2012: 367-372).

Inizialmente impaurite dinanzi alla prova estrema che le attende, le bambine chiedono alla madre di assisterle e di trasmettere loro il suo coraggio e la sua forza; così, in atteggiamento di sfida, disgusto e scherno, le piccole vittime affrontano la ferocia dei supplizi, i cui effetti si ritorcono contro i loro stessi aguzzini. Con la saldezza di una sensibilità matura trionfano sulla debolezza della loro tenera età: non dimenticano quanto hanno appreso sin dalla culla, suggendo il primo latte dal seno materno («KARITAS Quod sugentes ubera in cunabulis didicimus, | nullatenus oblivisci quibimus» IV, 3). A dispetto della «fragilitas sexus feminei» (III, 3), le tre creature non si lasciano piegare dalle tortuose lusinghe di quel satana serpentino, né dagli atroci tormenti loro inflitti: non «pusiolae» né «infantulae» né «mulierculae», bensì vergini sante, felici e serene, vanno incontro alla morte per amore di Cristo, abbracciando quell'anelito di libertà che la madre Sapienza aveva infuso in loro, fin dal principio, come latte dal suo seno.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALCUINO DI YORK (2016). *Problemi per rendere acuta la mente dei giovani*. Propositiones ad acuendos juvenes. *Giochi matematici alla corte di Carlomagno*. R. Franci (a cura di). Pisa: Edizioni ETS.
- BERTINI, Ferruccio (1989). «Rosvita, la poetessa». In F. Bertini (a cura di), *Medioevo al femminile* (pp. 63-95). Roma/Bari: Editori Laterza.
- BIANCO, Maria Grazia (2010a). «Aspetti di quotidianità culturale nel *Liber manualis* di Dhuoda: il libro, l'autrice, il destinatario». In C. Bologna, M. Mocan e P. Vaciago (a cura di), «*Percepta rependere dona*». *Studi di filologia per Anna Maria Luiselli Fadda* (pp. 1-20). Firenze: L. S. Olschki.
- BIANCO, Maria Grazia (2010b), «Stralci di vita quotidiana nel *Liber Manualis* di Dhuoda: famiglia, società, storia». *RomanoBarbarica*, 19, pp. 305-324.
- BISANTI, Armando (2005). *Un ventennio di studi su Rosvita*. Spoleto: Fondazione CISAM.
- CARDINI, Franco (1989). «Dhuoda, la madre». In F. Bertini (a cura di), *Medioevo al femminile* (pp. 41-62). Roma/Bari: Editori Laterza.
- DHUODA (2013). *Manuale per mio figlio*. P. Riché (intr., testo critico e note), V. Angelucci (trad. e aggiornamento). Bologna: Edizioni Studio Domenicano (ed. orig., Parigi: Les Editions du Cerf, 1997, «Sources Chrésiennes», n. 225bis).



- DRONKE, Peter (1986). *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*. Milano: Il Saggiatore [ed. orig., Cambridge University Press 1984].
- FRUGONI, Chiara (2021). *Donne medievali. Sole, indomite, avventurose*. Bologna: Il Mulino.
- GIOVINI, Marco (2003). *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*. Genova: Tilgher.
- IANIRO, Diego (s.d.). «Origine e originalità di *Sap*. 11, 21 negli ultimi dialoghi drammatici di Rosvita» (pp. 1-18). Recuperato da <https://hcommons.org/deposits/item/hc:35207> [Data di consultazione: 23/04/2023].
- MIRACCO, Franco (3 febbraio 2022). «Se conosci l'umanità femminile. Donne medievali di Chiara Frugoni». *ytali.*, (pp. 1-30). Recuperato da <https://ytali.com/2022/02/03/se-conosci-lumanita-femminile-donne-medievali-di-chiara-frugoni/> [Data di consultazione: 03/02/2023].
- MURGIA, Michela (2008). «Altre madri». In AA. VV., *Questo terribile intricato mondo* (pp. 205-209). Torino: Einaudi.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina (2021). *Madri, madri mancate, quasi madri. Sei storie medievali*. Bari/Roma: Editori Laterza.
- OLDONI, Massimo (2013). «Le vittime assenti e le madri». In M. Oldoni, *L'ingannevole Medioevo. Nella storia d'Europa letterature 'teatri' simboli culture*, I (pp. 171-227). Napoli: Liguori Editore.
- (2022). *Essere Marta nel Medioevo. La donna, le guerre, gli amori*. Roma: Donzelli editore.
- PASTOUREAU, Michel (2012). *Bestiari del Medioevo*. Torino: Giulio Einaudi editore (ed. orig., Parigi: Edition de Seuil, 2011).
- PEREIRA, Michela (1980). «Maternità e sessualità femminile in Ildegarda di Bingen: proposte di lettura», *Quaderni storici*, 44(2), pp. 564-579.
- PIETRINI, Sandra (2001). *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*. Roma: Bulzoni Editore.
- (2011). *I giullari nell'immaginario medievale*. Roma: Bulzoni Editore.
- (2023). «Performing Alterities: Apes as Jesters in Medieval Imagery and the Triumph of the Body». *eHumanista*, 56, pp. 75-93.
- ROSVITA (2000). *Dialoghi drammatici*. F. Bertini (intr., trad. e note). Milano: Garzanti.
- ROVERSELLI, Carla (2006). «L'autorappresentazione di una madre e di una educatrice. Il "Manualis" di Dhuoda per il figlio». In M. Durst (a cura di), *Educazione di genere tra storia e storie. Immagini di sé allo specchio* (pp. 13-32). Milano: FrancoAngeli.
- SANTI, Francesco (2011). «La poetica dello sguardo nel *Sapientia* di Rosvita di Gandersheim». In F. Santi, *L'età metaforica. Figure di Dio e letteratura latina medievale da Gregorio Magno a Dante* (pp. 177-197). Spoleto: CISAM.

- SIMONETTI, Adele (1989). «Le fonti agiografiche di due drammi di Rosvita». *Studi Medievali*, III ser., 30(2), pp. 661-695.
- SIVO, Francesca (2013). *Nani e giganti nel Mezzogiorno normanno*. Campobasso/Foggia: Il Castello Edizioni.
- (2018a). «Il potere della parola alle donne: Dhuoda e Ildegarde, scrittrici per fede». *Mediaeval Sophia*, 20, pp. 157-174.
- (2018b). «“Quasi in picturam speculi”. Gli animali “testimoni” di fede nel Medioevo: tra mito e simbolo, interiorità ed esteriorità». *Studi Bitontini*, 105/106, pp. 5-23.
- STOPPACCI, Patrizia (2020). «“Acutissima Minerva”. Da Hadwig di Svevia a Rosvita di Gandersheim: committenti, maestre e letterate della dinastia ottoniana». In D. Manzoli (a cura di), *Madonne. Regine, principesse e nobildonne nella letteratura medioevale* (pp. 37-68). Fregene(Roma): Spolia Edizioni.
- TURCAN-VERKERK, Anne-Marie (2007). «Ouvrages de dame? A propos d’un catalogue du XI<sup>e</sup> siècle jadis attribué à Notre Dame de Paris», *Scriptorium*, 61, pp. 286-353.
- TUZZO, Sabina (2012). «L’esaltazione della castità delle vergini cristiane nei drammi di Rosvita (*Dulcitus* e *Pafnutius*)». In A. Capone (ed.), *Lessico, argomentazioni e strutture retoriche nella polemica di età cristiana (III-V sec.)* (pp. 357-373). Turnhout: Brepols.
- URSO, Carmelina (2005). *Tra essere e apparire. Il corpo della donna nell’Occidente medioevale*. Acireale/Roma: Bonanno Editore.
- (2008). «Buone» madri e madri «crudeli» nel Medioevo. Acireale/Roma: Bonanno Editore.
- ZALLOT, Virtus (2022). «Donne che allattano». *Piccole storie dal Medioevo. Il giornale dell’arte*. Recuperato da <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/piccole-storie-dal-medioevo-donne-che-allattano> [Data di consultazione: 17/04/2023].



Figura 1. Londra, British Library, ms. Royal 10 E IV, f. 29v (1335-40).



Figura 2. Londra, British Library, ms. Royal 10 E IV, f. 29v (1335-40).



DONNE AL POTERE:  
LA FIGURA DELLA *VIRAGO* NELLA LIBRETTISTICA  
DI GIOVAN FRANCESCO BUSENELLO  
WOMEN OF POWER:  
THE *VIRAGO* IN G. F. BUSENELLO'S LIBRETTOS

Rosanna CAPIELLO  
*Università di Foggia*

*Riassunto*

L'esercizio del potere è un ambito di pertinenza maschile. Nella tradizione classica l'eccezione è rappresentata dalla *virago* che incarna caratteri che non appartengono alla natura muliebre. È il caso di Didone che attraversa una lunga tradizione letteraria per esser poi riproposta nella produzione librettistica di Giovan Francesco Busenello (1598-1659), *Incognito* che opera nella Venezia del XVII secolo. L'intervento indaga la ricezione della *virago* nella produzione librettistica di Busenello, presente in due *loci* della produzione librettistica. Si propone di osservare come il rapporto donna-potere sia stato ereditato dall'*Incognito* e rielaborato nelle sue *pièces*.

*Parole chiave:* Busenello, *Incogniti*, *Virago*, Didone, Venezia.

*Abstract*

The power is of male relevance. In the classical tradition the exception is represented by the *virago*, a woman who embodies characters that don't belong to her nature. It's the case of Dido, who goes through a long literary tradition, and she's reproduced in the production of G.F. Busenello (1598-1659). The paper investigates the reception of the *virago* in Busenello's librettistic production, where she is presented in two *loci*. The purpose is to observe how the relationship between women and power has been inherited by the *Incognito* and how it's reworked in its plays.

*Keywords:* Busenello, *Incogniti*, *Virago*, Dido, Venice.

1. INTRODUZIONE

L'immagine della donna nel mondo classico è definita da un'ampia gamma di termini volti a costruire la sua sfaccettata

identità. Isidoro di Siviglia nel libro XI delle sue *Etimologie* riflette su tali varianti: se l'uomo è definito dal lemma *vir* associato all'idea di *vis* e di *virtus*, la donna è *mulier*, *virgo*, *virago* o *femina* (Isidoro di Siviglia, 2004: 916-919).

Con *mulier* si tinge il ritratto di una donna molle per natura (Isidoro di Siviglia, 2004: 916): dalla sua debolezza scaturisce l'inevitabile sopraffazione del *vir*. La *mulier* è priva di quel desiderio erotico predominante nella *femina*, mossa da una spinta sessuale libidinosa (Isidoro di Siviglia, 2004: 918), da una ferinità che la rende inferiore all'uomo. Al contrario, la *virgo* e la *virago* rifiutano la passione amorosa: nel caso della *virgo*, il termine non traduce il significato di *vergine*, ma la derivazione da *viridior aetas* fa riferimento alla specifica fase della vita biologica in cui *verdeggia*; il concetto di incorrotta castità è solo secondario (Isidoro di Siviglia, 2004: 918). Il Sivigliano costruisce un profilo di donna negativo, in cui appare debole come la *mulier* o lasciva come la *femina* a fronte di un uomo dominante e potente. Tuttavia, la sua debolezza e inferiorità biologica possono essere compensate dal contesto sociale in cui vive: la *domina*, che rappresenta la donna-padrone di casa, recupera quella forza di agire di cui è privata dall'uomo.

## 2. DEFINIZIONE DI *VIRAGO*

Nell'immaginario collettivo donna e potere sono considerati ambiti antitetici ed estranei l'uno all'altro: l'esercizio del potere è di pertinenza maschile, la *virtus* della donna si sostanzia nella responsabilità per l'educazione dei figli e nella gestione della casa. Tuttavia, la storia e la letteratura ci offrono l'esempio della *virago* quale donna che sfugge a tali definizioni e pare sovvertire il sistema gerarchico del potere. Già Isidoro di Siviglia ne analizzava le caratteristiche: «Virago vocata, quia virum agit, hoc est opera virilia facit et masculini vigoris est» (Isidoro di Siviglia, 2004: 918).

La *virago* è la donna che si comporta da uomo, che compie azioni vigorose, esercita ruoli che sono generalmente afferenti al sesso maschile e adotta caratteri che non le appartengono per natura. Facendosi portavoce di una *virtus* mascolina, insinua il dubbio che tale dote possa trasferirsi anche alle donne: «portato alle estreme conseguenze, un dubbio di questo tipo scardinerebbe

il sistema e metterebbe in crisi l'ordine del mondo e la sua organizzazione» (Petrone, 1995: 260). Per ovviare al problema, il mondo romano considera 'virile' la donna che riesce a

liberarsi della debolezza connaturata al proprio sesso e quindi ad affrontare con coraggio e 'come un uomo' le avversità della vita. Tale donna virile costituisce un'eccezione, ma non spaventa l'uomo né mette in crisi l'ideologia maschilista perché non sovverte il suo principio fondamentale, la sottomissione della donna all'uomo (Malaspina, 1996: 219).

Fintanto che la virtù maschile corrisponde al coraggio civico, la *virago* è oggetto di lode, ma il *limen* tra lode e condanna è sottilissimo: «La tipologia della *mulier virilis* viene usata [...] nel senso del biasimo quando stigmatizza pretese di donne che operano al potere politico o, comunque, a un genere di vita ritenuto non confacente ad una matrona» (Mattioli, 1983: 111). È già segnato il giudizio degli Antichi nei confronti di donne di potere come Cleopatra, Agrippina, Zenobia o Sofonisba.

### 3. «DIDO, ID EST VIRAGO, QVAE VIRILE ALIQUID FECIT, APPELLATA EST»

Nella tradizione letteraria non mancano esempi di donne al potere: è il caso di Semiramide e di Penthesilea ma, tra tutte, la *virago* per eccellenza è Didone, la regina di Cartagine. La sua definizione come *virago* è attestata già in Servio (*Ad Aen.* 4, 36), «*Dido, id est virago, quae virile aliquid fecit, appellata est*», che fa scaturire il nome stesso di Didone, prima Elissa, dai tuoi atti virili (Bono e Tessitore, 1998:12-21).

Circa la figura di Didone, la tradizione trasmette due differenti varianti della storia: la prima<sup>1</sup> afferma che Elissa, principessa di Tiro, a seguito della morte del marito Sicheo fuggì dalla sua terra con un nugolo di seguaci per sfuggire al fratello Pigmalione e fondare una nuova patria. Lo splendore di Cartagine è causa dell'*ultimatum* postole da Iarba, re di Massitania: se non accetterà il matrimonio con lui, sarà guerra. Didone non si piega alle sue minacce e, messi in salvo i suoi, si getta tra le fiamme (Bono e

<sup>1</sup> La versione storica è riferita da Timeo di Tauromenio (FGrHist. 566 fr.82 Jacoby) e da Giustino, epitomatore di Pompeo Trogo (*Epitoma* XVIII 4, 3-6; 8).

Tessitore, 1998: 59-68). In questa versione Didone ha tutti i requisiti della *virago*: è una donna sola che fonda una nuova patria, comanda e guida i suoi uomini, resiste alle minacce esterne. Anche nella versione virgiliana le sono riconosciuti meriti virili quando Venere parla di lei ad Enea e la presenta rispettando la sua connotazione maschile (cfr. Bajoni, 2002: 141-147): detiene l'«*imperium*» (Virgilio, 2015: 86), è «*dux femina facti*» (Virgilio, 2015: 88), è ritratta nell'atto di governare (Virgilio, 2015: 96-97). Tuttavia, Didone perde la connotazione di *mulier virilis* quando *pecca* di amore per Enea e assume i caratteri della *muliercula*, «la donniciola che eccede nei difetti muliebri. [...] si spaventa per un nonnulla, non ha alcuna sicurezza di sé, deve appoggiarsi sulle amicizie, grida e piange con facilità» (Petronio, 1995: 267). Il *furor* amoroso di cui è preda non le rende possibile immaginare una vita priva del Troiano e si condanna alla morte per spada; tale dimensione è ulteriormente enfatizzata nell'epistola VII delle *Heroides* ovidiane che amplifica la sofferenza della donna abbandonata, privilegiata rispetto allo svilimento e all'offesa morale che la Cartaginese denuncia quale regina.

#### 4. L'AMBIVALENTE RICEZIONE DI DIDONE

La storia di Didone è stata frequentata in ogni epoca ed entrambe le versioni del mito hanno conosciuto pari successo: se nell'epoca classica e tardoantica prevale la narrazione virgiliana, i Padri della Chiesa<sup>2</sup> e il Medioevo riabilitano la reputazione della Cartaginese<sup>3</sup>.

Boccaccio afferma nelle *Esposizioni sopra la Divina Commedia* che «la istoria della quale [Didone] si racconta in due maniere» (Kallendorf, 1985: 401-415)<sup>4</sup>: la Cartaginese si presenta o come

---

<sup>2</sup> La presenza di Didone nella letteratura cristiana è ben attestata: esempi e riferimenti si individuano in Ier. *Adversus Iov.* I, 3,9 e *Epistula CXXIII Ad Ageruchiam de monogamia*, XIV e in Tert. *De Mon.*, 17.

<sup>3</sup> Si fa riferimento a Epigr. Bob. 45 Speyer, ben indagato in Brescia (2015: 86-103) e in Nolfo (2015: 86-103); per approfondire la *Didonis quaestio* si veda anche D'Alessandro (2016: 45-59).

<sup>4</sup> Nello specifico, eco virgiliano del mito di Didone si riscontra nel *Filocolo*, II, 18 e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, 1342-1344.



l'infedele per eccellenza, come nella celebre citazione dantesca<sup>5</sup>, o come la pudica degna di lode tramandata da Petrarca<sup>6</sup> e da Boccaccio<sup>7</sup>, sebbene anche l'altra variante sia attestata in alcuni *loci* delle loro produzioni.

Il dibattito circa la duplice opinione sulla Regina si dipana anche in contesto umanistico, in cui Coluccio Salutati nel *De laboribus Herculis* afferma la falsità del racconto virgiliano e promuove Didone a vedova per eccellenza<sup>8</sup>. Ancora, le virtù valorose che Virgilio aveva messo in discussione sul carattere virile di Didone sono ribadite anche da Ludovico Ariosto che scrive: «da l'altra parte odi che fama lascia / Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico; / che riputata viene una bagascia, / solo perché Maron non le fu amico» (Ariosto, 2012: 1147), in cui riecheggia il Petrarca dei *Trionfi* e dell'*Africa* e il Boccaccio del *De mulieribus claris*, echi, a loro volta, della tradizione giustiniana.

---

<sup>5</sup> Nell'*Inferno* dantesco Didone è citata direttamente in due luoghi del V canto, vv. 61-62: «colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo», ma in realtà fa da sottotrama a tutto il canto e trova riflesso diretto nella figura di Francesca.

<sup>6</sup> La presenza di Didone si attesta in vari luoghi della produzione di Petrarca che dedica alla regina di Cartagine alcuni versi sia dei *Trionfi*, *Tr. Pud.* 154-159, sia nel poema epico dell'*Africa* 3, vv. 418-427

<sup>7</sup> BOCC. *De claris mulieribus*, XLII; *De casibus virorum illustrium* II, X-XI: in XI,2 insiste sui caratteri di *Dido virago*: «*Mulieris virile robur. O feminei pudoris decus laude perpetua celebrandum*»; Boccaccio dedica maggior spazio alla ricostruzione della vicenda di Didone nella *Genealogia deorum gentilium*, XIV,13,12 in cui afferma la falsità della versione poetica virgiliana a favore di quella storica tramandata da Giustino che ben conosce e che cita in vari luoghi della sua produzione: «*sciebat enim, ut talium doctissimus, Didonem honestate precipuam fuisse mulierem, eamque manu propria mori maluisse, quam infixum pio pectori castimonie propositum secundi inficere nuptiis*».

<sup>8</sup> «*Unde, que fabulosa videntur apud poetas inseri, sive omnia ficta sint, sive pura videantur hystoria, cum tamen vera non fuerint (qualis est amor Didonis et Enee, qui nedum fuit, sed etiam omnino esse non potuit, cum Eneas fuerit annis CXLIII, ut quidam dicunt, vel, sicut illi, qui plus temporis tradiderunt, duobus ferme seculis ante reginam illam, que continentissime viduitatis fuit, adeo, quod illata necessitate coniugii spontanea morte potius quam nuptiis viduitatem elegerit interrumpere, que quidem constat Silvii Latini temporibus, qui fuit Latinorum rex quintus, facta esse), omnia, inquam, que apud poetas fabulosa videntur, oportet vel ad deum vel ad creaturas aut ad aliquid ad hos pertinens debita expositione reduci*» (Salutati, s.d.: II, 13).

Nel Cinquecento, epoca di volgarizzamenti<sup>9</sup>, Didone fa da base per le riscritture teatrali del Barocco. A teatro è soggetto di continue rappresentazioni grazie alla sua dimensione tragica e spiccano le tre *pièces* italiane del XVI secolo che la vedono protagonista<sup>10</sup>: nel 1524 Alessandro Pazzi porta in scena *Didone in Carthagine*, nel 1541 Giraldo Cinthio la rende protagonista della sua *Didone* e nel 1547 Ludovico Dolce rappresenta la sua *Didone* (cfr. Lucas, 1987: 557-604). Alessandro Pazzi rende veri e propri protagonisti Didone e Iarba che, innamorato della regina, le proporrà di vendicare la morte di Sicheo in cambio della promessa di un matrimonio che tuttavia non sarà mai consacrato. Giraldo Cinthio dà vita a un dramma politico, presenta Enea come un antieroe machiavellico che si approfitta della Cartaginese: Didone recupera alcuni aspetti della *virago* dal momento che appare «non comme une femme lascive, mais comme une souveraine qui va se rendre coupable involontairement d'une erreur de jugement» (Lucas, 1987: 282). Ludovico Dolce propone una Didone virgiliana, i tratti della *virago* sono del tutto eclissati e gli esiti tragici della vicenda sono preannunciati dagli orridi presagi che sin dal principio delineano la sorte della Cartaginese, cfr. Bono e Tessitore (1998: 203-211) e Dolce (1996: IX-XLIV).

La *Querelle des femmes* non trascura la storia di Didone: se da una parte la versione virgiliana ben si presta alle recriminazioni della trattatistica volte a svilire l'immagine della donna attraverso

---

<sup>9</sup> In questa fase l'*Eneide* gioca un ruolo di prim'ordine dal momento che continua ed essere presente nel canone degli intellettuali: eletta a modello per la poesia antica da Bembo nelle *Prose della volgar lingua*, la traduzione più celebre è certamente quella di Annibal Caro che nella sua resa riflette la tragicità del racconto virgiliano; non mancano, tuttavia, esiti meno aderenti al modello di riferimento, mediante la produzione di scrittura parodiche e di travestimenti in cui la materia del Mantovano è riproposta in toni giocosi e comici, lontani dalla sublimità dello stile tragico: è il caso del racconto della Nanna dell'Aretino, contenuto nella *Seconda giornata* dei suoi *Ragionamenti* (1536) o dell'*Eneide travestita* di Gian Battista Lalli (1651).

<sup>10</sup> La figura di Didone è ben attestata anche a livello europeo: un esempio è fornito dalla ricezione spagnola di Didone, protagonista dell'anonima *Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido* del 1536 che prende per modello la Didone virgiliana; ancora, Etienne Jodelle scrive la *Didon se sacrifiant*, portata in scena nel 1560; per approfondire si veda Bono e Tessitore (1998: 200-203; 212-217).

doti misogine quali l'avarizia, la volubilità e la libidine, dall'altra i caratteri della *virago* costituiscono un baluardo per la sua difesa quale essere pari all'uomo e degna di emancipazione. Se Christine de Pizan elogia il suo *status* di eroica vedovanza e di grande fondatrice definendola «noble dame, plaine d'onneur et de vaillance» e «pour la maniere du fonder et d'acquerre la terre et de la posseder demonstra sa grant constance, noblece et vertu» (De Pizan, 2022: 202; 378; cfr. Bajoni, 2002: 146), Domenico Passi ne ribadisce la *facies* da *muliercula* per la sua scarsa forza citandola nella categoria delle *Donne c'hanno mostrato disperazione ne' casi avversi* (Passi, 1599: cc. 374-377). Lucrezia Marinella risponde alle accuse rivolte alla Cartaginese ribadendo la falsità del resoconto virgiliano mediante la citazione dei versi di Petrarca<sup>11</sup>.

## 5. LE *DIDONI* DI G. F. BUSENELLO

I temi di discussione della *Querelle* trovano ampio spazio nella produzione della Venezia Incognita del XVII secolo che genera cataloghi di eroine usate come esempi di lode o di biasimo, fonti per i libretti portati in scena nella stagione carnevalesca (cfr. Heller, 1993: 93-114). Strascico del dibattito si riflette nella produzione dell'Incognito Giovan Francesco Busenello (1598-1659) che con la sua produzione dà prova dell'attestata doppia ricezione del mito di Didone nell'immaginario veneziano: la prima è costituita dalla *Didone*, rappresentata nel 1641 al Teatro S. Cassiano di Venezia su musiche di Francesco Cavalli in cui si conservano i caratteri virili della Cartaginese; ne *Il viaggio d'Enea all'Inferno*, libretto non datato, non musicato e mai portato in scena<sup>12</sup>, Busenello aderisce al modello virgiliano e riscrive l'incontro infero tra Didone ed Enea assegnandole toni da *muliercula*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> «Taccia il vulgo ignorante, e dico Dido / Cui studio d'onestade a morte spinse, / Non quel d'Enea, com'è publico grido» (Marinella, 1601: c. 66)

<sup>12</sup> Il libretto è consultabile nell'edizione critica e commentata curata da J.F. Lattarico e pubblicata in versione aggiornata nel 2021.

<sup>13</sup> Wendy Heller propone una fitta analisi delle Didoni busenelliane: d'altra parte occorre ricordare che nel contesto della Venezia Incognita dal XVII secolo la ricezione di Virgilio è fortemente attestata; inoltre, nel contesto del teatro

Nella *Didone* Busenello riscrive la vicenda regalando alla Cartaginese un lieto fine per il quale si giustifica sin dall'Argomento:

E poiché secondo le buone dottrine è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fu anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo marito, ma per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole e dalle istorie. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba (Busenello, 2016: 246-248).

Assicurando il lieto fine alla sua eroina, Busenello smantella il sistema di valori tradizionali per i quali la donna impudica non può continuare a vivere disonorata (cfr. Fabris, 2013: 131-155; Scalera, 2017: 139-160; Schneider, 2018): Didone dimostra di saper affrontare virilmente i dolori dell'abbandono, come per la *virago* lodata dagli antichi, e dà prova di quanto non valga la pena struggersi per un uomo, riaffermando la sua statura morale su Enea. Didone entra in scena nel II atto: nell'aria, la *virago* impiega termini aspri nel suo confronto con Iarba e nel recitativo ribadisce l'uguaglianza di condizione che la pone sullo stesso piano dell'uomo: «Iarba, se re tu sei, son io regina» (Busenello, 2016: 322). Seguendo lo schema narrativo virgiliano, nelle scene successive Didone confessa il proprio amore per Enea alla sorella Anna quasi citando i versi latini e riproponendo scena per scena quanto descritto nel IV libro. L'abbandono è presentato nella settima scena del III atto: Didone affronta il Troiano facendone emergere caratteri infimi quali l'inganno, la codardia e l'ingratitude che contribuiscono al processo di demitizzazione del *Pius* certamente non è inedito: da Ovidio, il modello è ripreso da Petrarca (Fam. II, 15), Boccaccio e da Ariosto che nel canto XXXIV dell'*Orlando Furioso* precipitava Enea all'inferno per la sua colpa di uomo fedifrago. Divisa tra *invectiva* e *suasoria*, Didone cerca di persuadere Enea e mette in gioco tutta se stessa

---

impresariale, la rappresentazione di donne abbandonate asseconda i gusti sensistici propri del variegato pubblico barocco. Per approfondire si veda Heller (2000: 5-46; 2003: 82-134).

fino a compromettere anche il suo ruolo di regina: tra Ragion di Stato e amore, Didone sceglie l'amore e tradisce il suo popolo:

Ti fo libero dono / dell'immensa Cartagine, che sorge, e con le torri eccelse ha vinta l'aria, e ingelosito il cielo. / Tributari vassalli / dell'oro, e della fede / ti saranno tutti i miei: l'Africa tutta produrrà trionfi, / germoglierà trofei / delle tue glorie al carro, e finalmente / sarà l'anima mia / alla bella, e divina tramontana / del tuo viso gentile / calamita servile. Ecco abbasso a' tuoi piedi / il nome di regina: / umilio al tuo cospetto / questa corona mia (Busenello, 2016: 410-412).

Pur apportando l'accusa di *homo foedifragus*, è Didone la vera traditrice: scappata da Tiro per assicurare una sorte prospera al suo popolo, non esita a tradirlo per mire del tutto personali ed egoistiche offrendolo in pegno al Troiano che, viceversa, adempie al progetto divino di fondare una nuova Troia: partiti dalla comune sorte di fondatori, solo Enea mantiene fede alla sua promessa. Il binomio ragion di stato-amore fa la *Leitmotif* a tutto il racconto di Didone: se la regina aderisce ai tumulti del cuore, Enea, pur combattuto, è piamente devoto ai dettami degli dèi. Questo conflitto è ben evidenziato da Selene Sarteschi che rivede la stessa lacerazione nel Dante del v canto dell'*Inferno*: il novello Enea nel suo *descensus* verso la via della salvezza sente una profonda partecipazione al racconto di Francesca da Rimini in cui riecheggia la Didone classica, come nota Pascoli (1913: 244-249). Sarteschi afferma che «il poeta, dunque, al momento di incontrare Francesca, non può non pensare anche alla antica pietà di Enea a cui si giustappone, ora, la sua nuova e affettuosa pietà» (Sarteschi, 2002: 200). La colpa di Paolo e Francesca, e di Didone, sta nell'aver fatto prevalere il *talento* (Alighieri, 1985: 56) sulla ragione, mentre Enea ha adempiuto al suo destino sacrificando l'amore: quel conflitto tra la *pietas* per gli dèi e l'amore per Didone si riflette nel Dante diviso tra il dovere cristiano della «pietà del nostro male perverso» (Alighieri, 1985: 61) che sente come proprio e il dovere morale che corrisponde alla ragion di stato di Enea che lo obbliga a condannare la relazione.

Siamo di fronte alle diverse, eppure paritetiche, responsabilità del giusto e del pio Enea e del giusto e pio cantore, se è verosimile che proprio questo Enea sia «tipo» di Dante, che rivive in sé e intende esaminare a questo punto, attraverso Francesca, il significato del tragico amore nato fra il figlio d'Anchise e la figlia di Belo, per confrontarlo con quell'esperienza che dal più lontano al recente passato lo ha portato a smarrire la via (Sarteschi, 2002: 204-205).

È così che, come Enea abbandona crudelmente Didone, allo stesso modo Dante deve lasciare Francesca e vincere la sua passione con la ragione per tornare all'etica cristiana che porta alla salvezza. Dante discolpa Enea e anzi lo premia, pur provando pietà per la donna, per aver fatto prevalere il dovere morale al piacere personale.

Busenello conserva la Didone virile anche nella versione poetica: il *furor* ancora la domina, Didone vorrebbe porre fine con la spada alla sua sofferenza e, in un accorato appello al ferro, auspica di rinvenire la matrice del suo dolore e di liberarsi dalla sovranità di Amore (Busenello, 2016: 430-434). Riecheggiando il modello del mito di Piramo e Tisbe prima e dall'*Aminta* di Tasso poi, la *pièce* si conclude con l'incontro tra Didone e Iarba che scorge la regina priva di sensi. Il mancamento è provvidenziale dal momento che sostituisce la morte per spada: si pone fine così alla Didone *muliercula* e la regina torna ad essere *virago*; allo stesso tempo, il tentativo di suicidio di Iarba si può leggere come «un unmistakable parody of Didone's despairing mode of expression» (Heller, 2003: 133). Didone riafferma la sua figura, è pienamente padrona del proprio futuro, a differenza dell'*alter-ego* poetico che aveva affidato il suo destino al Troiano e che, perso il suo amore, aveva allo stesso tempo perduto tutta se stessa.

Le motivazioni della riscrittura che muovono Busenello sono *in primis* legate al suo schieramento modernista e libertino; dall'altro, riscrivere in molteplici varianti la figura di Didone si configura come un vero e proprio esercizio di stile. La Didone *virago* è ripresa ne *Il viaggio d'Enea all'Inferno*: appare nella scena settima del II atto in cui Busenello propone il litigio tra i due amanti. Il silenzio virgiliano (Virgilio, 2015: 340) aveva

permesso alla Cartaginese di recuperare *post mortem* le sue vesti di donna virile, in grado di dominare la passione amorosa; per tali ragioni davanti a un Enea piangente la regina gli nega il perdono<sup>14</sup>. Nel libretto i due personaggi assumono toni da processo: la regina lo accusa di aver tradito la sua fede e di averne contaminato l'onore. Didone dice che non è bastato tormentarne l'esistenza da viva, ma come «quarta furia dell'Inferno» (Busenello, 2021: 146) torna a «infettar di perverso malor» (Busenello, 2021: 146) l'ombra della defunta. La sua sola immagine ne «moltiplica pene» (Busenello, 2021: 146) e ne «centuplica le piaghe» (Busenello, 2021: 147). Si rivelano del tutto vani i tentativi di Enea di rabbonirla, l'obiettivo delle parole di Didone è volto a evidenziare il suo errore: «Fosti cagion delle mie colpe al mondo, / vuoi farmi peccatrice anco all'Inferno? / Scostati omai, ti dico, / d'innocenza, d'onor, di fè nemico» (Busenello, 2021: 148). Non ci sarà risoluzione allo scontro: la Sibilla, visto l'animo irato della «femina sdegnata» (Busenello, 2021: 148) spiega a Enea che è impossibile darle pace e lo invita a proseguire il suo viaggio. La scelta dei termini non è casuale: Busenello da ottimo conoscitore del latino impiega *femina* per denunciare la sua natura volitiva e libidinosa, propria delle misogine definizioni della donna del Seicento. Didone non ha più nulla della *virago*, nemmeno la morte l'ha privata di quel *furor* che genera dolore e sofferenza: si rivela come la più debole delle *mulierculae*.

---

<sup>14</sup> Sono varie le interpretazioni critiche del silenzio virgiliano: secondo Heurgon (1974: 396) e De Pilato (1932), l'incontro infero è un momento altamente tragico; quello di Didone è un silenzio che eloquentemente riferisce tutto lo sdegno e la rabbia che la donna prova, ormai padrona di se stessa e non più serva d'Amore, parla con una gestualità che Enea non si sforza di comprendere; per La Penna (1985: 55) il discorso di Enea è una riprova della sua grande *humanitas*, mentre il silenzio della regina è segno di un' inferiorità che si manifesta prima con la sottomissione ad Amore e poi si rivela nell'incapacità di comprendere la forza del destino. Per Maguinness (1963: 489), la vita nell'Ade è felice per Didone, dal momento che ella ritrova Sicheo; perciò, la regina si mostra indifferente a Enea; Graverini (2016: 346) ricorda che la posizione della donna, che è *aversa*, nega ogni possibilità di contatto e comunicazione, tutto ormai è stato già detto.

## 6. CONCLUSIONI

Anche in questo caso Busenello dà prova della profonda conoscenza del classico che riecheggia nelle scelte lessicali e strutturali: riscrivendo la figura di Didone non si limita ad offrire al suo pubblico un dramma che segua pedissequamente il *dictat* della tradizione, giustiniana o virgiliana che sia, ma la sua arguzia retorica fa sì che possa piegare anche la variante poetica alle volontà del suo genio creativo, ripristinando i caratteri della variante storica. La ricostruzione di Busenello riflette i caratteri di quel ‘complesso di Didone’ che, alla luce del ruolo sociale che la *virago* ricopre, non le permette di conciliare la ginecocrazia con la sua femminilità, cfr. Borello (1996:160-164). In questo conflitto irrisolto e irrisolvibile, scegliendo l’amore di Enea che aveva rinnovato in lei quei segni dell’antica fiamma, Didone annienta la *virago*, la reiezione del suo ruolo sociale è la *condicio sine qua non* per accedere a quella felicità che le sembrava perduta con la morte del *pristinus coniunx*. Occorre ricordare che Didone non è una *virago* qualsiasi, è *in primis* una regina: come sottolinea Emanuele Tesauro, «non ebbe appena piegato l'affetto a' pellegrini amori di colui che portò seco nella Libia le fiamme di Troia, che eccola frastornata dalle eroiche imprese» (Tesauro, 1672: 100): per amore diventa dimentica del suo ruolo civile e, pur tradita, diventa la vera traditrice nel momento in cui antepone se stessa ai doveri verso il suo popolo, tradendo quella Ragion di Stato per la quale era stata scelta come guida; non è un caso che al declino della donna corrisponda anche quello della città. Solo riappropriandosi del proprio ruolo di *virago*, di regina e guida per il popolo potrà trarre in salvo Cartagine. Busenello rilegge i modelli e li plasma in modo originale e innovativo: mediante la sua profonda competenza retorica e poetica fa sì che si possa accettare di rinvenire nella sua produzione la riscrittura dello stesso personaggio in vesti note e inedite allo stesso tempo: è grazie a questa duplicità che la Didone *virago* e la Didone *muliercula* possono convivere.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALIGHIERI, Dante (1985). *Dante. Inferno*. N. Sapegno (a cura di). Firenze: La Nuova Italia.



- ARIOSTO, Ludovico (2012). *Ludovico Ariosto. Orlando furioso*. C. Zampese (a cura di). Milano: BUR.
- BAJONI, Maria Grazia (2002). «*Condere urbem*: da Didone a Christine de Pizan». *Antiquité Classique*, 71, pp. 141-147.
- BONO, Paola e TESSITORE, Vittoria Maria (1998). *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*. Milano: Bruno Mondadori.
- BORELLO, Rosalma Salina (1996). *Il «quarto di Vergilio» secondo l'aretino*. In R. S. Borello (a cura di), *Testo, intertesto, ipertesto* (pp. 113-164). Roma: Bulzoni.
- BRESCIA, Graziana (2015). «La parola a Didone: esercizi di confutazione (Quando si confuta una storia 3)». *AOFL*, 10(2), pp. 86-103.
- BUSENELLO, Giovan Francesco (2021). *G. F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*. J. F. Lattarico (a cura di). Lecce: Argo.
- D'ALESSANDRO, Gian Marco (2016). «Didone e la verità nascosta di colei che s'ancise amorosa: la Cartaginese, il falso storico e la *Didonis quaestio*». *Appunti romani di filologia*, 18, pp. 45-59.
- DE PILATO, Sergio (1932). *Perchè Didone non rispose: saggio virgiliano*. Potenza: Marchesiello.
- DE PIZAN, Christine (2022). *Christine De Pisan. Le livre del la Cité de Dames*. P. Caraffi (a cura di). Roma: Carocci.
- DOLCE, Ludovico (1996) *Ludovico Dolce. Didone. Tragedia, edizione critica e note*. S. Tomassini (a cura di). Parma: Archivio Barocco-Zara.
- FABRIS, Dinko (2013). «Didone all'opera, prima di Metastasio». In G. Cipriani e A. Tedeschi (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia* (pp. 131-155). Bari: Levante editori.
- GRAVERINI, Luca (2016). «Il silenzio di Didone, le parole di Cornelia. Due note su Virgilio e Propertio». In A. Setaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini* (pp. 343-353). Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- HELLER, Wendy (1993). «The queen as king: Refashioning Semiramide for Seicento Venice». *Cambridge Opera Journal*, 5(2), pp. 93-114.
- (2000), «“O delle donne miserabil sesso”: Tarabotti, Ottavia, and L'incoronazione di Poppea». *Il Saggiatore Musicale*, 8, pp. 5-46.
- (2003). *Emblems of eloquence. Opera and Women's voices in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley: University of California Press.
- HEURGON, Jacques (1974). «Le silence tragique de Didon (Enéide, VI, 450-476)». In J. Boucher (a cura di), *Mélanges de philosophie, e littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé* (pp. 395-400). Roma: École Française de Rome.
- ISIDORO DI SIVIGLIA (2004). *Etimologie, o Origini. I: Libri I.-II.* A. Valastro Canale (a cura di). Torino: Unione tipografico editrice torinese.
- KALLENDOF, Craig (1985). «Boccaccio's Dido and the Rhetorical Criticism of Virgil's "Aeneid"». *Studies in Philology*, 82(4), pp. 401-415.
- LA PENNA, Antonio (1985). *s.v.* Didone in *EV 2*, pp. 48-57.

- LUCAS, Corinne (1987). «Didon. Trois réécritures tragiques du livre IV de l'Eneide dans le théâtre italien du XVI siècle». In G. Mazzacurati e M. Plaisance (a cura di), *Scritture di Scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni Editore.
- MAGUINNES, W. S (1963). «L'inspiration tragique de L'Énéide», *AQ*, 32, pp. 478-479.
- MALASPINA, Ernanno (1996). «Arria maggiore: una “donna virile” nelle epistole di Plinio? (Ep.III,16)». In I. Lana, *De tuo tibi: omaggio degli allievi a Italo Lana* (pp. 317-339). Bologna: Patron.
- MARINELLA, Lucrezia (1601). *La nobiltà et eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti de gli huomini*. Venezia: presso Gio. Battista Combi.
- MATTIOLI, Umberto (1983). *Astheneia e andreaia: aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica e cristiana antica*. Roma: Bulzoni.
- NOLFO, Fabio (2015). «Epigr. Bob. 45 Sp. (= Ps. Auson. 2 pp. 420s. Peip.): la palinodia di Didone negli Epigrammata bobiensia e la sua rappresentazione iconica». *Sileno*, 41, pp. 277-304.
- PASCOLI, Giovanni (1913). *La mirabile visione: abbozzo d'una storia della Divina Comedia*. Bologna: Nicola Zingarelli.
- PASSI, Domenico (1599). *Dei donneschi difetti*. Venezia: presso Vincenzo Somascho.
- PETRARCA, Francesco (1997), *Triumphus pudicitiae*. G. Bezzola (a cura di.), F. Petrarca, *Trionfi*, Milano: BUR.
- PETRONE, Gianna (1995). «La donna “virile”». In R. Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (pp. 259-271). Ancona: Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche.
- SARTESCHI, Selene (2002). «Francesca e il suo poeta. Osservazioni su *Inferno* V». In S. Sarteschi (a cura di), *Per la Commedia e non per essa soltanto*. Roma: Bulzoni.
- SCALERA, Anna Maria (2017). «Le alterne vicende di Didone e Creusa, da Virgilio all'opera lirica veneziana». *Vichiana*, 2, pp. 139-160.
- SCHNEIDER, Magnus T. (2018). «Busenello's Didone: Rewriting the Virgilian Myth of Venice». *The Italian Academy for Advanced Studies in America*. Recuperato da [https://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/content/Didone%20a%20rticle%20IAAS%20\(1\).pdf](https://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/content/Didone%20a%20rticle%20IAAS%20(1).pdf) [Data di consultazione: 01/02/2023].
- TESAURO, Emanuele (1672). *Filosofia morale*. Torino: presso Bartolomeo Zappa.
- VIRGILIO (2015). *Virgilio. Eneide*. M. Ramous, G. B. Conte, G. Baldo (a cura di). Venezia: Marsilio.

DONNE E POTERE  
NELLA DRAMMATURGIA DEL XVIII SECOLO  
WOMEN AND POWER IN EIGHTEENTH-CENTURY DRAMATURGY

Francesco Saverio MINERVINI  
*Università degli studi di Foggia*

*Riassunto*

Presenze e assenze della figura femminile caratterizzano la drammaturgia del Settecento, con particolare attenzione al versante tragico (il teatro gesuitico, Alfieri, Foscolo) senza tralasciare le importanti novità in campo comico apportate da Carlo Goldoni. Le ricerche si soffermano sulle donne che sovente si sono poste come unico diaframma alla degenerazione del potere assoluto. La sofferenza subita dalle figure femminili assurge a simbolo dei patimenti inflitti dal despota e dal potere alla società intera, divenendo rappresentanti di posizioni moderate e illuminate, votate soprattutto alla salvaguardia dei valori umani e civili.

*Parole chiave:* donne, teatro, potere, Settecento.

*Abstract*

The essay investigates the presences and absences of the female figure in the Eighteenth-century dramaturgy, with particular attention to the tragic side (the Jesuit theater, Alfieri, Foscolo) without neglecting the important innovations in the comic field made by Carlo Goldoni. The research focuses on women who have often set themselves as the only diaphragm to the degeneration of absolute power. The suffering suffered by the female figures becomes a symbol of the sufferings inflicted by the despot and power on the whole society, becoming representatives of moderate and enlightened positions, devoted above all to the protection of human and civil values.

*Keywords:* Women, Theatre, Power, Eighteenth century.

Il XVIII secolo rappresenta senz'altro la partizione cronologica nella quale le figure femminili si affacciano sulla scena politica con un profilo prominente o addirittura esercitano e amministrano in maniera diretta il potere (Bernardi, 2014) in un ambiente politico e sociale innegabilmente *ostile* alla loro realizzazione in cui persino la voce *Femme* dell'*Encyclopédie* mostrava limiti di

arretratezza dichiarando la donna sottoposta alla autorità maritale nei vincoli della civile convivenza (Lussana, 1990: 437). Sul piano storico spicca la figura di Maria Teresa d’Austria, sovrana illuminata e simbolo del potere femminile, salita al trono a soli ventitré anni «senza denaro, senza credito, senza un esercito, senza esperienze e conoscenza di me stessa e, infine, anche senza consiglio, perché tutti i ministri erano più occupati a capire da che parte tirava il vento» (Necci, 2022), ma fermamente intenzionata ad attuare la propria politica riformatrice; spicca l’immagine splendente del dispotismo illuminato di Caterina di Russia (che ebbe uno spirito non meno sensibile alla letteratura che alla vivacità sentimentale); spicca infine la scaltrezza della marchesa di Pompadour, abile tessitrice di relazioni di corte nonché amante favorita di Luigi XV. Accanto ad esse, altre donne si levarono ad animatrici di conversazioni e relazioni più o meno galanti, oscillanti tra l’ideale cartesiano della *femme savante* seicentesca e il più recente prototipo della *salonnière* francese (Brambilla, 2013: 121): modelli umani improntati ad un’ideale e coinvolgente socialità declinata squisitamente nelle forme del femminile. Né si può tacere, dall’altra parte, della vocazione maschile a regolare e spesso *normalizzare* la propensione delle donne contemporanee ad esercitare con sempre maggiore profondità un più ampio spazio di interessi e una propria autonomia di giudizio e di comportamento, nonché dell’esigenza di una formazione scientifico-culturale destinata specificamente ad esse: ricorderemo in tal senso lo sforzo letterario degli intellettuali che intesero dare pubblicità a tali inclinazioni favorendo lo sviluppo di uno specifico filone «erudito pedagogico galante» (Briganti, 2005: 45) nel quale figurano il *Newtonianismo per le dame* di Francesco Algarotti (1737), *La politica per le dame* del conte rodigino Antonio Maria Manfredini (1764), *Il libro delle donne* dell’abate Gaetano Melani (1757), in cui si celebrava la singolare vocazione delle donne per lo studio delle scienze, la *Teologia per la dame* di Giovanni Filiberto Periconi (1790), la *Chimica per le dame* di Giuseppe Compagnoni (1796), le *Lezioni di astronomia per le dame* (1808-1809) di Carlo Poggio, o le *Nozioni elementari di storia animale per le donne* (1808) di Gianbattista Morelli, oltre a giornali e riviste per le donne (*La donna galante ed erudita*, *Il corriere delle dame* accanto al più maturo giornalismo

politico-letterario di fine secolo con le penne di Elisabetta Caminer e di Eleonora Fonseca Pimentel). In campo più strettamente letterario e poetico (pur con uno sconfinamento nel secolo successivo) non va dimenticata la *Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili*, inaugurata nel 1821 da Giovanni Pirotta con la pubblicazione del romanzo di Auguste Lafontaine *Le confessioni al sepolcro*, poi rilanciata tra il 1825 al 1827 dall'editore milanese Antonio Stella grazie a *I tre galatei* curati dal Tommaseo, la *Sibilla Odaleta* di Cesare Cantù, e soprattutto l'*Interpretazione* di Giacomo Leopardi, un commento alle *Rime* di Francesco Petrarca composto con un'intenzione esplicativa di sapore illuministico-universalistico, ma con una specifica applicazione alle donne e agli stranieri, realizzando quello che Roberto Tissoni ha definito «l'archetipo del moderno commento divulgativo» (Tissoni, 1993):

Nessuno oggi in Italia, fuori dei letterati (io voleva dir fuori di pochissimi letterati), conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica. Nondimeno anche le donne italiane, e oltre di ciò un gran numero di stranieri, vogliono leggere il Petrarca, poeta molto difficile anche alle persone dotte ed esercitate nella lettura e nella lingua dei nostri scrittori classici. Or dunque poichè le donne e gli stranieri leggono il Petrarca, a me pare che non sarebbe mal fatto che l'intendessero: ma io so di certo che non l'intendono; perchè né anche i letterati italiani lo possono intendere senza qualche commento; e i commenti che abbiamo sopra il Petrarca sono parte più oscuri del testo, e però inutili a tutti; parte lunghissimi, e però inutili alle donne e ad alcuni altri che non credono bene di spendere un'ora intorno ad un sonetto; e finalmente tutti passano sotto silenzio, quale un buon terzo, quale una buona metà, e quale almeno due terzi dei luoghi oscuri, e però sono inutili, se non altro, agli stranieri, alle donne e a tutti quegli uomini che hanno paura o non sono accostumati di andare al buio. [...] L'intento di questa *Interpretazione* si è di fare che chiunque intende mediocrementemente la nostra lingua moderna, possa intendere il Petrarca, non mica leggendo spensieratamente, perchè in questo secolo non si può far l'impossibile, ma ponendoci solamente quell'attenzione che si mette nel leggere l'articolo delle mode nei giornali. La chiamo *Interpretazione*, perch'ella non è un commento come gli altri, ma quasi una traduzione del parlare antico e oscuro in un parlar moderno e

chiaro, benché non barbaro, e si rassomiglia un poco a quelle *Interpretazioni* latine che si trovano nelle edizioni dei Classici dette *in usum Delphini* (Leopardi, 1826: 13).

Il XVIII secolo accoglie, dunque, il momento centrale di un «mutamento antropologico» delle donne, come ha indicato Marina Formica; esse, per dirla con Baretti, «non badano più all'opera né al gioco/ né fanno più a' mariti corna e spese/[...] Mappamondi sol vogliono vedere/ e compassi e barometri e quadrant/ e squadre e prismi e microscopi e sfere»; e da qui deriva il fatto che la donna «or più non odia/ de le scuole il sermone amor maestro,/ ma l'Accademia e i Portici passeggia,/ de' filosofi al fianco, e con la molle mano accarezza le fluenti barbe» (Formica, 2013: 191).

Già agli inizi del secolo nei *Ragionamenti di Paolo Mattia Doria indirizzati alla signora d. Aurelia d'Este duchessa di Limatola, ne' quali si dimostra che la donna, in quasi che tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore* (Frankfurt, 1716), –con la significativa appendice *De' particolari difetti, che nelle donne può cagionare la debolezza, e dell'utile, e del danno, che può apportare il libero conversare*– sotto la sollecitazione di Aurelia d'Este, arcade nella colonia Sebezia col nome di Egle Parteniate si inaugurava la discussione intorno al riconoscimento del rapporto paritario tra i sessi, intendendo dimostrare «la donna, in quasi che tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore», ed esaltando cartesianamente il principio della conversazione qui illuministicamente collegato alle sorti dello Stato: «il conversare fra' buoni, e virtuosi è tanto utile ad accrescere le virtù dello stato, quanto la libera conversazione tra gente [...] viziosa le guasta» (Doria, 1716: 420).

Tra le animatrici della cultura sette-ottocentesca non potrà essere tralasciata la figura di Madame de Staël, la cui riflessione sulla maniera e utilità delle traduzioni avrebbe avviato la *querelle des anciennes et des modernes* segnando in definitiva il superamento dell'estetica settecentesca e l'avvio della nuova stagione romantica europea. Proprio il caso della baronessa parigina segnala il punto di scardinamento della forte ostilità del contesto su base culturale, si intende, e non di genere. D'altra parte, la *querelle* aveva trovato soprattutto nel più instabile

panorama letterario italiano una maggiore risonanza, la cui eco riverbera sapori di malcontento politico e vagiti preinsorgimentali; e ciò pur al netto della risposta che all'articolo della de Staël diede Pietro Giordani, tutto imperniato su riflessioni di carattere estetico-poetico e per nulla (o solo parzialmente) compromessi con pregiudizi politici. Un modello *contrastivo* già ampiamente sperimentato nella tradizione letteraria preterita in cui spiccano i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini e, soprattutto, l'antiautoritarismo aristotelico del decimo libro dei *Pensieri diversi* di Alessandro Tassoni del 1620, non a caso accolto nella temperie del rinnovamento del Settecento come un testo antesignano della più famosa *querelle des anciens et des modernes* ottocentesca (Natali, 1929).

## 1. SULLE SCENE DEL MELODRAMMA

Tuttavia, a fronte di una tale pervasività delle donne in ambienti così diversi e articolati del vivere civile, e così tradizionalmente ostili e difficili da permeare, esse continuano ad svolgere un ruolo ancora marginale nelle scene del teatro contemporaneo; non possiamo dichiarare l'assenza dei personaggi femminili all'interno delle opere drammatiche o comiche: basterebbe a sconfessarlo il contrasto con il procedimento di revisione e identificazione borghese-femminista attuato nella riforma del teatro comico di Goldoni. E, purtuttavia, le donne *teatrali* paiono ancora inserite in un contesto sostanzialmente sfavorevole per una natura androgenetica e per la prospettiva androcentrica: la Argentina goldoniana, *cameriera brillante*, rappresenta, nel campo della commedia, l'«epitaffio drammaturgico della serva padrona nella scena goldoniana e veneziana» con cui il commediografo si libera del «fantasma di Mirandolina» (Goldoni, 2002: 27), prototipo del rinnovamento avviato alla metà del secolo. Persino l'ambito melodrammatico, programmaticamente incline ad una disposizione analitica nei confronti delle figure femminili, rimaneva ancora vincolato a ruoli di comprimarietà: ciò è ben esemplificato dal modello della *Didone abbandonata* di Metastasio rappresentata nel carnevale del 1724 con musiche di Domenico Sarro in cui l'allievo di Gravina attualizza lo scontro tra Fato e desiderio amoroso nel

contesto ostile della dimensione politica antica. La regina di Cartagine «superba e bella» (*Didone abbandonata*, I, V, 136), già sofferente vedova di Sicheo, si ritrova suo malgrado stritolata in una serie di vicende ostili: *in primis* l'abbandono *fatale* (nel senso foscoliano del termine, ovvero voluto dal Fato) di Enea, anch'egli in verità tormentato dagli ingranaggi del dissidio tragico fra amore e senso del dovere, poi dalla sorella e intima confidente, Selene, che le confessa di essere innamorata anch'ella dell'eroe troiano, passando di fatto nel novero delle figure umane avverse alla protagonista; e poi Osmida, consigliere interessato proditoriamente all'amore della donna che si commette, tradendola, al nemico Jarba; e quest'ultimo, re dei Mori e contendente politico della regina, prima saccheggia e incendia Cartagine, quindi, di fronte alla incipiente distruzione del regno di Didone, le profferisce una offerta di matrimonio, prontamente rifiutata dalla donna perché correttamente interpretata come un atto di sottomissione politica. Tuttavia, nel IV libro dell'*Eneide* virgiliana e nella appassionata scrittura delle *Heroides* (VII 41-66, 173-176) Didone era stata descritta da Ovidio come una donna ben diversa: fidando nei favori della tempesta, la regina incalza l'eroe troiano per convincerlo a restare («Vive, precor! sic te melius quam funere perdam», VII, 63), mostrandosi intenta a volgere a proprio vantaggio la circostanza nefasta dello sconquasso del cielo («Quo fugis? obstat hiem/Hiemis mihi gratia prosit!») e della guerra. La donna si muove, dunque, abilmente, nell'impervia contingenza di guerra e tormento in cui riesce a far risplendere le sue doti: «Bella tument; bellis peregrina et femina temptor/ vixque rudis portas urbis et arma paro. / Mille procis placui, qui me coiere querentes/ nescioquem thalamis praeposuisse suis. / Quid dubitas vinctam Gaetulo tradere Iarbae?» (*Heroides*, VII, 121-125). Il profilo psicologico della eroina virgiliana appare dominato dai lineamenti (tipicamente maschili...) di una donna irosa ed arrabbiata con la vita («Heu furiis incensa feror...», *Eneide* IV, 376), afflitta e delusa da un uomo al quale si rivolge con epiteti spregiativi («perfidus, crudelis, hospes») immersi in un senso di passato racchiuso nei nomi («hoc solum nomen quoniam de coniuge restat»); ad esso lo legherà, infine, solo un sentimento di rabbia persecutoria («spero [...] supplicia hausurum scopulis et nomine Dido/saepe



vocaturum», Virgilio, *Eneide* IV, 382-387) negli Inferi con la fama del castigo di Enea che raggiungerà lo spirito di Didone fin nella sede dei Mani, gli spiriti dei defunti. Il presupposto dell'ostilità crudele e prolungata di Enea verso la donna ha radici di natura eziologica e di piena competenza politica: esso, cioè, risultava funzionale al mondo augusteo di cui Virgilio si era reso interprete per ricostruire le ragioni dell'insanabile odio dei Cartaginesi nei confronti dei Romani e, di contro, spiega anche la mitezza della scrittura epistolografica ovidiana verso il «Dardanide scellerato» cui Didone si rivolge con termini prossimi alla freddezza d'animo ma esenti da protervia e in terza persona: «Aeneas oculis vigilantis semper inhaeret Aenean animo noxque diesque refert» (Ovidio, *Heroides* VII, 25-30).

Naturalmente il modello latino del *mito di Didone* si innestava all'interno della tradizione tragica greca che non aveva lesinato prototipi di donne immerse in differenti contesti ostili della politica e della società (Bono-Tessitore, 1998): madri, spose, figlie affollano le scene del teatro greco, e creano un affastellamento di modelli umani che spaziano dalle donne in competizioni estetiche come Elena capace di scatenare odio e guerre, al coraggio di Antigone di sfidare i tiranni o quello di Medea di ribellarsi al marito; dalla efficacia della contestazione carnale di Lisistrata e le sue sodali, alla virtù inespressa di Alcesti, al cieco dolore che si tramuta in violenza per Fedra e Clitennestra. Non si tratta di una mera revisione scenica del mito e della tradizione teatrale: la presenza delle donne sulle scene impone e discende sempre da una riflessione sul significato e sugli spazi che la società le attribuisce, svincolando il caso di specie dalla propria contingenza per conferire un valore esemplare e una dimensione universale. Tuttavia, la storia racconta una versione differente: «la donna per tutto il secolo V visse in condizioni di semiclausura, nel gineceo. Lavorava dentro casa o al massimo nelle sue vicinanze. Usciva solo in occasioni solenni, feste del culto, matrimoni, funerali, e, forse, per assistere alle rappresentazioni teatrali. Poco importa se in esse trionfavano le virtuose Alcesti o Antigone, o imperversavano le proterve Clitennestra, Fedra, Medea» (Grifone, 2013). Il dato è interessante. Mentre sulle scene del teatro greco si poteva percepire un diffuso protagonismo per le donne, la realtà

quotidiana doveva apparire alquanto distonica, tant'è vero che non si ha certezza sulla effettiva partecipazione di un pubblico femminile per quelle rappresentazioni che pure le vedevano protagoniste. Il dato rileva ai fini di una sorta di antifrasi muliebre tra teatro e società: ad una spiccata centralità tematico-affettiva ed etico-politica letteraria nonché drammaturgica fa da eco dissonante una condizione effettiva (almeno lungo tutto il V secolo, la splendente età di Pericle) quasi di relegazione nel ristretto mondo della casa o del gineceo. Le donne, dunque, sin dal teatro delle origini, appaiono protagoniste di una drammaturgia che è a loro in fondo negata: prima preclusa come spettatrici (Aristotele e Platone ritenevano disdicevole per una donna assistere alle rappresentazioni più estreme del dolore e della violenza), e poi impedita nella loro veste di interpreti, mostrando come dal teatro agito le donne rimangano sostanzialmente escluse fino al Seicento e alla Commedia dell'arte –almeno nei ruoli propriamente femminili– per poi entrare stabilmente nella drammaturgia del palco alla metà del Settecento con il melodramma e soprattutto la commedia riformata da Goldoni che si schiera a favore delle sue creature femminili per le quali «combatte, al loro fianco, la mentalità rustega, che vorrebbe negare alle donne il diritto a disporre del bene della libertà» (Scognamiglio, 2002: 27); più lento appare, invece, il processo di riconoscibilità sociale delle donne-attrici che, avviatosi nel XVIII secolo, vedrà brillare solo più tardi e non senza difficoltà i nomi più famosi di Anna Fiorella Pellandi, Carlotta Marchionni e Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Marta Abba.

Se, dunque, nella storia *effettuale* le donne si avviano verso un'affermazione della propria piena identità, l'etica proposta nel teatro le vede soccombere o accondiscendere a dettami e norme morali che le escludono anziché no. Nel XVIII secolo l'influenza illuministica cosmopolita ed universalistica genera una mutazione sostanziale. Il contesto ostile del teatro si apre all'accoglienza delle figure femminili: nel panorama drammaturgico si rilevano una serie di donne variamente legate al potere politico, spesso riveniente dall'apparato mitologico che Tarquinio Galluzzi (1574-1649), difensore nel Seicento del modello tragico gesuitico regolato sul *Crispo* e la *Flavia* dell'amico Bernardino Stefonio, definiva «ingeniosa umbra» nelle *Virgilianae vindicationes*: il nodo era quello tipico della

retorica di ispirazione religiosa, ovvero il tentativo (perseguito da Stefonio) di modellare un'estetica di ispirazione umanistica con i principali valori della sensibilità cristiana.

## 2. LA SCENA RELIGIOSA

Giova ricordare come il problema della presenza femminile sulle scene si fosse acuito già nel Seicento nei teatri dei *collegia nobilium* gestiti dai Gesuiti e luogo di istruzione e formazione per i primogeniti maschi delle famiglie più importanti. L'esclusione dall'educazione comportava che la drammaturgia di collegio non prevedesse donne sul palcoscenico, sia per aggirare una mancanza di fatto, sia per evitare soprattutto la sconvenienza di una interpretazione *maschile*. Eppure, le donne nel contesto alquanto ostile della drammaturgia di collegio non mancano. Tra i maggiori tragici della Compagnia Giovanni Granelli, traendo spunto del libro dei Giudici (11, 29-40), scrive *Seila figlia di Jefte* (Bologna 1761), in cui si ripete prioritariamente lo schema tragico classico di Ifigenia, e quindi del rapporto tra padri e figli tradizionalmente improntato ad una severa austerità. Il libro dei Giudici riporta una certa attenzione alle figure femminili, siano esse vittime (come la figlia del giudice Jefte o la concubina del levita) o eroine (come la profetessa Debora e Giaele). Il modello biblico femminile rappresentava (come del resto anche il paradigma tragico greco) uno strumento attraverso cui presentare una denuncia delle funeste circostanze (contingenti o del passato) di una società nella quale i figli diventano vittime dei propri padri e quindi manifestare davanti agli occhi una questione di carattere universale come peraltro riconosciuto dai fondamenti ideologici della stessa poetica del teatro.

Ampia è la sovrapposibilità della storia di Seila col mito di Ifigenia: il giudice Jefte promette in olocausto a Dio la prima cosa che fosse uscita dalla propria casa per avere ragione degli Ammoniti. Vedendolo rientrare, la figlia Seila esce di casa e gli corre incontro danzando e suonando il tamburello. Di fronte allo sconforto del padre, sarà proprio la figlia ad esortarlo a compiere il voto e quindi il sacrificio chiedendo, tuttavia, che le fossero concessi due mesi di tempo per compiere la sua verginità. Nel mito greco Agamennone aveva invocato il beneplacito degli dèi per

mandare la flotta greca nella guerra di Troia. Vantatosi della sua inarrivabile abilità di cacciatore, Artemide, offesa dalla tracotanza dell'uomo, si oppose alla partenza delle navi, così che l'indovino Calcante predisse che la flotta sarebbe partita solo se Agamennone avesse sacrificato la figlia Ifigenia per placare l'ira della dea: cosa alla quale inizialmente si oppose ma cui non seppe sfuggire di fronte all'insurrezione delle truppe greche passate sotto il comando di Palamede. Nella trilogia dell'*Oresteia*, Eschilo (nell'*Agamennone*) legge in tale episodio il simbolo del potere assoluto della divinità sull'uomo e lo strazio violento cui l'uomo giunge in ossequio ai principi della religione. In tal senso Seila figlia di Jefte e Ifigenia diventano simboliche eroine delle *vittime innocenti* per ragioni di stato, ma anche prototipi della *figlia obbediente*, ammettendo anche interpretazioni di natura cristologica.

Il modello della prole obbediente e sottomessa alla disposizione della legge e dello Stato prima ancora che alla volontà di un padre (seppur crudele e insensibile), proprio in virtù del carattere universale, regola il dispotico tragico di altre opere teatrali come il *Gionata figlio di Saule* di Saverio Bettinelli (1745), il *Tieste* foscoliano (1795), e soprattutto il *Saul* (1782) alfieriano, prototipo del *tiranno/padre* la cui carica psicologica è esaltata nel forte tentennamento che solo una donna, la figlia Micol, stretta ai piedi del padre era riuscita a suscitare nell'animo impenetrabile di Saul il quale aveva percepito un'ultima volta su di sé i panni del padre e dismesso, solo momentaneamente, quelli del re.

La centralità delle figure femminili nel mondo reale settecentesco dalla politica alla letteratura, al giornalismo si riveste in campo drammaturgico di un significativo mantello metaforico che riconosce alle donne (come a tutti i figli sofferenti) il coraggio del sacrificio *civile* che salva la patria o lo stato e solleva il padre dalla duplice sofferenza.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BERNARDI, Tiziana (2014). «Le donne al potere nel Settecento». In U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*. Recuperato da <https://www.encyclomedia.it/prodotto/il-settecento-5/> [Data di consultazione: 17/05/2023].

- BONO, Paola e TESSITORE, M. Vittoria (1998). *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*. Milano: Bruno Mondadori.
- BRAMBILLA, Elena (2013). *Sociabilità e relazioni femminili nell'Europa moderna: temi e saggi*. Milano: Franco Angeli.
- BRIGANTI, Maria Camilla (2005). *Fra realtà e rappresentazione. L'immaginario simbolico e i percorsi di istruzione femminile nel Settecento italiano*. Roma: Aracne.
- DORIA, Paolo Mattia (1716). «De' particolari difetti, che nelle donne può cagionare la debolezza, e dell'utile, e del danno, che può apportare il libero conversare». In P. M. D'Oria, *Ragionamenti di Paolo Mattia Doria indirizzati alla signora d. Aurelia d'Este duchessa di Limatola, ne' quali si dimostra che la donna, in quasi che tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore* (pp. 348-454). Frankfurt [Napoli].
- FORMICA, Marina (2013). *Lo specchio turco*. Roma: Donzelli.
- GOLDONI, Carlo (2002). *La cameriera brillante*. R. Cuppone (a cura di), P. Puppa (intr.). Venezia: Marsilio.
- GRIFONE, Maria Rosaria (2013). «Il teatro e il femminile». *La casa virtuale della drammaturgia contemporanea*. Recuperato da <http://www.dramma.it/dati/monografie/teatroefemminile.pdf> [Data di consultazione: 23/05/2023].
- LEOPARDI, Giacomo (1826). *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal Conte Giacomo Leopardi*. Milano: Antonio Fortunato Stella e figli.
- LUSSANA, Fiamma (1990). «Il concetto di uguaglianza e il dibattito sulla donna nella Francia prerivoluzionaria e in Italia». *Studi Storici*, 31(2), pp. 437-455.
- NATALI, Giulio (1929). «Antichi e moderni». *Enciclopedia italiana*. Recuperato da [https://www.treccani.it/enciclopedia/antichi-e-moderni\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antichi-e-moderni_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [Data di consultazione: 06/06/2023].
- NECCI, Alessandra (2022). *La regina e l'imperatrice: Maria Antonietta e Maria Teresa*. Venezia: Marsilio.
- SCOGNAMIGLIO, Giuseppina (2002). *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- TISSONI, Roberto (1993). «L'archetipo del commento divulgativo: l'«Interpretazione» petrarchesca di Leopardi (Milano 1826)». In R. Tissoni, *Il commento ai classici nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)* (pp. 175-203). Padova: Antenore.



PROCESSO AI PADRI:  
RIPENSARE *RE LEAR* CON SHE SHE POP  
FATHERS ON TRIAL:  
RE-VISIONING *KING LEAR* WITH SHE SHE POP

Silvia MEI  
*Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto*

A partire dallo spettacolo *Testament* (2010) del collettivo berlinese She She Pop, messo a fronte con l'opera originale *Re Lear* di Shakespeare, da cui è liberamente ispirato, il presente contributo si propone di ripensare il rapporto padre-figlia, tradizionalmente basato su aspettative e stereotipi maschilisti, ovvero fondato sull'esercizio di un potere e di un diritto patriarcali caratterizzato dal possesso fisico e dalla proprietà materiale. She She Pop promuove una contro-prospettiva matriarcale che libera i rapporti dal diritto patrimoniale e li restituisce a una cura e a un amore affrancati dall'eredità e dalla dote fornita dal genitore.

*Parole chiave:* patrimonio, patriarcato, disuguaglianza di genere, teatro tedesco.

*Abstract*

Starting from the show *Testament* (2010) by the Berliner collective She She Pop, in contrast with the original Shakespeare's *King Lear* to whom it is freely inspired, this contribution aims to re-visioning the father-daughter relationship, traditionally based on macho prerogatives and stereotypes, or rather based on the exertion of a patriarchal power founded on control and possession of bodies and material properties. She She Pop promotes a matriarchal perspective that frees parental relationships from patrimonial laws and reconstructs them on care and love, emancipated from inheritance and from the dowry of the fathers.

*Keywords:* heritage, patriarchy, gender inequality, feminist criticism, German theatre.

## 1. MISURARE IL BENE

È sicuramente nota a molti la celebre *Lettera alla figlia Bertl* di Karl Valentin, che possiamo recuperare in traduzione italiana nella raccolta che Mara Fazio ha curato per Adelphi (Valentin, 1980: 47-49). Il monologo –ancora oggi occasione di letture e performance d’attore– è stato uno dei cavalli di battaglia del noto cabarettista di Monaco, *maestro*, col suo *tingeltangel*, di Bertolt Brecht e artista che suscitò una larga ammirazione nella Germania weimariana.

Premetto che questo riferimento è frutto di un collegamento personale rispetto al soggetto trattato e non si riscontra un’esplicita citazione del numero di varietà nella creazione scenica cui si riferisce il mio contributo, al di là della continuità linguistica (l’area tedesca) e di un immaginario teatrale, oltre che culturale, comune. Pur tuttavia questo pezzo funziona, come dire, da specchio nel quale far riflettere *King Lear* di William Shakespeare a partire dalla ri-scrittura che il collettivo She She Pop ha realizzato nel 2010 della tragedia shakespeariana.

Tornando a Valentin, la lettera è datata «Monaco, 3 febbraio 1932», e l’incipit recita come segue: «Egregia figlia, facendo riferimento al nostro ultimo incontro a Monaco del 5 agosto 1931, mi permetto ora cortesemente di inviarti il conto della tua esistenza, sperando che tu sia d’accordo sui prezzi».

Segue una lunga –ed esilarante– lista con tariffario dei vari beni materiali ma anche immateriali che entrambi i genitori hanno comprato o dispensato per crescere la propria creatura: accanto alla «vaschetta da bagno di latta», ai libri scolastici, alle tasse ecclesiastiche e alle lezioni di pianoforte e chitarra (tutto debitamente prezzato), troviamo «risarcimento per i dolori del parto, calcolati dalla madre al minimo prezzo», «pranzo e cena, 1 marco al giorno fino a 21 anni», «fatta fotografare 5 volte» e «cure mediche e cauterizzazione di 16 ½ verruche alla mano destra». La chiusura riserva in modo inevitabile ulteriori effetti comici. Sulla falsa riga di una fattura, il rispettabile padre applica uno sconto del dieci per cento «in considerazione del fatto che sei della mia carne e del mio sangue», per poi concludere, ora da cordiale amministratore di condominio: «Da pagarsi entro otto



giorni, in caso contrario sarei costretto, mio malgrado, a intraprendere un'azione legale. Con distinta stima Karl Valentin».

Non possono sfuggire riferimenti, neppure troppo lontani nel tempo, a modelli letterari, qui rovesciati e parodiati, a partire dalla lettera *par excellence*, quella di Franz Kafka al padre (1919/1952). Con Valentin, infatti, è il padre a rivolgersi alla figlia (primo rovesciamento) *esigendo il conto* piuttosto che *fare i conti* (secondo rovesciamento) con un modello educativo e un affetto soggettivati, nel caso kafkiano, dal figlio, che rivendica l'esercizio del giudizio e *punta il dito* contro l'autorità paterna. Valentin al contrario non addita la figlia, magari lagnandosi della sua disaffezione o lontananza, piuttosto *usa le dita* per contare, dati reali alla mano, e quantifica le premure e le attenzioni votate verso la prole, probabilmente unica. Oggettivizza cioè una relazione, quella genitoriale, attraverso beni di consumo, o comunque restituendo concretezza documentabile a cure e ad affetto, universalmente ritenute non commensurabili tantomeno riducibili ai soli effetti personali, alle spese mediche, scolastiche o ad attività ricreative. (E sebbene un genitore si procuri amore e rispetto anche in ragione di questi investimenti).

La *Lettera* di Valentin può essere interpretata nello spirito della durezza guglielmina, un ferreo rigore che aveva nutrito gli spiriti delle folte basi del partito nazionalsocialista, e nella fattispecie possiamo riconoscervi la rigida educazione monacense. Tuttavia, nel suo svolgimento *a rovescio*, come commenta Kurt Tucholsky a proposito dell'intelligenza del suo cabaret (Valentin, 1980: 199-201), Valentin mette a nudo le basi reali di un rapporto che nel *Re Lear* di Shakespeare precipita, letteralmente, nelle parole di Cordelia al Re (I, 1): «Amo Vostra Maestà secondo il mio dovere: né più né meno» (Shakespeare, 1991: 11)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cito la traduzione italiana di Agostino Lombardo –la cui prima edizione è del 1991, rieditata sempre da Garzanti nel 2016– che preferisco a quella di Giorgio Melchiori, proposta nel *Teatro completo* di William Shakespeare (vol. IV. *Le tragedie*, 2000, pp. 572-835) per i Meridiani, cui tuttavia farò circostanziatamente ricorso per la resa efficace di alcune battute. La versione originale posta come testo a fronte alla traduzione di Lombardo riproduce quella dell'in-folio del 1623. Per l'edizione critica della versione inglese ho

Per Lear, che ha bandito una folle competizione tra le tre figlie, la risposta della prediletta non è un discorso compiacente, e così la invita in certo qual modo a mentire, ovvero a ossequiare con adulazioni esteriori il proprio padre. Cordelia, incapace di *sollevare il suo cuore fino alla bocca* sta invece ai fatti, è concreta, ai limiti della durezza (*untender*), osserva lo stesso Lear, o meglio della *sincerità* (*true, plainness*), precisa lei, che replica al disappunto paterno non senza adoperarsi in una retorica pungente:

Mio buon signore, voi mi avete generata, nutrita, amata. Io ripago quei debiti secondo il dovuto, vi obbedisco, vi amo e al di sopra di tutto vi onoro. Perché le mie sorelle hanno un marito, se dicono di amare soltanto voi? Se mai mi sposerò, il signore la cui mano avrà il mio pegno porterà via con sé metà del mio amore, metà delle mie cure e del dovere: certo non mi sposerò, come le mie sorelle, per amare soltanto mio padre (Shakespeare, 1991: 11-13).

La quantità, il peso, la misura del *bene* –da intendersi nella doppia accezione di patrimonio e di amore– è del resto un motivo che attraversa tutta la tragedia per arrivare alla spoliazione totale degli averi del Re Padre ridotto dalle due figlie, Goneril e Regan, alla nudità (anche simbolica) in una notte buia e tempestosa.

Cito direttamente da Shakespeare per stare sulle parole e sul loro *peso*, per dare prova di questa ossessione della quantità, ora reale ora metaforica.

Siamo nel II atto, scena 4: Lear ha abbandonato la casa della primogenita Goneril, che chiede al padre di rinunciare a metà del suo seguito, composto da cento cavalieri, da lei ritenuti insubordinati e mariuoli; raggiunta quindi la secondogenita Regan, alleata con la sorella, affronta un medesimo scenario, anzi si trova entrambe le figlie contro, accanite e insistenti a privarlo (non più a dimezzarlo) del suo intero *piccolo esercito*:

LEAR: Vi ho fatto mie tutrici, mie depositarie, a condizione d'essere seguito da questo numero. Come! Debbo venire da te con venticinque? [...]

---

fatto riferimento al testo stabilito e al commento di Kenneth Muir per l'*Arden Shakespeare* (1972).

GONERIL: Ascoltate, mio signore: che bisogno avete che vi seguano venticinque, o dieci o cinque in una casa in cui due volte tanti hanno ordine di servirvi?

REGAN: Che bisogno avete di uno?

LEAR: Oh, non ragionare sul bisogno! I più umili mendicanti hanno pur sempre il superfluo. Se alla natura non si concede più di quello di cui la natura ha bisogno, la vita dell'uomo è misera come quella della bestia. Tu sei una signora: se essere elegante significasse soltanto stare al caldo, la natura non avrebbe bisogno delle vesti sontuose che tu porti e che ben poco ti tengono calda. Quanto al bisogno vero—voi Cieli, datemi la pazienza, di pazienza ho bisogno! (Shakespeare, 1991: 113-115).

Il bene è dunque legato al bisogno, secondo una *natura* —parola usata sistematicamente nell'opera— che sta nei fatti ma che cambia *ça va sans dire* a seconda dei punti di vista<sup>2</sup>. Per Lear infatti il bene, i beni, sono letteralmente *tutto*. Ancora in questo senso una battuta dall'atto III, scena 4: «Ingratitudine filiale! Non è come se questa bocca mordesse questa mano perché le porge il cibo? [...] Il vostro vecchio, buon padre, il cui cuore generoso ha dato tutto!» (Shakespeare, 1991: 135).

Questo *tutto*, ora ceduto, non è solo il problema di Lear, ma riguarda l'intera genia dei padri della tragedia a partire dal Conte di Gloucester, cui spetta insieme al Conte di Kent l'apertura del dramma. È così infatti, fin dalle sue prime battute, che Shakespeare introduce il tema materiale —e direi centrale— dei costi dei figli:

KENT: Questo non è vostro figlio, mio signore?

GLOUCESTER: Il suo allevamento, signore, è stato a mio carico: sono diventato rosso tante volte nel riconoscerlo, che ormai ci ho fatto l'abitudine.

KENT: Non riesco a concepirlo. (Shakespeare, 1991: 5)

---

<sup>2</sup> Si veda ad esempio il contrasto familiare e generazionale svolto dalla vicenda parallela di Edmund, figlio illegittimo del conte di Gloucester, il quale tradisce il padre denunciandolo, mentre progetta di far cadere in disgrazia il fratello Edgar al fine di impossessarsi dell'intero patrimonio: «Sembra un atto meritorio che deve portare a me quel che mio padre perde: nulla meno di tutto. Quando cade il vecchio, il più giovane sale» (Shakespeare, 1991: 133).

È difficile, infatti, *concepire* –qui nell’accezione di capire, chiaramente però il senso è doppio e rimanda all’atto del concepimento– come l’amore filiale si possa basare essenzialmente su *beni materiali* che dovrebbero proporzionalmente garantire *beni immateriali*, cioè amore, affetto, e soprattutto rispetto, indipendentemente dal genere della prole, anche se nel *Re Lear* shakespeariano la condizione femminile delle figlie non è affatto trascurabile.

## 2. FIGLIE (O) TIRANNE

La critica letteraria anglo-statunitense ha molto dibattuto in merito a questo argomento, adottando varie lenti che rileggono l’opera in questione, e guardando alle trasformazioni sociali del tempo come la progressiva ascesa al potere delle donne, problematizzata dallo stesso autore e a prima vista condannata<sup>3</sup>. Secondo le tesi espresse in alcuni studi, Shakespeare sceglierebbe consapevolmente la morte di Cordelia, la figlia più giusta, virtuosa e caritatevole, in quanto riflesso della paura, nella società inglese moderna, per le invasioni di genere.

In particolare, si riconosce nel *Re Lear* un’inversione dei ruoli di genere standard. Lear mostra poca razionalità e perde ogni presa sull’autorità militare e politica col suo atteggiamento isterico ed emotivo; al contrario le figlie Goneril e Regan assumono la posizione maschile come personaggi politicamente dominanti nell’opera.

Cito dal *Lear* per meglio esemplificare. Chi parla è Goneril che si rivolge a Edmund in merito al marito Conte di Albany, restio a sferzare l’attacco contro il Re di Francia appena sbarcato sulle coste inglesi:

È il terrore codardo del suo animo che non osa agire. Non sente i torti che lo legano a una risposta. [...] Io qui debbo cambiare le

---

<sup>3</sup> In questo paragrafo sintetizzo una letteratura critica inevitabilmente copiosa quando si parla di Shakespeare. Rimando, per l’analisi esclusiva di *Re Lear*, a Kordecki e Koskinen (2010); e a Callaghan (1989), che estende lo studio e le sue tesi ad altri casi, non solo shakespeariane; quindi, per rimanere in ambito letterario, sempre con un taglio di genere, si veda il saggio sulla tragedia al tempo dei Tudor di Ward (2013).

insegne e mettere la conocchia nelle mani di mio marito (Shakespeare, 1991: 177)<sup>4</sup>.

E Albany, da parte sua, esprime appieno la paura e la sfiducia nei confronti della moglie, ora donna di potere:

O Goneril! Tu non vali la polvere che il vento rude soffia sul tuo viso. Temo le tue inclinazioni: la natura che disprezza la propria origine non può essere frenata. La pianta che strappa e sradica se stessa dalla sua linfa materiale deve per forza avvizzire e produrre frutti morti (Shakespeare, 1991: 179).

E più avanti (IV, 5) Oswald risponde a Regan in merito ad Albany, se fosse cioè sceso in campo:

REGAN: E lui è lì in persona?

OSWALD: Molto a malincuore, signora. Tra i due, vostra sorella è il soldato migliore (Shakespeare, 1991: 193).

L'atto IV, scena 2, è in realtà una continua stiletta tra i due coniugi, prima alleati, avendo l'uno manifestato un aspetto sconosciuto all'altra: «Fegato da lattante! Faccia da schiaffi, testa da birillo!», «Mentencatto insensato», «Ah, la tua virilità! Miao!», sono battute di Goneril; «Guardati, diavolo! Codeste tue boccacce sembrano meno orribili in un demone che non in una donna», e ancora «Creatura contraffatta e ingannevole, vergogna! Non renderti mostruosa», queste le repliche di Albany (Shakespeare, 2000: 751-753).

Shakespeare, dunque, sembra credere che le donne siano intrinsecamente peggiori nelle posizioni di potere rispetto agli uomini, così quando questi sfuggono ai ruoli stereotipati, le loro azioni sono giudicate come femminili, cioè deboli e da disapprovare. Allo stesso modo di Goneril e Regan, Cordelia, nonostante le sue intenzioni di riportare il padre al giusto posto, viola il sistema di genere proprio prendendone le difese: deve infatti assumere le qualità maschili dell'autorità e della ragione

---

<sup>4</sup> In questo passo la traduzione di Melchiori è forse più esplicita: «[...] Io qui devo scambiare i ruoli, ed affidare a mio marito la conocchia e il fuso» (Shakespeare, 2000: 749)

per combattere le azioni malevole delle sorelle. E proprio per questo capovolgimento dei ruoli nella società patriarcale essa deve essere punita: con la morte.

La critica femminista e gli studi storici condotti secondo una prospettiva di genere hanno messo in valore la costante interrogazione di Shakespeare alla società binarista e patriarcale all'interno della quale si muovono i suoi personaggi. Egli in realtà questiona il canone eterosessuale e l'opposizione maschile/femminile alla base del patriarcato egemonico. In molte delle sue tragedie vengono sollevati interrogativi sui ruoli che le donne e gli uomini dovrebbero svolgere, restituendo così un riflesso delle ansie del tempo. Se infatti le donne sono il sesso debole nel regime eterosessuale moderno, esse di fatto sono essenziali alla conferma della normatività fallica: la virilità è certificata solo dal suo opposto, quel femminile, sottomesso e passivo, che garantisce l'identità maschile.

Si tratta chiaramente di un binarismo malsano, a tratti perverso, destinato in modo inevitabile a incepparsi, proprio come avviene nella vicenda di Lear. Mosso da vanità e dall'ansia di confermare la sua posizione di maschio dominante, il re muove una competizione tra le figlie –nella quale potremmo leggere in filigrana un abuso domestico o una crudeltà mentale– che finisce in un vero e proprio processo-farsa. Shakespeare gioca da qui in avanti con le caratteristiche di ciascun genere e con la loro reversibilità lasciando possibilità di letture aperte e apparentemente allineate al pensiero dominante. Nell'adulare il padre, Goneril e Regan usano la parola esercitando un potere negato alla donna: esse iniziano, proprio attraverso questo esercizio retorico, a definire la propria autorità nei termini del potere stesso, ovvero un potere dalla chiara fisionomia maschile. Ed è proprio questo sforzo di diventare del sesso opposto che porta a sminuire il padre e i mariti, generando la disgregazione dello Stato. Cordelia per contro non esercita il diritto di parola, resta nel silenzio e difatti è assente per buona parte della tragedia, facendo brevi apparizioni nel primo e nell'ultimo atto. Se, almeno apparentemente, il suo rifiuto di stare al gioco del padre, espresso da un atteggiamento silenzioso e passivo, può essere interpretato come un rifiuto dell'autorità, dall'altro è proprio Cordelia a rappresentare il modello di donna conservativo della società

patriarcale. È lei che inizialmente pare incrinare l'identità paterna opponendosi ai desiderata del padre, in realtà è proprio mostrandosi devota e remissiva a ribadire il regime. Le sorelle piuttosto scatenano la femminilizzazione distruttiva del padre, riducendone prima le sue appendici virili (il seguito di cento cavalieri) poi originando con le loro azioni la sua follia. Esse cioè contribuiscono a rompere la polarità sessista, a esaurire il potere e l'autorità del maschio dominante, mentre Cordelia funziona da redentrice, colei che riconcilia il maschile col femminile.

### 3. PROCESSO AI PADRI

Venendo alla contemporaneità, lo spettacolo *Testament*<sup>5</sup> del collettivo berlinese She She Pop<sup>6</sup> riprende e rilancia in modo originale molti dei temi e motivi che ho appena messo in evidenza, a partire dal rovesciamento dei ruoli e dei generi, qui

---

<sup>5</sup> Il titolo originale completo è *Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear* (Testament. Preparativi tardivi per una nuova generazione ispirati al *Re Lear*). Il debutto è avvenuto nel febbraio 2010, presso gli spazi HAU (Hebbel am Ufer) di Berlino. Per i crediti e i paratesti dello spettacolo, rimando alla pagina web del sito della compagnia <https://sheshipop.de/en/testament-2/>. In Italia *Testament* è stato presentato in versione originale sopratitolata nell'ambito della XX edizione del Festival delle Colline Torinesi (Torino, Casa Teatro Ragazzi e Giovani, 15 giugno 2015) in dittico con *Frülingsoper* (La sagra della primavera), creazione del 2014 ispirata alla *Sagra* di Igor Stravinskij e agita dai/dalle performer di She She Pop con le rispettive madri. Chi scrive ha visto entrambe le produzioni in prima nazionale in occasione delle date torinesi. Dello spettacolo esiste inoltre una versione radiofonica *Testament Radio Play*, prodotta nel 2011 dalla Deutschlandradio Kultur, per cui rimando alla pagina web <https://sheshipop.de/en/testament-radio-play/>.

<sup>6</sup> Si tratta di un collettivo femminista tedesco, basato a Berlino e nato nel 1993 in seno al Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Istituto di Studi teatrali applicati di Giessen), da cui provengono i suoi membri. She She Pop promuove un teatro *sperimentale* nel senso letterale del termine: le sue performance sono concepite come *esperimenti* sociali, ovvero creazioni di spazi utopici di comunicazione, volte ad abbattere le barriere protettive del teatro e in cui il pubblico può essere chiamato a svolgere una parte o, comunque, è essenziale alla realizzazione dello spettacolo. Non esistono distinzioni di ruoli interne al gruppo, ovvero le funzioni di autore-attore-regista sono integrate e sovrapposte mentre lo strumento eletto a metodo su cui impostare la ricerca è l'autobiografia, imprescindibile punto di partenza della loro scrittura.

attuato, in virtù del gioco teatrale, sia rispetto ai personaggi della tragedia, sia ai ruoli sociali delle interpreti nella loro vita privata.

Lo spettacolo è suddiviso in cinque atti, analogamente a *Re Lear*, da cui vengono estratte battute salienti, pur tuttavia non si tratta di una messinscena nel senso tradizionale del termine<sup>7</sup>. Le cinque parti infatti intrattengono un lontano parallelismo con gli atti scespiriani, di cui vengono riproposte alcune situazioni, discusse nel corso dei mesi di prove e depositate in forma di materiali che ora, in scena, vengono attuate da sette performer (sei donne e un uomo dall'identità fluida) coi rispettivi genitori, ingaggiati per la circostanza come attori<sup>8</sup>.

Malgrado *Testament* venga presentato nel corso del primo atto come «una performance intragenerazionale, liberamente tratta da *Re Lear* di Shakespeare»<sup>9</sup>, le corrispondenze con la tragedia sono profonde e non epidermiche o evocative (come la gorgiera e pantaloni a sbuffo, unici rimandi al secolo di Shakespeare più che al tempo storico di Lear). Come viene dichiarato in apertura:

Abbiamo di fronte un dramma che tratta della paura di smettere. Si tratta di eredità, di tradimento familiare, di vecchiaia e di decadimento. [...] Il vecchio re Lear vorrebbe abdicare e lasciare il suo regno alle sue tre figlie. Perciò ha radunato l'intera corte intorno a sé. Vogliate per favore immaginare di essere voi questa corte, noi siamo le figlie e i nostri padri sono re Lear.

Malgrado la struttura definita, un copione fisso, le battute mandate a memoria, gli appuntamenti scenici, lo spettacolo, in quanto *performance*, insiste su una condizione di fragilità condivisa sul e fuori dal palcoscenico. Tale condizione poggia su coefficienti perturbanti e variabili legati all'essenza effimera del teatro e agli elementi di realtà –i veri padri– chiamati a

---

<sup>7</sup> Per una descrizione dettagliata dello spettacolo, cfr. il resoconto di Bredeson (2014).

<sup>8</sup> È necessario segnalare che la replica italiana di *Testament* è stata proposta con un cast ridotto e tre padri anziché i quattro della produzione originale.

<sup>9</sup> Non esistendo una versione a stampa del testo, cito dai sopratitoli in italiano alla versione originale, realizzati per agevolare la comprensione del pubblico in sala e non come traduzione letteraria. La traduzione è di Emanuele Galante per il Festival delle Colline Torinesi. Ringrazio la Direzione, nelle persone di Isabella Lagattolla e di Sergio Ariotti, per averla messa a disposizione.



interpretare loro stessi ma anche a esprimere pensieri che possono non corrisponderli sebbene a loro attribuiti per esigenze teatrali. In questo modo i temi fondanti *Re Lear* ed enunciati in scena da She She Pop non sono solo l'oggetto di una vertigine dialettica, bensì penetrano fin dentro all'azione, soggetta al decadimento dei suoi stessi attuanti, che restituiscono così maggior alterabilità e precarietà allo spettacolo.

Parimenti poi alla tragedia shakesperiana, dove la ripartizione del regno –un vero e proprio spettacolo– avviene di fronte a una corte, così in *Testament* il confronto si svolge di fronte a un pubblico, chiamato a prendere parte come *testimone*<sup>10</sup> di qualcosa di irripetibile e a tratti osceno: la letterale messa a nudo dei padri, che rimarranno verso il finale in biancheria intima, proprio come Lear in balia della tempesta nel III atto della tragedia.

C'è però, anche, una sorta di presa di distanza rispetto alla vicenda originale:

«L'oscuro piano» di re Lear era, evidentemente, prematuro. Noi lo vogliamo affrontare in modo diverso. Abbiamo già invitato i nostri padri nel nostro soggiorno, nel quale, tra pochi anni, verranno comunque ad accamparsi, quando saranno deboli e cocciuti, per essere da noi rispettati e curati. Già ora vogliamo accennare a tutti i punti che in seguito ci potrebbero causare dei rompicapi.

È in questo letterale stravolgimento che si riconosce la forza centrifuga delle She She Pop. La tragedia shakespeariana diventa l'occasione per ribaltare gli schemi e istruire così un doppio processo: ai padri, prima di tutto, che qui non sono personaggi fittizi o generici genitori ma, lo ricordo, i padri di alcuni dei componenti del gruppo. Seduti in logore poltrone, e nello stesso tempo ripresi e proiettati in primo piano sul fondale, posti di fronte a microfoni come se fossero in un'aula di tribunale, gli anziani signori dibattono con le rispettive figlie –ora *care givers*, ora eredi, ora vittime-carnefici di un legame inscindibile– sui temi

---

<sup>10</sup> Cito ancora dai sopratitoli dello spettacolo: «Il vecchio re Lear vorrebbe abdicare e lasciare il suo regno alle sue tre figlie. Perciò ha radunato l'intera corte intorno a sé. Vogliate per favore immaginare di essere voi questa corte, noi siamo le figlie e i nostri padri sono re Lear».

del *Lear*, sulla loro personale condizione e sulle aspettative e i taciti accordi del passaggio di consegne tra padre e figlia/o.

I disagi di questo cambio sono del resto alle origini dello stesso spettacolo, concepito in seguito a una crisi esistenziale legata al passaggio anagrafico di buona parte dei membri del collettivo, ovvero: il raggiungimento dei quarant'anni e l'arrivo del primogenito oppure, al contrario, la scelta di non fare né avere figli.

In questo senso il processo istruito in *Testament* è rivolto anche, soprattutto, alla morale dei padri, a quella generazione che essi rappresentano e a cui She She Pop non vuole dare seguito, pensando proprio al ruolo di genitore oppure facendo i conti con l'interruzione di una genealogia e quindi di una ideologia. Cito a tal proposito da metà del primo atto: «abbiamo sentito come può essere organizzato un cambio generazionale in quanto scambio: proprietà fondiaria contro giuramento d'amore più cura di anziani».

Nel momento in cui il lascito dei padri –depositato ad esempio in una lingua madre di cui rimane traccia nella sola preghiera a tavola– diventa vuota forma, proprio come i cavalieri al seguito di Lear, allora la successione, intesa come trasmissione di un'eredità materiale, non è più lineare ma subisce una deviazione, si incurva. Il *cambio* diventa di conseguenza uno *scambio*, come si esemplifica meglio in un serrato confronto in cui una delle performer commenta: «Volete ereditare secondo il principio di giustizia, quindi a parti uguali, o, cosa che secondo me è migliore, secondo il principio del bisogno?».

Chiaramente fin dalle prime battute sul banco degli imputati di She She Pop finiscono i principi che regolano la giustizia sociale e il diritto di famiglia, e quindi un mondo che poggia su valori e norme regolati materialisticamente, cioè sui *beni* e sulla distribuzione del patrimonio, piuttosto che sul *bene*, preteso autoritariamente in ragione di una contropartita economica.

#### 4. SCAMBI DI RUOLI

Lo *scambio* generazionale sperimentato in scena dalle She She Pop si traduce in un rovesciamento complessivo e interessa più fronti e livelli: dei ruoli, delle parti, della Legge, e culmina nella spoliazione dei padri, ridotti in maglietta e mutande, e

nell'intonazione corale di *Something Stupid*, celebre duetto di Sinatra padre e figlia.

Lo scambio di ruolo è dichiarato fin dalle prime battute. Agevolato dal contesto produttivo, è nello stesso tempo uno scivolamento sottile consentito dal gioco teatrale, come viene dichiarato fin da subito in scena:

Loro [i padri] sono, nella nostra congeniata struttura, una sorta di sottoposti. Anche se proviamo a non farglielo capire e gli concediamo tutte le libertà, è chiaro che siamo noi i capi: siamo noi a decidere cosa si vedrà su questo palcoscenico. Noi lo firmiamo e questo allora è nostro.

L'asimmetria che ne consegue è chiaramente pre-testuale, dal momento in cui i padri sottostanno a un vincolo esterno (il contratto teatrale) che rende lecita la redistribuzione dei ruoli. È una condizione materiale di lavoro, in accordo tra le parti: sono i figli attori e le figlie attrici ad essere i capi dei propri padri attori-non-professionisti, sebbene stiano giocando a fare le figlie di Lear ma essendo, contemporaneamente in scena e realmente nella vita, le figlie e i figli dei padri presenti sul palcoscenico. Tuttavia, e nello stesso tempo, viene riprodotta la medesima inversione che fonda il patto di Lear con le figlie al momento della ripartizione del regno. Con tutto quello che ne consegue.

Il gioco delle parti è invece un ennesimo rovesciamento nel rovesciamento. La distribuzione dei personaggi inizialmente dichiarata ha breve tenuta e di lì a poco genitori e prole si riconoscono a parti invertite. Con l'agnizione iniziale per cui Lear è uguale a Cordelia, come spiega una delle performer, Ilia Papatheodorou in dialogo col padre Theo, si compie un'inversione ulteriore delle parti e dei ruoli che però non muta lo stato di potere preordinato:

Vorrei Theo nel ruolo di Cordelia. Per me... tutto ciò che dici, dici proprio ciò che pensa Cordelia. Lei è tanto ragionevole, leale e onesta e credo di aver capito in questo momento che noi, che creiamo questa situazione, noi figlie... noi siamo Lear. Noi ti forziamo a dire qualcosa, noi vogliamo questa strana trattativa e vogliamo delle cose da voi, e tu dici sempre: non sono in grado di dirle. È proprio così. Tu sei la nostra Cordelia.

E così adesso sono le figlie, in quanto Lear, a pretendere rispetto e amore. E non per quello che hanno dato ma per quello che non hanno ricevuto, come nel caso della performer Mieke Matzke che porta letteralmente il conto al padre Manfred:

Io per esempio ho due sorelle: quella a Zurigo ha due figli, quindi due nipoti per mio padre. Ecco che emerge uno squilibrio. Eppure ho diritto a un terzo del patrimonio. Ma non è abbastanza per me. Esigo di più. Esigo una compensazione per tutto l'amore dei nonni, amore che fluisce a Zurigo e ivi si disperde presso i nipoti. Credo che questo sia il momento giusto per organizzare questa compensazione. Mi trovo anch'io nella stessa situazione, non ho figli e devo concorrere contro 5 bambini che le mie due sorelle hanno prodotto per mio padre. Vorrei introdurre il 'fattore nipoti', da valorizzare in euro e centesimi, per verificare a quanto ammonta l'attenzione dei nonni durante tutti gli anni. [...] Due volte al mese i miei genitori partono per Zurigo, per un lungo fine settimana. A questi bambini viene fatto un numero incredibile di bagni. Per circa un'ora e mezza al giorno. [...] Lettura: circa 2 ore al giorno. [...] E poi tutto il tempo del viaggio: due volte al mese da Stoccarda a Zurigo, andata e ritorno uguale 5 ore. [...] Devo contare un attimo... [...] Moltiplichiamo la paga oraria per le ore impiegate e arriviamo a: 156.325 euro. Questa è la somma che otteniamo a partire dalla nascita del primo nipote. [...] Questa somma la si può considerare alta o anche non. Ma almeno è concreta e ora possiamo parlare di come realizzare questa compensazione, papà. Possiamo parlare anche di un pagamento a rate.

Questo lungo monologo sembra riecheggiare (e neanche tanto larvatamente) la *Lettera* di Valentin commentata all'inizio, anche se qui ci troviamo di fronte a un ulteriore, ennesimo rovesciamento, in cui la Legge dei Padri (basata sui beni materiali) viene aberrata per monetizzare amore e attenzione mancati.

L'eredità e il patrimonio sembrano per le She She Pop, nella progressiva decostruzione del loro *Lear*, una condanna più che un'attesa o un diritto, di conseguenza, per smontare la genealogia teleologica dei Padri ricorrono alla perversione del metodo patrimoniale, rendendo contabile qualcosa che *naturalmente* conta ma che non può essere corrisposto economicamente. Ancora un dichiarazione in questo senso:

Io vorrei chiedere: ereditare non è una cosa generalmente immorale? La vostra generazione è particolarmente avvantaggiata, con pensioni generose, dal contratto nazionale. Mentre noi dobbiamo provvedere privatamente anche se guadagniamo di meno. Così restiamo assoggettati alla vostra eredità. Questa è forse una grande cospirazione del Sessantotto?!

## 5. CONCLUSIONI

Il lavoro delle She She Pop giunge in qualche modo a smentire le tesi misogene attribuite a Shakespeare, vale a dire: che le donne al potere sono autoritarie, terribili e inaffidabili, destinando il mondo alla sterilità mortale. In realtà questo inaridimento si avvera – e il *Lear* lo porta alle estreme conseguenze – quando il potere patrimoniale e lo sguardo maschile vengono introiettati divenendo modelli di comportamento. E questo vale sia per le donne al comando sia per le donne silenziose e sottomesse. Se al contrario esse fondano la loro azione nei termini del *matrimonio*, letteralmente il *dovere della madre*, senza inseguire i beni materiali e assicurarsi eternità e memoria, allora amore e cura, svincolate dal possesso e dal condizionamento economico, possono fecondare il mondo.

Lear (vale a dire ogni padre) sarà sempre destinato a fallire se chiederà alle figlie di ragionare secondo la legge del patriarcato. Esso stesso dipenderà dal loro femminile sviluppando un'ansia di virilità folle, incestuosa e inevitabilmente violenta.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BREDESON, Kate (2014). «The Sum of *Testament* is Love». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 36(1), pp. 46-52.
- CALLAGHAN, Dymna (1989). *Woman and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of «King Lear», «Othello», «The Duchess of Malfi» and «The White Devil»*. New Jersey: Humanities Press International.
- Festival delle Colline Torinesi (2015). «Testament. Preparativi tardivi per una nuova generazione ispirati a Re Lear». Recuperato da <http://www.festivaldellecolline.it/site/viewShow/404> [Data di consultazione: 13/06/2023].
- KORDECKI, Lesley e KOSKINEN, Karla (2010). *Re-Visioning Lear's Daughters. Testing Feminist Criticism and Theory*. New York: Palgrave Macmillan.

- SHAKESPEARE, William (1972). *King Lear*. K. Muir (a cura di). Londra: Methuen.
- (1991). *Re Lear*. A. Lombardo (pref., trad. e note). Milano: Garzanti.
- (2000). *Teatro completo*. G. Melchiori (a cura di), *Le tragedie* [1992], vol. IV. Milano: Arnoldo Mondadori.
- SHE SHE POP (2010). «Testament. Belated Preparations for a New Generation based on Lear». Recuperato da <https://sheshipop.de/en/testament-2/> [Data di consultazione: 13/06/2023].
- VALENTIN, Karl (1980). *Tingeltangel*. M. Fazio (a cura di). Milano: Adelphi.
- WARD, Allyna E. (2013). *Woman and Tudor Tragedy. Feminizing Counsel and Representing Gender*. Lanham (Maryland): Fairleigh Dickinson University Press.

TACI ANZI PARLA<sup>1</sup>, QUANDO IL CORPO PARLA  
ATTRAVERSO L'ARTE  
SHUT UP. OR RATHER, SPEAK.  
WHEN THE BODY SPEAKS THROUGH ART

Giulia DI SANTO  
*Università di Salamanca*

*Riassunto*

Le artiste degli anni Sessanta e settanta del secolo scorso prendono la parola e parlano di potere attraverso la *performance* che chiama in causa il corpo, messo, così, al centro dell'azione artistica: nell'arte contemporanea il corpo è lo strumento privilegiato dalle artiste per dare voce a se stesse. Le forme in cui il corpo *parla* passano dalla *performance* sadica e masochistica, al travestimento e alla decorazione, all'esaltazione estetica e sessuale o al suo opposto, la rinnegazione e la mortificazione, infine svuotano lo stereotipo della donna-massaia e lo trasformano in rivendicazione politica attraverso la celebrazione e la riqualificazione delle attività muliebri.

*Parole chiave:* potere, corpo femminile, *performance* femminile, *Body Art*.

*Abstract*

Women artists of the 1960s and 1970s take the floor and speak about power through performance that calls into question the body, which is put back at the center of artistic action: in contemporary art, the body is the tool favored by women artists to give voice to themselves. The forms in which the body speaks move from sadistic and masochistic performance to disguise and decoration, to aesthetic and sexual exaltation or its opposite, disavowal, and mortification and finally the make the stereotype of the housewife meaningless and transform it into political action through the celebration and redevelopment of female activities.

*Key words:* power, female body, female performance, body art.

---

<sup>1</sup> Dal diario di Carla Lonzi *Taci anzi Parla. Diario di una femminista*, scritto tra il 1972 e il 1977, il diario ripercorre le tappe della sua autocoscienza, in particolare il progressivo distacco dal mondo dell'arte.

## 1. SE IL CORPO PARLA

Rivendicare il possesso del proprio corpo significa infrangere un tabù secolare che vuole la fisicità femminile costretta al segreto e perciò proibita perché contaminata o impura, comunque pericolosa. Il corpo, rappresentato come fragile o poderoso, sadico o masochista, diventa protagonista, rivendica il potere su se stesso in un'azione a volte eversiva, ma sempre diretta al cambiamento della società e alla demolizione degli stereotipi che incatenano le donne alla subalternità.

A partire dagli anni '60 il corpo femminile prende la parola e senza chiedere il permesso di esprimersi, dà origine a una narrazione artistica al femminile che, declinandosi in modi e formule diverse, diventa strumento di comprensione e di comunicazione. In quegli anni i movimenti femministi si inquadrano all'interno delle rivendicazioni politiche avanzate dalle rivolte studentesche che in Europa cominciano dal 1968. Nel contesto della ventata rivoluzionaria che investe i giovani in quegli anni, si manifesta quella che sarà denominata la seconda ondata del femminismo: le donne, in questa fase soprattutto studentesse, laureate, colte e borghesi, lottano contro il sistema patriarcale e il dominio sessuale del maschio, si riuniscono in circoli ristretti e gruppi di autocoscienza nei quali analizzano il rapporto con i padri, i compagni, i figli e lo fanno in sessioni comuni nelle quali condividono con altre donne le proprie esperienze, i sentimenti e le emozioni, la propria intimità; allo stesso tempo riflettono sui testi teorici e promuovono iniziative politiche.

Le artiste degli anni Sessanta e settanta rinnegano la logica produttiva del mercato dell'arte e puntano a narrare storie cercando la relazione con l'altro: l'opera artistica che creano non è dunque più un oggetto statico, impenetrabile e imposto, l'intento artistico è quello documentario e di testimonianza e trova sostanza nella narrazione di sé stesse. Infatti, se anche nella protesta il territorio sociale, istituzionale, culturale e politico è occupato dagli uomini, se persino nei gruppi contestatari la donna sembra essere passata da *angelo del focolare ad angelo del ciclostile*, cosa resta alle donne? Quale certezza, quale punto di partenza totalmente proprio e riservato, quale territorio esclusivamente femminile esiste se non il proprio corpo?



Quel corpo che per millenni era stato la gabbia, non sempre dorata, della donna, che, per la sua funzione biologica, e conseguentemente di accudimento della prole, l'aveva incatenata al potere del maschio, che per tempi memorabili era stato il segno della propria inferiorità e subalternità espressa nel dolore del parto e mestruale, proprio quel corpo ora viene rappresentato nella gestualità femminista della riduzione geometrica del triangolo dei genitali femminili e diventa gesto politico, strumento di riscatto e di potere.

Negli anni Sessanta e Settanta il primo piano dei genitali femminili, al pari dell'esibizione di processi biologici considerati tabù come il parto o il ciclo mestruale, assume per le artiste femministe il valore di gesto politico: l'ostentazione dei genitali e la violazione del tabù del sangue mestruale si configurano non soltanto come strategia estetica per rivendicare la propria differenza, ma anche e soprattutto come riscatto dal senso di inferiorità e come simbolo di orgoglio (Perna, 2014: 114).

In questa narrazione trovano spazio quelle artiste che si pronunciano attraverso *happenings* e *performance* che affondano le radici nelle situazioni di comunanza, condivisione e sorellanza delle esperienze dei gruppi di autocoscienza femministi e finalmente parlano dando voce al corpo. L'intento è di riportare il corpo femminile alla sua essenza, sottraendolo allo statuto patriarcale che lo vuole dedicato agli obblighi biologici e sociali. Una visione che in quegli anni ruota attorno al concetto di donna e che vuole costruire un'estetica al femminile utilizzando la *performance*. Il corpo non è più rappresentato come l'involucro ammirato e considerato nella sua passività, nella sua assenza, ma soggetto parlante, agente, senziente e pensante: l'opera da oggetto diventa evento.

In questo intervento non vogliamo entrare nel dibattito tra posizioni essenzialiste e antiessenzialiste degli anni successivi e assumere un approccio dogmatico dando una interpretazione di ciò che è stato definito riduttivamente. *Body Art*. Prenderemo in considerazione pratiche, strategie e visioni diverse che considerano il corpo in azione e lo agiscono come atto di significazione, lo espongono sul piano fisico come strumento di potere e su quello

simbolico come memoria, sogno, poesia e creatività. Le pratiche che presentiamo sono: la riappropriazione in forma nobilitante delle attività muliebri, la rappresentazione masochistica e della violenza maschile che rappresentano una scelta dall'ampio ventaglio di proposte artistiche, arbitraria quanto personale. Infatti, abbiamo prediletto le *performance* delle artiste degli anni Sessanta e settanta per come considerano e utilizzano il proprio corpo nella *performance*, ossia nella sua integralità corporea, emotiva, psichica, ecc., per la genuinità dell'approccio diretto e sincero con il pubblico, per l'autenticità della relazione con l'altro e con il mondo, per la generosità nell'assumersi rischi temerari.

## 2. L'ESTETICA DOMESTICA

Il recupero delle attività minori come forma artistica nasce dall'esigenza di nobilitare quelle forme di espressione femminile relegate alle necessità familiari e quotidiane o considerate artigianali. In questa fase alcune artiste si dedicano all'espressione di sé nel piccolo, nel minoritario, recuperando queste arti dall'eterno declassamento imposto dalla storia dell'arte ufficiale. «La propensione a riscoprire l'essenza di un gesto antico, umile e modesto, che va oltre la codificazione delle tecniche e dei materiali artistici tradizionali, conduce a ripensare la differenza tra opera e lavoro» (Conte, 2021: 80).

Questa forma artistica rinnega la qualità narcisistica della grande opera d'arte e si esprime nelle minuzie del gesto quotidiano, della vita reale, delle attività muliebri che esistono dall'inizio dell'umanità. La liturgia è ben espressa nella gestualità manuale che riporta le azioni alla loro essenza spostando l'attenzione dall'opera come prodotto all'azione come processo. Così si esprime Marisa Merz (1926-2019) sul proprio lavoro:

Prendo dei fogli di alluminio, che sono leggeri ma resistenti e inattaccabili alla ruggine, per cui, ad esempio, potrebbero anche stare all'aperto in un giardino, li taglio a strisce e li fermo con dei punti. Questo ritagliare è una cosa umile e modesta come un ricamo, ma anche faticosa; mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l'allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà (Merz, 1966: 406).

L'esibizione nelle *performance* delle attività muliebri e casalinghe serve come atto di denuncia: espresso in una forma ridondante e paradossale, il lavoro femminile dislocato e decontestualizzato diventa altro, non è più strumento di subordinazione, ma atto di rivendicazione.

Un giorno qualunque del 1967 Marisa Merz monta una cinepresa nella sua disordinata cucina a Torino e si riprende mentre è seduta al tavolo ingombro di piatti e recipienti, casualmente lasciati forse da un pasto già consumato, apre una scatola di piselli e inizia a contare a uno a uno i legumi che vengono presi e messi con cura metodica su un piatto. Merz contabilizza sottolineando il gesto con il labiale, non la udiamo, ma percepiamo la stanchezza del corpo, l'inutilità dell'impresa che scandisce un tempo infinito di azioni segrete, solitarie e non riconosciute, dove alla fine conta il prodotto, in questo caso il pasto, e non il processo e il lavoro. Il tempo così si misura ben scandito dall'avvicinarsi dei piselli sul piatto, un tempo impiegato nelle attività che costringe le donne all'assenza dalla vita pubblica e alla rinuncia alle proprie aspirazioni.

Anche il ricamo trova uno spazio per esprimere il pensiero dell'artista, una forma di comunicazione tradizionalmente concepito come strumento di subordinazione espresso nei lavori femminili che imposti alle donne servono per mantenerle all'interno della cornice stereotipata di moglie e madre. Ma le tenere e apparentemente fragili *Scarpette* (1968) da ballerina fatte all'uncinetto sono di filo di nylon e rame e alludono alla sostanza forte di cui sono fatte le donne.

Nel 1972 le artiste americane Judy Chicago (1939) e Miriam Schapiro (1923-2015), fondano *Womanhouse* la prima grande installazione di opere d'arte delle donne e sulle donne, trasformando un palazzo abbandonato in una casa che accoglie le esperienze domestiche delle donne rinobilitate in forma d'arte. Da questa impresa nascono altri progetti di Chicago –artista, autrice, femminista ed educatrice– come *The Dinner Party*, *The Birth Project*, *PowerPlay*, *The Holocaust Project*.

Dal 1980 al 1985, Chicago ha lavorato al *Birth Project*, riprendendo il concetto di maternità e di nascita; il progetto di Chicago partiva dall'invio di questionari rivolti alle donne perché raccontassero le loro esperienze di nascita e sulla base di quelle

risposte creò una serie di immagini legate all'evento da utilizzare per il ricamo ad ago e che sono state eseguite da 150 ricamatrici ricercate attraverso un annuncio pubblicato negli Stati Uniti, in Canada e in Nuova Zelanda. Le ricamatrici lavoravano nelle loro case, seguendo le istruzioni dell'artista fornite attraverso lettere, telefonate e sessioni individuali. Chicago riutilizza l'esperienza maturata nel progetto di *The Dinner Party*<sup>2</sup> in termini di collaborazione e lavoro collettivo e viaggia incessantemente per seguire le lavoratrici, Mentre lavora con loro e tesse, cuce, taglia, ne raccoglie le testimonianze, parla dei parti e delle nascite, dei figli e della famiglia, un approccio profondo e intenso che mira a scardinare i tabù e gli stereotipi inflitti dalla società patriarcale attraverso la relazione diretta tra donne: non potendo stabilire una continuità sul tema della nascita nella storia dell'arte, cerca nella cruda realtà delle esperienze individuali l'ispirazione per le sue creazioni.

Since there were so few [birth] images I decided that I would have to go directly to women, ask them to tell me about their birth experiences, and then use that raw material in the development of images. It is very unusual for an artist to work out of direct experience rather than out of the history of art. It requires building a form language almost from scratch in addition, gathering testimony about birth meant asking women to let me be involved with them on a very basic level. Many of the women I talked to had never spoken to anyone about their birth experiences. As I listened, studied, and read I realized that it was not only birth I was learning about but also the very nature of this subject which was shrouded in myth, mystery, and stereotype. I knew that I wanted to dispel at least some of this secrecy (Chicago, 1985: 6).

L'intento è quello di spingere le donne fuori dall'impenetrabile cono d'ombra sotto al quale sono costrette. Per Judy Chicago la

---

<sup>2</sup> Sarebbe interessante esaminare anche [The Dinner Party](#) (1974-1979), un'opera fondamentale che suscitò grandissimo clamore e ancora oggi è considerata una delle opere più originali e controverse dell'arte femminista. Tuttavia, ai fini di questo studio, ci dobbiamo fermare all'analisi di un solo progetto. Per ulteriori approfondimenti consigliamo il volume di Judy Chicago [The Dinner Party. Restoring Women to History](#) (2014) pubblicato per festeggiare il settantacinquesimo compleanno dell'artista.

nascita come metafora della creazione, atto supremo della donna, è oggetto di un'omissione intenzionale, di una cancellazione voluta da chi non riconosce alle donne la qualità creativa che non si esaurisce nell'atto del dare la vita, ma che continua nella creatività dei «lavori da donne» come il ricamo e il cucito. Chicago in questa operazione di forma e contenuto sottrae la nascita dall'oblio nella storia dell'arte occidentale e restituisce al lavoro femminile la dignità artistica che merita.

In the Birth Project, the content –birth, the essential female experience– fused with needlework, a traditional form of women's art. Working with the Birth Project stitchers was like being in touch with one aspect of the continuum of women's history; the medieval workshops where women stitched together for the glory of the church; the all-female Renaissance guilds where women embellished royal robes; the nineteenth-century quilting bees where women coded secrets into their quilts. But this time we were using needlework to openly express and honor our own experience through this unique form which has both contained and conveyed women's deepest thoughts and feelings throughout the history of the human race (Chicago, 1985: 224).

L'opera finale è composta da pannelli diversi di tipo figurativo realizzati su stoffe e ricamati. Infine, come tutte le esperienze performative, questa mostra itinerante è descritta e didascalizzata dalla documentazione fotografica e filmica che è parte integrante dell'opera stessa e ha come obiettivo quello di far conoscere al pubblico il lavoro ad ago, il mistero della nascita e la vita delle donne.

Infine, la grandissima artista italiana e sarda Maria Lai (1919-2013), la cui produzione artistica è quasi impossibile da riassumere. In breve, diremo che l'arte di Maria Lai è legata alle attività femminili, i materiali che utilizza sono quelli ordinari che puntellano le esistenze dimenticate delle donne della tradizione sarda: ago, filo, pane, terracotta e i telai, che nelle sue mani acquistano la straordinarietà di un'opera d'arte e di poesia.

Dunque, le donne ripartono dalle radici, dai filamenti, dalle trame forti che sono state intessute da milioni di *Penelope* sparse nel mondo in ogni tempo. Le donne intente al ricamo, alla decorazione, al cucito, alla cucina, ai lavori femminili –col corpo, le mani, gli occhi– non rinnegano, anzi recuperano la dimensione

casalinga per rimettere al centro se stesse attraverso gli strumenti che sono stati loro concessi dal potere patriarcale.

### 3. LA RAPPRESENTAZIONE MASOCHISTICA

L'uso del corpo come mezzo espressivo porta alcune artiste all'assunzione di un linguaggio doloroso e afflittivo. Ricollocare il corpo femminile al centro della scena pone alcune sfide. Da una parte, la necessità di capovolgere il modo in cui il corpo femminile è stato immaginato e rappresentato nella cultura patriarcale, per lo meno, occidentale, ossia come oggetto che assume attributi imposti in un corpo camuffato e simulante. Dall'altra, l'esigenza di rivendicare uno spazio proprio e riaffermare un'identità femminile, marginalizzata, oggettivizzata, violentata. Se è, allora, l'imposizione violenta che la storia dell'arte occidentale ha utilizzato per fare della donna un oggetto, è necessario partire proprio da questa violenza e riappropriarsene come fosse un'arma che le artiste puntano su se stesse, in un atto la cui rilevanza non si esaurisce nel masochismo, ma trova la sua giustificazione nell'urgenza di prendere il controllo. Come abbiamo già detto, il passaggio da oggetto a soggetto, inoltre, prevede il focalizzarsi sul movimento e sul processo. Infatti, per sfuggire al voyeurismo maschile, alla feticizzazione e alla colonizzazione del corpo femminile, è necessario che esso sia vivo, palpitante e vigile: la *performance*, dunque, è l'unico strumento in cui il corpo può decidere della propria immagine. Il rapporto con il pubblico è immediato, diretto e coinvolgente; lo spazio e il tempo nel quale avviene l'incontro è definito e reale, ma carico di valori estetici e simbolici; l'esperienza dello spettatore è enfatizzata dall'azione dell'artefice che vuole stabilire una relazione di responsabilità reciproca, dove chi guarda sa di essere guardato e come suggerisce Francesca Palmieri

il rapporto tra io e Altro attesta il delicato processo di creazione della soggettività mettendone in luce i due tratti essenziali: la trasformazione continua –ciò che siamo e ciò che siamo in procinto di diventare, è il nostro divenire-altro– e il confrontarsi con un fuori assoluto, un fuori che irrompe come differenza, che eccede ogni esteriorità, il luogo della rottura e dell'incontro, del mettere insieme e del gettar via (Palmieri, 2021: 170).

Inoltre, anche in questo caso le *performance* hanno bisogno di documentazione, infatti, è sempre presente un altro occhio, uno sguardo che indaga, registra e sconfina per presentare un suo punto di vista che è quello della macchina fotografica e della videocamera.

Dal 1970 al 1973 Gina Pane (1939-1990) presenta una serie di *performance* di tipo violento e masochistico: *Theoretical Wound* (1970), *Unanesthetized Escalation* (1971) e *Sentimental Action* (1973). Il dolore autoinflitto senza pietà scatena reazioni diverse da parte del pubblico che Pane vuole riportare alla vita, destare e coinvolgere attraverso la scabrosità del sangue che fuoriesce copioso dalle ferite procurate da lamette, lame e spine.

In un giorno del 1973, nella galleria Diagramma di Milano si riunisce un gruppo di donne: aspettano la *performance Azione Sentimentale*. Quel pubblico femminile viene chiamato a partecipare a un rito comune, ancestrale e sacro perché solo attraverso il riconoscimento e la condivisione l'azione dell'artista trova la sua giustificazione e conferma. Gina Pane si presenta vestita di bianco e con in mano un bouquet di rose rosse. Come una sposa che incede nella navata per incontrare il suo sposo, va incontro al martirio e si conficca le spine delle rose nel braccio, sostituisce le rose rosse con alcune rose bianche e mentre il sangue cola dalle ferite sul completo bianco, deturpandolo, si incide il palmo della mano con una lametta. L'arte di Gina Pane è religiosa, intrisa di una spiritualità contemporanea alla quale ha dato corpo nelle esperienze mistiche e liturgiche, come baluardo contro l'odio e le guerre, ma è anche eversiva, si rivolge alle donne per scardinare l'immagine stereotipata del ruolo di sposa, moglie e madre. Attraverso il proprio supplizio, Pane si apre all'amore verso il prossimo, alla vicinanza e alla partecipazione; concepisce, dunque, l'arte come dono di sé, come apertura totale alla natura e agli altri. Per Gina Pane l'artista è in bilico tra la terra e il cielo, un *trait-de-union*, uno psicopompo che conduce all'aldilà, un traghettatore tra il sacro e il profano che può scortare e indirizzare, perciò, Pane non vuole stupire con le automutilazioni, non vuole farsi del male, al contrario, utilizza il proprio corpo da martire cristiano per testimoniare l'amore e la comunione attraverso la sofferenza.

Iniziò alle 8 della sera del 1975 presso lo Studio Morra di Napoli. Entrando nella galleria il pubblico notava un cartello su un tavolo con le seguenti istruzioni: «1. Ci sono 72 oggetti sul tavolo che possono essere usati su di me nel modo in cui desiderate 2. Io sono l'oggetto 3. Mi assumo completamente la responsabilità di quello che faccio. Durata 6 ore, dalle 20 alle 2». In piedi davanti al tavolo contenente i settantadue oggetti (alcuni apparentemente innocui come una rosa, una saponetta, delle scarpe, un cappello, un flauto, un foglio bianco di carta, altri potenzialmente pericolosi come un bastone, una candela, delle catene, dei coltelli, dei fiammiferi, un martello, delle punte metalliche, una sega e finanche una pistola e un proiettile) una giovane donna sui trent'anni, vestita con dei semplici jeans, canottiera nera e giacchetto nero. Marina Abramović (1946), è un'artista serba. La sala è strapiena, nessuno si avvicina, il pubblico si scambia sguardi imbarazzati, qualcuno ridacchia. I primi coraggiosi si avvicinano, scherzano con il suo corpo che resta senza vita, solo lo sguardo è forte, intenso, le offrono la rosa, inizia come un gioco la performance nella quale l'artista è totalmente passiva e il pubblico agisce. A un certo punto le cose si mettono male, l'aggressività si intensifica, qualcuno decide di caricare la pistola, metterla nelle sue mani e rivolgergliela contro. Interviene il gallerista, l'arma finisce fuori della finestra. Alle due di notte quella donna in lacrime, con i vestiti tagliati e strappati, denudata e ferita, che era stata, baciata e toccata, umiliata e legata, spinta e trasportata come un manichino nella stanza, si rianima e si muove verso il pubblico che la guarda sorpreso scappando vilmente. Così commenta in una intervista l'artista:

I really push my body to the limits because I did never want to die. I'm not interested in dying, I am interested on how far you can push the energy of the human body, how far you can go and see that actually our energy is almost limitless, it's not about the body, is about the mind who push you to the extremes that you never could imagine (Abramović, 2006).

Abramović non vuole morire, non vuole essere ferita, le interessa capire la relazione tra l'artista e il pubblico, indagare i recessi più misteriosi e segreti dell'animo umano, scoprire i



confini tra il concetto di abbandono e quello di controllo. Nella *performance* non c'è la passività, non c'è la subordinazione del corpo femminile all'oltraggio perpetrato secondo le testimonianze soprattutto dal pubblico maschile, l'artista ha dato le regole, ha fissato il luogo e il tempo dell'azione e dunque mantiene il comando della situazione, controlla lo spettatore perché, mentre quello agisce sul suo corpo apparentemente inerme, una parte è attiva e forte, vede, riconosce e giudica: gli occhi dell'artista. E, quando, alla fine della *performance*, il corpo riprende vita, gli occhi sempre vigili dell'artista non incontrano gli sguardi degli spettatori che un momento prima erano alti in segno di sfida. Solo a questo punto, nel momento dello svelamento, dello smascheramento, chi aveva impunemente inflitto dolore e sofferenza, è stato investito dalla vergogna e dall'umiliazione. Senza alzare un dito, senza dire una parola, solo con lo sguardo Abramović li condanna e li punisce.

#### 4. LA VIOLENZA MASCHILE

Se ogni rapporto è una relazione di potere non possiamo dimenticare di citare la vita e l'arte di Ana Mendieta (1948-1985) che sembrano andare di pari passo e chiudersi in una cornice di abusi maschili registrati, rappresentati e subiti. Mendieta è un'artista eclettica che si definiva *earth body artist* perché creava *performance* mescolando il proprio corpo a sostanze naturali come il fango e immergendolo nella terra, fra le rocce, le foglie e i fiori selvatici, radicandosi come l'albero della vita, un fiore, una pianta: il contatto con la madre terra suggella l'incontro con la dea Madre generatrice di vita. Gli elementi di cui sono fatte le sue opere viventi sono la terra, l'acqua, il fuoco e l'aria; ma, a questi elementi se ne aggiunge un altro, il sangue. Un corpo immerso nel sangue, violato e alterato dalla violenza sessuale maschile opposta alla forza della sessualità femminile, parla di morte, indaga l'aspetto oscuro, violento della vita, e affronta la questione considerando la violenza dell'uomo sulla donna come una brutale espressione dell'esercizio di un potere.

Sarah Ann Ottens è una promettente studentessa universitaria, è di Morrison, Illinois, e frequenta la stessa università di Ana Mendieta. Martedì 13 marzo 1973 viene trovata morta nella

stanza 429 di Rienow Hall nel campus universitario dell'Iowa University. Sicuramente è stata picchiata violentemente, stuprata e soffocata e il corpo ormai privo di vita abbandonato nella cameretta. Poco tempo dopo il fatto, Ana invita la classe nella sua stanza e lascia la porta aperta. Lo spettacolo che si trovano di fronte è agghiacciante, il *tableau vivant* di una donna denudata, stuprata e uccisa, la stanza in disordine, sangue sul pavimento. Ana aveva messo in scena il brutale omicidio di Sarah in *Rape Scene* (1973)<sup>3</sup> legandosi seminuda al tavolo della sua stanza per due ore. Ana racconta la storia di Sarah e quella di tante donne, e senza saperlo anche la sua. In questi lavori Ana riflette sul corpo come mezzo di comunicazione artistica, sociale e politica.

Il proprio corpo come tramite di coinvolgimento emotivo del pubblico, spazio sensibile e vivente di comunicazione diretta. In questo suo «essere» contemporaneamente pensiero, carne, immagine e luogo dell'opera d'arte si colloca il legame con la Body Art, perché lei insegue l'idea dell'arte totale, dove il confine tra l'arte e la vita è un istante mobile. Il soggetto diventa immediatamente plurale: c'è un concetto di condivisione della propria individualità per un discorso collettivo, universale (Gambari, 2013: 6).

La parabola in ascesa di Ana Mendieta si ferma l'8 settembre del 1985 a soli 36 anni con un volo dal trentaquattresimo piano. Il marito e artista Carl Andre è presente, ma non ricorda nulla. Non sapremo mai come è andata, l'uomo viene prima condannato poi prosciolto per insufficienza di prove. La morte violenta di Ana Mendieta non ha forse nulla a che fare con il suo lavoro, anche se indubbiamente ne cogliamo la tragica ironia. Tuttavia, ci sembra interessante l'opinione dell'artista Carolee Schneemann, un'altra grande pioniera dell'arte femminista e performativa al *New York Times* nel 2004: «I see her death as part of some larger denial of the feminine. Like a huge metaphor saying, we don't want this depth of feminine eroticism, nature, absorption, integration to happen. It's too organic. It's too sacral. In a way, her death also has a symbolic trajectory. More than Ana dies, when she dies».

---

<sup>3</sup> Per precisione, Mendieta elabora una serie di lavori basati sull'immagine dello stupro.

In qualche modo nessuno voleva che la sua arte vincessesse, si affermasse e qualcuno l'ha fermata.

## 5. CONCLUSIONE

Un filo rosso lega il lavoro di queste artiste con le artiste attuali. La *performance* è ancora al centro degli interessi creativi, tuttavia, si è smorzata la necessità di ottenere una visibilità adottando tecniche e azioni violente e trasgressive<sup>4</sup>. Ciononostante, il tema del controllo del corpo come strumento di potere è più che mai presente. Il focus è inserito in un dibattito sociopolitico nel quale la questione del potere ritorna attraverso la ricerca artistica della corporeità femminile. In questo contesto, non si attenua l'esigenza di sottrarre la donna dallo sfruttamento, pensiamo, in particolare, all'esposizione del corpo femminile come oggetto erotico al fine di mercificarlo in trasmissioni televisive, pubblicità, ecc. Imbattendoci in alcuni programmi della televisione italiana<sup>5</sup>, per esempio, ci si rende conto di come la figura femminile sia oggi di nuovo relegata a un ruolo svilente, umiliante e spesso marginale. La novità preoccupante è che a mettere in atto questa interpretazione sono spesso altre donne. Il percorso verso l'emancipazione e la rivendicazione femminile ha preso la piega della mascolinizzazione delle donne che hanno trovato così il modo di esercitare il potere su altre donne. Il risultato è che oggi le donne per assumere il potere devono mettersi i pantaloni, diventare delle controfigure che accettano gli stereotipi maschili per poter essere ammesse nei centri di comando.

Resta quindi urgente una nuova e più aggiornata riflessione la cui autorevolezza può essere veicolata da artiste emergenti la cui voce non tace, anzi parla.

---

<sup>4</sup> Una eccezione importante è il lavoro di ORLAN (Mireille Suzanne Francette, 1947). Nel suo progetto, iniziato nel 1990 l'artista rivendica il possesso del proprio corpo utilizzando la chirurgia per creare un canone suo proprio, in questo modo denuncia la chirurgia estetica che, nelle sue aberrazioni, peraltro sempre più frequenti, impone un modello di donna stereotipato e spesso plasmato sui desideri sessuali maschili.

<sup>5</sup> Cfr. Lorella Zanardo (2010), *Il corpo delle donne* sul ruolo della donna nella televisione italiana.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CHICAGO, Judy (1985). *The Birth Project*. University of Michigan: Doubleday.
- (2014). *The Dinner Party. Restoring Women to History*. New York: The Monacelli Press
- CONTE, Lara (2021). «Un'avventura continua». In C. Canziani, L. Conte e P. Ugolini (a cura di), *Io dico io –I say I–* catalogo della mostra alla GNAM (pp. 76-87). Milano: Silvana Editoriale
- GAMBARI, Olga (2013). «She got Love. Lei ha avuto Amore. Lei ha amore». Catalogo della mostra *Ana Mendieta. She Got Love*. B. Merz e O. Gambari (a cura di). Torino: Unicredit.
- LONZI, Carla (1978). *Taci anzi Parla. Diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE (2016). «Marina Abramovic on performing “Rhythm 0” (1974)». Z. Milica (regista). *Youtube* [video]. Recuperato da <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> [Data di consultazione: 22/05/2022].
- MERZ, Marisa (1966). «Intervista a Marisa Merz». *Marcatre*, IV(26-29), p. 406.
- PALMIERI, Francesca (2021). «Oltre i fantasmi». In C. Canziani, L. Conte e P. Ugolini (a cura di), *Io dico io –I say I–* catalogo della mostra alla GNAM (pp. 170-180). Milano: Silvana Editoriale
- PERNA, Raffaella (2014). «Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e nell'arte delle donne». In AA. VV., *Il gesto femminista. Corpo, identità, lavoro nella rivolta delle donne* (pp. 113- 145). Roma: DeriveApprodi.
- ZANARDO, Lorella (2010). *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli.

## BIONOTA

VALENTINA BRANCATELLI, è docente e ricercatrice presso l'Università di Burgos (Spagna). Laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Messina, nel 2016 consegue il dottorato in Filologia spagnola presso l'Università di Burgos. Per anni affianca la libera professione e l'insegnamento delle lingue con la ricerca, che si concentra sul teatro spagnolo del XVII e contemporaneo, sulla figura della donna, sia attrice, scrittrice o drammaturga, e sul genere dei racconti brevi in Castilla y León. Ha pubblicato vari articoli di ambito teatrale, presentato numerose comunicazioni a diversi Congressi Internazionali, e fa parte di vari gruppi di ricerca e innovazione.



FRANCESCO MARIA PISTOIA (1995) è attualmente Professore Sostituto e dottorando presso l'Università di Salamanca con una tesi sul fascismo di sinistra. Si è laureato in Studi Letterari e Filosofici nel 2017 presso l'Università di Siena. Nel 2020 ha conseguito la Laurea magistrale in Lettere Moderne, sempre presso l'ateneo senese. Membro del gruppo di ricerca "Escritoras y personajes femeninos en la literatura", è autore di diversi saggi e pubblicazioni accademiche. Nel 2022 ha pubblicato per la casa editrice Effigi il libro *Mino Maccari senese spavaldo*, opera monografica ispirata alla sua tesi di laurea magistrale.

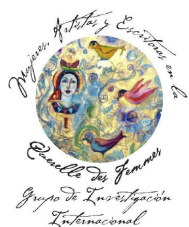


CARLA TIRENDI (1993) ha conseguito la Laurea Triennale in Lingue e letterature straniere presso l'Università degli Studi di Catania e la Laurea Magistrale in Italianistica presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Editor manager della rivista DNA-Di Nulla Academia, dal 2021 è dottoranda in Lenguas Modernas presso il dipartimento di Filologia Italiana dell'Università di Salamanca. Autrice di varie pubblicazioni scientifiche, è membro del gruppo di ricerca "Escritoras y personajes femeninos en la literatura".



In un mondo in continua evoluzione, il ruolo della donna si è trasformato da spettatrice a protagonista, da soggetto passivo a forza motrice del cambiamento. *Donne e Potere* esplora il viaggio straordinario delle donne attraverso i secoli, dalle sfide storiche alle vittorie contemporanee, offrendo uno sguardo approfondito sul loro coraggio nel perseguire il proprio destino. Con occhio critico, il volume esplora anche gli ostacoli ancora presenti, sfidando stereotipi e promuovendo l'uguaglianza di genere.

I saggi che compongono questa raccolta si interrogano sul significato del potere femminile e sulla sua influenza nella società moderna, invitando il lettore a riflettere sulle molteplici sfaccettature della femminilità, celebrando la diversità e ispirando le donne a perseguire i propri sogni senza timori. Con una prospettiva illuminante e un tocco empatico, questo libro vuole essere un omaggio alle donne del passato che hanno cambiato la Storia e un incoraggiamento per quelle che lo faranno.



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

