

QUADERNI DI STUDI INDO-MEDITERRANEI

N. 16

DIRETTORE RESPONSABILE

Carlo Saccone

COMITATO DIRETTIVO

Alessandro Grossato (vicedirettore), Daniela Boccassini (responsabile per il Nord America), Carlo Saccone, Nahid Norozi (segreteria di redazione)

COMITATO DEI CONSULENTI SCIENTIFICI

Alberto Ambrosio (Luxembourg School of Religion & Society – LSRS, mistica comparata), *Adone Brandalise* (Uni-Padova, studi interculturali), †*Francesco Benozzo* (Uni-Bologna, studi celtici), *Daniela Boccassini* (UBC Vancouver, filologia romanza), *Johann Christoph Buerger* (Uni-Berna, islamistica), *Patrizia Caraffi* (Uni-Bologna, iberistica), *Carlo Donà* (Uni-Messina, letterature comparate), *Patrick Francke* (Uni-Bamberg, arabistica), *Alessandro Grossato* (Facoltà Teologica del Triveneto, indologia), *Giancarlo Lacerenza* (Uni-Napoli, giudaistica), *Mario Mancini* (Uni-Bologna, francesistica), *Roberto Mulinacci* (Uni-Bologna, lusitanistica), *Carla Corradi Musi* (Uni-Bologna, studi sciamanistici), † *Giangiorgio Pasqualotto* (Uni-Padova, filosofie orientali), *Nahid Norozi* (Uni-Bologna, mistica arabo-persiana), *Tito Saronne* (Uni-Bologna, slavistica), *Mauro Scorretti* (Uni-Amsterdam, linguistica), *Giulio Soravia* (Uni-Bologna, maleo-indonesistica), *Kamran Talattof* (Uni-Arizona, iranistica), *Ermanno Visintainer* (ASTREA, filologia delle lingue turco-mongole)

QUADERNI DI STUDI INDO-MEDITERRANEI
XVI (2024-25)

DONNE ASSASSINE
IN MITO, ARTE, LETTERATURA
Da Giuditta a Charlotte Corday, da Medea a Tosca

a cura di
Nahid Norozi e Carlo Saccone



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

La collana “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei” (QSIM), creata e sostenuta da amici e studiosi riuniti in ASTREA (Associazione di Studi e Ricerche Euro-Asiatiche), ha sede presso il Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, Via Cartoleria 5, 40124 Bologna ed è affiliata dal 2015 al centro di ricerca FIMIM (Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea) del medesimo Dipartimento raggiungibile al sito: <http://fimim.altervista.org/index.html>

Sito web ufficiale della collana: <https://site.unibo.it/fimim/it/pubblicazioni/quaderni-di-studi-indo-mediterranei/>

Sito in inglese: <http://qusim.arts.ubc.ca/>

Ulteriori materiali e informazioni sul sito di “Archivi di Studi Indo-Mediterranei” (ASIM) <http://www.archivindomed.altervista.org/>

Per contatti, informazioni e proposte di contributi e recensioni, che verranno sottoposti a procedimento di revisione con *peer review*, si prega di utilizzare i seguenti indirizzi: carlo.saccone@unibo.it, nahid.norози2@unibo.it.

Per ordinazioni dei volumi della Collana, si prega di contattare l'Editore.

Copyright The Authors© 2025

Printed edition WriteUp Books
via Michele di Lando, 77 — Roma
www.writeupbooks.com
redazione@writeupbooks.com



[CC 4.0 BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Collana: *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, n. 16

ISSN: 2532-8492
ISBN 979-12-5544-086-4

I edizione: ottobre 2025

INDICE

<i>Introduzione</i> di Carlo Saccone e Nahid Norozi	7
<i>In memoriam Francesco Benozzo (1969-2025)</i> di Andrea Fassò	13
<i>Pentesilea l'amazzone e Ondina la sirena: donne assassine nella letteratura tedesca di epoca romantica</i> di Fabiana Paciello	19
<i>La Nature de Leopardi, l'Althée de Pavese, la Médée de Pasolini : trois mères filicides</i> di Marta Mariani	37
<i>Veuves noires et mantes religieuses: transgressions monstrueuses de la femme-insecte au cinéma</i> di Marjo Mermet-Bouvier-Hatzfeld	49
<i>Una santa assassina: il caso di Ol'ga di Kiev (890-969)</i> di Arturo Massa	61
<i>Criminelles sur les scènes tragiques de la Révolution et de l'Empire : entre monstruosité du grand crime et folie passionnelle pathétique</i> di Pauline La Burthe	81
<i>La furia assassina di Pentesilea. Il sovvertimento dei sessi</i> di Riccardo Bettini	103
<i>«Ihr hott mei Kind derwergt»: il neonaticidio in Rose Bernd (1903)</i> di Gerhart Hauptmann di Francesca Ottavio	133
<i>“Rusalka from the Patriarch's Ponds”: the image of Rusalka in contemporary Russian literature</i> di Luizetta Falyushina	151
<i>Sorelle assassine: le figlie di Minia. Variazioni nel mito e nel culto</i> di Tullia Spinedi	161
<i>L'ombra di Otrera. Pentesilea e l'assassinio di Achille</i> di Erika Maria Sottile	187
<i>Tra la prigione del patriarcato e la libertà dell'emancipazione: la dicotomia dell'anima femminile in Lady Macbeth del distretto di Mtsensk di Nikolaj Leskov</i> di Anna Sokolova	199

<i>Streghe, Rusalke e Baba Jaga: inquietanti presenze femminili nella cultura slava</i> di Cheti Traini	225
<i>L'adultera assassina. Katerina Izmajlova dalla prosa di Nikolaj Leskov alla rielaborazione operistica di Šostakovič e quella cinematografica di Andrzej Wajda</i> di Liliana Giacomoni	245
<i>Medea madre assassina nell'arte seicentesca. Echi letterari</i> di Diana Perego	265
<i>Matrigna, Madrina, Madre assassina. Dalle eroine della tragedia greca alla Madre Orchessa dei fratelli Grimm</i> di Massimo Scotti	285
<i>O Scarpia avanti a Dio! Tosca assassina sul crinale tra seduzione e potere</i> di Chiara Ombretta Tommasi	297
<i>L'oro e le assassine. Brunilde e Crimilde in Germania e Islanda</i> di Maria Adele Cipolla	313
<i>Follia dionisiaca e filicidio: Agave e le baccanti nel delirio della tragedia euripidea</i> di Laura Valente	337
<i>L'araignée tapie dans un fond est l'horreur devenue un être. Lettura de La Comtesse sanglante di Valentine Penrose</i> di Giuseppe Crivella	347
<i>Donne cannibali: da Suzanne Césaire a Maryse Condé</i> di Giulia Abbadessa	361
<i>Donne assassine nel Libro dei Re di Ferdowsi (XI sec.) e nel Libro di Alessandro di Manucehr Khān (XVII sec.)</i> di Nahid Norozi	381
<i>«Embrace diversity/ Or be destroyed»: Violenza e compromesso in Parable of the Sower di Octavia Butler e The Gilda Stories di Jewelle Gomez</i> di Francesco Cattani	399
<i>Mujer asesina y sin culpa en El desorden de tu nombre de Juan José Millás</i> di Luigi Contadini	415
<i>Epica persiana e opera lirica italiana: la Turandot da Nezāmi a Puccini</i> di Johann Christoph Bürgel	433
<i>Crimini femminili e magia: da Apuleio a J. Joyce</i> di Ezio Albrile	449
<i>Notizie sugli autori e riassunti</i>	459

Introduzione

di Carlo Saccone e Nahid Norozi

*Da lei (la prima plasmata dagli dei) deriva il genere delle donne
da lei infatti derivano il genere funesto e le stirpi delle donne
Grande rovina per i mortali: abitano in mezzo agli uomini
compagne non della nefasta Povertà ma della Sazietà
[... ..]*

*Così appunto per gli uomini mortali un male, le donne,
Zeus altisonante fece, compagne di opere
moleste. E ha procurato in cambio di un bene un altro male:
colui che fuggendo il matrimonio e le disastrose opere delle donne
non vuole sposarsi giunge alla vecchiaia funesta
senza chi da vecchio lo assista...
(Esiòdo, *Teogonia*, 590-593 e 600-605)¹*

*Se esteriormente tu domini la tua donna
interiormente tu ne sei dominato ch  sei tu che la cerchi
Questa qualit    tipica dell'uomo [vero]:
agli animali manca l'amore, per loro inferiorit 
Il nostro Profeta disse: "La donna sui sapienti
sa prevalere sempre, e prevale nettamente
Mentre gli ignoranti prevalgono sulla donna
poich  in essi la ferocia animale   vincolo"
[La donna]   un raggio di Dio, lei non   [solo] la tua amata
lei   creatrice, diresti quasi: lei non   umana creatura!
(Rumi, *Mathnavi*, ed. Nicholson, vol. I, vv. 2431 ss.)²*

Il titolo del presente volume: "Donne assassine in mito arte letterature"   l'esito di una lunga discussione inerente alla progettazione di questo sedicesimo numero della collana Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, iniziata nel 2008. Siamo partiti dalla constatazione dell'imperversare del termine "femminicidio" nelle cronache giornalistiche degli ultimi decenni, un neologismo in effetti piuttosto recente e che convoglia – giustamente – l'esigenza di portare l'attenzione del pubblico su un problema sociale gravissimo e vecchio come il mondo, ma che la nuova sensibilit 

1 Citato da Esiòdo, *Teogonia*, a cura di Gabriella Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2018, p. 59.

2 Citato da C. Saccone, *Il re dei belli, il re del mondo. Teologia del potere e della bellezza nella poesia persiana medievale. Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. III, Aracne Ed., Roma 2014, p. 252 (nuova ed. in uscita da Luni Editrice).

maturata dall'800 in poi e soprattutto la potenza dei più recenti mezzi di comunicazione di massa hanno consentito di mettere a fuoco con inusitata chiarezza. La domanda che ci siamo posti non era se le donne a loro volta uccidono i maschi, bensì come e perché può capitare che li uccidano, e soprattutto come l'arte il mito e la letteratura ne abbiano tenuto conto. La prima tentazione che ci venne fu quella di lavorare a un volume sul "maschicidio", di cui si parlò anche di sfuggita con il compianto amico e collega Francesco Benozzo (1969-2025), filologo romanzo, celtista, poeta e musicista, attivista di ispirazione anarchica e libertaria, nonché curatore del volume VII di questa stessa collana dedicato a *Le origini sciamaniche della civiltà europea* (2014), cui questo volume è dedicato, con una preziosa commemorazione di Andrea Fassò.

Ma la categoria "maschicidio" ci sembrò da subito troppo ristretta, anche perché, essendo un termine coniato si direbbe in modo speculare a "femminicidio", inevitabilmente avrebbe rischiato di ridurre il campo d'interesse di questo volume all'ambito dei delitti passionali, di cui com'è noto abbondano le pagine locali di cronaca nera dei giornali di tutto il mondo. E questa considerazione ci indusse a scartare appunto i delitti rapportabili direttamente o meno alla cronaca nera, a meno che non fossero stati fatti oggetto di rivisitazioni in chiave letteraria o artistica, o le avessero ispirate, come è il caso per esempio nel contributo su Hauptmann di Francesca Ottavio (*«Ihr hott mei Kind derwergt»: il neonaticidio in Rose Bernd (1903) di Gerhart Hauptmann*); oppure il caso del noto racconto di Leskov su una locale "Lady Macbeth", di Anna Sokolova (*Tra la prigione del patriarcato e la libertà dell'emancipazione: la dicotomia dell'anima femminile in Lady Macbeth del distretto di Mtsensk di Nikolaj Leskov*); assimilabile a questa tipologia è pure il caso della aristocratica ungherese Elisabetta Bathory (1560-1614) accusata dell'assassinio di centinaia di ragazze e altre turpitudini, raccontato da Giuseppe Crivella (*L'araignée tapie dans un fond est l'horreur devenue un être. Lettura de La Comtesse sanglante di Valentine Penrose*). Invece, la frequentazione con Francesco Benozzo quasi naturalmente ci portò a mettere in primo piano i delitti motivati da ragioni politico-ideali, di cui l'ideologia anarchica (e non solo) storicamente fu in certi paesi e momenti una sostenitrice, basti pensare, per rimanere in Italia all'assassinio di re Umberto I nell'anno 1900 da parte dell'anarchico Gaetano Bresci (1869-1901); oppure si pensi al tentato assassinio il 7 aprile 1926 di Benito Mussolini da parte della aristocratica irlandese Violet Gibson (1876-1956). Di "donne assassine" in quest'ambito non mancano altri esempi illustri nella storia d'ogni parte del globo, e per darne almeno una indicazione temporale di massima si è proposto nel sottotitolo: "da Giuditta a Charlotte Corday", due personaggi messi a confronto nel contributo di Pauline La Burthe (*Criminelles sur les scènes tragiques de la Révolution et de l'Empire: entre monstruosité du grand crime et folie passionnelle pathétique*).

Ci è sembrato opportuno, per meglio circoscrivere l'argomento di questo sedicesimo volume, escludere anche il tema delle donne guerriere, che costituisce un

altro ambito di indagine estremamente interessante ma con sue peculiarità che, per ovvie ragioni, esulano dal tema “donne assassine”. Pur con le accennate delimitazioni tematiche, i contributi presenti in questo volume mostrano una grande varietà e ricchezza di proposte che spaziano dalla letteratura russa a quella tedesca, dalla letteratura greca a quelle in lingue romanze, e fino al mondo persiano medievale.

Ecco, conformemente ai nostri auspici dichiarati nella Call for Papers, gli autori hanno proposto numerosi contributi incentrati su figure mitologiche, soprannaturali o immaginarie, che rappresentano la netta maggioranza in questa ampia, benché certo non esaustiva, rassegna di “donne assassine”. Si va dalle “assassine seriali” come le Baccanti dell’antichità greca, per cui v. il contributo di Tullia Spinedi (*Sorelle assassine: le figlie di Minia. Variazioni nel mito e nel culto*) e di Laura Valente (*Follia dionisiaca e filicidio: Agave e le baccanti nel delirio della tragedia euripidea*); fino ai ricchi contributi sulle Rusalke, le temibili “sirene” del mondo russo e slavo indagate nel bel contributo di Luizetta Falyushina (*Rusalka from the Patriarch’s Ponds”: the image of Rusalka in contemporary Russian literature*) e in quello di Cheti Traini (*Streghe, Rusalke e Baba Jaga: inquietanti presenze femminili nella cultura slava*).

Un altro gruppo di interventi si concentra sulle sempre affascinanti intersezioni tra le arti e la letteratura, come si vede per esempio nella stimolante ricognizione su Tosca di Chiara Ombretta Tommasi (*O Scarpia avanti a Dio! Tosca assassina sul crinale tra seduzione e potere*) che indaga sulle fonti dell’opera musicata da Puccini su libretto italiano di L. Illica e G. Giacosa, che costituiva com’è noto un adattamento della pièce teatrale omonima del francese Victorien Sardou; ancora, il contributo di Diana Perego che pesca nel mito greco di Medea (*Medea madre assassina nell’arte seicentesca. Echi letterari*) e il contributo di Liliana Giacomoni, sulla “Lady Macbeth” di Leskov riveduta nell’opera e nel cinema (*L’adultera assassina. Katerina Izmajlova dalla prosa di Nikolaj Leskov alla rielaborazione operistica di Šostakovič e quella cinematografica di Andrzej Wajda*); infine da segnalare un contributo di Marjo Mermet–Bouvier–Hatzfeld sulle donne-insetto e killer spietate in film dell’orrore (*Veuves noires et mantes religieuses: transgressions monstrueuses de la femme–insecte au cinéma*), che allarga il discorso al campo trasversale del fantasy.

Un altro interessantissimo gruppo di contributi riguarda le “donne assassine” nell’epica e nelle leggende dei popoli, tra cui spicca il bel lavoro di Maria Adele Cipolla su Crimilde e Brunilde, due figure chiave dell’epica germanico (*L’oro e le assassine. Brunilde e Crimilde in Germania e Islanda*); e, ancora, il contributo di Nahid Norozi sul mondo persiano, incentrato su intriganti figure di donne assassine emergenti da due cicli epici centrali nella letteratura persiana (*Donne assassine nel Libro dei Re di Ferdowsi, XI sec. e nel Libro di Alessandro di Manuchehr Khān, XVII sec.*); per rimanere nell’ambito delle lettere persiane, ricordiamo lo stimolante contributo di Johann Christoph Bürgel su *Epica persiana e opera lirica italiana*:

la *Turandot* da Nezāmi a Puccini che spazia sapientemente sul tema, dal romanzo all'opera lirica.

Una considerazione a parte merita il nutrito gruppo di contributi che partono da note figure femminili della mitologia greca, che, oltre a quanto già menzionato sulle Baccanti, comprende ben tre contributi sulla amazzone Pentestesilea assassina di Achille dovuti a: Fabiana Paciello (*Pentesilea l'amazzone e Ondina la sirena: donne assassine nella letteratura tedesca di epoca romantica*) che mette a confronto l'amazzone con una celebre sirena; Riccardo Bettini (*La furia assassina di Pentesilea. il sovvertimento dei sessi*); Erika Maria Sottile (*L'ombra di Otrera. Pentesilea e l'assassinio di Achille*). La figura di Pentesilea presenta anche notevoli tratti di "cannibalismo", che ritroviamo poi, in tutt'altro contesto e epoca, anche in un romanzo contemporaneo ambientato tra Sudafrica e Antille, presentato da Giulia Abbadessa (*Donne cannibali: da Suzanne Césaire a Maryse Condé*). Ma, sempre rimanendo nel mondo greco, altri interventi sono incentrati sulla figura della più celebre infanticida del mondo classico, Medea, con contributi (oltre quello più sopra citato) di Marta Mariani, che la mette a confronto, nella versione pasoliniana, con la celebre Natura Matrigna di Leopardi e con l'Altea di Pavese (*La Nature de Leopardi, l'Althée de Pavese, la Médée de Pasolini : trois mères filicides*); infine Massimo Scotti ripropone Medea in un vasto lavoro comparativo che comprende anche la Madre Orchessa dei Fratelli Grimm e, in funzione "compensativa," anche la Fata Madrina (*Matrigna, Madrina, Madre assassina*).

Due interventi, di area anglistica e di area ispanistica, si concentrano sulla letteratura contemporanea, redatti da colleghi dell'Università di Bologna, rispettivamente da Francesco Cattani (*Costrette a uccidere/essere uccise: donne assassine nella letteratura inglese contemporanea*) e da Luigi Contadini (*Mujer asesina y sin culpa en El desorden de tu nombre de Juan José Millás*).

Come si vede da queste poche note sommarie, la tipologia delle donne assassine riflesse nel mito nelle arti e nelle letterature del mondo è quanto mai varia: donne aristocratiche e donne del popolo, ricche e povere, uccidono uomini (ma anche altre donne) e magari i loro stessi figli, talora ancora infanti. E lo fanno per le più diverse motivazioni non solo passionali, ovvero per gelosia o per vendetta, ma anche per motivazioni politiche ora nobili (le tirannicide Giuditta e Charlotte Corday), ora più inconfessabili nella universale e eterna lotta per conquistare o mantenere il potere. Altre donne uccidono nell'ambito di antichi riti pagani (le Baccanti); altre ancora uccidono per i più bassi interessi concernenti la spartizione di una eredità, è il caso della mercantessa "Lady Macbeth" di Leskov, ma in parte anche delle protagoniste dell'epica tedesca defraudate dell'Oro del Reno. Non meno notevole è il tratto della crudeltà che si evidenzia in particolare nello *sparagmos*, lo smembramento del corpo della vittima nei riti dionisiaci e eventualmente nel cibarsi delle sue carni, un aspetto di "cannibalismo" che emerge anche nella versione islandese della saga di Brunilde e Crimilde, dove quest'ultima (ivi nota come Gudrun) per vendetta uccide cucina

e dà in pasto all'ignaro marito Attila le carni dei figlioletti avuti con lui, prima di assassinarlo.

Un contributo a sé stante, con cui vorremmo concludere questa breve presentazione, è quello di Arturo Massa che ci presenta il caso decisamente raro se non unico di una feroce assassina che si rende protagonista di stragi di sapore tribale per vendicare un parente ucciso e poi, inopinatamente, si trasforma in santa protettrice dei popoli slavi e verrà anzi considerata la principale artefice della conversione al cristianesimo del popolo russo (*Una santa assassina: il caso di Ol'ga di Kiev, 890-969*). Una vicenda, quella della S. Ol'ga di Kiev, che senza volerlo ci riporta la mente al tempo presente, alla tragica guerra di "Santa Madre Russia" contro quella che è stata storicamente la "madre" della stessa Russia odierna, ossia la "Rus' di Kiev" da cui proveniva Santa Ol'ga. Nel nostro tormentato secolo XXI, questa storia surreale di due nazioni-madri lanciate paradossalmente in una reciproca "guerra matricida", vede arruolati nella lotta ideologica e propagandistica (che accompagna inevitabilmente ogni guerra) non solo i santi ma anche i patriarchi delle rispettive chiese ortodosse... Ma questa è un'altra storia.

La citazione in epigrafe dalla *Teogonia* di Esiodo ci ricorda che fin dalla più remota antichità del nostro Occidente "le stirpi delle donne" sono ritenute un "genere funesto", "un male" voluto da Zeus, "grande rovina per i mortali" perché capaci di "opere disastrose", persino "compagne di opere moleste", in una parola sono "pericolose". L'altra citazione tratta da un poeta sufi del XIII sec., il persiano Rumi, ci presenta inopinatamente tutt'altra visione che confligge sia con stereotipi radicati e pregiudizi immarcescibili, sia con l'idea della intrinseca "pericolosità" delle donne. La donna è per Rumi un "raggio di Dio" cui i sapienti si piegano, anzi ella è "creatrice, diresti quasi: lei non è creatura umana!". *Ex Oriente Lux*.



Foto di Antonella Riem.

RICORDO DI FRANCESCO BENOZZO
22 febbraio 1969 – 22 marzo 2025
di ANDREA FASSÒ

Poeta prima che filologo. Amico prima che allievo.

Così ho conosciuto nel 1994 Francesco Benozzo, che insieme al suo inseparabile amico Matteo Meschiari mi regalò *I fogli e il sentiero* (Vignola, Emilio Ballestri editore), un libretto scritto da loro a quattro mani in una prosa cristallina intercalata da brani in versi. Era la traduzione della loro esperienza di frequentatori dell'Appennino, di camminatori solitari che sentivano profondamente l'autenticità del rapporto dell'uomo con la natura, del paesaggio non contemplato ma sentito e assorbito in un contatto fisico che era una continua ricerca, una *queste* nei termini degli antichi romanzi francesi. *Wanderer* li avrebbe definiti un romantico tedesco, *Viandante* è una delle parole-chiave dei loro primi scritti e il nome dell'anonimo protagonista de *I fogli e il sentiero*: «qui del Viandante è terminata la storia che han declinato a Modena Benozzo e Meschiari» (la firma finale e il verbo *declinare* echeggiano il *que Tuoldus declinet* dell'ultimo verso della *Chanson de Roland*). E mi piace ricordare che a mo' di explicit aggiungevano in calce, in dialetto modenese: *anch quasta l'è fàta / va a tôr la butégia* 'anche questa è fatta, / va a prendere la bottiglia'. Uno scherzo di chi non vuol prendersi troppo sul serio (e i due in quanto a scherzi e bevute davvero non scherzavano), ma anche l'espressione di una vita autentica, concreta, di viandanti appunto le cui soste significavano osterie di paese, conversazioni in dialetto con gli abitanti, meditazioni silenziose.

Si erano appassionati alla filologia romanza seguendo i corsi di Elio Melli, col quale avevano già preso la tesi di laurea; nel 1996, dopo il pensionamento di Melli, divennero miei allievi. Ma nel frattempo mia moglie e io ci eravamo a nostra volta appassionati alla loro scrittura. Rileggo con commozione la loro dedica dell'ottobre 1994 «A Andrea e Michela» dei *Primi racconti e diari di paesaggio* (pubblicati dal medesimo editore vignolese), primo volume dei Quaderni dell'Imram: un termine celtico che indicava «il girovagare di isola in isola sull'oceano vasto», e che per i due autori meritava «d'uscire dal giardino dei glossari vetero-irlandesi per designare un movimento di pensiero che fa di viaggio, paesaggio e parola poetica il trivio indispensabile per una nuova comprensione della Natura».

Scrivere paesaggio. Lettera di due poeti agli autori di fine Novecento fu il

manifesto che pubblicarono su «Intersezioni» nel 1995, auspicando la nascita di una “letteratura di puro paesaggio», del tutto controcorrente, che cercasse l’essere più autentico dell’uomo nell’immersione nella natura e nella stratificazione più profonda di una storia a un tempo umana e naturale. Furono per noi due anni “non accademici”, costellati di passeggiate in collina, cene, bevute, risate ma anche segnati dall’incontro con Gianni Scalia, che inaspettatamente si entusiasmò all’idea di una letteratura di paesaggio, della quale acutamente seppe intuire l’autenticità e la novità assoluta rispetto al panorama letterario di quegli anni. E fu la rivista di Scalia, «In forma di parole», che pubblicò nel 1998 la raccolta *Poeti della marea. Canti bardici gallesi dal VI al X secolo*, curati e tradotti da Benozzo, il quale si andava specializzando, oltre che in filologia romanza a Bologna, anche in filologia celtica all’Università gallese di Aberystwyth: *Landscape Perception in Early Celtic Literature* fu la sua tesi di dottorato, pubblicata poi ad Aberystwyth nel 2004. *Poeti della marea* è poi stato ripubblicato nel 2022 dall’editrice Forum di Udine, con una postfazione di Antonella Riem e con allegato il CD *Llyfr Taliesin* (Il libro di Taliesin), con musica e canto di Francesco Benozzo. Perché nel frattempo Francesco è diventato anche musicista e cantautore, come dirò più avanti.

Parallelamente Benozzo si dedicava alla filologia romanza. Fu pubblicata nel 2001 presso le Edizioni dell’Orso di Alessandria la sua edizione critica (con minuzioso confronto delle varianti) delle due redazioni del *Tristan et Lancelot* di Pierre Sala, autore francese del primo Cinquecento: un lavoro di erudizione puntigliosa, che non a caso fu sempre il più valutato dalle varie commissioni di abilitazione che si succedettero, incapaci di cogliere la genialità innovativa di altri suoi saggi (nelle nostre conversazioni definivamo questo lavoro una “marchetta” messa insieme per far contenti i filologi di vedute più ristrette). Al contrario, *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze* (Roma, Viella, 2007) incontrò un’accoglienza diciamo così tiepida e soprattutto non fu capito. Già il sottotitolo doveva irritare i sostenitori accaniti dell’origine tutta clericale e scritta delle letterature neolatine; quasi nessuno poi comprese che l’esame delle lasse dei poemi gallesi non implicava un’origine gallese dell’epica francese, ma la presenza di poemi celtici (perduti) sul continente (secondo la norma delle aree laterali, che dovrebbe essere pane quotidiano per ogni cultore di scienze storiche); nessuno accolse l’ipotesi della dea e poi fata celtica come modello della dama trobadorica; inaccettabile parve (e pare tuttora) ai più l’ipotesi del verbo *trovare*, *trouver*, *trobar* (da cui il sostantivo *trobador*, trovatore) come antichissimo verbo di caccia (al pari di *cercare*, *indagare*, *investigare*, *scovare* e via dicendo), quando la vulgata filologica rimane tuttora abbarbicata all’inverosimile idea del *TROPARE ‘comporre tropi’, ossia verbo poetico da cui nascerebbe (mutando pronuncia e significato nel brevissimo giro di un secolo, cosa del tutto inverosimile) il concretissimo *trobar* ‘rinvenire, trovare’. Meno che mai poteva essere accolta l’idea (indispensabile, addirittura ovvia, per chiunque si accosti alla cultura medievale) di una tradizione orale.

L'oralità era qualcosa di scontato per un poeta come Francesco, col quale condividevo l'idea di poesia come canto. Non so più dire chi di noi due per primo ne abbia parlato. Emerse spontaneamente dalle nostre frequenti conversazioni davanti al caffè di metà mattina, ragionando sui trovatori occitanici (autori *esclusivamente* di poesie destinate al canto) e risalendo indietro ai bardi celtici, agli scaldi scandinavi, e poi ai lirici greci come Archiloco, Saffo, Pindaro... Convinzione sempre più salda che dalla filologia Francesco trasferì nella sua propria produzione poetica, dove le creazioni meglio riuscite sono – a mio parere – quelle che lui stesso eseguiva accompagnandosi con l'arpa celtica: ne sono un esempio i due CD *Làmola*, 1999 (che alterna immagini dell'Appennino a evocazioni di leggende e canti celtici) e *L'inverno necessario*, 2016, che si conclude con un autentico capolavoro, *Canto d'esilio*, nel quale Francesco mette a nudo tutto sé stesso, con il suo anelito insopprimibile a una totale libertà, a una lontananza da tutto ciò che è usuale e convenzionale: “non potrò mai, mai credere / a ciò che non è anomalia, / e poi / non respirare più”, quasi un presagio della morte, giunta improvvisa nove anni dopo. E l'impressione è ancora più inquietante se leggiamo *Autoktonia. Poema del suicidio*, 2021: «Mi ucciderò per dare corpo alla mia ombra. // Deciderò io l'ora ed il minuto: / per tagliare la testa al tempo / per potere ascoltare consapevole / i miei ultimi respiri volontari / e per rendere finalmente intenzionali / gli errabondi battiti del cuore».

Non per nulla si è sempre professato anarchico: insofferente non solo di ogni costrizione ma anche – ne so qualcosa – di molti inviti alla prudenza, a mantenere temporaneamente il silenzio, ad aspettare di avere le spalle coperte, a fare i conti con una realtà accademica dura e refrattaria, perfino a sottoporsi ai normali controlli medici. E non per nulla i luoghi amati, percorsi, *camminati*, cantati da Francesco sono stati luoghi lontani, periferici, quasi ignorati: i borghi isolati di montagna (dall'Appennino modenese ai Monti Sibillini), le scogliere del Galles, le coste atlantiche della Galizia, le isole Fær Øer: non le grandi metropoli, non le coste del Mediterraneo; i luoghi avvolti nelle brume più che quelli inondati dal sole.

E così – tornando ai suoi studi – Francesco ha sempre evitato accuratamente gli inutili rifacimenti di edizioni già fatte, le sterili ricerche di rime, di schemi metrici, di artifici retorici e ha addirittura voluto fondare una nuova disciplina, l'etnofilologia, ovvero la «filologia come scienza sociale» che si avvicini ai testi, perfino alle singole parole, interrogandoli come spie di realtà spesso lontane da noi ma riconoscibili come umane; e che si giovi quindi dell'appoggio di discipline come l'antropologia (bestia nera, chissà perché, dei filologi duri e puri), la sociologia, la geografia, l'archeologia, la psicologia: le scienze umane insomma, non ultima – ovviamente – la storia. Qualcosa che sembrerà ovvio a chi non frequenti l'ambiente dei filologi, ma che per lo più incontra fra loro un'opposizione accanita.

Mi si permetta di ricordare a questo punto l'*Appello all'UNESCO per liberare Dante dai dantisti*, che auspicava fra l'altro – di fronte alla sterminata bibliografia dantesca (circa 652.000 titoli allora, molti di più dopo le celebrazioni del 2015 e del

2021) –, l’abolizione delle cattedre di Filologia dantesca e l’istituzione di «servizi di protezione, conservazione e valorizzazione dell’opera di Dante, dotati di personale appropriato, provvisto dei mezzi necessari per adempiere i compiti necessari, vale a dire lettrici e lettori curiosi che *non* abbiano alle spalle un curriculum di tipo filologico in senso stretto». L’impagabile pamphlet, apparso nel 2013 presso le benemerite Edizioni dell’Orso, mandò in bestia i numerosi e privi di umorismo membri della congregazione e contribuì in misura non trascurabile alle successive traversie accademiche di Francesco (il quale se l’aspettava certo, ma con la sua misteriosa e costante tendenza all’autolesionismo non voleva rinunciare a lanciare le sue provocazioni).

Fra l’altro, a differenza di molti filologi (in particolare dei romanisti, non di rado in possesso di una formazione linguistica approssimativa), Francesco poteva vantare una preparazione linguistica di prim’ordine, che dall’area romanza si estendeva a quelle germanica e celtica. Fu questa sua competenza che lo condusse all’incontro con Mario Alinei, geniale e osteggiato teorico del PCP, Paradigma della Continuità Paleolitica (su cui si può consultare il sito www.continuitas.org), e quindi alla ricerca delle origini sempre più lontane delle lingue, in particolare delle lingue romanze, viste non più come “figlie” ma come “sorelle” del latino, ossia continuatrici di quelle mille parlate antichissime che ancora sopravvivono nei dialetti e sulle quali il latino si impose sì come lingua egemone, senza esserne però la vera matrice. Teoria che Alinei fondava sulla sua duplice competenza linguistica e archeologica, grazie alla quale poté individuare i punti deboli di ipotesi come quelle di Marija Gimbutas (tuttora la più accreditata nella vulgata) e di Colin Renfrew. Lo scavo nelle origini più remote della civiltà ha sempre affascinato Benozzo, costantemente attratto da ciò che è lontano da noi eppure parte di noi, diverso da noi ma presente in noi. Non sarebbe nato altrimenti quel capolavoro che è *Speaking Australopithecus. A New Theory on the Origins of Human Language*, scritto insieme all’insigne paleoarcheologo belga Marcel Otte, anche lui convinto seguace del PCP: i reperti archeologici condurrebbero alla conclusione che un principio di comunicazione linguistica si dovette avere già nelle più antiche fasi dell’evoluzione dei primati, e quindi nell’Australopiteco. Teoria che con tutta evidenza confligge con quella di Noam Chomsky sulla facoltà innata del linguaggio in *Homo sapiens sapiens*. Con Chomsky appunto Francesco ebbe un simpatico scambio di messaggi. Cito da *Homo poeta* (Lucca, La Vela, 2024), senza dubbio il più bello dei suoi ultimi prodotti:

La mia mail fu breve e secca: «Caro Noam, un’ultima cosa: ma se la capacità linguistica è innata in *Homo sapiens sapiens*, da dove viene? Se il linguaggio compare evolutivamente come qualità congenita e non è presente nei nostri precedenti stadi evolutivi, dobbiamo dunque pensare, con un atto di fede, che ce l’abbia instillata un qualche dio? Caro Noam, si tratta di fede o di scienza?» Conservo la sua ultima risposta come un talismano, e da allora non l’ho più sentito: «You bore me, son» («Mi annoi, figliolo») (p. 28).

Chi conosceva le attitudini mitopoietiche di Francesco può domandarsi se questa corrispondenza abbia veramente avuto luogo (solo Chomsky lo potrebbe confermare). Se non è vera è ben trovata. Vengono in mente le obiezioni infastidite dei teologi ortodossi di fronte alla teoria dell'evoluzione; nessuno di loro lo dice, ma la domanda inespressa è: ma allora chi ha commesso il peccato originale? Un Neanderthal? Un pitecantropo? Un *Sapiens sapiens*? E con piena coscienza? Forse anche di questo abbiamo parlato con Francesco; sicuramente ne parleremmo se fosse ancora possibile una di quelle cene che (appena un mese prima della sua scomparsa) ci eravamo ripromessi di organizzare insieme al ritrovato amico Matteo Meschiari, dal quale un temporaneo dissidio lo aveva allontanato per qualche anno.

Avremmo potuto parlare a lungo di uno dei suoi ultimi capolavori, la breve prosa *Leggende di ghiacciai* (Lucca, La Vela, 2022), una sorta di storia geologica di un tratto a lui molto caro dell'Appennino modenese. Scritto in forma di narrazione fiabesca, si concludeva però con le parole: «Questa non è una fiaba. Questa è verità». Lo studioso e il poeta non si sono mai separati.

Avremmo parlato dei suoi studi sullo sciamanesimo, a cui negli ultimi anni si andava appassionando, sempre alla ricerca degli aspetti più arcaici e primordiali ma anche più significativi della storia dell'uomo, apparentemente confinati alle periferie del mondo ma in realtà ancora presenti negli strati più profondi del nostro essere. *Lo sciamanesimo. Origini, tradizioni, prospettive* (Lucca, La Vela, 2024) è una delle sue ultime pubblicazioni, introdotta da Bhola Banstola, un noto sciamano nepalese. E avrei voluto discutere (sapendo che ciascuno sarebbe rimasto della propria opinione) dell'ultimissimo libro, *Piccolo manuale di diserzione quotidiana* (ancora presso La Vela), dove il Francesco totale libertario si manifesta senza remore. Aperto dall'ingenua e perentoria affermazione «Gli esseri umani nascono liberi», conclude in una delle ultime pagine: «Il diritto di andarsene, la capacità di sottrarsi, l'istinto a non conformarsi sono i capisaldi delle leggi del tutto».

«Finito di stampare nel mese di marzo 2025». La sera del 22 marzo il più geniale tra i miei allievi, il migliore tra i poeti italiani contemporanei se n'è andato.

*Pentesilea l'amazzone e Ondina la sirena: donne assassine
nella letteratura tedesca di epoca romantica*

Fabiana Paciello

Nel panorama letterario del Romanticismo tedesco, caratterizzato da una rielaborazione delle tradizioni, spiccano due scrittori che hanno attinto dalla tradizione mitologica, rispettivamente greca e germanica, per creare due opere aventi per protagoniste donne che, in circostanze diverse, uccidono gli uomini che dicevano di amare. Heinrich von Kleist (1777-1811), nella tragedia *Pentesilea* (1808), ha rielaborato liberamente un episodio legato alla guerra di Troia. Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), nella novella *Undine* (*Ondina*, 1811), ha rielaborato un motivo caro alla tradizione popolare germanica, ovvero l'amore di una creatura magica per un essere umano.

La tragedia *Pentesilea*, suddivisa in 24 scene (lo stesso numero dei libri dell'Iliade), fu composta probabilmente tra l'estate del 1806 e l'autunno del 1807. L'autore rese partecipe gli amici riguardo la stesura dell'opera attraverso una lettura in pubblico. I presenti reagirono con spavento e lacrime.

L'opera uscì in forma ridotta sul primo numero della rivista *Phöbus* nel gennaio del 1808. Seguì nei mesi successivi l'edizione integrale, di cui furono stampate 750 copie presso la casa editrice Cotta. La prima rappresentazione, in versione ridotta, ebbe luogo nell'aprile del 1811 nella sala da concerto del *Königliches Schauspiel* di Berlino. Seguì una rappresentazione in versione integrale e nello stesso teatro solo nel 1876, per volere dell'imperatore Guglielmo I.

Kleist, dopo essersi documentato attraverso varie fonti, tra cui il *Gründliches mythologisches Lexikon* (*Dizionario mitologico*) di Benjamin Hederich (1770), raccontò la vicenda della regina delle Amazzoni dando volutamente un finale diverso rispetto alla tradizione classica. Pentesilea, secondo la versione più accreditata, combatte al fianco dei Troiani e muore per mano di Achille, il quale vuole dare al suo corpo una degna sepoltura, mentre gli altri Greci preferirebbero gettarlo nel fiume Scamandro o addirittura darlo in pasto ai cani. Esiste anche una versione secondo la quale Pentesilea riesce a uccidere Achille, ma egli è resuscitato dalla madre Teti e si prende la sua rivincita. Alcune fonti fanno riferimento anche al possibile concepimento di un figlio.

Nella tragedia di Kleist Pentesilea sconfigge Achille in duello, lo uccide e ne divora il corpo insieme ai propri cani. Torna poi presso l'accampamento delle Amazzoni e sviene. Al momento del risveglio non ricorda nulla di quanto è successo. Quando vede la salma di Achille, chiede chi lo abbia colpito e rimane sconvolta

nell'apprendere che è stata proprio lei. Bacia la salma, consegna all'amazzone Protoe tutte le sue armi e si pugnala a morte.

L'uccisione di Achille, lo sfregio al suo corpo e il successivo suicidio di Penthesilea rappresentano uno stravolgimento volontario di quell'immagine armonica della greicità decantata da Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). La scelta di rappresentare il lato più oscuro e barbarico del mondo classico fu causa di disprezzo nei confronti di questa opera per tutto l'Ottocento, senza contare le reazioni di imbarazzo e di disgusto che essa spesso suscitò. Tra i pochi che la apprezzarono si ricordano gli scrittori romantici Ludwig Uhland e Friedrich de la Motte Fouqué. Eppure, come ha ricordato la studiosa Anna Maria Carpi nel commento ad un'edizione completa degli scritti di Kleist, "la grande novità dell'opera è di aver sondato il fondo omicida dell'amore". (*Notizie sui testi e note di commento*, in: Kleist, Heinrich von, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Anna Maria Carpi, Arnoldo Mondadori, Milano, 2011, p.1179)

Una lettura attenta del dramma consente di cogliere la presenza di un omaggio all'antichità classica, corrispondente alla narrazione dell'origine del popolo delle Amazzoni, che occupa buona parte della scena XV. La stessa Penthesilea racconta ad Achille che le Amazzoni vivono a Temiscira, nella terra un tempo abitata dagli Sciti. Questo popolo era stato attaccato da Vessoride, il re dell'Etiopia. Gli uomini erano stati uccisi e le donne oltraggiate. Decise a vendicarsi, esse avevano fabbricato armi e chiesto la protezione del dio Marte. La regina Tanai aveva sposato l'usurpatore e lo aveva ucciso al termine della cerimonia. Era nato così uno Stato governato da sole donne, le quali hanno l'usanza di amputarsi il seno destro per imbracciare meglio l'arco (la parola Amazzone deriva dal greco *mazós*, seno). Esse ogni anno muovono guerra a un popolo, indicato dal dio Marte, fanno prigionieri gli uomini e si congiungono con loro nel tempio di Diana per restare incinte. I prigionieri sono liberati subito dopo l'atto sessuale. Dopo il parto le Amazzoni tengono con loro solo le femmine e si liberano dei maschi.

Achille e Penthesilea non si affrontano una sola volta. All'inizio del dramma egli è preso prigioniero insieme ad altri Greci, secondo l'usanza delle Amazzoni, ma riesce a fuggire. Penthesilea, infuriata, vuole combattere con lui. Il duello avviene ed è vinto da Achille, il quale si dichiara innamorato di Penthesilea e pronto a diventare suo prigioniero. Ella è ricondotta all'accampamento delle Amazzoni priva di sensi e quando si risveglia è convinta di aver vinto il duello. Achille inizialmente le fa credere che sia così, ma poi le spiega che ella ha vinto sul piano dei sentimenti e non su quello delle armi, pertanto dovrà seguirlo a Ftia. Egli promette anche di far costruire in questa città un nuovo tempio dedicato alla dea Diana, per renderle il viaggio meno penoso. Le resistenze di Penthesilea, però, sono talmente forti da indurre Achille a proporre un nuovo duello, al termine del quale il perdente diventerà prigioniero del vincitore. Penthesilea dovrà seguire Achille a Ftia se sarà nuovamente sconfitta, mentre se vincerà sarà lui a seguirla fino a Temiscira. Lo scontro e la

successiva uccisione di Achille non sono rappresentati direttamente, bensì narrati dalle voci delle Amazzoni nelle scene XXII e XXIII. Una di loro, Meroe, che ha assistito da vicino, torna all'accampamento sconvolta. Dal suo racconto emerge che Achille era sceso in campo con l'intenzione di essere sconfitto e che Pentesilea non si è accontentata della vittoria e si è accanita volutamente sul corpo di lui:

MEROE Oh, voi, sacerdotesse di Diana, e voi, figlie di Marte, ascoltate: io sono la Gorgone africana, e qui, quali voi siete, vi converto in pietra.

GRAN SACERDOTESSA Parla, sciagurata, che cos'è successo?

MEROE Lo sapete, lei gli è andata incontro, al giovane che amava, lei, che d'ora innanzi nessun nome nomina, nello scompiglio dei giovani sensi, armando il desiderio rovente di possederlo con tutti gli orrori di quelle armi. In mezzo all'urlo dei cani, tra gli elefanti, arrivò, con l'arco nella mano: la guerra che imperversa tra concittadini, questo fantasma che trasuda sangue, quando si aggira a grandi passi, orrenda, brandendo la torcia su città fiorenti, appare meno selvaggia e atroce di lei. Achille, che, come si dice in giro tra i soldati, l'aveva sfidata in campo, il giovane pazzo, soltanto per soccombere volontario nel duello – perché anche lui, oh, come sono potenti gli dei, anche lui l'amava, estasiato dalla sua giovinezza, e la voleva seguire al tempio di Diana – Achille le si avvicina colmo di dolci presentimenti, e lascia indietro gli amici, alle sue spalle. Ma adesso, ora che lei si avventa, con tutti quegli orrori, contro di lui, che ignaro, solo per finta si era armato di una lancia, indugia, volge l'agile collo, tende l'orecchio, corre sgomento, indugia, corre di nuovo: come un giovane cervo che tra i dirupi, sente l'urlo lontano del leone irato. Grida: Ulisse! con voce strozzata, si guarda intorno ansioso e grida: Tidide! E vuol tornare indietro, vuol ritrovare gli amici; e si ferma; una schiera gli sbarra il passo; e alza le mani, e si china, e si nasconde, lo sfortunato, dietro un abete che greve pende coi rami scuri. Intanto è venuta avanti la regina, le cagne dietro a lei, dall'alto, come un cacciatore, controllando montagna e foresta; e quando lui, scostando i rami, fa per gettarsi ai suoi piedi: ah! le corna hanno tradito il cervo, grida lei, e tende, con la forza dei dementi, subito l'arco, finché si baciano gli estremi, e lo solleva, e mira e tira, e gli trafigge con la freccia il collo; egli stramazza: un grido di vittoria si alza rauco dalla truppa. Ma ancora è vivo, il più sventurato dei mortali; con la freccia, lunga, che gli fuoriesce dalla nuca, si alza rantolando; e ricade, e si rialza e vuole fuggire; ma: su!, grida lei: Tigri, su Leana, su, Sfinge, Melampo, Dirke, su, Iracone! e piomba, piomba con tutta la muta, oh, Diana!, su di lui, e lo afferra, lo afferra per il cimiero, come una cagna, fatta uguale ai cani; uno gli addenta il petto, l'altro la nuca, e lo butta giù, tanto che trema la terra per la caduta! E lui, torcendosi nella porpora del suo sangue, le tocca le guance tenere e grida: Pentesilea! Mia sposa! Cosa fai! È questa la festa delle rose che mi hai promesso? Ma lei – la leonessa l'avrebbe ascoltato, l'affamata selvaggia in cerca di una preda, ruggendo per i campi vuoti coperti dalla neve -, lei lo colpisce, gli strappa dal corpo l'armatura, affonda i denti nel suo petto bianco, lei e i cani,

ansimanti, Oxo e Sfinge, i denti nel suo petto a destra, a sinistra, lei; quando arrivai io, dalle mani e dalla bocca le grondava sangue. (*Pausa di orrore*). Se mi avete sentito, donne, parlate, datemi un segno che siete vive.¹

La novella *Undine* fu pubblicata per la prima volta nel 1811 nella rivista *Die Jahreszeiten*, diretta dall'autore stesso. Tre anni dopo fu ripubblicata con un'introduzione in versi. La vicenda narrata trae ispirazione dalla tradizione popolare e da due fonti scritte, ovvero il racconto in versi *Der Ritter von Stauffenberg* (*Il cavaliere di Stauffenberg*, 1320) e il trattato *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* del medico, naturalista e filosofo rinascimentale Paracelso (1581)².

La protagonista della novella è chiaramente ispirata alla figura di Melusina, creatura magica mutuata dalla tradizione francese, le cui origini risalgono alla fine del XIV secolo. Il racconto in versi di cui è protagonista, scritto dal trovatore Couldrette nel 1401, fu tradotto in varie lingue. Nel 1456 lo svizzero Thüring von Ringoltingen ne scrisse una versione in prosa, facendolo entrare a pieno titolo nella tradizione popolare germanica.

Melusina è figlia della fata Persina, che ha lasciato il suo sposo dopo essere stata da lui ingiuriata. Melusina tenta di intercedere per il padre, ma la madre non apprezza il suo gesto e la punisce con un incantesimo: ogni sabato ella si trasformerà in un serpente fin quando non troverà uno sposo che le prometta di non stare con lei quel giorno della settimana. Ella sposa il cavaliere Raimund, incontrato nel bosco, e da questa unione nascono dieci figli maschi, i quali mostrano i segni di un'origine non umana. Un sabato Raimund spia la moglie mentre fa il bagno e scopre il suo segreto. Da allora la fortuna gli volta le spalle. Durante una lite, nella quale è coinvolto anche il figlio Geoffroy, Raimund insulta Melusina facendo riferimento alla sua natura nascosta. Ella si dispera e scompare. Riapparirà solo qualche volta di notte per allattare i figli più piccoli. Raimund abdica a favore dei figli e si ritira presso Montserrat, dove condurrà una vita da eremita³.

Il cavaliere von Stauffenberg incontra ai piedi di un monte una bella ninfa pronta a donargli il suo amore a patto che egli non si sposi. La promessa è rotta nel momento in cui il cavaliere accetta di sposare la nipote del re. La morte lo coglierà tre giorni dopo le nozze.

1 Kleist, Heinrich von, *Penthesilea*, traduzione di Enrico Filippini, nota introduttiva di Anna Chiarloni, Einaudi, Torino 1989, pp.78-79.

2 Paracelso, ovvero Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hoheim, nacque a Einsiedeln, in Svizzera, nel 1493 e morì a Salisburgo nel 1541. In ambito medico fu un convinto sostenitore della sperimentazione e della necessità di instaurare un rapporto diretto con gli ammalati. In ambito naturalistico si concentrò molto sullo studio degli elementi.

3 Cfr. Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon Dichtungsgeschichter Längsschnitte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1983, pp.487-488.

Paracelso, personaggio molto caro ai Romantici, nella sua opera pubblicata postuma ipotizzava l'esistenza di spiriti elementari e li suddivideva in quattro categorie, ciascuna legata a un elemento della natura: gli Gnomi (legati alla terra), le Silfidi (legate all'aria), le Ondine (legate all'acqua) e le Salamandre (legate al fuoco). Alle Ondine egli attribuiva la forma umana e la possibilità di acquisire un'anima attraverso l'unione con un essere umano. Affermava anche che un essere umano sarebbe andato incontro alla morte in caso di infedeltà nei confronti di una di queste creature⁴.

Ondina, come Melusina, sposa un cavaliere, ma sarà costretta a ucciderlo nel momento in cui egli, credendola morta, sposa un'altra. Ella tenta invano in tutti i modi di evitare questo gesto, ma paradossalmente l'uomo che ama non le lascia altra scelta. Figlia di un principe delle acque del Mar Mediterraneo, Ondina è mandata sulla terraferma a soli tre anni affinché acquisisca un'anima, cosa possibile solo attraverso l'unione con un essere umano. Un pescatore e sua moglie, i quali hanno appena perso la loro figlia neonata, sparita misteriosamente nell'acqua, e vivono in una capanna al di là della foresta, la trovano tutta gocciolante d'acqua e decidono di crescerla come figlia loro. Quando la ragazza ha quasi diciotto anni, una sera bussa alla porta della capanna il cavaliere Huldbrand von Ringstetten, che ha attraversato la foresta per amore di Bertalda, la bella figlia adottiva di un duca conosciuta al torneo tenutosi in città. La piena del torrente gli impedisce di tornare indietro e rimane ospite della famiglia del pescatore. Una sera alla stessa capanna bussa anche un monaco, padre Heilmann, e Huldbrand gli chiede di celebrare le sue nozze con Ondina. La sera dopo la cerimonia la ragazza rivela allo sposo la sua vera natura, avvertendolo che se non vorrà più tenerla con sé una volta saputa la verità ella tornerà nelle acque dai suoi veri genitori. Egli ribadisce il suo amore e promette che non la abbandonerà mai.

Una volta cessata la piena i due sposi tornano in città. Ondina fa amicizia con Bertalda, che si rivela essere la figlia perduta del pescatore e della moglie, e la invita a seguire lei e Huldbrand al castello della famiglia di lui, alle sorgenti del Danubio. Quando i tre arrivano a destinazione, Ondina rivolge un avvertimento importante al marito: non dovranno mai litigare vicino all'acqua, altrimenti i suoi parenti la faranno scomparire e la riprenderanno con loro. Huldbrand promette che ciò non succederà, ma la promessa è rotta durante un viaggio in battello verso Vienna. Le creature dell'acqua disturbano il viaggio e Huldbrand offende duramente Ondina, accusandola di stregoneria. La ragazza piange disperata e scompare nelle acque del Danubio.

Dopo un periodo di lutto Huldbrand decide di risposarsi con Bertalda. Egli crede di essere vedovo, ma in realtà Ondina vive ancora in un'altra dimensione e tenta invano di convincerlo a non compiere quel passo, aparendo in sogno prima a padre Heilmann, chiamato a celebrare il nuovo matrimonio, e poi allo stesso Huldbrand.

4 Ibid.: p.771.

Il religioso crede alla veridicità del sogno, tanto da rifiutare l'incarico affidatogli, mentre il cavaliere lo ignora volutamente. Il giorno delle nozze Ondina esce da un pozzo che sta nel giardino del castello e si dirige subito verso la stanza dello sposo, il quale chiede di morire con un suo bacio. Il giorno del funerale ella segue il corteo fino al cimitero, dove si trasforma in una piccola fonte limpida che circonda il tumulo del suo amato cavaliere.

Ondina è costretta dalle leggi del suo stesso popolo a uccidere Huldbrand. Quando appare in sogno prima al monaco e poi allo stesso cavaliere, ella si mostra in preda ai tormenti. Con lei c'è lo zio Freddofonte, il quale rappresenta la dura legge che la ragazza deve rispettare. Huldbrand ignora volutamente sia l'avvertimento di padre Heilmann sia quello rivoltogli dalla stessa Ondina in sogno alla vigilia delle nozze. Quando la ragazza compare rediviva nel castello, Huldbrand non vuole credere al suo ritorno ma poi si rende conto che il suo destino è segnato:

Il cavaliere aveva già congedato i suoi servitori e ora, semisvestito, stava assorto e turbato davanti a una grande specchiera. D'un tratto senti bussare alla porta, ma piano, con dita leggere. Così era solita bussare Ondina, quando, per celia, voleva fargli indovinare chi fosse. –È solo un'immaginazione! – egli si disse ad alta voce. – Devo andare. Il letto nuziale mi attende. –Sì,– gli rispose da fuori una voce piangente, – devi andare, ma in un letto gelido. Ed egli vide, nello specchio, aprirsi adagio adagio la porta e la bianca visitatrice entrare e richiudere, sempre adagio e con cura, il battente dietro di sé. –Hanno riaperto il pozzo, – disse sommessamente, – e così, ecco, sono qui e tu ora devi morire. Egli sentì in fondo al cuore, che quasi aveva cessato di battere, che non poteva essere che così; ma si coprì gli occhi con le mani implorando: – Non farmi impazzire di spavento, in quest'ora di morte. Se rechi sotto il velo un volto terribile, non scoprirlo, ti prego, ma fa' giustizia di me senza che ti debba guardare. –Ah, – soggiunge la visitatrice, – non vuoi vedermi almeno un'ultima volta? Io sono bella ancora, bella come quando mi chiedesti di essere tua là in riva al lago. –Se fosse così! – sospirò Uldbrando. – E se potessi morire baciandoti...

–Con tutto il cuore diletto, – disse lei. E scostò il velo e il suo incantevole volto apparve sorridente, illuminato di divina bellezza. Tremante d'amore e di presagio di morte, il cavaliere si piegò verso di lei. Ed ella lo baciò con un bacio colmo di celestiale dolcezza, né più staccava da lui le labbra, ma lo stringeva sempre più a sé seguitando a piangere, quasi volesse, in quel pianto, disfarsi intera. E le lacrime penetravano negli occhi del cavaliere e gli invadevano e affogavano d'un dolce e caro strazio il petto, finché il respiro gli mancò ed egli, sciogliendosi soavemente dalle braccia dell'amata, ricadde esanime sopra i guanciali. –L'ho soffocato di pianto, – disse Ondina, mentre già usciva, ad alcuni servitori nei quali s'imbatté nel vestibolo. E passando in mezzo al gruppo, che si scostò spaventato, si diresse lentamente verso il pozzo.⁵

L'uccisione di Huldbrand è segno di superiorità non tanto della donna sull'uomo,

5 Fouqué, Friedrich de la Motte, *Ondina*, nota introduttiva e traduzione di Lelio Cremonese, Einaudi, Torino 1975, pp.115-116.

quanto piuttosto degli spiriti acquatici sugli esseri umani. Il cavaliere deve essere punito per la sua bigamia, ma indirettamente egli paga anche lo scotto del suo scetticismo, dal momento che si rifiuta di credere all'avvertimento ricevuto in sogno.

Le vicende di Pentesilea e Ondina non sono accomunate solo dall'epilogo tragico ma anche da altri aspetti quali il conflitto interiore vissuto dalle due protagoniste e il desiderio da parte di entrambe di espiare la colpa. Mentre Pentesilea uccide Achille in un momento in cui non è del tutto lucida e ha perso i freni inibitori, Ondina è perfettamente consapevole del gesto che sta compiendo e soffre terribilmente per non essere riuscita a evitarlo. Ella non può venire meno alle leggi del suo popolo, Pentesilea invece finisce per andare oltre tali leggi. Le Amazzoni combattono sempre contro gli uomini, ma Pentesilea è l'unica a uccidere il proprio nemico e ad accanirsi sul suo cadavere. Una volta acquisita la consapevolezza del suo gesto, ella si sente indegna di continuare a vivere e il suicidio le appare come l'unica soluzione⁶. Ondina sceglie liberamente di trasformarsi in una fonte d'acqua, per poter rimanere accanto all'uomo amato per l'eternità.

Pentesilea sfida Achille di propria volontà per esaudire l'ultimo desiderio di sua madre, la regina Otrera. Il suo obiettivo iniziale è quello di congiungersi con lui per generare un figlio, ma dopo essere stata sconfitta una prima volta si trova in preda a due sentimenti contrastanti: da una parte vorrebbe lasciarsi andare all'amore che prova per il suo nemico e che egli ricambia, dall'altra vorrebbe prendersi la sua rivincita e fare prigioniero Achille. Ella non pensa all'omicidio, ma finisce per commetterlo in preda alla foga.

Lo studioso Eugenio Spedicato ha ricostruito il conflitto interiore di Pentesilea, facendo presente come la passione per il nemico inizialmente si accompagna al senso del dovere nei confronti dello Stato, ma poi finisce per soppiantarla completamente:

Le cose vanno così: Pentesilea, la sognante giovinetta il cui canto illanguidisce i vian-danti, vuol tener fede alle sacre, ultime volontà della madre e questo dovere diventa inclinazione nel momento in cui vede Achille e se ne sente attratta irresistibilmente. Da questo punto in poi, però, Pentesilea viene a trovarsi sotto pressione, in mezzo al fuoco incrociato dei propri desideri ardenti, della fedeltà a Otrera e della fedeltà alla Gran Sacerdotessa. L'esercito dovrebbe ritirarsi per mettere al sicuro il bottino dei prigionieri ed evitare altre perdite, ma né la volontà di Otrera, che nasce da preoccupazioni dinastiche, né la passione d'amore di Pentesilea hanno ancora trovato il loro adempimento. [...] La questione dinastica e la passione d'amore ciascuna per sé hanno lo stesso obiettivo: prendere Achille prigioniero e condurlo a Temiscira. Per cui quando Pentesilea forza la situazione e mette a repentaglio la sicurezza dello Stato e la vita delle sue soldatesse lo fa non solo per un interesse personale – come molti giustamente ricordano – ma anche per una ragione di Stato che solo lei tra le Amazzoni conosce. Bisogna però riconoscere che con l'insorgere della passione per Achille e

6 Cfr. Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, cit., pp.88-91.

con il precipitare degli eventi tale ragione perde in Penthesilea ogni forza.⁷

I gesti estremi di Penthesilea e Ondina sono giudicati in maniera diversa dalle persone a loro vicine. Le Amazzoni, che avevano tentato invano di convincere la loro regina a desistere dai suoi propositi di rivalsa, si dissociano completamente dalla sua follia. La gran sacerdotessa prova addirittura orrore nei suoi confronti, in quanto disapprova completamente il gesto che ha compiuto⁸.

Bertalda al funerale di Huldbrand inveisce contro Ondina e la addita come strega e assassina, mentre l'anziano pescatore afferma che con la morte del cavaliere si è compiuta la giustizia divina. Egli è perfettamente consapevole di quanto sia costato alla ragazza compiere quel gesto. Anche padre Heilmann non condanna Ondina, in quanto profondamente turbato dalle apparizioni della ragazza nei suoi sogni⁹.

Penthesilea è un personaggio più complesso rispetto a Ondina in quanto in lei è possibile riscontrare la sintesi di due opposti. Ella rappresenta infatti una perfetta incarnazione dell'antico dualismo *eros-tanatos*, in quanto il suo desiderio di rivalsa su Achille si scontra con una passione fortissima. Ella è capace di pronunciare sia frasi deliranti di odio sia frasi sincere d'amore. Ondina invece è sempre dolce e affettuosa e nel suo animo non c'è posto per il risentimento e il rancore. Il suo unico difetto è quello di mostrarsi all'inizio un po' capricciosa, ma dopo il matrimonio con Huldbrand questo difetto scompare e la ragazza si trasforma in una perfetta donna di casa. Quando arrivano al castello ella dà anche una grande prova di saggezza, in quanto nota subito l'intolleranza del marito nei confronti delle creature acquatiche, le quali ogni tanto appaiono per controllare che tra i due sposi ci sia sempre pace e armonia. Propone allora un modo per impedire che queste creature continuino ad apparire: il pozzo che sta al centro del castello dovrà essere chiuso con una pietra.

Il gesto di Penthesilea può essere considerato il frutto di un malinteso, in quanto ella apre il suo cuore ad Achille convinta di averlo sconfitto, ma quando egli le rivela come stanno veramente le cose il suo orgoglio ferito la porta a desiderare la vendetta. Ella racconta al Pelide che sua madre, in punto di morte, le aveva chiesto di combattere proprio contro di lui. Una volta arrivata a Troia, aveva assistito alle sue gesta e aveva sentito nascere dentro di sé un sentimento fino ad allora sconosciuto:

PENTESILEA Man mano che mi avvicinavo allo Scamandro, e che le valli lungo cui passavo risuonavano degli scontri coi Troiani, svaniva il mio dolore, e nel mio animo sorrideva il grande mondo della guerra festosa. Pensavo: se tutti insieme, i grandi momenti della storia si ripetessero per me, se tutta la schiera degli eroi, che celebrano gli alti canti, giù dalle stelle scendesse qui per me, non ne troverei, da incoronare di rose uno più grande di lui, che mia madre m'ha scelto – il caro, selvaggio, dolce, terribile vincitore di Ettore! Oh, Pelide! Il mio eterno pensiero quando mi svegliavo, il mio

7 Spedicato, Eugenio, *Il male passionale: la Penthesilea di Kleist*, Edizioni Ets, Pisa 2002, p.98.

8 Cfr. Kleist, Heinrich von, *Penthesilea*, cit., pp.80-81.

9 Cfr. Fouqué, Friedrich de la Motte, *Ondina*, cit., p.117.

sonno eterno eri tu! L'intero mondo era davanti a me, come una grande rete intessuta di disegni; in ogni maglia, grande e solenne, era impigliata una delle tue gesta, e nel mio cuore, bianco e puro come la seta, con colori di fiamma la incidevo. Presto ti vidi, vidi come abbattevi, davanti a Ilio, il figlio di Priamo fuggitivo; come tu, infiammato dall'alta gioia della vittoria,olgevi il viso, mentre lui trascinava la nuca insanguinata sulla terra nuda; come Priamo compariva implorante nella tua tenda – e calde lacrime piangevo quando pensavo che pure un sentimento, o inesorabile, doveva trasalire attraverso il tuo petto duro come il marmo.

ACHILLE Mia amata regina!

PENTESILEA Ma che cosa provai quando vidi te! – Quando laggiù, nella valle dello Scamandro, mi sei apparso, circondato dagli eroi del tuo popolo, astro diurno tra le pallide stelle della notte! Così sarebbe stato se direttamente, coi cavalli bianchi, lui dall'Olimpo fosse disceso fra il rombo dei tuoni: Marte stesso, il dio della guerra, a salutare la sua sposa! Rimasi abbagliata dall'apparizione, allorché ti allontanasti, come quando di notte il fulmine si abbatte davanti al viandante, e le porte elisie, risplendenti stridendo, si aprono e si chiudono davanti a uno spirito. In un istante, Pelide, indovinai donde il sentimento mi ribollisse in petto; il dio dell'amore mi aveva colpita. Ma, tra due decisioni, veloce ne presi una: vincerti o morire, e ora mi è concessa la più dolce.¹⁰

La scoperta dell'inganno e l'idea di dover seguire Achille a Ftia sono intollerabili per Pentesilea, la quale si reca allo scontro finale scortata da cani ed elefanti, intenzionata a compiere una grande impresa. Le Amazzoni tentano invano di farla desistere dal suo intento e comprendono che ella ormai è in preda alla follia.

Ondina, a differenza di Pentesilea, non pensa mai alla vendetta, nonostante l'uomo amato la ferisca profondamente. Il litigio che porta i due sposi a separarsi è scatenato da un motivo futile. Mentre sono in viaggio lungo il Danubio in compagnia di Bertalda, una creatura acquatica ruba alla ragazza una collana che le era stata regalata dal cavaliere. Ondina tenta di rimediare facendo apparire per magia un'altra collana ancora più bella della precedente, ma ciò non basta a frenare l'ira di Huldbrand, che la insulta pesantemente. Prima di scomparire, la ragazza si dispera e lo prega di restarle fedele.

Ma il cavaliere ora fu con uno scatto tra loro due. Strappò di mano a Ondina il bel monile, lo scaraventò nel fiume e gridò con rabbia: - E così continui a comunicare con quelli, vero? Stattene pure con loro, in nome di tutte le streghe, vattene te e i tuoi doni, e lasciaci in pace noi del mondo umano, maga e fattucchiera che sei! Immobile, con gli occhi bagnati di pianto, Ondina stette a fissarlo, seguitando a tener tesa la mano con la quale voleva così amabilmente porgere a Bertalda il prezioso regalo. Poi prese a singhiozzare amaramente come farebbe un caro bambino accusato e sgridato senza colpa. Disse alla fine con voce affranta: - Addio, mio adorabile amico, addio! Non

10 Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, cit., pp.63-64.

verranno più, no, a infastidirti. Soltanto restami fedele, perché io possa tenerli a bada a proteggerti. Ah, ma ora devo andare, giovane come sono devo andarmene per sempre. Ahimé! Che cosa hai fatto! Ahimé!¹¹

Nelle sue apparizioni oniriche ella si mostra preoccupata per la sorte che attende il suo amato se davvero egli si risposerà. Appare in sogno a padre Heilmann per ben quattordici notti di seguito, chiedendo ogni volta di impedire il matrimonio affinché l'anima di Huldbrand possa essere salva. Il sogno del cavaliere è molto diverso, poiché egli assiste a un dialogo tra Ondina e Freddofonte. La ragazza afferma di essere sicura che egli la ami ancora e si raccomanda che il pozzo non sia riaperto:

Era l'ora tra la notte e l'alba e il cavaliere era disteso nel suo letto, sospeso tra il sonno e la veglia. [...] Alla fine doveva essersi addormentato realmente, perché gli sembrò che quel frusciante ondeggiamento di cigni lo sollevasse su ali vere e lo portasse lontano, sopra la terra e il mare, accompagnandosi a un canto continuo e soavissimo. – Il canto del cigno! Il canto del cigno! – non poteva fare a meno di dirsi. Certamente significa morte... Ma forse doveva, più verisimilmente, significare altra cosa. Gli parve infatti d'un tratto di essere librato al di sopra del Mediterraneo. Anzi un cigno, dando voce a quel pensiero, gli cantava melodiosamente all'orecchio che era proprio quel mare. E chinandosi egli a osservare le onde, queste si fecero di puro cristallo, talché poteva penetrarvi con lo sguardo fino al fondo remoto. Molto se ne rallegrò, perché ora poteva scorgere Ondina: scorgersela seduta sotto le chiare volte di cristallo. Vero è che ella versava in gran pianto e aveva l'aria molto più afflitta che nei tempi felici che avevano trascorso insieme al castello di Ringstetten, all'inizio soprattutto, ma anche più tardi, prima del malaugurato viaggio sul Danubio. Rievocare a uno a uno, accuratamente, tutti quei ricordi, era per il cavaliere un bisogno irresistibile. Ma Ondina non sembrava che si accorgesse di lui. Frattanto Freddofonte le si era avvicinato e pareva volesse rimproverarla di piangere tanto. Allora lei si riscosse e lo fissò con un atteggiamento così nobile e altero che quello ne restò sconcertato. – Benché sia tornata ad abitare quaggiù sotto l'acqua, – ella disse, – ho pur sempre portato con me la mia anima. Perciò mi posso permettere di piangere, anche se tu non puoi capire quel che queste lacrime vogliano dire. Anch'esse sono dolci e benedette, come tutto è dolce e benedetto in uno nel quale vive un'anima fedele. L'altro scrollò la testa con aria incredula e dopo aver riflettuto un po' disse: – Eppure, nipote mia, siete soggetta alle nostre leggi elementari e avete il dovere di giudicarlo e di farlo morire, poiché sposandosi con un'altra donna si macchia d'infedeltà. – Fino a questo momento non si è risposato, – rispose Ondina, – e mi ama, col cuore affranto mi ama. – Però si è fidanzato, – replicò Freddofonte con un riso di scherno, – e fra pochi giorni le nozze saranno celebrate: dovrete pur decidervi a risalire sulla terra e portar morte all'infedele. – Ma non è possibile, – disse Ondina illuminandosi di un sorriso. – Son proprio io che ho fatto chiudere il pozzo rendendolo impraticabile per me e per i nostri simili. – Ma una volta che dovesse allontanarsi dal castello, – osservò Freddofonte, – o che facessero riaprire quel pozzo... Tanto non se ne dà molto pensiero. – Proprio per

11 Fouqué, Friedrich de la Motte, *Ondina*, cit., p.101.

questo, – soggiunse Ondina, e continuava a sorridere tra le lacrime, – proprio per questo egli in questo momento sta aleggiando in ispirito sopra il Mediterraneo e sta ascoltando in sogno, a proprio ammonimento, questo nostro colloquio. Sono io che ho predisposto tutto così. Allora Freddofonte si voltò su e guardò torvo il cavaliere facendogli un segno di minaccia e battendo irosamente i piedi per terra; poi si slanciò via di furia allontanandosi tra le onde. Era come se si fosse gonfiato, dalla rabbia, fino a prendere la forma di una balena...I cigni ripresero a cantare, a battere le ali, a volare; al cavaliere parve di librarsi sopra montagne e fiumi, poi di planare in direzione del castello di Ringstetten e risvegliarsi infine nella sua stanza.¹²

Mentre Freddofonte fa di tutto per convincere la nipote a compiere quel gesto che ella vorrebbe tanto evitare, le Amazzoni tentano invano di frenare l'istinto di vendetta della loro regina. Protoe, in particolare, quando Achille le rivela di essere innamorato di Pentesilea si offre di intercedere in suo favore, ma sarà proprio lei, seppur involontariamente, a creare l'equivoco che, una volta scoperto, scatenerà il desiderio di vendetta. Chiede infatti ad Achille di nascondersi affinché Pentesilea, svenuta dopo il duello, non lo veda al momento del risveglio. Quando la sua regina apre gli occhi, Protoe le fa credere che è stata lei a vincere, al fine di calmare il suo animo agitato¹³. Come Freddofonte non riesce a spiegarsi per quale motivo Ondina ami ancora Huldbrand nonostante il comportamento che ha tenuto nei suoi confronti, così le Amazzoni non riescono a comprendere il desiderio di rivalsa di Pentesilea verso Achille.

Freddofonte ricorda alla nipote che Huldbrand deve essere punito per la sua infedeltà, mentre le Amazzoni tentano invano di far comprendere alla loro regina l'insensatezza del suo astio nei confronti del Pelide. Ella si sente ferita nel suo onore di guerriera, ma esse affermano che il dovere previsto dalle loro leggi è stato comunque adempiuto, per cui possono tornare a Temiscira con i Greci che sono stati presi prigionieri.

Un confronto approfondito tra le due opere consente di riscontrare tratti comuni anche per quanto riguarda i protagonisti maschili, i quali commettono lo stesso errore: sottovalutano la natura delle donne di cui si innamorano. Achille è l'unico tra i Greci a non provare né timore né ribrezzo nei confronti di Pentesilea. Ulisse e Diomede, dopo averla vista combattere, restano sconvolti dalla sua forza e dalla sua capacità di sconfiggere anche i guerrieri più valorosi. Il primo la paragona a “un turbine di vento contro la nuvolaglia lacerata” (Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, cit., p.6) e il secondo la definisce una “forsennata figlia di Marte” (ibid.:p.8). Antiloco, il capo dei Greci, nell'ascoltare i racconti delle sue gesta la definisce “La iena, la belva inferocita!” (ibid.: p.12).

L'amore permette ad Achille di vedere nella regina delle Amazzoni ciò che ella nasconde volutamente a tutti, ovvero la sua inclinazione ai sentimenti più profondi. Egli è convinto di poter vincere le sue resistenze mostrandosi disponibile alla sconfitta

12 Fouqué, Friedrich de la Motte, *Ondina*, cit., pp.107-109.

13 Cfr. Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, cit., pp.46-50.

nel duello, ma in questo modo sottovaluta la forza della sua natura guerriera.

Dopo essere sfuggito alla cattura delle Amazzoni ed essere tornato all'accampamento dei Greci, Achille manifesta già il suo desiderio di sposare Penthesilea, ma inizialmente tale desiderio corrisponde alla volontà di sottometterla:

ACHILLE [...] In breve, andate, vi seguirò al campo greco; l'ora d'amore non può tardare: ma anche se dovessi per intere lune e per anni fremere per lei: il carro, lì, lo giuro, non guiderò verso gli amici, e non rivedrò Pergamo prima di averla fatta mia sposa e di poterla trascinare per le strade a testa china, la fronte inghirlandata da ferite mortali. Seguitemi!¹⁴

Dopo averla affrontata in duello e sconfitta, il Pelide vuole che la regina delle Amazzoni regni al suo fianco. Tenta di persuaderla in maniera ragionevole a seguirlo a Ftia, ma la sua resistenza lo induce a proporle un nuovo duello. Egli comprende che solo assecondando la sua brama di vittoria potrà avere il suo cuore. Ulisse e Diomede tentano invano di convincerlo a non combattere nuovamente contro Penthesilea, ma egli non prende in considerazione nemmeno un momento l'idea di poter essere ucciso, in quanto sicuro dei sentimenti che la donna prova per lui, e non si impressiona quando gli riferiscono che ella ha portato con sé dei cani e degli elefanti:

DIOMEDE L'hai sfidata a duello soltanto per...?

ACHILLE Per Giove che scuote le nuvole, lei *non mi farà* niente, ti dico! Nel duello, il suo braccio infurierà contro il suo petto, e lei griderà "Vittoria!" grondando sangue, piuttosto che infuriare contro di me! – Per una luna soltanto, voglio assecondarla nella sua brama; per una luna o due, non di più; non credo che il vostro vecchio Istmo corroso dal mare sprofonderà per questo! – Poi sarò libero, lo so dalla sua stessa bocca, come la selvaggina nella campagna; e se volesse seguirmi, per Giove! Sarei beato di poterla insediare sul trono dei miei padri. [...] Entra l'Araldo.

ACHILLE Ah! Accetta? Cosa rechi? Accetta?

L'ARALDO Accetta, sì, figlio della Nereide, si avvicina già; ma insieme con i cani e gli elefanti, e una feroce truppa a cavallo: che cosa abbiano a che fare col duello non saprei.

ACHILLE Bene. Lo doveva alle sue usanze. Seguitemi! – Oh, è astuta, per gli eterni dèi! – Coi cani, hai detto?

L'ARALDO Sì.

ACHILLE E con gli elefanti?

L'ARALDO A vederli è spaventoso, Pelide! Se si trattasse di assalire gli Atridi nel campo, sotto la rocca dardania, non potrebbe mostrarsi con un equipaggiamento più sinistro di così.

ACHILLE (*nella barba*) Sono addomesticati, probabilmente. – Seguitemi! – Oh, sono mansueti come lei! (*Esce col seguito*).¹⁵

Huldbrand non crede che Ondina metterà in atto quanto annunciato in sogno

14 Kleist, Heinrich von, *Penthesilea*, cit., p.20.

15 Kleist, Heinrich von, *Penthesilea*, cit., pp.75-76.

poiché vede lei e tutte le creature acquatiche completamente estranee rispetto alla realtà, nonostante in passato avesse potuto constatare di persona quali fossero i loro poteri. In particolare, egli si era scontrato più volte con Freddofonte. Quando Bertalda era fuggita dal castello in seguito a un litigio con Ondina, Huldrand era andato a riprenderla nella Valle Nera, dove Freddofonte aveva cercato di far annegare entrambi. Ondina era però arrivata in tempo per far ritirare le acque.

Al risveglio dal sogno il cavaliere è preso dai dubbi e si confronta con padre Heilmann, il quale però non sa dargli una risposta valida. Si trova quindi di fronte alla scelta se credere a ciò che ha sognato o ignorarlo e sposare Bertalda. Sceglie la seconda possibilità e questo gli costerà la vita.

Un attento confronto tra le figure di Ondina e Bertalda consente di identificare la seconda come la vera responsabile della morte di Huldrand. Ella induce infatti il cavaliere a disprezzare la natura magica della moglie con le sue continue lamentele: non sopporta il continuo apparire delle creature acquatiche e critica la decisione di Ondina di far chiudere il pozzo, in quanto non potrà più attingere l'acqua per curare la sua pelle. Ma i suoi difetti peggiori sono la stoltezza e la vanità. Quando padre Heilmann avverte il cavaliere del pericolo che corre sposandosi, la ragazza non pensa nemmeno per un attimo di fare un passo indietro. Al termine dei festeggiamenti nuziali, quando si ritira nella sua stanza per prepararsi alla prima notte da sposa, si lamenta perché scorge delle lentiggini sul collo e pensa di non essere abbastanza bella. Una delle domestiche ordina allora ai servi di far togliere la pietra dal pozzo, affinché Bertalda possa attingere l'acqua e curare il suo difetto estetico. In questo modo si rimuove l'ostacolo che impediva il contatto tra il mondo degli umani e quello delle creature acquatiche. Ondina esce dal pozzo e si avvia verso la stanza di Huldrand. Bertalda la vede e intuisce il pericolo, ma ormai è troppo tardi per impedire che il destino si compia. Quando si accorge della sua presenza al funerale inveisce contro di lei, ma poi comprende quanto sia profonda la sua sofferenza e tace:

Ed ecco, in mezzo alle lamentatrici nerovestite che accompagnavano la vedova, si vide improvvisamente una figura bianchissima, tutta avvolta nei veli, che teneva levate in aria le braccia e si torceva le mani gemendo pietosamente. [...] Da ultimo, continuando le fantesche a scostarsele d'intorno, si venne a trovare subito dietro a Bertalda. Da quel momento rallentò ancor più il passo in modo da non essere scorta dalla vedova, alle cui spalle seguì ad avanzare ormai indisturbata, in atto di devoto raccoglimento. Così andarono le cose finché si giunse al camposanto, dove il corteo funebre di dispose in cerchio intorno al sepolcro aperto. Fu in quel momento che Bertalda si accorse della non desiderata accompagnatrice e con uno scatto ch'era insieme di collera e di spavento le ingiunse di allontanarsi dalla tomba del cavaliere. Ma la dama velata scosse la testa dolcemente in segno di diniego e levò le mani verso Bertalda in atto di umile implorazione; allora l'altra rimase assai turbata e non poté frenare le lacrime, rammentandosi del gesto con cui Ondina, quella sera sul Danubio, le aveva tanto amorevolmente teso in dono la collana di corallo.¹⁶

I critici che si sono interessati delle due opere esaminate hanno messo in risalto la natura non convenzionale delle due protagoniste. Mauro Nervi ha rilevato come Pentesilea si differenzi dalle altre Amazzoni per il fatto di compiere una scelta libera, ovvero quella di amare, scelta che alla fine la porterà verso un delirio di follia:

Pentesilea è eccezionale perché in lei parla una femminilità profonda, *doppiamente* trasgressiva, sia sul piano sociale (per la sua appartenenza al popolo delle Amazzoni, di cui condivide in pieno la collettiva presa di possesso del proprio destino), sia soprattutto sul piano di una luminosa devianza individuale, che la porta a perseguire e proclamare una (in tutti i sensi) *singolare* libertà di scelta amorosa.¹⁷

Rossana Rossanda ha analizzato la doppia natura di Pentesilea e ne ha parlato ampiamente nell'introduzione a un'edizione italiana della tragedia, nella quale afferma che dietro una guerriera indomabile si cela una ragazza costretta a nascondere le proprie fragilità:

Il nodo sta nell'essere Pentesilea donna e Amazzone. Amazzone, condizione contro natura. Quelle vergini si tagliano un seno, quelle spose rimanderanno via l'uomo che le ha fecondate, quelle madri uccideranno il figlio se sarà maschio. Eppure per Kleist il fascino dell'Amazzone è grande. Pentesilea non ha nulla della virago, ha le sembianze di una fanciulla del XVIII secolo, piccolo piede e piccole mani, riccioli fulvi che danzano sul capo (anche Achille è ricciuto, Kleist è un feticista dei capelli), gli occhi immancabilmente azzurri e un gran rossore che la avvolge quando vede il suo uomo. Fragilità resa più affascinante per l'abilità nella guerra e nella caccia, arti che Pentesilea conosce tutte fino ad abbattere qualsiasi uomo. [...] Sa già tutto fuorché di sé, ed è splendida mentre seminuda stringe i fianchi del cavallo in corsa più rapida d'una freccia.¹⁸

Gisela Dischner, autrice di un saggio dedicato alla novella di Fouqué, ha individuato in Ondina una figura che contrasta volutamente con le convenzioni sociali dell'epoca, in quanto si mostra al suo cavaliere esattamente per come è, senza fare ricorso a civetterie o falsità. Egli racconta come è arrivato alla capanna del pescatore per soddisfare la curiosità di lei. Quando nomina Bertalda, sente improvvisamente un forte dolore alla mano sinistra e capisce di essere stato morso dalla ragazza, la quale manifesta il suo amore con un segno animalesco di gelosia¹⁹. Ella risulta anche avulsa dalla società cortese, in quanto sceglie Huldbrand spinta da un sentimento sincero e non perché egli sia un cavaliere, come spiegato nel seguente passo di cui riporto una mia traduzione personale:

17 Nervi, Mauro, "Kleist, *Pentesilea*. La volontà delle donne, ancora una volta", p. 585, in *Studi classici e orientali*, 2019.

18 Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, traduzione di Paola Capriolo, introduzione di Rossana Rossanda, Marsilio, Venezia 2008, pp.17-18.

19 Cfr. Dischner, Gisela, "Friedrich de la Motte-Fouqué: Undine", in *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, Lützel, Paul Michael (ed.), Philipp Reclam jun., Stuttgart 1981, p. 280.

Ondina non corrisponde all'ideale morale della "donna" e non ha nulla in comune con il mondo cortese dal quale proviene Huldbrand. Ella non lo prende come sposo perché è un cavaliere, bensì perché lo ama al di là di qualsiasi limite di ceto o di morale – ella non aspetta che egli si avvicini per corteggiarla, bensì lo corteggia attivamente ella stessa e mostra senza alcuna vergogna il suo innamoramento. Benché la capacità di amare e di soffrire le siano concesse solo in quanto sposa "dotata di un'anima", ella è capace di amare anche prima, senza però il "ruolo" di donna umile, passiva, "nata per soffrire". Nella seconda parte Ondina appare come il principio femminile, la naturale promessa di felicità al di là delle regole del mondo, nonostante i sentimenti di umiltà e pudore trasmessi dal marito (cose su cui Fouqué non ironizza e che invece ribadisce da conservatore). [...] Nella dialettica tra il diritto dell'istinto e quello della realtà il principio femminile "personifica" il diritto dell'istinto, una forza naturale, oscura, inquietante, caotica, associata alla notte e alla luna, che deve essere dominata, come la natura dentro e al di fuori dell'umanità; "l'anima" femminile di Ondina vive una sofferenza che le viene inflitta nel momento in cui ella – attraverso l'amore per Huldbrand – diventa dominabile.²⁰

Inge Stephan, autrice di un saggio incentrato sulle creature acquatiche celebri dell'immaginario romantico, ha rilevato come Ondina nel momento in cui diventa una creatura umana perda la sua carica erotica e la riacquisti solo quando dà il bacio mortale a Huldbrand. Si tratta dell'unico momento in cui ella appare forte ed egli passivo, come specificato nel seguente passo di cui riporto una mia traduzione personale:

L'immagine di Ondina santa e martire cancella le tracce della sua origine inquietante: Ondina migliora diventando umana. Ma ciò è pagato a caro prezzo: ella perde la sua forza elementare sensuale e con essa la sua originaria attrazione erotica. Huldbrand, in quanto ingannato che dall'unione con Ondina non si aspettava una sobrietà perbenista, resta indietro. Ondina perde anche la sua autenticità: il venire meno della passione da parte di Huldbrand la relega al ruolo di angelo e prepara il terreno per la rivale Bertalda. Il dolore che scaturisce dalla doppia quanto reciproca manchevolezza dei due innamorati percorre tutto il testo. [...] L'unica scena realmente erotica nel testo di Fouqué è il bacio mortale, con il quale Ondina pone fine alla vita del suo amato. In questa scena ella è una forza totalmente attiva e Huldbrand un giovane che si abbandona a essa passivamente.²¹

Uno dei motivi principali per cui Pentesilea e Ondina si sono affermate nell'immaginario romantico è il fatto che entrambe contrastano con l'immagine della sposa devota che gli esponenti di quella corrente letteraria tanto decantavano. Pentesilea, come tutte le Amazzoni, rifiuta l'idea stessa del matrimonio, in quanto l'unione carnale con l'uomo sconfitto deve essere finalizzata al dominio e alla procreazione. Con l'uccisione di Achille ella afferma nella maniera più estrema il proprio dominio, ma allo stesso tempo si preclude la possibilità di diventare madre.

20 Ibid.: pp. 280-281.

21 Cfr. Stephan, Inge (eds.) "Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué", in *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Berger, Renate, Stephan, Inge, (eds.), Böhlau, Köln 1987, pp.137-139.

Ella intende affermare il dominio non solo nei confronti di un uomo, ma anche nei confronti di quel sentimento di amore che le Amazzoni non possono permettersi di provare. Nel momento in cui lo esterna, convinta di poterlo fare in quanto vincitrice del duello e quindi padrona della vita di lui, Achille se ne compiace quasi fino a montarsi la testa. Si convince infatti di poterla persuadere senza problemi a seguirlo a Ftia, ma quella richiesta sarà respinta con molta resistenza.

Ondina, una volta arrivata al castello di Ringstetten, non si limita a godere degli agi che lo stesso le offre, ma assume un ruolo attivo nella gestione, dimostrandosi una padrona di casa attenta e saggia, quasi più del marito. La sua decisione di far chiudere il pozzo con una pietra inizialmente non è accettata di buon grado dai servi, i quali dovranno fare molta più fatica per attingere l'acqua, ma quando ella spiega che in questo modo si eviteranno disgrazie nel futuro tutti si danno da fare per eseguire l'ordine. Huldbrand contesta la decisione solo in seguito alle lamentele di Bertalda, ma quando Ondina fa presente che in questo modo Freddofonte non potrà più dar loro fastidio egli promette che la pietra non sarà tolta. Il giorno delle nozze tra Huldbrand e Bertalda tutti hanno la sensazione che all'evento manchi qualcuno, segno che Ondina dopo la sua scomparsa non è stata dimenticata ed è ancora presente nel cuore di tutti.

Il fatto che ella sia tornata a vivere nell'acqua non significa che abbia smesso di essere la moglie di Huldbrand e lo afferma molto bene nelle sue apparizioni oniriche. L'uccisione del cavaliere, che ha volutamente ignorato gli avvertimenti ricevuti, si configura come l'affermazione estrema del ruolo di moglie. La sua vicenda sarà tramandata ai posteri, segno di come ella sia diventata più importante del proprio marito.

Infine va ricordato che Penthesilea e Ondina sono diverse dalle donne appartenenti alla loro stessa stirpe. Come Penthesilea si distingue dalle altre Amazzoni, così Ondina è molto diversa da Melusina, da Loreley e da altre creature magiche provenienti dalla tradizione popolare e rinate a vita nuova grazie alla fantasia degli scrittori di epoca romantica. Queste differenze sono state spiegate molto bene dalla già citata Inge Stephan. Loreley, strega dei boschi presente nella poesia *Waldgespräch* (*Discorso nel bosco*) di Joseph von Eichendorff²², incarna allo stesso tempo il desiderio e la paura. In altre poesie dello stesso autore, come *Der stille Grund* (*Il terreno silenzioso*) e *Die zwei Gesellen* (*I due compagni*), sono presenti sirene che appaiono come creature pericolose per gli esseri umani.

Loreley e le sirene sono dotate di quella carica erotica che manca a Ondina. Ella è una perfetta incarnazione della semplicità, oltre a rappresentare la perfetta sintesi tra ordine naturale e ordine religioso, considerati spesso inconciliabili. Il suo atteggiamento sempre tollerante nei confronti delle lamentele di Huldbrand e

22 Joseph von Eichendorff nacque a Lubowitz, nell'attuale Polonia, nel 1788 e morì a Neisse, altra città oggi polacca, nel 1857. Fu autore di romanzi, novelle, poesie e opere teatrali. I suoi componimenti poetici sono spesso inseriti nei romanzi o nelle novelle e abbracciano diverse tematiche, tra le quali la natura è certamente predominante.

Bertalda la fa apparire quasi come una martire e tale sarà considerata sia da padre Heilmann sia dal pescatore. Il religioso potrebbe rifiutarsi di credere a ciò che vede in sogno, invece non solo avverte Huldbrand del pericolo ma rimane nei pressi del castello quando il cavaliere si rifiuta di dargli ascolto, pronto ad apprendere ben presto la notizia di una disgrazia. Questa rappresentazione angelica di Ondina era presente già in Paracelso, il quale la contrappone a Melusina, considerata alleata del demonio²³.

Benché diverse nella caratterizzazione psicologica e nel percorso che le porta a diventare assassine, Pentesilea e Ondina meritano di essere ricordate insieme in quanto le loro vicende costituiscono una sorta di novità per l'epoca nella quale furono narrate. Nel contesto culturale del Romanticismo tedesco le donne erano relegate nel focolare domestico ma cominciavano a manifestare il desiderio di uscirne. L'Amazzone e la sirena possono quindi essere considerate una sorta di monito nei confronti degli uomini che volevano esercitare il dominio oppure semplicemente non rispettavano i sentimenti delle donne. Entrambe hanno meritato di entrare nel canone della letteratura tedesca. Kleist e Fouqué sono stati due innovatori che non hanno avuto paura di osare.

Il rifiuto nei confronti della tragedia kleistiana e il tentativo fallito di farla cadere nell'oblio dimostrano come l'immagine di una donna forte e capace di prevalere su di un uomo facesse paura. L'immaginario romantico non poteva accettare una figura femminile di quel tipo, e anche nelle epoche successive essa è stata accettata a fatica. La novella di Fouqué non ha subito la stessa sorte in quanto la rottura con la tradizione è meno esplicita.

Pentesilea, che nei lettori romantici aveva suscitato ribrezzo, in un lettore contemporaneo potrebbe suscitare compassione per la follia in cui sprofonda e dalla quale le Amazzoni tentano inutilmente di salvarla. Ondina invece potrebbe suscitare quasi ammirazione per i suoi tentativi, purtroppo falliti, di evitare l'uccisione dell'uomo che ama.

23 Cfr. Stephan, Inge, cit., p.131.

La Nature de Leopardi, l'Althée de Pavese, la Médée de Pasolini : trois mères filicides

Marta Mariani

Notre contribution a pour but le rapprochement et l'analyse de trois femmes assassines : la Nature décrite par Giacomo Leopardi, l'Althée des dialogues mythologiques de Cesare Pavese et la Médée du cinéaste Pier Paolo Pasolini.

Ces trois mères criminelles et filicides ont des aspects en commun car elles sont, premièrement, des figures mythiques, reliées au substrat culturel sur lequel un vaste imaginaire repose. De plus, elles sont des génitrices que les trois auteurs, de la modernité ou de l'époque contemporaine, revitalisent afin de développer certaines réflexions ontologiques, concernant l'existence humaine. Elles deviennent en outre des hypostases à la signification philosophique qui révèlent, grâce à la richesse des images, des noyaux douloureux pour le genre humain presque incommunicables autrement. On pourrait donc définir ces revitalisations mythiques comme des véritables témoignages à propos de la métaphysique, parce que les auteurs s'en servent pour atteindre une connaissance plus profonde de l'esprit humain et de la nature. Dorénavant, on ne pourra pas oublier l'opinion de Vico, selon lequel le mythe serait une clef fondamentale pour la compréhension des phénomènes qui sont à l'origine des civilisations. « La métaphysique », disait-il dans ses *Principes de la philosophie de l'histoire*, « cette reine des sciences, commença à l'époque où les hommes se mirent à penser *humainement*, et non point à celle où se mirent à réfléchir sur les idées humaines » (Vico 1827: 88). Il convient alors d'aborder les réinterprétations mythologiques avec une attitude à la fois participative et spéculative.

Mère Nature : l'allégorie de Leopardi

La toute première figure féminine qu'on va considérer est la Nature, protagoniste d'une des *Petites Œuvres Morales* de Giacomo Leopardi, à savoir l'*Histoire de la Nature et d'un Islandais*. Dans cet ouvrage, le système « ultra-philosophique »¹ de l'auteur soulève de questions fondamentales et complexes, sans pour autant porter le discours à un niveaux exclusif ou élitiste. Pour ce qui concerne, d'ailleurs, le statut philosophique du penseur Leopardi, il suffit en définitive de s'en tenir aux considérations de Giorgio Colli, selon lequel la consécration du philosophe Leopardi serait un acte de justice auquel on ne peut pas se soustraire, malgré sa complexité et son originalité :

1 D. BINI, «Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia», pp. 52-66, in *Italica*, Spring/1997 (74/1).

La postérité n'a pas manqué de reconnaissance envers Leopardi, mais elle s'est montrée pourtant, comme il l'avait prévu, injuste et myope. Sa prétention d'être en même temps philosophe et poète fut jugée excessive, et puisque canoniser un grand philosophe, même s'il est mort, est quelque chose de plus absorbant et compliqué, pour la postérité, que le fait de canoniser un grand poète, on s'en tint au second parti. Leopardi, d'ailleurs, n'avait pas accepté les règles et les termes de la philosophie moderne, il n'avait suivi aucune école officiellement reconnue, en somme, ses papiers n'étaient pas en règle pour qu'il soit un philosophe. Mais si la pensée de la gloire fut son espoir le plus constant, dans les longues nuits de sa jeunesse fatiguée, il est juste de ne pas le frustrer, mort, de ce qui, dans la mort, lui revient, en le subtilisant au domaine de son excellence. (Colli 2024 : VII)

On sait avec certitude que ce dialogue a été rédigé par Leopardi pendant le printemps 1824, approximativement dans le mois de mai. *L'Histoire de la Nature et d'un Islandais*, en illustrant le malaise existentiel imposé aux êtres vivants de façon inéluctable, attribue à la Nature la responsabilité du drame humain lié à une souffrance inextricable de la vie. En conséquence, cette *Petite Œuvre Morale* témoigne, comme Gaspare Polizzi (2011) le dit, d'une «anthropologie négative» constituant la promesse d'un pessimisme cosmique logique et imminent.

L'Histoire démarre avec une description des aventures tourmenteuses d'un Islandais qui, fuyant la Nature, se trouve à errer dans des régions désertes et inhospitalières ; c'est justement dans ces territoires désolés qu'il rencontre une femme statuaire, belle et terrible, au regard énigmatique. Cette femme colossale aux yeux noirs, tout en observant le vagabond, lui pose des questions dans lesquelles on peut percevoir des échos philosophiques : « Qui es-tu ? Que cherches-tu en ces lieux où ton espèce était inconnue ? » (Leopardi 1880 : 215). Le pauvre Islandais est invité dès le départ à connaître clairement sa propre identité, tout comme sa propre téléologie ; la nécessité logique du discours y est donc très stricte. Ce n'est qu'après sa confession, que l'Islandais apprend qu'il a l'occasion de converser justement avec la Nature, l'entité de laquelle il souhaitait s'échapper. Lors de la prise de parole, la Nature ne renonce pas à la réprimande : elle reproche à l'Islandais une certaine naïveté, en soulignant devant le fuyard l'inutilité de sa pérégrination éperdue : « ainsi l'écureuil fuit le serpent à sonnettes jusqu'à ce qu'il aille se jeter de lui-même dans sa gueule » (*ibid.*).

Il est intéressant de considérer de plus près ce double parallélisme institué par la Nature : entre l'Islandais et l'écureuil, d'une part, et entre la Nature elle-même et le serpent, de l'autre part. La force de ces deux comparaisons est due à l'évocation du mécanisme nécessaire et intrinsèque au système biologique. De même que les animaux féroces se jettent sur leurs proies sans pouvoir s'en passer, les proies tombent dans les mâchoires de leur prédateur par destin. En outre, selon ce rapprochement, à la Nature se juxtapose l'image perturbatrice du serpent, l'un des prédateurs les plus inquiétants, en tant que reptile vénéneux et néfaste, à la symbolologie archaïque et

stratifiée.

À propos de cette dernière, il est peut-être convenable de faire quelques digressions afin d'illustrer à quel point les symbolologies de la Mère Nature et du serpent sont interconnectées dans le contexte culturel du bassin méditerranéen. En effet, comment le psychanalyste jungien contemporain Ernst Bernhard le dit, il semblerait exister un véritable complexe de la Déesse Mère méditerranéenne, actif et persistant aussi de nos jours, peu importe que les dettes culturelles soient conscientes ou inconscientes. La Mère méditerranéenne, « on la connaît à travers les figures de Cybèle, Astarté, Ishtar, Isis, Déméter » entre autres ; avec ses mythologèmes, « elle demeure un des phénomènes italiens le plus réels et vitaux », car « dans les familles italiennes on la retrouve souvent en tant que figure centrale de mère dominatrice, qui détermine le destin des membres du groupe familial, pour le meilleur et pour le pire » (Bernhard 1969 : 171 [tr.]). D'ailleurs, une figure fondamentale de la civilisation minoenne, trouvée au palais de Cnossos, en Crète, est justement la Déesse aux serpents :

Cette divinité, probablement chtonienne, déesse-serpent à l'origine, a reçu différents noms à l'époque classique, ou plutôt elle est l'ancêtre de plusieurs déesses qui ont hérité de ses attributs. En Crète, elle s'est appelée Britomartis, Dictynna, Ariane, Artémis; elle a été identifiée aussi à Hécate. [...] Mais une héritière plus directe de la déesse aux serpent est Érinys; Déméter Érinys, fille de Rhéa, est déjà mise en relations avec la Crète par l'hymne homérique.²

Le serpent, associé à la déesse, semblerait donc l'emblème du monde souterrain : il a, d'ailleurs, la précieuse faculté de changer de peau et de se renouveler cycliquement, prouvant ainsi que les connaissances et les savoirs liés à la dissolution des corps, au monde des morts, au renouvellement de la vie naturelle, doivent être attribués à la déesse.

Bien que Leopardi n'ait jamais eu connaissance de la Déesse des serpents, inhérent à la civilisation minoenne, il est plutôt plausible que sa statuaire et colossale figure de femme-ministre de la vie cosmique ait hérité des connotations de l'*alma Venus* du *De rerum natura* composé par Lucrèce.

Même si l'adjectif se rapportant à Vénus, *alma*, ait souvent été traduit par «nourrissante», dans le sens de «roborative», il est probable que Leopardi ait pu inférer et saisir, grâce à son érudition, la signification la plus profonde de ce terme. En effet, comme Waltz le souligne, dans cet attribut on repère l'archétype ancestral d'une déesse productrice d'épéautre, féconde et génitrice :

Il me paraît utile de rappeler [...] la manière dont Alfred Ernout et Cyril Bailey interprètent *alma Venus* dans leurs éditions respectives de Lucrèce. C'est ainsi que, suivant Ernout, qui le traduit par « Venus nourricière », *alma* « correspond » au grec ζείδωρος, dont Empédocle s'est servi pour qualifier Aphrodite, alors que ζείδωρος

2 S. REINACH, «L'Artémis arcadienne et la déesse aux serpents de Cnossos», pp. 150-160, in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1906 (30).

signifie étymologiquement « qui produit l'épeautre (ζειά) », d'où par extension, chez Homère, « fécond », puis, par confusion peut-être avec le verbe ζῆν, « qui donne la vie ».³

Il est donc vraisemblable que Leopardi, de façon plus ou moins inconsciente, revitalise à travers Lucrèce un imaginaire tout à fait archaïque, dont une femme immortelle et souveraine se fait le pivot et dans lequel quelque chose d'inéluctable détermine les limites biologiques des vivants.

Si l'on revient maintenant à l'*Histoire de la Nature e d'un Islandais*, on peut observer comment le deuxième justifie ses vagabondages ; il explique à la Nature qu'il avait voyagé sans cesse afin de s'établir dans des environnements favorable à la vie humaine. Pourtant, il avait dû se rendre compte que les conditions climatiques étaient partout également menaçantes et hostiles. La femme colossale et indifférente interroge alors le pauvre Islandais, tout en l'obligeant à expliciter une croyance erronée, enracinée dans son esprit, qui semblerait à la base d'un malentendu tout à fait pénible : « T'imaginais-tu par hasard que le monde était fait pour vous ? » (*ibid.* : 221).

La question posée révèle l'aberration interprétative de l'homme qui, malgré la marginalité de son rôle dans le système biologique, se place indûment au centre du mécanisme naturel, destinataire même des attentions de la souveraine : la Nature. La déception de l'Islandais est donc fatale, elle peut se rapprocher à l'humiliation morale future, qui sera plus tard causée par l'évidence scientifique de l'évolutionnisme darwinien. En effet, à différence de l'Islandais et de Leopardi (qui n'ont subi qu'une des trois humiliations morales individuées par le père de la psychanalyse Sigmund Freud) les contemporains de Pavese et de Pasolini devront tolérer la honte de descendre de primates, de n'être, donc, comment Nietzsche le dit, que de « singes pensants ». Ils devront supporter, en outre, d'être dépossédés de pouvoir décisionnel, parce qu'ils sont subjugués, enfin, par le despotisme de l'Inconscient. Cependant, l'amertume se fait, pour l'Islandais, accablant et inadmissible ; l'ambition de valoir un peu plus que rien se cache, en définitive, derrière ses efforts pour attribuer à la Nature au moins une volonté vexatoire, voire persécutante, face à l'absurdité de reconnaître que cette Mère est tout à fait indifférente à ses créatures. Quelle serait, en fin de compte, la consolation ? Essentiellement, la souffrance humaine pourrait au moins être soulagée par la conscience de mériter des sentiments, même s'il s'agit de sentiments dictés par la haine la plus impitoyable.

Dans cette *Histoire*, la vérité, tout comme la Nature, montre son visage monstrueux et cruel : la planète n'a pas été conçue pour les humains – si tant est qu'elle ait été imaginée par quelqu'un ou pour quelqu'un. Chaque espèce biologique est également insignifiante, singulièrement, pour la Mère Nature, car sa contribution sert à peine

3 R. WALTZ, « Alma Venus », pp. 51-71, in *Revue des Études Anciennes* 1957.

au fonctionnement de l'ensemble. C'est justement dans ce cadre fonctionnel, dépourvu d'éthicité au sens humain du terme, que l'Islandais tire des conclusions démoralisantes :

J'en conclus que tu es l'ennemie ouverte des hommes, des animaux et de toutes les créatures. Tu nous tends des pièges, tu nous menaces, tu nous assaillies, tu nous piques, tu nous frappes, tu nous déchires, tu nous offenses, tu nous persécutes : par coutume et par dessein, tu es le bourreau de ta propre famille, de tes fils, de ton sang et de tes entrailles. (*ibid.*)

En réfléchissant sur cette définition, on peut immédiatement constater qu'il persiste, selon l'interprétation de l'Islandais, une vision anthropocentrique ou, si l'on veut, «génocentrique» voire «eidocentrique» (pour utiliser des néologismes indiquant la croyance, supposée appartenir à chaque espèce, d'être la destinataire des projets et des attentions de la Nature). Il est donc manifeste que le paradoxe d'une mère tueuse de sa propre famille constitue un noyau trop traumatisant pour l'individu humain pour qu'il puisse y penser. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si le nihilisme prend le dessus : l'Islandais sera bientôt dévoré par deux lions voraces – peut-être les fauves que la Souveraine archaïque des animaux sauvages avait jusqu'ici apprivoisées ?

Dans l'*Histoire* de Leopardi, en somme, l'auteur attribue à la Nature elle-même l'existence du mal ; elle ne serait, en définitive, que la source de la souffrance des vivants, bien que cette femme gigantesque, divine et terrible, ne soit pas consciente de nuire aux exemplaires des espèces, que l'on pourrait définir quasiment 'sacrificiels' – si la Nature les lèse, elle le fait accidentellement, sans s'en apercevoir, soucieuse qu'elle est de sauvegarder l'équilibre entier du système biologique. La Nature semblerait enfin exercer son pouvoir sans émotions, sans sentiments : son intérêt se consacre plutôt, de façon exclusive et indéfectible, au maintien de l'ordre global.

Althée, la mère salvatrice et assassine de Méléagre

Pour ce qui concerne Althée, la mère impérieuse du Méléagre pavésien, il est convenable d'en traiter en retraçant l'origine de son mythe, afin de connaître la tradition archaïque de cette déesse. Pourtant, avant de nous concentrer sur la tradition mythologique, nous souhaitons préciser brièvement certaines données contextuelles. Chez Pavese, la figure d'Althée est évoquée par le spectre du chasseur de Calydone, Méléagre, désormais décédé, lors d'un dialogue confidentiel avec Hermès. Dans une atmosphère d'outre-tombe, le héros, grâce à sa conscience posthume et lucide, examine sa propre condition existentielle en avouant son terrible désarroi : il a été tué par la mère. La génitrice, en fait, n'avait pas toléré des torts procurés par le fils. De façon très significative, le dialogue de Pavese porte le titre de *La mère* ; en outre, on peut déduire facilement des documents d'avant-texte que l'intérêt de l'auteur serait celui de montrer, par ce dialogue, le destin d'une «enfance tragique». D'ailleurs, *La mère* faisait partie d'un groupe de dialogues focalisés sur les vicissitudes dramatiques des certains héros écrasés par le destin. Méléagre figurait, donc, parmi

ces héros, à côté d'Œdipe. Les brouillons qui gardent le dialogue entre Méléagre et Hermès attestent, en effet, que cette composition a été rédigée par Pavese entre le 26 et le 28 décembre 1945. Il est intéressant de souligner que, bien que les variantes philologiques soient limitées, la plupart d'entre elles convergent sur la conclusion de la cinquième réplique du héros – des paroles sur lesquelles, essentiellement, le pathos dialogique tout entier s'appuie. On reviendra plus tard sur les détails de cette réplique. Or, il est utile de se porter sur le sujet mythologique, en illustrant à grands traits les faits de la famille de Méléagre.

Althée, femme d'Œnée, ayant sauvé de la combustion un tison auquel la vie du nouveau-né Méléagre était liée, sera tiraillée plus tard entre la colère et un amour maternel mélangé à la fierté. Une fois adulte, Méléagre tuera de sa main les frères de sa mère pour s'adjuger le trophée de chasse du sanglier de Calydone. C'est en raison de cette offense qu'Althée se promettra de régler son compte, en supprimant son fils. Avant de s'attarder sur les variations du mythe dans le cadre de la tradition, il est indispensable de relever que l'attestation écrite la plus ancienne de cet assassinat légendaire se trouve dans l'un des poèmes épiques d'Homère, : l'*Illiade*. C'est précisément dans le livre IX du chef-d'œuvre grec que Phénix, afin de persuader Achille à reprendre la bataille, se réfère aux vicissitudes de Méléagre en proposant même certains parallélismes situationnels entre l'expérience du chasseur et celle du fils de Pélée⁴. Bien que l'attestation soit ancienne, il semblerait aussi vraisemblable d'imaginer qu'elle soit déjà tardive par rapport à la consolidation de l'intrigue mythologique fondamentale concernant Althée. En effet, comment Francisetti Brolin (2016 : 10) l'affirme, « il devait exister un ἔπος préhomérique » à propos d'Althée et de Méléagre, probant la force supérieure de la matriarche.

L'épinicie V de Bacchylides témoigne, par exemple, de l'existence des traditions différentes du mythe, selon lesquelles Althée aurait exercé un droit matriarcal absolu en décidant pour la perte de son fils. Le fait que Méléagre ait tué les oncles du côté maternel de la famille, en blessant précisément les parents de sang de la matriarche, avait une certaine pertinence. En effet, si, dans certaines versions du mythe, la mère Althée est représentée tout à fait déchirée par un conflit interne dicté par deux passions opposées (l'amour pour son fils et la haine d'avoir été plus ou moins indirectement blessée par lui-même) qui la poussent à implorer des forces divines supérieures, dans la version de Bacchylides (1993 : 131-132) (qui remonterait, selon Francisetti Brolin, à la forme la plus archaïque), la mère résout elle-même le problème, en jetant dans les flammes l'antique tison, sauvé, auparavant, de la consommation.

Il est intéressant que Pavese choisisse la version du mythe qui remonte à

4 D. AUBRIOT, «Remarques sur le personnage de Phénix au chant IX de l'« Iliade »», pp. 339-362, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1984. Ce que le discours de Phénix semblerait mettre en relief concernerait notamment, selon Danièle Aubriot, « l'attitude de l'homme incapable de dominer son ressentiment [...]. Phénix, racontant que Méléagre s'était laissé envahir par la colère, avait glissé cette insinuation : "la colère [...] gonfle le cœur dans la poitrine des plus sages" » (p. 347).

Bacchylides, attestant du pouvoir suprême de la mère et représentant le héros de Calydone mort, désormais, anéanti par la douleur d'avoir été tué par elle : la mère que rien ne peut effrayer, la mère qui peut s'arroger n'importe quel droit sur sa progéniture.

Il existe cependant des différences entre la réinterprétation mythologique de Bacchylides et celle de Pavese. Si l'auteur grec fait interagir le personnage de Méléagre avec le héros Héraclès, Pavese préfère, parmi les interlocuteurs plausibles, le dieu psychopompe Hermès, comme nous l'avons déjà noté plus haut. Pour Bacchylides, certes, les deux héros, proie aux caprices du destin, sont les prisonniers de l'éphémère qui caractérise l'existence humaine, perdus comme des feuilles dispersées par le vent. Pavese, lui aussi, il est vrai, souhaite traiter de l'absurdité de la vie humaine, mais il élit Méléagre comme seul héros, malheureux et angoissé. Le plus grand malaise de Méléagre est lié à l'inacceptabilité d'avoir été engendré et tué par la même mère. Le héros désespère de pouvoir communiquer à Hermès l'atroce souffrance qu'il ressent, car en tant que fils, il était évidemment totalement dépendant de sa mère ; il a tout de même dû supporter les yeux de la matriarche, fixant les flammes, impassibles, indifférents à la douleur d'un fils.

Il est évident que Méléagre ne conteste pas du tout la mort en tant que limite imposée à la vie humaine. Au contraire, il proteste contre l'absurde coïncidence selon laquelle c'est celle qui l'a mis au monde qui finira par le détruire, détenant ainsi le destin de sa progéniture à l'instar d'une divinité. Il est d'ailleurs surprenant que ce concept soit confié précisément à la cinquième réplique du héros, la plus travaillée philologiquement. D'ailleurs, le sens de l'existence humaine est ici gravement menacé, car une mère meurtrière est bien pire qu'un simple ennemi – Méléagre le souligne de façon pathétique. Le noyau douloureux et absurde, en fait, est le même que celui auquel Leopardi a été confronté. Cependant, comme le montre le mythe, la part attribuée aux sentiments est très différente : cette fois, la mère tue par haine et son crime n'est pas accidentel ; bien au contraire, il est clairement intentionnel, volontaire, dicté par la passion la plus indomptée.

Il est cependant extrêmement intéressant de considérer que, finalement, la figure d'Hermès étend le cas de Méléagre à l'universalité des mortels, tout en affirmant que les êtres humains naissent et meurent toujours entre les mains de femmes qui incarnent une volonté féminine unique. La mère de Méléagre et son épouse, Atalante, coexistent en regardant le feu dans lequel l'homme se fait, le moment venu, braise.

Médée, la mère vengeresse à l'ascendance solaire

Il est maintenant opportun de se porter sur le sujet de Médée, afin d'aborder la revitalisation du mythe faite par Pier Paolo Pasolini. Ce dernier, en tant qu'écrivain et réalisateur, a certainement choisi le personnage de Médée pour traiter de l'identité méditerranéenne. Dans ce bassin maritime, en effet, les figures de Gaïa, de Vénus et de Médée constituent, comme Pisanelli⁵ le dit, des représentations fondamentales

de l'imaginaire. De plus, la Médée de Pasolini, élément central de la réinterprétation cinématographique du 1969, se trouve dans un conflit entre un monde sous-prolétaire, archaïque et mythique (d'où elle provient) et un univers laïque, historique et logique (dont Jason fait partie) ; tout cela est bien explicité par Pasolini lui-même, dans une interview conduite par Oreste del Buono et plus tard paraphrasée par Massimo Fusillo (2007). Pour ces raisons, la tragédie de Médée semblerait suivre une structure théorique modelée sur les postulats spéculatifs de Mircea Eliade, de James Frazer, de Lévy-Bruhl. Il est reconnu, d'ailleurs, que Pasolini était en train d'approfondir, pendant la fin des années Soixante, sa connaissance des principes fondamentaux des discipline psycho-ethno-anthropologiques. Nous savons, en outre, qu'en 1969 Pasolini annonçait à Zigaina son intention de réaliser une pellicule focalisée sur l'origine de l'agriculture (Biancofiore 2007 :139). Il est manifeste, encore, que Médée, dans l'œuvre de Pasolini, se fait le symbole des connexions ancestrales entre la femme et la glèbe, en tant que prêtresse qui célèbre des rituels pour le renouvellement de la fondation du monde : « Dans le film de Pasolini, le point culminant de l'épisode colchidien est sans aucun doute la longue scène du sacrifice humain, dont la reconstitution est directement basées sur un passage du *Rameau d'or* de Frazer »⁶. Médée serait donc, dans l'adaptation pasolinienne, une femme archaïque qui ne connaît que le temps cyclique de la nature ; Jason, au contraire, vivant dans le temps historique, fait l'expérience d'une chronologie linéaire, procédant sans recommencements, sans récurrences, dans une dimension existentielle dépourvue de phénomènes liés aux hiérophanies, manifestations sacrées.

La hiérophanie, en effet, comment Cézar Enia l'explique, « présuppose l'hétérogénéité totale, la discontinuité radicale entre ce qui s'incarne (le sacré, l'absolu) et ce dans quoi il s'incarne (le profane, le relatif). Il y a entre les deux une différence non pas quantitative mais qualitative »⁷.

En d'autres termes, dans le processus de démythification et de laïcisation que Jason connaît sur son parcours expérientiel, les rituels et les répétitions cérémonielles se dégradent, et la vie trouve sa place dans un contexte bourgeois, pour citer la définition de Pasolini, exempt de sacralité.

À propos de cette progressive désacralisation qui concerne l'interprétation du monde faite par Jason, il est important de citer une scène du film *Médée*. Après la rencontre amoureuse entre la magicienne et le héros, ce dernier découvre que le Centaure de jadis est désormais redoublé. Cet être mythologique se présente sous

Paolo Pasolini, pp. 41-49, in *Il ruolo della maternità nella cultura mediterranea : percorsi migratori e simbolici*, 2017.

6 S. SCHELLER, «Le Sacré selon Pasolini : la vision de Médée / The Sacred according to Pasolini : The Visualization of Medea», pp. 125-129, in *ASDIWAL :Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 2009.

7 C. ENIA, «La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade», pp. 319-344, in *Laval théologique et philosophique*, 06/2006 (62/2).

deux formes différentes et contemporaines : la première ayant le torse, la figure, les bras d'un homme et la croupe d'un cheval ; la deuxième sous des apparences tout-à-fait humaines. Révélant à Jason qu'il s'agit de projections de son imagination, de figurations nées de son esprit, le Centaure illustre au héros la superposition complexe des connaissances. Les expériences sacrées et mythiques de l'enfance ont laissé en lui des traces sensibles qui coexistent, juxtaposées et adjacentes, avec des expériences plus tardives, laïques et donc mûres. Il est clair, dans l'œuvre de Pasolini, que cette inexorable désacralisation sera fatalement clivante, en tant que phénomène irrémédiable dans la relation entre Médée et Jason. D'ailleurs, la figure de Médée demeure étroitement liée aux astres du Soleil et de la Lune ; descendant directement de son progéniteur solaire, cette femme magicienne connaît les secrets du temps géorgique et cyclique, elle scande ses rituels selon le calendrier agricole et lunaire ; si elle s'oriente dans l'espace de la Colchide, cela se fait par rapport à l'*axis mundi* : l'arbre sacré auquel est accrochée la toison d'or.

La désorientation imminente de Médée semblerait également liée au changement perturbateur qui s'opère lorsqu'elle, presque dépossédée de sa conscience, tombe amoureuse de Jason ; elle demande donc à son frère Apsyrt de l'aider dans l'opération de vol du toison. La passion de Médée se fait déflagrante ; ses actions paraissent extrêmement liées à une fluctuation passionnelle.

Ce n'est qu'après une crise spirituelle très profonde que Médée s'aperçoit des différences insurmontables entre elle et Jason ; dans leur façon de vivre et d'interpréter la vie une faille s'ouvre. Pasolini exprime clairement, à travers les paroles du Centaure aux traits humains, que Médée est aimée par Jason en raison de sa foi de femme antique. Accablée par une véritable catastrophe spirituelle, écrasée par la douleur de vivre dans un monde où ce qu'elle a toujours cru n'a plus sa place, elle est désormais la destinataire d'un sentiment de pitié éprouvé par Jason, ultime transformation de l'amour qui, à l'origine, avait la force mythique de la connaissance primitive et la profondeur de l'expérience originelle. Quelque part, cependant, la conscience de Médée d'être toujours ce qu'elle a été, un réceptacle rempli d'un savoir qui ne vient pas d'elle mais qui, en elle, reste vivante. L'éveil, chez Médée, d'un savoir magique et archaïque s'accomplit dans la scène de la rencontre avec son ancêtre solaire. D'ailleurs, ce phénomène, étroitement lié à la signification du meurtre d'enfants, ne peut être pleinement compris qu'à travers le *Traité d'histoire des religions* écrit par Mircea Eliade (1953).

Dans le chapitre XLIV du *Traité*, l'expert d'histoire des religions s'attarde sur les cultes solaires du bassin de la Méditerranée. En particulier, Eliade souligne qu'il existeraient des persistances, dans la mythologie grecque, des hiérophanies funéraires du soleil, où ce dernier serait considéré comme le psychopompe meurtrier. L'élément le plus intéressant que l'historien des religions met en évidence est le suivant : le soleil, manifestation sacrée, lumineuse et céleste par excellence, diurne et rationaliste, est cette fois associé à la source des énergies obscures, à une réalité terrestre et infernale, aux secrets du monde nocturne. "Ἡλιος est en effet l'ancêtre de

Médée et père de la magicienne Circé, deux extraordinaires spécialistes des potions magiques extraites du monde végétal et terrestre. Dans cette perspective, on peut finalement interpréter le double filicide de Médée comme une restitution, opérée par la magicienne, de ses enfants, à l'antique progéniteur. Au Soleil passeur d'âmes, au Soleil source de sagesse obscure, Médée confie ses descendants, pour leur offrir une sage éternité, empreinte de sacralité et des secrets archaïques.

Si Jason est indigne de ses fils, c'est uniquement parce qu'il ignore ces mystères sacrés. Si le monde de Jason est désormais privé de vérités sacrées et immortelles, il incombe à Médée de ramener ses enfants aux connaissances les plus archaïques, au monde souterrain et chtonien, à la sagesse impérissable des astres, à la puissance cosmogonique.

Conclusion

Comme nous l'avons vu à travers ces réflexions, la Nature de Leopardi, l'Althée de Pavese et la Médée de Pasolini commettent des filicides différents. Il s'agit de crimes dont les intentions ne sont pas tout à fait analogues. Alors que la Nature tue ses enfants pour mieux gérer la structure supérieure du système biologique dans son ensemble, Althée et Médée exécutent leurs crimes sous l'effet d'une vague de sentiments. Cependant, si chez Althée la mort est perçue comme une limite extrême et finale, imposée à Méléagre de façon punitive, chez Médée le sens d'une réalité souterraine est réactivé : elle tue ses enfants pour qu'ils retournent au géniteur solaire, à l'abri de la profanation des valeurs anciennes, effectuée par Jason.

Bibliographie

- AUBRIOT, D., «Remarques sur le personnage de Phénix au chant IX de l'« Iliade », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1984, pp. 339-362.
- BACCHYLIDES, *Dithirambes – Épinicies – Fragments*, Les Belles Lettres, Paris 1993.
- BERNHARD, E., *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969.
- BIANCOFIORE, A., Médée de Pier Paolo Pasolini: la vengeance du sacré, in *Actes du colloque « Réécritures de Médée »*, Setti, N. (ed), Université de Paris 8, Paris 2007, pp. 139-150.
- BINI, D., «Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia», in *Italica*, 1997, 74/1, pp. 52-66.
- DEL BUONO, O. «Intervista a Pasolini sul film Medea», Rai Teche, <https://www.teche.rai.it/2018/08/intervista-a-pasolini-sul-film-medea>, Web (ultima visita il 15/11/2024).
- ELIADE, M., *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1953.
- ENIA, C., «La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade», in *Laval théologique et philosophique*, 06/2006, pp. 319-344.
- FUSILLO, M., *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Carocci, Roma 2007.
- LEOPARDI, G., *Petites Œuvres morales*, Allia, Paris 2024.

- LEOPARDI, G., *Poésies et Œuvres morales de Leopardi*, Alphonse Lemerre, Paris 1880.
- PISANELLI, F., «La madre traghettatrice nel mare dell'interclassismo : *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini», in *Il ruolo della maternità nella cultura mediterranea : percorsi migratori e simbolici*, Dhouib, M., Campisi, A. (eds), Publications de l'Université de La Manouba, Tunis 2017, pp. 41-49.
- POLIZZI, G., *Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- REINACH, S., «L'Artémis arcadienne et la déesse aux serpents de Cnossos», in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1906/30, pp. 150-160.
- SCHELLER, S., «Le Sacré selon Pasolini : la vision de Médée / The Sacred according to Pasolini: The Visualization of Medea», in *ASDIWAL :Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions* Année 2009 ASDIWAL, pp. 125-129.
- VICO, G., *Principes de la philosophie de l'histoire*, Jules Renouard, Paris 1827.
- WALTZ, R., «Alma Venus», in *Revue des Études Anciennes*, 1957/59, pp. 51-71.

Veuves noires et mantes religieuses: transgressions monstrueuses de la femme–insecte au cinéma

Marjo Mermet–Bouvier–Hatzfeld

Introduction

Dans son essai de 1857 intitulé *L'Insecte*, Jules Michelet examine la vie des insectes d'un point de vue culturel et philosophique. Il ouvre sa réflexion à une interprétation genrée qui rencontre les revendications féministes du milieu du XIX^e siècle, et qu'il énonce ainsi : « L'insecte est femme. Chez nous, féminin veut dire faible ; chez eux, c'est le synonyme de la force et de l'énergie » (Michelet 1903 [1857] : 180), une idée qu'il poursuit dans ses *Éclaircissements*, en rappelant que si l'insecte est essentiellement femelle, le mâle, lui, « est une exception, un accident secondaire, souvent même un avorton, une caricature d'insecte » (*Ibid.* : 369). Ces deux extraits, en venant inverser les valeurs féminines et masculines, donc en soulignant les rôles attribués respectivement aux hommes et aux femmes, laissent entrevoir chez Michelet les premières esquisses d'une réflexion sur ce que l'on nommera à partir du siècle suivant les rôles de genre. Le monde des insectes serait donc le lieu d'une inversion de ces rôles et des rapports de pouvoir qui en découlent. Cette inversion vient tout particulièrement s'incarner dans la pratique du cannibalisme sexuel, à savoir la prédation et/ou la consommation d'un individu par son partenaire sexuel au moment de l'accouplement (ou peu de temps avant ou après).

Le cannibalisme sexuel est particulièrement rattaché dans l'imaginaire collectif à deux espèces d'arthropodes : la veuve noire (*latrodectus mactans*) et la mante religieuse (*mantis religiosa*). Elles incarnent mieux que n'importe quelle autre espèce le renversement des rapports de sexe dans le monde des insectes¹. La femelle veuve noire — dont le nom lui-même évoque ses penchants androcides² — et la femelle mante, généralement plus grandes, plus fortes, plus agressives, que leur mâle sont dans une position de domination par rapport à celui-ci. Cette domination culmine

1 La veuve noire étant une araignée, donc un arachnide, elle n'appartient pas à la classe biologique des insectes. J'emploie le terme d'insecte non au sens strictement biologique, mais également dans ce qu'il comporte de culturel, dans la mesure où, comme le rappellent Emmanuelle André et Jean–Michel Durafour, les insectes sont « entièrement construits par la langue, les sciences et les arts, les multiples manières de voir ou de dire » et que bien souvent « les araignées *fonctionnent* visuellement comme des insectes » (André, Durafour 2022 : 18).

2 Qui tue les mâles.

au moment de l'accouplement, en particulier chez la mante où selon l'idée la plus répandue la femelle décapiterait systématiquement et avec la plus grande barbarie le pauvre mâle dont le corps est consommé, réduit ainsi à sa fonction de ressource nutritive et sexuelle.

Une certaine frange du cinéma d'horreur met en scène des créatures qui viennent elles aussi mettre en crise les rapports de pouvoir genré par l'incorporation de caractères entomologiques³ : des films de métamorphose de personnages féminins en créatures insectoïdes. Pour interroger la figure de la femme-insecte au cinéma, cet article analyse l'imaginaire misogyne qu'elle vient mobiliser au sein de ces films d'épouvante et les traditions iconographiques dont elle hérite, ainsi que le type de féminin et de nature dont ces films tirent profit pour créer de l'effroi. Il recourt pour ce faire à un corpus de plusieurs œuvres occidentales allant de la fin des années 1950 à nos jours, chacune mettant en lumière des spécificités de la femme-insecte : la série *Buffy contre les vampires* (Joss Whedon, 1997) interroge les inversions de pouvoir qu'elle engendre, le court-métrage *Mantra* (Pascal Bourrelrier, Stef Meyer, 2022) le désir sexuel irrépressible auquel elle est soumise, *Invasion of the bee girls* (Denis Sanders, 1973) son pouvoir de prolifération, *Bite* (Chad Archibald, 2015) la dimension horrifique de son corps reproducteur. Enfin *La Femme Guêpe* (Roger Corman, 1959) et son remake *Beauté Interdite* (Jim Wynorski, 1995) nous permettent de penser le potentiel inquiétant de sa fluidité.

Buffy contre les Vampires: cannibalisme sexuel et inversions des rapports de pouvoir

Si l'on se penche sur les recherches en entomologie portant sur le cannibalisme sexuel chez les mantes, on observe plusieurs nuances à apporter à l'imaginaire de la mante religieuse. Tout d'abord, parmi plus de deux-mille espèces de mantes jusqu'ici répertoriées, seulement seize sont listées parmi les espèces pratiquant le cannibalisme (Elgar, Crespi 1992 : 130). Ensuite, parmi ces espèces, le cannibalisme n'est pas systématique lors de l'accouplement (il se produit environ une fois sur trois chez les espèces les plus pratiquantes⁴ [Fisher, Cornell, Holwell, Price 2018 : 6663–6670]), et a de plus grande chance d'apparaître chez des spécimens vivant en captivité, et lorsque la femelle est en manque de nourriture, donc dans des situations de stress ou de mal-être. Enfin, parmi les différentes hypothèses (non exclusives) visant à expliquer le cannibalisme sexuel, certaines prennent en compte une implication volontaire du mâle dans le processus. Si l'on en croit ces différentes études, le cannibalisme sexuel serait donc un comportement surdéterminé, le résultat d'un processus d'évolution visant à produire lors de l'accouplement le plus grand nombre d'œufs.

À ces différents éléments, nous devons ajouter que l'approche biologique elle-

3 Relatifs aux insectes.

4 Adam M. Fisher, Stephen J. Cornell, Gregory I. Holwell et Tom A. R. Price, « Sexual cannibalism and population viability », p. 6663–6670, in *Ecology and Evolution*, 06/2018.

même n'est pas neutre et souffre de biais idéologiques patriarcaux qui se répercutent dans la manière de traiter certains objets d'étude. Dans leur article « *Sexual Stereotypes : the Case of Sexual Cannibalism* », Liam R. Dougherty, Emily R. Burdfield-Steel et David M. Shuker analysent la manière dont le phénomène du cannibalisme sexuel apparaît dans les discours scientifiques, et relèvent la présence d'un vocabulaire et d'un lexique stéréotypés et connotés négativement envers les femelles animales « sexuellement agressives⁵ » (Dougherty, Burdfield-Steel, Shuker, 2013 : 313–322). Les études naturalistes se font donc elles aussi le véhicule d'une perception négative, donc biaisée, des rapports de sexe dans le monde animal.

La construction d'une image négative des espèces animales pratiquant le cannibalisme sexuel passe non seulement par le discours scientifique, mais aussi par les champs culturel et artistique. La mante religieuse et ses consœurs dévoratrices de mâles apparaissent dans les œuvres filmiques et perpétuent bien souvent un sentiment d'étrangeté, d'angoisse et de danger. L'une des plus célèbres occurrences de figuration de mante au cinéma est à chercher plus spécifiquement du côté de la série télévisée. Dans le quatrième épisode de la première saison de *Buffy contre les vampires*, une enseignante remplaçante exerce un irrésistible pouvoir de séduction sur tous les camarades de classe masculins de Buffy. En enquêtant, notre protagoniste et ses ami·es découvrent que la professeure est une « *she-mantis* », un monstre s'apparentant à une mante religieuse géante [FIG. 1], prenant l'apparence d'une femme pour s'accoupler avec de jeunes hommes et les dévorer. En fin d'épisode, elle révèle sa véritable apparence et s'apprête à violer Xander, l'un des personnages principaux, avant d'être arrêtée et tuée par Buffy.

Dans cet épisode, on a affaire à un personnage de femme prédatrice (qui s'en prend par ailleurs à de très jeunes hommes, presque adolescents) qui s'avère être un monstre, un véritable insecte géant. Elle est identifiée par Buffy grâce à ses similarités avec la mante. Mais davantage que sa capacité à tourner sa tête à trois-cent-soixante degrés, son goût pour les sandwichs aux criquets, ou même son apparence monstrueuse, ce qui effraie les spectateur·ices et les personnages masculins lorsqu'ils prennent conscience du danger qu'ils courent, c'est sa volonté de s'accoupler avec eux et de les décapiter au terme du rapport sexuel. Le personnage de l'enseignante, Mrs. French, vient prendre en charge la figure de la mante religieuse, non seulement par son apparence physique, mais surtout parce que la série nous la présente comme une « femme fatale qui dévore la tête de son amant tandis que le corps décapité de celui-ci continue vaillamment de copuler » (Cooke 2024 : 145). C'est au sein de la sexualité même de cette femme-insecte qu'apparaît le danger pour l'homme devenu proie, et que se matérialise toute la monstrosité de cette transformation.

En 1993, Barbara Creed publiait *The Monstrous-Feminine*, un ouvrage pionnier sur les rapports entre genre horrifique et représentations de personnages féminins.

5 Liam R. Dougherty, Emily R. Burdfield-Steel et David M. Shuker, « Sexual Stereotypes : the Case of Sexual Cannibalism », *Animal Behaviour*, 2013, pp.313–322.

Elle analyse comment le cinéma d'horreur construit le féminin comme monstrueux et véhicule ainsi des peurs masculines. Ce féminin monstrueux est construit en relation avec les capacités reproductives et maternelles, mais d'une manière détournée pour produire une image repoussante, horripilante, hors-norme. C'est précisément ce qui se joue dans l'épisode de *Buffy* : la créature n'est pas monstrueuse uniquement car elle prends l'apparence d'une autre espèce, elle est monstrueuse car, en incorporant le comportement du cannibalisme sexuel, elle détourne de manière horripilante et mortelle le rapport sexuel hétérosexuel.

C'est là que se trouve l'un des principaux enjeux de représentations de la mante religieuse et des autres cannibales sexuelles au cinéma. Pour le dire avec Lucy Cooke, elles « pervertissent “l'ordre naturel” caractérisé par la suprématie et la puissance sexuelle des mâles » (*Ibid.* : 145). Les guillemets employés par l'autrice renvoient au fait que certaines organisations sociales sont employées comme grilles de lecture pour penser le non-humain. Ainsi, la différenciation sexuelle binaire, dont découle la domination du masculin sur le féminin, est pensée comme seule répartition existant chez les espèces non-humaines. La « suprématie et la puissance sexuelle des mâles » serait donc le mode normal selon lequel fonctionne le monde naturel tout entier, mode auquel les sociétés humaines seraient tenues de se conformer pour ne pas tomber dans l'anormal, le « contre-nature ». Greta Gaard, dans son article « *Toward a queer ecofeminism* » analyse précisément l'emploi dans les discours dominants d'une certaine vision de la nature pour justifier l'existence de normes sociales hétérosexistes. Elle qualifie la nature fantasmée, imaginaire à laquelle on exige que les membres de la société se conforment de « paradigme dominant de l'hétérosexualité⁶ » (Gaard 1997 : 121), soit une vision de la nature se fondant sur la naturalisation de l'hétérosexualité. Chez Mrs. French, l'écart pris par rapport à ce paradigme se traduit par la figuration d'une créature qui détourne le naturel pour devenir monstrueuse, mais la femme-insecte ne possède pas toujours des pouvoirs et une apparence surnaturels.

Mantra: métamorphoses et désirs mortifères

Dans le court-métrage de Pascal Bourelier et Stef Meyer, *Mantra* (2022), la compagne d'un entomologiste se découvre une fascination pour l'un des spécimens destinés à être tués par son mari : une mante enfermée dans un vivarium. Tout au long du film, la jeune femme et la femelle s'observent dans de longs champs-contrechamps. Elles semblent parvenir à communiquer : Emma par la parole, la mante par ses regards pénétrants et ses mouvements de pattes et de mandibules. Un lien se tisse, et semble traduire une dynamique non pas de proie et prédateur, mais plutôt d'(a)mantes, mutuellement attirées l'une par l'autre. Lorsqu'elle est prisonnière de son vivarium, Emma fait mine d'embrasser la mante, et lorsque

6 Greta Gaard, « Toward a Queer Ecofeminism », p. 121 in *Hypatia*, 02/1997 [traduction personnelle].

l'insecte en est sortie, et s'accroche à son vêtement, elle la prend doucement sur sa main, l'approche de son visage, lui sourit et murmure le nom qu'elle lui a trouvé : Mantra. La caméra s'attarde sur cet instant de proximité entre les deux personnages filmés de profil, placés à même hauteur dans un moment de contemplation. Le lien qui se tisse entre elles semble à l'origine d'une transformation dans le corps et le comportement de la jeune femme. Une scène en milieu de métrage montre la jeune femme allongée dans le jardin de sa maison, le corps convulsé et produisant des râles et des craquements, comme en proie à une douloureuse métamorphose. Par la suite, Emma se déplace dans la maison par des mouvements lents et saccadés, nue, et ses errances s'accompagnent de cliquetis rappelant ceux des mandibules de la mante.

Paul, l'entomologiste, rentre de voyage et trouve la maison changée, lugubre. Il monte à l'étage où l'attend Emma dans son lit, dissimulée par un drap blanc légèrement translucide rappelant une nymphe⁷ d'insecte. La voix d'Emma, amplifiée par un effet de *reverb*, l'appelle. Il se déshabille et la rejoint dans le lit. Ils s'étreignent, puis Emma se place brusquement au-dessus de lui en soulevant le drap, dévoilant leurs corps nus aux spectateur·ices. Emma se penche au-dessus de Paul, et avec un mouvement tout aussi brusque, elle l'attire contre elle et lui mord le cou. Elle s'agrippe à Paul qui tente en vain de s'extraire de la prise de la jeune femme, qui finit par le laisser retomber lorsque seuls des tressaillements nerveux post-mortem animent encore le corps du jeune homme. La caméra remonte lentement le long du corps nu et couvert de sang d'Emma, qui sourit dans une expression de jouissance, la tête renversée en arrière [FIG. 2]. Elle rouvre les yeux et fixe la caméra, son sourire disparaît et le film se termine. Le meurtre de son partenaire, peut-être davantage que le rapport sexuel, semble avoir provoqué le plaisir ressenti par la jeune femme.

La question du plaisir est précisément au cœur du chapitre sur les mantes religieuses de l'ouvrage *Le Mythe et l'homme* de Roger Caillois. S'appuyant aussi bien sur la biologie et l'anthropologie que sur la psychanalyse, Caillois déploie une analyse de la présence sous-jacente de la figure de la mante dans les mythes et les arts. Une figure associée à celle de la « femme fatale », qui cause la mort de celui qui s'approche d'elle dans une perspective sexuelle. Dans un passage de son chapitre, il s'appuie sur l'hypothèse du physiologiste Raphaël Dubois selon laquelle la décapitation du mâle par la mante religieuse pourrait avoir pour but de provoquer des spasmes rendant l'accouplement plus efficace et plus long. « Si bien qu'en dernière analyse, en conclut Caillois, ce serait le principe du plaisir qui lui commanderait le meurtre de son amant » (Caillois 1987 : 37). Déduction un peu rapide étant donné que le plaisir n'est pas évoquée par le naturaliste : c'est Caillois qui l'introduit, trahissant ainsi une crainte profonde liée à la figure de la mante.

Ce qui fait peur chez la mante, c'est l'idée d'un appétit sexuel débordant, incoercible, qui dépasserait toute morale et tout respect pour la vie masculine. Une caractéristique que l'on trouve chez la femme vampire, une figure analysée

7 Stade intermédiaire entre la larve et l'insecte adulte (*imago*). Appelée pupe chez les diptères, et chrysalide chez les lépidoptères.

par Barbara Creed dans son *Monstrous-Feminine*, dont elle connecte l'émergence au sein du cinéma d'horreur avec le développement de mouvements de libération des femmes dans les années 1970. La femme vampire viendrait figurer la crainte généralisée d'une « expression plus agressive de la sexualité féminine » (Creed, 1993 : 224) qui risquerait d'accompagner ces mouvements de libération. Elle ajoute que la femme vampire vient « perturber l'identité et l'ordre [...], elle ne respecte pas les préceptes de la loi qui fixent les règles d'une bonne conduite sexuelle », et enfin elle « transgresse les limites entre le vivant et le mort, entre l'humain et l'animal » (*Ibid.* : 231–232). C'est une figure hybride, une créature de la fluidité, bien souvent dotée de caractéristiques propres aux espèces prédatrices (des comportements de chasse, des crocs acérés, une soif de sang, voire la capacité de se transformer en animal tel que le loup, la chauve-souris ou l'araignée) et même représentée en prédatrice sexuelle (un rôle habituellement associé au masculin). Plus encore, ce qui caractérise le vampire, masculin comme féminin, c'est sa capacité à propager sa monstruosité, et donc à engendrer une multitude de ses semblables.

Invasion of the bee girls : prolifération vampiriques

Dans un film de 1973, *Invasion of the bee girls*, réalisé par Denis Sanders, la transformation de femmes hétérosexuelles en créatures insectoïdes tueuses d'hommes se fait, comme le titre l'indique, sous le mode d'une propagation incontrôlable et exponentielle. Les spectateur-ices comprennent au fil du film le mode opératoire de la communauté des « *bee girls* » : l'une des femmes-insecte tue un homme après l'avoir séduit, puis la compagne de cet homme reçoit un mystérieux coup de téléphone. Elle est attirée par les *bee girls* dans une pièce secrète où elle subit un lavage de cerveau : on l'enduit d'une substance blanche puis elle entre dans une machine remplie d'abeilles qui viennent s'agglutiner sur son corps. Tout le processus semble la plonger en transe et lui provoquer de la jouissance [FIG. 3]. Elle devient l'une des leurs, et se met elle aussi à tuer. Cela se poursuit jusqu'à ce que Neil, le protagoniste, empêche Julie, son *love interest*, de se faire transformer en femme-insecte, et détruit la machine utilisée par les *bee girls*. Ce schéma narratif n'est pas sans nous rappeler celui des histoires de vampires, qui ont eux aussi le pouvoir de transformer un simple être humain en l'un-e des leurs, en lui faisant boire leur sang, et qui sont amenés à disparaître si le vampire originel est tué.

Dans ce film, c'est l'abeille qui est employée pour illustrer le conflit entre les sexes. L'œuvre de Denis Sanders s'inscrit donc dans une tradition des représentations de l'abeille comme motif généré. Tradition qui remonte à l'Antiquité, où l'abeille est, en l'occurrence, employée comme modèle de la femme idéale chez des auteurs comme Simonide et Xénophon (Fraterno, 2022). Le caractère travailleur de l'animal est en effet érigé en exemple d'une femme au foyer, fidèle, ordonnée, prévoyante et soigneuse. Ce parallèle ne disparaît pas dans la culture chrétienne, puisque l'abeille y

devient le symbole de la sainte Vierge, et par extension de la virginité, de la chasteté et de la vertu⁸ (Kievits 2012 : 75–79). L'espèce étant composée d'un grand nombre d'individus asexués, et la reine ayant la spécificité de ne s'accoupler qu'une fois pour toute une vie, l'abeille domestique (*apis mellifera*) est souvent associée à une pudeur et une absence de désir sexuel valorisées voire exigées chez les femmes. Or dans *Invasion of the bee girls*, le sexe devient justement l'arme de ces femmes-insectes par laquelle elles parviennent à duper et à tuer une grande partie des personnages masculins.

Le film opère donc une inversion de la symbolique traditionnelle de l'abeille dans un but horrifique. Une inversion qui semble trouver sa clé analytique dans une séquence de milieu de film. Un montage parallèle superpose une scène de séduction et de meurtre par Susan, la reine des *bee girls*, et une scène dans laquelle Neil et Julie regardent un documentaire animalier. Tandis que Susan s'apprête à faire une fellation à sa future victime, on passe à nouveau sur le documentaire. Une veuve noire apparaît à l'écran tandis que la voix off explique que dans le monde des insectes, on trouve de nombreux exemples de femelles tuant les mâles durant l'accouplement. On assiste à un accouplement mortifère de deux veuves noires, puis l'image change à nouveau, laissant apparaître une mante religieuse femelle en train de dévorer un mâle. La scène repasse une dernière fois sur Susan et son partenaire lors d'une scène de sexe qui se termine, hors-champ, par le meurtre de ce dernier. Un parallèle est donc explicitement tracé, grâce à un montage parallèle, entre la figure prédatrice de Susan, la reine des abeilles, et celles de la mante religieuse et de la veuve noire. La figure de la mante, dont j'ai développé les spécificités plus haut, et qui rejoint celle de la veuve noire, semble avoir contaminé celle de l'abeille, d'ordinaire située du côté de la vertu. C'est le règne des insectes tout entier, et non plus seulement les espèces spécifiquement connues pour pratiquer le cannibalisme sexuel, qui devient le lieu d'un potentiel renversement des rapports de sexe. Le danger ne vient plus seulement de la femme-mante, mais de tout type de femme-insecte, et il ne réside plus seulement dans l'acte sexuel, mais aussi dans une faculté, toute entomologique, de reproduction fulgurante.

Bite : de la prolifération à la reproduction

Dans le film *Bite* (2015), réalisé par Chad Archibald, la protagoniste, Casey, se fait piquer par un insecte inconnu lors de son enterrement de vie de jeune fille. Tandis qu'elle rentre chez elle après le séjour, la piqûre s'infecte, devient purulente, contamine tout son corps, jusqu'à transformer la jeune femme en une créature hybride et meurtrière. Sa dernière victime est son futur mari, dont le corps sera découvert par la police une semaine plus tard, libérant une multitude d'œufs et d'insectes [FIG. 4]. Le film se clôt sur une joggeuse se faisant piquer par l'un des insectes et répétant la même phrase prononcée par Casey en début de film : « *it's just a little bite* ». Comme

nombre de films d'épouvante, *Bite* se termine donc sur la promesse que le mal qu'il met en scène n'a pas été éradiqué et que, bien au contraire, les horreurs dont les spectateur·ices ont été témoins sont amenées à se répéter de façon exponentielle. Plus encore, la nuée d'insectes enfantés par la femme-insecte viennent figurer une crainte de ce que Barbara Creed nomme le « *monstrous womb* ». En partant de l'exemple de *Chromosome 3 (The Brood)* de David Cronenberg et en s'appuyant sur les travaux de Julia Kristeva (Kristeva 1982), Creed développe l'idée que dans l'imaginaire, dans les discours, et de façon plus spécifique au cinéma, il est bien souvent question, dans la monstrosité féminine, de monstrosité du corps féminin, et en particulier de son pouvoir reproducteur. Sous un régime hétéropatriarcal viable, ce pouvoir doit être soumis à une régulation, il doit être contrôlé, maîtrisé, canalisé par une entité masculine pour produire une progéniture saine.

Lorsque le corps féminin est seul décisionnaire du processus de reproduction — comme c'est le cas dans *Chromosome 3* dont l'antagoniste, Nola Carveth est la génitrice par parthénogénèse d'un groupe de créatures meurtrières s'attaquant à toutes celles et ceux qui lui ont fait du mal — ce qui est généré par ce corps ne peut être que malfaisant⁹. Dans *Bite*, Casey ne se reproduit pas à proprement parler toute seule, puisqu'elle se sert du corps de son fiancé pour procréer, mais c'est elle qui est active dans ce processus, tandis qu'il n'en est que la victime passive (et souffrante). Le couple vient ainsi renverser la conception hétérosexiste traditionnelle de la reproduction qui mobilise un mâle pénétrant actif et une femelle pénétrée passive. En conséquence, les petits qui naissent de ce mode anormal de reproduction ne peuvent qu'être, eux aussi, anormaux et perpétuer la monstrosité de leur mère — jusqu'ici restreinte à l'espace intime et féminin de la maison — au monde extérieur. Un monde fondé sur la domination des corps féminins et qui risque donc de se trouver bouleversé par leur déchaînement.

La scène de l'éclosion des insectes pondus par Casey dans le corps à l'agonie de son fiancé semble faire échos à un cauchemar que la protagoniste a fait un peu plus tôt dans le film. Dans le rêve, elle est accueillie par ses ami·es qui la félicitent pour l'arrivée prochaine d'un enfant tandis qu'une multitude d'œufs translucides orangés s'écoulent du corps de Casey. Les invité·es se mettent alors à piétiner les œufs répandus au sol en scandant de plus en plus fort « *babies, babies* » tandis que Casey, horrifiée mais impuissante, essaye vainement de les arrêter. Le cauchemar est le premier indice d'une contamination du corps reproducteur par la monstrosité entomologique, il est le premier signe que ce corps en métamorphose s'apprête non seulement à se transformer, mais aussi à transformer son environnement. La fin du film annonce en effet la prolifération de l'espèce mutante d'insectes, et des femmes-insectes monstrueuses — en la personne de la joggeuse qui vient rejouer le rôle de Casey en début de film. Elle annonce une perpétuation de l'anormal par le biais du

9 « The implication is that without man, woman can only give birth to a race of mutant, murderous offspring » (Creed 1993 : 178).

corps féminin procréateur. Un anormal qui risque de gagner tout l'environnement social en propageant chez les femmes hétérosexuelles et leur attribuerait les mêmes symptômes qu'à Casey. Non seulement les symptômes physiques de son hybridation, mais aussi des symptômes comportementaux qui viennent mettre en crise son rôle de genre. À partir du moment où elle est piquée par l'insecte pendant son enterrement de vie de jeune fille, Casey n'a en effet cessé de remettre en question ce qui est attendu d'elle en tant que femme en couple hétérosexuel : elle annonce qu'elle ne veut pas avoir d'enfant, elle s'en prend à la famille de son fiancé en la personne de sa belle-mère, elle revient sur sa décision de se marier et bien sûr, elle assassine son compagnon.

Ce qui est perpétué à la fin du film, c'est un écart à la norme. Non seulement à une norme de l'espèce — qui sépare radicalement l'humain de l'insecte¹⁰ — mais également à une norme de genre — qui attribue aux individus assignés homme ou femme des rôles distincts. Le féminin-insecte est ici dangereux car il fait proliférer une inquiétante anormalité. Celle-ci est au cœur des angoisses humaines liées aux insectes, en particulier aux espèces dites « invasives », dont Joseph Meeker, qui les nomme « espèces pionnières », souligne que nous méprisons des qualités chez elles que nous valorisons chez des pionniers humains : ténacité, adaptabilité, et bien sûr capacité à perpétuer sa lignée. La figure de la femme-insecte condense ainsi des angoisses liées au féminin et des angoisses liées aux insectes : elle se situe à l'intersection de représentations spécistes et misogynes présentes dans les films d'horreur occidentaux en synthétisant les caractéristiques des deux types de monstres.

Conclusion : la femme-insecte ou l'angoisse de la fluidité

La Femme Guêpe, réalisé par Roger Corman en 1959, ainsi que son remake *Beauté Interdite*, réalisé par Jim Wynorski en 1995, retracent l'histoire de Janice Starlin, une femme d'affaire à la tête d'une firme de cosmétiques qui ingère un sérum de jeunesse expérimental fait à partir de gelée royale de guêpe, qui provoque sa métamorphose en monstre.

Dans les deux films, on retrouve un personnage féminin qui, une fois mise en contact avec la substance entomogène¹¹, est prise de pulsions meurtrières. Si la majorité de leurs victimes sont des hommes, elles s'attaquent aussi à d'autres femmes dont elles jalourent la jeunesse, la beauté, ou la relation avec certains hommes. Les modalités d'assassinat de ces deux versions de la femme-guêpe sont donc en elles-même très genrées. Elles font d'elles deux archétypes de la femme dangereuse : la femme fatale (danger pour les hommes) et la femme rivale (danger pour les femmes). On retrouve ce schéma dans *Bite*, puisqu'en plus de son compagnon,

10 Hugues Marchal note ainsi que les insectes ont longtemps été perçus dans l'histoire occidentale comme des représentants d'une « inhumanité radicale » (Marchal, 2007 : 67).

11 Qui est issu du corps d'un ou plusieurs insectes.

Casey tue l'amie avec laquelle il l'a trompée ainsi que sa belle-mère avec laquelle elle entretenait une relation conflictuelle — relation qui illustre par excellence la notion de rivalité féminine dans l'imaginaire collectif.

On en revient à la figure de la vampire, qui épouse elle aussi ces deux archétypes. Monstre dévoratrice qui mène les hommes à leur perte, la femme vampire est également une figure inspirée par la comtesse Báthory, une femme de la noblesse hongroise du XVI^e siècle, accusée d'avoir torturé et tué des centaines de jeunes filles et de s'être baigné dans leur sang pour conserver sa jeunesse et sa beauté éternellement (Creed, 1993, 226–227). Comme elle, la femme-guêpe est obsédée par son apparence et par son âge, et n'hésite pas à sacrifier d'autres femmes pour garantir la préservation de sa beauté. Dans la version originale, elle mord d'ailleurs certaines de ses victimes au cou, un geste habituellement associé aux attaques de vampires.

Plus spécifiquement, ce que nous dit Barbara Creed — en s'appuyant sur l'ouvrage *The Vampire Film* de James Ursini et Alain Silver — c'est que Élisabeth Báthory a inspiré la figure de la vampire lesbienne. Un archétype que l'on retrouve dans de nombreux films à partir des années 1970. Pour Creed, l'association des personnages de la lesbienne et de la femme vampire dans les films d'horreur était une évidence car « ces deux figures sont représentées dans la culture populaire comme des femmes sexuellement agressives » (*Ibid.* : 225–226). Or, dans les films étudiés jusqu'ici, la métamorphose d'une femme en femme-insecte est bien souvent concomitante à la lesbianisation d'une femme en couple hétérosexuel : elle prend la forme des gestes et mots de désir d'Emma pour la mante religieuse dans *Mantra*, d'un baiser lesbien entre Casey et son amie Kirsten dans *Bite*, ou encore de scènes d'extase, de caresses et de baiser entre une femme mariée et les créatures meurtrières de *Invasion of the bee girls*. La femme-insecte, elle aussi « sexuellement agressive », vient questionner la norme, elle vient transgresser les limites des espèces et de la sexualité. Comme la femme vampire, elle est une créature de l'entre-deux, de la fluidité, hybride et bisexuelle. Elle représente quelque chose d'effroyable : le non-respect des codes en vigueur dans une société construite sur la domination et la séparation de la nature, sur l'hétérosexualité obligatoire¹² et sur la hiérarchisation des sexes. L'écart à la norme qui prolifère avec les femmes-insectes — que ce soit par un endoctrinement hypnotique (*Invasion of the bee girl*) ou par la procréation (*Bite*) — c'est donc aussi un anormal *queer* ou du moins, un écart à l'hétéronormativité¹³.

12 L'hétérosexualité obligatoire, ou *compulsory heterosexuality*, est un concept popularisé par Adrienne Rich en 1980, qui renvoie à l'institution politique définissant l'hétérosexualité comme la sexualité par défaut, naturelle et obligatoire des femmes. (Rich, 1980 : 631–660)

13 La notion de prolifération, ou de propagation, est d'ailleurs récurrente dans les discours homophobes et transphobes : les membres de la communauté LGBTQIA+ seraient un risque pour la société, et notamment pour les esprits les plus influençables (ceux des enfants ou des adolescents par exemple) car leur simple existence dans l'espace public, dans les institutions ou dans les médias, risquerait de faire s'implanter l'idée anormale et dangereuse qu'il est possible de dévier de la norme.

Les métamorphoses de femmes–insectes viennent donc prendre en charge une transgression de plusieurs frontières — biologiques, sociales, sexuelles. C’est cette transgressivité qui est effrayante pour les spectateur·ices. C’est elle qui est cristallisée chez les monstres féminins lors de leur hybridation avec des insectes — l’hybridation étant toujours une forme de transgression. Lorsque ces métamorphoses se multiplient de façon incontrôlable, elles cristallisent la peur d’une propagation épidémique capable de s’étendre au-delà des limites du corps individuel et de contaminer tout un environnement social. Les récits d’horreur où prolifèrent les femmes–insectes portent l’inquiétude d’un écart individuel qui pourrait faire naître un mouvement collectif, une remise en question généralisée des rôles genrés. Comme le chantait Anne Sylvestre dans *Clémence en vacances*, si une femme cessait soudainement de remplir les fonctions imposées à son genre, une telle « maladie » pourrait s’étendre à « toutes les Clémence¹⁴ ».

Filmographie :

Bite, Dir. Chad Archibald, Canada, 2015
Mantra, Dir. Pascal Bourellet et Stef Meyer, France, 2022
La Femme Guêpe, Dir. Roger Corman, États-Unis, 1959
Chromosome 3, Dir. David Cronenberg, Canada, 1979
 « Le Chouchou du prof », Dir. Bruce Seth Green in *Buffy contre les vampires*, Joss Whedon, États-Unis, 1997
Invasion of the bee girls, Dir. Denis Sanders, États-Unis, 1973
Beauté interdite, Dir. Jim Wynorski, États-Unis, 1995

Bibliographie

ANDRÉ E. et DURAFOUR J.–M., *Insectes, cinéma: le visible qui palpite*, Rouge profond, coll.« Raccords », Aix-en-Provence 2022.
 CAILLOIS R., *Le Mythe et l’Homme*, Gallimard, Paris 1987.
 COOKE L., *Bitch: le pouvoir des femelles dans le monde animal*, Albin Michel, Paris 2024.
 CREED B., *The Monstrous–Feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, coll.« Popular fiction series », Londres ; New York 1993
 DOUGHERTY L. R., BURDFIELD–STEEL E. R., SHUKER D. M., « Sexual Stereotypes : the Case of Sexual Cannibalism », in *Animal Behaviour*, 2013, pp.313–322.
 ELGAR M. A. et CRESPI B. J., *Cannibalism : ecology and evolution among diverse taxa*,

Voir Elsa Mourgues, « Les Idées Claires : le lobby LGBT existe-t-il ? », *France Culture* [En ligne], publié le 5 décembre 2018, consulté le 15 novembre 2024 ; Benoît Vitkine, « La Russie durcit sa législation contre la “propagande homosexuelle” », *Le Monde* [En ligne], publié le 24 novembre 2022, modifié le 27 décembre 2022, consulté le 15 novembre 2024 ; Thomas Vampouille, « “Transmania” : le duo Moutot–Stern livre les racines de son obsession anti-trans », *Têtu* [En ligne], publié le 18 avril 2024, consulté le 15 novembre 2024.

14 Anne Sylvestre, « Clémence en vacances », *Comment je m’appelle*, 1977.

- Oxford [England] ; Oxford University Press, New York 1992, 386 p.
- FISHER A. M., CORNELL S. J., HOLWELL G. I. et PRICE T. A. R., « Sexual cannibalism and population viability », in *Ecology and Evolution*, vol. 8, n° 13, 2018, p. 6663–6670.
- FRATERNI M., « Apis mellifera : réflexions autour de l’image de la domesticité chez Hésiode, Simonide d’Amorgos et Xénophon », in *Journée de recherche et formation en langues anciennes en lien avec le programme de Culture Antique des ENS*, Université de Pau et des Pays de l’Adour, Pau 2022.
- GAARD G., « Toward a Queer Ecofeminism », in *Hypatia*, vol. 12, n° 1, 1997, p.114-137.
- KIEVITS J., « L’abeille, de mythe en mythe », in *Labyrinthe*, 40, 2013, p.75–79.
- KRISTEVA J., *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New-York 1982
- MARCHAL H., « Le conflit des modèles dans la vulgarisation entomologique l’exemple de Michelet, Flammarion et Fabre », in *Romantisme*, vol. 138, n° 4, 2007, p. 61-74.
- MICHELET J., *L’Insecte [1857]*, Calmann–Levy, Paris 1903.
- MOURGUES E., « Les Idées Claires : le lobby LGBT existe-t-il ? », France Culture [En ligne], publié le 5/12/2018, consulté le 15/11/2024, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-lobby-lgbt-existe-t-il-7097911>
- RICH A., « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 5, n° 4, juillet 1980, p. 631-660.
- SYLVESTRE A., « Clémence en vacances », *Comment je m’appelle*, 1977
- VAMPOUILLE T., « “Transmania” : le duo Moutot–Stern livre les racines de son obsession anti-trans », Têtu [En ligne], publié le 18 avril 2024, consulté le 15 novembre 2024, <https://tetu.com/2022/06/23/pride-marche-fierte-gay-lgbt-queer-contre-disparaitre/>
- VITKINE B., « La Russie durcit sa législation contre la “propagande homosexuelle” », Le Monde [En ligne], publié le 24/11/2022, modifié le 27/12/2022, consulté le 15/11/2024, https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/24/la-russie-durcit-sa-legislation-contre-la-propagande-homosexuelle_6151480_3210.html

Una santa assassina: il caso di Ol'ga di Kiev (890-969)

Arturo Massa

Introduzione

Il panorama di studi sul medioevo europeo ha visto negli ultimi cinquant'anni un aumentare dell'interesse nei confronti della santità femminile. Lo studio critico della letteratura agiografica di genere ha messo in luce caratteristiche specifiche di natura sociale, culturale, letteraria, oltre che religiosa, delle diverse aree geografiche del continente. Il risultato di questo nuovo approccio scientifico ha rilevato, dal punto di vista storico-culturale, l'importanza delle donne nella costruzione delle tradizioni cristiane e, a livello filologico-letterario, le modalità e gli stilemi utilizzati dalla ristretta cerchia scrittoria maschile per descrivere le sante. Nello specifico, i testi agiografici sono stati analizzati non solo sul piano letterario, ma, con la dovuta cautela, anche su quello storico e perciò riconosciuti capaci di fornire informazioni utili alla ricostruzione di alcuni spaccati della vita medievale ancora poco noti.

Se per l'occidente latino la storiografia sul tema conta ormai decine di pubblicazioni¹, non altrettanto si può dire per la tradizione delle terre slavo-orientali. La giovane scienza agiografica di area slavistica, sviluppatasi tra XIX e XX secolo, risulta priva di strumenti sistematici ed imponenti edizioni di fonti come la *Bibliotheca Hagiographica*, gli *Acta Sanctorum* o la *Patrologia Graeca e Latina*². Anche gli studi disponibili risultano poco attendibili sul piano scientifico e sono spesso di difficile reperibilità. A questa importante lacuna si aggiunge la poca, se

1 Si citano qui alcuni dei testi più significativi della storiografia occidentale in merito al tema: Valerio, A., *Cristianesimo al femminile: donne protagoniste della storia della chiesa*, M. D'Auria Editore, Napoli 1990; Boesch Gajano, S. (ed.), *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive. Atti del I convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia*, Roma, 24-26 ott. 1996, Viella, Roma 1997; Id. "Spiritualità laica e santità femminile", in *La santità*, Id. (ed.), Laterza, Roma 1999, pp. 71-75; Zarri, G., Scaraffia, L. (eds.), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1994; Benvenuti, A., In Castro Poenitentiae. *Santità e società femminile nell'Italia Medievale*, Herder, Roma 1990; Id., "La santità al femminile: funzioni e rappresentazioni tra medioevo ed età moderna", in *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*, *Actes du colloque de Rome (27-29 octobre 1988)*, Collection de l'École française de Rome 149, Roma 1991, pp. 467-488; Børresen, K. E., *Le madri della chiesa. Il Medioevo. Risposta matristica alla tradizionale cultura patriarcale*, M. D'Auria Editore, Napoli 1993.

2 Diddi, C., "Agiografia e omiletica: dalla Slavia Cirillo-Methodiana alle tradizioni regionali", in *Lo spazio letterario nel Medioevo. Volume III. La cultura slava*, Capaldo, M. (ed.), Salerno Editrice, Roma 2005, p. 321.

non nulla, attenzione per la santità femminile, quasi mai presente nella produzione scientifica fino alla metà del Novecento³. Tuttavia, negli ultimi anni si registra un crescente interesse verso la cultura cristiana di questi territori al fine di identificare un tracciato storico, spesso ignorato, in cui collocare le figure femminili che apportarono un contributo decisivo alla formazione dell'identità cristiana russo-slava.

Dal lungo medioevo russo⁴ emergono i nomi di cinquantanove donne riconosciute sante o venerabili. Un numero cospicuo se si pensa alle complesse vicende che si susseguirono nella Rus' di quest'epoca: il delicato processo di cristianizzazione, l'affermazione di Kiev e Novgorod come principali centri politici e amministrativi, l'instabilità politica causata dal continuo succedersi dei principati, la dominazione tatare durata due secoli ed infine l'ascesa di Mosca.

La documentazione relativa alle sante medievali della Rus' consente di affermare che ogni grande città aveva dato i natali o aveva ammirato le gesta di una o più di queste donne: Ol'ga, prima principessa cristiana vissuta a Kiev nel X secolo, Ingigerd, meglio nota come Anna di Novgorod, figlia del re di Svezia e convertitasi al cristianesimo agli inizi dell'XI secolo, Predslava di Polock e Teodulia di Suzdal', entrambe monache e conosciute con lo stesso nome di Evfrosinija. La maggior parte delle sante della Rus' visse nei secoli XIII e XIV, nei vari centri che a poco a poco andavano emergendo: a nord nella città di Pskov, nelle terre centro-orientali, a Vladimir e nei suoi dintorni, a Tver' e nella zona di Rostov-Jaroslavl'. Nei secoli successivi furono invece le città della Moscovia (Mosca, Uglič, Nižnij, Lazar'ev) che videro lo sbocciare di nuove donne sante o venerabili⁵.

Questi dati vanno letti con estrema cautela. Le fonti agiografiche disponibili per molte delle sante di questi secoli si compongono di poche righe e alcune di queste risultano troppo tarde per essere considerate attendibili⁶. È pur vero che i centri di produzione dei testi agiografici erano ben pochi nella Rus' appena cristianizzata e non è da escludere la possibilità che vi fossero molte più figure di donne santificate o venerate in qualche modo di quelle che si conoscono attualmente.

A grandi linee, è possibile strutturare una carta d'identità delle sante russe

3 Se l'occidente ha saputo sviluppare una sensibilità critica nei confronti delle tematiche di genere grazie al movimento femminista della seconda metà del secolo scorso, la scarsa attenzione verso questi temi in area russa si giustifica in parte a causa della comparsa tardiva dei *gender studies*, capaci di impattare sulla cultura e sulla storiografia solo a seguito degli eventi del 1989. Si veda in proposito Imposti, G., "Lo sviluppo dei *gendernye issledovanija* in Russia nell'ultimo decennio", in *Studi Slavistici*, N. I, Firenze University Press, Firenze 2004, pp. 105-114.

4 Sulla concezione di un lungo medioevo russo si rimanda in prima battuta alle riflessioni di Fernand Braudel in Braudel, F., *Il mondo attuale*, Einaudi, Torino 1963. Per un'analisi più recente si veda Codevilla, G., *Il medioevo russo. Secoli X-XVII*, Jaca Book, Milano 2023.

5 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, Firenze University Press, Firenze 2010, pp. 19-20.

6 Significativi i casi di Anna (Irina), Charitina e Glikerija di cui possediamo poche righe contenute in fonti della prima metà del XIX secolo.

riconosciute come tali. Di queste conosciamo il nome, la provenienza, la data della memoria e la tipologia di santità con la quale vengono etichettate. Solo per una esigua cerchia di esse è possibile abbozzare una biografia e descriverne il culto utilizzando la documentazione liturgico-letteraria giunta fino a noi. A questa *élite* appartiene sicuramente Ol'ga di Kiev, la prima donna della Rus' ad essere santificata e la prima regnante di Kiev ad essersi convertita al cristianesimo.

L'intento di questo contributo è quello di delineare i tratti principali della figura di Ol'ga, passata alla storia come la "santa assassina", artefice della cristianizzazione del popolo russo, anello di congiunzione tra oriente slavo e impero bizantino. L'analisi condotta tiene conto di un'ampia documentazione agiografica, la più ricca se si guarda alle altre figure femminili di questa categoria, utile a delineare almeno sommariamente il profilo della santa. Anche la storiografia sul tema ha prodotto un'abbondante letteratura⁷, mescolando a volte dati folclorici e storici ed evidenziando le numerose carenze che ancora pesano su un personaggio di questo calibro. Gli storici si sono da subito concentrati sulla relazione tra Ol'ga e Bisanzio e sulle implicazioni connesse al suo battesimo. Lo studio delle testimonianze sia slavo-orientali che bizantine, avviato intorno alla metà del Novecento, ha portato gradualmente a stabilire il luogo, la data esatta, le circostanze del battesimo e le ragioni dietro la sua conversione, connesse inevitabilmente alla politica estera intrapresa dalla sovrana e ai rapporti commerciali intrattenuti con la capitale dell'impero.

Caratteristiche agiografiche di una principessa assassina

Modelli di santità e tipologie agiografiche maturate in seno alla cristianità occidentale in modo graduale e plasmate attraverso processi secolari, si diffusero tra gli Slavi neoconvertiti con grande rapidità, portando a un'appropriazione accelerata del patrimonio agiologico romano-bizantino. Ad imporsi fin dalle prime fasi fu soprattutto il modello martiriale di età protocristiana il quale, grazie a testi di forte impronta documentaria, offrì esempi immediati di virtù cristiana entrando stabilmente nel repertorio slavo-ecclesiastico⁸; questa letteratura, attinta a matrici greche e latine,

7 Si forniscono alcuni titoli appartenenti a questa letteratura: Poppe, A., "Once Again Concerning the Baptism of Olga, Archontissa of Rus'", in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 46, 1992, Harvard University Press, Cambridge 1992, pp. 271-77; Fennel, J., "When was Olga canonised?", in *Christianity and the Eastern Slavs, I (Slavic Culture in the Middle Ages)*, Gasparov, B., Raevsky-Hughes, O. (eds), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 77-82. Nazarenko, A. V., *Drevniaia Rus' na mezhdunarodnykh putiakh: Mezhdistsiplinal'nye ocherki kul'turnykh, torgovykh, politicheskikh svyazei IX-XII vekov*, Iazyki russkoi kul'tury, Moscow 2001; Butler, F., "A Woman of Words: Pagan Ol'ga in the Mirror of Germanic Europe", in *Slavic Review*, Winter, 2004, Vol. 63, No. 4, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 771-793; Id., "Ol'Ga's Conversion and the Construction of Chronicle Narrative", in *The Russian Review*, Apr., 2008, Vol. 67, No. 2, Wiley, Hoboken 2008, pp. 230-242.

8 Diddi, C., *Agiografia e omiletica: dalla Slavia Cirillo-Metodiana alle tradizioni regionali*, op. cit., pp. 324-325.

non tardò peraltro a stimolare una produzione autoctona di scritti agiografici, ispirata a questi modelli ma adattata alle caratteristiche di una già radicata religiosità locale.

In età medievale, la scrittura storiografica e agiografica era affare esclusivamente maschile. Lo testimoniano i pochissimi documenti autografi scritti da donne, le quali godevano di uno *status* sociale particolarmente elevato⁹. Nel caso delle principesse, le loro biografie venivano narrate poiché tramandavano la nobiltà del loro principato o, a seguito dell'avvento di Mosca, testimoniavano la memoria dei predecessori degli zar. Proprio la figura della principessa divenne il modello più ricorrente nell'agiografia slava, data la funzione cardine che questa assunse per la conversione e diffusione del cristianesimo.

Nella Rus' medievale il *typos* della principessa si affiancava, e spesso si sovrapponeva, a quello del santo principe. La venerazione per queste donne non si spiega semplicemente grazie alla loro "popolarità", ma esse incarnavano la responsabilità per la sorte dell'ideale cristiano di donna, rappresentando un esempio per tutto il popolo della Rus'. Di fatto, il processo di conversione nelle terre slave, come anche in altre aree europee, aveva origine dalla casata reale alla quale era affidato il compito di convertire i sudditi. La famiglia reale diveniva dunque il modello di cristianità per tutti i fedeli, o aspiranti tali, definendo la nobiltà di sangue come nobiltà d'animo tesa alla santità¹⁰.

Il modello della santa principessa slava è ispirato ancora una volta alla cultura bizantina. Nel IV secolo la conversione al cristianesimo degli imperatori impose una re-invenzione della stessa immagine del monarca, che solo pochi decenni prima interpretava il ruolo del persecutore. Anche le più note figure femminili di stirpe imperiale, spesso di dubbia origine o dal passato tormentato, si distinguevano per le loro caratteristiche nettamente contrastanti col prototipo della pia donna cristiana¹¹. In sintesi, il processo che prese piede in età tardoantica, fu quello di convertire la sovrana peccaminosa in una sovrana pura, adatta ad aspirare alla santità. Il personaggio che consentì il concretizzarsi di questo passaggio fu Elena, madre dell'imperatore Costantino il Grande. Ella fu caricata di tutte le virtù cristiane e del compito di redimere i suoi predecessori, al punto da essere appellata come novella Maria. Fu così che ai ricorrenti attributi di vergine, madre, vedova, si aggiunse quello nuovo di imperatrice cristiana¹². Quest'ultimo fu ripreso dall'agiografia slava che lo adattò

9 Per un approfondimento sulla condizione della donna nei territori slavi del medioevo, in particolare nel principato di Mosca, si veda Janin, V. L., *Aktovye Pečati Drevnej Rusi X-XV vv.*, I, Nauka, Mosca 1970.

10 Il principio della rappresentatività dei valori cristiani delle donne nella Rus' viene espresso all'interno della monografia dedicata ad Anna di Kašin: Manuchina, T. I., Gadalova G. N., *Svjataja Blagovernaja Knjaginja Anna Kašinskaja*, Siver, Tver' 2009.

11 Giannarelli, E., *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV secolo*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 1980.

12 Nardi, E., *Né sole né luna. L'immagine femminile nella Bisanzio dei secoli XI e XII*, Leo S. Olschki, Città di Castello 2002, pp. XV-XVI.

alle principesse della Rus', sovrane che ispirano i loro successori e si innalzano ad esempi di vita cristiana per i propri sudditi.

Ol'ga personifica tutte le virtù proprie del modello principesco cristiano. Ciò che però distingue la prima principessa di Kiev dalle sante successive è indubbiamente la sua indole guerriera e vendicativa, tanto da classificarla in un tipo agiografico unico che unisce le doti proprie della santità a quelle della spietata assassina. Le notizie sulle vicende avvenute durante la reggenza di Ol'ga¹³ testimoniano l'astuzia utilizzata nell'elaborazione delle modalità con le quali la sovrana uccise i suoi nemici. La sua vendetta nei confronti dei Drevljani, uccisori del marito, provocò la morte di migliaia di persone. Stando al racconto della *Cronaca degli anni passati*, la principessa ricevette a corte un'ambasciata di venti nobili Drevljani che le proposero di sposare il loro principe Mal. Dopo aver convinto la delegazione di voler accettare la proposta, Ol'ga ordinò ai suoi sudditi di portare i Drevljani in città dove furono sepolti vivi insieme alla loro imbarcazione. Ignari di quanto accaduto alla prima ambasceria, il popolo di Mal inviò a Kiev una nuova rappresentanza composta dai migliori uomini del sovrano. Essi furono accolti con grandi onori ed invitati in una *banja* (tipica sauna russa) dove furono bruciati vivi. La narrazione della vendetta prosegue con il viaggio di Ol'ga in terra nemica per onorare la tomba del defunto marito. In questa circostanza la principessa ingannò i Drevljani offrendo loro del fortissimo idromele che li fece cadere nel sonno. A quel punto, il cronista riporta che l'esercito di Kiev uccise cinquemila uomini in una notte, cifra spropositata ma che rende l'idea del sanguinoso massacro ordinato da Ol'ga, aprendo definitivamente il conflitto tra i due popoli slavi. Spazzata via la nobiltà nemica, l'assedio di Iskorosten, capitale drevljana, si concluse con l'incendio, causato da uno stratagemma architettato dalla sovrana che prevedeva l'utilizzo di piccioni equipaggiati con zolfanello ed erba secca, e la successiva distruzione della città¹⁴.

Dal racconto emergono due principali attributi connotanti la figura della prima santa principessa: la crudeltà e l'ingegno. Caratteristiche che si mescolano con i *topoi* ricorrenti nell'agiografia slava del modello mariano: elezione divina, vita gradita a Dio, bellezza e luce, carità, visioni, attributi di lode, matrimonio spirituale¹⁵. Se infatti i primi anni del regno di Ol'ga si caratterizzano per gli scenari sanguinari, la sua reggenza di quasi trent'anni è ricordata come un periodo sostanzialmente pacifico, anche grazie alla creazione di una rete di alleanze sia interna che esterna

13 Alla morte del marito, il principe Igor', Ol'ga divenne reggente del trono ereditato da suo figlio, Svjatoslav Igor'evič, ancora troppo piccolo per poter governare.

14 Il racconto della vendetta di Ol'ga è riportato nella *Cronaca degli anni passati* (*Povest' vremennych let*). Due le edizioni tradotte in italiano disponibili che, tuttavia, non riportano a fronte il testo originale: Sbriziolo, I. P., (ed.), *Racconto dei tempi passati. Cronaca russa del secolo XII*, Einaudi, Torino 1971; Kossova, A. G., (ed.), *Cronaca degli anni passati (XI-XII secolo)*, San Paolo Edizioni, Alba 2005.

15 Si rimanda allo schema in Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., p. 106 tab. 2.

alla Rus'. La documentazione su Ol'ga, pur menzionando le vicende drevljane, esalta in prima battuta la rinuncia alle "cose" terrene in favore della conquista del Regno¹⁶. Il riferimento alla vita gradita a Dio è ben mostrato per l'amministrazione dei suoi territori e per il governo dei sudditi. Ella viene presentata attraverso le virtù descritte nel Libro dei Proverbi, nel passo in cui la Sapienza risulta la chiave per raggiungere l'equità, la giustizia e la rettitudine (*Pr.* 1, 3).

La bellezza è una delle prime caratteristiche citate dalle fonti biografiche su Ol'ga e, in generale, da tutta la documentazione riguardante le sante della Rus'. Bellezza descritta come lo specchio della bontà dell'anima, frutto di una vita spesa per compiacere Dio. Una definizione che puntualmente si ritrova nella cultura bizantina in cui alle nobili donne dei secoli X-XII si attribuiva un ideale di bellezza esteriore, manifestazione concreta di spiritualità¹⁷.

La carità, caratteristica comune dei santi in generale e recepita anche dal cristianesimo slavo, si manifesta attraverso il servizio verso il prossimo. Ol'ga è detta generosa verso i poveri e i reietti, mostra loro benevolenza, ascolta le loro richieste ed è giusta nel concedere il perdono. Questi attributi di lode vengono generalmente evidenziati negli epiloghi encomiastici delle *Vite*. L'agiografo utilizza subito il termine "rallegirati" (*radujsja*), richiamandosi al saluto rivolto dall'arcangelo Gabriele alla Vergine, per poi elencare i vari appellativi di lode in onore della santa: lode delle vergini, sostegno delle monache, vanto dei sacerdoti, difesa e baluardo dei fedeli e della fede, ausiliatrice degli oppressi, consolazione degli afflitti¹⁸.

Elezione divina e visioni costituiscono due motivi ricorrenti nell'agiografia slava. Spesso accostati poiché l'uno anticipa l'altro (la visione, concretamente l'apparizione angelica, è il segnale che preannuncia l'elezione della donna prescelta da Dio), sono declinati in modo differente a seconda della santa di riferimento. Le *Vite* esaltano le attitudini del personaggio (spiccata intelligenza e desiderio di un'istruzione cristiana fin dall'infanzia, dono della Sapienza, desiderio delle cose di Dio, riprova della loro Grazia interiore), con l'intento di presentare una figura fuori dal comune che vive per compiere una missione affidata da Dio¹⁹. Il caso di Ol'ga è fra tutti quello più atipico: la sua elezione divina non deriva certamente da un'istruzione cristiana, né da attributi ignoti alla futura sovrana in età fanciullesca e riconducibili al cristianesimo. Il contesto d'origine pagano e la fama di spietata assassina tramandata dalle cronache

16 In questo caso il Regno ha una duplice accezione: inteso come tramite terreno per diffondere la religione cristiana e al contempo come fine ultimo a cui assurgere una volta terminato il proprio compito.

17 Nardi, E., *Né sole né luna*, op. cit., p. 32. Anche la letteratura cristiana antica faceva corrispondere alla bellezza fisica altrettante qualità morali (Cfr. Giannarelli, E., *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana*, op. cit., pp. 38-40).

18 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., p. 136.

19 Significativi i casi di Evfrosinija di Polock, Evfrosinija di Suzdal' e Anna di Kašin, scelte da Dio ancor prima della loro nascita e dotate fin da subito di tutti gli attributi di lode necessari al compimento della missione divina.

imposero agli agiografi l'utilizzo di un *topos* della letteratura classica: il *puer senex*. Utilizzato da autori come Cicerone, Virgilio e Ovidio si propone di costruire una figura fanciullesca ideale in cui confluiscono in maniera equilibrata i tratti migliori di vecchiaia e giovinezza²⁰. Questo modello fu adattato analogamente ad Ol'ga che, pur non essendo ancora cristiana, fu dotata di un intelletto già maturo e di una saggezza insolita per una fanciulla. Da sottolineare che il motivo del *puer senex* è prettamente maschile e la scelta dell'agiografo ricalca la percezione d'inferiorità, diffusa nella cultura slava tra XI-XIII secolo, dell'ingegno delle donne rispetto a quello degli uomini. Anche le visioni della principessa di Kiev non consistono in apparizioni angeliche ma in rivelazioni naturali volte ad indirizzarla verso il suo ruolo di guida per il popolo slavo da cristianizzare. Un esempio emblematico è riportato nella *Vita estesa di Ol'ga* in cui si descrive la miracolosa indicazione tramite i raggi solari del luogo in cui sarebbe dovuta sorgere la città di Pskov, uno dei centri propulsori del cristianesimo della Rus'.

Fondamentale *topos* mariano ripreso nelle narrazioni sulla prima santa principessa è quello del matrimonio spirituale, in questo caso, tramite il battesimo.

L'agiografia riprende il sacramento nuziale per indicare l'unione dell'anima del santo con Dio e viene spesso utilizzato anche in molti casi di santità maschile. Ad ogni modo, in riferimento alle sante, esso acquisisce maggiore valore simbolico e concretezza. La donna cristiana ha il dovere di coltivare la naturale vocazione di moglie e madre e di generare così nuova vita cristiana.

Il cristianesimo russo-slavo fa del matrimonio spirituale il motivo chiave delle *Vite* delle sante²¹. Questo si manifesta solo in presenza di tutte le caratteristiche, fino ad ora descritte, riconducibili al modello mariano. Cristo accetta la santa come sua sposa solo se si sono concretizzati tutti i motivi propri della Madre²².

Ol'ga raggiunge lo *status* di sposa di Cristo attraverso il battesimo ricevuto a Costantinopoli. Stando al racconto della *Vita*, la principessa avrebbe rifiutato la proposta di matrimonio dell'imperatore, sfruttando solo il suo ascendente per ricevere dal patriarca il sacramento battesimale al fine di governare sulla Rus' insieme a suo figlio come sovrana cristiana, strumento della volontà divina²³.

Quanto detto nelle righe precedenti testimonia ancor di più il duplice volto assunto

20 Riflessione proposta per la prima volta in Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948, tr. a cura di A. Luzzato e M. Candela, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 115-118.

21 Anche l'agiografia bizantina utilizza il *topos* del matrimonio spirituale (Parasceve, Caterina d'Alessandria e Tecla ne sono un esempio), cfr. Garzaniti, M., "L'agiografia slavo-ecclesiastica nel contesto della liturgia bizantina. Sacra scrittura e liturgia nella composizione della Vita di Paraskeva", in *Contributi italiani al XII Congresso Internazionale degli Slavisti (Cracovia 26 agosto-3 settembre 1998)*, Esvan, F. (ed.), Associazione Italiana degli Slavisti, Napoli 1998, pp. 187-189.

22 Nelle fonti solo Ol'ga, Evfrosinija di Polock e Evfrosinija di Suzdal' soddisfano tutti i motivi mariani in questione.

23 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., pp. 141-142.

nel corso dei secoli da Ol'ga di Kiev. Se da un lato le fonti cronachistiche, provenienti anche dall'occidente latino-bizantino, restituiscono il profilo di una sovrana violenta che con la crudeltà riuscì a costruire il suo regno, dall'altro, gli agiografi slavi, pur non negando i tratti cruenti delle vicende della principessa, riuscirono ad adattare i modelli agiografici occidentali a delle caratteristiche totalmente contrastanti con la santità.

Vite di Ol'ga

Considerando i diversi testi che narrano le vicende di Ol'ga è impossibile parlare di una biografia della sovrana come di un componimento lineare e unitario. Esistono infatti molteplici testi di natura storica e agiografica che ci forniscono informazioni sulla sua figura. Il primo da citare è sicuramente la narrazione contenuta nella *Cronaca degli anni passati* (anni 945-969) che si tramandò quasi del tutto immutata fino al XVI secolo²⁴. Segue il racconto del battesimo di Ol'ga contenuto nel *paterik* (dal greco *Paterikon biblion* ovvero Libro dei padri)²⁵ del monastero delle Grotte di Kiev in una redazione databile tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo.²⁶ Del XIII secolo è invece la *Vita breve*, mentre la prima edizione della *Vita estesa* risale al XVI secolo, collocata all'interno del *Libro dei Grandi* e frutto della combinazione delle notizie offerte dalle fonti precedenti. La *Narrazione della principessa Ol'ga* (*Skazanie o knjagine Ol'ge*) è, invece, un testo del XV secolo, più simile alla narrazione annalistica ma con una forte reinterpretazione di alcune notizie storiche in chiave agiografica. La definitiva rielaborazione del testo con l'inserimento di quei caratteri tipici dell'agiografia slava si colloca tra il XVII e il XVIII secolo, all'interno dell'opera del metropolita Dimitrij Tuptalo.

I testi appena citati dimostrano l'assenza di fonti biografiche vicine cronologicamente al periodo di reggenza di Ol'ga. Le *Vite* dei santi principi della Rus' si sarebbero diffuse a partire dai secoli XI-XII, ma di queste ci sono giunte solo alcune rielaborazioni più tarde. Si ipotizza che anche nel caso della principessa di Kiev fosse stato scritto un testo più dettagliato, con notizie significative sulla

24 Si tratta di una compilazione annalistica della storia della Rus' di Kiev dalle origini del mondo sino al XII secolo. Nota fino all'Ottocento come *Cronaca nestoriana*, per via del nome del suo autore, rappresenta la fonte principale per la ricostruzione della storia antica e medievale dei territori russi. Per le edizioni tradotte in italiano si rimanda alla nota 14 di questo testo.

25 Il termine identifica una raccolta di vite esemplari e mirabili dei padri di un dato monastero, dai semplici monaci, ai prelati, ai santi. Nella tradizione bizantina si contano svariati esempi di questo genere di raccolte, che, tradotte in slavo antico già nel X e XI secolo, conobbero larga diffusione soprattutto nella Rus' all'indomani della conversione al cristianesimo. Cfr. Heppel, M., *The Paterik of the Kievan Caves Monastery*, Harvard University Press, Cambridge 1989, pp. XX-XXI; Diddi, C., *I Dialogi di Gregorio Magno nella versione antico-slava*, Europa Orientalis, Salerno 2000.

26 Toscano, S., "Paterik del monastero delle Grotte di Kiev (XIII-XV secc.)", in *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Bragone, M. C., Caramitti, M., De Giorgi, R., Rossi, L., Toscano, S. (eds.), Wojtek, Napoli 2023, pp. 6-7.

sua conversione, sul viaggio a Costantinopoli e sul battesimo ricevuto, ed infine sulla sua morte. Un testo del genere, mai pervenutoci, avrebbe fatto da base per la documentazione diffusasi successivamente²⁷.

Se dunque le cronache raccontano di una donna sanguinaria e avida di potere, le *Vite* rappresentano un contenitore ideale da cui trarre le peculiarità che hanno fatto di Ol'ga la santa più venerata della Rus'. Si propone qui un'analisi sommaria delle tre narrazioni agiografiche più significative e che meglio sono riuscite a costruire nei secoli la tradizione sulla "santa assassina"²⁸.

La *Vita* breve di Ol'ga (*Proložnoe žitije Ol'gi*)²⁹ è presente nei sinassari fin dal XIII secolo. La narrazione è estremamente concisa, quasi del tutto priva di commenti, ma, nonostante ciò, si differenzia dalla semplice narrazione annalistica per la presenza di alcuni tratti distintivi dell'agiografia slava. L'intestazione, dopo l'indicazione del mese e del giorno in cui viene celebrata la memoria della santa, riporta che il nome assunto dalla principessa dopo aver ricevuto il battesimo è quello di Elena. Il riferimento all'imperatrice bizantina e madre di Costantino è evidente e conferisce ad Ol'ga un'aura spirituale densa di riferimenti: Elena è stata la prima sovrana cristiana della storia così come Ol'ga la prima principessa cristiana della Rus', la prima fu madre di colui che avrebbe reso possibile la diffusione del cristianesimo in tutto l'impero romano, la seconda fu nonna di Vladimir, primo principe cristiano di Kiev. La notizia del nuovo nome ricevuto non è inedita, bensì presente già nelle fonti cronachistiche precedenti. Ciò che la rende degna di nota è la sua collocazione in apertura del racconto, ad indicare che tutta la trattazione si fonda sulla conversione al cristianesimo della principessa.

La *Vita* prosegue citando alcuni dettagli sul luogo di nascita di Ol'ga e sulla sua famiglia. Considerata la mancanza di dati, anche nelle cronache, relative all'origine familiare della principessa, l'agiografo si limita a dire che si tratta di una famiglia di umili origini e che la fanciulla sarebbe stata di natura mite e dotata di saggezza³⁰.

27 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., pp. 72-73.

28 È bene precisare che, pur non essendo letti durante le comuni funzioni ecclesiastiche, i testi agiografici riuscirono a promuovere efficacemente un modello di santità. Essi fanno parte di quella produzione paraliturgica utilizzata a scopo educativo, giocando un ruolo decisivo nella formazione delle generazioni russo-slave. Non essendo esclusivamente appannaggio del clero, le *Vite* penetrarono all'interno della quotidianità della popolazione, almeno di quella parte che aveva accesso all'istruzione, influenzando radicalmente sull'immaginario collettivo. Cfr. Stantchev, K., "Agiografia e agiologia nella tradizione slavo-ortodossa", in *Santità, culti, agiografia: temi e prospettive: atti del I Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia: Roma, 24-26 ottobre 1996*, Boesch Gajano, S. (ed.), Viella, Roma 2011, pp. 27-50.

29 Si farà riferimento alla versione contenuta in Kuskov, V. V., *Drevnerusskie knjažeskie žitija*, Krug, Moskva 2001, pp. 37-38.

30 Il richiamo alle origini familiari di Ol'ga, di fatto sconosciute agli agiografi, è giustificato dal rigoroso schema agiografico slavo che prevede l'appartenenza della futura santa ad un contesto teso

Anche i due attributi di mitezza e saggezza sono conformi allo schema agiografico slavo e sono, in questo caso, utilizzati per giustificare la scelta del principe Igor di sposare un'umile fanciulla.

Questo primo racconto non accenna minimamente alle vicende della vendetta nei confronti dei Drevljani. È ipotizzabile che la conversione di Ol'ga abbia indotto l'autore a considerare la principessa unicamente come la donna che riuscì a liberare il popolo della Rus' dalle ombre del paganesimo, incarnando il modello da seguire. L'agiografo sottolinea, inoltre, che pur pagana di nascita, ella fosse già stata scelta da Dio per compiere la sua missione di conversione preceduta dal viaggio a Costantinopoli. Le fonti storiche non riferiscono della motivazione "spirituale" dietro l'arrivo di Ol'ga nella capitale imperiale e la recente storiografia ha dimostrato l'importanza dei rapporti politici e commerciali tra Bisanzio e la Rus', attribuendo ad essi le ragioni della visita in terra bizantina della sovrana³¹. L'agiografo prosegue descrivendo l'incontro tra Ol'ga e l'imperatore intenzionato a prendere in sposa la principessa che, con astuzia, scelse lo stesso imperatore come padrino di battesimo rendendo impossibile un successivo matrimonio tra i due. Prima di lasciare Costantinopoli, Ol'ga venne istruita alla lettura dei testi sacri direttamente dal patriarca, in modo da ottenere gli strumenti per portare a compimento la sua missione una volta rientrata a Kiev. Segue, infatti, il racconto del rientro in patria della principessa che si recò di villaggio in villaggio per abbattere gli idoli pagani e insegnare la nuova fede appresa. Riferendosi poi all'opera di diffusione del messaggio cristiano intrapresa da Ol'ga, quasi a precisare il *locus* della saggezza, non si parla di "missione evangelizzatrice", ma di "insegnamento", attività questa che avvicina la principessa a sante che docenti furono realmente (gli esempi più noti nell'agiografia slava sono Evfrosinija di Polock ed Evfrosinija di Suzdal').

Durante il suo viaggio per le varie città, prosegue la *Vita* breve, Ol'ga giunse presso il fiume Pskov e qui ebbe una visione: un raggio divino a tre braccia illuminava un punto sul quale ella piantò una croce e, con parole che si sarebbero rivelate profetiche, affermò: "In questo luogo si ergerà una chiesa dedicata alla Santa Trinità, sorgerà una città grande e famosa e molte saranno le sue ricchezze"³². Lì, come già precisato in precedenza, fu edificata in seguito la città di Pskov, per la quale Ol'ga stessa fece iniziare e finanziò i lavori per la nuova chiesa. La visione e il dono della profezia rafforzano qui l'immagine di Ol'ga principessa cristiana: profeta infatti è colui che si fa interprete della volontà di Dio e guida il popolo a compierla³³.

alla rettitudine e alla giustizia.

31 Nazarenko, A. V., *Drevniaia Rus' na mezhdunarodnykh putiakh: Mezhdistsiplinal'nye ocherki kul'turnykh, torgovykh, politicheskikh svyazei IX-XII vekov*, op. cit., pp. 219-310.

32 *Vita breve*, p. 37: "На месте сем будет церковь святых Троицы, град же будет велик и славен zelo и изобилиа в нем будеть многа".

33 Si precisa che nella tradizione cristiana russo-slava una delle prerogative fondamentali per la santificazione è il compimento della missione profetica. Si veda Špidlik, "La filocalia. Annotazioni su

L'agiografo racconta, infine, del tentativo vano da parte della principessa di convertire suo figlio Svjatoslav, erede al trono e rimasto ancorato alle usanze pagane. Tentativo che perdurò per altri quindici anni fino alla morte di Ol'ga avvenuta l'11 luglio 969³⁴. Concludono la *Vita breve* alcuni dettagli relativi al culto di Ol'ga: la riesumazione delle sue spoglie, rimaste intatte, sotto il nipote Vladimir, la *translatio* nella chiesa della santa Madre di Dio e il vincolo della fede incondizionata come strumento per vedere il corpo giacente della capostipite del cristianesimo russo.

La *Narrazione di Ol'ga* (testo noto come *Skazanie*)³⁵ si apre con l'incontro tra il principe Igor' e l'affascinante fanciulla che diverrà poi sua moglie. Il testo, apparentemente simile alle cronache, presenta numerosi e dettagliati brani di carattere storico ed è privo di un epilogo encomiastico in onore di Ol'ga.

L'autore, con ogni probabilità identificato con il monaco Sil' vestr³⁶, commenta alcuni passaggi annalistici alla maniera della letteratura dei santi, presentando Ol'ga come beata prima ancora che principessa e fondamentale figura politica per la Rus'. Nel suo primo incontro con Igor', ella manifesta immediatamente una saggezza atipica per la sua età e difende la sua purezza. Il testo ritorna più volte sulle virtù di saggezza e castità. Anche in merito alla vendetta sui Drevljani si dice che Ol'ga, non ancora battezzata, riuscì a gestire ottimamente il regno del defunto marito a cui rimase fedele.

Per quanto concerne il viaggio della principessa a Costantinopoli per ricevere il battesimo, degno di nota è lo stupore dell'imperatore che l'accoglie con parole di lode

un'opera classica della spiritualità orientale", in *Rivista di vita Spirituale*, XLI, Edizioni OCD, Roma 1987, pp. 55-71.

34 La scelta dell'agiografo di datare la morte di Ol'ga l'11 luglio sembra essere tutt'altro che casuale. In questa data si celebra la miracolosa scelta, attribuita a santa Eufemia di Calcedonia, della dottrina duofisita nel noto concilio del 451. Questa festa è conosciuta in Occidente dal Martirologio Geronimiano e dal Calendario marmoreo di Napoli, ed in Oriente è accolta pressoché in tutti i calendari. Il Sinassario Costantinopolitano racconta anche i particolari del miracolo celebrato in questa circostanza: le due professioni di fede, quella ortodossa e quella eutichiana, erano state collocate dentro la tomba sul petto della santa, ma dopo alcuni giorni, riapertasi l'urna che era stata debitamente sigillata, si trovò il testo ereticale posto ai piedi della martire, e quello ortodosso stretto fra le sue mani. Collegando Eufemia, baluardo della ortodossia occidentale, ad Ol'ga, il tentativo dell'autore è quello di innalzare la principessa a protettrice del cristianesimo russo e a fornire una sorta di giustificazione per i crimini da lei commessi prima della conversione, perpetrati solo per volere di Dio e per spianare la strada alla conversione cristiana estirpando il paganesimo. Per un approfondimento sul miracolo eufemico si veda Cuscito, G., "Alle origini del culto di Santa Eufemia di Calcedonia. Bilancio bibliografico-critico", in *Giustina e le altre. Sante e culti femminili in Italia settentrionale dalla prima età cristiana al secolo XII*, Tilatti, A., Trolese, F. (eds), Viella, Roma 2009, in particolare p. 89.

35 *Skazanie o knjagine Ol'ge*, in Dmitriev, L. A., Lichačëv, D. S. (eds), *Pamjatniki Literatury Drevnej Rusi*, Pamjatniki literatury Drevnej Rusi, Moskva 1984, pp. 248-287, 595-599.

36 Monaco vissuto tra l'XI e il XII secolo, autore, tra l'altro, anche di una versione della *Cronaca degli anni passati*.

e ammirazione. Oltre a sottolinearne la bellezza egli si meraviglia delle sue saggie parole e del suo coraggio nel recarsi nella capitale imperiale al fine di ottenere gli strumenti per convertire il suo popolo. Del resto, continua l'agiografo, Ol'ga aveva cercato la Sapienza fin dalla nascita e le affermazioni dell'imperatore riconoscevano i motivi di questa ardente ricerca. Ancora una volta saggezza e Sapienza sono qualità distintive delle sante sulle quali gli agiografi si soffermano sempre: la preferenza accordata alla lettura rispetto ai divertimenti infantili, l'inclinazione alla conoscenza, alla saggezza appunto, di solito fin dalla giovane età, costituiscono un vanto per diverse sante della Rus' ed è questo il tratto che più frequentemente supporta la loro autorevolezza³⁷.

Altra peculiarità di questa narrazione è l'accento posto sull'intelletto maschile di cui Ol'ga si rivestì alla morte del marito. Questa caratteristica, assente nelle fonti storiche, è invece tipica dei testi agiografici e deriva, come già detto in precedenza, da alcuni stilemi della tradizione classica occidentale³⁸.

Il testo prosegue descrivendo l'irriducibile desiderio della principessa di abbracciare la fede cristiana. In questo frangente, l'autore riprende alcuni particolari storici arricchendoli con proprie considerazioni personali volte a presentare l'azione di Ol'ga come ispirata dallo Spirito Santo. L'agiografo la definisce esplicitamente pari agli apostoli (*ravnoapostol'naja*), un paragone attribuito dalla letteratura solo a Costantino e alla madre Elena, oltre che al principe Vladimir. In questo passaggio fondamentale per tutta la narrazione si legge:

Ponendo attenzione particolarmente alle cose spirituali, ella si adoperava per vivere nella purezza e nella castità e conservare intatto il suo corpo. E giunse alle sue orecchie la parola di salvezza, e la grazia del Consolatore aprì gli occhi della ragione, conducendola alla vera comprensione di Dio, di cui la beata Ol'ga era assetata e sulla quale era solita meditare, dal momento che era la più saggia delle persone. La Sapienza le fece comprendere che tutto il popolo della sua terra, non conoscendo il vero Dio, adorava con vana superstizione gli idoli inanimati e privi di intelletto, offriva sacrifici a quelli, che non erano Dio [...]. Cristo nostro Dio non ha dimenticato l'opera delle sue mani e non dimenticò il popolo disperso, ma ebbe misericordia di noi e suscitò per noi il corno della devozione l'inizio della salvezza non da un altro paese, non da una terra straniera, ma dalla casa e dalla patria della Rus' [suscitò] la liberazione tramite questa gran principessa Ol'ga sapiente e pari agli apostoli. L'ascetica impresa fu di conoscere la fede del Dio vero, odiò gli idoli e li disdegnava grandemente. Anche quando ella non viveva in grazia di Dio, non conoscendo i comandamenti cristiani, l'esempio delle sue buone azioni dimostra chiaramente che doveva diventare serva di Cristo. Ma [...] aveva un pensiero puro e casto e bramava essere cristiana non per necessità, ma per libera volontà.³⁹

37 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., p. 165.

38 Si fa nuovamente riferimento al modello del *puer senex* e della *mulier virilis* (si veda la nota 20)

39 *Skazanie*, pp. 258-260: Наипаче же о душевных себѣ внимая, тщашеся в чи-стотѣ и в

La volontà di Ol'ga di divenire cristiana si concretizzò attraverso il battesimo celebrato dal patriarca di Costantinopoli. Il viaggio verso Bisanzio viene descritto come un vero e proprio pellegrinaggio ed ogni azione compiuta dalla principessa viene interpretata in chiave spirituale e corredata da continue citazioni bibliche. Inoltre, la descrizione della liturgia battesimale è ricca di richiami alla teologia della purificazione, sottolineando la fuoriuscita, mediante l'acqua, dalle tenebre del paganesimo verso la luce del cristianesimo:

E così la beata Ol'ga fu battezzata nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo (cf. *Mt* 28, 19) e fu chiamata col nome di Elena. E così si spogliò delle vesti del peccato, rigettò l'uomo vecchio e le consuetudini pagane e si rivestì del nuovo Adamo (cf. *Rm* 13, 12-14; anche *Ef* 4, 22 e 6, 11; *Col* 3, 9), cioè di Cristo, e dopo che fu illuminata, e rinata dall'acqua e dallo Spirito (cf. *At* 1, 5 e 11, 16; *Lc* 3, 16), costei mutò la sua anima con buon mutamento, e si rallegrò nell'anima e nel corpo di gioia indicibile, e prese parte ai misteri del corpo e del sangue purissimo e vivificante di Cristo Dio nostro, e divenne vera pecora del gregge di Cristo.⁴⁰

Alla cerimonia battesimale seguono le indicazioni del patriarca su come mantenere salda la fede cristiana nonostante le numerose tentazioni per lo spirito. Egli, su richiesta di Ol'ga, impartisce alla principessa una speciale benedizione che l'aiuti a convertire il suo popolo una volta rientrata a Kiev. In effetti, il ritorno in patria viene presentato come il santo viaggio di Ol'ga, "pecorella smarrita" tra i lupi (cf. *Mt* 10, 16) che ha il compito di mostrare la via dell'ortodossia al popolo ottenebrato dall'idolatria pagana. Il racconto avanza riportando i tentativi vani di convertire il figlio Svjatoslav, che preoccupato del giudizio del popolo di cui sarebbe

целомудрии пребывати и тѣло свое неосквернено снабдѣти. Прикосну бо ся сердцу ея слово спасеное, и утѣшителява благодать разумнѣи очи ея отвер-зати начат, к неложному приводя богоразумию, его же блаженная возжела, о нем же мудроствовати утвердися; бѣ бо мудра паче всѣх; премудростию уразумѣ, яко вси людие земли ея, сушаго Бога не вѣдуше, суетно тѣсание к бездушнымъ идоломъ имяху и безъ ума кумиромъ, не сущимъ богомъ требы творяху. [...] Христосъ богъ нашъ не презрѣ дѣла рукъ своихъ и не забы заблуждышихъ людейъ своихъ, но благоволи помиловати насъ и воздвиже рогъ намъ благочестия и начало спасения не от иныя страны, ни от чюжия земли, но от дому и отечества Рускаго изращения сию бо-гомудрую и равноапостольную великую княгиню Олгу. Бе бо подвигъ ея, иже бы увѣдати вѣру истиннаго бога, кумиры же возненавидѣ и велми гнушашеся ихъ. Аще тогда и не в благочестии и живяше и закона християнскаго не вѣдуши, но об-разы благихъ дѣлъ ея явно свидѣтельствоваху, яко быти ей Христовѣ рабѣ. Но [...] чистѣ и целомудрѣ смыслѣ имяше и желаниемъ желаше християна быти не нужею нѣкою, но самовластнымъ хотѣниемъ. Тг. а cura di Ferro, М. С.

40 *Ibid*, p. 264: И тако крестиша блаженную Олгу во имя Отца и Сына и святого Духа, и наречено бысть имя ей Елена. И тако совлечеса всяя грѣховныя одежды, отложши ветхаго челоуѣка и дѣла поганская, и облечеса в новаго Адама, еже есть во Христа, и тако просвѣщена бывши, тако породився водою и Духомъ сице доб-рымъ изменениемъ изменися, и возрадоса душею и тѣломъ радостію неизглаголан-ною, и бысть причастница и божественныхъ тайнъ пречистаго и животворящаго тѣла и крови Христа бога нашего, и бываетъ вѣрное овча Христова стада. Тг. а cura di Ferro, М. С.

diventato sovrano, scelse di rimanere fedele all'antica religione.

L'ultima parte dello *Skazanie* si sofferma sulla morte di Ol'ga e sulla sua volontà di ricevere una sepoltura cristiana, con una tomba priva di ornamenti e oggetti preziosi, lasciando l'ordine di inviare dell'oro a Costantinopoli e al patriarca affinché pregasse per la sua anima⁴¹. Come nella *Vita breve* viene riportata la notizia della conservazione intatta della salma della principessa. L'agiografo conclude che proprio sulla tomba della santa si recavano numerosi fedeli per renderle omaggio o per chiederle una grazia.

La *Vita estesa*⁴² redatta da Dimitrij Tuptalo (conosciuto anche come Rostovskij), metropolita di Rostov, è un testo nettamente differente rispetto ai precedenti componimenti agiografici. Esso sancisce definitivamente il passaggio della principessa da spietata sovrana a strumento divino per la conversione del popolo slavo.

La narrazione presenta alcuni elementi innovativi rispetto alle caratteristiche tipiche dell'agiografia russa e risente della formazione del suo autore. Tuptalo aveva appreso le basi della retorica rinascimentale e barocca ed era entrato in contatto con alcune correnti logico-filosofiche della controriforma cattolica. Nonostante ciò, egli rimase ancorato all'ortodossia slava, sebbene i suoi scritti mostrino in maniera evidente l'influsso della cultura occidentale di matrice controriformista⁴³. Il metropolita di Rostov riscrive la biografia di Ol'ga con un'inedita tecnica narrativa, stravolgendo lo schema agiografico dei precedenti scritti sulla principessa e adattandola ai nuovi criteri di retorica e poetica provenienti dall'occidente.

Il primo elemento innovativo da sottolineare è il paragone di Ol'ga con la luce, presente in questo testo già nell'introduzione⁴⁴. Ella è definita "stella del mattino" capace di illuminare la Rus' e di allontanare dal suo popolo l'ombra dell'idolatria. La metafora della luce si adatta pienamente al successo ottenuto dall'immagine della Madre di Dio contornata dai raggi luminosi nell'occidente della controriforma. Considerando che nell'agiografia femminile l'utilizzo della metafora della luce è un motivo ricorrente, non è da escludere che l'autore della *Vita estesa* accentui questa caratteristica per rendere il racconto di Ol'ga più conforme al modello prestabilito.

A differenza di quanto scritto nella redazione breve, questa narrazione attribuisce

41 Anche le cronache riferiscono che Ol'ga pretese una sepoltura cristiana e un rito funebre celebrato da un prete che si trovava con lei al momento del trapasso della principessa.

42 Dimitrij Tuptalo (metr. di Rostov), *Knigi žitij svjatyh na dvanadesjat' mesjacej*, IV, M. 1789-1829, al giorno 11 luglio, ff. 85-91r.

43 Per un approfondimento su Dimitrij Tuptalo e sul suo contesto di formazione si veda Meyendorff, P., *Russia, Ritual and Reform: the Liturgical Reform of Nikon in the 17th c.*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood (NY), 1991 e Brogi Bercoff, "A proposito di Dimitrij Tuptalo, metropolita di Rostov", in *Europa Orientalis*, XII, 1993, pp. 49-65.

44 I precedenti componimenti utilizzano il paragone con la luce solo dopo le vicende del battesimo costantinopolitano. Cf. Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., p. 171.

ad Ol'ga origini nobili, colmando un dato biografico lacunoso attraverso la magnificazione del personaggio. Si legge che la giovane ricevette un'educazione pagana ma da genitori, di cui restano ignoti i nomi, onesti e benevoli. L'autore tende, dunque, ad adattare il testo ai canoni agiografici che prevedevano una famiglia d'origine timorata di Dio.

Come nella *Vita* breve e nello *Skazanie*, le caratteristiche ricorrenti nella descrizione della santa sono la bellezza, la purezza e la saggezza. Inoltre, si precisano meglio il motivo dell'intelletto maturo di cui la giovane era dotata, quello della forza nella difesa della castità e della pura vedovanza, tratti, come già detto precedentemente, tipici dell'agiografia delle pie principesse.

La descrizione del primo incontro con Igor enfatizza le virtù di Ol'ga che respinge inizialmente la richiesta di matrimonio del principe dimostrando il suo impegno nella castità, oltre a tenergli testa utilizzando una retorica conforme ai canoni del più elevato intelletto maschile.

Si intravede fin dall'inizio della narrazione il tentativo dell'agiografo di sottolineare il motivo dell'elezione divina, manifestatosi nella giovane Ol'ga ben prima della sua conversione. Inoltre, in misura maggiore rispetto allo *Skazanie*, l'intelletto maschile attribuito alla principessa viene esaltato in riferimento alle sue strabilianti doti di governo:

governava tutte le terre della Rus', [...] infieriva duramente contro gli oppositori, ed era terribile verso i nemici. Nei confronti del suo popolo, al contrario, era amabile, giusta e misericordiosa, non angariando nessuno, giudicando rettamente, commissionando le punizioni con benevolenza, ai buoni dimostrando stima, agli empi procurando terrore, misurando a ognuno secondo le sue azioni e i meriti, e in tutti gli affari e le cose del governo era indulgente e saggia, e ancora essendo generosa verso i poveri i miseri e i reietti [...] prontamente ascoltando le suppliche, e con giustizia concedendo il perdono: e tutte le sue azioni [...] erano gradite a Dio, e degne della grazia cristiana.⁴⁵

Nonostante le drastiche modifiche del testo rispetto ai precedenti e al tentativo di Rostovskij di rimarcare la santità di Ol'ga e il suo ruolo fondamentale per il cristianesimo russo, non vengono omesse le vicende della vendetta contro i Drevljani che vedono la principessa indossare le vesti dell'implacabile assassina. L'altra faccia della sovrana è quantomai celebrata in senso cristiano. Ella è strumento vendicativo utilizzato da Dio per punire gli empi e le sue azioni sono giustificate

45 *Vita estesa*, f. 88: оуправляше всѣми странами россійскіа державы [...] проти- воу сопостатовъ крѣпко ратующи, и бысть врагомъ страшна, своимъ же лю-демъ любима, яко добронравна и милостива, никогоже ѡбидѣша, соуды пра-ведны творѣша, наказаніа съ милосердіемъ налагаюша, добрымъ воздаюша почестъ, слымъ страхъ, комоуждо по дѣломъ и достоинству возмѣраюша, и во всѣхъ дѣлѣхъ и оуправленіяхъ блгосмотрелива и премоудра, еще же нищыа и оубогѣа и скоудныа оущедраюша [...] моленіи скорю слоушаюша, и прошеніа праведнаа исполняюша, и всѣ дѣла еѣ [...] блхоу оугодна боу, и хрѣстіанскіа блгодати достойна. Tr. a cura di Ferro, M. C.

dal progetto di conversione che trascende la dimensione peccaminosa dell'omicidio, rendendo quest'ultimo lecito e addirittura necessario, al punto da non influire sulla santificazione di Ol'ga.

La prima principessa cristiana della Rus' è così collocata al fianco delle più note sovrane imperiali (Elena e Irene su tutte) lodate per il loro servizio verso il popolo cristiano. Un accostamento che tiene a sottolineare il talento nella gestione del potere politico di Ol'ga in riferimento alle virtù proprie della tradizione bizantina che, a sua volta, si rifà per il modello del "buon sovrano" agli *Specula Principis* medievali⁴⁶.

La parte centrale del racconto illustra come Dio, per salvare i popoli della Rus' dal peccato pagano, utilizzò Ol'ga come suo strumento per convertire le terre slave. L'agiografo interpreta tutte le vicende, anche quelle riprese dalle cronache, in chiave religiosa, collegandole fra loro e presentandole al lettore come un unico disegno divino prestabilito.

Come nei due precedenti testi analizzati, viene narrato il viaggio di Ol'ga verso Costantinopoli. Su questo punto la *Vita estesa* non presenta novità significative se non il battesimo insieme alla principessa di alcuni suoi seguaci, uomini e donne, che si erano recati con lei nella capitale. Il rifiuto della proposta di matrimonio dell'imperatore è motivato, questa volta in maniera ancor più evidente, dal motivo del matrimonio spirituale, pienamente concorde con la topica agiografica a cui il testo vuole adattarsi. Ol'ga non è affatto interessata a condividere il regno con l'Imperatore né ad acquisire nuovi territori; il suo unico sposo è Dio ed il battesimo il mezzo per poter accedere al suo regno eterno.

Come già narrato dallo *Skazanie*, il patriarca costantinopolitano benedice Ol'ga con alcune preghiere nelle quali sono richiamati numerosi riferimenti all'Antico Testamento, utilizzati da Rostovskij per inserire le vicende legate alla sovrana nella grande storia universale della salvezza:

Cristo [...] ti protegga da ogni male, come ha protetto Noè dal diluvio, Lot da Sodoma, Mosè [...] dal faraone, Davide da Saulo, Daniele dalla bocca dei leoni, i tre adolescenti dal fuoco, così libererà anche te da qualsiasi disgrazia.⁴⁷

Da questo punto in avanti l'agiografo si rivolge alla principessa con l'appellativo di "nuova Elena" secondo il procedimento, tipico del narrare agiografico russo-slavo, che prevede il riferimento a personaggi autorevoli del passato (altre sovrane o santi occidentali) per rafforzare maggiormente il valore del racconto biografico.

Il rientro a Kiev e l'inizio della missione di conversione vengono citati piuttosto

46 Hannick, C., *Fürstenspiegel*, in: *Lexikon des Mittelalters*, vol. IV, Institut Francais D'Etudes Byzantynes, Paris 1988, pp. 1040-1058.

47 *Vita estesa*, f. 89: хр(ѣ)тось [...] да соблюдетъ тѣ ѡ(т) всѣагоу сла, якоже соблюде Нѡа ѡ(т) потопа, Лѡта ѡ(т) Содѡма, Мѡyseа [...] ѡ(т) фараѡна, дѣда ѡ(т) Саѡула, Данїїла ѡ(т) оустъ львовыхъ, трїехъ отроковъ ѡ(т) пеши, тако и тебе да избавитъ ѡ(т) всѣагоу напасти.

sommariamente⁴⁸ e l'agiografo tende ad enfatizzare più che il fallimento di Ol'ga nel convertire suo figlio, gli insegnamenti impartiti al nipote Vladimir, convertitosi al cristianesimo una volta salito al trono.

La narrazione si chiude con la profezia pronunciata da Ol'ga sul letto di morte che annunciava la conversione di tutto il popolo della Rus' al cristianesimo. L'autore, infatti, commenta che pochi anni dopo il trapasso della sovrana, proprio suo nipote Vladimir, passato alla storia come il battezzatore, avrebbe concretizzato quelle parole profetiche. A lui si deve anche la traslazione delle spoglie incorrotte della santa principessa nella chiesa della Decima da lui costruita e intitolata alla nonna.

Il componimento di Dimitrij Tuptalo compie un passo in avanti fondamentale per consacrare Ol'ga come la più importante santa del cristianesimo russo. Egli, considerando i dati storici e le precedenti narrazioni agiografiche, presenta la principessa, non solo come la prima santa della Rus' (dato già ampiamente evidenziato dalla *Vita breve* e dallo *Skazanie*), ma come strumento scelto da Dio per la conversione delle terre slavo-orientali, fornendo, in questo modo, una funzione legittimante alle sanguinose azioni perpetrate contro le popolazioni nemiche alla morte del marito⁴⁹.

Conclusioni

La tradizione agiografica slava, seppur lacunosa, consente di ricostruire un modello di santità femminile con caratteristiche proprie. Su di esso è evidente l'influenza dei testi dedicati ai santi provenienti dall'occidente latino-bizantino che plasmano in maniera piuttosto netta il modo di scrivere degli agiografi della Rus'. Tra le sante di cui è possibile tracciare una biografia, più o meno dettagliata, spicca la figura di Ol'ga di Kiev, granduchessa e prima santa cristiana della Rus'.

Le sue vicende, tramandate sia da cronache che da testi agiografici, evidenziano i due volti della sovrana: la crudele assassina e la santa capace di dare il via alla conversione cristiana del popolo russo. In effetti, la documentazione analizzata in questo saggio tenta di evidenziare l'evoluzione della biografia di Ol'ga che, nel corso dei secoli, ha portato a identificarla come colei che, grazie alle doti guerriere, è riuscita a prevalere nelle terre slave e a sconfiggere il paganesimo.

Pur presentando delle differenze, dovute a contingenze di carattere storico o alla controversa ricezione che i testi agiografici ebbero durante il lungo medioevo russo, le *Vite* di Ol'ga seguono uno schema ben definito che ripercorre le tappe della

48 La *Vita estesa* si distacca nettamente dallo *Skazanie*, che dedica invece molte righe ai tentativi fallimentari di convertire Svjatoslav e tutto il popolo di Kiev, riportando anche gli ammonimenti pronunciati da Ol'ga.

49 Le fonti, sia cronachistiche che agiografiche, ci informano di un'unica popolazione colpita dall'ira vendicatrice di Ol'ga: i Drevljani. Tuttavia, è probabile che l'espansione del principato di Kiev avvenuta sotto la guida della principessa e dei suoi successori, abbia coinvolto altri regni slavi, sconfitti dall'astuzia e dall'ingegno bellico della sovrana.

vita della protagonista riconducibili al modello del *Bios* greco⁵⁰. Ol'ga vive col naturale desiderio di conformarsi a Cristo, di scegliere i suoi seguaci, di osservare i comandamenti e seguire gli insegnamenti del Signore. Questi ultimi costituiscono promesse di vita eterna e sono riportati chiaramente all'interno delle narrazioni dedicate alla principessa.

Si è sottolineato come le *Vite* della madre del cristianesimo russo presentino una serie di caratteristiche, ricorrenti nell'agiografia femminile slava, ispirate al *typos* mariano: l'elezione divina attraverso l'utilizzo di vocaboli appartenenti al campo semantico dell'apprendimento e riferiti ai caratteri morali del personaggio, la vita gradita a Dio sottolineata dall'asceti e dalla rinuncia all'inutilità delle cose terrene, la bellezza descritta con immagini afferenti al tema della luce, lavoro e carità verso il prossimo che mettono in ombra lo stigma della donna padrona di casa esaltandone invece la sua operosità essenziale per la comunità cristiana, attributi di lode e visioni sfruttati per esaltare il carattere della principessa e per dimostrare la realizzazione delle cose gradite a Dio ed infine il matrimonio spirituale, che costituisce la chiave di lettura di tutti i testi a cui si è fatto riferimento in questo lavoro. La sposa di Cristo è infatti il modello di santità femminile che supera e porta a compimento tutti gli aspetti legati alla vita terrena.

Il profilo agiografico di Ol'ga risponde dunque a tutte queste caratteristiche che vengono riadattate dagli agiografi ad una figura che, stando alle fonti storiche, sembra essere incompatibile con qualsiasi modello di santità. Gli autori delle *Vite* hanno tentato di giustificare le azioni omicide, conosciute grazie alle cronache, facendo passare Ol'ga come lo strumento utilizzato da Dio per convertire gli infedeli della Rus'.

Il risultato del processo di redazione della biografia di Ol'ga, dalla *Vita breve* alla narrazione di Rostovskij, ha portato alla cristallizzazione di un'immagine di santa che incarna in sé le virtù tipiche della Madre di Dio e allo stesso tempo quelle guerriere che le consentirono di dominare su Kiev e di inculcare il seme del cristianesimo nel suo popolo. Non è un caso che in tutti i componimenti agiografici a lei dedicati non vengano omesse le azioni spietate commesse per eliminare gli assassini del marito. Non potendo cancellare la macchia indelebile dell'omicidio dalla biografia della principessa⁵¹, gli agiografi giustificano le sue sanguinarie gesta come necessarie per debellare il paganesimo e spalancare la via al cristianesimo. Ol'ga diviene il braccio armato di Dio sulla terra e le sue virtù non vengono intaccate dal peccato commesso. Ricevuto il battesimo, ella viene paragonata ad Elena di Costantinopoli per la sua dedizione al popolo cristiano e, in un graduale crescendo, assimilata addirittura alla Vergine, con un procedimento di attualizzazione che vede la Madre di Dio non solo

50 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., p. 205.

51 Le cronache relative agli anni di reggenza di Ol'ga si erano già diffuse in tutta la Rus' consegnando al popolo l'immagine della crudele e spietata principessa, solo più tardi esaltata in senso cristiano dai testi agiografici.

come referente autorevole per le azioni della principessa, incluse quelle vendicative contro i popoli nemici, ma come misura della grandezza di Ol'ga in relazione alle terre slavo-orientali⁵². Il fine ultimo di questa tipologia di testi agiografici, maggiormente evidente nella *Vita* di Dimitrij Tuptalo, è quello di inserire la prima sovrana cristiana russa, e dunque il suo popolo, nella storia universale cristiana, esaltandone le vicende e il lascito che si collocano come ulteriore tappa del cammino del popolo di Dio verso la salvezza eterna.

52 Ferro, M. C., *Santità e agiografia al femminile*, op. cit., p. 208.

*Criminelles sur les scènes tragiques de la Révolution et de
l'Empire : entre monstruosité du grand crime
et folie passionnelle pathétique*

Pauline La Burthe

La muse de la tragédie, Melpomène, est représentée en allégorie tragique « sous les traits d'une femme majestueuse, triste, fière, superbement vêtue, chaussée d'un cothurne, tenant des sceptres & des couronnes d'une main, & un poignard de l'autre¹ ». Ses attributs, le sceptre du pouvoir et le poignard ensanglanté explicitent ainsi les fondements d'un genre qui chante de nobles héros, et doit inspirer terreur et pitié. Suspendu en l'air, le poignard de Melpomène semble représenter la menace planante de la mort qui va s'abattre, il dit le sang qui va être versé, la violence sur le point de s'accomplir et transforme la muse tragique en figure de tueuse.

A partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une dramaturgie du visible émerge sur les scènes tragiques. S'ils ne montrent que rarement le meurtre aux yeux des spectateurs, les dramaturges innove dans l'utilisation des accessoires, du décor et des costumes, multipliant les éléments sensibles susceptibles de provoquer un plaisir esthétique. L'adage horatien, « *Ne pueros coram populo Medea trucidet* » (« Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public », dans l'*Art Poétique*²), est toujours d'actualité sur les scènes tragiques françaises, qui, contrairement aux scènes anglaises, sont régies par l'interdit d'héritage classique de la représentation du crime sur scène. Le meurtre a lieu en coulisse, au nom de la vraisemblance et des bienséances, mais le poignard trouve naturellement sa place dans la main ou à la ceinture des actrices, matérialisant ainsi la part sanglante de la tragédie et figurant l'assassinat à venir. Influencés par les adaptations des tragédies anglaises, mais aussi par les traductions récentes des tragédies grecques (avec le *Théâtre des Grecs* de Pierre Brumoy en 1730, ou encore avec le *Théâtre de Sophocle* de Louis Dupuy en 1761), les dramaturges du tournant des Lumières aiguisent le poignard de Melpomène et jouent volontiers sur la corde de la terreur voire sur celle de l'horreur, terreur poussée jusqu'à l'excès. Le critique dramatique Julien Louis Geoffroy rend ainsi compte, en 1805, d'une impression de croissance de la violence sur scène, perçue alors comme une corruption de l'idéal classique, et qu'il impute aux audaces

1 Charles-Etienne Gaucher, *Iconologie ou Traité de la science des allégories*, t.3, [Paris, Latré, 1796], p.61.

2 Horace, « Art Poétique », *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Les Belles-Lettres, 2023, v.185, p.212.

scéniques des auteurs novateurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle :

C'est le bucher d'Olympie et celui de la veuve Malabar, c'est le cœur sanglant de Gabrielle de Vergy, ce sont les armées sur la scène, les poignards escamotés d'Iphigénie en Tauride et d'Hypermestre, ce sont les farces tragiques d'Hamlet, d'Othello, du roi Léar, de Macbeth, etc., qui ont donné au peuple le besoin des émotions fortes, et blasé les esprits et les cœurs sur les beautés sévères de la vraie tragédie³.

Avec les innovations de Voltaire, Lemierre, du Belloy, Guymond de la Touche ou encore Ducis (et l'on pourrait ajouter Crébillon père), la scène se serait ensanglantée, et aurait perverti la pureté de la tragédie classique en allant contre ses préceptes. Cependant, l'acte criminel reste encore rarement représenté sur les scènes tragiques de la Révolution et de l'Empire, aussi marquées par la tradition classique que par le théâtre des décennies précédentes. Ce n'est pas tant le meurtre qui est montré, que sa préméditation et ses conséquences. Le désir du meurtre, la fureur criminelle se représente à travers une gestuelle renouvelée par l'apport de pantomimes expressives. Le coup mortel n'est pas visible, mais les dramaturges rivalisent d'ingéniosité pour matérialiser la violence. Le sang, le corps mort, le bûcher du supplice, l'arme du crime sont autant d'éléments visibles exhibés dans des mises en scènes audacieuses, qui sans enfreindre les règles classiques, ne veulent pas se passer des ressorts expressifs du crime. Le poignard devient ainsi un accessoire indispensable dans le jeu des actrices qui interprètent des rôles de grandes criminelles, et apparaît comme le symbole caractéristique d'un type dramatique et de l'orientation spectaculaire des scènes tragiques.

Si on peut observer une réduction du nombre de personnage féminin dans la tragédie du tournant des Lumières, ces personnages semblent pourtant moins passifs, et davantage mis en valeur par rapport au théâtre précédent. C'est le constat que fait Jean-Pierre Perchellet : « Curieusement, les années 1785-1814, qui pouvaient être considérées comme les plus sexistes, apparaissent alors comme celles qui ont exalté les héroïnes tragiques [...] »⁴. Portés par des actrices de renom, dans une période marquée par la naissance du vedettariat, les rôles de grandes héroïnes tragiques, et notamment des grandes criminelles sont au cœur de beaucoup de pièces, les dramaturges leur ménageant une place centrale. D'ailleurs, justifiant le choix du sujet de sa tragédie *Clytemnestre*, écrite vers 1806, Théodore d'Hargeville écrivait : « le succès de toutes [les tragédies] où les auteurs ont ménagé des rôles dominants de femmes, et qui fournissent à nos plus célèbres actrices les occasions

3 *Journal des débats et des décrets*, 2 juillet 1805, p.2. Ici, Geoffroy accuse Voltaire (*Olympie*, 1762), Lemierre (*La Veuve du Malabar*, 1770, *Hypermestre*, 1758), de Belloy (*Gabrielle de Vergy*, 1773), Guymond de la Touche (*Iphigénie en Tauride*, 1757) et Ducis (*Hamlet*, 1769, *Le Roi Lear*, 1783, *Macbeth*, 1784, *Othello*, 1792) d'avoir préparé l'avènement du mélodrame.

4 Il s'agit du constat de Jean-Pierre Perchellet dans *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2004, p.183.

de nous enchanter par leurs talents, m'ont décidé pour Clytemnestre⁵». Les rôles de criminelles sont brillants et la place qui semble leur être accordée à l'époque nous invite à nous interroger sur leurs modalités de représentation.

Les tueuses en scène obéissent à une tradition très riche : les figures de criminelles mythiques (comme la reine Clytemnestre mais surtout la sorcière Médée) ont engendré une multitude d'avatars tragiques. Le mouvement du retour à l'Antique de la fin XVIII^e siècle et le développement de l'esthétique néoclassique⁶ contribuent à mettre à l'honneur ces grandes héroïnes de la mythologie grecque. Mais la scène tragique du tournant des Lumières connaît aussi un renouvellement des sujets, et une vogue de la tragédie historique et nationale. Le goût nouveau pour un Moyen Âge fantasmé, à la fois primitif, barbare et sublime mène à une certaine diversification des personnages. Dès lors, on remarque l'apparition sur scène des grandes reines criminelles Frédégonde et Brunehaut, issues de la lointaine époque de la dynastie des Mérovingiens. Ces reines, dont la légende noire s'est épaissie sous la Révolution, se prêtent à merveille à une dramaturgie sombre, influencée par le mouvement gothique venu d'Angleterre. Enfin, notons la présence (cependant assez timide) de Charlotte Corday sur la scène tragique révolutionnaire, signe d'une interaction forte entre le théâtre et l'actualité politique.

Ces diverses figures nous permettent d'entrevoir l'évolution du traitement scénique de la criminelle au tournant des Lumières. Elles interrogent la représentation du crime féminin, doublement aberrant puisqu'il mêle meurtre et transgression monstrueuse des bornes du genre ; « une Femme assassin est le plus effrayant des Monstres⁷ » écrit d'ailleurs Rétif de la Bretonne à la suite du geste de Charlotte Corday, et Dorat de Cubières renchérit dans son *Poème à la gloire de Marat* en exposant sa stupeur : « Une femme pourtant, l'horreur de la nature ! / Une femme a plongé le poignard dans son sein ! / Une femme s'armer d'un poignard assassin⁸ ! ». Ainsi, les personnages de criminelle sont les témoins d'une peur de la violence féminine, dans une époque qui cherche au contraire à enfermer la femme dans un rôle pacificateur. La tueuse d'époux et d'enfants commet aussi un crime contre la nature, qui voudrait, selon la pensée du féminin du temps, que la femme trouve son bonheur et sa vocation profonde dans la conjugalité et dans la maternité. Le personnage est autant subversif que spectaculaire, et fait potentiellement écho à une violence vécue et aux troubles politiques que connaît à ce moment-là la France. Symbole

5 [Théodore d'Hargeville], « Avant-propos », *Clytemnestre*, tragédie en cinq actes, Paris, De l'Imprimerie de Laurens aîné, 1816, p.I.

6 Voir notamment Renaud Bret-Vitoz et Dario Maria Nicolosi (dir.), « Peut-on parler d'un théâtre 'néoclassique' au XVIII^e siècle ? », dossier de la *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], n°14, 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 24 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rief/13290>

7 Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *Les nuits de Paris ou le Spectateur nocturne*, t. 8, seizième partie, 4^{ème} nuit surnuméraire, Paris, 1794, p.540.

8 Dorat-Cubières, *Poème à la gloire de Marat, lu en la Séance du Conseil-général le dimanche 11 août 1793, et imprimé par son ordre*, imprimerie des affiches de la Commune, 1793, p.4.

d'un dérèglement chaotique, la criminelle en scène, lorsqu'elle prend les traits d'une reine, est aussi l'emblème d'une monstruosité de la femme de pouvoir servant alors à dénigrer la monarchie et à justifier l'exclusion des femmes du politique. En parallèle, lorsqu'elle est transformée en furie meurtrière, elle peut s'assimiler à une allégorie de la Discorde, et reflète les violentes dissensions que traverse le pays. Le crime féminin pour motif politique reste assez rarement représenté, mais est illustré notamment par les personnages de reines ambitieuses, spectres sanglants qui hantent la scène tragique et relèvent en partie d'un héritage antérieur, d'un héritage classique. Une tendance sensible se dégage assez nettement : la criminelle, représentée en femme amoureuse, devient un puissant ressort pathétique et les dramaturges atténuent sa responsabilité.

Il s'agira ici d'offrir un rapide panorama de la richesse de la figure de la femme criminelle sur la scène tragique, qui révèle à la fois la prégnance d'une tradition classique et l'évolution des modèles tragiques. Ce type de la criminelle nous mènera d'autre part à évoquer les enjeux de la représentation du meurtre au féminin dans une période qui refuse l'action violente des femmes et la possibilité d'un pouvoir féminin.

L'épaisseur référentielle de la criminelle monstrueuse en scène : les personnages de sorcières et de reines sanguinaires, issues d'une tradition classique

Les personnages féminins de la scène tragique sont traditionnellement divisés en deux catégories : d'une part les rôles d'amoureuses tendres et de l'autre les rôles de femmes puissantes et dangereuses. Cette division orchestre les emplois des actrices, mais aussi des cantatrices. Pour la tragédie lyrique, Raphaëlle Legrand distingue les « rôles à mouchoir » des « rôles à baguette » ; « d'une part les héroïnes aimantes et aimées par le héros principal, unies à lui dans son triomphe final où il conquiert le pouvoir et l'amour ; d'autre part les femmes puissantes, reines, magiciennes ou déesses » qui se révèlent être des « opposantes redoutables au couple amoureux⁹ ». Le rôle à baguette correspond ainsi aux personnages de méchantes magiciennes, de femmes puissantes qui sont aussi souvent des criminelles. Notons d'ailleurs que l'accessoire de la baguette magique est souvent accompagné du poignard ensanglanté, notamment chez les magiciennes Armide et Médée. La baguette et le mouchoir, qui distinguent les sensibles amoureuses des méchantes magiciennes, sont aussi des accessoires utilisés dans la tragédie déclamée. Les rôles de femmes puissantes, de magiciennes, correspondent sur la scène tragique à l'emploi des « rôles forts », ou des « mères¹⁰ », pour reprendre la terminologie de Mlle Clairon, actrice de la Comédie-Française. On trouve aussi l'idée d'une opposition entre rôle de princesse et rôle de

9 Raphaëlle Legrand, « Baguettes et mouchoirs : les héroïnes des tragédies en musique », dans *Musique : Filiation et ruptures*, coll. « Thématique », Paris, Cité de la Musique, 2005, p.89-96 (p.91).

10 Hyppolite Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique ; publiés par elle-même*, Paris, Buisson, 1798, p. 42-53.

reine, entre jeune fille et femme plus âgée, entre rôle demandant des proportions médiocres et un organe doux et sensible, et rôle requérant une stature et une voix imposante¹¹.



Illustration 1 : [Rodogune, tragédie de Pierre Corneille : costume de Mademoiselle Raucourt (Cléopâtre)], eau-forte, en couleur, 23 x 14,4 cm, Paris, édition Martinet, 1807, conservée à la BnF.

Ainsi, la reine, la sorcière, la femme puissante sont liées par des modalités de représentation souvent analogues : elles doivent être incarnées par des interprètes à la taille imposante, au jeu énergique, à la voix sonore, capables de déployer vigoureusement tous les mouvements des fureurs criminelles du personnage. Ces rôles gigantesques et éreintants demandent le déploiement d'une grande énergie dans la gestuelle et la projection de la voix. Mme Scio, interprète de la *Médée* de Cherubini et Hoffman (1797), rôle à la fois chanté et déclamé sur le modèle de l'opéra-comique, aurait brisé sa voix à la peine¹², et les critiques rendent compte de l'égosillement de Mlle Duchesnois dans le rôle de Clytemnestre¹³. Sous la Révolution et l'Empire, Mlle Raucourt, célèbre tragédienne de la Comédie-Française et élève de Mlle Clairon, se spécialise dans ces rôles de méchantes criminelles héroïques. Elle est connue pour ses interprétations vigoureuses et véhémentes et joue les criminelles mythologiques Clytemnestre (dans les reprises de *Iphigénie en Tauride* de Racine) et Médée (dans les reprises de *Médée*

11 Nous reprenons ici la terminologie employée par les critiques pour évoquer les rôles féminins. Par exemple, à propos du rôle de Médée dans la tragédie de Longepierre, *Le Courrier des spectacles ou Journal des théâtres* (26 novembre 1805, p.2) note : « jamais l'emploi des Reines n'a exigé des proportions et un tempérament plus vigoureux. Supposez que le Théâtre Français n'ait que des actrices d'une corpulence médiocre, d'un organe souple et doux, il sera presque impossible de jouer la tragédie de Médée. C'est le mérite physique de Mlle Raucourt, qui a soutenu cette pièce [...]. ».

12 « [Médée] joignit à ce crime un crime plus grand encore, celui de briser la poitrine de l'intéressante actrice [Mme Scio] qui lui prêtait son talent et sa voix » (*Journal de Paris* du 11 août 1813, p.2) ; « c'est dommage qu'il ne se soit trouvé dans Paris qu'une seule voix capable de la chanter ; encore cette pauvre voix a-t-elle péri à la peine » (*Journal de Paris*, 13 août 1813, p.2).

13 « Mlle Duchesnois représentait Clytemnestre, rôle très fort pour son organe ; ce qui la réduit à s'étouffer pendant la moitié de la pièce. Sa voix douce et nette s'enroue dès qu'on lui fait violence. A force de crier, elle a contracté l'habitude la plus sinistre ; ce n'est plus qu'en sifflant qu'elle respire : elle a un sifflet dans la gorge. » écrit Geoffroy à propos du rôle de Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide* de Racine (*Journal de l'Empire*, 19 janvier 1807, p.2).

de Longepierre et dans *Thésée* de Mazoier) mais aussi les personnages de reines ambitieuses et scélérates, prêtes à tuer pour garder le pouvoir. Elle incarne notamment la reine mérovingienne Brunehaut dans *Brunehaut, ou les Successeurs de Clovis* d'Aignan (1811), la reine syrienne Cléopâtre dans les reprises de *Rodogune* de Corneille (tragédie reprise en 1797-1798, 1802 puis 1807) et Frédégonde, devenue reine d'Ecosse dans *Macbeth* de Ducis (à partir de 1804). Jouée par la même actrice, la reine sanguinaire et assoiffée de pouvoir se superpose ainsi à la figure de la sorcière maléfique.

Les figures de reines ambitieuses et sanguinaires sont dessinées sur le même patron, sur le modèle de la reine scélérate par excellence : la Cléopâtre de Corneille, qui apparaît en référence tragique immanquable. Caractérisée par la cruauté, la jalousie, l'orgueil, la volonté de puissance, l'insensibilité et la folie meurtrière, Cléopâtre accumule les passions négatives. Alors incarnée par Mlle Raucourt (voir l'illustration 1), elle est identifiée par sa haute couronne richement travaillée, véritable bijou scénique¹⁴ symbole de la démesure d'ambition du personnage, et par son poignard aiguisé, signe de ses fureurs criminelles et de sa perfidie¹⁵. C'est une reine démoniaque qui pour garder le trône manipule, anime les querelles, tue son époux-roi comme Clytemnestre, pratique l'infanticide comme Médée. On comprend qu'un tel personnage connaisse des réécritures sous la Révolution et l'Empire, puisqu'il dresse l'archétype de la reine cruelle, et matérialise la hantise d'un pouvoir féminin, absolu et monstrueux. Il participe de l'imaginaire de la reine perverse responsable d'un chaos politique, largement diffusé sous la Révolution pour dénigrer la monarchie. Cet imaginaire est véhiculé par des ouvrages comme *Les crimes des reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*¹⁶ (1791), qui rassemble les vies de Brunehaut, Frédégonde, Catherine de Médicis et Marie-Antoinette (alors accusée des pires perversités) pour tisser un lien étroit entre féminisation du pouvoir, folie criminelle et chaos infernal. La reine cruelle hante alors les planches de la Révolution et de l'Empire.

Etienne Aignan, futur membre de l'Académie française, dans *Brunehaut, ou les Successeurs de Clovis* (1811) embrasse d'une part la légende noire des reines mérovingiennes et de l'autre l'héritage de la Cléopâtre cornélienne, dans une tragédie à la fois très classique par sa forme, mais aussi modelée dans la veine des

14 La couronne dite de Mlle Raucourt dans le rôle de Cléopâtre (*Rodogune* de Pierre Corneille), en alliage cuivreux doré, perles soufflées, verre au plomb et textiles est conservée à la Comédie-Française et faisait partie des pièces exposées dans le cadre de l'exposition *Bijoux de scène de la Comédie-Française*, à Paris, L'École des Arts Joailliers de Paris, de juin à octobre 2024.

15 On retrouve aussi une représentation de Mlle Raucourt en Cléopâtre dans le tableau de Jacques-Augustin Pajou, *Dernière scène de la tragédie Rodogune au Théâtre-Français*, huile sur toile (120 x 162 cm) de 1810 conservée au Musée Carnavalet.

16 [Attribué à Louise-Félicité de Guinement de Kéralio], *Les Crimes des reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*, [1791], publiés par L. Prudhomme, Londres, 1792.

tragédies nationales et historiques. Les critiques ne manquent pas de rapprocher non seulement l'intrigue de *Brunehaut* et *Rodogune*, mais constatent également la proximité entre les deux reines, rendue visible par l'interprétation de l'actrice : « Mlle Raucourt n'a eu qu'à calquer son rôle de Brunehaut sur celui de Cléopâtre que l'auteur lui-même avait imité¹⁷ », écrit le rédacteur du *Mercure de France*. Comme Cléopâtre, Brunehaut anime la querelle entre sa descendance, et applique le principe machiavélique : diviser pour mieux régner. Manipulatrice, audacieuse, et ambitieuse, elle est le symbole d'un pouvoir féminin scélérat, tyrannique et criminel menant au chaos, et attise les guerres fratricides :

Mais Brunehaut (je lis ses sentiments secrets)
Gouverne par la guerre et ne veut point la paix.
Régner, régner sans cesse est toute sa pensée.
Ce désir l'agitait, lorsqu'un fils l'a chassée,
Et l'agitait encor, quand nos sanglants débats
Aux plaines d'Austrasie ont porté les combats.
La paix vient menacer sa funeste puissance,
Confondre son orgueil et trahir sa vengeance ;
C'est assez : même au prix des plus cruels excès,
Sa sombre ambition saura troubler la paix¹⁸

Véritable furie, Brunehaut cherche ainsi à régner à n'importe quel prix, et sa funeste ambition la pousse au crime. Au nom de sa passion du pouvoir, elle déchire le royaume et assassine son petit-fils Théodebert. Plusieurs fois parricide, elle prépare, sur le modèle de la Cléopâtre cornélienne, une coupe empoisonnée pour se débarrasser de lui, et lors de son agonie, Théodebert soupçonne son frère Thierry d'être le commanditaire de son meurtre. La coupe empoisonnée de Cléopâtre devient ainsi un élément récurrent, issue d'une scène particulièrement marquante du théâtre classique. Cet objet est attaché à des figures de reines scélérates et criminelles, mais est aussi héritier de l'imaginaire de la sorcière. En effet, la coupe empoisonnée est d'abord empruntée à la fable de Médée, qui, devenue reine d'Athènes après son infanticide, cherche à faire empoisonner son beau-fils Thésée, par Égée, le père de celui-ci.

Cet épisode est le sujet de la tragédie de Mazoïer, intitulée *Thésée* (1800), jouée sur la scène de la Comédie-Française et marquée par une esthétique noire, gothique, d'influence shakespearienne. Médée, jouée par Mlle Raucourt, ouvre la pièce par un morceau de bravoure (Acte I, scène 1), par le récit saisissant de ses nombreux crimes ; trahison de son père, meurtre de son frère, empoisonnement de sa rivale,

17 *Mercure de France : journal politique et littéraire*, 3 mars 1810, p.48-55.

18 Etienne Aignan, *Brunehaut, ou Les Successeurs de Clovis*, tragédie en cinq actes et en vers, suivie de notes historiques, représentée pour la première fois sur le Théâtre Français, le 24 février 1810, Paris, Chez Vente, 1811, acte I, scène 1, p.3.

massacre de ses enfants. Elle apparaît en reine ambitieuse et toute puissante :

A me voir sans effroi j'accoutumai leurs yeux ;
Et cette femme enfin, dont naguère, en ces lieux
On n'osait, sans frémir, prononcer le nom même,
Se vit bientôt par eux portée au rang suprême.
Je règne ; ma grandeur, ouvrage de mes mains,
Fait taire devant moi la haine des humains.
Tranquille, je conduis mon époux et l'empire¹⁹

Sorcière séductrice et manipulatrice, femme fatale, Médée amollit et endort les hommes qui l'entourent et qu'elle méprise, les réduit à la passivité docile pour mieux les contrôler et usurper ainsi le pouvoir. C'est une dominatrice soucieuse de conserver son emprise sur le vieillard crédule qu'est Égée. Elle cherche à évincer son fils, le fringant Thésée, symbole d'une force jeune et virile qui mettrait en péril son pouvoir féminin. Héroïne du grand crime, elle est l'antagoniste par excellence, femme sadique, elle trouve sa gloire dans le cumul de crimes monstrueux :

Je laisse les mortels, pleurants sur mes victimes,
Maudire en paix un nom, fameux par tant de crimes :
Ils peuvent me haïr ; mais je suis leur effroi,
Et leur haine dès lors est un plaisir pour moi²⁰.

Par ses crimes monstrueux, Médée s'extrait du monde humain et devient un personnage de l'héroïsme du Mal, personnage à la fois détestable et admirable par sa grandeur d'âme. Elle souhaite ainsi couronner ses crimes en faisant assassiner le fils par le père. C'est lors d'une scène d'invocation des puissances infernales sous les voûtes d'une crypte ténébreuse qu'elle fait surgir la coupe empoisonnée :

J'évoquais, à grands cris, les Filles Infernales...
Soudain, j'entends mugir les voûtes sépulcrales ;
La terre m'a paru s'enfuir devant mes pas,
S'entrouvrir, et, du sein de la nuit du trépas,
Les trois sanglantes Sœurs, les pâles Euménides,
S'élancer, le front ceint de couleuvres livides.
Émus, à leur aspect, d'une sainte terreur,
Ces lieux ont redoublé leur ténébreuse horreur.
Une coupe, à mes yeux, s'est alors présentée ;
Du souffle des trois Sœurs, elle était infectée ;

19 Claude-Frédéric-Henri Mazoïer [ou Mazoyer], *Thésée*, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre Français de la République, le 4 frimaire an 9 [25 novembre 1800], Chez Huet, Charon, 1801, acte I, scène 1, p.10.

20 *Ibid.*, acte I, scène 4, p.33.

Et, tandis qu'à l'envi, de leurs mains, exprimés,
Dégoutaient, sur ses bords, des sucres envenimés,
Sur leur lèvre flétrie errait un ris farouche²¹.

Ici, la coupe empoisonnée est un cadeau des « Filles Infernales », trois sœurs sorcières, qui semblent davantage se rapprocher des Nornes que des Euménides, appartenir aux brumes du nord plutôt qu'aux déserts antiques. Ces créatures spectrales, invoquées dans un caveau, nous laissent entrevoir le lien fort existant entre la reine sanguinaire, issue à la fois d'un imaginaire gothique et d'une tradition classique, et la sorcière maléfique, aux pouvoirs surnaturels. Ces sœurs sorcières, guides de Médée, ne sont alors pas sans rappeler les trois sorcières de *Macbeth*.

D'ailleurs, la tragédie de Shakespeare est connue en France par la traduction de Le Tourneur de 1778, et par son adaptation très libre de Ducis, jouée à partir de 1784. Dans cette adaptation, qui cherche à ménager le goût tragique français, lady Macbeth est appelée du nom de la reine mérovingienne Frédégonde, et tient de la sorcière Médée et de la reine ambitieuse Cléopâtre. Frédégonde Macbeth est particulièrement ambitieuse, et rêve du pouvoir (« Nul péril, nul tourment ne saurait m'étonner ;/ Je n'en connais qu'un seul, c'est de ne pas régner²². »). Comme la Médée de Mazoïer, elle oppose sa force de volonté, sa puissance amoralisée à la timidité et à l'impotence masculine : « Tu n'as point, ô Macbeth, épargnant tes victimes, / L'inflexibilité qui convient aux grands crimes !²³ ». Comparant sa grandeur scélératesse à la petitesse de son mari, elle se situe bien dans la lignée des illustres criminelles tragiques, des héroïnes du grand crime. Ducis va jusqu'à faire des emprunts assez visibles à la *Médée* de Corneille en transformant le vers « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même. » (I, 4, v.241), qui était déjà une réécriture du *Medea superest* de Sénèque, en « Songe à Duncan, Macbeth : je suis encor la même²⁴. ». Cette identité commune s'affirme encore plus, alors que le personnage trempe ses mains dans le même crime : Ducis modifie la première version de sa pièce en 1790 et fait commettre à Frédégonde Macbeth un infanticide. La reine d'Ecosse finit par poignarder son enfant dans son berceau, sous la voûte de son palais gothique. On la voit les mains sanglantes, « Tâtant le corps de son fils²⁵ » dans l'ombre du décor. Cependant, contrairement à Médée, l'infanticide de Frédégonde est accidentel, elle pensait tuer Malcôme et se repent de son crime en se suicidant.

Cléopâtre, Médée, Brunehaut, Frédégonde, tous ces personnages de criminelles ambitieuses présentent une vision sombre du pouvoir féminin : elles sont des reines

21 *Ibid.*, acte III, scène 2, p.41.

22 Jean-François Ducis, *Macbeth*, tragédie remise au Théâtre le premier juin 1790, Paris, Chez P.F.Gueffier, imprimeur, rue Gât-le-Cœur, n°16, 1790, acte IV, scène 7, p.56.

23 *Ibid.*, acte III, scène 1, p.32.

24 *Ibid.*, acte IV, scène 7, p.56.

25 *Ibid.*, acte V, scène 12, p.68.

cruelles, animant les querelles des hommes, provoquant des luttes fratricides, détruisant les liens familiaux les plus sacrés. Elles sont la personnification d'un pouvoir féminin maléfique et dévastateur, et l'incarnation de la Discorde, du chaos politique. Elles semblent alors se juxtaposer au type allégorique de la Furie, déesse infernale responsable d'un déferlement de violence, et représentée armée d'une torche enflammée. D'ailleurs, avant de massacrer son fils, Frédégonde Macbeth s'avance sur scène en tenant « un poignard, [et] un flambeau dans la main²⁶ ». De la même manière, Médée, dans la tragédie lyrique de Cherubini et Hoffman, clôt le premier acte en sortant armée un « tison enflammé qui laisse dans l'air une trace de feu²⁷ », et qui est une promesse de destruction. Allégories infernales, ces personnages de criminelle peuvent tout autant figurer l'Anarchie, avec qui elles partagent des attributs (le poignard et la torche²⁸), que représenter potentiellement une folie politique. Le succès de ces personnages sous la Révolution et l'Empire provient peut-être en partie de leur capacité à refléter les luttes nationales, à représenter la fureur de la guerre-civile traversée par la France et à ainsi figurer une hantise des luttes intestines. Personnages du mal incarné, d'un pouvoir féminin scélérat, ces reines et ces sorcières monstrueuses provoquent étonnement et sidération. Par leur geste subversif, elles échappent aux règles des hommes et sont transfigurées en personnages inhumains. En ce sens, leurs crimes héroïques en font des créatures d'exception, des personnifications de passions ou encore des allégories plutôt que des personnages humains.

Criminelles humaines et émouvantes : force pathétique d'une tueuse disculpée

La criminelle monstrueuse de tradition classique est un personnage qui perdure dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire mais est aussi fortement questionnée : on reproche à ces personnages de sorcières et de reines sanguinaires de ne pas émouvoir, d'être odieux, invraisemblables et d'inspirer l'horreur et le dégoût. Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1770), blâmait déjà la Cléopâtre de Corneille pour son invraisemblance :

Telle est la Cléopâtre de Corneille, qui, pour satisfaire son ambition et son orgueil offensé, se permet tous les crimes et se répand en maximes machiavéliques ; elle est un monstre pour son sexe et, face à elle, Médée est une créature aimable et vertueuse. Car tous les actes de cruauté commis par Médée sont commis par jalousie. Je veux bien tout pardonner à une femme tendre et jalouse ; elle est ce qu'elle doit être, et seule

26 *Ibid.*, acte V, scène 6, p.62.

27 François-Benoît Hoffmann (livret), Luigi Cherubini (musique), *Médée*, tragédie en trois actes, en vers, représentée sur le Théâtre Feydeau, le 23 Ventôse (13 mars), Paris, Chez Huet, an V (1797), acte II, scène 6, p.37.

28 Voir Charles-Etienne Gaucher, *Iconologie ou Traité de la science des allégories*, t.2, Paris, Lattre, 1796, p.77 : « d'une main l'Anarchie tient un poignard & de l'autre une torche allumée, allusion aux crimes qu'elle fait naître ».

sa violence est excessive. Mais une femme qui commet des atrocités froidement calculées par orgueil et par ambition révolte notre âme tout entière ; et tout l'art du poète ne saurait nous la rendre intéressante. Nous la regardons avec étonnement, comme nous regardons un monstre [...]»²⁹.

Comme le repérait déjà Catherine Kintzler³⁰, alors que Corneille efface les rôles sexuels pour n'offrir que des passions, les auteurs des Lumières font de la différenciation sexuelle une propriété essentielle des personnages. Pour Lessing, la tragédie devrait ainsi chercher à illustrer non pas l'exception mais le naturel humain, non pas le grand et le monstrueux mais le vrai. Substituant l'étonnement à l'intérêt, l'héroïne criminelle devrait ainsi rester femme pour être vraisemblable ; elle peut être soumise aux passions dévorantes de l'amour et de la jalousie pensées comme inhérentes à la nature féminine, mais non à celle de l'ambition, qui est un vice masculin et transforme le personnage en furie monstrueuse.

Un changement d'esthétique s'est opéré : le personnage tragique n'est plus conçu dans un rapport de distanciation héroïque avec le public mais dans un rapport de proximité. Il doit peindre des individualités, parler de l'humanité et émouvoir. La grande criminelle, aussi monstrueuse soit-elle, doit rester une femme, au risque de ne plus intéresser, et la seule passion de l'ambition ne semble plus être un motif de crime convaincant chez une femme. Comme l'écrivait Marchangy, imaginant une tragédie sur l'histoire de Frédégonde et Brunehaut dans *La Gaule Poétique* (1813) : « on ne pourrait, sans blesser les règles dramatiques, présenter une furie qui n'a rien d'humain ; il faut que les plus grands coupables soient intéressants de quelque manière³¹ ». C'est une idée que l'on trouvait déjà dans les *Commentaires sur Corneille* de Voltaire : « une femme qui de sang-froid se résout à assassiner un de ses fils et à empoisonner l'autre n'est pour moi qu'un monstre qui me dégoûte. Cela est plus atroce que tragique. Il faut toujours, à mon avis, qu'un grand crime ait quelque chose d'excusable³² ». Le crime passionnel seul, serait un mobile d'action vraisemblable pour un personnage féminin, qui, même criminel doit pouvoir provoquer une certaine compassion. En tant que femme, elle ne peut pas être agitée de la passion d'ambition, et ses mobiles d'action, loin d'être politiques, devraient être liés à des passions davantage féminines.

Ces réflexions influencent beaucoup les dramaturges du tournant du siècle dans

29 Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, édition de Jean-Louis Besson et Hélène Kuntz, Classiques Garnier, trentième livraison (11 août 1767), 2024, p.162.

30 Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2004, p.51-72.

31 Louis-Antoine-François de Marchangy, « Frédégonde et Brunehaut », septième récit dans *La Gaule poétique ou L'histoire de France considérée dans ses rapports avec la Poésie, l'Eloquence et les Beaux-Arts*, t.2, Paris, Imprimerie de Brasseur Aîné, Librairie d'Alexis Eymery, 1813, p.35-88 (p.67).

32 Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 54, Banbury, Oxfordshire, The Voltaire foundation, Thrope Mandeville house, 1975, p.550.

l'écriture des criminelles, et les amènent même à modifier la vulgate des grands mythes antiques. Un certain nombre de tragédies françaises, prenant modèle sur la pièce anglaise de Richard Glover³³ (*Medea*, 1761), cherchent à transformer Médée en amoureuse sensible et éplorée, et à l'absoudre du crime d'infanticide. L'homme de lettres Jean-Marie-Benoit Clément est très critique envers la *Médée* classique de Longepierre (qui est alors la version la plus représentée sur la scène de la Comédie-Française) qui lui apparaît « présentée sous un aspect si sauvage & si noir, qu'on s'intéresse peu si une pareille femme est abandonnée, & qu'on serait surpris, si jamais elle avait pu se faire aimer³⁴ ! ». En 1779, il compose sa propre version du personnage³⁵ : une Médée attendrissante, éplorée, dépouillée de pouvoirs magiques, écrasée par le désespoir, qui finit par se suicider après son geste malheureux. D'une certaine manière, la magicienne perd sa baguette pour prendre un mouchoir. La transformation du personnage va plus loin encore dans la tragédie lyrique de *Médée et Jason* de Jean-Baptiste Milcent sur une musique de George Granges de Fontenelle, représentée sur la scène de l'Académie Impériale de Musique en 1813. Médée rentre dans les bornes du féminin : elle est sensible, vertueuse et toute trace de colère et de véhémence disparaît du personnage dès le deuxième acte. Elle expose alors sa douleur dans des airs *cantabile* ou *andante* expressifs, dignes de la déploration d'Ariane. Le parallèle entre ces deux héroïnes mythiques semble évident lors du troisième acte ; quand le rideau se lève, Médée paraît « assise sur un rocher contre lequel les flots de la mer viennent se briser » dans un lieu désertique (« *Le théâtre représente une solitude affreuse sur le bord de la mer*³⁶ »), ce qui n'est pas sans rappeler la posture d'Ariane déplorant son abandon sur les plages de Naxos³⁷. Dans une *andante sempre piano*, sur une ligne vocale très mélismatique, Médée semble vouloir se laisser mourir d'amour ; s'adressant à ses enfants elle chante : « Non, non, dans la nature entière / Il n'est plus de bonheur pour nous ; / Bientôt vous

33 La tragédie de Glover est traduite par M. de Saint-Amand en français en 1784, et jouée au Théâtre des Variétés étrangères de Paris en 1807.

34 Jean Marie Bernard Clément, « Préface », *Médée*, tragédie en trois actes, Paris, Chez Moutary, 1779, p.VIII.

35 Sur la *Médée* de Clément, voir notamment l'article de François Lecercle, « Le renouvellement de la couleur antique dans les *Médée* de Richard Glover (1761) et de Jean-Marie-Bernard Clément (1779) », dans Mara Fazio, Pierre Frantz et Vincenzo De Santis (dir.), *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, p.109-126.

36 Didascalies tirées du conducteur de l'opéra : George Granges de Fontenelle, *Médée à Corinthe* [un faux-titre plus moderne porte : *Médée et Jason*], vol.2, conservé à la BNF, côte A-434 (II), 3^{ème} acte, p.1.

37 Dans la cantate de Haydn, *Arianna a Naxos* (1789), comme dans le mélodrame de Georg Anton Benda, *Ariadne auf Naxos* (créé en version française en 1781 à la Comédie-Italienne), Ariane chante son désespoir au bord de la mer sur l'île déserte de Naxos.

n'aurez plus de mère, / Et je n'ai déjà plus d'époux³⁸. ». Dans l'opéra de Milcent et Fontenelle, Médée apparaît ainsi en mère aimante, en épouse suppliante et soumise, et ses enfants, ressuscités par Junon, déesse du mariage, retrouvent finalement leurs parents réunis, et chantant le respect de la nature et la concorde familiale : « Le ciel, garant des droits de l'hyménée, / Veillait sur votre destinée³⁹ ». Cependant, l'opéra de Milcent et Fontenelle ne convainc pas et Médée, devenue « la meilleure des femmes du monde⁴⁰ », pour reprendre les termes du *Mercur de France*, perd de sa force dramatique⁴¹.

L'inclination sensible et pathétique de la criminelle touche aussi la fable de Clytemnestre, dont Eschyle faisait pourtant une « femelle tueuse du mâle⁴² », une vengeresse redoutable, à la fois parricide et régicide par le meurtre d'Agamemnon son mari. Le personnage trouve un regain d'intérêt à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Les auteurs atténuent généralement sa responsabilité dans le meurtre de son mari, prenant le contre-pied d'Eschyle, dont la Clytemnestre est jugée alors dégoûtante : « c'est la Cléopâtre de Corneille : cet affreux courage dans une femme fait frissonner d'horreur⁴³ » écrit le critique Geoffroy à son propos. Dans l'*Agamemnon* (1797) de Népomucène Lemerrier, qui rencontre un grand succès, Clytemnestre est bien la meurtrière de son mari, mais le crime est surtout commis par amour pour Égisthe (joué alors par le grand Talma), et elle apparaît complètement manipulée par son amant. Renversant le schéma de *Macbeth*, c'est l'homme, Égisthe, qui par ambition manipule et pousse Clytemnestre au crime. Amoureuse absolue (« Non. Connais Clytemnestre. A toi seul enchainée, / Elle a juré de suivre en tout ta destinée. [...] / Les supplices, la mort, la honte plus cruelle / N'intimideraient pas ce cœur qui t'est fidèle⁴⁴ »), elle est effrayée par le retour d'Agamemnon, déchirée entre la culpabilité de l'adultère et l'ardeur de sa passion amoureuse, et pressée par le

38 Jean-Baptiste Milcent (livret), George Granges de Fontenelle (musique), Louis-Jacques Milon (ballet et mise en scène), *Médée et Jason*, tragédie-lyrique en trois actes, représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Académie Impériale de Musique, le 10 août 1813, Paris, Ballard, 1813, acte III, scène 1, p.32.

39 *Ibid.*, acte III, scène 8, p.43.

40 *Mercur de France, journal politique et littéraire*, 14 août 1813, p.322.

41 « L'auteur a cru trouver de nouveaux effets, en dépouillant Médée de ses enchantements, et en la représentant comme une bonne mère, et une épouse tendre et délaissée. Le caractère de Médée a perdu à cette métamorphose ce qu'il avait de plus dramatique, et le succès n'a pas entièrement justifié la hardiesse de l'auteur. » *Almanach des Muses*, Paris, chez F.Louis, 1814, p.294-295.

42 Eschyle, *Agamemnon*, v.1231, cité par Evelyne Méron, « Grandeur et misère de Clytemnestre », *Revue des Etudes Anciennes*, t.87, 1985, n°3-4, p.245-255 (p.248).

43 *Journal des débats et des décrets*, 28 novembre 1803, p.2.

44 Louis-Jean-Népomucène Lemerrier, *Agamemnon*, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la République, le 5 Floréal, an V [24 avril 1797], dans *Le Théâtre de Louis Lemerrier entre Lumières et romantisme*, édition de Vincenzo De Santis, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2015, p.385-474, acte IV, scène 1, p.439.

chantage affectif que mène Égisthe. C'est dans une scène nocturne à peine éclairée, devant la chambre du roi endormi, comme dans la pièce de Shakespeare, qu'Égisthe arme Clytemnestre :

ÉGISTHE

Que l'un de nous périsse :

Agamemnon, ou moi ; que ta haine choisisse.

Quel bruit ?... Est-ce la mort qui vient t'envelopper ?

CLYTEMNESTRE

Donne ce fer.

ÉGISTHE, *l'armant du poignard et la poussant dans la chambre d'Agamemnon*

Échappe au coup qu'on veut frapper...

Va, cours, le péril presse, et ce poignard te reste⁴⁵.



Illustration 2 : Pierre-Narcisse Guérin, *Clytemnestre hésite avant de frapper Agamemnon endormi. Egisthe, son complice, la pousse*, huile sur toile, 3,42 x 3,25 m, 1817, conservé au musée du Louvre, Département des Peintures. © 1994 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.

Après avoir longtemps refusé le poignard, soumise à la pression d'Égisthe et à la peur du danger de mort qu'il entretient, Clytemnestre, terrorisée, l'accepte et ne revient sur scène qu'après l'avoir ensanglanté. Égisthe triomphe et Clytemnestre accablée regrette amèrement son geste. La scène de Lemercier, particulièrement saisissante, a fait l'objet d'une toile de Pierre-Narcisse Guérin datée de 1817 (illustration 2), qui en reprend les éléments : Égisthe pousse Clytemnestre qui semble plongée dans un état second, à la fois horrifiée à l'idée du crime qu'elle va commettre, et résignée à obéir à la voix de son amant. Chez Lemercier, Clytemnestre est

ainsi l'instrument du crime et non pas l'instigatrice, et elle tue sous l'emprise de son amant.

45 *Ibid.*, acte V, scène 5, p.467.

Dans la tragédie *Clytemnestre* du comte d'Hargeville, publiée en 1816 mais écrite vers 1806, l'héroïne est encore davantage disculpée : remariée à Égisthe après avoir appris la fausse-nouvelle de la mort d'Agamemnon, elle est présentée en femme vertueuse et pieuse, toujours tremblante et larmoyante, « Moins coupable que faible et digne de pitié⁴⁶ ». Victime de la barbarie d'Agamemnon, présenté en tyran injuste, en mari infidèle et en conquérant assoiffé de pouvoir, et des manigances de son ambitieux amant Égisthe, elle est une figure pathétique, bien loin du personnage d'Eschyle. Continuellement « entre les horreurs du repentir et la violence d'un amour dont elle s'est laissée [*sic*] innocemment surprendre⁴⁷ » selon les mots de l'auteur dans l'avant-propos de sa pièce, Clytemnestre est transformée en véritable femme sensible. Amoureuse, maternelle et écrasée par le sentiment de faute, elle est déchirée entre son devoir d'obéissance envers son premier époux et son désir de protéger Égisthe. Elle n'est d'ailleurs plus vraiment criminelle : Agamemnon meurt dans les combats fratricides qui opposent ses partisans à ceux d'Égisthe, à qui Clytemnestre avait expressément demandé d'épargner son premier mari (acte V, scène 3).

Diluant la responsabilité du crime, les dramaturges ont ainsi tendance à amoindrir la potentialité subversive des personnages de femmes criminelles, transformées en amoureuses passionnées. La portée éventuellement politique du crime au féminin tend à être effacée et les personnages de tueuses semblent souvent guidés par la passion amoureuse. Dès lors, leur responsabilité dans le crime est atténuée. Les quelques pièces françaises écrites sous la Révolution à propos de Charlotte Corday (dont peu ont été effectivement jouées) cherchent le plus souvent à adoucir son geste, soit pour tenter d'amoindrir l'admiration qu'il peut provoquer, soit pour rendre au contraire le personnage touchant, la faire rentrer dans les bornes du féminin et échapper à l'image de la furie fanatique. Ainsi, Charlotte Corday prend le rôle d'une amoureuse et agit généralement sous une influence masculine. Dans une pièce monarchiste de 1797, intitulée *Charlotte Corday ou la Judith moderne*⁴⁸ (que l'auteur, anonyme, qualifie de tragédie, mais qui a l'allure d'un mélodrame), l'héroïne se voit suggérer l'idée d'assassiner Marat par son amant, le chevalier d'Aiglemont⁴⁹. Le personnage reste dans les bornes fixées au féminin : elle utilise une arme toute féminine pour s'approcher au plus près de son ennemi et semble en même temps guidée par un ordre divin :

46 [Théodore d'Hargeville], *Clytemnestre*, *op.cit.*, acte I, scène 3, p.6.

47 *Ibid.*, p.I.

48 Anonyme, *Charlotte Corday ou la Judith moderne* (1797), dans *Comment en finir avec la Révolution. L'apothéose de Charlotte Corday et d'Elisabeth de France dans le théâtre de Thermidor*, par Sylvie Dangeville, P. U. de Saint-Étienne, 1998. La pièce n'a jamais été jouée.

49 C'est à la fin d'une discussion avec son amant, qui rêve de voir Marat assassiné (« Si ce bras désarmé ne sert point ma vengeance, / Un autre plus heureux punira [s]on offense, / Un autre dans [s]on flanc enfonçant le poignard / Apportera [s]a tête au haut de ce rempart »), que Charlotte Corday a l'idée d'aller elle-même poignarder Marat. *Ibid.*, acte II, scène 2, p.42.

Aide-moi, tendre amie, à suivre sur le champ
 L'ordre que me prescrit un être tout puissant,
 De tenter à mon tour une affreuse conquête ;
 Il faut quitter le deuil, il faut orner ma tête
 De fleurs, de diamants, de rubis précieux,
 De ces frivolités qui fascinent les yeux,
 Contre Marat enfin me prêteront des armes⁵⁰.

Métamorphosée en héroïne royaliste et catholique, figurée en femme pure et innocente par opposition à un Marat libidineux qu'il s'agirait de séduire, Charlotte Corday a les traits d'une sainte martyr prête au sacrifice. C'est un personnage romanesque, qui, comme le titre l'indique est modelé sur la Judith biblique, et son crime sublimé, commis au nom de son peuple semble en partie découler d'un acte de défense. En effet, il est commis dans le cadre d'une guerre fantasmée entre les républicains et les habitants de Caen, alors que Marat, devenu général d'armée est bien décidé à assouvir son désir pour la chaste héroïne qu'il reçoit dans sa tente. Le geste de Charlotte Corday est alors doublement salvateur puisqu'il participe à mettre l'armée ennemie en déroute en offrant une diversion à Marat, alors fasciné par la belle héroïne et qu'il la préserve du viol.

Dans *La Mort de Marat* (1794), tragédie du jacobin extrémiste Jean-François Barrau, Charlotte Corday est de nouveau transformée en royaliste catholique. Elle est représentée en amoureuse mélancolique et illuminée, et cherche à venger la mort de son amant. Son geste suicidaire prend en partie place dans une conspiration dirigée par des hommes. Elle est poussée par les girondins, qui sont alors présentés en véritables instigateurs d'un assassinat qu'ils revendiquent :

Charlotte va venir : par sa feinte douceur,
 Elle a su dérober les secrets de son cœur.
 Un fanatisme ardent a dirigé son zèle ;
 Elle croit plaire aux cieux & venger leur querelle ;
 Faisons servir l'erreur à nos vastes desseins ;
 Même en la méprisant servons-nous de ses mains :
 Elle vient. Réchauffons le zèle qui l'anime⁵¹.

Comme la Clytemnestre de Lemer cier, Charlotte Corday devient ici un instrument de mort, un agent exécutant dont on se sert. Les girondins de la pièce en font une fanatique écer velée, une hystérique échauffée dont ils comptent bien tirer profit. Le

50 *Ibid.*, acte II, scène 3, p.43.

51 Jean-François Barrau, *La Mort de Marat*, tragédie en trois actes et en vers, suivie de son *Apothéose*, en un acte et en vers, représentée pour la première fois à Toulouse sur le Théâtre de la République, le 15 pluviôse de l'an deuxième de la République Française (3 février 1794), Toulouse, Imprimerie du citoyen Jean-Florent Baour, 1794, acte II, scène 4, p.23.

crime féminin qui est passionnel semble ainsi découler d'une double folie : d'une douleur d'amour poussée au désespoir et d'une hystérie proprement féminine. La criminelle reféminisée, son geste paraît bien moins héroïque, et sa dimension politique disparaît quasiment. La folie sert alors de motif disculpant chez les personnages de femmes criminelles en plus de permettre aux actrices de captiver leur audience par des pantomimes expressives.

Expressivité des fureurs criminelles féminines en scène : de la folie meurtrière

Amoureuse criminelle ou furie meurtrière, la tueuse en scène est un personnage qui donne lieu à des instants de forte tension dramatique, et ce, notamment du fait d'actrices créatives, qui réinventent le jeu, la gestuelle scénique dans des pantomimes travaillées et effrayantes. Les rôles de grandes criminelles sont des rôles brillants et leur succès tient souvent de la capacité des actrices à sidérer les spectateurs. Déjà Voltaire, dans ses *Commentaires sur Corneille* rendait compte du succès de ces rôles joués par des actrices habiles : « lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée [de la tragédie de Longepierre], cette pièce a quelque éclat aux représentations, quoique la lecture en soit peu supportable⁵² ». Il ajoutait, à propos de la Cléopâtre de Corneille :

On dit qu'au théâtre on n'aime pas les scélérats. Il n'y a point de criminelle plus odieuse que Cléopâtre, et cependant, on se plaît à la voir ; du moins le parterre, qui n'est pas toujours composé de connaisseurs sévères et délicats, s'est laissé subjugué quand une actrice imposante a joué ce rôle [...]⁵³.

Dans ces rôles expressifs, le texte s'efface au profit du geste, au profit du jeu de l'actrice sur lequel repose alors le succès de la pièce. Ces grands rôles de criminelles construisent la renommée de certaines actrices.

Les actrices françaises semblent influencées par l'expressivité des comédiennes anglaises. Ainsi, Ducis dans son adaptation de *Macbeth* cherche à faire imiter le fameux jeu de Mrs Sarah Siddons, qui est alors connue pour son interprétation de lady Macbeth, qu'elle incarne au Drury Lane Theatre de Londres à partir de 1785. De cette interprétation, les contemporains retiennent surtout la scène du somnambulisme de lady Macbeth où l'actrice développe une pantomime novatrice et particulièrement expressive : elle avance les yeux grands ouverts mais fixes, dans un état de transe, secouée par un léger tremblement et insiste sur la nature féminine délicate du personnage et sur son aspect fantomatique⁵⁴. En 1790, Ducis

52 Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, op.cit., p.10.

53 *Ibid.*, p.548.

54 Sur l'interprétation de Sarah Siddons, voir Heather McPherson, « Masculinity, Femininity, and the Tragic Sublime : reinventing Lady Macbeth », dans *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol.29, 2000, p.299-333. Georgianna Ziegler, « Accommodating the virago : Nineteenth-century representations of Lady Macbeth », dans *Shakespeare and Appropriation*, sous la direction de Christy

incorpore une scène semblable (acte V, scène 7), qui n'était pas présente dans la première version de sa tragédie en 1784, et la fait déboucher sur l'infanticide. Les très nombreuses didascalies gardent la trace de sa volonté de faire résider l'intérêt de la scène dans la pantomime. Pour une grande liberté de mouvement de l'actrice, le dramaturge reprend l'idée de Mrs Siddons qui arrivait avec une chandelle dont elle se débarrassait par la suite et il fait déposer au personnage son flambeau « *sur une table* ». Comme Mrs Siddons avant elle, Mlle Raucourt joue vêtue d'une longue robe blanche, transformant le personnage en spectre.

Cette extraordinaire scène de somnambulisme repose ainsi sur la pantomime frénétique de l'interprète : les alexandrins sont hachés par le geste, les propos décousus s'effacent presque derrière l'expression du corps. La gestuelle variée devient schizophrénique et décline toute la gamme visuelle des passions : « *avec l'expression d'une crainte douloureuse* », « *avec joie et un air de mystère* », « *avec la joie de l'ambition satisfaite* », « *avec serrement de cœur* », « *avec larmes* », « *avec terreur* », « *avec la plus tendre compassion* », « *avec répugnance* », « *avec un dépit furieux* », « *son front s'éclaircit par degrés, et passe insensiblement de la plus profonde douleur à la joie et à la plus vive espérance*⁵⁵ », etc. On comprend ainsi que le rôle de Frédégonde Macbeth, dans lequel s'illustrent successivement Mme Vestris, Mlle Raucourt puis Mlle George, soit une véritable gageure pour l'interprète. La critique salue ces interprétations : Mme Vestris joue « *cette scène d'une manière sublime*⁵⁶ » (selon la *Chronique de Paris*), et « *on ne saurait donner trop d'éloges à la manière vigoureuse et véritablement tragique [dont Mlle George rend] le rôle terrible de Frédégonde*⁵⁷ » (selon la *Gazette de France*) ; mais c'est l'interprétation de Mlle Raucourt qui est la plus souvent louée :

La pantomime est vraiment extraordinaire ; il faut rire ou frémir, et c'est ordinairement ce dernier parti que l'on prend [...] Mlle Raucourt contribue beaucoup à jeter la terreur dans cette scène qui, sans elle, ne serait que ridicule : l'attitude, la démarche, l'air, le ton de l'actrice, tout est effrayant ; et il y a certainement dans la manière dont elle rend cette situation, une vérité frappante et un talent d'imitation très singulier⁵⁸.

La variété des passions à mimer explique la difficulté d'un jeu pouvant rapidement virer au grotesque et demandant une grande maîtrise. Le succès de la scène ne dépend plus que du talent de la comédienne à rendre la folie du personnage par une imposante mobilité d'expression. Ces contrastes terrifiants, ce monologue de somnambule transforment en effet Frédégonde en aliénée. Tout en dormant, elle est animée par son désir de tuer, et le geste homicide, d'abord mimé (« *avec le geste d'une femme*

Desmet et Robert Sawyer, Londres, Routledge, coll. « Accents on Shakespeare », 1999, p.119-141.

55 Ducis, *Macbeth*, op.cit., scène 7, acte V, p.63-65.

56 *Chronique de Paris*, 3 juin 1790, p.614.

57 *Gazette de France*, 25 novembre 1815, p.1306.

58 *Journal des débats et des décrets*, 20 mars 1805, p.3.

qui porte plusieurs coups de poignards dans les ténèbres⁵⁹ »), fantasmé, finit par se concrétiser sur son propre fils, alors qu'elle perd tout discernement, toute notion de réalité. Sous les traits d'une folle, d'une hystérique dont l'imagination se serait exaltée, elle entre dans un état hypnotique où sa conscience semble avoir disparue.

Cet état de démente féminine pendant lequel a lieu le crime se retrouvait aussi dans *Medea* de Glover. Dans la tragédie anglaise, l'infanticide de Médée est, de même, commis involontairement, dans un moment d'égarement furieux et de perte de conscience, à qui succède un évanouissement et, au réveil, l'oubli du meurtre perpétré dont les mains sanglantes du personnage gardent pourtant la trace. Ce procédé a certainement influencé Ducis : Frédégonde Macbeth, « tout à coup éveillée et interdite⁶⁰ », prend réellement conscience de son crime en voyant ses mains sanglantes :

LOCLIN

Oui, ces Dieux vont punir tous tes crimes.
Mais viens-tu d'immoler de nouvelles victimes ?
Ciel ! de quel meurtre encor ton bras est-il fumant ?

FREDEGONDE

(Regardant ses mains.)

Ah, courons vers mon fils⁶¹.

Ainsi, c'est lors d'un instant de folie, d'une perte de raison que la criminelle, par ailleurs mère attentionnée, commet l'impensable de l'infanticide. Frédégonde Macbeth est punie ainsi de son hybris, frappée dans sa propre chair, rappelée douloureusement à son rôle de femme et de mère. Ne pouvant s'extraire de ce rôle maternel, elle retourne l'arme contre elle (ce qu'elle avait déjà fait d'une certaine manière en tuant son fils) dans son suicide final : « Elle se poignarde et tombe auprès du berceau⁶² ». La mère ne peut survivre au fils.

L'infanticide commis sous l'emprise de la folie est un thème que l'on trouve dans l'opéra *Médée et Jason* de Milcent et Fontenelle, qui est, comme nous l'avons déjà évoqué, une réécriture de la tragédie de Glover. Après avoir entendu les chants du nouvel hymen de Jason, la douleur écrase Médée. Dans cet instant climatique de souffrance, le personnage perd toute raison, devient la proie d'une « noire vapeur », d'une fièvre dépressive, d'une dépossession d'elle-même qui va la mener au crime :

Mourons ! (Elle tire son poignard.)

(Ses enfants s'éloignent.)

Vous me fuyez...pourquoi craindre mes coups ?

59 Ducis, *Macbeth*, op.cit. p.63.

60 *Ibid.*, acte V, scène 12, p.67.

61 *Ibid.*, p.68.

62 *Ibid.*

(*Elle marche égarée.*)

Je les destine à ma rivale.

Tu ne jouiras pas de sa beauté fatale,

Ingrat Jason ! cruel époux !

(*Hors d'elle-même.*)

Quelle noire vapeur obscurcit la lumière !...

Un mouvement affreux, involontaire,

Égare ma raison et déchire mon cœur !

(*Avec frénésie.*)

Je ne me connais plus !...À ma sombre fureur...

Il faut enfin une victime !

Dieux infernaux ! Médée a soif du crime !..

Jason ! Créuse ! eh quoi,

Vous osez me braver ? Périssiez avant moi !...

(*Elle poursuit ses enfants qui fuient derrière un rocher, et revient sur la scène dans le plus grand délire⁶³.*)

Médée, interprétée par la soprano dramatique Caroline Branchu, qui est aussi bonne tragédienne que cantatrice, apparaît « égarée », « hors d'elle-même », « dans le plus grand délire » et ne s'appartient plus. Elle semble plongée dans un brouillard mental dans lequel le désespoir, la souffrance, la volonté suicidaire, et le désir de vengeance se mêlent pour finalement se résoudre dans l'infanticide. La culpabilité du personnage est alors amoindrie, la folie disculpant Médée, comme le notait le *Journal de l'Empire* : « elle n'est pas plus coupable de cet attentat contre la nature, qu'un fou ne le serait d'un meurtre qu'il aurait commis⁶⁴ ». La folie de Médée semble venir d'un dérèglement corporel. L'emploi du terme de « noire vapeur » renvoie directement à un vocabulaire médical associant les troubles hystériques, la mélancolie, et les mouvements nerveux⁶⁵. Les enfants, confondus avec Jason et Créuse, deviennent ainsi les victimes collatérales d'un moment de folie spectaculaire, d'une crise engendrée par la souffrance. Comme chez Glover et Ducis, c'est la vision des mains ensanglantées qui permet la prise de conscience (« Quel est le sang dont mes mains sont rougies ? / Mes enfants !... où sont-ils ? mes chers fils, est-ce vous ?

63 Jean-Baptiste de Milcent, George Granges de Fontenelle, *Médée et Jason*, op.cit., acte III, scène 5, p.37-38.

64 *Journal de l'Empire*, 17 août 1813, p.2.

65 Dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, édition 1798, on trouve les définitions suivantes au terme de vapeur : « On appelle aussi *Vapeurs*, dans le corps humain, les affections hypocondriaques et hystériques [...]. Les médecins les attribuent aujourd'hui aux mouvements spasmodiques des nerfs. [...] On appelle *Vapeurs*, au pluriel, une certaine maladie, dont l'effet ordinaire est de rendre mélancolique, quelquefois même de faire pleurer, et qui resserre le cœur, et embrasse la tête. » *Dictionnaire de l'Académie Française*, 5^e édition, t.2, Paris, Chez J.J.Smits et cie, an VI (1798), p.716-717.

/[...] Objets de mon plus tendre amour, / J'ai pu vous arracher le jour⁶⁶. »).

La fureur, thème tragique topique, n'est pas voulue mais bien subie par le personnage, elle n'est pas le résultat d'une possession de l'esprit par les furies et autres divinités vengeresses, mais elle provient du corps, du surplus de souffrance, d'une « noire vapeur ». La folie furieuse ne permet pas un dépassement de soi sublime, dans une affirmation de pouvoir et une vengeance éclatante, comme c'était le cas dans les Médée antiques (chez Euripide ou Sénèque), chez Longepierre, ou dans la *Médée* d'Hoffman et Cherubini, très influencée par Euripide, mais, au contraire, l'épisode de folie expose la faiblesse de Médée, mortifiée par un crime commis malgré elle. L'infanticide ne permet pas au personnage de s'émanciper du monde humain, mais au contraire, il lui rappelle sa faiblesse toute féminine et l'impossibilité de s'extraire de son rôle de femme, de son statut de mère.

Cette démente morbide féminine, qui tient à l'imaginaire de l'hystérie⁶⁷ permet d'une certaine manière de disculper le personnage, atteint momentanément d'une maladie mentale, d'un égarement passager mais fatal. La femme criminelle reste ainsi profondément féminine : elle n'est plus totalement un monstre, une mère dénaturée qui briserait un lien sacré, qui désobéirait à un rôle naturel, mais, parce qu'elle est femme, elle est facilement sujette à des accès de fièvre ardente, à des transports délirants, à des spasmes nerveux. En cela, le personnage correspond effectivement bien à la vision du féminin de l'époque. Dans la continuité des penseurs du XVIII^e siècle, la femme est conçue comme une créature caractérisée par la sensibilité⁶⁸. Victime de la délicatesse de sa constitution, de la flexibilité de ses organes (et en premier lieu de sa matrice) et susceptible d'ébranlements nerveux, la femme serait naturellement encline aux irritations du cerveau, aux crises passionnelles, et à l'exaltation de l'imagination. Moins rationnelle que l'homme, elle serait soumise davantage à des mouvements violents et contraires. Plus faible et plus douce, elle serait paradoxalement plus emportée et plus extrême dans sa souffrance.

Cet imaginaire du féminin sert bien le spectacle et les actrices profitent de ces rôles sensationnels pour faire preuve de leur grand talent. Si l'opéra de Milcent et Fontenelle ne rencontre pas un grand succès, la critique loue du moins « le jeu expressif de Mme Branchu⁶⁹ », « l'expression et la vérité de son jeu⁷⁰ », « son admirable pantomime⁷¹ ». Si le personnage de la criminelle perd le caractère héroïque

66 Jean-Baptiste de Milcent, George Granges de Fontenelle, *Médée et Jason*, *op.cit.*, p.39.

67 Voir notamment l'anthologie de Jean-Christophe Abramovici, *Les Hystériques en attendant Freud*, Paris, éditions Jérôme Million, 2022.

68 Voir par exemple : Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme* [1775], 6^{ème} édition, Paris, Chez Caille et Ravier, 1813. Jacques-Louis Moreau, *Histoire naturelle de la femme*, Paris, Chez L.Duprat, Letellier et compagnie, 1803.

69 *Journal des arts, de littérature et de commerce*, 15 août 1813, p.216-217.

70 *Journal des arts, des sciences et de littérature*, n°254, 20 octobre 1813, p.86-87.

71 *Journal de l'Empire*, 19 août 1813, p.1.

et la grandeur d'âme des héroïnes de tradition classique, les actrices en revanche, en jouant ces rôles de femmes passionnées à l'expressivité gestuelle sans précédent, semblent gagner en renommée.

La figure de la criminelle révèle les tensions et évolutions esthétiques du théâtre de la fin du XVIIIe et début du XIXe siècle. Personnages d'une dramaturgie de l'horreur, la reine sanguinaire et la sorcière maléfique exposent une hantise de la violence féminine, d'une ambition politique féminine. Ces criminelles scélérates, sur le modèle de la Cléopâtre de Corneille, tiennent d'une tradition classique, elles sont des héroïnes du grand crime et effrayent autant qu'elles fascinent. Mais, sous l'influence des Lumières, on constate aussi une orientation plus sensible des personnages de tueuses, présentées en femmes vulnérables soumises aux passions de l'amour et de la jalousie. La tueuse disculpée devient un personnage pathétique, appartenant alors davantage aux rôles de jeunes princesses, aux rôles à mouchoir.

Ces rôles permettent de mettre en valeur les actrices dans une dramaturgie du visible et de la pantomime. Les personnages féminins acquièrent une nouvelle importance, et sont portés par des actrices de renoms. Qu'elles fassent trembler d'effroi ou d'émotion, les criminelles trouvent leur place dans une nouvelle approche de la tragédie. On comprend alors les propos de Geoffroy, qui accusait les dramaturges de la seconde moitié du XVIIIe siècle d'avoir perverti la tragédie pour en faire un genre spectaculaire et d'avoir ainsi préparé l'avènement du mélodrame, genre reposant sur l'alternance entre l'horreur et le *pathos* outré.

La furia assassina di Pentesilea. Il sovvertimento dei sessi

Riccardo Bettini

Nel volume *Femminile e Maschile nel Settecento*, Cristina Passetti e Lucio Tufano delineano con parole precise e puntuali il panorama socioculturale in cui è incorniciata la Germania illuminista in merito alla questione di genere:

Nel Settecento il rapporto tra il femminile e il maschile assume uno speciale rilievo e si configura come un banco di prova formidabile entro il processo di costruzione dell'identità dell'individuo. I due principi si fronteggiano a più livelli e con numerose implicazioni. Esiste anzitutto l'ambito della riflessione scientifica, che esamina la natura dei sessi in chiave sia fisico-organica, sia psicologica. [...] Le immagini connesse al genere, pertanto, sono molteplici e talvolta conflittuali, [...] I segni e i significati legati al maschile e al femminile non coincidono necessariamente con le categorie biologiche di maschio e femmina. In più, in non pochi casi, la polarizzazione degli attributi e delle prerogative entra in crisi, i tratti distintivi assumono contorni sfumati, emergono aree liquide e chiazze di ambiguità che minano pericolosamente la saldezza delle tassonomie. (2018: IX)

Il diciottesimo secolo è un periodo di profonde trasformazioni per l'area germanica e il mondo occidentale. La Rivoluzione francese e la guerra di secessione americana rappresentano due esempi di grande rilievo che mostrano come la società inizi a cambiare e

a infrangere strutture e costrutti consolidati da secoli. La dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti (1776) e la dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino (1789) contengono i primi accenni al diritto di uguaglianza fra tutti gli uomini. Tuttavia, benché il termine "uomo" indichi per estensione il genere umano, le donne non rientrano a pieno titolo in queste dichiarazioni e infatti non traggono gli stessi vantaggi della controparte maschile dalle grandi innovazioni civili e morali che tali scritti pongono in essere. I decenni a cavallo del Settecento e dell'Ottocento rappresentano una vera e propria epoca di sovvertimento e riformulazione su diversi livelli. Dal punto di vista politico si sentono ancora le ripercussioni del conflitto prussiano, della Rivoluzione francese e delle campagne di Napoleone, la cui sconfitta apre la strada al periodo della Restaurazione. Dal punto di vista culturale, notiamo l'affermarsi delle correnti letterarie dello *Sturm und Drang*, del Classicismo e del Romanticismo, le quali sono profondamente influenzate dal pensiero rivoluzionario di filosofi come Kant¹ e Hegel e contribuiscono alla costituzione di una nuova

1 Lorraine Code, per esempio, studia i potenziali contributi che la rivoluzionaria filosofia kan-

forma mentis durante tutta l'epoca. Infatti, benché una parte della critica evidenzia la relegazione e la subordinazione della donna, alcune storiche femministe hanno invece osservato che, nel corso della *Aufklärung*, si sviluppa una contrapposizione dei ruoli di genere a seguito di una presa di coscienza rivoluzionaria da cui scaturiscono pretese e rivendicazioni atte a migliorare lo status quo delle donne. Le femministe del XVIII secolo fanno spesso appello ai principi illuministi per tentare di modificare la relazione tra maschi e femmine, esigendo che l'istruzione e i diritti civili siano estesi anche alle donne. Si potrebbe parlare di una "rivoluzione di genere" nel periodo in cui le antitetiche concezioni di mascolinità e femminilità iniziano ad assumere delle accezioni maggiormente radicali. Gli effetti, che tali fenomeni e stravolgimenti producono, si manifestano anche nei rapporti interpersonali delle classi sociali, nell'ambito educativo, religioso, matrimoniale e, ovviamente, persino nella visione della donna all'interno della società. Inoltre, occorre evidenziare che anche gli scrittori e i letterati del tempo iniziano a intavolare un vero e proprio confronto sulle questioni di genere e sulla condizione femminile ed è quindi possibile annoverarli tra i primi fautori di una frattura con le norme coeve (Dawson 1986: pp. 160-170). Questa nuova e interessante *Auseinandersetzung* viene principalmente affrontata tramite un *genre* ben preciso: l'opera teatrale. Julie Prandi descrive, in modo puntuale, i ruoli specifici che le donne-eroine potrebbero aver ricoperto nel *Schau- e Trauerspiel* dell'epoca dato che l'emergere del conflitto pubblico/privato di genere come tema principale nella drammaturgia tedesca del XVIII e XIX secolo riflette i cambiamenti sociali ed economici provocati dalla rivoluzione industriale in Europa. Dal momento che le donne reali sono specificamente escluse dai ruoli pubblici, le donne di finzione si trovavano in una posizione unica per illustrare i conflitti irrisolti tra le due sfere (1985: 412).

Tra i vari personaggi femminili che calcano questa scena, anche Pentesilea simboleggia una figura di conflitto tra due nozioni di genere agli antipodi. Tuttavia, l'opera kleistiana è stata spesso interpretata dalla letteratura contemporanea come una critica ai principi razionalisti dell'Illuminismo. Nella maggior parte dei casi, gli studiosi e gli accademici hanno evidenziato la difficoltà di conciliare tali principi con un'incarnazione femminile dato che Pentesilea sovverte una razionalità illuministica piuttosto astratta, assecondando le sue pulsioni orali e sessuali². Esattamente come

tiana apporta nei discorsi filosofici di matrice femminista. Per l'autrice, Kant è il pioniere di un'epistemologia costruttivista che analizza il contesto del soggetto conoscitivo e quindi, in un'ottica femminista, la distinzione di genere specifica tra individuo maschile e femminile: «Feminist unmaskings of the political implications of constructive processes demonstrate that it matters how responsibly the project is undertaken. Feminist demonstrations of the interweaving of epistemological issues with moral, political, and ontological questions reveal the intricacy and ubiquity of accountability requirements.» (1991: 323).

2 Brandstetter, Krüger, Rigby e Wilson vedono nella figura di Pentesilea un personaggio trasgressivo, capace di infrangere molti tabù sociali; Schindler si concentra maggiormente sull'ideale femminile che emerge durante l'Illuminismo e che nobilita la sessualità della donna; mentre Angress e

Emilia Galotti e Giulietta ne *La marchesa di O...*, seppur in modi e toni differenti, la regina delle Amazzoni rappresenta una minaccia al modello sessuale polarizzato che impera nella *Goethezeit*³.

Auch Kleists *Pentesilea* zeichnet sich durch Attribute schöner und anmutiger Weiblichkeit aus, durch kleine Hände, liebliche Gesichtszüge, blonde Locken und durch leichte und geschickte Bewegungsabläufe, [...] als zarte und zierliche Heldin vorgestellt, deren Körperlichkeit und kriegerische Rolle zunächst im Widerspruch zum Geschlechterdiskurs um 1800 zu stehen scheinen. (van Marwyck 2010: 19)

Nella *Pentesilea* di Kleist, le concezioni relative al modello bi-sessuale sono fortemente radicate nell'impalcatura dell'opera e simultaneamente messe in discussione dall'agire dei protagonisti. Ma se, da una parte, la tragedia kleistiana sembra corroborare alcune delle istanze tipiche della mitologia classica, ritengo che, dall'altra, essa mostri la forza distruttrice che tale modello polarizzato reca intrinsecamente nelle proprie declinazioni.

All'interno dell'opera notiamo che i Greci tendono ad assumere una linea di pensiero polarizzata che porta all'esclusione di qualsiasi altra tipologia di modello. Per questo motivo, essi non comprendono le Amazzoni che, di fatto, non si uniscono né ai Greci né ai Troiani, evitando così di conformarsi ad una categorizzazione binaria.

Sie muß zu Einer der Parteien sich schlagen;
Und uns die Freundin müssen wir sie glauben,
Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt.
(vv. 53-55)

[Deve pur parteggiare per uno dei due avversari; e noi dobbiamo pur crederla amica nostra, se ai teucri si dimostra nemica.]

I Greci ragionano in modo binario (*Feindin/Freundin*) e considerano centrale lo scontro contro i Troiani. Per tale ragione, essi non comprendono i motivi che spingono le Amazzoni ad imbracciare le armi dato che le donne guerriere non prevedono né un'alleanza coi Greci né coi Troiani. La vera motivazione è dettata da

Chaouli evidenziano l'inconsistenza dell'estetica razionalista.

3 A tal proposito, buona parte della critica (tra cui Sieck e Müller-Seidel) ritiene che esista un rapporto antitetico tra Kleist e Goethe, riferendosi, ad esempio, alle differenze interpretative degli elementi classici in *Ifigenia in Tauride* e in *Pentesilea*. Altri accademici, invece, sostengono che la natura del rapporto tra Goethe e Kleist sia più complessa, marcata da profonda ammirazione e da accesa rivalità. Mommsen, ad esempio, vede nelle relazioni intessute tra Achille e Pentesilea le stesse dinamiche che governano il rapporto tra i due illustri autori. Böschenstein, il cui lavoro si focalizza sull'esautorazione delle figure maschili in Kleist, Goethe e Schiller, e Paulin sostengono che l'estetismo kleistiano si discosti da quello goethiano. Benché mi trovi sostanzialmente concorde con tale posizione, ritengo tuttavia che vi siano numerose analogie non solo tra Goethe e Kleist, ma altresì tra Kleist e Lessing.

fatti e considerazioni estranei alla forma mentis dei Greci.

So viel ich weiß, giebt es in der Natur
Kraft blos und ihren Widerstand, nichts Drittes.
Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
Zu Dampf nicht auf und umgekehrt.
(vv. 125-28)

[Per quel che mi risulta, in natura esistono soltanto la forza e ciò che le si contrappone, non esiste una terza possibilità. Ciò che estingue la vampa del fuoco non dissolve in vapore l'acqua che bolle, e viceversa.]

Il popolo greco è talmente convinto del costruito binario che fatica a concepire un terzo elemento⁴. Tale aspetto è stato indagato da molti critici, i quali hanno ricondotto la tematica poc' anzi evidenziata alla nozione di dialettica avanzata inizialmente da Kant e Hegel⁵. Ciononostante, se analizziamo la tematica in un'ottica di genere, si nota che questo terzo elemento racchiude la presenza di qualcosa di diverso dal maschile e dal femminile; un genere ermafrodita. (Horst 2003: 122).

Durante il diciottesimo secolo, la condizione di ermafroditismo subisce un importante cambiamento: il terzo sesso, ossia un corpo diverso da quello maschile e femminile, si trasforma in una categoria che deve necessariamente essere assimilata a uno dei sessi predominanti (Trumbach 1991: pp. 113-116). Tale trasformazione porta ad una nuova visione del concetto di genere.

Nei primi decenni del Settecento, uomini e donne presentano ruoli sociali ben distinti che, tuttavia, non occupano posizioni contrastanti o diametralmente opposte (nemmeno dal punto di vista biologico). I fattori che invece ne determinano le differenze più marcate derivano dallo strato sociale e la posizione economica all'interno della comunità di riferimento (Frevert 1995: pp. 45-50).

Nel tardo Settecento, invece, il concetto di genere subisce un'ulteriore modifica e viene definito come una categoria fissa e determinata, che affonda le sue radici nella natura e non nel ruolo sociale. Le caratteristiche fisiche e biologiche che differenziano i maschi dalle femmine acquisiscono una rilevanza considerevole (Laqueur 1992:

4 Una struttura gerarchicamente opposta che si autoelimina deve necessariamente prendere in considerazione un *terzo* termine, una forma differente che operi in modo differente. Occorre quindi *de-costruire* i significati per poter comprendere appieno l'opposizione instaurata. È proprio tramite questo processo che concetti come presenza e identità vengono messi in discussione; non tramite la negazione o la soppressione, bensì attraverso la decostruzione.

5 A tal proposito, è interessante osservare come Hofmann individui, sia in *Pentesilea* sia ne *Il principe di Homburg*, una lotta dialettica tra i personaggi delle opere e le pretese di *disordine* sociale (1987: pp. 147-152). Lange, d'altro canto, include la questione di genere in questa lotta argomentativa tra Achille e Pentesilea, evidenziandone il lato utopico: lo scontro dialettico come l'eliminazione delle distinzioni tra generi. Personalmente ritengo che le parole proferite da entrambi i protagonisti non siano volte alla riconciliazione dei generi polarizzati, bensì che evidenzino l'incompatibilità dei loro mondi.

pp. 149-156).

A tal proposito, ritengo che la Penthesilea kleistiana mini le basi di tale visione condivisa, per altro, dai Greci. Essi vedono nella guerra l'unica relazione che possa instaurarsi tra le due parti⁶. Un terzo elemento non può esistere in questa battaglia tra forze complementari; il sistema greco è ancora più selettivo poiché considera unicamente i concetti di *Kraft* e *Widerstand*, due forze maschili che le Amazzoni tentano di sconfiggere. Esse stravolgono questa concezione poiché non si comportano come donne ordinarie, come la controparte degli uomini in attesa che i mariti ritornino dalla guerra; né possono essere ovviamente associate alla figura maschile visto che non scendono a patti né coi Greci né coi Troiani. Infatti, le Amazzoni si lasciano guidare da un'indole fortemente impulsiva e corporea, piuttosto che dalla disciplina, dal controllo o da strategie militari ben collaudate:

Je weniger die instrumentalisierte Grausamkeit des männlichen Krieges als solche wahrgenommen wird, desto größer ist das Entsetzen vor der Wut dieser Amazonen, das atavistische Gewaltphantasien heraustreibt, die den Krieg seiner herrlichen Aura entkleiden und in seiner bloßen Körperlichkeit zeigen. (Nutz 1988: 167)

Odisseo le identifica con un generico *Was* perché non è in grado di definirle; non sono né acqua né fuoco. Le Amazzoni esistono perché sono vive e presenti ma, al contempo, la loro essenza sembra essere evanescente. Tale ambiguità linguistica si riflette e coincide nello status ambiguo delle guerriere in quanto donne di guerra, ricollegandosi al mito classico delle Amazzoni, preso spesso in considerazione per corroborare le convenzioni patriarcali durante l'imperialismo ateniese (Tyrrell 1984: pp. 14-20). La Penthesilea di Kleist, invece, non asseconda una riconciliazione con l'universo maschile e lo stesso Odisseo rifiuta una possibile alleanza (inizialmente ponderata) tra Greci e Troiani per sconfiggere le amazzoni.

Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen,
Sich hinter eines Griechen Schild, der Grieche
Befreit ihn von der Jungfrau, die ihn drängte,
Und Griech' und Trojer müssen jetzt sich fast,
Dem Raub der Helena zu Trotz, vereinen,
Um dem gemeinen Feinde zu begegnen.
(vv. 133-38)

[Il Troiano, incalzato dalle Amazzoni, si getta dietro lo scudo di un Greco, il Greco lo libera dalla vergine che lo incalzava, e Greci e Troiani, nonostante il ratto di Elena, sono quasi costretti a unirsi per fronteggiare il nemico comune.]

⁶ Schmidt fornisce un ulteriore contributo circa la tematica delle contrapposizioni nell'opera kleistiana. Lo studioso pone l'accento sul sapere scientifico del diciannovesimo secolo e sulle nuove scoperte nel campo dell'elettricità, paragonando il comportamento di Achille e Penthesilea a quello di due cariche elettriche opposte. Esse si attraggono e respingono incessantemente.

La sequenza dialettica che notiamo in questo passaggio ci mostra due nemici storici, Greci e Troiani, che cercano di unirsi contro un nuovo nemico. Le donne guerriere sono il vero avversario da sconfiggere perché la loro presenza minaccia il sistema maschile e patriarcale cui Greci e Troiani sono indissolubilmente legati. Le Amazzoni mettono in dubbio il concetto secondo cui è l'uomo l'unica parte attiva e aggressiva in guerra, mentre la donna rimane passiva ai confini del campo di battaglia (Elena è la causa del conflitto ma non vi prende parte). Benché le Amazzoni rappresentino una grande minaccia al sistema dicotomico e polarizzato dei Greci, che credono in una distinzione di genere per natura, essi decidono infine di non allearsi con i Troiani e di evitare lo scontro (una battaglia contro le donne guerriere rappresenterebbe solo un inutile ritardo al raggiungimento del loro vero scopo: la conquista di Troia). Inoltre, anche le Amazzoni non nutrono particolare interesse in una battaglia contro i Greci dato che hanno già raggiunto il loro obiettivo: catturare un numero sufficiente di uomini. Tuttavia, è proprio in questo momento che la natura del conflitto inizia a mutare: da lotta collettiva a lotta individuale. Achille e Penthesilea diventano a poco a poco gli unici rivali sul campo, facendosi sia portavoce delle relative culture sia figure di rottura poiché l'ossessione che emerge tra i due protagonisti andrà a sgretolare i paradigmi sociali su cui le loro società si fondano⁷.

Nonostante Achille e Penthesilea si sentano a proprio agio nel rispettivo gruppo di appartenenza, essi frantumano le convenzioni delle società in cui sono integrati. Entrambi possiedono un *Geschlecht* apparentemente definito, benché il significato di questo termine muti notevolmente nel corso dell'opera⁸.

In *Penthesilea*, Kleist intreccia il significato genealogico e biologico di *Geschlecht*,

7 Vi sono diversi critici che hanno affrontato la problematica incentrata sui desideri dell'individuo ottocentesco e le contrapposte pretese sociali. Fricke, ad esempio, sostiene che nell'opera kleistiana i sentimenti e l'amore surclassino gli altri desideri e aspettative (1964). Fülleborn è maggiormente interessata a un approccio femminista, sostenendo che i conflitti tra individuo e società siano finalmente risolti (1986: pp. 74-80), senza però indagare approfonditamente la questione femminile all'interno della società. Occorre poi ricordare il punto di vista di Angress che condivide: i vincoli sociali nello stato amazzone sono meno coercitivi dato che contribuiscono alla lotta contro un sistema maschilista e patriarcale (1978: pp. 12-14).

8 Nei decenni a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento si assiste ad una graduale differenziazione, in termini di significato, del concetto di genere'. Agli albori del XVIII secolo il termine *Geschlecht* è strettamente legato alla genealogia di un individuo e identificava un gruppo di persone aventi in comune un predecessore maschio che abbia tramandato lo stesso cognome. Successivamente, il genere di una persona, invece di creare distinzioni, inizia a contribuire all'instaurarsi di relazioni interpersonali. A metà Settecento, tuttavia, il termine *Geschlecht* subisce un'ulteriore trasformazione di significato che si orienta maggiormente al sesso biologico, alle differenze fisiche tra uomo e donna. Notiamo poi, che verso la fine del Settecento, tali caratteristiche acquisiscono sempre più importanza facendo sì che, a inizio Ottocento, il suddetto termine sia nuovamente legato a concetti ereditari che non solo determinano differenze fisiche ma anche distinzioni caratteriali derivanti dalla diversa conformazione del corpo maschile e femminile. Ne consegue che, nel tardo Settecento, alle donne vengano attribuite qualità e caratteristiche in netto contrasto con quelle degli uomini; le più significative sono quelle riferite alla gestazione e alla procreazione di eredi maschi (Frevert 1995: pp. 18-25).

dando vita ad un'eroina che incarna il fallimento delle credenze dell'epoca. La società amazzone kleistiana è una comunità indipendente costituita da sole donne ed è autonoma sia dal punto di vista sociale sia di genere. In questa società, sono gli uomini ad essere considerati dei meri strumenti di riproduzione; il loro ruolo si riduce esclusivamente a fini riproduttivi. Il termine *Geschlecht* appare in un dialogo tra Achille e Penthesilea. Nel passaggio seguente osserviamo come il figlio di Peleo utilizzi tale concetto sia in termini genealogici (inerenti quindi alla discendenza) sia biologici.

Was ist's, du wunderbares Weib, daß du,
 Athene gleich, an eines Kriegsheers Spitze,
 Wie aus den Wolken nieder, unbeleidigt,
 In unsern Streit vor Troja plötzlich fällst?
 Was treibt, vom Kopf zu Fuß in Erz gerüstet,
 So unbegriffner Wut voll, Furien ähnlich,
 Dich gegen das Geschlecht der Griechen an;
 Du die sich bloß in ihrer Schöne ruhig
 Zu zeigen brauchte, Liebliche, das ganze
 Geschlecht der Männer dir im Staub zu sehn?
 (vv. 1878-86)

[Perché mai, donna meravigliosa, simile ad Atena sei intervenuta all'improvviso alla testa di un esercito nella nostra guerra davanti a Troia, quasi piombando dalle nuvole, senza che nessuno ti avesse recato offesa? Cosa ti spinge, cinta di bronzo da capo a piedi, colma di così incomprensibile rabbia, ad avventarti come una furia contro la stirpe dei Greci, tu, leggiadra creatura, che dovresti solo mostrarti tranquillamente nella tua bellezza per vederti cadere ai piedi nella polvere l'intero sesso maschile?]

Penthesilea ha attaccato i Greci in battaglia («Geschlecht der Griechen» - accezione genealogica) ma è grazie alla sua bellezza che è in grado di conquistare il genere maschile («Geschlecht der Männer» - accezione biologica)⁹. Tramite questo estratto comprendiamo che entrambe le definizioni siano intercambiabili (reciprocamente identificabili) e che lo scontro tra Greci e Amazzoni alluda a un parallelismo legato alle relazioni sessuali tra uomini e donne. In tale correlazione è intrinseco il modello bi-sessuale di genere. Infatti, uomini e donne vengono differenziati in base a qualità antitetiche che, invece di fonderli in unico insieme armonioso, li condannano ad una eterna battaglia ideologica e fisica, fatta di violenza e fraintendimenti.

Ogni genere elabora la propria cultura, le tradizioni e le regole che sono tra di loro incompatibili. I Greci fanno parte di una cultura maschile e maschilista, diametralmente contrapposta alle Amazzoni, depositarie di una cultura femminile e

9 Angress riprende la visione di Kleist circa le convenzioni della cavalleria, definendole maschine e ingargarde nei confronti delle donne, volte a farle permanere in una dimensione di sudditanza verso gli uomini (1978: 20).

femminista.

Un aspetto interessante è rappresentato dal dialogo in cui Achille accosta la figura di Pentesilea alla figura di Atena che, secondo la mitologia greca, è favorevole ad una riconciliazione tra i due sessi all'interno del sistema patriarcale¹⁰. Tuttavia, la Pentesilea kleistiana non ammette tale riconciliazione poiché, per discendenza, la figura maschile non gode di alcun potere o privilegio. Le Amazzoni ubbidiscono unicamente alle leggi delle loro madri e si riconoscono solamente nelle donne appartenenti al loro comune passato. L'albero genealogico è di matrice femminile e non vi sono nominativi maschili al suo interno. I Greci, al contrario, devono il loro retaggio alla cultura dei propri padri. Questi due mondi sono inconciliabili ed è Pentesilea a mettere in chiaro tale incompatibilità. Nella scena in cui Achille spende parole lusinghiere (da un punto di vista prettamente maschile) nei confronti dell'eroina, Pentesilea afferma che la sua cultura le impedisce di sedurre gli uomini utilizzando espedienti e sotterfugi di natura femminile (o perlomeno, tramite una femminilità codificata da assunti maschili)¹¹.

Nicht in dem Nachtigall-durchschmetterten
Granatwald, wenn der Morgen glüht, ihm sagen,
An seine Brust gesunken, daß er's sei.
Im blut'gen Feld der Schlacht muß ich ihn suchen,
Den Jüngling, den mein Herz sich auserkohr,
Und ihn mit ehrnen Armen mir ergreifen,
Den diese weiche Brust empfangen soll.
(vv. 1895-1901)

[Né quando risplende il mattino, nel bosco di melograni pervaso dei canti dell'usignolo, mi ha dato, abbandonandomi sul suo petto, di confessargli che è lui. Io devo cercarlo sul campo sanguinoso della battaglia, il giovane eletto dal mio cuore, e catturare con braccia di bronzo colui che questo morbido petto dovrà accogliere?].

In prima analisi notiamo che Pentesilea descrive, con una certa nostalgia, un mondo ipotetico in cui le relazioni tra i due sessi sono sereni e non conflittuali; tuttavia, il modo in cui si pone nei confronti di Achille lascia presagire l'esatto contrario. Inoltre, anche l'eroe greco dimostra di essere fortemente legato alle convenzioni della proprio cultura se osserviamo la sua reazione alla descrizione della società amazzonica da parte di Pentesilea: «Und woher quillt, von wannen ein Gesetz, / Unweiblich, du vergiebst mir, unnatürlich, / Dem übrigen Geschlecht der

10 «Divinità domestica cui è affidata la protezione della casa: un aspetto che ritorna nell'A. classica, protettrice delle arti, specialmente quelle femminili del filare e del tessere, ma anche quelle maschili del lavoro operoso e intelligente.» <https://www.treccani.it/enciclopedia/atena/>

11 Occorre sottolineare come la bellezza venga paragonata ad una sorta di raggiro, di stratagemma effimero per conquistare qualcosa o qualcuno.

Menschen fremd?» (vv. 1902-4)¹².

Mentre Achille sostiene che le leggi delle Amazzoni siano innaturali e lontane dal concetto di femminilità, Penthesilea argomenta che le estensioni e le accezioni in cui viene interpretato il concetto di normalità o femminilità siano, di fatto, definite dalla cultura che le adopera¹³. Va poi evidenziato che Achille utilizza la definizione «Geschlecht der Menschen» per sottolineare la contrapposizione tra le “innaturali” Amazzoni e il resto dell’umanità, mentre Penthesilea sostiene l’esatto opposto: le donne guerriere sono dotate di grande autenticità, naturalezza e umanità proprio perché si oppongono a un sistema coercitivo in cui le più elementari condizioni umane vengono soffocate dal potere degli uomini.

Doch Alles schüttelt, was ihm unerträglich,
Der Mensch von seinen Schultern sträubend ab;
Den Druck nur mäßiger Leiden duldet er.
Durch ganze Nächte lagen, still und heimlich,
Die Frau’n im Tempel Mars, und höhlten weinend
Die Stufen mit Gebet um Rettung aus.
(vv. 1934-39)

[Ma ogni essere umano si solleva per scuotere dalle proprie spalle un giogo che gli è insopportabile; solo di dolori moderati può reggere il peso. Per notti intere, in silenzio e in gran segreto, le donne si radunarono nel tempio di Marte e tra le lacrime ne consumarono i gradini pregando per la salvezza.]

Ciò che viene concepito come “naturale” è determinato dalla cultura e dalla

12 [E da dove mai scaturisce una legge così contraria all’indole femminile, così innaturale, Perdonami, estranea al resto del genere umano?].

13 Occorre sottolineare che sono molti i critici che concordano con il giudizio di Achille, ritenendo le amazzoni figure innaturali. In quest’ottica, Penthesilea è una donna che rifiuta la sua naturale passività, le sue connaturate inclinazioni. Sieck sostiene, infatti, che l’amore provato da Penthesilea sia innaturale poiché non è devoto e privo di abnegazione (1976: 142). Altri, come Durzak, la descrivono come forza distruttrice. Il critico vede nello stato autoritario amazzone il carattere repressivo della natura femminile di Penthesilea (1973: 189), mentre Graham sostiene che le donne guerriere concepiscono l’amore esclusivamente come un atto di violenza, sottolineando però che il sistema di valori greco non si discosti tanto da tale aggressività (1977: 124). Mahlendorf fornisce un contributo introspettivo sul carattere di Penthesilea, individuando una personificazione da parte dell’autore nella feroce eroina (1994: 265). Hubbs paragona Penthesilea al potere distruttivo della natura femminile, contrapponendola alla più positiva e conciliante Käthchen di Heilbronn (1970: 169). Vi è poi una parte della critica, a cui mi associo, che non concorda con l’assunto secondo cui l’indole di Penthesilea e delle amazzoni sia distruttiva o innaturale. Angress sostiene che lo stato monosessuale amazzone è del tutto simile a quello greco (1978: 14), mentre Müller-Seidel argomenta che entrambe le società si fondano su costrutti positivi e negativi (1981: pp. 197-198). Allan si spinge oltre, evidenziando che la cultura amazzone sia, di fatto, migliore di quella greca poiché basato sull’amore altruista e disinteressato della figura materna verso le proprie figlie (a differenza dell’amore greco che, invece, equivale ad un desiderio di potere e conquista - 1996: pp. 154-155).

tradizione di appartenenza, sia per Achille sia per Penteseila, la quale mette in chiaro tale aspetto nel seguente estratto: «Der ersten Mütter Wort entschied es also, / Und dem verstummen wir, Neridensohn, / Wie deiner ersten Väter Worten du.» (vv. 1909-11)¹⁴.

Achille è infatti convinto che i valori patriarcali dei Greci siano condivisi da tutto il genere umano, mentre Penteseila contesta tale visione, sostenendo che le considerazioni e le argomentazioni di Achille siano il frutto dei principi maschilisti tramandati dai suoi predecessori. Per Achille il Naturale è definibile tramite precetti di una tradizione di stampo maschile e lo stesso vale per Penteseila che vede nei dettami delle sue antenate le fondamenta del suo pensiero¹⁵.

Occorre sottolineare che le Amazzoni istituiscono il proprio stato su principi di genere e, in questo, condividono molti aspetti della mentalità maschile. Da un lato rifiutano categoricamente i ruoli che il sistema patriarcale ha loro imposto, ma dall'altro fanno proprie alcune caratteristiche maschili volte a consolidare lo stato amazzone. La trasformazione dei gioielli in pugnali ne è un esempio lampante:

Die Betten füllten, die entweihten, sich
Mit blankgeschliff'nen Dolchen an, gekeilt,
Aus Schmuckgeräthen, bei des Herdes Flamme,
Aus Senkeln, Ringen, Spangen: nur die Hochzeit
Ward, des Aethioper Königs Vexoris
Mit Tanaïs, der Königinn, erharret,
Der Gäste Brust zusammt damit zu küssen.
(vv. 1940-46)

[I letti profanati si riempiono di pugnali dalla lama affilata e lucente, forgiati alla fiamma del focolare con oggetti destinati all'ornamento, con monili, fibbie, anelli: attendevano soltanto le nozze del re degli Etiopi Vessoride con Tanai, la nostra regina, per baciare tutte insieme con essi il petto degli ospiti.]

La trasfigurazione degli accessori femminili in strumenti maschili di distruzione rievoca le figure lessinghiane di Marwood e Orsina, la cui aggressività è imbevuta nei rispettivi pugnali con i quali varcano metaforicamente i confini di due concetti cardine nella produzione illuminista: la femminilità e la mascolinità. Analogamente, lo stato fondato dalle Amazzoni reca in sé aspetti e dettagli precipui di un ordine maschile:

Und dies jetzt ward im Rat des Volks beschlossen:

14 [La parola delle prime madri decretò così, ed innanzi a quella noi ammutoliamo, figlio della Nereide, come tu dinanzi alle parole dei tuoi padri antichi.]

15 A tal proposito osserviamo invece che Ifigenia, eroina goethiana che incarna al meglio l'umanesimo della *Hochklassik*, si discosta dalla propria linea di sangue in un atto di umana autodeterminazione in cui mitezza e risolutezza non entrano in contrasto.

Frei, wie der Wind auf offenem Blachfeld sind,
 Die Fraun, die solche Heldentat vollbracht,
 Und dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar.
 Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,
 Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
 Herrschsüchtige Männerstimme mehr durchtrotzt,
 Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
 Sich selbst gehorche, selber auch beschütze.
 (vv. 1953-61)

[E ora fu deciso questo nel consiglio del popolo: libere, come il vento su un'aperta pianura, sono le donne che hanno compiuto un'impresa così eroica, e non più soggette al sesso maschile. Sia fondato uno stato autonomo, uno stato delle donne, che in avvenire nessuna voce maschile avida di dominio possa più sopraffare, che dia legge a sé stesso con dignità, che a se stesso obbedisca, che se stesso anche difenda.]

Le Amazzoni bandiscono gli uomini dal proprio stato pur fondandolo sulle premesse patriarcali della società scita. Le parole che pronuncia Penthesilea per descrivere gli Sciti sono assolutamente applicabili anche alle donne guerriere: «frei und kriegerisch, jedwedem andern Volk der Erde gleich»¹⁶ (vv. 1915-16)¹⁷. Ne consegue che il bisogno di confrontarsi e lottare contro gruppi di uomini guerrieri rappresenti, in realtà, un fattore comune piuttosto che alieno. Penthesilea si sforza di creare un divario tra il retaggio maschile e femminile, tra l'insegnamento delle madri e dei padri, ma viene smentita dalla storia della sua nazione; alla base di tale opposizione vi è un processo di identificazione.

Infatti, Penthesilea deve trovare Achille e poi lasciarlo andare una volta consumato l'atto sessuale. Per questo motivo, la guerriera non può seguire il consiglio della madre: «Werd eine Mutter, stolz und froh, wie ich □» (v. 2139)¹⁸. Penthesilea è "lacerata" tra due mondi opposti che interpretano autonomamente il ruolo di madre. Il sistema patriarcale greco da cui proviene Achille vede nella donna lo strumento per originare nuovi eredi maschi (ossia garantire la continuazione della linea maschile di discendenza) ed è questo il destino che il guerriero vorrebbe riservare a Penthesilea:

Du sollst den Gott der Erde mir gebären!
 Prometheus soll von seinem Sitz erstehen,
 Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
 Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt!
 (vv. 2230-33)

16 [liberi e guerrieri, simili a ogni altro popolo della terra.]

17 Alcuni critici hanno ravvisato nello stato amazzone gli aspetti precipi della *Mündigkeit* kantiana (Cfr. Graham e Fülleborn).

18 [diventa una madre orgogliosa e felice come me...].

[Tu devi partorirmi il Dio della terra! Prometeo deve elevarsi dal suo seggio e annunciare alle genti del mondo: qui è nato un uomo come io lo volevo!].

Dalle parole di Achille comprendiamo quanto sia importante per lui disporre di una discendenza maschile e, contemporaneamente, quanto poco gli interessino le tradizioni della Amazzoni¹⁹.

Il ribaltamento della genealogia patriarcale è preponderante nella mitologia amazzone che ammette l'esistenza del sistema maschile fondato su matrimonio e riproduzione solamente per sottolinearne la minaccia intrinseca qualora venisse imposto nella loro società: le Amazzoni non possono essere sconfitte altrimenti sarebbero condannate a divenire mogli e madri, non più donne e guerriere. Nella tragedia kleistiana, tuttavia, tale ribaltamento potrebbe alludere alla preoccupazione crescente, durante il diciottesimo secolo, rispetto alla capacità riproduttiva delle donne. Come sottolineato in precedenza, si ritiene che le donne siano maggiormente destinate a ricoprire ruoli specifici su base biologica e si tende a considerare la maternità in termini più labili rispetto alla paternità, benché nelle opere di Lessing, ad esempio, la paternità rappresenti un ruolo sociale legato ad uno scambio di identità (Horst 2003: pp. 253 e sgg.).

Kleist, d'altra parte, vede sia nella maternità sia nella paternità un'esperienza epifanica; una rivelazione. A ciò è collegata la tematica della riproduzione. Ne *La marchesa di O...*, ad esempio, mistero e rivelazione sono i due binari su cui scorre l'intero racconto e la protagonista incarna un modello di maternità differente e, allo stesso tempo, analogo a quello di Penthesilea. Le due figure femminili condividono un aspetto comune: la possibilità da parte delle donne di riprodursi senza essere poi assistite dagli uomini. Quando Penthesilea descrive la società amazzone ad Achille, l'eroe greco si interroga sulle modalità riproduttive:

— Du bist den Schluß noch schuldig.
Denn dieser überstolze Frauenstaat,
Der ohn' der Männer Hülfe entstand, wie pflanzt er
Doch ohne Hülfe sich der Männer fort?
Wirft euch Deukalion, von Zeit zu Zeit,
Noch seiner Schollen eine häuptlings zu.
(vv. 2021-25)

[Sei ancora in debito della conclusione. Questo arrogante stato di donne, sorto senza l'aiuto dei maschi, senza l'aiuto dei maschi come poté tramandarsi? Forse che Deucalione, di tanto in tanto, per voi si getta ancora dietro le spalle una delle sue zolle?].

Achille cita il mito di Deucalione²⁰ per alludere sarcasticamente alla riproduzione

19 È discutibile che il più profondo desiderio di Penthesilea sia quello di partorire un «Gott der Erde» (semmai una *Göttin*).

20 Cfr. il mito di Deucalione e Pirra.

delle Amazzoni, mentre ne *La marchesa di O...* viene illustrata un'altra forma di partenogenesi:

Sie [die Marquise] fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei? - Die Hebamme lächelte, machte ihr das Tuch los, und sagte, das würde ja doch der Frau Marquise Fall nicht sein. Nein, nein, antwortete die Marquise, sie habe wissentlich empfangen, sie wolle nur im allgemeinen wissen, ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei? Die Hebamme versetzte, daß dies außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre. Die Marquise zitterte immer heftiger. Sie glaubte, daß sie augenblicklich niederkommen würde. (p. 124)

[Con voce rotta domandò come procedesse la natura nelle sue vie. Era possibile concepire senza avvedersene? - La levatrice sorrise, le sciolse il fazzoletto e disse che non era certo il caso della signora Marchesa. No, no, rispose questa, lei aveva concepito scientemente, voleva soltanto sapere in generale se questo fenomeno si desse in natura. La levatrice replicò che, a eccezione della santa Vergine, non era successo a nessuna donna in terra. La Marchesa tremava sempre più violentemente. Le parve di essere prossima a partorire da un momento all'altro.]

In questo passaggio la marchesa ipotizza di essere rimasta incinta per circostanze naturali, ma la balia smentisce tale ipotesi, ricordando che solo la Vergine Maria ha avuto una gravidanza simile. Nel tardo Ottocento, tra i vari dibattiti medici e sociologici in essere, ve n'è uno relativo al piacere sessuale della donna durante l'atto; ci si chiede infatti se la donna debba provare piacere sessuale affinché il concepimento possa verificarsi. Vi è poi un altro aspetto molto interessante: il fatto che una donna potesse concepire un figlio anche senza raggiungere l'orgasmo fu interpretato come la prova inconfutabile della connatura passività delle donne (Laqueur 1992: pp. 161-163). La balia, invece, sostiene che una partecipazione attiva da parte della donna è necessaria ai fini della fecondazione, tuttavia, finché l'identità del misterioso padre non viene rivelata, la partenogenesi rimane un'ipotesi plausibile per tutta l'opera. Occorre però sottolineare che, in un saggio di Kleist intitolato *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, l'autore parla altresì della riproduzione maschile senza la partecipazione della donna:

[...] es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen, daß selbst der geübteste Menschenkenner, der in der Hebeammenkunst der Gedanken, wie Kant sie nennt, auf das meisterhafteste bewandert wäre, hier noch, wegen der Unbekanntschaft mit seinem Sechswöchner²¹, Mißgriffe tun könnte²². (p. 324)²³

21 Declinazione maschile di un termine riferibile alla donna nelle prime sei settimane dopo il parto.

22 Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Studienbibliothek. Herausgegeben von Mathias Bertram. Berlin: Directmedia 2000 [Digitale Bibliothek Band 1]: pp. 114232-114242.

23 Il concetto di ostetricia che Kleist fa risalire a Kant ha in realtà origine da Platone che vede

Per quanto riguarda la marchesa abbiamo invece un caso ipotetico di partenogenesi che però si rivela essere uno stupro. Nella scena in cui il castello viene preso d'assalto dai soldati russi, notiamo che alcuni uomini cercano di violentarla ma le viene in soccorso l'ufficiale in comando, il conte F (il quale sarà poi il vero responsabile della violenza carnale). In questo frangente, i soldati russi vengono descritti come bestie furiose e violente; l'analogia con Penthesilea è lampante:

Man schleppte sie in den hinteren Schloßhof, wo sie eben, unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute. (pag. 42)

[Si sentì trascinata nel cortile interno dove già stava accadendo sul selciato sotto infami brutalità quando, alle sue grida di terrore, apparve un ufficiale russo e a colpi furiosi mise in fuga che quei cani in foia sulla preda.]

Il termine *Raub* è qui emblematico poiché denota una doppia accezione: stupro (nel senso di *Frauenraub*) e preda. La bestialità dei soldati è equiparata a quella dei cani che si scagliano, appunto, sulla preda designata; tale paragone è riscontrabile anche per la regina delle Amazzoni. Penthesilea si identifica con i suoi cani quando decide di attaccare Achille e, in questo frangente, si trasforma in uno stupratore, un violentatore maschile che sbrana il suo avversario. Lo apprendiamo con le parole della gran sacerdotessa:

Jetzt unter ihren Hunden wütet sie,
Mit schaumbedeckter Lipp, und nennt sie Schwestern,
Die heulenden, und der Mänade²⁴ gleich,
Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend,

in alcuni uomini delle figure capaci di generare adulti retti e coscienziosi da imberbi educandi, dei "levatori" che aiutano i giovani a partorire nuove idee. Platone fa uso di tale ambiguità per specificare che le funzioni riproduttive o generatrici non sono necessariamente ascrivibili ad unico genere: sia gli uomini sia le donne possono dare alla luce e/o originare nuove creature, anche in senso figurato. In *The Third Sex*, MacLeod sostiene, che in alcune lettere, Kleist si identifichi maggiormente con la nozione (femminile) di concepimento, piuttosto che quella (maschile) di fecondazione (pp. 212-213).

24 Sono le donne che insieme con ai Satiri e ai Sileni costituiscono il corteggio di Dioniso e partecipano del furore sacro indotto dal culto orgiastico proprio di questo dio. Ricoperte da una pelle di cerbiatto - talora anche di volpe - coronate di edera, la pianta sacra a Dioniso che masticata dà l'ebbrezza, impugnando il tirso, bastone ornato di edera, corrono sulle montagne durante le feste dionisiache, al suono assordante di cembali, timpani e flauti, trascinando o tenendo al seno il cerbiatto, animale che è l'incorporazione più frequente del dio. Quando la corsa e il frastuono hanno scaldato l'eccitazione fino al parossismo, esse addentano l'animale che portano con sé, lo squartano e ne mangiano le carni crude, intendendo così incorporarsi alla vita del dio. In questo stato di possessione divina esse si sentono capaci di compiere prodigi (come si rileva dalle Baccanti di Euripide) e anche di profetare (**Treccani: Vocabolario Treccani** online, <http://www.treccani.it/vocabolario/>, di Paolino MINGAZZINI - Nicola TURCHI - Enciclopedia Italiana, 1934).

Hetzt sie die Meute, die mordatmende,
 Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,
 Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift.
 (vv. 2567-73)

[Ora, le labbra coperte di schiuma, infuria tra i suoi cani, e chiama sorelle quei mostri ululanti, e come una menade, danzando con il suo arco per i campi, istiga l'ansante muta omicida intorno a lei a catturare la preda più bella che, così dice, abbia mai vagato su questa terra.]

Interessante è il genere che i cani personificano nelle due opere: ne *La marchesa di O...* gli animali rappresentano una forza maschile (i soldati russi), mentre in *Penthesilea* identificano una forza femminile (sono le *Schwestern* - le sorelle - della regina amazzone). Inoltre, occorre sottolineare che Kleist nomina le menadi per caratterizzare l'attacco e la natura delle fiere: esse addentano l'animale che portano con sé, lo squartano e ne mangiano le carni crude. Le sorelle di Penthesilea sono quindi paragonate alle menadi e, simultaneamente, vengono contraddistinte da azioni convenzionalmente maschili: l'attacco e la violenza/sbranamento.

Tale atteggiamento maschile è incarnato da animali che però personificano un genere femminile; notiamo lo stesso parallelismo nella scena in cui Penthesilea viene paragonata a una leonessa.

Doch sie □ die Löwin hätte ihn gehört,
 Die hungrige, die wild nach Raub umher,
 Auf öden Schneeefeldten heulend treibt;
 Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
 Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
 Sie und die Hunde, die wetteifernden,
 Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
 In seine linke sie; als ich erschien,
 Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.
 (vv. 2666-74)

[Una leonessa affamata gli avrebbe dato ascolto, che vaga ululando feroce in cerca di preda su deserti campi di neve; ma lei, lei gli strappa l'armatura dal corpo e affonda i denti nel suo bianco petto, lei e i cani, come facendo a gara, Oxo e Sfinge li affondano a destra, a sinistra lei; quando io giunsi, il sangue le colava dalla bocca e dalle mani.]

Come precedentemente indicato, il termine *Raub* possiede anche qui una doppia valenza: la regina amazzone viene descritta come stupratrice e predatrice (non preda, come nel caso della marchesa). La sua figura assume toni e caratteri violenti, tipici di uno stupratore maschile proprio perché lei diviene la leonessa e i cani le sue sorelle: è un branco femminile che caccia e lotta con strategie e atteggiamenti maschili. Anche la sessualità è violenta, strabordante e carnale; tipica di un uomo. Inoltre, è

molto interessante notare che, ad un certo punto, Penthesilea si identifica con Achille che a sua volta subisce una trasformazione di ruolo e diventa Ettore, dando vita ad una scena in cui il genere e la sessualità sottendono a dinamiche fortemente ambigue.

A differenza di Penthesilea, ne *La marchesa di O...*, i ruoli maschili e femminili sono piuttosto distinti (benché nella mascolinità alberghi un lato femminile che tende alla passività).

In *Penthesilea* abbiamo, in realtà, una sovrapposizione di ruoli: la regina amazzone si appropria di un'identità maschile, assumendo un ruolo violento e aggressivo. Disattendendo i desideri di sua madre, Otrera, che si augura di vederla madre in futuro, Penthesilea si immedesima nel ruolo di padre durante l'atto riproduttivo e questa "paternità" avrà ripercussioni tragiche. L'aspetto interessante è rappresentato dall'inconsapevolezza con cui perpetra lo stupro nei confronti di Achille (la marchesa è ugualmente inconsapevole di ciò che le sta accadendo), tuttavia Penthesilea incarna l'essenza di un maschio predatore che violenta la propria vittima. Il subconscio e l'inconscio sono predominanti nell'opera kleistiana e, infatti, Penthesilea uccide Achille inconsciamente e si rende conto del proprio omicidio solo osservando il corpo esanime dell'avversario amato. La regina delle Amazzoni personifica una madre sanguinaria e un padre predatore facendo emergere simultaneamente l'inconscio femminile e la violenza maschile.

Ciò ci riconduce alla lotta tra figure femminili e maschili in relazione all'atto riproduttivo; lotta che si manifesta fortemente nelle Amazzoni che tentano di coinvolgere gli uomini unicamente nel momento di estrema necessità. Penthesilea, tuttavia, non riesce ad adeguarsi né all'ideale amazzone che crede in una paternità anonima né in quello greco di natura patriarcale. La guerriera vive in una dimensione polarizzata in cui i ruoli convenzionali di uomo e donna coesistono in lei, unendola e, allo stesso tempo, lacerandola in un'ottica di genere labile e mutevole.

La sessualità animale di Penthesilea viene altresì evidenziata dai Greci che la paragonano a un centauro. Ecco le parole di Odisseo:

Doch eh' der Bote, den sie senden wollen,
Den Staub noch von der Rüstung abgeschüttelt,
Stürzt die Kenthaurinn, mit verhängtem Zügel,
Auf sie und uns schon, Griech' und Trojer, ein,
Mit eines Waldstroms wüthendem Erguß
Die Einen, wie die Andern, niederbrausend.
(vv. 116-21)

[Ma il messaggero che vogliono inviare non ha ancora scrollato via la polvere dall'armatura quando la centaura si avventa a briglia sciolta su di loro e su di noi, Greci e Troiani, investendo gli uni e gli altri con l'empito sfrenato di un torrente.]

Il termine *Kentaurin* esprime la fusione di un cavallo e di una cavallerizza. La forma femminile, quindi, è alquanto bizzarra dato che la parola centauro rimanda

immediatamente ad una forma maschile. I Centauri, creature a metà tra uomo e animale, rappresentano la controparte maschile della società amazzone che, pur essendo composta da sole donne, rompe gli schemi delle convenzioni di genere. I Centauri sono altresì considerati esseri sessualmente promiscui e sobillatori del matrimonio tradizionale (duBois 1982: pp. 26-32)²⁵. Hederich contribuisce a fornire parallelismi tra Amazzoni e Centauri descrivendo un gesto che pare accomunare questi due popoli: trascinare il nemico per i capelli. Nel suo *Lexicon*, l'autore narra una versione del mito di Penthesilea in cui Achille, prima di uccidere la temibile rivale, la disarciona da cavallo tirandola per i capelli. Successivamente gli viene ordinato di gettarla nel fiume Scamandro o di darla in pasto ai cani (1967 V. 1, Sp. 1942)²⁶. Tale *modus operandi* rimanda all'uccisione di Ettore da parte di Achille, il quale gli riserva un trattamento del tutto simile a quello subito da Penthesilea. Tuttavia, la protagonista kleistiana non viene descritta unicamente come vittima ma anche come carnefice: una volta tornata dalle sorelle, racconta di aver inseguito invano Achille e di non averlo potuto catturare:

Ha, sieh! Verwünscht das Loos mir dieses Tages!
 Wie mit dem Schicksal heut, dem tückischen,
 Sich meiner Seele liebste Freundinnen
 Verbünden, mir zu schaden, mich zu kränken!
 Wo sich die Hand, die lüsterne, nur regt,
 Den Ruhm, wenn er bei mir vorüberfleucht,
 Bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen,
 Trit eine Macht mir hämisch in den Weg –
 – Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele mir!
 Hinweg!
 (vv. 672-81)

[Ah, taci! Maledetta, per me, la sorte di questa giornata! Guarda come le mie amiche più care oggi si alleano con il destino insidioso per danneggiarmi, per offendermi! Appena la mia mano si muove avida ad afferrare per i riccioli d'oro la gloria che mi passa accanto fuggendo, una potenza maligna mi sbarra la strada... e la mia anima è tutta una ribellione, tutta un rifiuto! Via di qui!].

25 L'unico a rappresentare un'eccezione all'empia brutalità tipica dei Centauri è Chirone. Nella tradizione mitologica greca, il più sapiente dei Centauri, è conosciuto soprattutto come educatore di dei ed eroi, quali Achille, Atteone, Asclepio ecc Treccani: *Vocabolario Treccani* online, <http://www.treccani.it/vocabolario/>, di Paolino MINGAZZINI - Nicola TURCHI - Enciclopedia Italiana, 1934). Nel suo *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Hederich descrive un dipinto in cui Chirone istruisce Achille nell'arte della lira (1967, pp. 707-708); da ciò ne consegue che la metafora che richiama questo strumento in *Penthesilea* unisce concettualmente Achille e la regina amazzone a Chirone.

26 *Gründliches mythologisches Lexikon* von Benjamin Hederich (1770), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuch-netz.de/Hederich>>, (ultima visita il 09/12/2024).

La dualità vittima-carnefice è lampante: per Odisseo, Penthesilea è una preda da agguantare, mentre la regina delle Amazzoni si dipinge con tutt'altri termini. Ancora una volta, Penthesilea si identifica con Achille e tale identificazione assume connotati ancora più specifici quando esterna il proprio desiderio di diventare una conquistatrice. Tale asserzione getta le altre Amazzoni in un profondo stato di agitazione:

PENTHESILEA. Nichts, nichts, gar nichts, was sie erzürnen sollte. Den Ida will ich auf den Ossa wälzen, Und auf die Spitze ruhig blos mich stellen.

DIE OBERPRIESTERIN. Den Ida wälzen – ?

MEROE. Wälzen auf den Ossa – ?

PROTHOE. (*mit einer Wendung*) Schützt, all' ihr Götter, sie!

DIE OBERPRIESTERIN. Verlorene!

MEROE. (*schüchtern*) Dies Werk ist der Giganten, meine Königin!

(vv. 1374-79)

[PENTHESILEA. Niente, niente, non voglio niente per cui lei debba andare in collera. Voglio soltanto far rotolare il monte Ida sopra il monte Ossa, e sistemarmi tranquillamente sulla cima. LA GRAN SACERDOTESSA. Far rotolare il monte Ida...? MEROE. Sopra il monte Ossa...? PROTOE (*voltandosi*) O dèi tutti, protegetela voi! LA GRAN SACERDOTESSA. È perduta! MEROE. (*timidamente*) Questa è un'impresa da giganti, mia regina!].

PENTHESILEA. Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög ich Zu mir hernieder ihn — PROTHOE. Wen?

PENTHESILEA. Helios, wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!

DIE OBERPRIESTERIN. Reißt mit Gewalt sie fort!

PENTHESILEA. schaut in den Fluß nieder. Ich, Rasende! Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich —

Sie will in den Fluß sinken, Prothoe und Meroe halten sie.

(vv. 1384-87)

[PENTHESILEA. Lo trarrei giù sino a me per l'aurea chioma di fiamma... PROTOE Chi? PENTHESILEA. Elio, quando fuggendo mi passerà sul capo. *Le principesse si scambiano in silenzio uno sguardo sgomento*. LA GRAN SACERDOTESSA. Trascinatela via con la forza! PENTHESILEA. (*guardando giù nel fiume*) Pazza che sono, eccolo già ai miei piedi! Prendimi... (*fa per gettarsi nel fiume; Protoe e Meroe la trattengono*).]

In questo estratto Achille viene paragonato a Elio e a Ettore poiché osserviamo nuovamente un gesto identificativo: «Lo trarrei giù sino a me per l'aurea chioma di fiamma...». I piani di Penthesilea sono soprannaturali e pare che l'eroina soffra di manie di grandezza: il tentativo di raggiungere Elio «facendo rotolare un monte sull'altro» la accomuna non solo ai Centauri e ad Achille nell'*Iliade*, ma anche

ai giganti determinati a conquistare l'Olimpo²⁷. Le sorelle amazzoni cercano di dissuaderla, leggendo nel suo atteggiamento le prime avvisaglie di una forma di pazzia. Tuttavia, Penthesilea è fortemente decisa a intraprendere le imprese descritte che, in effetti, si legano puntualmente alle gesta eroiche di un tipico personaggio maschile: la regina delle Amazzoni “vuole” la stessa gloria che tanti eroi maschi prima di lei hanno ottenuto tramite epopee e prodezze memorabili²⁸.

Come in *Emilia Galotti*, la tematica del veleno ricorre anche in *Penthesilea*. Protoe, infatti, fa riferimento all'avvelenamento per dissuadere Penthesilea dal “cacciare” Achille:

Du bist, in Flammen wie du loderst, nicht
Geschickt, den Krieg der Jungfrau fortzuführen;
So wenig, wie, sich mit dem Spieß zu messen,
Der Löwe, wenn er von dem Gift getrunken,
Das ihm der Jäger tückisch vorgesetzt.
Nicht den Peliden, bei den ew'gen Göttern,
Wirst du in dieser Stimmung dir gewinnen:
Vielmehr, noch eh die Sonne sinkt, versprech ich,
Die Jünglinge, die unser Arm bezwungen,
So vieler unschätzbaren Mühen Preis,
Uns bloß, in deiner Raserei, verlieren.
(vv. 796-806)

[Con le fiamme che divampano in te, sei tanto poco in grado di proseguire la guerra delle vergini quanto è in grado di misurarsi con una lancia il leone stordito dal veleno che il cacciatore gli ha astutamente messo davanti. Per gli dèi eterni, in questo stato d'animo non conquisterai il Pelide: al contrario, ti predico che riuscirai soltanto a perdere entro il calar del sole, nella tua sfrenata follia, i giovani che il nostro braccio ha piegato, il premio di tante incalcolabili fatiche.]

27 Il monte Ida si trova a Creta e il promontorio Ossa si trova in Tessaglia. Penthesilea, che desidera riposare sulla cima dei due monti si vede come un gigante, capace di “trascinare” Elio, il dio del sole, per la chioma. In tal modo, la sua lotta diviene propriamente una gigantomachia intrapresa contro il sistema solare. Diversi critici sostengono che tale impresa sia una trasposizione della “faida” metaforica tra Kleist e Goethe, considerato il dio supremo del panorama letterario coevo. (Cfr. *Kleist* 2001: 291).

28 Penthesilea è, quindi, una contraddizione, un'esaltazione, un sovvertimento e, simultaneamente, una conferma in termini: varca i confini della dimensione femminile e maschile, straripando in un'identificazione che la colloca al fianco di figure mitologiche e divinità pur rimanendo ancorata al modello bi-sessuale del XVIII secolo. Come per Lessing, anche in Kleist la guerra rappresenta una chiave di lettura importante. In *Penthesilea*, la battaglia determina le relazioni tra le controparti antitetiche: uomo e donna, essere umano e creatura animale. Per Lessing, tuttavia, la guerra rappresenta un espediente volto ad azzerare (temporaneamente) le differenze sociali, mentre in Kleist, invece, la guerra non sottende alcun concetto di scambio e prevede condizioni di dominanza e sottomissione da parte delle parti coinvolte.

La metafora utilizzata da Protoe è alquanto interessante: in una scena successiva, Penthesilea verrà paragonata a una leonessa determinata ad attaccare la sua preda (Achille), qui invece la guerriera viene accostata ad un leone avvelenato metaforicamente, ossia obnubilato dai sentimenti che Achille ha infuso in lei.

Achille viene identificato come “avvelenatore” e violatore dei confini tra sfera interiore (le emozioni femminili che dovrebbe rimanere taciute e invisibili agli occhi dell’uomo) e quella esteriore (la rivelazione dell’identità): Protoe, infatti, supplica Achille di non rivelarsi a Penthesilea giacché la regina non tollererebbe la verità:

O frage nicht, Großherz'ger! –
 Wenn sie jetzt freudig an der Hoffnung Hand
 Ins Leben wiederkehrt, so sei der Sieger
 Das erste nicht, das freudlos ihr begegnet.
 Wie manches regt sich in der Brust der Frauen,
 Das für das Licht des Tages nicht gemacht.
 Muß sie zuletzt, wie ihr Verhängnis will,
 Als die Gefangne schmerzlich dich begrüßen,
 So fordr'es früher nicht, beschwör ich dich!
 Als bis ihr Geist dazu gerüstet steht²⁹.
 (vv. 1504-12)

[Oh, non domandarlo, generoso! Se ora, guidata per mano dalla speranza, torna gioiosa alla vita, che il vincitore non sia il primo a pararsi davanti a lei togliendole la gioia. Quante cose si agitano, nel cuore delle donne, che non sono fatte per la luce del giorno! Se alla fine, come vuole la sua sorte, dovrà salutarti amaramente da prigioniera, non esigerlo, te ne scongiuro, prima che il suo spirito vi sia preparato.]

Il corpo rimane l’unico baluardo a difesa delle emozioni intrinseche e taciute e deve perciò essere equipaggiato da un’armatura che, nel caso delle Amazzoni, funge da protezione contro la penetrazione maschile. Penthesilea e le sue sorelle devono proteggersi fisicamente e mentalmente da Achille e dai Greci, o con un’armatura (dimensione esterna che denota concretezza maschile) o recidendo il seno destro per facilitare la tensione dell’arco in battaglia. Achille ne è sconvolto proprio perché vede oltre la fisicità del seno (dimensione interiore):

ACHILLES indem er sein Gesicht an ihre Brust drückt.
 O Königin!
 Der Sitz der jungen, lieblichen Gefühle,
 Um eines Wahns, barbarisch –

²⁹ L’enigmaticità del sentimento femminile (sfera interiore) è nella dimensione notturna, mentre lo smascheramento e la rivelazione dell’identità (sfera esteriore) avvengono in una dimensione diurna, tant’è che le cose che si agitano nel cuore delle donne «non sono fatte per la luce del giorno». Penthesilea è irrazionale, imprevedibile e incomprensibile poiché la sua essenza è nell’*onirico* e non nella realtà concreta. Da queste premesse, il tentativo di Protoe di salvare la propria regina pare già vano.

PENTHESILEA.

Sei ganz ruhig.

Sie retteten in diese linke sich,

Wo sie dem Herzen um so näher wohnen.

Du wirst mir, hoff ich, deren keins vermissen.

(vv. 2013-17)

[ACHILLE. (*premendo il volto sul petto*) Oh, regina! La sede dei sentimenti giovani e leggiadri, barbaramente, per una follia... PENTHESILEA. Sta' tranquillo. Si sono rifugiati qui a sinistra, dove abitano ancora più vicini al cuore. Di nessuno, spero, avrai a sentire la mancanza.]

Horst sostiene che lo sconcerto di Achille per la mammella recisa è paragonabile ad una penetrazione fisica e a un insulto che Penthesilea ricambierà nell'attacco finale quando squarta il seno sinistro dell'eroe, lasciando che i cani divorino il destro (2003: 162). Ecco le parole di Meroe:

Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,

Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:

Penthesilea! meine Braut! was tust du?

Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?

Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört,

Die hungrige, die wild nach Raub umher,

Auf öden Schneegefilden heulend treibt;

Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,

Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,

Sie und die Hunde, die wetteifernden,

Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,

In seine linke sie; als ich erschien,

Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.

(vv. 2662-74)

[Lui, voltandosi nella porpora del proprio sangue, le tocca la morbida guancia e grida: «Penthesilea! Sposa mia! Che fai? È questa la festa delle rose che mi hai promesso?» Una leonessa affamata gli avrebbe dato ascolto, che vaga ululando feroce in cerca di preda su deserti campi di neve; ma lei, lei gli strappa l'armatura dal corpo e affonda i denti nel suo bianco petto, lei e i cani, come facendo a gara, Oxo e Sfinge li affondano a destra, a sinistra lei; quando io giunsi, il sangue le colava dalla bocca e dalle mani.]

La stessa Penthesilea è consapevole del violento squartamento del corpo di Achille visto che lo paragona alla profanazione di un tempio prima di rendersi conta che è lei la responsabile di tale massacro:

Ich will nicht wissen, wer aus seinem Busen

Den Funken des Prometheus stahl. Ich will's nicht,

Weil ich's nicht will; die Laune steht mir so:
 Ihm soll vergeben sein, er mag entfliehn.
 Doch wer, o Prothoe, bei diesem Raube
 Die offne Pforte ruchlos mied, durch alle
 Schneeweißen Alabasterwände mir
 In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
 Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
 Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
 Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,
 Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
 Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
 Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß:
 Den will ich meiner Rache opfern. Sprich!
 (vv. 2922-36)

[Non voglio sapere chi rubò dal suo petto la scintilla di Prometeo. Non voglio, perché non voglio; tale è il mio capriccio: a costui sia perdonato, che fugga pure. Ma chi, Protoe, evitando la porta che il ladro aveva lasciato aperta irruppe con scelleratezza in questo tempio da tutte le candide pareti d'alabastro; chi sfigurò al punto questo giovane, immagine degli dèi, che vita e putrefazione sdegnano di contendersi il suo possesso; chi lo ridusse in tale stato che la pietà non lo piange e l'amore, l'imperituro, deve distogliersi da lui come una squaldrina infedele anche nella morte: costui voglio immolare alla mia vendetta. Parla!].

L'inversione dei ruoli di genere è emblematica in questa scena. Achille, esattamente come la marchesa, è vittima di stupro; il suo corpo viene violentato. La morte di Achille rappresenta il sovvertimento tra ruoli maschili e femminili, andando a corroborare la trasformazione di genere che l'opera di Kleist propone. Ciononostante, assistiamo ad un ulteriore sovvertimento: la violenza sessuale che Pentesilea perpetra su Achille viene poi rivolta su se stessa, rendendola simultaneamente carnefice e vittima: sia Achille sia Pentesilea, quindi, incarnano due vittime femminili, violate nel corpo e profanate nello spirito:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
 Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
 Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
 Dies Erz, dies läutr ich in der Glut des Jammers
 Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
 Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
 Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
 Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
 Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.
 (vv. 3025-34)

[Perché ora scendo nel mio cuore come una miniera e ne estraggo, freddo come il ferro, un sentimento che annienta. Alla vampa del mio strazio tempio questo ferro in duro acciaio, poi lo imbevo da cima a fondo nel bruciante, corrosivo veleno del rimorso, lo poso sull'eterna incudine della speranza, e lo affilo e lo aguzzo sino a farne un pugnale; e a questo pugnale, ecco, porgo il mio petto: così! Così! Così! Così! E di nuovo!... ora va bene.]

Ancora una volta *Pentesilea* infrange i confini di interiorità ed esteriorità: un sentimento violento affiora dalle viscere del suo corpo solo per trasformarsi in una nuova arma capace di distruggerlo. *Pentesilea* è violentatrice e violentata, carnefice e vittima, maschio e femmina; utilizza pugnale (arma maschile) e veleno (arma femminile) allo stesso tempo, combinando questi due strumenti per sferrare un attacco letale su se stessa. Con questo gesto, *Pentesilea* richiama il duello tra lei e Achille e gli conferisce una nuova natura in cui l'ambiguità e la dicotomia del suo ruolo emergono con forza.

La dualità kleistiana in *Pentesilea* si concretizza sotto forma di duello (*Zweikampf*), in cui la polarizzazione di due elementi o entità contrapposti genera un'unica conseguenza: la coesistenza di vincitore e vinto. Nel duello non può esistere l'ambiguità (o almeno questo è ciò che crede Achille) e, per porre fine ai loro contrasti, il fulgido eroe greco invia un araldo per sfidare a duello *Pentesilea*.

Mich sendet dir Achilleus, Königin,
 Der schilfumkränzten Nereide Sohn,
 Und läßt durch meinen Mund dir kündigen:
 Weil dich Gelüst treibt, als Gefangnen ihn
 Nach deinen Heimatsfluren abzuführen,
 Ihn aber auch hinwiederum Gelüst,
 Nach seinen heimatlichen Fluren dich:
 So fordert er zum Kampf, auf Tod und Leben,
 Noch einmal dich ins Feld hinaus, auf daß
 Das Schwert, des Schicksals ehrne Zung entscheide,
 In der gerechten Götter Angesicht,
 Wer würdig sei, du oder er, von beiden,
 Den Staub nach ihrem heiligen Beschluß,
 Zu seines Gegners Füßen aufzulecken.
 Hast du's auf solchen Strauß zu wagen Lust?
 (vv. 2355-69)

[Mi manda Achille, o regina, il figlio della Nereide incoronata di giunchi, e ti fa sapere questo per mia bocca: poiché nutri il desiderio di condurlo prigioniero nella tua patria, mentre lui vorrebbe condurre te nella propria, egli ti sfida a scendere ancora una volta in campo, a un combattimento per la vita e per la morte, in cui la spada, bronzea lingua del destino, decida al cospetto degli dèi equanimi chi dei due, tu o lui, secondo il loro sacro verdetto sia degno di mordere la polvere ai piedi dell'avversario. Ti senti di affrontare questo certame?].

Il proposito di Achille è chiaro: il duello, la lotta, lo scontro sono l'unico modo per *disambiguare* le dinamiche con Pentesilea. Essi possono esistere solo come avversari; uno deve prevalere e l'altro soccombere. Le parole del messaggero diventano profetiche quando la spada viene paragonata ad un lingua che pronuncerà la volontà degli dèi. Ma le parole non sono affidabili come la presenza diretta e possono essere fraintese esattamente come le divinità che annunciano la loro esistenza nelle guerre e nelle imprese degli uomini mortali. Ed è, infatti, un fraintendimento l'espedito destinato a causare la tragedia: Achille vuole sì fare prigioniera Pentesilea, concedendole però la vittoria senza dar battaglia. Ma Pentesilea ignora le vere intenzioni dell'eroe greco e si presenta a duello colma di ira e di furia devastatrice, fiancheggiata da bestie feroci, pronte ad annientare il figlio di Peleo. La scena è straziante; due innamorati che mal interpretano l'uno le motivazioni dell'altra come si evince dalle parole di Achille a Diomede:

Beim wolkenrüttelnden Kroniden,
 Sie tut mir nichts, sag ich! Eh' wird ihr Arm,
 Im Zweikampf gegen ihren Busen wüten,
 Und rufen: »Sieg!« wenn er von Herzblut trieft,
 Als wider mich! – Auf einen Mond bloß will ich ihr,
 In dem, was sie begehrt, zu Willen sein;
 Auf einen oder zwei, mehr nicht: das wird
 Euch ja den alten, meerzerfressnen Isthmus
 Nicht gleich zusammenstürzen! – Frei bin ich dann;
 Wie ich aus ihrem eignen Munde weiß,
 Wie Wild auf Heiden wieder; und folgt sie mir,
 Beim Jupiter! ich wär ein Seliger,
 Könnt ich auf meiner Väter Thron sie setzen.
 (vv. 2471-82)

[In nome del Cronide che scuote le nubi, lei non mi farà niente, ti dico! Prima di volgersi contro di me, il suo braccio si batterà in duello contro il suo petto, e griderà: «Vittoria!» quando gronderà del sangue versato dal suo cuore! Solo per una luna voglio compiacerla in ciò che desidera; per una luna o due, non di più: questo non basterà certo a far crollare il vostro vecchio istmo corroso dal mare! Poi sarò libero, lo so dalle sue stesse labbra, come la selvaggina nei boschi; e se lei mi seguisse, per Giove, sarei felice di farla sedere sul trono dei miei padri.]

Achille pronuncia parole di conciliazione volendosi identificare con Pentesilea: «Solo per una luna voglio compiacerla in ciò che desidera, per una luna o due [...]», ma non si rende conto che questo immedesimarsi nella mente e nel cuore della guerriera lo condurrà alla morte dato che Pentesilea, a sua volta, si identifica con l'eroe greco, assumendo un ruolo di superiorità e riservandogli lo stesso destino che egli riserva a Ettore.

È quindi di fondamentale importanza rilevare che il duello tra Pentesilea e Achille

non contribuisce a creare nette distinzioni, bensì prolunga quello stato di ambiguità che l'eroe greco crede di dissipare tramite uno *Zweikampf*. Ma il duello kleistiano è ambiguo poiché è libido e violenza; *Geschlechtstrieb* e oggettificazione del desiderio si mischiano caoticamente, pur rimanendo onnipresenti all'interno dell'opera (Stella 2020: pp. 127-130). È questa la profonda verità che Kleist rivela per mano di Penthesilea: la lotta tra maschile e femminile, il duello che nasce per appianare le divergenze di genere, non garantisce l'eliminazione della *Zweideutigkeit*. Ne consegue infatti che, al termine della lotta, non si comprenda chi tra i due combattenti sia il vincitore metaforico dello scontro. L'unica certezza è che Penthesilea riesce a smantellare la teoria dei poli opposti su cui si fonda il pensiero greco di matrice maschilista e patriarcale. Penthesilea è una figura indecifrabile ed è grazie al suo carattere enigmatico e sibillino che non rientra nelle definizioni dei Greci. Le parole di Antiloco sono emblematiche:

Falls du daher Gewißheit dir verschafft,
 Daß nicht mit Hülfe der Dardanerburg
 Penthesilea naht, woll er, daß ihr
 Sogleich, um welchen Preis gleichviel, euch wieder
 In die argivische Verschanzung werft.
 Verfolgt sie euch, so werd er, der Atride,
 Dann an des Heeres Spitze selber sehn,
 Wozu sich diese rätselhafte Sphinx
 Im Angesicht von Troja wird entscheiden.
 (vv. 200-8)

[Se dunque hai raggiunto la certezza che Penthesilea non viene per portare rinforzi alla rocca dei Dardani, l'atride vuole che vi affrettate subito, a qualunque costo, a far ritorno alle postazioni argive. Nel caso che lei vi insegua, allora sarà l'Atride stesso, alla testa del suo esercito, a vedere con i propri occhi quale partito prenderà questa sfinge enigmatica una volta arrivata dinanzi a Troia.]

Antiloco paragona Penthesilea a una Sfinge, figura mitologica per metà donna e per metà animale, ed evidenzia il suo carattere duplice, impossibile da incasellare nella polarizzazione greca. Come sottolineato poc'anzi, Penthesilea infrange la marcata diversità di genere che il sistema greco cerca di imporle ed enfatizza l'ambiguità che la rende un'eroina così imperscrutabile. Per non adeguarsi a un sistema di genere maschilista, la regina delle Amazzoni evade da tale schema senza identificarsi chiaramente con nessuno dei due poli contrastanti: non è totalmente donna o totalmente uomo, né maschile né femminile, né umana né bestia. Penthesilea si alterna tra un'estremità e l'altra, transitando da orizzonte a orizzonte, da polo a polo, in perenne antitesi e profonda contraddizione, riaffermando e, simultaneamente, distruggendo il modello "bi-sessuale" canonico.

Alla luce di quanto detto, è possibile affermare che il concetto del "terzo sesso"

che il personaggio di Penthesilea sembra inizialmente veicolare non sia altro che una rappresentazione violenta e distruttiva della polarità che alberga nell'eroina. Le Amazzoni, originariamente identificate come terzo elemento tra Greci e Troiani, vengono, di fatto, assimilate in questa dicotomia e tale polarizzazione viene esemplificata dal combattimento tra Achille e Penthesilea.

Il suicidio di Penthesilea, infatti, rappresenta l'unione finale dei due poli, giacché è sia carnefice sia vittima. Tale unione, tuttavia, non ha nulla a che vedere con la complementarità e l'armonia che il modello bi-sessuale prevede e vorrebbe attribuirle. La *Penthesilea* di Kleist mostra piuttosto la catastrofe che risiede in esso, il suo potere distruttivo e omologante. La teatralità che contraddistingue Penthesilea non è assimilabile a quella di Marwood, ad esempio. I connotati teatrali dei personaggi lessinghiani esistono per sovvertire il modello bi-sessuale, mentre in Kleist il sovvertimento di questo modello non viene determinato da un modello contrapposto, ossia da fattori esterni, bensì viene generato dalle emozioni e dai sentimenti che i protagonisti provano. Tale sovvertimento proviene, quindi, dall'interno e smaschera le profonde contraddizioni e incongruenze che il paradigma di genere basato su concezioni polarizzate tende a presentare.

Bibliografia

- Allan, S., *The Plays of Heinrich von Kleist: Ideals and Illusions*. Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Amann, W., *Heinrich von Kleist: Leben, Werk, Wirkung*, Suhrkamp BasisBiographien, Berlin 2011.
- Angröss, K. R., "Kleist's Nation of Amazons." in *Positionen 1. Beiträge zur Germanistik. Heinrich von Kleist, 1777-1811*, Horn, P. (ed.), Capetown 1978 (5-28).
- Barner, W., *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung*, Beck, München 1975.
- Bartels, S., *Vermittlung der Gegensätze in der Dichtung Heinrich von Kleists. Bürgerliche Subjektivität im Konflikt mit höfischen Machtverhältnissen*, Waldacker, Frankfurt am Main 1973.
- Begemann, C., "Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.", in *Aurora*, 59, 1999.
- Belsey, C., *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, Greenblatt, Fiction, London 1985.
- Benbow, H. M., *The beginnings of modern gendered discourse in late eighteenth-century Germany: literary, philosophical, and popular portrayals of female orality*, Edwin Mellen Press, Lewiston, NY 2009.
- Berger, T., *Der Humanitätsgedanke in der Literatur der deutschen Spätaufklärung*. (Jenaer germanistische Forschungen N.F. 27) Winter: Heidelberg, 2008.
- Berthold, E., *Geschlecht-Erkenntnis-Wirklichkeit*, Peter Lang, New York 2003.
- Borchhardt, E., *Mythische Strukturen im Werk Heinrich von Kleists*. Peter Lang, New York 1987.
- Böschstein, B., "Der 'Gott der Erde'. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin.", in *Kleist-Jahrbuch* 1991: 169-181.

- Brandstetter, G., "Penthesilea. 'Das Wort des Greuelrätsels'. Die Überschreitung der Tragödie", in *Interpretationen. Kleists Dramen*, Walter Hinderer (ed.), Reclam, Stuttgart 1997 (75-115).
- Carpi, A. M., *Un inquieto batter d'ali: vita di Heinrich von Kleist*, Adelphi, Milano 2005.
- Ibid., *Heinrich von Kleist Opere*, Arnoldo Mondadori Editore, i Meridiani, Milano 2011.
- Chaouli, M. "Irresistible Rape: The Lure of Closure in 'The Marquise of O. . . .'", in *The Yale Journal of Criticism*, vol. 17 no. 1, *Project MUSE*, <https://doi.org/10.1353/yale.2004.0002>, University Press, Yale 2004, (51-81).
- Charlier, R., Lottes G., *Kanonbildung: Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität. Aufklärung und Moderne*. Wehrhahn, Hannover 2009.
- Code, L., *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*, Cornell University Press, Ithaca and London 1991.
- Dawson, P. R., "'And this shield is called- self-reliance': Emerging Feminist Consciousness in the Late Eighteenth Century," in *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History*, Joeres R-H. B. and Maynes M. J. (ed.), Indiana Univ. Press, Bloomington 1986 (157-174).
- Draesner, U., *Heimliche Helden*, Luchterhand Literaturverlag, München 2013.
- Dreizel, H. P., *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Eine Pathologie des Alltagslebens*, DTV Deutscher Taschenbuch, Stuttgart 1980.
- DuBois, P., *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1982.
- Dülmen, A., van, (Hg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 1992.
- Durzak, M., "Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti", in *Lessing Yearbook*, 1, 1969 (60-87).
- Ibid., "Äußere und innere Handlung in 'Miß Sara Sampson'. Zur ästhetischen Geschlossenheit von Lessings Trauerspiel", in *Deutsche Vierteljahrsschrift Literaturwissenschaft Geistesgeschichte* 44, 1970 (47-63), <https://doi.org/10.1007/BF03375177>.
- Ibid., "Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanais. Zur Funktion des Mythologischen in Kleists Penthesilea.", in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1973 (354-370).
- Dyer, D., *The Stories of Kleist: A Critical Study*, Holmes and Meier Publishers, New York 1977.
- Frevert, U., "Mann und Weib, und Weib und Mann." *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, Beck, München 1995.
- Frevert, U., Juergen K., Melissari, L., "LA BORGHESIA TEDESCA NEL XIX SECOLO. LO STATO DELLA RICERCA.", in *Quaderni Storici* 19, no. 56 (2), 1984 (549-72). <http://www.jstor.org/stable/43777897>.
- Fricke, G., "Bemerkungen zu Lessings 'Freigeist' und 'Miss Sara Sampson'.", in *Festschrift für Josef Quint anlässlich seines 65. Geburtstages* überreicht, Moser et al. Bonn (ed.), Semmel 1964.
- Frömmer, J., *Vaterfiktionen: Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*, Fink, München 2008.
- Fülleborn, U., "'Der Gang der Zeit von Anfang.' Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer.", in *Kleist-Jahrbuch*, 1986 (63-80).
- Geitner, U., "Die 'Beredsamkeit des Leibes'. Zur Unterscheidung von Bewußtsein und

- Kommunikation im 18. Jahrhundert.”, in *Das Achtzehnte Jahrhundert* 14.2, 1990 (181-95).
- Graham, I., *Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*, de Gruyter, Berlino 1977.
- Haag, I., “Über die ‘Wahrheit’ der weiblichen Natur und wie diese auf der Bühne des bürgerlichen Trauerspiels Lügen gestraft wird.”, in *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 67, 2014 (123-136), DOI: 10.4000/ceg.1738.
- Hackert, F., *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist - Prinz Friedrich von Homburg*, Reclam, Stuttgart 1981.
- Hausen, K., “Die Polarisierung der ‘Geschlechtscharaktere’ - eine Spiegelung der Dissonanzen von Erwerbs- und Familienleben.”, in *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Werner Conze (ed.), Klett, Stuttgart 1976.
- Hederich, B., *Gründliches mythologisches Lexicon*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967.
- Hess, J., *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*, Wayne State University Press, Detroit 1999.
- Hinderer, E. W., *Kleists Dramen: Neue Interpretationen*, Reclam Verlag, Stuttgart 1981.
- Hochholding-Reiterer, B., *Kostümierung der Geschlechter : Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung. Das achtzehnte Jahrhundert : Supplementa ; 18*, Wallstein, Göttingen 2014.
- Hofmann, H., “Individuum und Allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleist's *Penthesilea* und *Prinz von Homburg*.” in *Kleist-Jahrbuch*, 1987 (137-163).
- Honegger, C., *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Suhrkamp, Frankfurt a.M./New York 1991.
- Horn, P., *Heinrich von Kleists Erzählungen: Eine Einführung*, Scriptor Verlag, Regensburg 1978.
- Hubbs, C. V., “The Plus and Minus of Penthesilea and Käthchen.”, in *Seminar* 6, 1970 (187-194).
- Jacobi-Dittrich, J., *Einleitung zu “Theodor Gottlieb von Hippel: über die Bürgerliche Verbesserung der Weiber”*, Zweitveröffentlichungen der Universität Potsdam: Humanwissenschaftliche Reihe (paper 218), Potsdam 2010.
- Jacobi, J., Schleiermachers, F. “‘Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen.’ Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte als Geschlechtergeschichte.”, in *Zeitschrift für Pädagogik* 46, 2, 2000 (159-174), URN: urn:nbn:de:0111-opus-68888 - DOI: 10.25656/01:6888
- Jin, I-S., *Die gesellschaftlichen Formationen in Heinrich von Kleists Erzählungen*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997.
- Kestner, D., *Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin und Boston 2013, <https://doi.org/doi:10.1515/9783110331479>.
- Kittler, W., *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg 1987.
- Kleist, H., von, *Penthesilea*. Collana dei classici tedeschi (testo a fronte): Gli Elfi, Marsilio Editori, Venezia 2008.
- Ibid., *La marchesa di O...*, Collana dei classici tedeschi (testo a fronte), Gli Elfi. Marsilio Editori, Venezia 2008.

- Ibid., *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.
- Koloch, S., *Frauen, Philosophie und Bildung im Zeitalter der Aufklärung*, Trafo Verlag Weist, Berlin 2010.
- Kristeva, J., “Word, Dialogue and Novel.” *The Kristeva Reader*, Moi, T. (ed.), Columbia University Press, New York 1986.
- Krüger, W., “Rolle und Rollenwechsel: Überlegungen zu Kleists *Marquise von O...*,” in *Acta Germanica: Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes* 17, 1984 (29-51).
- Landgraf, E., “Romantic Love and the Enlightenment: From Gallantry and Seduction to Authenticity and Self-Validation”, in *The German Quarterly* Vol. 77, No. 1, Winter: 2004 (29-46). <https://www.jstor.org/stable/3252147>.
- Lange, S., “‘Kleists ‘Penthesilea.’ Geschlechterparadigmen. Die Frau als Projektionsfigur männlicher Identität - oder doch nicht?“, in *Weimarer Beiträge* 37.5, 1991 (705-722).
- Laqueur, T., *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, Laterza Milano 1992.
- Lessing, G. E., *Gesammelte Werke*, Carl Hanser Verlag, München 1971.
- Ibid., *Minna von Barnhelm*. Collana dei classici tedeschi (testo a fronte), Gli Elfi, Marsilio Editore, Venezia 2006.
- Ibid., *Miß Sara Sampson*. Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke. Vol. 1., Carl Hanser Verlag, München 1970.
- MacLeod, C., “‘The Third Sex’ in an Age of Difference: Androgyny and Homosexuality in Winckelmann, Friedrich Schlegel, and Kleist.”, in *Outing Goethe and His Age*, Kuzniar, A. (ed.), Stanford University Press, Stanford 1996.
- Mahlendorf, U., “The Mystery of Mignon: Object Relations, Abandonment, Child Abuse and Narrative Structure.”, in *Goethe Yearbook* 7, 1994 (23-29).
- Marwyck, M., van, *Gewalt und Anmut : weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Transcript, Bielefeld 2010.
- McAllister, G. P., *Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, Peter Lang Publishing, New York 2005.
- Mommsen, K., *Kleists Kampf mit Goethe*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1974.
- Müller-Salget, K., “Ein verdächtiges Subjekt? Der Dichter Heinrich von Kleist.”, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, Jahrgang 31, Heft 3, 2012 (27-36), Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Innsbruck 2017.
- Müller-Salget, K., Ormanns, S., *Briefe von und Heinrich von Kleist 1793-1811*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- Müller-Seidel, W., “‘Penthesilea’ im Kontext der deutschen Klassik.” in *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Hinderer, W. (ed.), Reclam, Stuttgart 1981.
- Nutz, M., “Lektüre der Sinne. Kleists ‘Penthesilea’ als Körperdrama.”, in *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Grathoff, D. (ed.), VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 1988. https://doi.org/10.1007/978-3-322-99716-6_10
- Passetti, C., Tufano, L., *Femminile E Maschile Nel Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2018.
- Pauli, R., “Kleist’s Metamorphoses. Some Remarks on the Use of Mythology in *Penthesilea*.”, in *Oxford German Studies* 14, 1983 (35-53).
- Pfitzinger, E., *Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrolle im Drama 1800*, Ergon-Verlag, Würzburg 2011.

- Prandi, J., "Woman Warrior as Hero: Schiller's *Jungfrau von Orleans* and Kleist's *Penthesilea*.", in *Monatshefte* 77.4, 1985 (403-414).
- Richardson, F. C., *Kleist in France*, Vol. 35, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1962. https://doi.org/10.5149/9781469658230_richardson.
- Rieger, B., *Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists*, Peter Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985.
- Rigby, K., E., *Transgressions of the feminine : tragedy, enlightenment and the figure of woman in classical German drama. Reihe Siegen ; 130 : Germanistische Abteilung*, Winter, Heidelberg 1996.
- Ritzer, M., "Gewalt Über Unsre Leidenschaften? Pathos Und Pathetik Der Emotion in Der Tragödienästhetik Der Aufklärung.", in *KulturPoetik* 12, no. 1, 2012 (1-40). <http://www.jstor.org/stable/41756963>.
- Sbarra, S., "Kleist oder die Sabotage des Erhabenen." in *Études Germaniques*, vol. 265, no. 1, 2012 (43-56).
- Schabert, I., *Die Gleichheit der Geschlechter : Eine Literaturgeschichte der Aufklärung, Die Feministische Aufklärung in Europa | The Feminist Enlightenment in Europe | Les Lumières européennes au féminin*, 1st ed. 2021, Springer Berlin Heidelberg, Imprint: J.B. Metzler, Berlin, Heidelberg 2021.
- Schindler, S., "Die blutende Brust der Amazone: bedrohliche weibliche Sexualität in Kleists *Penthesilea*.", in *Kleists Erzählungen und Dramen: Neue Studien*, Lützel, P. M. und Pan, D. (ed.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2001 (191-202).
- Schlieper, H., Merle, T., *Gattung und Geschlecht. Konventionen und Transformationen eines Paradigmas*, Harrassowitz, Wiesbaden 2021.
- Schmidt, H., *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Haupt, Bern/Stuttgart 1978.
- Schulz, G., *Kleist: Eine Biographie*, C. H. Beck Verlag, München 2007.
- Sieck, A., *Kleists Penthesilea. Versuch einer neuen Interpretation*, Bouvier, Bonn 1976.
- Stella, M., "Achille tra le rose (negli anni di Napoleone). Femminilizzazione del guerriero nella *Pentesilea* di Heinrich von Kleist.", in *Storia delle Donne*, vol. 16, 2020 (125 e sgg.), Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A668624882/AONE?u=anon~b138b9ae&sid=googleScholar&xid=7be7ad23. Accessed 9 Dec. 2024.
- Stephan, I., "'Da werden Weiber zu Hyänen...' Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.", in *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*, Stephan, I. and Weigel S. (ed.), Argument-Verlag, Berlin 1984.
- Ter Horst, E., E., *Lessing, Goethe, Kleist, and the transformation of gender. From hermaphrodite to Amazon*, Peter Lang, New York 2003.
- Tyrrell, W., B., *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984.
- Trumbach, R., "London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture.", in *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Epstein, J. and Straub, K. (ed.), Routledge, New York 1991.
- Weigel, S., *Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Tende Dülmen-Hiddingsel 1987.
- Wilson, J., *The Challenge of Belatedness: Goethe, Kleist, Hofmannsthal*, UP of America, Lanham 1991.

«*Ihr hott mei Kind derwergt*»: il neonaticidio in *Rose Bernd*
(1903) di Gerhart Hauptmann

Francesca Ottavio

Il massimo esponente del Naturalismo tedesco, Gerhart Hauptmann (1862-1946), dedicò grande attenzione a casi di degrado e squilibrio psichico-sociale, rilevando uno stato di decadimento comune alle diverse classi sociali, seppur con esiti parzialmente diversi. Tra questi, il caso di una madre neonaticida ispirò la stesura del dramma *Rose Bernd* (1903), impegnando il futuro premio Nobel con l'analisi di un'anima dilaniata dallo scontro tra regole etiche e modelli di devozione, da una parte, e realtà degenerata, dall'altra. Il ribaltamento dell'immagine di perfezione imposta alla protagonista, cresciuta in un'umile comunità rurale della periferia tedesca, pone nella sua mente il seme distruttivo che la porta a sopprimere il frutto mostruoso della degenerazione. Il tragico gesto può leggersi, in ultima istanza, come la sua prima scelta autonoma di rinuncia alle imposizioni patriarcali attraverso l'abbandono dei ruoli femminili tradizionali volti alla conservazione e alla riproduzione, ossia quelli di moglie e di madre. Attraverso una serie di simboli evocativi, Hauptmann non solo propose la storia di una donna in cerca di libertà, ma volle esplorare questioni universali legate alla condizione umana, alla lotta contro le convenzioni sociali e alla ricerca di identità. In questo senso, i principi deterministici che caratterizzavano la letteratura naturalista nascondevano, dietro un epilogo tragico provocato dal concorso di diverse forze sociali e morali, la prospettiva di un'emancipazione che avrebbe dovuto necessariamente passare attraverso esperienze dolorose.

Dal caso di cronaca al dramma di Rose

Tra il 15 e il 17 aprile 1903 si svolse il processo a Hedwig Otte, incriminata dei reati di infanticidio e falso giuramento. La donna, all'epoca venticinquenne, era già madre di un figlio illegittimo e lavorava come cameriera nella locanda di un villaggio slesiano. Da quanto risulta dalle poche fonti reperibili, le autorità accertarono che il 1 dicembre 1902 Hedwig avesse partorito un bambino vivo e che poco dopo lo avesse strangolato fino a ucciderlo.¹ Dalle stesse, pare che le ristrettezze economiche e la consapevolezza delle difficoltà di un figlio illegittimo ad affrontare la vita avessero spinto la madre a risolversi per la morte del suo neonato. Hauptmann assistette al processo come membro della giuria popolare, rimanendone talmente impressionato

1 «Der Bote aus dem Riesengebirge» del 16 aprile 1903, cit. in Kastner Klaus, *Literatur und Wandel im Rechtsdenken*, Boorberg, Stuttgart 1993, p. 50.

da insistere con gli altri giurati per l'assoluzione della donna, prosciolta dalle accuse poco tempo dopo. L'interesse dello scrittore per il tema delle madri omicide risaliva già al 1900 e gli permise di portare a termine già nell'estate dello stesso anno il dramma ispirato al caso di Hedwig.²

Con *Rose Bernd*, Hauptmann propose una storia del tutto nuova, senza alcun legame apparente con il caso reale, che gli fornì dunque solo l'occasione per esplorare le dinamiche più autentiche della tragedia. Perciò, la scelta di collocare intorno alla sua protagonista una serie di personaggi che incarnassero le diverse fonti di pressione sociale rappresenta il frutto dell'elaborazione delle vicende da parte dell'autore. Il risultato è una «tragedia dell'ostinazione e dell'isolamento»,³ in cui Rose acquisisce profondità psicologica. I cinque atti del dramma sviluppano le vicende attraverso i punti di vista dei vari personaggi, che giudicano e operano in base al proprio modo d'essere o di vedere, senza mai tentare di comprendere la condizione altrui. Attraverso questo procedimento, Rose emerge sempre più come oggetto e mai soggetto dell'azione e, dunque, sempre determinata dagli altri e mai libera di decidere da sé – almeno fino al momento della tragedia.

Rose è la figlia primogenita di un uomo molto religioso e severo, che le impone il matrimonio con August Keil, giovane pio, ma debole di salute, da cui la famiglia riceve aiuti economici. Quando il macchinista Streckmann scopre la relazione della ragazza con Flamm, borgomastro del villaggio, inizia ad avanzare pretese sessuali che si trasformano presto in un vero e proprio tormento. Dopo uno scontro verbale e incalzato dalla paura, Streckmann colpisce Keil in viso, causandogli la perdita di un occhio. Questo episodio è portato in tribunale, dove viene resa pubblica anche la relazione di Rose con Flamm e Streckmann. La giovane, ormai incalzata da ogni parte, giura il falso e sopprime il suo bambino subito dopo il parto, mostrandosi nell'ultima scena stremata e in preda al delirio.

La trama è costruita attraverso il sapiente alternarsi di vicende che si svolgono al cospetto del pubblico e altre sviluppate dietro le scene, tra un atto e l'altro. Gli effetti di queste scene “assenti” si manifestano, però, nelle vite dei protagonisti,

2 Bernhardt Rüdiger, *Gerhart Hauptmann: Eine Biografie*, Atelier Im Bauernhaus, Fischerhude 2007, p. 101. L'interesse per la letteratura criminale conobbe un forte incremento in Germania a partire dalla metà del XIX secolo, che vide l'uscita di numerose opere tecniche, divulgative e letterarie, così come la fondazione di riviste dedicate al tema, quali «Die Berliner Gerichts-Zeitung» e «Tribüne», rivolte a un pubblico variegato per interessi e competenze. Sull'argomento si rimanda agli studi: Schönerdt Jörg (a cura di), *Literatur und Kriminalität: Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850-1880*, Max Niemeyer, Tübingen 1983; Freund Winfried, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*, Schöningh, Paderborn 1975; Nusser Peter, *Der Kriminalroman*, Metzler, Stuttgart 1980; Düwell Susanne, Bartl Andrea, Hamann Christof, Ruf Oliver (a cura di), *Handbuch Kriminalliteratur: Theorien - Geschichte - Medien*, Metzler, Stuttgart 2018.

3 Reichart Walter A., *Grundbegriffe im dramatischen Schaffen Gerhart Hauptmanns*, «PMLA», a. 82, n. 1, Cambridge 1967, p. 146.

condizionandone scelte e lucidità: la scoperta della gravidanza da parte di Rose, la violenza sessuale a opera di Streckmann, la comparsa in tribunale e l'infanticidio⁴ producono riverberi talmente profondi da coinvolgere sempre più drammaticamente i personaggi nella trappola da loro stessi costruita. Questi eventi cruciali svolti dietro le scene lasciano che il dramma si sviluppi attraverso le reazioni piuttosto che nelle azioni.⁵ Proprio grazie al continuo alternarsi di luci e ombre, il lettore è spinto a interrogarsi circa i sentimenti dei personaggi, per poi osservare impotente gli esiti del loro conflitto interiore, invisibile o incompreso da tutti gli altri. Il dramma si conclude prima che sia fatta luce sulle effettive condizioni mentali di Rose e sulle conseguenze del delitto, nel tipico stile di Hauptmann, che preferiva lasciare le soluzioni alle istituzioni – in particolare alla Chiesa, alle scienze e alla giustizia – per concentrarsi sull'indagine del problema in sé.⁶ Tale scelta rispecchia anche la concezione teatrale dell'autore, profilando il primato dell'indagine umana sull'azione: «Dal momento che il dramma per il teatro deve rispecchiare già nella sua forma ciò che è insoluto e insolubile nella vita, esso propone sempre personaggi che sono alla ricerca della verità. Compito del drammaturgo non è dunque quello di mostrare la verità, ma la ricerca di questa, [...] la lotta per le passioni, il confrontarsi "vitale" delle loro forze [...]».⁷

Le descrizioni accurate di spazi e personaggi, l'interesse per le dinamiche sociali e la riproduzione attenta delle varietà linguistiche dei diversi parlanti fanno dell'opera uno dei risultati più maturi del Naturalismo tedesco.⁸ Nello stile tipico di

4 Sebbene il tema dell'infanticidio abbia interessato molti scrittori, non esistono drammi in cui sia rappresentato sulla scena il tragico evento. Il motivo si associa alla naturale avversione per quello che è considerato forse il più inconcepibile dei crimini, e cioè la soppressione della propria creatura innocente che trova la morte tra le braccia di chi avrebbe dovuto prendersene cura. Persino Goethe si soffermò sulle conseguenze della tragedia di Gretchen nascondendone i dettagli e neanche Hauptmann, che si era avvicinato alle situazioni più estreme, riuscì a varcare una sfera tanto delicata. Werner Oscar Helmuth, *The unmarried mother in German literature: with special reference to the period 1770-1800*, Columbia University, New York 1917, pp. 77-79.

5 Osborne John, *Hauptmann's Later Naturalist Dramas: Suffering and Tragic Vision*, in «The Modern Language Review», n. 3, a. 63, 1968, p. 629.

6 Bernhardt Rüdiger, op. cit., pp. 15-16. Sebbene il drammaturgo avesse qui volutamente trascurato di portare il pubblico a conoscenza degli esiti del gesto tragico, si può supporre anche per Rose lo stesso epilogo proposto nello studio novellistico *Bahnwärter Thiel* (1888), dove una situazione per certi versi simile aveva portato il protagonista omicida nel reparto psichiatrico della Charité.

7 Tateo Giovanni, *Le voci del racconto: Itinerari narrativi di Gerhart Hauptmann*, Marsilio, Venezia 2002, p. 55.

8 Una delle prime analisi attente dei risultati naturalistici di Hauptmann è offerta da Josef Wiehr, che nei due studi apparsi nel 1906 e nel 1907 ha sottolineato il sostanziale disinteresse dello scrittore a proporre un contributo teorico al Naturalismo in Germania per concentrarsi, invece, sull'osservazione di casi concreti. Nei drammi hauptmanniani, la lezione offerta dai teorici tedeschi Arno Holz e Johannes Schlaf trovò però un'evidente risonanza nella perfetta adesione al reale dell'opera d'arte, così come nella rappresentazione delle miserie e dei drammi di esseri umani schiacciati dall'ambiente

Hauptmann, la progettazione attenta dei personaggi li rende riconoscibili nei tratti fisici e morali, che conferiscono loro identità e plasticità grazie al tratteggio dei rispettivi drammi e alle sfumature linguistiche. Le loro interazioni si sviluppano nel dialetto slesiano familiare all'autore, che lo aveva impiegato anche in altre opere, tra cui la prima versione di *Die Weber* (1892). I dialoghi riflettono le tensioni emotive e sociali dei personaggi, contribuendo in misura sostanziale al delineamento di un quadro vivido e autentico. In particolare, gli interventi di Rose rivelano il suo conflitto interno e permettono all'autore, altrimenti invisibile, di denunciare le norme sociali oppressive. Significativo nel dramma è anche l'uso attento della mimica e del gesto, spesso più eloquenti della parola stessa. Proprio attraverso le espressioni e i movimenti di Rose si possono seguire l'evoluzione del dramma psicologico e la sua deriva patologica: il discorso, da naturale e vivace, con l'aumento dell'angoscia della protagonista diventa sempre più un balbettio impotente.⁹

Subito dopo la rappresentazione del dramma, lo scrittore Alfred Kerr (1867-1948) recensì lapidario: «Un Lied è l'incipit; la chiusura è un urlo. [...] Nel mezzo si colloca il divenire di una “criminale”». ¹⁰ Quello che avrebbe potuto conservarsi come idillio campagnolo si trasforma nel dramma disperato di una società senza più valori e principi, in cui tutto soggiace all'interesse egoistico e nessuno nutre compassione per l'altro. In maniera interessante, Hauptmann si allontanò dalla tendenza ad associare il crimine femminile a un'originaria debolezza biologico-ormonale e psichiatrica¹¹ o a condannare la madre infanticida per le sue colpe giuridiche e morali,¹² ma insistette,

in cui si muovono. Wiehr Josef, *The Naturalistic Plays of Gerhart Hauptmann*, in «The Journal of English and Germanic Philology», a. 6, n. 1 e n. 4, University of Illinois, Illinois 1906-1907, pp. 1-71 e 531-575.

9 Dertinger Mona, *Mutter, Gattin, Mörderin: Eine Untersuchung zu Weiblichkeit und weiblicher Kriminalität in Recht und Literatur*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Heidelberg, 2016, pp. 254-255.

10 Kerr Alfred, *Rose Bernd und Elektra*, «Neue Deutsche Rundschau» («Freie Bühne»), a. XIV, S. Fischer, Berlin 1903, p. 1311.

11 Dopo aver discusso nel saggio *L'uomo delinquente* (1876) della criminalità femminile come di un'anomalia, Cesare Lombroso si dedicò a delineare un profilo dettagliato della donna criminale in *La donna delinquente* (1893), dove mise in evidenza la peculiare coesistenza di crudeltà e pietà, individuandone uno stadio intermedio proprio nella maternità. La funzione materna veniva qui concepita come istinto altruistico fisico e psichico, ma, a differenza dell'idea comune che tendeva a negare l'esistenza del desiderio sessuale nella gravida e nella madre, Lombroso non negò la presenza di alcune manifestazioni erotiche, reputate dannose, che suggerivano una connessione tra le tendenze infanticide e l'eroticismo violento. Lombroso Cesare, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Fratelli Bocca, Torino 1903, pp. 104-106 e 185.

12 In Germania, il crimine dell'infanticidio fu regolamentato già nella Constitutio Criminalis Carolina (1530), che inizialmente prevedeva per la madre criminale la condanna a morte, poi tramutata in reclusione. Nell'Ottocento, gli studi di antropologia criminale condizionarono in maniera significativa la disciplina giuridica, determinando una sostanziale differenziazione biologico-sociale tra la mente criminale maschile e quella femminile, che avrebbe pertanto richiesto trattamento diverso. Per

invece, sulle radici sociali che avevano spinto Rose a concedere il proprio corpo e a compiere l'azione delittuosa. Nel suo caso, l'insorgenza nevrotica deve concepirsi soltanto contestualmente allo sviluppo dei fatti, non li precede. Tale nevrosi è resa, però, attraverso la percezione del comportamento deviato da parte degli altri, là dove un'apertura alla comprensione delle vicende avrebbe rivelato coerenza nell'evoluzione delle sue scelte, fino a quella finale di sopprimere il neonato lontano dal centro abitato, tra olmi e salici. Nella maggioranza dei casi – e tra questi anche in quello di Edwig Ott – gli spazi in cui si consumano i neonaticidi sono quelli domestici;¹³ la protagonista del dramma sceglie invece di liberarsi della sua creatura nella natura, ossia nell'unico luogo libero da regole e divieti, che le ricorda i tempi felici in cui aveva potuto esprimere se stessa, anche nelle sue pulsioni. La Rose emaciata che rinuncia al proprio bambino offre un netto contrasto con la natura ridente e con quella stessa giovane che all'inizio emanava vita e attirava ogni ammirazione. Lungo tutta l'opera, la natura si rende riflesso dell'interiorità dei personaggi e arricchisce il significato emotivo delle scene, contribuendo alla comprensione del conflitto interno della protagonista. Quasi ogni ambiente è connotato con insistenza da piante che associano a ciascun luogo significati specifici ed esclusivi: il ciliegio che compare in apertura e presso cui si consuma l'ultimo rapporto di Rose e Flamm è simbolo di amore, felicità e del ciclo di vita e morte, mentre i salici e gli olmi tra cui riposa il corpo inerme del neonato rappresentano tradizionalmente il dolore, ma anche la libertà; ancora, la casa acquistata da Keil per celebrare il suo idillio familiare è identificata con il pero, icona di lunga vita.¹⁴ Lo stesso nome di Rose è simbolico e rimanda all'amore e alla bellezza del fiore omonimo, ma anche alla sua

una panoramica storico-giuridica del fenomeno cfr. Bozankaya Nadine, *Neonaticid: Die rechtliche Reaktion auf die Tötung Neugeborener. Eine strafrechtliche Untersuchung anhand von Aktenanalysen*, LIT, Münster 2010 e Funken Christiane, *Frau - Frauen - Kriminelle: Zur aktuellen Diskussion über „Frauenkriminalität“*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1989. Insieme all'evoluzione penale, è interessante registrare il diverso atteggiamento della società nei confronti di un crimine considerato *par excellence* contro natura: se nella maggioranza dei casi sono documentate posizioni radicali e di condanna, in singole situazioni è infatti possibile intravedere una certa apertura sulla questione. A tal proposito, nell'agosto 1780 venne bandito a Mannheim un premio in denaro per alcuni saggi che riflettessero intorno al tema dell'infanticidio e su possibili misure di prevenzione di questo fenomeno in crescita. L'iniziativa testimoniava l'impegno a riflettere comunitariamente e a intervenire sulla questione, ricordando come simili crimini fossero spesso connessi a virtù degenerate nel vizio e nascessero da amore e debolezze che rendevano madri e criminali delle vittime sfortunate. *Preisaufrage, den Kindermord betreffend*, in von Schlözer August Ludwig, *August Ludwig Schlözer's Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts*, a. 7, n. 60, Vandenhoeck, Göttingen 1780, pp. 261-264.

13 Saimeh Nahlah, *Die Tötung des eigenen Kindes*, in Elz Jutta (a cura di), *Täterinnen: Befunde, Analysen, Perspektiven*, Schriftenreihe der Kriminologischen Zentralstelle e.V., vol. 58, Kriminologie und Praxis (KUP), Wiesbaden 2008, p. 166.

14 Sulla simbologia degli alberi nella tradizione si rimanda agli studi pubblicati dall'università di Göttingen: <https://www.uni-goettingen.de/de/brauchtum+und+mythologie/56400.html>, <https://www.uni-goettingen.de/de/mythologie/46487.html>.

fragilità e caducità, riflettendo la condizione della protagonista, donna attraente e vulnerabile, schiacciata sotto il peso dei giudizi e delle pressioni sociali.

Il confronto della donna con l'etica patriarcale: la denuncia del Naturalismo

La lunga attività di Hauptmann si estese fino a dopo la Seconda Guerra Mondiale, conoscendo una significativa evoluzione nei temi e nello stile che lo rese autore versatile e attento ai mutamenti artistici e culturali. La sua fortuna di scrittore risaliva già alle prime opere, che lo avevano consacrato come il massimo esponente del Naturalismo in Germania.¹⁵ Il suo primo dramma, *Vor Sonnenaufgang* (1889), provocò lo scandalo del pubblico a causa delle forti rappresentazioni di alcolismo, sfruttamento del lavoro, sessualità brutale e incestuosa e, più in generale, per la documentata decadenza dei costumi nella società tedesca. Già in questa prima opera, i personaggi femminili appaiono come i principali destinatari del potere e delle vessazioni maschili: la sofferenza di Helene Krause trova radici nel degrado della sua stessa casa, abitata dal padre vedovo, sempre ubriaco e molestatore, dalla matrigna che ha per amante il suo fidanzato, dalla sorella incinta che consuma alcolici pur avendo perso il suo primogenito per la stessa causa e dal cognato, scalatore sociale e sfruttatore del lavoro proletario. La profonda sofferenza generata da tutte queste situazioni, subite passivamente e nella solitudine, determina la tragica decisione di Helene di togliersi la vita nel momento in cui si vede privata di ogni speranza di sottrarsi a quella realtà: il nipote nato morto e la fuga dell'amato, che le aveva promesso un futuro lontano dalla sua casa ma aveva poi temuto le conseguenze di una simile tara genetica sui propri figli, le suggeriscono che nulla sarebbe mai potuto cambiare.

L'aspirazione dei naturalisti a raggiungere una rappresentazione quanto più oggettiva del mondo si pose come principale quadro d'indagine la quotidianità dei proletari e le loro condizioni di miseria umana ed economica. Nel suo ruolo di osservatore, l'artista richiamava l'attenzione del pubblico su situazioni poco note e sulle ripercussioni dei principi morali sulle piccole comunità, conducendo una denuncia implicita nei confronti di un sistema inumano in grado di intrappolare e condannare. Tali intenzioni non furono però accompagnate dall'impegno attivo per una rivoluzione sociale, né dal sostegno alla coeva causa femminista.¹⁶

15 Disinteressato a prendere parte al dibattito teorico coevo, Hauptmann manifestò un impegno costante nella resa drammatica e narrativa dei principi naturalistici. Pur divenendo il principale rappresentante del movimento in Germania, lo scrittore ne rifiutò l'aspirazione all'obiettività assoluta, e dunque il principio di assorbimento nella tecnica, per difendere la vocazione estetica dell'opera d'arte. Proprio questa rinuncia all'imitazione fotografica, peraltro ritenuta irrealizzabile, rese possibile l'accoglienza di elementi e principi simbolistici, senza mai però cedere alla tentazione idealistica, per il drammaturgo sinonimo di diletterismo e cattivo gusto. Tateo Giovanni, op. cit., pp. 44-53.

16 La rivista «Die Gesellschaft» (1885-1902), principale organo del Naturalismo in Germania,

Lo stesso Hauptmann si dimostrò sempre impotente di fronte alle riprovevoli situazioni rappresentate nelle sue opere, ma forse mai disilluso sulle possibilità di un cambiamento, che poteva partire soltanto dalla coscienza della realtà nelle sue molteplici sfaccettature. La tardività di questo dramma naturalista,¹⁷ così come le particolari circostanze che videro la sua genesi, fecero di *Rose Bernd* un'importante atto di denuncia dei gravi abusi subiti dalle donne a opera dell'apparato che governava le dinamiche di genere: regole, divieti, atteggiamenti, gesti, espressioni verbali e non cooperavano per mantenere in vita una sottomissione sempre umiliante.

Qui, la questione di maggior interesse non è tanto il crimine in sé, ma il fatto che esso sia compiuto da una donna, perché qualsiasi iniziativa femminile innesca sempre considerazioni su ruoli e conseguenze sociali, rendendosi motivo di particolare apprensione. La donna criminale viola non solo le norme penali, ma anche quelle sociali e culturali e il suo caso implica ripercussioni su tutto il sistema. Con il suo gesto, essa abbandona il ruolo passivo di silenzioso angelo domestico, invadendo il campo dell'azione tradizionalmente maschile e avvicinandosi alla posizione dell'uomo, con un conseguente sovvertimento dell'ordine patriarcale. Le differenze di genere rappresentano un aspetto importante del dramma e sono evidenziate in molte occasioni sia dalle considerazioni dei personaggi femminili, sia dal diverso trattamento degli uomini e delle donne nelle più semplici azioni quotidiane.¹⁸ Con il loro gesto, Rose e Hedwig violano, in primo luogo, l'integrità dell'ordine familiare e sociale attraverso la profanazione del corpo femminile – nella fattispecie, scegliendo in maniera autonoma di concedersi a qualcuno – e, successivamente, evadono la responsabilità delle cure e del nutrimento dei figli.

Tale evoluzione in ambito sociale è accompagnata, sullo sfondo, dai mutamenti

nel suo programma proclamava la lotta per l'emancipazione della letteratura e della critica, adottando un linguaggio fortemente sessualizzato, insistendo sulla necessità di imporre uno sguardo virile – e cioè forte, obiettivo, scientifico – sopra la decadenza femminile – ossia frivola e astratta – dell'arte moderna. Anche i numeri successivi, pur accogliendo diversi contributi di scrittrici, confermano la tendenza dei responsabili ad assumere posizioni conservatrici sul tema. Conrad Michael G., *Zur Einführung*, in «Die Gesellschaft», a. 1, n. 1, München 1885, p. 1. Urte Helduser ha approfondito l'apporto del Naturalismo alle costruzioni di genere nel volume Helduser Urte, *Geschlechterprogramme: Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Böhlau, Köln 2005, pp. 63-97.

17 Il Naturalismo tedesco, che conobbe il suo apice intorno al 1890, è comunemente ritenuto concluso negli ultimi anni del XIX secolo. Per John Osborne, *Rose Bernd*, insieme a *Fuhrmann Henschel* (1898), *Michael Kramer* (1900) e *Die Ratten* (1911), assume una funzione di ponte tra i primi drammi e le opere successive di Hauptmann, che con queste opere ritornò ai temi del Naturalismo per soffermarsi su alcune forme specifiche della sofferenza. Osborne John, *Hauptmann's Later Naturalist Dramas*, op. cit., p. 628.

18 Un episodio rappresentativo è offerto nella scena seconda del terzo atto, dove alcuni braccianti si trovano raccolti presso una fontana per ristorarsi dal lavoro. L'ordine per attingere all'acqua è stabilito secondo una rigida gerarchia, che assegna priorità agli uomini e poi alle donne, e tra queste prima alla massaia, poi alla sottomassaia e, infine, ai ragazzi. Hauptmann Gerhart, *Rose Bernd*, trad. it. Cesare Castelli, Enrico Voghera, Roma 1906, p. 42.

tecnico-economici che corrono paralleli. Come già visto, la connessione con la terra è un tema ricorrente nell'opera: la vita rurale delinea non solo la stabilità, ma anche il peso di tradizioni e aspettative. Se in questo dramma Rose rappresenta la natura caduca e umanissima dell'individuo ancora legato, in qualche modo, ai valori del passato, il perfido Streckmann si associa, invece, al progresso tecnico, di cui diventa personificazione attraverso il continuo richiamo alla macchina da lui guidata.¹⁹ Anche quando non compare direttamente sulla scena, la sua presenza (e, dunque, anche quella del progresso) si impone attraverso i rumori della trebbiatrice.²⁰ L'uomo e il suo trattore manifestano le tendenze più spietate della modernità, sfidando i limiti morali e materiali per raggiungere facilmente il loro obiettivo: forzare la terra e vincere le resistenze della giovane donna. Risultati simili sono ottenuti anche da Flamm, il quale sottomette la natura (e la donna, a essa tradizionalmente connessa) con la sua passione per la caccia. Il suo incarico amministrativo e il suo passatempo fanno di lui il perfetto rappresentante dell'uomo moderno, che esercita potere e vigore per imporre senza limiti la propria autorità. La sua posizione è, però, anche minacciata dai nuovi movimenti sociali, che aprono a conformazioni inedite i rapporti tra ceti, determinando equilibri precari; in particolare, il desiderio di Streckmann per Rose dipende in larga parte dalla determinazione a essere come il suo superiore e ottenere ciò che possiede lui – un chiaro riferimento alla scalata sociale intrapresa da chi aveva sempre subito il potere e che, all'alba della modernità, poteva rivendicare il diritto a un posto nella società. La critica di Hauptmann non è però rivolta unicamente alle forme maschili della modernità, in quanto neanche i modelli del passato sembrano in grado di garantire ordine ed equilibrio. Contrapposti a Flamm e Streckmann, Bernd e Keil conservano forte il legame con la religione e la tradizione,²¹ ma rimangono ciechi

19 Ivi, pp. 41, 50,

20 Roh Yong-Don, *Gerhart Hauptmann und die Frauen. Studien zum naturalistischen Werk*, Carl Bösch, Siegen 1998, p. 174. Gerhart Hauptmann fu attento osservatore degli effetti della tecnica sulla società moderna, che mostrò sia con la rappresentazione diretta dei nuovi strumenti sia attraverso le molteplici sfaccettature prodotte dal loro riflesso sulla vita dei lavoratori. Anche l'alcolismo, che non sembrava stabilire connessioni immediate con il progresso, si rivelò uno dei risultati delle condizioni di lavoro monotone, della crescente razionalizzazione e dello scontento dell'individuo impotente di fronte ai cambiamenti: Brötz Jasmin, *Alcohol, abstinence and rationalisation in Germany, c. 1870s-1910s*, in Ernst Waltraud, Müller Thomas (a cura di), *Alcohol, psychiatry and society: Comparative and transnational perspectives, c. 1700-1990s*, Manchester University Press, Manchester 2022, p. 194. Sul rapporto tra letteratura naturalista e progresso tecnico si veda: von Engelhardt Dietrich, *Technik in der Literatur der Neuzeit*, in Guderian Dietmar (a cura di), *Technik und Kunst*, VDI, Düsseldorf 1994.

21 Ulrich Friedrich Straub ha riconosciuto nella coppia Bernd-Keil una rappresentazione del Dio del Vecchio e del Nuovo Testamento: là dove il primo si presenta come signore temibile, che scaglia i suoi castighi su coloro che non rispettano le sue leggi, il secondo dimostra amorevolezza e comprensione verso chi ha smarrito la via ed erra nel peccato. Straub Ulrich Friedrich, *Die erstaunliche Beharrlichkeit des bürgerlichen Familienideals und seine Reflexion in ausgewählten Familiendramen von 1840 bis 1995*, Universität Freiburg, 2007, p. 161. Tale visione permette di distinguere il diverso atteggiamento dell'autore verso il Cristianesimo, ormai ritenuto evidentemente incapace di rispondere

o troppo deboli di fronte all'evoluzione del pensiero e dei costumi. Pur adottando azioni diverse, tutti e quattro sono mossi dalla brama maschilistica di esercitare il potere e vedersi riconosciuto un ruolo, fatto salvo però che la rovina di ciascuno sarà determinata proprio dalla ribellione della donna che, sacrificando il proprio corpo e il proprio nome, si libererà dal loro potere sulla propria vita. L'insistenza di ognuno di loro a pretendere la perfetta adesione di Rose ai ruoli che ciascuno le ha imposto – donna, figlia, sposa, amante e madre – è espressa continuamente attraverso frasi che mirano a ricordarle i suoi obblighi femminili insistendo su stereotipi umilianti;²² l'unico a concederle, alla fine, dignità umana, debolezze e sofferenze, è August Keil, che tratta la verità con umanità e delicatezza quando riconosce di fronte al suocero: «babbo...la nostra Rosa è anche lei una fragile creatura!...».²³ Paradossalmente, il giovane inizia a discernere la realtà a partire dall'incidente che lo ha privato di un occhio: la sua nuova prospettiva lo aiuta a eliminare alcuni strati di giudizio che rendono cieco chi giudica attraverso un'impostazione troppo rigida. L'apertura di Keil non è però destinata a trovare alcuna risonanza e lui stesso, privo dei tratti virili che lasciano socialmente incolumi gli uomini più forti, è destinato a perire come i personaggi femminili per cui nutre compassione.²⁴ La storia di Hauptmann arriva così a dimostrare come il potere, la forza, le regole e la tradizione, interpretati nelle loro personificazioni, preferiscano liberarsi del peso di una natura che non si sottomette al loro dominio – soltanto la compassione di Keil lascia aperto un dramma altrimenti segnato dalla condanna assoluta.

alle esigenze moderne, ma che rimane ancora l'unica istituzione a conservare una debole linea di compassione per gli oppressi.

22 Tutti gli uomini del dramma sostengono l'idea dell'inferiorità delle donne e la necessità di sottometterle. Si citano, a titolo di esempio, alcuni interventi dei personaggi principali: Streckmann risponde alla critica mossa contro di lui per la sua abitudine a picchiare la moglie affermando che «Bisogna farlo. A voi donne bisogna far vedere chi è il padrone...» (RB, p. 10); Bernd ammonisce la figlia ricordandole i suoi doveri: «Credi di poterti permettere qualunque cosa, perché sei una ragazza ammodo? Perché ti sei sempre contenuta bene, hai lavorato e nessuno può dire una sola parola sul conto tuo? Non sei mica la sola! Questo è il dovere di ogni ragazza... [...] Che cosa dovrebbe accadere se non fosse così? Saresti già da un pezzo fuori di casa...Una figliuola così non la vorrei...» (RB, p. 31); infine, nel breve scambio tra Flamm e Rose dopo la scoperta del rapporto sessuale con Streckmann (ma non dello stupro) si legge: «FLAMM. [...] Sì, sì, hai un viso da madonna, ma avresti ben ragione di vergognarti!... ROSA. Lui m'ha inseguito come un cane! FLAMM. Ma che! Voi donne ci fate fare come i cani» (RB, p. 80).

23 Ivi, p. 91.

24 Finney Gail, *Women in modern drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Cornell University Press, New York 1989, p. 132. In effetti, la sua posizione di uomo segnato da un passato di abbandono e da salute precaria, nonché impegnato in attività umanistiche e in interessi religiosi, colloca August Keil su un piano intermedio tra quelli maschile e femminile, ma rimane escluso da entrambi: diversamente dagli uomini, non svolge attività fisiche, per cui gli mancherebbero le forze, ma ha le risorse economiche per sostenere una famiglia; come le donne, subisce gli scherni degli altri, ma può reagire ed esprimere il suo pensiero.

Nella scena seconda dell'ultimo atto si trovano una sintesi di tutta l'opera e la chiave di lettura per comprendere il dramma di Rose, identificato essenzialmente attraverso tre elementi: il senso del dovere, la religione e la solitudine. L'ossessione del dovere intrappola la protagonista in un meccanismo in grado di funzionare alla perfezione fintanto che non si incorra in manomissioni: la macchina-Rose aveva sempre svolto i compiti assegnati e si era resa lei stessa portavoce e difenditrice dei valori della comunità, ma il contatto con figure deviate la allontana dal percorso tracciato per lei. Tali incombenze le sono imposte principalmente in famiglia – un nucleo patriarcale, privo di riferimenti materni e i cui legami affettivi sono sostituiti dai ruoli. In quanto figlia maggiore, è lei a provvedere ai bisogni del *pater familias* e delle sorelle minori senza mai ricevere da nessuno affetto o conforto, ma forte del suo onore impeccabile: «Io ho vissuto sempre onestamente... e deve venir uno a sparare di me!... Ho allevato tre sorelline... e per di più mi sono levata alle tre di notte... Non mi sono bevuta neppure una goccia di latte! questo lo sa la gente...»²⁵ L'eccesso di responsabilità a cui è sottoposta fa crescere Rose prematuramente, caricandola di obblighi, pensieri e mansioni non adatti a una bambina. Privata di un'infanzia, di veri riferimenti e di volontà propria, la giovane non è in grado di considerare le situazioni in maniera autonoma, ma agisce secondo dovere, subendo le volontà e i bisogni di tutti: fin quando questi bisogni provengono dalla famiglia, tutte le possibili conseguenze implodono nella repressione degli istinti, ma nel momento in cui subentrano desideri e lussurie di una società smaniosa di ottenere tutto a poco prezzo, la sua integrità si sgretola. L'ambiente nella sua complessità contribuisce allo squilibrio di una giovane piena di vita; non è corretto, pertanto, attribuire le cause del dramma di Rose solo al mancato rapporto con la famiglia, a meno che questa non sia intesa come la fotografia ridotta di un più grande quadro sociale, attraverso cui osservare nel dettaglio le dinamiche dei singoli e i rapporti con la comunità.

Il legame tra morale e prassi religiosa è il vero nodo nevralgico del dramma. Le considerazioni sugli effetti nefasti dei precetti religiosi sulla società non rappresentarono una novità nel Naturalismo e, al contrario, furono proposte già dai suoi precursori. Nel 1877, *Das vierte Gebot (Il quarto comandamento)* del drammaturgo austriaco Ludwig Anzengruber (1839-1889) aveva offerto una dura analisi dei risultati di un'educazione rigida, se non accompagnata da appropriati esempi pratici da parte dei genitori.²⁶ Questa considerazione obbliga a distinguere tra il vecchio Bernd, piissimo uomo di chiesa e integerrimo osservante dei dettami religiosi, e il resto della comunità adulta, che vi aderisce solo esteriormente. Rose è drammaticamente intrappolata tra queste due realtà e la sua determinazione a sopravvivere ai colpi inferti da ogni parte la conduce, infine, a una caduta senza ritorno. Questo momento è però preceduto da una serie di violazioni che la condannano alla tragedia: già la prima scena vede la giovane violare il riposo domenicale e rinunciare

25 Hauptmann Gerhart, op. cit., p. 15.

26 Hoefert Sigfrid, *Das Drama des Naturalismus*, Metzler, Stuttgart 1968, pp. 12-13.

alla funzione religiosa per unirsi all'uomo di cui è innamorata, giustificandosi con il completamento del lavoro nel campo – ancor prima che l'azione prenda avvio, la protagonista ha trasgredito il riposo domenicale, violato l'obbligo di castità e pronunciato menzogna. Il suo comportamento è oggetto di biasimo agli occhi del padre, qui il maggior rappresentante di una tradizione cieca e imperturbabile, mentre diventa lodevole per gli altri, testimoniando un cambiamento significativo dei tempi, con l'attribuzione di valore sempre crescente alla capacità di produzione a scapito della sottomissione a Dio. In quest'ottica, la donna assume valore non soltanto grazie alla sua funzione riproduttiva, ma anche a quella produttiva, e quindi al suo apporto nel sistema economico.

Vi è, però, anche un'altra ragione che permetterebbe di spiegare le scelte di Rose, rendendola degna rappresentante dello spirito tedesco: nell'idea di Hauptmann, i tedeschi sarebbero stati naturalmente portati a coltivare una spiritualità intima e panteistica, alla ricerca di un Dio non riconosciuto come entità a sé, ma presente nella natura e in tutte le creature. Allo stesso modo, l'inferno sarebbe insito in ogni essere umano e sempre pronto a prendere il sopravvento.²⁷ Rose non ha ricevuto alcuno strumento per affrontare la rottura dell'equilibrio tra bene e male e si lascia assorbire dalla propria parte malvagia. Su questo punto, Hauptmann destinò le sue critiche più aspre alla figura paterna, che domina l'esistenza di Rose e impone un clima di oppressione che non ammette crepe. Esperienze personali o di persone di sua conoscenza avevano portato l'autore a ripugnare il Pietismo a vantaggio di una vita attiva e non estranea all'appagamento sensuale.²⁸ Figura per certi versi speculare a lui, il vecchio Bernd è incapace di guardare la realtà e cerca sempre rifugio nel libro della tradizione, nei dettami pieni di minacce dell'Antico Testamento, privando se stesso e la sua famiglia di ogni gioia. La sua casa, luogo di ordine e devozione e in cui «[t]utto ha un'aria di pulizia, ma anche di gelida bigottaria»,²⁹ è il tempio del più fedele profeta di una religione rigida e inumana, fatta per i farisei e chiusa al perdono: «io non son capace di tanto... [...] io vo' dal Pastore! spazzolami, Augusto, puliscimi un poco. È come se avessi la rognna addosso [...] Dio, perdonami, io non la voglio vedere! (siede alla tavola [...] col capo appoggiato alla Bibbia e chiude le orecchie colle dita)».³⁰ Di fronte a tanta durezza, Rose pronuncia la sua denuncia contro gli uomini, contro il loro potere e contro la loro religione:

Io son viva, babbo! io siedo qui!... lo vedete? e se io siedo qui, c'è il suo perché... [...] Quello è un mondo!... e invece siete là sprofondati... nelle Bibbie... e non potete farci più

27 Bernhardt Rüdiger, op. cit., p. 26. Questa visione, ereditata dallo slesiano Jacob Böhme (1575-1624), viene coltivata da Hauptmann a partire dal 1897, quando entra per la prima volta in contatto con l'opera del suo conterraneo, e trova piena realizzazione letteraria nel 1918 con la novella *Der Ketzer von Soana* (*L'eretico di Soana*).

28 Ivi, p. 28.

29 Hauptmann Gerhart, op. cit., p. 82.

30 Ivi, pp. 93-94.

nulla!... Voi vivete tutti chiusi in una stanzetta... e non sapete niente di quel che accade fuori! Ma io ormai lo so... l'ho imparato fra gli spasimi! Allora son caduti tutti i veli davanti a me... io ero là, sola, in mezzo alla bufera... e nessuno m'è venuto a soccorrere...³¹

La solitudine è il risultato della reciproca incomprensione, che spinge ciascuno a isolarsi dopo aver preso coscienza che gli altri giudicano sempre e solo secondo il proprio tornaconto, mai per rivolgere un gesto umano a chi ne abbia bisogno. Come poi al padre, Rose confessa alla sorella Martha la sua più grande sofferenza: «Si è troppo abbandonati, a questo mondo! Come ci si sente soli, qui! Almeno si avesse qualcuno... si è troppo soli sulla terra!...»³²

Di fronte all'urlo straziante della follia e del corpo emaciato della giovane, la compassione delle poche persone in pena per lei è vanificato dalla ferma condanna da parte degli uomini di potere, qui nelle vesti del padre, del borgomastro Flamm e del violento scalatore sociale Streckmann. Il sentimento di solidarietà non è, però, trascurato dall'autore, che mai mancò di mostrarlo nei piccoli gesti e nelle parole dei semplici:

'Mitleid', the compassionate expression of solidarity with suffering humanity, is more typical of the German Naturalists than the expression of faith in socio-political remedies; moreover suffering is presented as something constant, which extends across social barriers without becoming different in kind [...]. In Hauptmann there is even a tendency to regard the capacity for suffering as a significant measure of human worth.³³

Il figlio soppresso: analisi e interpretazione

Che questo dramma contenesse una storia di caduta e di morte poteva leggersi già nella didascalia iniziale, dove l'immagine della «[r]idente pianura in un chiaro mattino di maggio, pieno di sole»³⁴ è spezzata dalla linea solcata da una strada in discesa che, da sinistra verso destra, conduce a una chiesa – qui simbolo non di redenzione, ma di caduta e morte –, passando per quel parco di olmi e salici dove avverrà la tragedia. La vita di Rose non è, infatti, arricchita da esperienze e scelte autonome, né dalla prospettiva di una rinascita attraverso la sua creatura, ma è invece soffocata dai modelli della tradizione. Nessuna emancipazione sembra potersi realizzare agli occhi della protagonista, nonostante le speranze iniziali.

Il simbolismo del figlio soppresso alla nascita è un tema ricorrente nella letteratura e porta con sé significati profondi e complessi. Questo simbolo rappresenta non

31 Ivi, pp. 95-96.

32 Ivi, pp. 86-87.

33 Osborne John, *Gerhart Hauptmann and the German Naturalist drama*, harwood academic publishers, Amsterdam 2005, p. 198.

34 Hauptmann Gerhart, op. cit., p. 3.

solo la perdita e il lutto, ma anche la caduta delle aspettative sociali, il conflitto tra desideri e realtà e le dinamiche familiari. Inoltre, il figlio soppresso è spesso metafora dell'invisibilità delle esperienze femminili, rappresenta le storie non raccontate e le esperienze confinate al di fuori del discorso pubblico, invitando i lettori a riflettere su ciò che non viene detto o riconosciuto nella società.

La morte del figlio appare qui un passaggio necessario, almeno in termini simbolici, in quanto tutte le caratteristiche rappresentate da Rose – bontà d'animo, sottomissione, altruismo e affabilità – non possono più sopravvivere nella società moderna,³⁵ come già discusso sopra in merito al rapporto tra natura e tecnica. Per la stessa ragione, ma con modalità diverse, anche la signora Flamm ha perso un figlio e, immobile sulla sua sedia a rotelle, guarda gli altri muoversi nel mondo mentre lei è intrappolata nei luoghi e tra gli oggetti del figlio scomparso. Nonostante il suo handicap fisico, la donna si dimostra un riferimento per la comunità, che apprezza in lei saggezza e magnanimità, tanto da attribuirle il ruolo di madre. Persino il marito, che altrove lamenta la perdita della loro relazione erotica, si rivolge a lei chiamandola «mamma».³⁶ Tale vocazione alla maternità non è però suffragata dalla presenza di figli – biologici o adottivi – di cui prendersi cura, tanto che la sua tardiva volontà di farsi ancora madre per Rose e per il suo bambino è destinata a spezzarsi di fronte al tradimento del marito e al tragico epilogo. Pur nella loro parziale diversità, le due donne sono accomunate dalla medesima esperienza di solitudine e dalla speranza di sottrarsi grazie all'arrivo del nascituro, la cui immagine si sovrappone in più occasioni a quella del defunto Kurt Flamm. Questo indizio rafforza l'ipotesi di un parallelo tra le due donne, alla ricerca disperata di linfa nuova per poter sopravvivere all'ambiente maschilista che fa di loro esseri mutilati – sul piano fisico, psicologico e morale – di cui servirsi e poi disfarsi.

Nell'ultimo atto, Rose appare non più padrona di se stessa, debole e provata, sia fisicamente che psicologicamente. Già nelle scene precedenti si erano manifestate insorgenze isteriche con brevi momenti di assenza, urli improvvisi che l'avevano spinta a inveire o ad allontanarsi dagli altri e con difficoltà ad articolare o a esprimere i pensieri. Questi comportamenti scaturiscono dalla presa di coscienza del progressivo accumularsi di persone disposte solo a puntarle il dito contro e a sfruttare i suoi servizi per riceverne comodità e piacere. La sua isteria non rappresenta, dunque, la causa prima delle sue azioni, ma il mezzo per fuggire dalla gabbia costruita dagli

35 Tale visione è suffragata anche dalle vicende narrate in *Bahnwärter Thiel*, il cui protagonista, dopo aver perso l'angelica moglie in seguito al parto, sposa una donna energica, ma anche rozza e volgare, da cui ha un altro figlio. La morte di entrambi i figli – il primogenito travolto da un treno, il secondo strozzato dal padre, in preda alla follia – segna la fine dell'esistenza pacifica di Thiel, colpevole di aver permesso a tecnica e violenza di entrare nella sua vita, divenendo lui stesso vittima del demoniaco influsso della modernità, qui rappresentata dal treno.

36 L'appellativo «Mutter» (ted. “madre”) impiegato da Hauptmann è stato tradotto nell'unica versione italiana con «vecchia mia», con una conseguente perdita del significato scelto dall'autore. RB p. 64.

uomini e la cui chiave è ancora in mano loro: «Hysteria is not, *pace* Helene Cixous, the incarnation of the revolt of women forced to silence, but rather a declaration of defeat, the realization that there is no other way out. Hysteria is, as Catherine Clement perceives, a cry for help when defeat becomes real, when the woman sees that she is efficiently gagged and chained to her feminine role».³⁷

I risultati più estremi di questo dramma, il neonaticidio e il picco isterico, avvengono in contemporanea come prodotto della storia e delle istituzioni e maturano in reazione alle regole di genere, pur conformandosi ai loro stereotipi. Il crimine di Rose si sostanzia nell'uccisione di un bambino concepito nell'illegalità, quindi del frutto di un peccato di cui non potrà mai liberarsi. Con la sua soppressione, la madre compie una scelta coraggiosa che unisce emancipazione e caduta sotto la legge: generata da un affetto autentico, in un primo momento il bambino funge da incentivo ad affrancarsi dalle catene familiari e sociali, per poi conformarsi sempre più quale corpo estraneo e cancerogeno che non può trascendere dalla sua origine snaturata e in grado di compromettere le facoltà mentali di colei che lo nutre e lo custodisce. Rose si libera del suo neonato nella solitudine e nel silenzio, sottomettendosi al ruolo che le è stato imposto e per cui è stata educata. L'ipotesi di uccidere gli uomini che la vessavano non deve esserle mai parsa ammissibile, tanto che i suoi primi tentativi di sistemare la situazione la portano a cedere alle umiliazioni e allo stupro. Alla fine, braccata da ogni parte e travolta dai suoi obblighi di donna, di figlia, di promessa sposa e di madre di un figlio illegittimo, compie il suo delitto nell'unica sfera su cui ha ancora potere: il suo corpo e quello di suo figlio.³⁸ Questo atto privato assume valore sociale nel momento in cui si considera la famiglia come il primo e più piccolo nucleo della comunità: la rinuncia a unirsi in matrimonio e a portare avanti la maternità equivale alla distruzione di vincoli e gerarchie, minando alla base la stabilità dell'intero apparato.

A ben guardare, Rose aveva tentato un atto di ribellione già in apertura all'opera, con la scelta di rimandare il matrimonio con Keil e mancare alla funzione religiosa per appartarsi con Flamm. È proprio questa pretesa emancipazione a portare alla luce il dramma fino ad allora taciuto di una giovane donna che si unisce a un uomo sposato nell'illusione di potersi esprimere nella propria autonomia – anche sessuale – e liberarsi da pressioni sociali e precetti religiosi. La protagonista riconosce rassegnata la comune condizione di oppressione patriarcale quando sospira: «se non ci fossero il babbo e Augusto chi sa quello che farei! Vorrei prendere il volo... per

37 Moi Toril, *Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora*, in «Feminist Review», n. 9, 1981, p. 67.

38 Nel suo studio sulla criminalità femminile, la giurista Andrea Theurer ha documentato la tendenza delle donne a compiere azioni criminali e delittuose proprio negli ambiti e nei luoghi a cui sono per tradizione relegate, tra cui casa e negozi. Cfr. Theurer Andrea, *Emanzipation – Der Schlüssel zur Erklärung der Frauenkriminalität? Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang zwischen weiblicher Kriminalität und der Geschlechtsrollenorientierung*, Dissertation, Universität Regensburg, 1996, pp. 59-60.

tutto il mondo!»³⁹ Lei sogna una libertà irrealizzabile nel suo mondo tutto al maschile e fallisce perché completamente sola in una lotta che ogni donna deve combattere senza aiuto e nel silenzio.⁴⁰ La signora Flamm sarebbe l'unica a poterla aiutare, spinta da due motivi: in primo luogo perché la sua posizione sociale privilegiata le consentirebbe di farsi carico del bambino, in secondo luogo perché aveva a lungo trascurato le ultime volontà della madre di Rose di prendersi cura dell'orfana per chiudersi nel dolore per la perdita del figlio. Inoltre, la donna è consapevole delle difficoltà femminili ad affrontare la vita e, di contro, dei mezzi maschili per giustificare le proprie azioni, come è evidente dalla discolpa di Flamm, infarcita di scuse vuote e di finta erudizione e a cui la moglie replica: «voi uomini avete sempre ragione... Solo una povera donna non sa come cavarsela».⁴¹ Con il neonaticidio, la signora Flamm perde tre occasioni di essere madre: del suo figlio biologico, morto prematuramente per cause naturali; di Rose, prima a causa del suo lutto, poi per la scoperta della relazione tra la giovane e suo marito; del bambino di Rose, soppresso alla nascita. Tutte queste maternità mancate sono destinate a conservare inalterato lo stato delle cose e le gerarchie, condannando le donne a subire ancora le volontà maschili senza trovare gioia.

Sebbene Rose continui ad affermare che siano stati Streckmann e tutti gli altri ad aver ucciso il suo bambino, in ultima istanza è lei ad aver compiuto il tragico gesto. Nelle intenzioni dell'autore, l'epilogo avrebbe dovuto dimostrare il risultato di una serie di fattori deterministici sugli ultimi della società, schiacciati da norme, divieti e capricci del potere – sia questo rappresentato da persone fisiche o da istituzioni giuridiche, religiose o morali. Eppure, se da un lato l'infanticidio consegna Rose direttamente nelle mani della giustizia, esso coincide con la sua prima scelta autonoma: la giovane si libera così delle costrizioni, dei soprusi, delle minacce e delle paure che hanno fatto crollare il mondo in cui aveva riposto fiducia e speranze. Letto in questa chiave, il finale del dramma può essere interpretato come una sorta di liberazione, per cui le ultime parole di August – «(*commosso, come se gli uscisse dal profondo dell'anima*). [...] Quanto deve aver sofferto questa figliola!...» –⁴² servono non soltanto a riflettere sul dolore patito da un'anima pura violentata dalla turpitudine di persone e istituzioni, ma suggeriscono anche la fine delle sue sofferenze. Con la rinuncia al bambino, Rose si riappropria del proprio corpo e si sottrae alle catene che la vogliono moglie sottomessa di un uomo che

39 Hauptmann Gerhart, op. cit., p. 55.

40 Nel dramma, diverse donne denunciano la condizione imposta loro dalla società patriarcale, ma la loro voce si disperde ogni volta nei discorsi più forti pronunciati dagli uomini. Inoltre, ai personaggi femminili manca il coraggio di unirsi per fare fronte comune e opporsi alle vessazioni maschili. Ciò si rende ancor più evidente nel caso di Rose, da cui si pretende perfezione materna e coniugale pur senza avere mai avuto alcun riferimento femminile.

41 Hauptmann Gerhart, op. cit., p. 74.

42 Ivi, p. 100

non ama e madre devota di un bambino segnato dal pregiudizio e destinato a vivere con vergogna in un mondo abietto. Il suo rifiuto di continuare a vivere per gli altri e per una morale che non condivide diventa così una rivendicazione dal forte valore protofemminista. Ma nonostante la sua conquista, il futuro di Rose è oscurato da un dato di fatto: abbandonata dal padre, dall'amante, dalla "madre" che avrebbe dovuto aiutarla e, verosimilmente, dal resto della comunità, lei rimane più sola che mai. La condizione della signora Flamm potrebbe, di nuovo, offrire una proiezione in avanti rispetto alla storia interrotta con l'ultima scena: sola, in una società che continua a muoversi nonostante tutto, una Rose matura ma immobile e disillusa è condannata all'eterno rimpianto per quel figlio a cui ha rinunciato.

Bibliografia

- Bernhardt Rüdiger, *Gerhart Hauptmann: Eine Biografie*, Atelier Im Bauernhaus, Fischerhude 2007.
- Bozankaya Nadine, *Neonatzid: Die rechtliche Reaktion auf die Tötung Neugeborener. Eine strafrechtliche Untersuchung anhand von Aktenanalysen*, LIT, Münster 2010.
- Brötz Jasmin, *Alcohol, abstinence and rationalisation in Germany, c. 1870s-1910s*, in Ernst Waltraud, Müller Thomas (a cura di), *Alcohol, psychiatry and society: Comparative and transnational perspectives, c. 1700-1990s*, Manchester University Press, Manchester 2022, pp. 185-219.
- Conrad Michael G., *Zur Einführung*, in «Die Gesellschaft», a. 1, n. 1, München 1885.
- Dertinger Mona, *Mutter, Gattin, Mörderin: Eine Untersuchung zu Weiblichkeit und weiblicher Kriminalität in Recht und Literatur*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Heidelberg, 2016.
- Düwell Susanne, Bartl Andrea, Hamann Christof, Ruf Oliver (a cura di), *Handbuch Kriminalliteratur: Theorien - Geschichte - Medien*, Metzler, Stuttgart 2018.
- von Engelhardt Dietrich, *Technik in der Literatur der Neuzeit*, in Guderian Dietmar (a cura di), *Technik und Kunst*, VDI, Düsseldorf 1994, pp. 414-438.
- Finney Gail, *Women in modern drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Cornell University Press, New York 1989.
- Freund Winfried, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*, Schöningh, Paderborn 1975.
- Funken Christiane, *Frau - Frauen - Kriminelle: Zur aktuellen Diskussion über „Frauenkriminalität“*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1989.
- Hauptmann Gerhart, *Rose Bernd*, trad. it. Cesare Castelli, Enrico Voghera, Roma 1906.
- Helduser Urte, *Geschlechterprogramme: Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Böhlau, Köln 2005.
- Hoefert Sigfrid, *Das Drama des Naturalismus*, Metzler, Stuttgart 1968.
- Kastner Klaus, *Literatur und Wandel im Rechtsdenken*, Boorberg, Stuttgart 1993.
- Kerr Alfred, *Rose Bernd und Elektra*, «Neue Deutsche Rundschau» («Freie Bühne»), a. XIV,

- S. Fischer, Berlin 1903, pp. 1311-1317.
- Lombroso Cesare, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Fratelli Bocca, Torino 1903.
- Moi Toril, *Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora*, in «Feminist Review», n. 9, 1981, pp. 60-74.
- Nusser Peter, *Der Kriminalroman*, Metzler, Stuttgart 1980.
- Osborne John, *Gerhart Hauptmann and the German Naturalist drama*, harwood academic publishers, Amsterdam 2005.
- Osborne John, *Hauptmann's Later Naturalist Dramas: Suffering and Tragic Vision*, in «The Modern Language Review», n. 3, a. 63, 1968, p. 628. pp. 628-635.
- Reichart Walter A., *Grundbegriffe im dramatischen Schaffen Gerhart Hauptmanns*, «PMLA», a. 82, n. 1, Cambridge 1967, pp. 142-151.
- Roh Yong-Don, *Gerhart Hauptmann und die Frauen. Studien zum naturalistischen Werk*, Carl Bösch, Siegen 1998.
- Saimenh Nahlah, *Die Tötung des eigenen Kindes*, in Elz Jutta (a cura di), *Täterinnen: Befunde, Analysen, Perspektiven*, Schriftenreihe der Kriminologischen Zentralstelle e.V., vol. 58, Kriminologie und Praxis (KUP), Wiesbaden 2008, pp. 161-176.
- von Schlözer August Ludwig, *August Ludwig Schlözer's Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts*, a. 7, n. 60, Vandenhoeck, Göttingen 1780.
- Schönert Jörg (a cura di), *Literatur und Kriminalität: Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850-1880*, Max Niemeyer, Tübingen 1983.
- Straub Ulrich Friedrich, *Die erstaunliche Beharrlichkeit des bürgerlichen Familienideals und seine Reflexion in ausgewählten Familiendramen von 1840 bis 1995*, Universität Freiburg, 2007.
- Tateo Giovanni, *Le voci del racconto: Itinerari narrativi di Gerhart Hauptmann*, Marsilio, Venezia 2002.
- Theurer Andrea, *Emanzipation – Der Schlüssel zur Erklärung der Frauenkriminalität? Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang zwischen weiblicher Kriminalität und der Geschlechtsrollenorientierung*, Dissertation, Universität Regensburg, 1996.
- Werner Oscar Helmuth, *The unmarried mother in German literature: with special reference to the period 1770-1800*, Columbia University, New York 1917.
- Wiehr Josef, *The Naturalistic Plays of Gerhart Hauptmann*, «The Journal of English and Germanic Philology», a. 6, n. 1, University of Illinois, Illinois 1906, pp. 1-71.
- Wiehr Josef, *The Naturalistic Plays of Gerhart Hauptmann. II*, «The Journal of English and Germanic Philology», a. 6, n. 4, University of Illinois, Illinois 1907, pp. 531-575.

*“Rusalka from the Patriarch’s Ponds”: the image of Rusalka
in contemporary Russian literature*

Luizetta Falyushina

Numerous studies of Russian literature from the beginning of the 19th century evidence a large number of folkloric images present in literary texts. The interest of Russian writers in folk culture, its interpretation and embodiment in various genres led to the creation of a particularly original vision and representation of the world.

The mythological figure of *Rusalka* in beliefs of Eastern Slavic peoples found a particular interest in Russian folklore tales and literature (Zelenin 1916: 111-188). *Rusalka* is a female water nymph in which the features of fertility, water and death spirits are intertwined. It was believed that the souls of young women who did not die a natural death (i.e., drowned, suicide or missing) continued to live in *Rusalka*’s evil spirit and became carriers of harmful power. Even if in a specific case the girl’s death and her subsequent transformation into a *Rusalka* was due to a particular circumstance, after death her revenge in the guise of a *Rusalka* is directed at all men without distinction. She seduces them, lures them into her “love nets” and at the end kills them.

The appearance of *Rusalkas* among people depends on seasonal transitions: the period of their highest activity falls in the Trinity week, which is the seventh week after Easter. According to the Easter calendar, it usually falls between the mid-May and mid-June and is associated with Peter’s Fast, which ends at the end of June. It was believed that during this period *Rusalkas* may appear near rivers, along the banks of springs, in the grain fields and even in the forests where they swing on the branches, while for the rest of the year they remain in the water. Usually, *Rusalkas* are described as beautiful naked girls with long hair and flower wreaths. Their faces are pale, their bodies are white as snow and they shine with a silver glow in moonlight; their loose long hair falls over their shoulders and it also glows in the dark. During the day, they walk through fields and forests. At night, under moonlight, they comb their hair, laugh, dance in circles with songs and games (Zelenin 1916: 161). *Rusalkas* are particularly attracted to young men. They lure them with their singing and beauty, have fun with them and tickle them until they faint or die from convulsive laughter. They then carry their victims into the river. *Rusalkas* can also drown people: they grab bathers and drag them underwater. Love affairs with *Rusalkas* also lead to death. People believed that a *Rusalka*’s kiss was mortally dangerous; anyone who experienced her love or was kissed by her even

once died of melancholy or committed suicide. Their embraces and kisses are fatal for a man, since they embody the nature of the water element, which is hostile to a him and for which he is only a prey.

Compared to other folkloristic creatures, the *Rusalka* plot is peculiar to Russian literature. A specific artistic reality was created around it by many writers and it is well represented in different literary forms and periods (for example, in the works of V. A. Zhukovsky, A. S. Pushkin, M. Ju. Lermontov, N. V. Gogol', O. M. Somov, I. S. Turgenev, A. A. Blok, A. N. Tolstoy, V. V. Nabokov and others). Certainly, the image of the water maiden was not an invention of Russian literature. In the European literary tradition, the mermaid plot took its definitive form under the influence of the aesthetic and philosophical foundations of romanticism. Demonism, duality, natural and ethical aspects, co-existing in the image of the mermaid, revealed an endeavor to understand the inner nature of human beings. By elaborating these conceptual vectors and relying on its own folklore tradition, Russian literature developed its own model of the water maiden *Rusalka* plot, reflecting the peculiarities of the national vision and understanding of the world.

One of the important features of Russian literary works with a *Rusalka* in its plot was a persistent effort to humanize this mythological character. The demonic roots of the image inherited from folklore were still very important, but gradually they became less relevant. This tendency to anthropomorphize *Rusalka's* image was achieved by Russian authors in various ways. It is important to notice that the figure of *Rusalka* is not portrayed in a closed system with other demonic heroes; she stays and acts on the same level with human beings, in intimate contact and in constant interaction with them.

As regards the construction of the character system, the presence of different patterns in diverse genres can be observed (Shapenkova 2014: 125). Thus, in lyrics there is a predominant tendency towards a binary relation. Usually there are only two characters represented: *Rusalka* and a male protagonist. The lyrical hero and *Rusalka* both stay at the same level and in this case the action develops in "one to one" proportion, as for example in the short poem *Rusalka* by A. S. Pushkin (1819) and in Lermontov's poem of the same name (1832). On the other hand, in drama works and in prose *Rusalka's* image is shown surrounded by many human protagonists. In this way, the entire range of interactions is greatly increased proportionally, as for example in the novel *May Night, or the Drowned Maiden* by N. V. Gogol' (1829-1830). This tendency contributes to the further enrichment and humanization of this demonic character and to endowing it with a more complex psychological trait.

In this connection it is also worth noting that often authors strived to attribute to the image of *Rusalka* typical feminine character traits. Unpredictability, readiness for self-sacrifice and faithfulness, even idealization, can be found in the drama for lyric opera representation *Dneprovskaya rusalka* by N. S. Krasnopol'sky (1803-1807) and in the unfinished verse drama *Rusalka* by A. S. Pushkin (1829-1832).

Over the years these tendencies became consolidated in literary practice and became a typical set of image patterns for describing *Rusalka*. Meanwhile, the image of the mermaid in Russian literature is characterized by great diversity. Time, fashion, interests and worldview, individual style and artistic tasks made the image of *Rusalka* purely personal for each author. It should be added that the image of water maiden also attracted Russian composers: in 1848 taking Pushkin's drama as a basis, A. S. Dargomyzhsky created his opera *Rusalka* and in 1883 N. V. Lysenko completed his lyric opera *The Drowned Maiden* based on N. V. Gogol's story *May Night, or the Drowned Maiden*. Writers and composers were attracted to this rather ambiguous image of folk demonology by the combination of mystery and beauty, poetry and tragedy, love and death.

Therefore, it can be affirmed that starting from the 19th century there was wide use of the image of *Rusalka* in Russian poetry, prose, drama and even musical works. This literary character, distinguished by its originality and variability, also underwent a deep transformation. Through the continuous employment of different literary techniques used by the authors, a gradual process of *Rusalka*'s humanization occurred that modified the demonic nature of this creature and the way it was initially represented and perceived in ancient popular beliefs. As a result of this transformation the new image of *Rusalka* appears very different in its substance with respect to the original folkloristic one. As the prominent Soviet folklorist E. V. Pomerantseva (1975: 91) declares:

The image of *Rusalka* that lives in the minds of Russians is an image that has gone beyond belief, it is an image of a legend, of a fairy tale, a standard image. Its roots go back to ancient beliefs, but it was strengthened and refined in the mind of modern people not by mythological stories, but by professional art, literature and painting. We witness a unique process. Ancient mythological ideas formed the basis of both folklore and literary works about *Rusalka*, a demonic female image. Over time, the complex folklore image faded, was eventually erased, and the belief vanished from the people's life. But the literary image of *Rusalka*, distinct and expressive, lives on as an artistic phenomenon and contributes to the life of this image no longer as an element of belief, but as a plastic representation in popular art, in everyday life and in conversation.¹

Thus, in this specific form the image of *Rusalka* in Russian literature was defined and consolidated over time and in such an elevated and refined form it prevailed for quite a long period.

The crucial impulse that provoked new significant transformations of literary images in general (and of the *Rusalka* image in particular) was the change that occurred in Russian literature from the late 1980s. This coincided in time with the beginning of the *perestroika* process which involved all spheres of life in the country

1 The translations from Russian to English are by the author of the article.

with subsequent disintegration of the Soviet state. New transformations irrupted in Russian social, cultural and spiritual life and consequently they affected the whole system of artistic images. During this period a new female literature was born in prose, poetry and drama. Women authors began to deal with the themes, problems and typical images related to the female sphere in a new way with respect to the past². In their works, women authors strove to express their unique vision of the world, their feelings and sensations; all this gave rise to the new Russian women's literature. It expanded the boundaries of prose, speaking out with all the emotionality inherent in a woman's temperament, touching many questions that previously were hushed up or considered marginal. Thematic frameworks were significantly expanded: many topics related to a purely female experience (such as feminine corporality, pregnancy, abortion and others) entered the literature.

The novel by Svetlana Vladimirovna Vasilenko, *Rusalka s Patriarshikh prudov* (*Rusalka from the Patriarch's Ponds*), thematically and conceptually belongs to that turbulent period and can be considered as a vivid example of female alternative literature typical of the 1990s. The first publication of the story appeared in *Literaturnaya Gazeta*, a weekly cultural and political newspaper, in March 1997 and then in a slightly revised form it was published in the literary almanac *Aprél'* in 2000.

A brief description of the plot can be summarized as follows: the heroine of the story (from whose point of view the story is told) is a young woman who has recently been left by her husband. During the registration of divorce at the Civil State Office, she meets Nina, who also has been left by her husband and has just signed divorce papers. Nina is very upset about the breakup with her man and she needs someone to complain to about it, so she invites her new acquaintance (and her fellow in misfortune) to her house. On the way home, they buy several bottles of wine and get drunk, then they go to Patriarch's Ponds, a famous park in the central part of Moscow. The heroine starts noticing Nina's strange behavior: first she can't stop crying, then she starts screaming very loudly about her love, she is completely losing control of herself and there is something animal in her movements and behavior. Finally, in the darkness of the night she begins to glow with a mysterious silver light. After a while, a police car arrives at the park and three policemen try to catch Nina and take her to the police station. But suddenly the roles are dramatically inverted: Nina takes the initiative, lures them all into the water and they follow her as if they were bewitched. Then one after another she kisses them and while kissing drags them to the bottom of the pond. In the end, all the policemen drown. Nina comes out of the water and calmly, as if nothing has happened, the two women leave the park together.

It should be noted that the choice of a woman-*Rusalka* as the protagonist of Vasilenko's story is not surprising. Vasilenko (born in 1956) is one of the founders

2 The new Russian women's prose, which emerged in the late 1980s and 1990s, includes such well-known women writers as Lyudmila Petrushevskaya, Nina Sadur, Elena Tarasova, Viktoriya Tokareva, Tatyana Tolstaya, Lyudmila Ulitskaya, Larisa Vaneyeva and others.

of the new women's prose in Russian literature of the late 20th century, and all the main characters of her stories are women, many of whom are endowed with unusual qualities and characteristics (mute, deaf, holy fool and similar). She has radically changed the standard representation of woman as a literary heroine. The author herself affirms that in her works she intends to show a new type of woman who does not follow the traditional canon that was developed in classical Russian literature, as for example the type of Natasha Rostova in Tolstoy's novel "War and Peace" or Turgenev's female protagonists, where it seems that the principal aspiration of woman is to be destined to a man, please him and evoke tender feelings in him (Vasilenko 2020). Instead, Vasilenko's heroines live their own lives, independent of men. The figure of Nina who during the night transforms herself to *Rusalka* conveys the image of a strong woman, who does not bend to circumstances, who is capable of reacting to life's adversities.

In this connection, in the traditional literary canon that began in the 19th century, there was a process of making the character of *Rusalka* more human, enriched by noble psychological traits such as sentiments of love, faithfulness, self-sacrifice, etc. In Vasilenko's story, instead, there is the inverse process: the protagonist undergoes a rapid dramatic transformation from a human being to a demonic creature, whose actions are characterized by cruelty and revenge. This is actually a return to the original *Rusalka*: from an idealized, anthropomorphized image created by 19th century authors back to its original popular, folk beliefs. The main thematic core of the narrative does not differ greatly from the stories of ancient times. It is a story about the collision of people with the inhabitants of another non-human world, deadly, terrible, unpredictable, inexplicable from the position of rational and earthly logic.

The author is very skillful in describing the animalistic traits that start appearing in Nina's behavior after divorce. Gradually and smoothly, she introduces epithets, comparisons and metaphors that increasingly emphasize Nina's strange, non-human essence. For example, at the moment when Nina invites her new friend to eat something together, she looks at her "predatorily", with "cold tiger eyes," and her face "became white as chalk and cast a glow around itself, like a fluorescent lamp" (Vasilenko 2000: 147). After that, when they come to the Patriarch's Ponds, already very drunk, Nina begins to shout her lover's name "loudly, terribly, heartrendingly, like an animal" and she continued her screaming and crying for a very long time, because her "powers were enormous" (Ibid.: 149). Subsequently, when the policemen arrive to find out who is causing trouble and shouting in the park at night, she looks at them «as a lynx looks at a person from a tree, ready to jump and tear him to pieces: with golden, furious eyes» (Ibid.: 150).

Overall, Nina's image is clearly presented to us as a zoomorphic one and the author uses her mastery to emphasize Nina's new identity. The images of a tiger, a lynx, associated with the motifs of a look, a sight, symbolize the heroine's acquisition of her own view of the world. The connection with nature allows her to see more

clearly, to better understand what is happening and also to perceive it on a sensory level.

Her identity transforms continuously. At the beginning of the novel, it is still undefined, somewhere between a human and an animal. Further, in the condition of a severe emotional crisis the heroine breaks all the social frames and her identity merges with an animal essence which is congenial to her at that moment. Throughout the story, other similar details are disseminated. For example, when she laughs nervously, showing her sharp, wet teeth like those of an animal; when birds understand her sorrow and cry with her, and a pigeon is watching her for a long time «with a keen and thoughtful expression as if he wanted to remember this scene for future retelling» (Ibid.: 148).

As the philologist O. V. Gavrilina suggests, the idea of fusion with the animal essence and the heroine's zoomorphic representation symbolize the liberation of a woman from the strict and oppressing social dogmas and rules of behavior that society imposes on women. Only by undergoing her liberating transformation does Nina finally begin to speak with her own voice and bring out her real feelings (Gavrilina 2010: 108). Therefore the condition of being *Rusalka* is seen as just a temporary state in which a woman can be in certain extraordinary moments of her existence and it is provoked by exceptional circumstances.

Indeed, one perceives that the fact of being left by her husband and the consequent divorce represents for Nina an event of great destructive impact and causes her enormous stress on a psychological and emotional level, because she still loves her ex-husband. The divorce procedure is described in a dry and almost impersonal way. On a spring day, somewhere between late April and May, at the Civil Status Office several people are waiting in line for their turn to sign divorce papers. They have to wait for a long time and they are getting bored. Nina and the narrator of the story are among them. When they finally leave the divorce office which is situated at the back of the building, they see how the couples that are going to get married arrive at the main entrance. Their joy and happiness are in stark contrast to the deep despair and desolation that reigns in Nina's soul. At the same moment she sees her husband walking away absolutely unconcerned about her, chatting and giggling with another just divorced man, never looking back. The social rules and the generally accepted norms of social behavior require that Nina too will go home quietly as if nothing special has happened. But all the events that follow, including Nina's transformation into *Rusalka* and the fulfilment of her act of revenge against the men, reveal her personal drama and her deep desperation that she is experiencing at this point of life.

It is interesting to note that Vasilenko never calls Nina "*Rusalka*" in the text; this term is present only in the title of the story. But due to the presence of numerous figurative references to the ancient folklore image of *Rusalka*, it is not necessary. It is easy to recognize in the text all the traditional connotations of *Rusalka* which have been identified and described by various scholars of East Slavic folklore (e.g., by Zelenin, Pomerantseva, Vinogradova) and which can be summarized as follows:

- her characteristic of zoomorphism (being an animal-like creature but appearing in female form);
- a characteristic appearance, including an unusual pallor and the ability of her body to emanate a silver light;
- correlation between the particular season of the year and the peak of *Rusalkas'* activity which is during the Trinity week, usually in May;
- malicious actions towards people, especially men, whom *Rusalka* lures into the water and then takes their lives (Vinogradova 2009: 495-498).

And it is exactly the description of this last-mentioned action of *Rusalka* that constitutes the highlight of the story. It begins when a car with three policemen arrives at Nina's loud and long screams in the park. Unlike the very detailed portrait of Nina, the images of the policemen are outlined by the author in general terms. One of them is young, thin and nervous, another is fat and good-natured, the third is taciturn. Nina has already demonstrated her extraordinary nature in the park: agile, strong, cunning, she has a close connection with nature and the animal world, because she herself is part of it. The policemen, on the other hand, are shown as clearly shallow and dull men with batons, who can only oppose Nina with brute physical force, but in this case, it will be absolutely useless. Trying to grab Nina in order to push her into the police car and take her to the police station, they act disorganized and ineptly: «since they were originally country people, they were chasing her in a rustic way as one would chase a goat, a cow or a sheep» (Vasilenko 2000: 150). Meanwhile Nina, protecting her face from blows with a baton, gradually retreats to the pond and cause them to follow her.

She was already up to her ankles in the water, and she began to glow again, as before, with the quiet greenish light of the moon, as if she had been dipped in phosphorus; she swam, and her head shone above the water like a water lily, like a rare lily of the valley, like a white lotus.

- Hey, where are you? - she shouted to the policemen. - Follow me!

The policemen undressed and swam after her as if they were enchanted.

They surrounded her in the water, but did not know what to do next, and so they circled and circled around her as if in a dance. (Ibid.: 151).

The further development of the plot follows on the whole the narrative model of the folklore stories about the deadly encounters between man and *Rusalka*. The man, enchanted by the magnetic gaze of *Rusalka*, falls completely under her influence and loses his will power. Unable to resist her call, he follows her in water and she does whatever she wants to him (hugs, tickles or kisses him), and in the end she drags him under the water killing him.

This is exactly what happens to the three policemen. After leaving their police uniforms with batons on the shore and getting into the water, they immediately lose their threatening appearance. In the water they are just men who instantly become victims of the powerful *Rusalka*. In the water, she is in command. One by one, she

swims up to them and tells them to kiss her. While kissing, she goes underwater with her victim and after a while she comes out alone. First, she does it with the young and nervous man, then with the fat and good-natured one, and finally with the taciturn one. Now the act of vengeance is completed.

All that has happened from *Rusalka's* point of view is a just retribution to the entire male race for the mortal offence that was inflicted on her by her beloved man. As it is believed in folklore, *Rusalka's* revenge is not directed at the culprit of her grief and despair, but at all men without distinction, and in particular at those who were unlucky enough to stand in her way that evening. This action is excessively disproportionate, amplified, and therefore horrendous in its irrationality.

After this ritual of revenge, *Nina-Rusalka* comes out of the water and acquires again her personification as a human being. The “sinister” act, accomplished in such a supernatural way, ends abruptly, just as a nightmare suddenly ends. *Nina*, returning to her human form, utters the word “Amen” (which literally means “truly”, “undeniably”, “so be it”), a word used at the conclusion of a Christian prayer. According to beliefs, the demoniac creatures could be chased away with the help of holy water, by wearing a cross or with prayer (Vinogradova 2009: 499).

Thus, her utterance of this word means that she finally separates herself from the world of evil spirits and returns to the people's world, to its value system, to society. She even complains that she feels frozen, because in May the water is still “quite cold” (Vasilenko 2000: 152). The deep silence that suddenly descends into night emphasizes that the extraordinary event in which the two heroines have just taken part is already concluded. As they go away from this place, the narrator looks back at the pond one last time in the hope of seeing the police officers emerging from it, but the water remains smooth, the policemen remain at the bottom.

In conclusion, it should be highlighted that in her story Vasilenko returns to the original folklore image of *Rusalka*, which is revealed to be much closer to her than the idealized one created during the Golden Age of Russian literature and then consolidated in a broad artistic and cultural representation. In her story the author emphasizes the main characteristic of *Rusalka's* essence, and precisely her other-worldliness, her borderline condition, her belonging to another reality about which one can only guess, but whose existence cannot be doubted.

In Vasilenko, *Rusalka's* portrait is multifaceted and elusive at the same time, as is the portrait of the modern woman in our rapidly changing world, where nothing can be fixed, confirmed definitively. As this example shows, even nowadays contemporary Russian writers continue to turn to Slavic folklore motifs trying to find in them the ancient truth and answers to the questions that life poses to us. Thus, the elements of Slavic folklore acquire new significance and find new expression in modern literature, and it is particularly true for those elements that represent eternal but always actual ideas of love and death.

References

- Gavrilina, O. V., “Chuvstvo prirody kak odin iz sposobov sozdaniya obraza geroini v zhenskoy proze (na materiale tvorchestva Svetlany Vasilenko)”, in *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*, № 2 (26), Sankt-Peterburg 2009, 105-114; <https://lengu.ru/download/80280> [Date of last access: 03.01.2025].
- Passek, V. V., *Ocherki Rossii. Kniga III*, Tipografiya N. Stepanova, Moskva 1840.
- Pomerantseva, E. V., *Mifologicheskie personazhi v russkom fol'klore*, Nauka, Moskva 1975; <https://profilib.com/chtenie/20343/erna-pomerantseva-mifologicheskie-personazhi-v-russkom-folklore.php> [Date of last access: 03.01.2025].
- Shapenkova, M. V., “Natsional’noe svoeobrazie rusaloch’ego syuzheta v russkoy slovesnoy kul’ture pervoy trety XIX veka”, in *Aktual’nye probemy lingvistiki i literaturovedeniya*, v. 15, t. 2, Tomsky Gosudarstvennyy Universitet, Tomsk 2014, 124-127; <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000569925> [Date of last access: 03.01.2025].
- Vasilenko S. V., “Rusalka s Patriarshikh prudov”, in *Literaturnaya gazeta*, №9, 05.03.1997, Moskva, 10.
- Vasilenko S. V., “Rusalka s Patriarshikh prudov”, in *Aprél’: al’manakh*, Pristavkin, A. I. (ed.), v. 11, Dvizhenie Aprél’, Moskva 2000, 145-152.
- Vasilenko S. V., “U menya yest’ svoj feminizm”, in *Forma slov*, 15.04.2020, <https://formasloff.ru/2020/04/15/svetlana-vasilenko-u-menya-est-svoj-feminizm/> [Date of last access: 03.01.2025].
- Vinogradova, L. N., “Rusalka”, in *Slavyanskije drevnosti: etnolingvistichesky slovar’*, Tolstoy N. I. (ed.), t. IV, Mezhdunarodnye otnosheniya, Moskva 2009, 495-501.
- Zelenin, D. K., *Umershie neestestvennoy smert’yu i rusalki. Ocherki russkoy mifologii*, Tipografiya A. V. Orlova, Petrograd 1916, <https://elib.rgo.ru/handle/123456789/216718> [Date of last access: 03.01.2025].

*Sorelle assassine: le figlie di Minia. Variazioni nel mito e nel culto**

Tullia Spinedi

Diverse storie del mito greco coinvolgono “donne assassine”, e alcune, nello specifico, “madri assassine”: esse sono descritte come colpevoli dell’atto più brutale che esista, l’infanticidio. Uccidere il proprio figlio rappresentava la più tremenda delle violazioni all’ordine sociale—interrompeva, infatti, la linea di discendenza familiare—e anche un gesto del tutto anti—intuitivo, ostentatamente contrario al naturale sentimento di cura, protezione e amore che lega le madri alle loro creature¹. In quanto rappresentazioni, queste storie sono narrazioni che necessariamente assumono una data prospettiva, plasmata su concreti rapporti sociali: spesso, infatti, tendono a delineare un sistema di narrazioni che, anche attraverso meccanismi inconsci e non esplicitamente concettualizzati, corroborava funzioni e idee del discorso dominante. Un recente lavoro di Marcella Farioli (2024) focalizza l’attenzione sull’analisi delle rielaborazioni letterarie e iconografiche dei miti su “donne pericolose” come rinforzi alla convinzione che la supremazia maschile fosse l’unica possibile (15–32). L’autrice, dopo una lunga disamina delle fonti, rileva che nel passaggio dall’età arcaica all’età classica, in contesto ateniese, sia possibile registrare una sorta di acuirsi della colpevolezza: alcuni personaggi prima innocenti divengono colpevoli; altri precedentemente responsabili, ma in maniera inconsapevole, diventano rei di crimini deliberati o le loro ragioni sono presentate come più abiette (ibid.: 544). Ciò sarebbe da connettersi, secondo la studiosa, con la storia politica e sociale di Atene, che si fondava sull’endogamia civica e di classe sociale e richiedeva, pertanto, uno stringente controllo sulle donne in quanto necessarie alla generazione di nuovi cittadini (ibid.: 550–563).

Il fatto che l’immagine della pericolosità delle donne sia da ricercare in ostacoli

* Questo articolo è stato scritto nell’ambito del progetto PRIN “WInGS - Women Intellectuals in Greek Society” (CUP F53D23007910006 - PRIN 2022PYXKPT_02 - M4, C2, Investimento 1.1 - finanziato dall’Unione Europea - Next GenerationEU - DD MUR 1012 del 6/7/2023). Un particolare ringraziamento a Cecilia Nobili per le utili osservazioni.

1 Alla rovescia, la madre deprivata della prole è destinata a un eterno destino di inconsolabile sofferenza. Diverse sono le storie mitiche che narrano la consunzione in pianto di *matres dolentes*: Niobe, rea di essersi vantata di fronte a Latona del numero dei suoi figli, li vide tutti uccisi da Apollo e Artemide e si consumò in pianto fino a scomparire tra le rocce (Omero, *Il.*, XXIV 602–617); Procne, omicida del figlio Iti, è destinata a un interminabile lamento, che gli antichi riconoscevano nel canto dolente dell’usignolo (due diverse versioni sono attestate in Omero, *Od.* XIX 518–524 e nel frammentario *Tereo* di Sofocle). Questi due *exempla* mitici sono assunti a paradigma del lutto inesauribile: a loro si paragona chi piange disperato sui suoi morti (Sofocle, *Elettra*, 146–149).

alla riproduzione, ben si concorda, dunque, con le storie di donne infanticide, che in preda a delirio, per errore, o per decisione deliberata, annullano lo sforzo di controllo e di riproduzione dei maschi.

Tra le diverse rappresentazioni di madri assassine, particolare *status* assumono quelle coinvolte in infanticidi perpetrati da un gruppo di donne: se in alcuni casi tali narrazioni prevedono, in senso diacronico e in virtù di sviluppi anche strettamente letterari, la progressiva assunzione di una colpa individuale da parte di un'esponente particolarmente in vista, in origine essi si connotano come atti collettivi.

Queste storie sono state ricondotte alla rappresentazione della pericolosità della "stirpe delle donne", l'esiodeo *genos gynaikōn* (Esiodo, *Teogonia*, 590–602), caratterizzata da vizi comuni equamente posseduti da tutte le donne, che appaiono dunque geneticamente viziose; l'agire in gruppo, solidale e complice, le rende viepiù rovinose e letali (Farioli 2024: 91–111). I gruppi di assassine mitiche, d'altra parte, sono spesso coinvolti in vicende di offese alle divinità, che possono indurre a follia le donne, le quali praticano dunque violenti smembramenti (*sparagmoi*) o addirittura atti cannibalici in conseguenza della *mania* divina.

Alcune tra queste storie costituivano l'eziologia mitica di rituali religiosi praticati concretamente in diverse località della Grecia, che prevedevano *performance* e pratiche mimetiche.

Oggetto della presente analisi è uno di questi episodi, la vicenda delle Miniadi.

Introduzione: *status quaestionis*, metodo e obiettivi

Minia, leggendario sovrano della città di Orcomeno², in Beozia, aveva tre figlie. Strenuamente dedite al loro lavoro, tessere in casa, esse disdegnarono di unirsi ai riti del dio Dioniso il quale, offeso, tentò dapprima di persuaderle attraverso prodigi, ma poi le punì: dilaniarono il figlio di una di loro e infine, unitesi alle menadi sui monti ma da queste respinte per l'orribile atto compiuto, furono trasformate in volatili notturni.

La vicenda mitica—con piccole e grandi variazioni—è narrata da quattro autori di età imperiale: si trova, infatti, dapprima in Ovidio, prevedibilmente interessato alla finale trasformazione (*Metamorfosi* IV 1–415); poi in Plutarco (*Questioni Greche*,

2 I nomi di Orcomeno e Minia sono entrambi adottati, dell'età arcaica, per designare la città: nel catalogo delle navi iliadico (II 511) la località è definita "Orcomeno Minia", e ancora all'inizio del V secolo a.C. Pindaro canta per gli abitanti di Orcomeno descrivendoli come "Minii di antica prole" (*Olimpica* XIV 5; similmente Erodoto, I 146). In alcune rielaborazioni delle genealogie mitiche avvenute nei secoli successivi, compaiono due eroi eponimi, associati tramite il vincolo padre-figlio: secondo alcune fonti Minia è padre di Orcomeno (Pausania, IX 36, 6), secondo altre è suo figlio (Ferecide, *FGrHist* III F 171). Per le fonti su Minia si veda Simon 1992: 581–582; sulle tracce del culto di Minia a Orcomeno Schachter 1986: 143–144.

21, 299e–300a)³ ed Eliano (*Storia varia* 3, 42)⁴, che raccolgono aneddoti, miti e memorie dell'antichità greca per il loro pubblico affamato di erudizione; infine, nel capitolo 10 della *Metamorphoseōn Synagogé* (*Raccolta di Metamorfosi*) di Antonino Liberale, un'opera prodotta probabilmente tra II e III secolo e tramandata dal solo codice *Palatinus Graecus Heidelbergensis* 398, copiato a Costantinopoli nella seconda metà del IX secolo. Essa raccoglie, per l'appunto, quarantuno storie di metamorfosi leggendarie, corredate di notazioni extra-testuali, poste nel margine inferiore o superiore, che menzionano, per ogni racconto, altri autori che lo hanno narrato in maniera più o meno estesa⁵.

Plutarco, nel passo citato, ricorda sinteticamente e solo in parte la vicenda, poiché intende primariamente associarla a un rituale che, alla sua epoca, si svolgeva nella città di Orcomeno.

Chi sono gli *Psolei* e chi le *Eoleie*⁶ presso i Beoti? Narrano che le figlie di Minia,

3 L'opera è costituita da cinquantanove domande e relative risposte, secondo un modulo presente anche nelle *Questioni Romane*. Lo stile al limite dell'essenziale e l'assenza di riflessioni di ampio respiro aveva indotto Hartman 1916: 139–140 a mettere in dubbio la paternità plutarchea. Boulogne, nell'introduzione alla sua edizione (2002: 180–182) ha recuperato elementi a sostegno dell'autenticità (soprattutto, i dossier documentari comuni anche ad altre opere) e ha ipotizzato che si tratti di una raccolta di note, forse redatta da segretari. L'opera, come ha notato in un recente contributo Jazdzewska 2018, si distingue per una particolare impronta glossografica e lessicografica, tesa cioè a fornire spiegazione di termini rari o con accezioni inusuali, di nomi propri, modi di dire, proverbi e canti rituali in un uso presso specifiche località.

4 Eliano, nato intorno al 170 d.C., guadagnò l'ammirazione dei contemporanei componendo opere in greco (Filostrato, *Vite dei sofisti*, II 31); la *Storia Varia* è forse l'ultima, in ordine cronologico, delle sue produzioni, e presenta segnali di incompiutezza. Essa è una raccolta miscellanea di aneddoti ed eventi, capace di incontrare il gusto di lettori istruiti; si veda Wilson 1997: 1–7.

5 Non esistono informazioni su Antonino Liberale; secondo l'editore Papatomopoulos, in base alla diffusione del gentilizio "Antonino", si può supporre che sia vissuto all'epoca delle dinastie degli Antonini o dei Severi (1968: ix–x). Il manoscritto che riporta l'opera è un pregiato esemplare miscellaneo, per cui si veda la descrizione di Ronconi 2007: 35–75. In merito alle notazioni extra-testuali, è oggetto di discussione, da una parte, se esse siano da attribuire ad Antonino o all'intervento successivo di grammatici ed eruditi; dall'altra, se gli autori citati rappresentino delle fonti o, piuttosto, dei *loci paralleli*, che talvolta narrano per esteso e talvolta semplicemente alludono all'episodio. Si veda, in merito, Papatomopoulos 1968: xi–xix, che raccoglie le diverse interpretazioni, e infine propende per la redazione ad opera di eruditi attivi dopo il 350 che ricordano la presenza della vicenda in altri componimenti. *Contra*, Cameron 2004: 106–116, 321–327 sostiene che i riferimenti siano da attribuire al testo originale.

6 La traduzione offerta si fonda sul testo di Tichtener 1935, ma, nel caso del nome "Eoleie", si adotta qui la grafia preservata nei manoscritti, che riportano le forme greche αἰολεῖαι o αἰολῖαι; Tichtener accoglieva una congettura apposta da Bachet de Méziriac al margine dell'edizione dei *Moralia* di Henri Estienne del 1572, successivamente integrata a testo da Wyttenbach, che corregge la lezione tramandata in αἱ Ὀλεῖαι, le "Oleie", ossia le "assassine". Sulle congetture di Bachet de Méziriac in altri trattati plutarchei si veda Martinelli Tempesta 2006: 185–186 e 215–217. Anche Boulogne 2002: 416 propende per la lezione trādita, che sembra connessa con elementi propri del travestimento rituale,

Leucippe, Arsinoe e Alcathe, in preda alla follia (gr. *mainomai*), bramassero cibarsi di carne umana e si giocassero i loro figli, traendoli a sorte. Toccò a Leucippe offrire il proprio figlio Ippaso, perché fosse dilaniato (gr. *diaspaō*); i loro mariti, che per l'afflizione e il dolore andavano vestiti di stracci, furono chiamati *Psolei*, e le stesse Miniadi *Eoleie*, cioè assassine.⁷ Ancora oggi gli abitanti di Orcomeno chiamano così le loro discendenti. Ogni anno durante le Agrionie ha luogo la fuga e l'inseguimento da parte del sacerdote di Dioniso, armato di lancia. Rientra nei suoi poteri uccidere quella che sia stata catturata, come fece presso di noi il sacerdote Zoilo, che ne uccise una. Ma da questo non derivò loro nulla di buono, perché Zoilo, ammalatosi per una ulcera trascurata e trascinandosi la malattia per lungo tempo, morì, mentre gli Orcomeni, colpiti da sventure pubbliche e condanne, svincolarono la carica sacerdotale dalla stirpe di Zoilo, scegliendo il migliore di tutti.

(Tr. Montalbano 2017: 561)

La leggenda è dunque menzionata esclusivamente in relazione all'infanticidio, con il chiaro scopo di essere addotta come eziologia della particolare cerimonia delle Agrionie, che si svolgeva, ancora all'epoca di Plutarco, nel contesto del culto di Dioniso.

Questa testimonianza risulta particolarmente interessante, poiché si colloca nell'ambito del complesso intreccio tra rito, mito e letteratura. Difatti, da una parte, è stabilita, con il passato leggendario, una relazione non solo di tipo eziologico, ma anche mimetico: risulta dunque complesso stabilire se sia il rituale a riflettere un mito più antico, o se piuttosto il mito vada inteso come spiegazione retrospettiva di un rituale esistente⁸, o ancora se mito e rito siano da intendersi come controparti complementari, nate e sviluppatesi di pari passo come processi simbolici i quali, pur non corrispondenti nei dettagli di contenuto, avevano la capacità di evocare lo stesso tipo di situazione e la stessa atmosfera emotiva⁹.

Inoltre, è necessario tentare di indagare quali possano essere state le fonti di riferimento per gli autori che tramandano l'episodio delle Miniadi. Plutarco, infatti, parrebbe riferirsi a narrazioni circolanti oralmente a livello locale: è tuttavia operazione assai delicata distinguere, soprattutto nel caso di autori con interesse prevalentemente erudito e antiquario, quanto provenga dal folklore o quanto, invece,

su cui si avrà modo di tornare più avanti.

7 Anche in questo punto il testo appare problematico: difatti i manoscritti restituiscono l'*hapax* οἰωνολόας—e il solo codice E (*Parisinus Graecus* 1672) riporta καὶ οἰωνολόας—che viene però corretto, dal succitato Bachet de Méziriac, in οἶον ὀλοάς. Boulogne 2002: 206 n. 204 accoglie la congettura e suppone che Plutarco intendesse giocare sulla somiglianza fonica tra *Aioleiai* e *hai oloai*.

8 Si veda Gödde 2022: 135 e n. 40. Sulla capacità dei miti eziologici di stabilire continuità tra passato e presente si veda Dowden 1992; sull'eziologia come racconto retrospettivo Gödde 2022: 125–128 e *id.* 2019.

9 Graf 1984: 254; per la sintesi di alcune interpretazioni della relazione mito–rito si veda Vernel 1988: 121–122.

derivi da produzioni letterarie, che a loro volta possono essere divenute tradizionali¹⁰.

Infine, il mito va considerato rispetto al suo sviluppo storico, poiché in ogni periodo esso ha assunto forme e significati differenti: le diverse versioni di un episodio sono pertanto da considerare all'interno del loro contesto specifico¹¹. Secondo recenti approcci, tutti i prodotti culturali — e dunque anche le versioni del mito —, in quanto rappresentazioni più o meno consapevoli di idee di riferimento, sono da considerarsi come intimamente connessi a fatti sociali concreti (Farioli 2024: 20–21, 83–84).

D'altronde, la vicenda delle Miniadi, in ragione del tema trattato e della sua struttura, è usualmente raccolta tra i cosiddetti “miti di resistenza”, ossia quelle storie che narrano vicende di strenui (e fallimentari) tentativi di opposizione al culto dionsiaco, in cui si verifica l'assoggettamento mentale da parte del dio¹²; tra questi, particolari caratteristiche affini sono state rintracciate negli episodi che coinvolgono gruppi di donne, ossia, oltre alle celebri baccanti tebane consacrate dalla tragedia euripidea¹³, le meno note donne di Argo¹⁴ e le figlie del re Preto¹⁵, che manifestano altrettanto atteggiamenti ostili verso la divinità con conseguente follia e comportamenti gravemente antisociali. In questi casi, infatti, le donne compiono l'uccisione tramite smembramento (*sparagmos*) dei propri figli — ad eccezione delle Pretidi che, non ancora sposate, non hanno prole, ma “infettano” e istigano altre donne all'atto¹⁶. Questo particolare tipo di miti è stato da una parte inquadrato nell'ambito delle eziologie connesse con la fondazione del culto (Gödde

10 Sulla relazione tra mito e formulazione letteraria si veda Gödde 2016: 121–123. Sulla natura letteraria del mito greco si veda Conradie 1977, che recupera e discute alcune affermazioni di Kirk (nella fattispecie, sulle caratteristiche del mito nella sua forma letteraria, da Kirk 1972).

11 L'attenzione allo sviluppo storico del mito, già avanzata di Munz (1973: 22), è poi accolta da Bremmer (1988: 4–6).

12 Gli studi su questo tema muovono da un approccio strutturalista: così Massenzio 1970; Burkert 1981: 135–136 e n. 185. Si veda Casadio 1994 in particolare per la zona dell'Argolide, ma con riferimento anche alle Miniadi a pp. 84–99. Riesami più recenti in Gödde 2011; Gödde 2022: 128–136; si veda anche Massetti 2023 che adotta la definizione di *narrative avatar* intesa come proliferazione narrativa di una medesima trama. L'analisi di questo genere di miti in base alla follia inflitta dalla divinità è oggetto dell'analisi di Mattes 1970: 38–40, 50–52. Per una sintesi delle diverse leggende, incluse quelle che coinvolgono personaggi maschili, si veda Gavazza 2023: 1–2.

13 Euripide, *Baccanti*; Teocrito, *Idillio* 26; Apollodoro III 5, 2; Oppiano, *Cynegetica* IV 287–319; Pausania II 2, 7.

14 Apollodoro III 5, 2.

15 Esiodo, fr. 131–133 Merkelbach–West; Bacchilide 11, 40–112; Apollodoro II 2, 2. Erodoto (IX 34) parla di donne di Argo e dell'intervento salvifico di Melampo, probabilmente già presente in Esiodo (fr. 131 Merkelbach–West), ma senza menzionare specificamente né Preto né le sue figlie; Pausania colloca la vicenda sotto il regno di Preto (VIII 18, 7) o di Anassagora (II 18, 4). La punizione delle Pretidi è attribuita da alcune fonti all'ira di Dioniso, da altre all'ira di Era: sulle diverse tradizioni si vedano Dorati 2004 e Costanza 2010. Sulla peculiarità del mito delle Pretidi come rappresentazione della follia virginali si vedano Marzari 2010 e Farioli 2024: 442–453.

16 Secondo la versione di Apollodoro II 2, 2.

2022), dall'altra è stato interpretato come rappresentazione esemplare della "crisi permanente" (per usare i termini conati da Massenzio 1970) in cui incorrerebbe chi non accetta la "crisi provvisoria" dell'estasi rituale. In questo secondo caso, pertanto, la vicenda mitica funge da ammonimento al rispetto dei riti di rottura dell'ordine i quali, offrendo spazio a un disordine controllato, capace di incanalare la minaccia dell'insubordinazione femminile, garantiscono la stabilità dell'assetto della città¹⁷.

Risulta, dunque, manifesta la varietà di livelli, approcci e scopi che sono stati adottati nell'analisi della vicenda mitica delle figlie di Minia e dei rituali ad essa connessi. Essa, inoltre, a parte una breve monografia di Kambitsis del 1975 e due più recenti contributi di Bernabé (2010; 2014), è solitamente affrontata nel contesto di discussioni più ampie, in cui si recuperano solo alcuni aspetti o alcune versioni dell'episodio. *Sic stantibus rebus*, sembra opportuno procedere a un riesame delle fonti, e adottare una via ragionevolmente sincretica, che recuperi l'opportunità della (prudente) analogia, ma allo scopo di analizzare le costruzioni narrative e le pratiche culturali negli specifici contesti storici e nel loro mutamento nel tempo e nello spazio. Pertanto, scopo del presente contributo è 1) analizzare le fonti letterarie e iconografiche, per 2) osservare la diffusione e lo sviluppo storico della rappresentazione delle Miniadi. Ciò consentirà, da un lato, di rimarcare gli elementi comuni tra le diverse versioni e con le storie "apparentate"; dall'altro, di tentare di ricostruire eventuali specificità del mito nella versione circolante in Beozia, in cui l'episodio è ambientato e in cui esiste effettiva testimonianza della celebrazione delle Agrionie in almeno tre città, e fuori dalla regione. Infine, si tenterà 3) di indagare le interazioni tra rappresentazioni mitiche e pratiche rituali testimoniate.

1.1 Le fonti letterarie

Il più antico testimone dell'episodio mitico nella sua interezza è Ovidio; il racconto nelle *Metamorfosi* è l'unico a omettere l'uccisione del bambino. Il poeta si dilunga nella descrizione dell'esagerata devozione delle tre donne al lavoro: il tempo che le donne trascorrono al telaio pare quasi dilatato e rimarcato dall'inserzione, tra l'iniziale opposizione al rituale e il finale intervento divino, di tre *fabulae* che le sorelle si raccontano tra loro¹⁸. Difatti, il quarto libro si apre con il rifiuto, da parte delle sorelle, della divinità stessa di Dioniso e pertanto degli *orgia dei* (1–2), prescritti per il giorno di festa dal sacerdote del dio, che aveva pronosticato la *saeva numinis ira* se il suo culto fosse stato trascurato (4–9). Dopo una vivida descrizione delle invocazioni del corteo delle menadi (9–32), riappaiono le Miniadi, ancora in casa, inopportunamente dedite alla tessitura (33: *intempestiva Minerva*) e aspramente critiche verso chi trascura i doveri affidati alle donne da Pallade stessa (37–38). Si

17 Burkert 1981: 129–136; Seaford 1993; Bernabé 2014; Farioli 2024: 306–316.

18 Sono le storie di a) Piramo e Tisbe, b) Leucotoe e Clizia, c) Venere e Marte, su cui si vedano rispettivamente le sezioni del commento di Barchiesi-Rosati 2024: a) 369–372, b) 383–384, c) 384–385. Sulla tecnica del racconto a cornice nelle *Metamorfosi* si veda Rosati 1981.

propongono, dunque, di alleggerire l'utile fatica delle mani attraverso il racconto di storie che non facciano percepire la durata dei *longa tempora* (39–41). I tre racconti, intermezzati dal richiamo all'incessante attività (54; 275), si estendono fino al verso 389, in cui sono ricordate immediatamente la continuità del lavoro e il disprezzo per il dio e il suo culto (390: *urget opus spernitque deum festumque profanat*). Segue il miracolo divino (391–415): suonano timpani, flauti e bronzi; giunge odore di mirra e croco; i telai diventano edera e vite; la casa inizia a tremare e a riempirsi di bagliori e fuochi; le donne allucinate pensano di sentire ululati di belve. Le sorelle tentano di nascondersi, ma a questo punto avviene la metamorfosi in pipistrelli, che destina le donne a un'eterna vita da rinchiusi (*tectaque non silvas celebrant*), libere di volare solo di notte. La tragica sorte delle Miniadi garantisce il riconoscimento di Dioniso da parte di tutta la città (416–417).

Plutarco, dal canto suo, come si è già avuto modo di notare, non riporta le cause dell'ira divina, e neppure la metamorfosi; l'attenzione è completamente rivolta alla follia (*mania*) che investe le donne, e le spinge all'orrido desiderio di cibarsi di carne umana, che sfocia nell'estrazione a sorte della vittima e nel finale smembramento di Ippaso, figlio di Leucippe.

Eliano, invece, in un paragrafo dedicato a episodi di follia collettiva femminile — sono prima ricordate le Pretidi, le donne di Laconia e quelle di Chio —, offre un racconto decisamente più esteso.

Anche le donne di Beozia impazzirono (gr. *mainomai*) invase dalla divinità, e questo lo ricorda bene anche la tragedia. Dicono (*legousi*) che solo le figlie di Minia Leucippe, Arsippe e Alcitoe rifiutarono la danza in onore di Dioniso; il motivo era che amavano i loro mariti, e per questo non divennero menadi per il dio. Dioniso si adirò. Le donne erano sedute presso i telai e lavoravano alacramente e onorevolmente in onore di Ergane.¹⁹ Ma, all'improvviso, edera e vite avvolsero i telai, e serpenti fecero il loro nido nei cesti della lana; dai soffitti gocciarono vino e latte. Ma nemmeno questo le convinse ad unirsi alla venerazione del dio. Allora commisero un atto orrendo (*pathos*), non sul Citerone, ma non da meno di quello avvenuto sul Citerone: le Miniadi, dando inizio alla follia (*mania*), dilaniarono (gr. *diaspaō*), il figlio di Leucippe, ancora piccolo e in tenera età, come se fosse un cerbiatto. Quindi, di qui, raggiunsero quelle che erano menadi da principio, ma quelle le inseguirono per il loro atto sacrilego. Perciò divennero uccelli, e una mutò forma in cornacchia, una in pipistrello, una in civetta.²⁰

Infine, anche il capitolo 10 della *Metamorphoseōn Synagōgē* di Antonino Liberale riporta una versione piuttosto ricca. Le annotazioni extra-testuali del manoscritto restituiscono, per questo episodio, i nomi del poeta ellenistico Nicandro (IV libro delle *Metamorfosi*) e della poetessa di età classica Corinna²¹.

19 Epiteto di Atena, cfr. Sofocle, fr. 844 Radt, Pausania I 24, 3.

20 La traduzione, basata sul testo di Wilson 1997, è mia.

21 Nicandro compose un poema intitolato *Metamorfosi* in quattro o cinque libri; la sua attività è

1. Minia, figlio di Orcomeno, ebbe come figlie Leucippe, Arsippe e Alcatoe, che eccedettero nella dedizione al lavoro. Esse ebbero spesso parole di biasimo anche per altre donne, poiché abbandonavano la città per andare a celebrare i baccanali sui monti, finché Dioniso, dopo aver preso l'aspetto di una fanciulla, le esortò a non trascurare i riti o i misteri del dio. 2. Quelle tuttavia non gli badavano e allora Dioniso, adirato per questo comportamento, da fanciulla si trasformò in toro, in leone e in leopardo, e fece sì che dai montanti del telaio stillasse per lui nettare e latte. 3. Di fronte a tali portenti, le ragazze furono prese dal terrore (gr. *deima*), misero tre contrassegni, uno per ciascuna, in un vaso e lo agitarono. E poiché a uscire fu il contrassegno di Leucippe, costei promise di offrire un sacrificio (gr. *thyma*) al dio e fece a pezzi (gr. *diaspaō*), insieme alle sorelle, il proprio figlio Ippaso. 4. In seguito, lasciata la casa paterna, baccheggiavano sui monti pascendosi di edera, convolvolo e alloro, finché Hermes, toccandole con la bacchetta, non le trasformò in uccelli: una di esse divenne un pipistrello, l'altra una civetta e l'ultima una strige. E da allora tutte e tre fuggirono la luce del giorno.

(Tr. Braccini 2018: 47)

Se raffrontati, i testi presentano caratteristiche comuni e significative differenze. Anzitutto, tutti e tre i testi in lingua greca adoperano, per descrivere l'atto omicida delle tre sorelle, il verbo *diaspaō*. Esso descrive lo smembramento, lo *sparagmos*, che tipicamente connota l'atto delle menadi²². Il significato dello *sparagmos*, che probabilmente aveva radici nel rituale, è stato ricondotto alla simbolica morte dell'iniziando, che doveva perdere la sua identità per acquisirne una nuova, e al pasto collettivo che commemorava la morte mitica di un eroe o del dio stesso (Seaford 1981: 266–268)²³. Gli autori che adoperano il termine, dunque, collocano le Miniadi precisamente nel quadro di riferimento di questa rappresentazione tipica.

A scopo comparativo, Bernabé (2010; 2014) ha proposto una pratica suddivisione del *pattern* narrativo in quattro parti: a) ragioni dell'antagonismo; b) prodigi che mostrano la potenza del dio; c) collera del dio; d) conseguenze dell'ira divina (follia e metamorfosi). Di questi, l'unico elemento comune a tutti è la collera del dio, e anche

datata al II secolo a.C. (per la discussione delle fonti si rimanda a Gow-Scholfield 1953: 3–8). Corinna, originaria della Beozia, era ritenuta dagli intellettuali di età imperiale contemporanea di Pindaro; la cronologia tradizionale è stata messa in discussione da un articolo di Lobel del 1930 che, in base ad alcune caratteristiche linguistiche e metriche del testo preservato dai papiri, ha ritenuto di poter collocare l'attività di Corinna tra la fine del IV secolo a.C. e la metà del III a.C. Sulla stessa scia Page 1953 e West 1970; d'altra parte, un gran numero di studiosi ha puntualmente contro-argomentato restituendo valore alle testimonianze antiche e ribadendo la cronologia di V secolo a.C. (si vedano almeno Davies 1988, Burzacchini 1991, Palumbo Stracca 1993, Gentili-Lomiento 2001).

22 Nelle *Baccanti* di Euripide, il verbo descrive la sorte di Atteone (v. 339), sbranato dai cani sul Citerone per l'ira di Artemide, che Cadmo evoca per addolcire Penteo ma che, di fatto, si rivela drammaticamente profetica; il termine *sparagmos* descrive poi l'azione tipica delle Baccanti (v. 735), e infine di nuovo il verbo denota la tragica sorte di Penteo (v. 1220).

23 Ulteriori riflessioni sullo *sparagmos* nelle *Baccanti* di Euripide in Rosenmeyer 1983.

il fatto che essa *abbia* conseguenze — ma non le conseguenze stesse. Infatti, anche se Plutarco non esplicita le cause della follia delle donne, pare ragionevolmente lecito ipotizzare che essa provenga da Dioniso, se si considera che l'autore adopera il verbo *mainomai*, tipico della descrizione degli effetti conturbanti provocati dal dio (Mattes 1970: 101–102). Plutarco è anche l'unico ad escludere la metamorfosi finale in volatili²⁴. Nell'opinione di Kambitsis (1975: 12–13), l'autore, pur conoscendo opere letterarie più antiche, come quelle di Corinna e Nicandro, attinse esclusivamente a materiale folkloristico. D'altra parte, come riconosce lo stesso studioso, l'autore può aver scelto di escludere la conclusione perché antieconomica rispetto al suo scopo, ossia fornire le ragioni dell'inseguimento rituale; inoltre, la sovrapposibilità del tratto di narrazione ritagliato da Plutarco con le versioni di Eliano e Antonino Liberale lascerebbe piuttosto intendere una deliberata selezione della materia a scopo logico-argomentativo. Al folklore appartengono indubbiamente alcuni elementi del rito, come il travestimento e la fuga, che verranno esaminati più avanti; è fortemente probabile che l'episodio mitico fosse tramandato anche per vie informali e non letterarie, ma è altrettanto immaginabile che la tradizione popolare stessa dipendesse dalla circolazione di adattamenti letterari.

È Ovidio, invece, l'unico ad escludere la follia e l'uccisione del figlio di Leucippe: la ragione di questa significativa omissione può risiedere nell'intenzione narrativa dell'autore, non interessato agli aspetti religiosi della vicenda e che, pertanto, esclude ciò che distrae dal racconto della metamorfosi²⁵, a cui si aggiunge la possibilità che abbia scelto di non ripetere la macabra scena di smembramento, poiché essa è appena prima descritta nell'episodio di Penteo alla fine del terzo libro²⁶.

24 I volatili differiscono tra loro, ma si tratta in tutti i casi di animali notturni. Ovidio allude semplicemente a pipistrelli; il pipistrello è presente anche in Antonino ed Eliano, e così anche la civetta. Il terzo volatile è, in Eliano, una cornacchia, mentre in Antonino è presente il termine greco *buxa*, di non immediata identificazione, che Braccini traduce con “strige”, motivando in nota la scelta di adoperare un termine che designasse genericamente un rapace notturno (2018: 182–183).

25 Bernabé 2014: 9. *Ibid.*: 6–7 è rimarcata la similarità, piuttosto, con l'*Inno omerico a Dioniso*, che descrive i prodigi con cui Dioniso spaventa i pirati che hanno tentato di rapirlo e che coinvolge tutte le sfere sensoriali (*Hymn. Hom.* 7, 334–342).

26 Barchiesi-Rosati 2024: 357. *Contra*, Kambitzis 1975 riteneva che esistessero due diverse narrazioni originarie, fuse assieme nei resoconti dei mitografi: una di tipo marcatamente anti-dionisiaco (resistenza al dio, follia, omicidio), non primariamente connessa con le figlie di Minia, e una che escludeva l'uccisione del figlio, preservata da Ovidio, il quale, pertanto, non avrebbe operato una revisione arbitraria della tradizione ma piuttosto attinto a una versione distinta. Tuttavia, l'argomentazione di Kambitsis si appoggia sul fatto che, in Antonino, le Miniadi siano dette *korai*, fanciulle non sposate, e su presunte formulazioni poco logiche presenti in Eliano e Antonino Liberale nell'introdurre l'uccisione, che rivelerebbero la giustapposizione delle versioni (1975: 26). Eppure, in Antonino Liberale, le *korai* tirano a sorte per stabilire chi compirà il sacrificio, e Antonino potrebbe essere stato influenzato, nella scelta del termine, dal fatto che le fanciulle siano anzitutto ricordate come le figlie (*thygateres*) di Minia; inoltre, gli eventi si susseguono in maniera piuttosto lineare, e l'assenza della menzione della *mania* è giustificata dalla sua sostituzione con l'incontrollabile terrore, che altrettanto induce le donne

Le ragioni dell'opposizione delle donne risiedono nell'attaccamento al loro ruolo di figlie, mogli e madri confinate ai lavori domestici: l'esplicitazione dell'amore per i mariti da parte del solo Eliano non collide con l'immagine complessiva delle donne dedite ai compiti che la società attribuisce loro. Anzi, il fatto che Ovidio descriva le donne che accettano i riti bacchici come *dominae*, *famulae*, *matres* e *nurus* che abbandonano i telai (IV 5–10) sembra proprio evidenziare i due aspetti di tale ruolo²⁷.

Se si passa a esaminare le possibili fonti delle narrazioni analizzate, bisognerà anzitutto osservare che, per quanto riguarda Ovidio, è dato assunto dagli studiosi che conoscesse l'opera di Nicandro e che ad essa attingesse in maniera piuttosto libera, contaminando con altre versioni o innovando lui stesso²⁸.

Nel resoconto di Eliano, invece, al ricordo dello spazio dato in tragedia alla follia delle donne di Beozia segue la presenza dell'ambiguo termine λέγουσι, «dicono», che introduce la narrazione della vicenda delle Miniadi. Questo elemento non garantisce alcuna certezza circa la fonte diretta della testimonianza, ma rende lecito sospettare che Eliano, nell'affermare la popolarità delle menadi beote in tragedia, non si riferisse alle sole *Baccanti* euripidee (Kambitsis 1975: 20): sono infatti note, attraverso frammenti, due tetralogie a tema dionisiaco composte da Eschilo, la cosiddetta *Lykourgeia*, incentrata sull'insediamento del culto in Tracia e l'opposizione del re Licurgo, e una tetralogia di ambientazione tebana, in cui a resistere è il re Penteo²⁹. Sebbene l'articolazione in tetralogie induca a stimare che i drammi che le compongono costituiscano i vari "atti" di una stessa storia, d'altra parte è stato ipotizzato che, all'interno di entrambi i gruppi, una delle tragedie

al gesto estremo. La narrazione di Eliano è meno consequenziale, ma, laddove si riordinino logicamente le parti, chiaramente emerge che l'uccisione del bambino è descritta come il primo atto di *mania* causata dal dio in risposta all'irremovibilità delle donne davanti ai prodigi. Inoltre, lo studioso proponeva di intercettare, nel dramma frammentario *Xantriai* di Eschilo (fr. 168–172 Radt) una versione di questo mito ambientata a Tebe, pertanto plausibile fonte del *setting* apparentemente tebano del racconto ovidiano. D'altra parte, il dramma eschileo poteva rappresentare anche una vicenda affine ma distinta rispetto alla saga tebana, come si avrà occasione di notare in seguito.

27 Massenzio 1970: 87–91 sottolinea l'importanza del legame con la casa paterna per spiegare la contrapposizione tra ordine "vecchio" e ordine "nuovo" portato da Dioniso, che sprona alla socialità e ai legami extra-familiari. L'eccessivo attaccamento al lavoro è un motivo folkloristico attestato anche in epoche successive, e costituisce un particolare tipo di racconti di ammonimento; si vedano, ad esempio, le leggende raccolte da Thompson 1955–1958 in cui si punisce chi non ha rispettato l'astensione dalle attività di domenica (A 2817.2; E 501.3.6).

28 Melville-Kenny 1986: xxiii–xxiv; Barchiesi-Rosati 2024: 6–8, 356.

29 La *Lykourgeia* è formata, secondo le attribuzioni dell'edizione di Radt 1985, da *Edonoi* (fr. 57–67 Radt), *Bassarai* o *Bassarides* (fr. 23–25), *Neaniskoi* (fr. 146–149), *Lykourgos* (fr. 124–126); la tetralogia tebana da *Semele* o *Hydrophoroi* (fr. 211–224 Radt), *Xantriai* (fr. 168–172b), *Bacchae* o *Pentheos* (fr. 22, 183), *Trophoi* o *Dionysou trophoi* (fr. 246a–d). Sulla ricostruzione di queste tetralogie si segue l'analisi di Jouan 1992, il quale ritiene opportuno attribuire il fr. 168 al dramma *Semele*, in base alle osservazioni di Latte 1948: 47–48; su questa attribuzione si veda anche Xanthaki Karamanou 2022: 68 n. 343 e 76–81.

deviasse dalla trama principale per trattare un mito affine ma distinto (Jouan 1992: 72–73): nella *Lykourgeia*, la vicenda di Orfeo, ucciso, per aver abbandonato il culto di Dioniso, dalle Bassaridi, sacerdotesse del dio³⁰; nella tetralogia tebana, la vicenda delle Miniadi. Il titolo stesso della tragedia, *Xantriai*, difatti, richiama la cardatura della lana, attività che plausibilmente le donne svolgevano all’inizio del dramma: essa coincide con l’impegno delle tre donne³¹. Nei frammenti superstiti, sembra lecito riconoscere l’azione della follia personificata, *Lyssa*, che si rivolge alle menadi a proposito dello *sparagmos* (fr. 169 Radt)³², poi un richiamo all’attività notturna delle donne (fr. 170), e anche un’allusione a fiaccole (fr. 171). Il fatto che per i poeti tragici dell’epoca classica la mitologia dionisiaca abbia costituito una fonte di ispirazione, rende in effetti plausibile immaginare che il mito delle Miniadi abbia attirato l’attenzione di un drammaturgo; non è possibile, d’altra parte, desumere ulteriori informazioni su come la vicenda fosse sviluppata.

Per quel che riguarda Antonino Liberale, le annotazioni extra-testuali rimandano, come si è avuto modo di notare, a Nicandro e Corinna, ma non è certo lecito immaginare che questi autori costituissero le fonti dirette e uniche del mitografo (cfr. n. 5). Per Nicandro non è possibile rintracciare materiale ulteriore rispetto al testo del codice di Heidelberg; leggermente diversa pare la situazione riguardo a Corinna.

Un papiro (*P.Oxy.* 2372=692 Page) riporta un gruppo di componimenti lirici in beotico, ed è stato ragionevolmente attribuito alla produzione della poetessa, unica compositrice antica nota per aver utilizzato questo dialetto³³. Lo stato altamente frammentario del testimone non consente di leggere brani estesi; tuttavia, il piccolissimo frammento 36 riporta un elenco di titoli di poemi (una sorta di indice),

30 Nei *Catasterismi* attribuiti a Eratostene di Cirene (24) si racconta la vicenda dell’abbandono, da parte di Orfeo, del culto di Dioniso a favore di quello di Apollo/Helios, che causa l’ira del dio il quale invia le Bassaridi a ucciderlo e disperderne le membra; dopo la menzione delle Bassaridi, è citato Eschilo. Su Orfeo come protagonista delle *Bassarides*, West 1983 e Jouan 1992: 74–75; un riesame delle fonti e delle posizioni degli studiosi in Xanthaki Karamanou 2022: 43–47.

31 Il verbo *xainō* indica primariamente questa attività, cfr. ad es. *Od.* XXII 423. Sulle Miniadi come oggetto delle *Xantriai*, Jouan 1992: 77–78 ma, prima, Boeckh 1808: 28–30, Séchan 1926: 102 n. 2, Nilsson 1955: 337. Secondo Jouan la morte di Penteo sul Citerone, ricondotta da un commentatore antico a quest’opera (fr. 172b Radt), era solo evocata all’interno del dramma. *Contra*, Dodds 1960: xxxi riteneva che l’argomento delle *Xantriai* fosse ciò che avviene appena prima dell’inizio delle *Baccanti* di Euripide, con la fuga delle donne Tebane al Citerone e le conseguenti minacce di Penteo, e dello stesso avviso era Radt 1985: 280–28. Ad ogni modo, il motivo della resistenza delle donne è il medesimo, e pertanto il dramma di Eschilo può aver comunque determinato influenza sulla saga delle Miniadi.

32 Sulla pertinenza semantica di *lyssa* Mattes 1970: 102.

33 Lobel 1956 e Page 1962 consideravano *PSIX* 1174 e i *P.Oxy.* 2371–74 di attribuzione incerta (*Boeotica incerti auctoris* 690–694 Page); tuttavia, diversi studiosi hanno ragionevolmente attribuito tutta la produzione poetica lirica in dialetto beotico preservata nei papiri a Corinna. Si vedano West 1970: 279; Cingano 2000: 159; Vessella 2012: 815–816. I grammatici antichi ritenevano che l’uso del dialetto beotico fosse una caratteristica peculiare della produzione di Corinna, si veda Tribulato 2019: 370 e n. 29.

plausibilmente contenuti nel rotolo stesso, e tra questi è presente il titolo *Theomachia* (*Battaglia con/contro gli dèi*). Il termine è piuttosto raro: Platone (*Repubblica* 378d) menziona “le battaglie degli dèi nei versi di Omero” in riferimento ai numerosi episodi di scontro che coinvolgono divinità presenti nell’*Iliade*; Euripide, nelle *Baccanti*, adopera il relativo verbo (*theomacheō*) in diverse occasioni, in riferimento all’opposizione al culto di Dioniso (vv. 45, 325, 1255). Se non si può certo del tutto escludere che Corinna narrasse qualche celebre battaglia del genere di quelle ricordate da Platone (si pensi, ad esempio, alla celebre lotta di Diomede contro Afrodite nel V libro dell’*Iliade*, oppure a quella di Achille contro lo Scamandro nel libro XXI), sembrerebbe d’altra parte lecito avanzare l’ipotesi che la battaglia ingaggiata sia quella delle Miniadi contro il culto dionisiaco. Il fr. 2 del papiro preserva l’*incipit* di un componimento, contenente accenni al contesto performativo, come tipico nei componimenti poetici di destinazione culturale³⁴, e poiché è menzionato il fiume Cefiso che scorreva nei pressi della città, sembra lecito desumerne che fosse destinato a un pubblico orcomenio.³⁵ Ne consegue che il rotolo poteva comprendere, seppure in via non esclusiva (sono presenti frammenti riguardanti eroi teban), componimenti destinati alla città di Orcomeno.

Nel medesimo papiro, nei fr. 3+4 si legge, con annotazioni epesegetiche del copista:

... vasto (?) ³⁶ ...	
... voi” lui disse (?)...	
... vastamente la terra....	
... l’animo: suvvia, tu...	
... degli dèi... trattiene...	glossa sopralineare: “cercando (sulle vette?) sono giunto”
... la fanciulla...	glossa sopralineare: “... la sorella”
... avendo...	glossa sopralineare: “volendo (?)”
... invisibili/ignari (?) ...	
... sono ...	glossa sopralineare: “sono amanti (?)”

Dal poco che rimane, sembra possibile ricostruire un discorso diretto, apparentemente rivolto da un personaggio maschile a un gruppo; la presenza di una sorella, e di qualcuno alla ricerca di qualcosa, forse sui monti; si può rintracciare il tema del contenimento, e forse un accenno all’amore.

34 Palumbo Stracca 1993 ha raccolto e esaminato i riferimenti alla *performance* e al pubblico nei componimenti di Corinna.

35 Anche Pindaro richiama il Cefiso per identificare la città destinataria del canto (*Olimpica* XIV 1), nel contesto di un canto epinicio probabilmente connesso al culto delle Cariti (Lomiento 2010–2011). Il frammento conserva anche le ultime due lettere del titolo: *-ia*, e il primo editore Lobel (1956) aveva suggerito di associare il testo conservato al titolo *Theomachia*, fatto che collegherebbe direttamente la destinazione orcomenia al componimento.

36 (?) indica termine di lettura o interpretazione incerta.

Corinna, in realtà, compose opere a proposito di diversi gruppi di sorelle (le figlie di Asopo, le figlie di Evonimo, Metioche e Menippe figlie di Orione)³⁷, e pertanto il riferimento della glossa non può garantire l'associazione univoca con la storia delle figlie di Minia. D'altra parte, si potrebbe immaginare che a parlare ("lui disse") sia il dio stesso, dopo aver cercato tra le menadi sui monti, allo scopo di spronare le Miniadi, trattenute da qualcosa, forse da ragioni amorose—e in tal senso vi sarebbe una coincidenza con la storia come narrata da Eliano. Se si considera il contenuto degli altri due frammenti (2 e 36), non si può escludere l'ipotesi che questo brano contenga stralci della versione di Corinna ricordata nel manoscritto della *Metamorphoseōn Synagogé*. Che Corinna possa aver composto opere a tema dionisiaco sembra emergere anche dall'osservazione di un affresco conservato nella "Casa del Bracciale d'Oro" di Pompei in cui, secondo l'interpretazione di Gianluca Del Mastro, la poetessa è raffigurata insieme a diversi elementi caratteristici dell'immaginario del dio, quali satiri, menadi, edera e vite (2021: 40–41).

Se le ipotesi proposte sono corrette, nel caso del componimento di Corinna, destinato a un uditorio Orcomenio, l'attenzione parrebbe concentrata, in base al titolo, sul rifiuto del culto di Dioniso e pertanto, plausibilmente, sulla conseguente punizione: è tuttavia impossibile, dai frammenti, desumere se, e come, fossero descritti lo *sparagmos* del bambino e la metamorfosi.

1.2 Le fonti iconografiche

Le menadi sono un soggetto diffusamente rappresentato, e il motivo trova particolare fortuna nell'iconografia attica a partire dal VI secolo a.C. L'analisi delle raffigurazioni, come proposta da Kefalidou 2009: 92–96, parrebbe mostrare un progressivo passaggio da una danza pacata, all'inizio del secolo, verso uno stato di maggiore eccitazione associato alla presenza di animali, vesti discinte e capelli arruffati, nelle rappresentazioni di metà e fine secolo. Dalla fine del secolo comincia ad apparire lo *sparagmos* di Penteo: le menadi hanno in mano i suoi arti e la sua testa. A inizio V secolo il pittore di Kleophrades introdusse la nota posa con testa rovesciata, che divenne poi topica nella rappresentazione della menade. Dal 480 a. C. circa, compare e trova fortuna il tema dello *sparagmos* di un animale, mentre a fine secolo si diffonde un tipo di raffigurazione che prevede la fusione di figure, motivi e miti connessi con la *mania* dionisiaca, quale la celebre *hydria* di Villa Giulia (pittore del Louvre G 433), datata 425–400 a.C. Su questo vaso, secondo alcuni, è forse possibile riconoscere episodi mitici di *mania* dionisiaca che sfocia nell'uccisione del figlio³⁸: nel registro inferiore, sono stati identificati Licurgo che uccide il figlio Dryas e forse Agave con la testa di Penteo, mentre nel registro superiore una menade che porta un bambino in spalla e brandisce una spada è stata identificata come una

37 Le Asopidi fr. 654 Page col. ii, 12–col. iv; le figlie di Evonimo fr. 660; Metioche e Menippe fr. 656.

38 Si veda anche Krauskoppf–Simon 1997: 799, con prudente allusione alla possibilità.

delle Miniadi (Bažant–Berger Doer 1994: 313–314; Kefalidou 2009: 96). Anche una pisside attica a figure rosse da Eretria (Londra, British Museum E 775), datata al 410 a.C., raffigura Dioniso e Arianna circondati da menadi: tre di loro hanno corone e serpenti tra i capelli, e mentre due portano un cervo, una ha in spalla un bambino. Sembrerebbe possibile riconoscere, anche in questo caso, la rappresentazione delle tre figlie di Minia (Bažant–Berger Doer 1994: 314). Infine, un cratere di metà IV secolo a. C. da Derveni (Thessaloniki, Arch. Mus. B 1), potrebbe raffigurare un gruppo di celebri *theomachoi*: Licurgo, Penteo travestito da menade, e la Miniade Leucippe con il figlio in spalla (ibid. 1994: 315)³⁹.

2. Diffusione e sviluppo

Tra i diversi testimoni raccolti, bisognerà notare che Corinna risulta chiaramente un'importante fonte locale: la poetessa, difatti, compose canti culturali destinati a diverse località della Beozia, di cui era originaria e di cui certamente ben conosceva il repertorio mitico tradizionale e le pratiche culturali. I suoi componimenti, infatti, narravano spesso episodi mitici connessi a specifici luoghi e/o occasioni di culto: ad esempio, un agone tra i monti–cantori Elicona e Citerone (fr. 654 Page col. i–col. ii 11) era probabilmente legato alle celebrazioni del festival dei Daidala, che proprio sulle vette del Citerone vedeva il culmine della processione rituale (Burzacchini 1990). Come si è avuto modo di considerare dai frammenti papiracei, è possibile che un suo canto descrivesse l'opposizione delle Miniadi al culto dionisiaco.

L'episodio delle Miniadi potrebbe dunque aver conosciuto, da una parte, una versione locale beotica, dall'altra una certa circolazione extra–regionale, che, in base alle ricostruzioni qui seguite, parrebbe rintracciabile nel dramma *Xantriai* di Eschilo e in alcune testimonianze iconografiche circoscritte soprattutto all'ultimo quarto del V secolo a.C. Se gli elementi della tradizione locale appaiono ricostruibili in minima parte, almeno nelle fonti più antiche, la trama della vicenda nella sua narrazione al di fuori della Beozia, e in particolare ad Atene, parrebbe insistere sul furore bacchico (fr. 169 Radt) e sull'infanticidio (*hydria* di Villa Giulia; pisside di Eretria). Parrebbe, cioè, acuirsi l'elemento di condanna dell'operato delle tre figlie di Minia: non solo si oppongono ai riti di Dioniso, secondo il tradizionale modulo della resistenza all'instaurazione del culto, ma in aggiunta uccidono uno dei loro figli, fatto connotato dalla peggiore brutalità e antisocialità. Come ha di recente rilevato Marcella Farioli nello studio menzionato in apertura, la descrizione di gruppi di

39 Un'interpretazione diversa della figura della menade con bambino è stata proposta da Provenzale 1999, che preferisce non restringere l'iconografia a un mito preciso. La studiosa ritiene che la menade col bambino rappresenti un elemento della vita religiosa dionisiaca, teso a raffigurare il rifiuto del ruolo materno. D'altra parte, Provenzale stessa ammette la forte similarità con le raffigurazioni di Neottolemo che riporta il piccolo Astianatte ucciso, rendendo lecita l'ipotesi che l'infante raffigurato sia, in effetti, morto o perlomeno morituro, e pertanto identificabile con la vittima delle Miniadi.

donne, pericolosamente solidali al loro interno, che commettono atti di violenta insubordinazione all'ordine costituito (anche laddove ciò sia originato dalla volontà di un dio), si colloca nell'ambito di una precisa, seppur non sempre consapevole, intenzione: dipingere le donne come rischiosamente e nocivamente imprevedibili, capaci di gesti che le rendono paragonabili a belve, allo scopo di colpevolizzarne l'operato incontrollato e ribadire, pertanto, che la supremazia maschile è l'unica possibile. Questo specifico intento sembra aver promosso, nelle rappresentazioni del mito, il recupero di episodi tradizionali, di cui viene più dettagliatamente esposta e fortemente focalizzata la colpa di cui alcune donne si sono rese responsabili⁴⁰.

Si potrebbe, pertanto, immaginare che al nucleo originario della vicenda — il rifiuto del culto, la follia, la punizione — si sia, con la diffusione dell'episodio in Attica, manifestata una particolare enfasi sulla violenza dell'infanticidio operato dalle figlie di Minia, forse corroborato anche dall'immagine che Tebe, principale città della Beozia, pare assumere in tragedia quale "anti-Atene": essa è rappresentata, secondo Froma Zeitlin (1990), come una città chiusa in sé stessa, incapace di assicurare per il futuro un governo legittimo, alleanze, o fondazioni di culti⁴¹. Si noti, inoltre, che in due delle rappresentazioni iconografiche la menade con il bambino è sola, e anche nella pisside di Eretria due donne tengono il cervo, e una, isolata, il bambino, quasi a indicare la responsabilità diretta della madre, rea dell'omicidio della prole.

Ancora due elementi dei resoconti mitici meritano attenzione. Anzitutto, Plutarco e Antonino Liberale fanno riferimento all'atto di tirare a sorte per scegliere la vittima designata. L'atto è solo apparentemente lucido: nella versione di Plutarco, infatti, le donne sono già in preda alla follia dionisiaca (*mainomai*) quando attuano la spartizione. Il verbo adoperato è *dialanchanō*, spesso adoperato per indicare la ripartizione tra eredi naturali (Eschilo, nei *Sette a Tebe*, 789 e 816, si riferisce alla maledetta eredità di Edipo per i figli Eteocle e Polinice) o designati (Erodoto, IV 68, 3 lo adopera per descrivere la divisione dei beni di un condannato); esso assume significato sinistro nelle *Baccanti* euripidee, in cui descrive la brutale spartizione del corpo di Atteone tra i cani (1291). Nel racconto di Antonino Liberale, le donne non sono descritte come in preda al delirio divino, ma sono annichilite dalla paura (*deima*). Il medesimo termine, nelle *Supplici* di Eschilo, connota la paura degli uomini alla vista della mostruosa donna-vacca Io (566), e nei *Persiani* lo sgomento di fronte ai prodigi premonitori della sventura di Serse (210): esso può, dunque, indicare un'emozione dirompente e capace di paralizzare la volontà. Massenzio (1970: 89) intendeva il *klēros*, il sorteggio, esattamente in questo senso: esso «presuppone il non intervento della volontà di decisione da parte di chi opera, [e] chiarisce la posizione di passività delle Minyades di fronte a Dioniso». Mattes (1970: 60–62)

40 Per le rappresentazioni dei gruppi di menadi assassine, Farioli 2024: 306–316.

41 van Wijk 2024: 7–8 rileva l'importanza delle *self images* di Ateniesi e Beoti, corroborate da storie, festival e monumenti, e costruite al di là di un effettivo stato di conflitto permanente. Monumenti, dediche e siti riferiti alla memoria locale sono analizzati alle pp. 302–381.

recuperava, da una parte, dalla versione di Eliano, l'aspetto allucinato: le donne dilanano il bambino "come se fosse un cerbiatto", così come Agave uccide Penteo, nelle *Baccanti* euripidee, ritenendolo un leone. D'altro canto, il medesimo studioso osservava pure che la follia non è esplicitamente espressa: egli proponeva, dunque, di ricondurre questo aspetto della trama—lo smembramento operato lucidamente—alla descrizione di rituali magici che prevedevano il bruciare o cucinare i propri figli per garantire loro nuova vita, come nel caso del celebre mito di Pelope, offerto in pasto agli dèi dal padre Tantalo e poi ricomposto e risuscitato in un calderone⁴², o nel meno noto episodio, ricordato in uno scolio all'*Alessandra* di Licofrone (229), secondo cui Ino mise nel calderone il defunto figlio Learco, presumibilmente per resuscitarlo. Col passare del tempo, ipotizzava Mattes, questo genere di pratiche divenne incomprensibile e ingiustificato, e pertanto si promosse l'inserzione della follia nelle trame. Questa seconda ipotesi, seppur affascinante, rimane inverificabile; inoltre, follia, allucinazioni e *sparagmos* sono elementi ricorrenti nelle storie mitiche relative al culto dionisiaco; infine, anche nella fonte che parrebbe mostrare più chiaramente la lucidità dell'azione (Antonino Liberale), le donne sono comunque soggette a un terrore paralizzante, offrono il bambino come sacrificio (*thyma*) e subito dopo si uniscono alle menadi, avendo dunque ceduto alla *mania* divina.

Infine, mentre gli altri autori passano dallo smembramento direttamente al menadismo, Plutarco fa esplicito riferimento al "desiderio di carne umana". Questo elemento è presente anche nel racconto di Apollodoro a proposito della resistenza delle donne di Argo al culto di Dioniso (III 5, 2): rese folli e spinte a baccheggiare sui monti, esse divorarono le carni dei figli che avevano portato con loro ancora attaccati alle mammelle. Queste due fonti rappresentano gli unici casi in cui un gruppo di donne viene descritto nell'atto di praticare *teknophagia*. Nel caso di Apollodoro, il racconto è immediatamente successivo al ricordo dello smembramento di Penteo ad opera di Agave; nel caso di Plutarco, invece, il riferimento all'appetito cannibale è uno dei pochi elementi della storia selezionati per addurre eziologia al rituale di Orcomeno. Si potrebbe immaginare, dunque, che in entrambi i casi il gesto riproduca l'espressione estrema dell'*omophagia* dionisiaca (il nutrirsi di carne cruda tipico delle menadi), e che questo tipo di rappresentazione possa essersi sviluppata allo scopo di sottolineare e amplificare l'assoluta brutalità dell'infanticidio (Farioli 2024: 311).

3. La celebrazione delle Agrionie

Come osservato fin da principio, la storia delle Miniadi—e nella fattispecie l'infanticidio—è addotta da Plutarco come eziologia mitica di un particolare rituale che si svolgeva, nella sua epoca, a Orcomeno durante le Agrionie. Prima di osservare

42 È noto il celebre rifiuto che Pindaro opponeva alla vicenda tradizionale nell'*Olimpica* I; si veda Catenacci 2013: 11–12.

più da vicino alcuni dettagli di questa cerimonia, è necessario precisare che essa costituisce una particolare forma locale della città, poiché festività denominate Agrionie, stando alle fonti, erano in effetti celebrate anche in altre città della Beozia e ad Argo.

Nel caso di Argo, la festività sembrerebbe legata alla vicenda mitica delle Pretidi, affine a quella delle Miniadi; tuttavia, le uniche fonti sul culto sono fornite dal lessicografo Esichio, il quale registra, sotto le due voci α 750 Ἀργάνια e α 788 Ἀγριάνια, elementi probabilmente da ricondurre alla medesima occasione di culto: esse descrivono rispettivamente una celebrazione in onore di una figlia di Preto, forse quella uccisa da Melampo nel tentativo di placare le donne impazzite, come riportato da Apollodoro, II 2, 2, e una festa dei morti argiva (Burkert 1981: 132).

Per quanto riguarda la Beozia, esistono testimonianze circa la celebrazione delle Agrionie in tre città: Tebe, Cheronea, e naturalmente Orcomeno.

A Tebe il culto di Dioniso godeva di una notevole centralità probabilmente già dall'epoca geometrica, e il suo santuario si trovava, almeno a partire dal V secolo a.C., sulla Cadmea, la parte alta della città⁴³. Esistono alcune iscrizioni di II e I secolo a.C. che attestano la celebrazione delle Agrionie di Tebe: esse riportano la partecipazione a delle gare⁴⁴, e testimoniano dunque un elemento agonistico del festival non altrimenti noto se non da un accenno nella succitata glossa esichiana (α 788 Ἀγριάνια), che ricorda degli *agones* tebani. Schachter, nella sua analisi dei culti della Beozia, supponeva che le Agrionie agonistiche fossero state istituite nel III secolo a.C., forse per commemorare la ricostruzione della città dopo la distruzione ad opera di Alessandro Magno del 335 a.C. Nondimeno, nel rimarcare l'affinità dell'eziologia, per le pratiche di culto femminili, con altri miti fondativi connessi alle Agrionie, lo studioso osservava che le Agrionie tebane potevano comprendere anche la dimensione estatica femminile: il rito reso celebre dalle *Baccanti* euripidee, se da un lato ha di certo esercitato una certa influenza e condizionato gli sviluppi successivi, può altrettanto essere ritenuto un «detailed, and probably basically accurate, evidence for the cult» (Schachter 1981: 187–191). Le testimonianze relative a Tebe, dunque, consentono di ipotizzare che le Agrionie fossero un festival di una certa importanza, costituito, nel tempo, da diversi elementi rituali, di cui il menadismo femminile rappresentava una parte.

Plutarco ha riportato testimonianza della celebrazione delle Agrionie anche nella sua città natale, Cheronea (*Questioni Conviviali* 717a)⁴⁵. Anche in questo caso, è

43 La nascita di Dioniso da Semele a Tebe è già presente in Omero (*Il.* XIV 323–325). Dalle parole di Pindaro (*Istmica* VII 35) pare lecito desumere che il santuario si trovasse accanto a quello di Demetra, sulla rocca Cadmea; un'iscrizione del III secolo a.C. (*SEG* XIX 379) menziona il Dioniso tebano come *Kadmeios*.

44 *IG* XI 4, 1061 da Delo, di II secolo a.C.; *IG* II² 971, Ateniese, di II secolo a.C.; *IG* VII 2447, da Tebe, di inizio I secolo a.C.

45 L'espressione “presso di noi” sembra riferirsi proprio a Cheronea, e non alla Beozia in gene-

descritto un rituale femminile:

Non è senza ragione, pertanto, il rituale che anche presso di noi seguono le donne durante le Agrionie: prima danno la caccia a Dioniso come a un fuggiasco, ma poi sospendono la ricerca, dicendo che è andato a rifugiarsi dalle Muse e si nasconde presso di loro; più tardi, quando il banchetto è al termine, pongono le une alle altre indovinelli ed enigmi. Questa cerimonia misterica ci insegna che, mentre si beve, bisogna tenere una conversazione che, in qualche modo, non perda di vista le Muse, perché, se all'ebbrezza si accompagna questo tipo di conversazione, la componente di volgarità e follia (*to agrion kai manikon*) rimane nascosta, tenuta amabilmente sotto controllo dalle Muse.

(Tr. Montalbano 2017: 1373)

Come si nota, la pratica rituale, pur mostrando alcuni aspetti comuni con quanto avveniva a Orcomeno, nella fattispecie il *pattern* di fuga e inseguimento, presenta significative differenze: in questo caso, sono le donne a ricercare Dioniso, e alla fine della ricerca si svolge un banchetto animato da giocosi quesiti enigmistici⁴⁶. Come aveva già notato Burkert (1981: 134), «si ha l'impressione che le donne siano qui padrone di sé e che sotto la propria regia attuino il passaggio dall'elemento selvaggio a quello controllato dalle Muse».

Per quanto concerne Orcomeno, il dio godeva di un'antica e importante venerazione: gli Orcomeni assoldarono, infatti, nel corso del V secolo a.C., il celebre scultore Mirone⁴⁷, per plasmare una sua statua in bronzo, che fu poi depredata da Silla, a quanto racconta il periegeta Pausania (IX 30, 1). Nel teatro sono state rinvenute iscrizioni, databili dalla fine del IV secolo a. C. in poi, che testimoniano agoni musicali in onore del dio⁴⁸. Diversamente da Tebe, in questo caso la sezione agonale non può essere ricondotta con certezza alle Agrionie, ma fornisce comunque prova della vitalità del culto, che evidentemente si manifestava in forme molto diverse fra loro.

Il rituale descritto da Plutarco allude a nomi di famiglie, o meglio, a sottogruppi di esse, divisi per genere⁴⁹. L'esplicito riferimento alle discendenti delle Miniadi, infatti, sembra descrivere una celebrazione che coinvolge, almeno per questa parte, solo alcune componenti, presumibilmente aristocratiche, della città; anche il sacerdote di Dioniso era scelto da uno specifico *genos*. Il significato dei nomi parrebbe legato a

rale, come suggerito da Casadio 1994: 88. Infatti, sebbene si possa pensare a fasi distinte del rito, pare strano che esse prevedessero due differenti inseguimenti rituali.

46 Sulla pratica dell'enigmistica nei simposi rituali femminili, Spinedi 2024.

47 Mirone, nativo di Eleutere, al confine tra Attica e Beozia, fu un artista attivo tra 480 e 430 a.C., e ricevette commissioni da Atene, Sparta e Olimpia; si veda Bol 2004.

48 Le iscrizioni di dedica sono raccolte e discusse da Amandry-Spyropoulos 1974.

49 Jazdzewska 2018: 47, 52 non rileva la distinzione uomini/donne, che però appare significativa in questo specifico caso, almeno sul piano dei ruoli rituali.

uno speciale *dress-code*. Gli uomini sono infatti chiamati *Psolei*, “i fuliginosi”, dato che richiama i mariti delle Miniadi i quali, in preda al lutto, vestivano logori stracci. Le donne, come riporta il manoscritto, sono dette *Eoleie*: il termine, usualmente corretto in *Oleie*, col significato di “assassine”, può essere in realtà accostato a una voce dell'*Etymologicon Magnum* (33, 32), che riporta, per il termine αἰόλειος (*aioleios*), la glossa *poikilos*, cioè “variopinto”⁵⁰. Questa indicazione pare costituire un’indicazione a proposito del travestimento rituale delle donne, che opporrebbe un aspetto colorato allo scuro che caratterizzava l’abito maschile. A ben vedere, il particolare *outfit* delle menadi è spesso descritto e rappresentato in maniera dettagliata fin dall’età classica: Eschilo, nel fr. 59 del dramma dionisiaco *Edonoi* (appartenente alla *Lykourgeia*), in una battuta probabilmente rivolta a Dioniso da Licurgo, che lo sta interrogando e ne vuole sottolineare l’effeminatezza, menziona una “veste lunga fino ai piedi” e il “mantello di pelle di volpe Lidio” (*bassaras lydias*). Questo indumento era tipico delle menadi di Tracia e, in base a quanto si legge nel *Lessico* di Fozio (s.v. *bassarai* B 85), era anch’esso *poikilos*, variopinto⁵¹. Anche nelle *Baccanti* l’abito di Dioniso, che coincide con quello delle sue seguaci, è più volte evocato: per citare appena alcuni esempi, nel prologo il dio stesso evoca i suoi attributi, tra cui la pelle di cervo (24); nel parodo il coro invita le donne di Tebe a indossare la veste di cervo (111), che ha anche Dioniso durante l’orgia sui monti (137); il vecchio indovino Tiresia, nel descrivere la sua adesione al culto, sintetizza in due versi gli elementi che visualmente attestano la sua devozione, ossia il tirso, la corona di edera e la pelle di cervo (176–177). Nell’iconografia attica, già dalla seconda metà del VI secolo a.C., periodo in cui la rappresentazione del corteo delle menadi danzanti assume tratti concitati, cominciano a essere introdotti alcuni attributi tipici, ossia il tenere animali in mano e indossare pelli: nel periodo arcaico le seguaci del dio sono spesso abbigliate con la *pardalis*, pelle felina stabilmente associata a Dioniso, oppure con la *nebris*, la pelle di cervo, la cui più antica attestazione è nel cratere di Lydos conservato al Metropolitan Museum (*ABV* 108/5); la sua associazione con il tenere serpenti diventa comune nel periodo successivo⁵². Spesso, dunque, le donne possono vestire pelli di animali a cui è attribuito un certo ruolo nell’economia del mito e del rito: nel caso del cervo, sono prede, vittime di *sparagmos*. Si noti che, nell’iconografia delle Miniadi, il bambino è portato in spalla, quasi “indossato”, al pari di un animale.

Un’osservazione di Bažant e Berger Doer a conclusione della discussione del citato cratere di Derveni (1994: 315) offre un’interessante suggestione: i protagonisti della raffigurazione, tre celebri *theomachoi* perpetratori o vittime di infanticidi,

50 Si veda nota 6. L’osservazione è già di Schachter 1981: 180–181.

51 Altre fonti lessicografiche che descrivono in termini simili la pelle di volpe sono citate nell’edizione di Radt 1985 nel commento *ad loc.* Si noti anche l’abito di Dioniso *poikilon* in Cratino fr. 40, 2 K.–A.

52 Sullo sviluppo dell’iconografia delle menadi si vedano Edwards 1960 e Moraw 1998: 39–43.

paiono ripetere continuamente il loro crimine, in maniera simile a ciò che avviene nei rituali, che si ripetono ciclicamente. In effetti, se si recuperano le osservazioni sulla diffusione del mito delle Miniadi nel V secolo, si può ipotizzare che nel IV, durante il quale il cratere fu prodotto, esso sia ormai divenuto un motivo tipico, in associazione con altre vicende che avevano trovato spazio nelle rappresentazioni teatrali e poetiche, in particolar modo in contesto ateniese. Si potrebbe, cioè, immaginare che l'enfasi data, dalle produzioni ateniesi di V secolo, tanto letterarie quanto iconografiche, alla gravità e alla brutalità dell'infanticidio, abbia poi avuto una certa fortuna anche fuori dall'Attica. In questo senso, potrebbe essersi verificata un'influenza "a rovescio", per cui alcune realtà locali, nel corso dell'età ellenistica e greco romana, pur detentrici del materiale originario, possono aver riadattato usi e costumi in base a famose e fortunate rappresentazioni provenienti da altrove, e nella fattispecie, in questo caso, da Atene. La connotazione delle Miniadi come "donne assassine", pertanto, può essersi amplificata in contesto ateniese, o essersi adeguata a descrizioni affini come quella delle baccanti tebane o delle donne di Argo. A ciò si aggiunga che, col passare del tempo, il legame con le ragioni antropologiche originarie del mito—l'infanticidio come simbolo del rifiuto dell'ordine, del ruolo materno e del matrimonio, e dunque come rappresentazione della "crisi permanente" a cui sono condannati coloro che rifiutano il disordine controllato di Dioniso⁵³—si era affievolito gradualmente, poiché il mito, soprattutto in età greco-romana, aveva perso la funzione di spiegare l'ordine del mondo per divenire uno strumento utile soprattutto a mantenere viva la tradizione culturale, laddove le città avevano perso la loro indipendenza e pertanto il passato mitico poteva ancora garantire loro un'identità specifica e distintiva (Bremmer 1988: 5).

In Beozia, nel I–II secolo d.C., alcuni autori registrano un notevole grado di zelo nel rispetto di regole religiose: Pausania, nel lodare l'assetto urbanistico di Tanagra, osservava che gli abitanti del luogo avevano regolamentato nella maniera migliore gli spazi destinati alla vita quotidiana e al culto degli dèi, ai quali era assegnato uno luogo puro e incontaminato dagli uomini (IX 22, 2). Plutarco racconta che, nella stessa città, esisteva un bosco sacro all'eroe Eunosto il cui accesso era vietato alle donne; era accaduto che i Tanagresi, in caso di calamità naturali, andassero a controllare, indagando con il massimo impegno, che nessuna donna si fosse avvicinata di nascosto al luogo (*Questioni Greche* 300d–301a).

Lo stesso Pausania, nel descrivere la città di Orcomeno, spesso insiste sul passato glorioso della città in contrapposizione rispetto al declino presente (IX 34, 6; 37, 8; 38, 8): la città era infatti decisamente spopolata e ridotta a pochi siti di interesse, seppur molto antichi e venerabili (Moggi–Osanna 2010: xiii, xix, liii). L'itinerario seguito dal periegeta sembra dar rilievo ai segni principali dell'identità locale: il primo monumento citato è proprio il santuario di Dioniso (IX 38, 1), a cui seguono pochi altri siti, ossia il santuario delle Cariti, una fontana, il tesoro di Minia e tre

tombe eroiche.

Nel medesimo periodo, su un piano politico-amministrativo, da una parte la lega federale dei beoti — il *koinon* — era nuovamente attiva, dopo lo scioglimento operato dai romani nel 171 a.C., e si occupava prevalentemente di gestire i festival regionali; dall'altra, l'amministrazione della vita quotidiana delle città era affidata a cariche locali, come l'arcontato eponimo che anche Plutarco rivestì nella sua Cheronea (*Questioni Conviviali* 642f; 693e-f)⁵⁴. In questo contesto, la cura nel mantenere vive e promuovere le tradizioni locali costituiva, probabilmente, un notevole elemento identitario, capace di distinguere le peculiarità di ciascuna *polis*. A Orcomeno, *setting* del mito delle Miniadi, il rito particolarmente mimetico potrebbe aver rappresentato la volontà di ancorarsi fortemente al passato mitico, dando vita a una vera e propria "attrazione locale" con presunzione di autoctonia. Le differenze rilevate con il rituale della vicina Cheronea sembrano puntare in questa direzione: ogni città preservava una sua propria configurazione cerimoniale distintiva.

Il rito orcomenio, dunque, potrebbe aver risemantizzato il rituale e sviluppato una forma particolarmente focalizzata sulla rievocazione della punizione mitica delle donne, il cui gesto era ormai percepito quasi esclusivamente come colpa atavica. Se, però, da un lato, il mito aveva perso la sua funzione esplicativa rispetto allo stato del mondo per configurarsi come strumento identitario, d'altro canto la zelante religiosità, capace di sfociare in fanatismo, era decisamente presente, e poteva trovare bersagli nelle donne. Difatti, se a Tanagra erano indagate per aver suscitato terremoti o siccità a causa del non rispetto di un divieto religioso, a Orcomeno potevano addirittura rischiare la vita: durante la fuga, era nei poteri del sacerdote inseguitore uccidere la donna raggiunta, e un certo Zoilo esercitò questa facoltà. L'equilibrato intellettuale Plutarco ne condanna l'operato, e elenca le sventure che colpiscono il sacerdote e la città tutta; Burkert (1981: 133-134) sostiene che il comportamento da zelota di Zoilo abbia portato all'estremo la serietà del rituale, poiché non riconobbe il carattere di teatralità e di scherzo proprio della cerimonia; questo avrebbe condotto al mutamento stesso dell'usanza, poiché gli abitanti di Orcomeno tolsero alla sua famiglia il sacerdozio. Se sicuramente il fatto suscitò un certo scalpore, bisogna pur rilevare, in conclusione, quanta forza possano esercitare le rappresentazioni, al punto da rendere lecito uccidere una donna perché ritenuta responsabile delle colpe di leggendarie e remote donne assassine.

54 Sulla situazione amministrativa della Beozia in età imperiale si veda Tufano 2022, con bibliografia.

Bibliografia

- AMANDRY, F., SPYROPOULOS, T. G., “Monuments choréiques d’Orchomène de Béotie”, in *Bulletin de Correspondance Hellénique* 98 (1974), 171–242.
- BARCHIESI, A., ROSATI, G., *A commentary on Ovid’s Metamorphoses*, Cambridge University Press, Cambridge 2024.
- BAŽANT, J., BERGER DOER, G., “Pentheus”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. VII 1, Artemis-Verlag, Zürich–München 1994, 306–317.
- BERNABÉ, A., “Las Agrionias y el mito de las Miníades. Razones de un ritual”, in *Mito y Performance: de Grecia a la modernidad*, González de Tobia, A. M. (ed.), Universidad Nacional de La Plata, La Plata 2010, 361–383.
- BERNABÉ, A., “Metamorphosis metamorphoseos. Dionysos and the Daughters of Minyas”, in *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Citti, F., Pasetti, L., Pellacani, D. (eds.), Leo Olschki, Firenze 2014, 1–13.
- BOECKH, A., *Graecae tragoediae principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis*, Mohr&Zimmer, Heidelberg 1808.
- BOL, P. C., “Myron”, in *Künstlerlexikon der Antike* 2, Volkommer, R. (ed.), K. G. Saur, München–Leipzig 2004, 96–103.
- BOULOGNE, J., *Plutarque. Œuvres morales. Tome IV: Traités 17 à 19: Conduites méritoires des femmes, Étiologies romaines, Étiologies grecques, Parallèles mineurs. Texte établi et traduit par Jacques Boulogne*. Les Belles Lettres, Paris 2002.
- BRACCINI, T., MACRÌ, S., *Antonino Liberale. Le metamorfosi*, Adelphi, Milano 2018.
- BREMMER, J., “What is a Greek Myth?”, in *Interpretation of Greek Mythology*, Bremmer, J. (ed.), Routledge, London 1988, 1–9.
- BURKERT, W., *Homo necans. Interpretationen Altgriechischer Opferriten Und Mythen*, De Gruyter, Berlin-New York 1972, tr. a cura di F. Bertolini, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino 1981.
- BURZACCHINI, G., “Corinna e i Plateesi. In margine al certame di Elicone e Citerone”, in *Eikasmos* 1 (1990), 31–36.
- BURZACCHINI, G., “Corinniana”, in *Eikasmos* 2 (1991), 39–90.
- CAMERON, A., *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford University Press, Oxford–New York 2004.
- CASADIO, G., *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1994.
- CATENACCI, C., introduzione all’*Olimpica* I in *Pindaro. Le Olimpiche*. A cura di B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Fondazione Lorenzo Valla, Cles 2013, 9–23.
- CINGANO, E., “Tradizioni su Tebe nell’epica e nella lirica greca arcaica” in *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca*, Angeli Bernardini, P. (ed.), Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2000: 127–161.
- CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris 1968.
- CONRADIE, P. J., “The Literary Nature of Greek Myths”, in *Acta Classica* 20 (1977), 49–58.
- COSTANZA, S., “Artemide e le Pretidi da Bacchilide (Ep. 11) a Callimaco (H. 3, 233-6)”, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 172 (2010), 3–21.
- DAVIES, M., “Corinna’s date revisited”, in *Studi Italiani di Filologia Classica* 81 (1988), 186–194.

- DEL MASTRO, G., "Corinna e Pindaro in un affresco della Casa del Bracciale d'Oro a Pompei", in *Rivista di studi pompeiani* 32 (2021), 39–42.
- DODDS, E. R., *Euripidis Bacchae. Edited with Introduction and Commentary by E. R. Dodds*, Oxford University Press, Oxford 1960².
- DORATI, M., "Pausania, le Pretidi e la triarchia argiva", in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche. Atti del Convegno internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002)*, Angeli Bernardini, P. (ed.), Edizioni dell'Ateneo, Roma 2004, 295–320.
- DOWDEN, K., *The Uses of Greek Mythology*, Routledge, London–New York 1992.
- EDWARDS, M. W., "Representation of Maenads on Archaic Red-Figure Vases", in *Journal of Hellenic Studies* 80 (1969), 78–87.
- FARIOLI, M., *L'anomalie nécessaire. Femmes dangereuses, idéologie de la polis et gynécophobie à Athènes*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2024.
- GAVAZZA, B., "L'arrivo di Dioniso ad Argo (Pausania 2.20.4, 22.1, 23.7): narrazione mitica ed elementi di culto", in *Mythos* 17 (2023), 1–18.
- GENTILI, B., LOMIENTO, L., "Corinna, Le Asopidi (PMG 654 col. III 12-51)", in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68/2 (2001), 7–20.
- GÖDDE, S., "Fremde Nähe. Zur mythologischen Differenz des Dionysos", in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Schlesier, R. (ed.), De Gruyter, Berlin–Boston 2011, 85–104.
- GÖDDE, S., "Antike", in *Handbuch Literatur und Religion*, Weidner D., (ed.), J. B. Metzler, Stuttgart 2016, 120–127.
- GÖDDE, S., "Hysteron proteron. Zeitverhältnisse in aitiologischen Mythen der griechischen Antike", in *Rückwärtsvorgänge. Retrogrades Erzählen in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Körte, M. (ed.), Special Issue Zeitschrift für Deutsche Philologie n. 138, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2019, 207–225.
- GÖDDE, S., "Resistance to Origins. Cult Foundation in the Myths of Dionysus, Apollo, and Demeter", in *Inventing Origins? Aitiological Thinking in Greek and Roman Antiquity*, Wessels, A. B., Klooster, J. J. H. (eds.), Brill, Leiden–Boston 2022, 125–148.
- GOW, A. S. F., SCHOLFIELD, A. F., *Nicander. The poems and poetical fragments*, Cambridge University Press, Cambridge 1953.
- GRAF, F., "Women, War, and Warlike Divinities", in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55 (1984), 245–254.
- HARTMAN, J. J., *De Plutarcho scriptore e philosopho*, Brill, Leiden 1916.
- JAZDZEWSKA, K., "Plutarch's 'Greek Questions': Between Glossography and Problemata-Literature", in *Hermes* 146 (2018), 41–53.
- JOUAN, F., "Dionysos chez Eschyle", in *Kernos* 5 (1992), 71–86.
- KAMBITIS, I. S., *Minyades kai Proitides. Ta mythika dedomena*, Ioannina 1975.
- KEFALIDOU, E., "The Iconography of Madness in Attic Vase-Painting", in *Athenian Potters and Painters Volume II*, Oakley, J. H., Palagia, O. (eds.), Oxbow, Athens 2009, 90–99.
- KIRK, G. S., "Greek mythology: Some new perspectives", in *Journal of Hellenic Studies* 92 (1972), 74–85.
- KRAUSKOPF, I., SIMON, E., "Mainades", in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. VIII 1, Artemis Verlag, Zürich–München 1997, 780–803.
- LATTE, K., "De nonnullis papyris Oxyrrhynchiis", in *Philologus* 97 (1948), 37–58.
- LOBEL, E., "Corinna", in *Hermes* 65 (1930), 356–365.

- LOBEL, E., *The Oxyrhynchus Papyri* 23 [2354-2382], Egypt Exploration Society, London 1956.
- LOMIENTO, L., “Inno alle Cariti con epinicio in Pindaro, *Olimpica* 14”, in *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica. Atti del iv convegno internazionale di MOISA, Lecce, 28-30 ottobre 2010*, Castaldo, T., Giannachi F. G., Manieri, A. (eds.), Congedo, Milano 2010–2011, 289–305.
- MARTINELLI TEMPESTA, S., *Studi sulla tradizione testuale del “De tranquillitate animi” di Plutarco*, Leo S. Olschki, Firenze 2006.
- MARZARI, F., “Paradigmi di follia e lussuria virginale in Grecia antica: le Pretidi tra tradizione mitica e medica”, in *I quaderni del ramo d'oro online* 3 (2010), 47–74.
- MASSENZIO, M., *Cultura e crisi permanente: la ‘xenia’ dionisiaca*, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1970.
- MASSETTI, L., “In the Bosom of the Goddess: Thetis and Dionysus in *Il.* 6.130–140”, in *The Staying Power of Thetis. Allusion, Interaction, and Reception from Homer to the 21st Century*, Paprocki, M., Vos, G. P., Wright, D. J. (eds.), De Gruyter, Berlin–Boston 2023, 207–224.
- MATTES, J., *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften 36, Heidelberg 1970.
- MELVILLE, A. D., KENNEY, E. J., *Ovid, Metamorphoses. Translated by A. D. Melville. With an Introduction and Notes by E. J. Kenney*, Oxford University Press, Oxford–New York 1986.
- MOGGI, M., OSANNA, M., *Pausania. Guida della Grecia. Libro IX. La Beozia. A cura di Mauro Moggi e Massimo Osanna*, Fondazione Lorenzo Valla, Cles 2010.
- MONTALBANO, A., traduzione di *Plutarco. Questioni Greche*, in *Plutarco. Tutti i Moralia. Prima traduzione integrale con testo greco a fronte. Coordinamento di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani*, Bompiani, Milano 2017.
- MORAW, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. - Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*, Philipp von Zabern, Mainz 1998.
- MUNZ, P., *When the Golden Bough Breaks*, Routledge and Kegan Paul, London–Boston 1973.
- NILSSON, M. P., “Sur un drame d’Eschyle et la quête dans le culte grec”, *L’Antiquité Classique* 24 (1955), 336–340.
- PAPATHOMOPOULOS, M., *Antoninus Liberalis. Les Métamorphoses. Texte établi, traduit et commenté par Manolis Papathomopoulos*, Les Belles Lettres, Paris 1968.
- PROVENZALE, V., “La ménade à l’enfant ou le paroxysme du délire”, in *Antike Kunst* 42 (1999), 73–81.
- RADT, S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3 Aeschylus*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 1985.
- RONCONI, F., *I manoscritti greci miscellanei. Ricerche su esemplari dei secoli IX-XII*, Fondazione Centro studi sull’Alto Medioevo, Spoleto 2007.
- ROSATI, G., “Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio”, in *Atti del convegno internazionale ‘Letterature classiche e narratologia’ (Selva di Fasano, 6–8 ottobre 1980)*, Cataldo, R. (ed.), Perugia 1981, 297–309.
- ROSENMEYER, T. G., “Tragedy and Religion: The Bacchae”, in *Greek tragedy: modern essays*

- in criticism, E. Segal (ed.), Harper&Row, New York 1983, 370–389.
- PAGE, D. L., *Corinna*, Society for the Promotion of Hellenic Studies, London 1953.
- PAGE, D. L., *Poetae Melici Graeci*, Oxford University Press, Oxford 1962.
- PALUMBO STRACCA, B. M., “Corinna e il suo pubblico”, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca. Scritti in onore di Bruno Gentili II*, Pretagostini, R. (ed.), Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1993, 403–412.
- SCHACHTER, A., *Cults of Boeotia I*. Bulletin Supplement, University of London, Institute of Classical Studies, n. 38, London 1981.
- SCHACHTER, A., *Cults of Boeotia II*. Bulletin Supplement, University of London, Institute of Classical Studies, n. 38, London 1986.
- SEAFORD, R., “Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy, and the Polis”, in *Masks of Dionysus*, Carpenter, T. H., Faraone, C. A. (eds.), Cornell University Press, Ithaca (NY) –London 1993, 115–146.
- SÉCHAN, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Librairie Honoré Champion, Paris 1926.
- SIMON, E., “Minyas”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. VI 1, Artemis Verlag, Zürich–München 1992, 581–582.
- SPINEDI, T., “Indo-vino: enigma e simposio rituale nei culti femminili”, in *Elephant & Castle* 34 (2024), 68–77.
- THOMPSON, S., *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana, 1955–1958.
- TITCHENER, J. B., *Plutarchi Moralia, II.1*, ed. J.B. Titchener, Teubner, Leipzig 1935.
- TRIBULATO, O., “Lingue letterarie e dialetti nell’esegesi antica”, in *Formes et fonctions des langues littéraires en Grèce ancienne*, Willi, A., Derron, P. (eds.), Fondation Hardt, Vandoeuvres 2019, 359–396.
- TUFANO, S., “La beotarchia in età imperiale”, in *Historikà* 12 (2022), 79–118.
- VAN WIJK, R., *Athens and Boiotia. Interstate Relations in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge 2024.
- VERSNEL, H. S., “Greek Myth and Ritual: The Case of Kronos”, in *Interpretation of Greek Mythology*, Bremmer, J. (ed.), Routledge, London 1988, 121–152.
- VESSELLA, C., “Lettori di Corinna in Egitto”, in *Actes du 26e Congrès international de papyrologie, Genève, 16–21 août 2010. Recherches et rencontres*, 30. Schubert, P. (ed.), Librairie Droz, Genève 2012, 809–816.
- WEST, M. L., “Corinna”, in *Classical Quarterly* 20 (1970), 277–287.
- WEST, M. L., “Tragica VI”, in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 30 (1983), 63–72.
- WILSON, N. G., *Aelian. Historical Miscellany. Edited and translated by N. G. Wilson*, Harvard University Press, Cambridge (MA)–London 1997.
- XANTHAKI KARAMANOU, G., “*Dionysiac Dialogues. Euripides’ “Bacchae”, Aeschylus and “Christus Patiens”*”, De Gruyter, Berlin–Boston 2022.
- ZEITLIN, F.I., “Thebes. Theater of self and society in Athenian drama”, in *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Winkler, J.J., Zeitlin, F.I. (eds), Princeton University Press, Princeton 1990, 63–96.

L'ombra di Otrera. Penthesilea e l'assassinio di Achille

Erika Maria Sottile

Introduzione

Il presente saggio analizza l'assassinio di Achille nell'opera *Penthesilea* di Heinrich von Kleist, ponendo al centro del discorso il complesso intreccio tra psicologia, mito e sovversione delle tradizionali dinamiche di genere. Attraverso un approccio psicoanalitico, l'obiettivo è quello di evidenziare come Kleist rielabori il mito classico di Penthesilea e Achille, trasponendolo in un dramma che mette radicalmente in discussione le tradizionali nozioni di potere, desiderio e identità.

Il metodo adottato si basa su un'analisi letteraria supportata da strumenti psicoanalitici, con un'attenzione particolare alla costruzione dell'identità delle Amazzoni e al ruolo centrale della madre nella psiche della protagonista. Attraverso un confronto con casi clinici reali, come quello di Miss M. descritto da Mauss-Hanke¹, il saggio mette in luce il ruolo della dimensione androgina e della mutilazione della femminilità nella costruzione di una struttura sociale e psichica che sovverte le tradizionali dinamiche edipiche. Inoltre, l'opera di Kleist viene letta alla luce della tensione tra eros e thanatos, con particolare riferimento al simbolismo del corpo di Achille come ponte tra il desiderio filiale di Penthesilea e il suo bisogno di distruzione.

Lo scopo del saggio è duplice. In primo luogo, si intende dimostrare come l'assassinio di Achille non sia semplicemente un atto di violenza, ma il culmine di una serie di conflitti psichici e sociali che attraversano la protagonista. L'omicidio, infatti, viene interpretato come un gesto di devozione filiale nei confronti della madre Otrera, il cui ultimo desiderio guida le azioni di Penthesilea, sovvertendo le regole tradizionali della società amazzonica. In secondo luogo, il saggio mira a indagare come Kleist decostruisca il mito classico attraverso il ribaltamento dei ruoli di genere e la dissoluzione delle distinzioni tra maschile e femminile, rendendo Achille una figura "femminilizzata" e vittimizzata, in netto contrasto con il tradizionale eroismo virile².

1 Cfr. MAUSS-HANKE, A., "Psychoanalytic considerations about the anti-oedipal condition in Heinrich von Kleist's *Penthesilea* and in the analysis of Miss M", in *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, marzo 2013, pp. 477–499.

2 Cfr. STELLA, M., "Achille tra le rose (negli anni di Napoleone). Femminilizzazione del guerriero nella *Penthesilea* di Heinrich von Kleist", in *Storia delle Donne*, 16, gennaio 2020, pp. 126–127.

In questa prospettiva, l'opera di Kleist non è solo una reinterpretazione del mito, ma una profonda riflessione sulle dinamiche del desiderio e della violenza, in cui amore e distruzione si intrecciano inestricabilmente. L'analisi si svilupperà attraverso un'esplorazione delle tematiche centrali dell'opera, tra cui l'androginia, il complesso anti-edipico, e il legame tra Penthesilea, Otrera e Achille, per concludere con una riflessione sull'assassinio di Achille, interpretato come un gesto simbolico che, trascendendo la dimensione narrativa, assume una portata profondamente psichica.

Oltre la vendetta

Nella rielaborazione kleistiana del mito di Penthesilea, la regina delle Amazzoni, è la giovane guerriera ad avere la meglio sul Pelide, uccidendolo brutalmente, scagliando contro di lui addirittura le sue furie assetate di sangue, azzannando dapprima il suo petto e poi divorando quel corpo già martoriato con tutte le proprie forze. Tale brutalità appare parzialmente motivata dalla sconfitta subita da Penthesilea in un precedente scontro con Achille, che aveva — così sembra ad una prima lettura — gettato l'amazzone in un sentimento di sconforto e di rivalsa per l'affronto subito. A questa impetuosa sete di vendetta si lega, come è noto, il motivo erotico; è Penthesilea stessa a spiegare ad Achille nel corso della Scena XV alcune peculiari regole della società amazzonica, come, ad esempio, quella legata alla Festa delle rose, un rituale durante il quale le donne cingono il capo degli uomini che hanno precedentemente sconfitto in battaglia con delle rose, per poi unirsi sessualmente a loro.

[...] poi improvvisamente, come una bufera fiammeggiante, ci abbattiamo sulla selva dei maschi, e trasciniamo i più maturi caduti davanti a noi come i semi quando le cime si schiantano, verso le sponde della nostra patria. Qui, nel tempio di Diana, li avvolgiamo di premure, attraverso tutta una serie di feste sacre, di cui nulla mi è noto se non il nome: festa delle rose — e a cui, pena la morte, nessuno si può avvicinare salvo le pose — finché in noi stesse il seme non sia sbocciato.³

È essenziale, dunque, che siano le donne a vincere in battaglia gli uomini, non il contrario, pena la perdita della possibilità di partecipare alla Festa delle Rose. Tuttavia, come detto, Achille aveva precedentemente già vinto Penthesilea in battaglia, come ci viene raccontato dalla colonnella nel corso della scena VIII:

GRAN SACERDOTESSA. Parla! Dove? Quando?

LA COLONNELLA. Ti racconto, in fretta, il fatto spaventoso! Achille e lei, con

³ KLEIST, H. von, *Penthesilea*, tr. a cura di E. Filippini, in CARPI, A. M. (ed.), *Kleist. Opere*, Mondadori, Milano 2011, p. 354. Da qui in avanti si farà riferimento al dramma kleistiano indicandolo, per brevità, con "Pen.". [N.d.C.].

le lance puntate, s'incontrano: due fulmini che guizzano fuori dalle nubi; le lance, più fragili dei petti, vanno in pezzi: lui, il Pelide, si regge, Penthesilea cade, avvolta nell'ombra della morte, dal suo cavallo. E poiché adesso, esposta alla vendetta, si torce nella polvere al suo cospetto, pensano tutti che lui la precipiterà fin giù nell'Ade. Ma anche lui è pallido, l'enigmatico, come un'ombra di morte: dèi, grida, con quale sguardo questa morente mi ha colpito. Si butta giù dal cavallo [...], impudente il pallidissimo le si avvicina, si china sopra di lei: "Penthesilea!" la chiama, e la solleva tra le braccia, e maledice forte l'impresa che ha compiuto, e la richiama in vita singhiozzando!⁴

La compassione provata da Achille e la sua successiva decisione di risparmiare Penthesilea alla morte gli costano molto care. Con questo gesto, difatti, il Pelide impedisce all'amazzone di unirsi sessualmente a lui poiché, come detto, ciò contravverrebbe alle regole della società amazzonica, che impone che sia la donna a sconfiggere l'uomo, mai viceversa. L'ira di Penthesilea e il suo brutale assassinio potrebbero dunque essere spiegati proprio alla luce del gesto di Achille e dell'onta che ne è scaturita. Tuttavia, la sua furia sottende una motivazione ben più profonda, poiché la già citata scena in cui Penthesilea, nel culmine della sua follia, divora il corpo di Achille, rappresenta un momento di intensa crudeltà, che non solo definisce il suo ruolo di assassina, ma riflette anche la complessità psicologica del personaggio.

Il materno: la cesura di Otrera con la tradizione

ACHILLE. Ma guarda. Strano...

(sprofonda in riflessioni)

... Eppure mi devi ancora una spiegazione.

PENTHESILEA. Molto volentieri, amico mio. Coraggio!

ACHILLE. Come devo interpretare il fatto che tu inseguivi così caparbiamente proprio *me*? Era come se tu mi conoscessi.

PENTHESILEA. Infatti.⁵

Soffermiamoci nuovamente sulle regole imposte dalla società amazzonica. Una guerriera può unirsi a un uomo, a patto però che prima lo vinca in battaglia. Questa non è, tuttavia, libera di scegliere l'uomo al quale unirsi: è il dio Marte ad indicare all'amazzone il guerriero con cui dovrà successivamente battersi; anche questo punto viene spiegato da Penthesilea ad Achille nel corso della scena XV. Assieme a questa particolarità la regina fa riferimento ad un'altra: nel suo caso non fu il dio Marte ad indicarle Achille sul campo di battaglia, ma questo nome era stato pronunciato da sua madre, Otrera, in punto di morte.

PENTHESILEA. [...] La madre, pallida, morente, giaceva tra le mie braccia, quando il

4 Ibid., p. 324.

5 Ibid., p. 355.

messaggio di Marte arrivò solennemente al palazzo e mi ingiunse di partire per Troia [...]. Io ero inondata di lacrime, dolente; sentii solo a metà ciò che quel messaggio mi recava nell'ora della morte di mia madre. Permettimi, madre, gridai, di rimanere; usa per l'ultima volta il tuo potere, ordina a queste donne che se ne vadano. Ma lei, la regina severa [...] disse: «Via, dolce figlia! Marte ti chiama! Al Pelide imporrai la tua ghirlanda! Diventa madre, fiera e felice come me...». Poi mi strinse appena la mano e spirò.

PROTOE. Allora fu Otrera a dirti il nome?

PENTESILEA. Lo disse, Protoe, come fa una madre che ha fiducia nella figlia.

ACHILLE. Perché? Come mai? Una legge lo vieta?

PENTESILEA. Non si addice a una figlia di Marte di cercarsi il nemico: deve scegliere colui che il dio le mostra durante la battaglia. Ma buon per lei se, nel cercarlo, s'imbatte nei migliori. Vero, Protoe?

PROTOE. Così è.

ACHILLE. E allora...?

PENTESILEA. Piansi a lungo, per tutta una dolorosa luna, accanto alla tomba della morta, senza afferrare la corona abbandonata lì, sull'orlo, finché il grido ripetuto del popolo che impaziente assediava il palazzo, pronto alla guerra, mi trascinò sul trono con violenza. Comparvi, colma di sentimenti tristi e ardenti, nel tempio di Marte; mi fu dato l'arco tintinnante del regno delle Amazzoni; era come se la madre mi aleggiasse intorno; e quando l'afferrai, nulla mi parve più sacro che soddisfare la sua estrema volontà. E quando ebbi cosperso di fiori, dei più profumati, il suo sarcofago, allora, con l'esercito delle Amazzoni partii verso la rocca dardania - meno per compiacere Marte, il gran dio che mi aveva chiamata, che l'ombra di Otrera.

ACHILLE. Il lutto per la defunta paralizzò un istante la forza che di solito adorna il tuo giovane seno.

PENTESILEA. L'amavo.⁶

Achille appare assai sorpreso — come pure è Protoe — dal racconto di Pentesilea. Di fronte al loro evidente smarrimento, Pentesilea fornisce una giustificazione chiara e diretta: “L'amavo” — ossia, amava lei, sua madre Otrera. Per questo preciso e semplice motivo la giovane sceglie di disobbedire al volere del dio Marte e di scendere in campo nella guerra di Troia. Sostituendo “la sacralità istituzionalizzata [con] quella affettiva”⁷, Pentesilea antepone la volontà della madre ai suoi doveri individuali di amazzone e al suo ruolo di nuova regina, trascinando così tutte le guerriere in una battaglia che, inizialmente, neppure le riguardava direttamente. Appare evidente come l'amore di Pentesilea per la madre assuma connotazioni assai forti nell'economia del dramma kleistiano, divenendone per giunta la forza motrice,

6 Ibid., pp. 355–356.

7 CARPI, A. M., SBARRA, S., *Commento*, in CARPI, A. M. (ed.), *Kleist. Opere*, Mondadori, Milano 2011, p. 1185.

la stessa che poi motiverà l'assassinio di Achille.

Nella rigida società amazzonica non esistono in alcun modo forti legami di tipo madre-figlia: un'amazzone obbedisce alla regina poiché è la regina, non perché è la propria madre. Come è stato evidenziato da Elizabeth Schreiber-Byers, l'unico legame di tipo madre-figlia di cui si fa cenno nel dramma è proprio quello fra Otrera e Penthesilea⁸ e la cesura che Otrera produce con il suo desiderio assume una valenza sacra per la giovane regina: Penthesilea deve sconfiggere Achille, poiché lo aveva promesso a sua madre, che *amava*⁹.

Androginia: una femminilità mutilata

ACHILLE. Dunque, sarebbe vero questo mito spaventoso? E tutte queste figure in fiore che ti circondano, ornamenti del sesso, ciascuna così adorna, come un altare, da indurre a inginocchiarsi in atto d'amore, sono mutilate, in modo disumano, con oltraggio...?

PENTESILEA Non lo sapevi?¹⁰

Achille, il guerriero per eccellenza, esprime sgomento di fronte alla scoperta che le Amazzoni, figure che incarnano la bellezza e la grazia associata al sesso femminile, sono state soggette a una mutilazione tanto brutale. Il suo stupore mette in luce in modo emblematico uno degli aspetti più complessi della società amazzonica nel dramma di Heinrich von Kleist: la mutilazione del corpo femminile come elemento centrale dell'identità amazzonica. La risposta di Penthesilea, "Non lo sapevi?", non è solo un'ammissione diretta, ma indica anche la completa interiorizzazione di questo atto: la mutilazione del seno non viene percepita come una privazione dolorosa o come una violenza subita, bensì come una condizione naturale e necessaria per la sopravvivenza e l'affermazione di sé come guerriero.

Tale consapevolezza affonda le proprie radici nella nascita dello stato delle amazzoni. L'atto volontario di amputare il seno destro, narrato come gesto fondativo della comunità amazzonica da parte della regina Tanai, rappresenta infatti un sacrificio di una parte essenziale del corpo femminile in favore della forza guerriera e dell'indipendenza. Si tratta di un rifiuto consapevole della femminilità tradizionale, che per le Amazzoni costituisce un ostacolo all'autodeterminazione:

8 Cfr. SCHREIBER-BYERS, E., "Of Mothers and Lovers. Social and Maternal Conflict in Kleist's 'Penthesilea'", in *Colloquia Germanica*, 45, febbraio 2012, p. 151.

9 Cfr. STELLA, *op. cit.*, p. 142. L'autore sottolinea come per Penthesilea il legame con la madre rappresenti l'unico sentimento di amore autentico. Infatti, come evidenzia lo stesso Stella, nell'originale tedesco il verbo utilizzato è "lieben" ("amare"), senza che siano presenti altre sfumature del campo semantico dell'affetto. [N.d.R.].

10 Pen., p. 352.

[...] mai la forza dell'arco si sarebbe lasciata governare da deboli donne, impedita dai seni colmi, come dall'uomo. La regina si fermò un istante, aspettando in silenzio l'effetto di quel discorso; ma quando un moto di viltà si diffuse, lei si amputò repentina il seno destro, e battezzò le donne chiamate a tendere l'arco, e crollò a terra prima di aver finito: Amazzoni, ovvero prive di seno! Allora le fu imposta la corona.¹¹

Con il suo gesto, Tanai mutila dunque di fatto la propria femminilità, ridefinendo la propria identità in una dimensione androgina, dove elementi di entrambi i sessi si fondono tra loro. Questo atto di mutilazione non è solo funzionale alla guerra, ma assume un valore simbolico ben più profondo: sancisce una femminilità “incompleta” o parzialmente negata. Difatti, le amazzoni devono necessariamente sviluppare tratti maschili — come le abilità in battaglia — rinunciando alla loro piena femminilità per poter sopravvivere e autodeterminarsi. Anche il termine “amazzone”, dal greco «'Ἀμαζόνες», che significa “priva di seno”, riflette questa condizione trascesa: il sacrificio del seno diventa così simbolo di una femminilità funzionale al potere e alla guerra, collocata al di là delle convenzionali distinzioni tra i generi.

La natura androgina delle Amazzoni assume, dunque, un ruolo fondamentale in questo contesto. Queste donne non assumono soltanto tratti maschili per pura necessità bellica, ma creano un'identità ibrida, né femminile né maschile, bensì “amazonica”, condizione che rende possibile l'esclusione degli uomini dalla loro struttura sociale e psichica. Come descritto nel dramma, Pentesilea e le sue compagne non vedono nella mutilazione del seno una perdita, ma un adattamento necessario per eccellere nell'arte della guerra e affermare la loro indipendenza. L'androgenia non è quindi solo una condizione fisica, ma diventa una forma di negazione del maschile: le Amazzoni rifiutano di incorporare l'uomo come elemento integrante della loro società, cercando invece di costruire una realtà autonoma.

Complesso anti-edipico

Dopo aver esaminato la dimensione androgina e la mutilazione della femminilità come segno distintivo delle Amazzoni, diventa evidente come queste caratteristiche abbiano conseguenze profonde non solo sul piano sociale, ma anche su quello psichico. L'androgenia non rappresenta solo un adattamento alla guerra, ma rappresenta un aspetto centrale nella costruzione dell'identità delle Amazzoni, necessario per la formazione di ciò che Angela Mauss-Hanke definisce “complesso anti-edipico”, ossia un complesso edipico rovesciato, poiché le amazzoni “con il danno inflitto alla loro sessualità e alla funzione materna [...] ‘tagliano’ essenzialmente il proprio Sé da una struttura triangolare per ridurlo a una pseudo-diade. Fuggono dalla loro condizione edipica e si rifugiano in uno stato anti-edipico”¹². In altre parole, le

11 Ivi.

12 MAUSS-HANKE, *op. cit.*, p. 482. Trad. mia.

guerriere sovvertono la tradizionale struttura triadica della psicoanalisi freudiana, che riguardava la madre, il padre e il figlio, e ne stabiliscono una diadica.

La negazione del maschile tipica della società amazzonica non si limita dunque alla sfera fisica o culturale, ma si riflette nelle dinamiche interne tra madre e figlia. Nel suo saggio, la psicoanalista Angela Mauss-Hanke descrive un caso particolarmente significativo di questa condizione, quello di Miss M., che paragona al personaggio kleistiano di Penthesilea. La paziente non è mai riuscita a raggiungere una condizione di maturità psicologica poiché, in assenza di una figura paterna, non ha mai potuto superare la fase edipica. Senza un "terzo" a mediare il legame, Miss M. ha sviluppato un rapporto simbiotico esclusivo con la sorella defunta, che ha assunto per lei un ruolo materno. Come emerge dal saggio, Miss M. rimane così in uno stato di immaturità e dipendenza dalla sorella/madre, non riuscendo in nessun modo a staccarsi dal suo ricordo e, di fatto, restando ancorata ad una struttura diadica di tipo madre-figlia¹³.

Similmente a quanto accaduto nella vita di Miss M., anche nella società amazzonica descritta da Kleist il ruolo del padre e degli uomini tout court è completamente rimosso. Questi vengono eliminati alla nascita o esclusi dalla comunità, come avviene durante la Festa delle Rose:

PENTESILEA. E poi questo venne decretato dal consiglio del popolo: libere come il vento in campo aperto sono le donne che hanno compiuto un tale eroico gesto, e non più al servizio del sesso maschile. Uno stato, sovrano, andava istituito, uno stato delle donne, che in futuro nessuna voce virile in cerca di dominio avrebbe più usurpato, che dignitosamente si desse la sua legge, che ad essa ubbidisse, e che la proteggesse: e Tanai doveva essere la sua regina! L'uomo che ha visto questo stato, dovrà chiudere gli occhi subito e in eterno; e se un maschio verrà generato dal bacio del tiranno, subito seguirà il padre selvaggio giù nell'Orco.¹⁴

Non esiste, dunque, alcuna figura maschile che possa mediare il legame tra madre e figlia. Di conseguenza, la dinamica triadica del complesso edipico, che prevede madre, padre e figlio, viene ridotta a una diade composta esclusivamente da donne¹⁵.

Proprio sulla base di questa condizione anti-edipica poggia l'assassinio di Achille. L'omicidio non è semplicemente un atto di violenza o una manifestazione di rabbia personale da parte di Penthesilea, ma il compimento della volontà materna. In punto di morte, come abbiamo visto, Otrera impone alla figlia di battersi contro Achille, sovvertendo le regole tradizionali della società amazzonica, che prevedono che sia il dio Marte a indicare alle guerriere l'uomo da affrontare in battaglia. Invece di seguire le norme divine, Penthesilea risponde al mandato di sua madre, per la quale il nome di Achille ha assunto un significato irrevocabile. Questo incarico materno,

13 Cfr. *ibid.*, p. 490–496.

14 Pen., p. 351.

15 Cfr. SCHREIBER-BYERS, *op. cit.*, p. 151.

ricevuto in un momento sacro e definitivo, assume un'importanza assoluta nella psiche di Penthesilea.

L'assassinio di Achille o l'ombra di Otrera

Nel complesso rapporto tra Penthesilea e Achille, gli elementi androgini della protagonista assumono un ruolo centrale, dissolvendo le distinzioni tra desiderio erotico e devozione filiale. Achille diventa per Penthesilea una sostituzione della madre perduta, Otrera, che rappresentava l'oggetto d'amore primario nella sua esistenza¹⁶. Questo aspetto è chiaramente espresso nella scena XV, dove Penthesilea riflette sulla connessione con la madre: "[...] era come se la madre mi aleggiasse intorno [...] nulla mi parve più sacro che soddisfare la sua estrema volontà". Qui, la presenza di Otrera si manifesta come un'ombra costante che continua a influenzare Penthesilea, anche nel momento della battaglia con Achille e della loro conseguente unione, trasformandolo non solo in un avversario, ma in una figura di sostituzione materna: attraverso quella battaglia, difatti, l'amazzone poteva soddisfare l'estremo desiderio di Otrera e ripropone il desiderio erotico nei confronti della madre, derivante dal suo irrisolto complesso anti-edipico.

Un ulteriore momento particolarmente significativo è quando Penthesilea ricorda di aver cosperso il sarcofago della madre con fiori profumati: "E quando ebbi cosperso di fiori, dei più profumati, il suo sarcofago, allora, con l'esercito delle Amazzoni partii verso la rocca dardania". Questo gesto richiama simbolicamente le rose della Festa delle Rose, il rito tramite il quale le amazzoni potevano finalmente unirsi sessualmente agli uomini conquistati in battaglia. Tuttavia, in questo contesto di lutto, i fiori assumono un duplice significato: non solo, come simbolo funebre, rendono omaggio alla madre defunta, ma, come rose, rappresentano anche il legame che Penthesilea tenta di creare tra la morte di Otrera e il suo desiderio di unione con Achille. In questo senso, i fiori sul sarcofago di Otrera simboleggiano una continuità tra la sfera della morte e quella del desiderio erotico, proiettando su Achille il ricordo e la presenza della madre.

Penthesilea, inoltre, con la sua femminilità mutilata e i suoi tratti androgini, non è l'unica figura a incarnare una commistione di generi: nel dramma di Kleist, il tradizionale eroismo virile di Achille viene sovvertito, e l'eroe maschile per eccellenza assume tratti femminili nella sua sconfitta¹⁷: il Pelide, nel suo confronto con Penthesilea, diventa una figura passiva e vittimizzata, la cui "femminilizzazione" culmina con il suo omicidio¹⁸. Questo ribaltamento dei ruoli di genere è reso evidente

16 Cfr. SCHULLER, M., "Liebe ohne Gleichen. Bildersprache in Kleists *Penthesilea*", in *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Campe, Rüdiger (ed.), Rombach, Friburgo/Berlino/Vienna 2008, p. 51.

17 Cfr. STELLA, *op. cit.*, pp. 126-127

18 Cfr. *ivi*.

dal momento in cui Achille, ormai sconfitto, viene cannibalizzato da Penthesilea, una scena che contrasta profondamente con l'immagine dell'eroe virile che la mitologia classica ci ha consegnato. L'assassinio di Achille diventa, quindi, un momento in cui le distinzioni tra maschile e femminile si dissolvono: Penthesilea, con i suoi tratti androgini, assume il ruolo dell'assassino, mentre Achille, nella sua passività e vulnerabilità, viene "femminilizzato" e diviene vittima.

Tale femminilizzazione assume un ruolo centrale se ci si sofferma sul fatto che Penthesilea inizia a divorare Achille proprio dal petto. È qui che il linguaggio utilizzato da Heinrich von Kleist assume una particolare rilevanza. Nel passaggio nell'originale tedesco, Achille — così ci riporta Meore — pronuncia le seguenti parole:

MEORE. [...] Penthesilea! meine Braut! was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?
Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher,
Auf öden Schneegefilden heulend treibt;
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust [...]¹⁹

Il termine "Brust" usato per descrivere il petto di Achille è particolarmente significativo, poiché in tedesco può indicare sia il "petto" maschile sia il "seno" femminile, dunque il "seno materno". Questa ambiguità lessicale non solo sottolinea la femminilizzazione di Achille, ma rafforza l'associazione tra il guerriero e Otrera, sottolineando il desiderio di Penthesilea di ristabilire un legame con la madre attraverso il corpo di Achille. Elizabeth Schreiber-Byers ha sottolineato questo aspetto chiave, affermando che, nel momento in cui Penthesilea morde il petto di Achille, "identifica il proprio seno rimanente con quello della madre, il seno dal quale si nutriva da bambina, e ancora una volta, allo stesso tempo, divora e bacia sua madre"²⁰. Questo atto violento, che fonde eros e thanatos, può dunque essere letto come un estremo tentativo di riunirsi alla madre defunta: Penthesilea equipara il petto di Achille al seno materno, fonte di amore e nutrimento, trasformando il corpo del guerriero in un ponte tra il suo legame con Otrera e il desiderio, ora distruttivo, di possedere o annientare Achille. Tale gesto rivela l'ambiguità che caratterizza l'amazzone, sospesa tra un amore di matrice filiale e un'aggressività incontenibile.

Nell'ultima scena, infatti, Penthesilea confessa di aver confuso il "baciare" con il "divorare" il corpo di Achille, confermando ulteriormente la sua condizione di smarrimento emotivo:

19 KLEIST, H. von, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in REUSS, R., STAENGLE, P. (eds.), *Sämtliche Briefe*, Vol. I, Deutscher Taschenbuch Verlag, Monaco di Baviera 2011, p. 481.

20 SCHREIBER-BYERS, *op. cit.*, p. 158. Trad. mia.

GRAN SACERDOTESSA. Tu lo colpisti.
 PENTESILEA. L'ho dilaniato!
 PROTOE. Oh, mia regina!
 PENTESILEA. O è accaduto altrimenti?
 MEROE. L'orrenda!
 PENTESILEA. L'ho baciato a morte?
 GRAN SACERDOTESSA. Oh, cielo!
 PENTESILEA. No? Non l'ho baciato? Dilaniato, davvero? Parlate!
 GRAN SACERDOTENA. Ahimè! Ahimè, ti dico. Nasconditi! Fa' che ti copra un'eterna tenebra!
 PENTESILEA. Così, è stato un errore. Amore, orrore fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l'uno con l'altro.²¹

Il drammatico equivoco tra “amore” e “orrore” completa il quadro di un personaggio incapace di distinguere la passione affettiva dalla violenza, tanto da baciare “a morte” l'amato, in un gesto che mostra l'impossibilità di Penthesilea di separare la dimensione erotica da quella distruttiva. Il corpo di Achille diventa così il mezzo attraverso cui Penthesilea cerca di sanare la propria frattura interiore. Divorare il petto di Achille, che lei associa al seno materno, rappresenta sia il desiderio di riconciliazione che una manifestazione dell'impossibilità di recuperare completamente il legame perduto con Otrera. La corrispondenza simbolica tra Achille e Otrera è fondamentale per comprendere la psicologia di Penthesilea, dal momento che il guerriero, inizialmente visto come un avversario, diventa progressivamente una proiezione della madre, il mezzo attraverso cui Penthesilea tenta di riconnettersi al proprio femminile.

Conclusioni

La presente analisi della *Pentesilea* di Heinrich von Kleist consente di evidenziare come la figura dell'amazzone, pur inserendosi in una cornice mitologica, rifletta dinamiche psichiche di notevole complessità. La tensione tra amore e distruzione, incarnata dall'atto estremo di divorare Achille, emerge quale elemento centrale per comprendere l'ambiguità emotiva della protagonista: Penthesilea, nel suo continuo oscillare tra devozione filiale e pulsioni erotico-aggressive, manifesta un intreccio di forze che si riconducono, in ultima istanza, alla sua impossibilità di superare una struttura anti-epica e di elaborare compiutamente il legame con la madre.

Come illustrato, la mutilazione del corpo — sia in chiave androgina per la costruzione dell'identità amazzonica, sia per la “femminilizzazione” di Achille nella scena del cannibalismo — testimonia una deformazione delle normali categorie di genere e dello sviluppo psichico. L'assenza o la negazione della figura paterna, nella prospettiva di Mauss-Hanke, si traduce in un blocco della maturazione psicologica,

21 Pen., p. 384.

favorendo una diade madre-figlia che non ammette mediazioni e compromette la possibilità di una relazione affettiva adulta e differenziata. In particolare, l'atto estremo di "baciare a morte" Achille accentua la tragica commistione di eros e thanatos, confermando l'incapacità di Penthesilea di distinguere la passione amorosa dalla violenza distruttiva, e collocando l'omicidio di Achille nella sfera di un rituale a metà tra fedeltà filiale e slancio erotico.

Di seguito vengono delineati alcuni possibili sviluppi di ricerca che, pur superando i confini del presente contributo, evidenziano la multidimensionalità dell'opera kleistiana e la necessità di ulteriori approfondimenti. Da un lato, un'analisi psicoanalitica basata sulle prospettive junghiane offrirebbe la possibilità di indagare il ruolo di Penthesilea e Achille in termini di dinamiche archetipiche, esaminando l'emergere di immagini simboliche e motivi ricorrenti (ad esempio, il petto/seno come fonte di nutrimento e al contempo di aggressività) e la presenza costante della madre. A ciò si aggiunge la dimensione intertestuale e comparativa, in cui *Pentesilea* potrebbe essere messa a confronto con altre figure femminili assassine — da Medea a Clitennestra, da Giuditta ad altre eroine tragiche — per evidenziare similitudini e differenze nella costruzione dell'identità femminile e nelle diverse declinazioni della violenza.

In conclusione, lo studio del dramma *Pentesilea* ha permesso di comprendere come il tema dell'assassinio di Achille superi la semplice dimensione narrativa e assuma una valenza profondamente psichica e rituale: un gesto che intreccia devozione filiale, desiderio erotico, e impulsi distruttivi. L'approfondimento delle questioni qui delineate, specialmente attraverso il confronto con le teorie freudiane e junghiane, potrà aprire la strada a nuove interpretazioni dell'opera kleistiana, ampliando la comprensione del complesso intreccio tra mito, psiche individuale e dinamiche di genere.

Bibliografia

Letteratura primaria

- KLEIST, H. von, *Penthesilea*, tr. a cura di E. Filippini, in CARPI, Anna Maria (ed.), *Kleist. Opere*, Mondadori, Milano 2011, pp. 291–386.
- KLEIST, H. von, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in REUSS, R., STAENGLE, P. (eds.), *Sämtliche Briefe*, Vol. I, Deutscher Taschenbuch Verlag, Monaco di Baviera 2011, pp. 373–500.

Letteratura secondaria

- CARPI, A. M., SBARRA, S., *Commento*, in CARPI, A. M. (ed.), *Kleist. Opere*, Mondadori, Milano 2011, pp. 1137–1354.
- MAUSS-HANKE, A., “Psychoanalytic considerations about the anti-oedipal condition in Heinrich von Kleist’s *Penthesilea* and in the analysis of Miss M”, in *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, marzo 2013, pp. 477–499.
- SCHREIBER-BYERS, E., “Of Mothers and Lovers. Social and Maternal Conflict in Kleist’s ‘*Penthesilea*’”, in *Colloquia Germanica*, 45, febbraio 2012, pp. 145–161.
- SCHULLER, M., “Liebe ohne Gleichen. Bildersprache in Kleists *Penthesilea*”, in *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Campe, Rüdiger (ed.), Rombach, Friburgo/Berlino/Vienna 2008, pp. 47–59.
- STELLA, M., “Achille tra le rose (negli anni di Napoleone). Femminilizzazione del guerriero nella *Penthesilea* di Heinrich von Kleist”, in *Storia delle Donne*, 16, gennaio 2020, pp. 125–146.

*Tra la prigione del patriarcato e la libertà dell'emancipazione:
la dicotomia dell'anima femminile
in Lady Macbeth del distretto di Mtsensk di Nikolaj Leskov*
Anna Sokolova

*Tutte le famiglie felici sono uguali,
ogni famiglia infelice è infelice a modo suo*
L. Tolstoj, *Anna Karenina*

I “turbolenti”anni Sessanta del XIX secolo in Russia rappresentarono un punto di svolta cruciale per la storia del paese, non solo per le riforme politiche ed economiche, ma anche per i cambiamenti sociali e culturali che iniziavano a emergere con forza (Alešina 2016: 115). In questo contesto di fermento, tra le molteplici questioni che la società russa si trovò a fronteggiare, assunse una certa rilevanza la cosiddetta “questione femminile” (Ėjchenbaum 1969: 350). Ciononostante, questa tematica venne spesso relegata ai margini, ridotta a un mero argomento di dibattito pubblico, come quello che animò le pagine di riviste quali *Moskovskij Telegraf* (il *Telegrafo di Mosca*), *Teleskop* (il *Telescopio*), *Molva* (*La fama corrente*), *Syn Otečestva* (il *Foglio della patria*), *Sovremennik* (il *Contemporaneo*) e altre (cfr. Jukina 2024). La vita delle donne era fortemente influenzata dall'organizzazione patriarcale della famiglia, che, secondo Boris Mironov, funzionava come “un piccolo stato assolutista” (Mironov 1989: 228). Tale struttura era considerata la “cellula base” del Grande Stato imperiale (Zagorovskij 1902: 75-76), riflettendo e rafforzando il sistema autoritario che dominava la società russa dell'epoca. La famiglia, considerata il fondamento della società, trovava il proprio sostegno dagli usi e dai costumi, oltre che dagli insegnamenti del *Domostroj* (*Domostroj ovvero La felicità domestica*, XVI secolo), un codice morale e pratico che regolava la vita domestica (Kuimova 2012: 3). All'interno di questo modello, il padre e il marito rivestivano un ruolo centrale, esercitando un'autorità assoluta. Egli era il legislatore della casa, il principale responsabile del benessere economico e spirituale di tutti i membri, e il garante della sua disciplina. Questo potere si estendeva anche all'educazione morale della moglie e dei figli, plasmando i loro caratteri e orientando le loro inclinazioni in conformità con i principi tradizionali:

È opportuno che i mariti insegnino alle mogli con amore i precetti giusti e saggi, è

opportuno che le mogli li interrogino riguardo ad ogni argomento divino, su come salvare l'anima, come compiacere a Dio e al marito, come organizzare con saggezza la propria casa e sottomettersi in tutto al marito. E che quello che questi dispone venga accettato con amore e che la moglie agisca secondo le sue disposizioni. (Koman 1988: 55)

Tuttavia, a partire dagli anni Quaranta, accanto alle consolidate tradizioni ortodosse e patriarcali, iniziò a delinearsi una nuova etica dell'amore e del matrimonio. Questa evoluzione fu influenzata dalle correnti filosofiche francesi, in particolare dal socialismo utopistico e dalle idee progressiste, nonché dalle opere di Georges Sand (Kafanova 2006: 31-36), che criticarono con vigore gli stereotipi di genere prevalenti, mettendo in luce il ruolo oppressivo e limitante che le donne erano costrette a ricoprire sia all'interno della famiglia che nella società. In tale contesto di rinnovamento culturale, una parte significativa dell'*intelligencija* russa, in particolare gli occidentalisti, cercò di ridefinire le dinamiche interpersonali e trasformare i modelli relazionali, mettendo in discussione l'inevitabile disuguaglianza di genere sancita dalle consuetudini (cfr. Bazanov 1941). L'obiettivo era quello di creare nuovi paradigmi di amore e matrimonio, fondati su una visione più equilibrata, che superasse le rigide gerarchie patriarcali in favore di un approccio più liberale (cfr. Egorov 1991). Eppure, a partire dagli anni Sessanta, emersero diverse contraddizioni nel processo di emancipazione femminile, dovute, da un lato, all'impreparazione delle donne stesse ad affrontare i cambiamenti sociali e, dall'altro, alla carenza di un adeguato quadro legislativo ed etico-morale (Burmistrova 2010: 74-75). Riguardo a quest'ultimo aspetto, che contribuì alla "crisi morale", Serafim Šaškov osservò: «Queste *barine* non erano frutto della propaganda di George Sand: erano sempre esistite, ma prima, sotto l'oppressione di un'opinione pubblica patriarcale e ipocrita, vivevano costantemente dietro una maschera, fingendo di essere virtuose» (Šaškov 1898: 848-854). Il filosofo e scrittore Aleksandr Herzen, in *Byloe i dumach* (*Passato e pensieri*, 1870), propose una peculiare analisi della "deformazione sociale" in atto, delineando alcune figure che definì come "le nostre traviate e camelie" e "le nostre nichiliste" (cfr. Herzen 1956). Questo cambiamento, permeato da una profonda disillusione riguardo alla "libertà", non poteva passare inosservato nella letteratura e trovò ampio riscontro nelle opere di numerosi autori e autrici russi dell'epoca. Tra questi Aleksej Pisemskij, Ivan Turgenev, Fëdor Dostoevskij, Nikolaj Nekrasov, Lev Tolstoj, Vsevolod Garšin e Ivan Gončarov, e autrici quali Avdot'ja Panaeva e Nadežda Chvoščinskaja. In tale contesto si inserisce anche Nikolaj Leskov (1831-1895), scrittore e giornalista russo, che affrontò il tema dell'emancipazione femminile in numerosi suoi scritti, come *Žitie odnoj baby* (*La vita di una contadina*, 1863), *Nekuda* (*Senza via d'uscita*, 1864), *Na nožach* (*Ai ferri corti*, 1870-1871) e *Soborjane* (*I preti di Stàrgorod*, 1870-1871), nonché in racconti successivi quali *Pavlin* (*Il pavone*, 1874) e *Judol'* (*Valle delle lacrime*, 1892) e altri (Pogrebnaja 2000: 1). Un contributo significativo a questa riflessione, incentrato su un'introspezione psicologica della donna, è la novella *Lady Makbet Mscenskogo*

uezda (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, 1865), che si colloca nella tradizione inaugurata da Ivan Turgenev con opere come *Gamlet i Don Kichot* (*Amleto e Don Chisciotte*, 1860) e *Gamlet Ščigrovskogo uezda* (*L'Amleto del distretto di Ščigry*, 1849). In questo lavoro, Leskov rielabora i temi shakespeariani, non solo alludendo al carattere della protagonista e anticipando la trama, ma inserendo la sua figura in un contesto completamente nuovo: quello di un ambiente russo segnato dalla crisi di un sistema sociale, che diventa il terreno di un profondo confronto tra l'antichità e la modernità, tra il desiderio di libertà individuale e le costrizioni della prigione patriarcale:

Qualche volta dalle nostre parti capitano personaggi che non possiamo ricordare che con terrore, anche se è passato molto tempo da quando li abbiamo incontrati. Al novero di tali personaggi appartiene la mercantessa Caterina L'vovna Izmajlova, che non cessò mai di recitare un dramma terribile, a causa del quale i signori della nostra nobiltà cominciarono a chiamarla con il dolce nome di Lady Macbeth del distretto di Mtsensk. (Leskov 2024: 9)

Come affermò Maksim Gor'kij, «Leskov è uno scrittore profondamente radicato nel popolo» (Gebel' 1945: 17), distinguendosi per una genuina connessione con la tradizione e la cultura russa, e per una visione del mondo che attinge alle radici della sua terra e della sua gente. L'idea di *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* nacque nell'autunno del 1864 a Kiev, ispirato a un episodio risalente ai suoi anni di liceo a Orël. La storia raccontava di una nuora che, esasperata dall'ostinata longevità del suocero, gli versò della ceralacca bollente nell'orecchio mentre lui riposava sotto un cespuglio di ribes nero. Il suocero morì e la nuora venne punita per il suo crimine, ma l'episodio rimase impresso nella memoria collettiva come una macabra testimonianza di crudeltà familiare (Grossman 1945: 129). La novella apparve per la prima volta nel gennaio 1865 sulla rivista *Epocha* (*Epoca*), fondata e diretta dai fratelli Dostoevskij, con il titolo *Ledi Makbet našego uezda* (*Lady Macbeth del nostro distretto*), firmata con lo pseudonimo M. Stebnickij: «[...] è il primo di una serie di schizzi dedicati alla nostra zona (Oka e parte del Volga)» (*Epocha*, 1865, n. 1: 39–80), segnando così l'inizio di un'analisi critica delle dinamiche familiari e dei conflitti morali nella Russia provinciale. L'intenzione dell'autore era quella di sviluppare ulteriormente il tema, includendo anche altri personaggi femminili che avrebbero contribuito a delineare il quadro completo dell'epoca:

In totale, penso di scriverne dodici, ciascuno in un volume di uno o due fogli: otto dedicati alla vita popolare e mercantile e quattro alla nobiltà. Dopo *Lady Macbeth* (una mercantessa) verrà *Graziella* (una nobildonna), poi *Majorša Polivodova* (una proprietaria terriera), quindi *Fevron'ja Rochovna* (una contadina scismatica) e *Babuška Bloška* (una levatrice). Non elencherò gli altri, soprattutto perché non sono ancora completati [...]» (Leskov 1958, X: 253)

Tuttavia, Leskov non portò mai a termine questo ambizioso progetto, e *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* rimase l'unica opera completata di quella serie.

Il titolo definitivo comparve nel 1867, quando la novella fu inclusa — sempre con lo pseudonimo M. Stebnickij — nella raccolta *Povesti, očerki i rasskazy* (*Novelle, saggi e racconti*), dopo una significativa revisione stilistica rispetto alla versione originale pubblicata sulla rivista *Epocha* (Gebel' 1945: 19-30).

Il racconto incarna in modo emblematico la crisi del periodo e, oltre a riflettere la decadenza del patriarcato, mette in luce anche i cambiamenti che, a partire dal XVIII secolo, videro l'unione coniugale dipendere sempre più da interessi economici e sociali, piuttosto che da motivazioni sentimentali. La convenienza, lo status e le alleanze politiche assunsero un ruolo predominante, mentre l'affetto lasciava il posto a considerazioni pragmatiche, trasformando la relazione in una questione di strategia calcolata (Kaškareva 2017: 93). Tali dinamiche si riflettono chiaramente nella figura di Caterina L'vovna, protagonista dell'opera di Leskov, una giovane donna di venticinque anni, data in sposa a Zinovio Borisovič, un mercante vedovo di quarant'anni. Il marito rappresenta appieno il concetto di *vygodnaja partija* (partito vantaggioso) (cfr. Zalambani 2019): un uomo maturo, economicamente solido e socialmente rispettabile (Leskov 2024: 9-10):

Nella nostra città la famiglia degli Izmajlov non era una delle ultime, erano commercianti in granaglie, avevano un grande mulino in una fattoria del distretto, un orto nella parte bassa della città e una bella casa. A quei tempi i mercanti erano agiati [...]. (Leskov 2024: 10)

La relazione tra i coniugi si configura come un esempio della “mercificazione del matrimonio” (cfr. Zalambani 2019), evidenziando le disuguaglianze di genere e di età, nonché il ruolo subordinato della donna all'interno della famiglia, ridotta a un mero oggetto di scambio:

Nella grande casa regnavano silenzio, pulizia e tranquillità; non si sentiva né un rumore, né una voce umana, solo le lampade ardevano davanti alle immagini sacre. Cammina, cammina per le stanze deserte, Caterina L'vovna comincia a sbadigliare dalla noia [...] quella noia russa, la noia della casa del mercante [...]. (Leskov 2024: 12)

Come Lady Macbeth, che si trova nel silenzio del suo castello (Shakespeare 1951: 21), anche Caterina L'vovna è confinata nell'isolamento della casa di Zinovio Borisovič, avvolta dalla luce tremolante delle candele che illuminano le immagini sacre. Tuttavia, mentre la regina shakespeariana trova un momentaneo conforto nella lettera del marito, la mercantessa è priva di qualsiasi tipo di comunicazione: nessuna lettera, nessun messaggio, nessuna parola che possa interrompere il peso della sua solitudine. La sua vita si riduce a una tranquillità opprimente, dove la segregazione fisica si intreccia con un vuoto interiore che sembra non avere via di fuga. La sua condizione, simile a quella di una “gabbia di canarino”, rivela uno status sociale elevato che, lungi dall'essere liberazione, la imprigiona in una routine noiosa e soffocante, dominata dalla *skuka* (Aizlewood 2007: 404-406), quel senso di vuoto

e frustrazione che pervade la sua anima. Questo abisso esistenziale avrebbe potuto essere colmato dallo studio, dallo scontro con idee nuove che avrebbero potuto suggerirle alternative al suo destino o, quanto meno, offrirle la possibilità di sognare una realtà diversa, come sostenne Leskov nei suoi articoli (Leskov 1958: 331-332). Ma, come per molte donne nella sua condizione, cultura e istruzione le sono precluse. Caterina L'vovna non è «un'amante della lettura», né ha accesso a una conoscenza che le permetterebbe di sfuggire alla monotonia della sua vita grigia e intrappolata. L'unico libro che trova nella sua casa è la *Vita dei Santi* (Leskov 2024: 9-12), un testo religioso che rappresenta l'indeformabilità della realtà che le è imposta: storie di devozione e sacrificio, l'unico strumento di riflessione che le è concesso, ma che non fa altro che rinforzare l'immobilità della sua sorte.

La sua vita è confinata all'interno di un perimetro rigidamente definito, costantemente osservata e controllata dalla società. Ogni suo movimento, ogni sua azione è osservato e giudicato, alimentando una sensazione di claustrofobia che la rende prigioniera non solo del proprio essere, ma anche delle aspettative collettive che la relegano a un ruolo predeterminato: «erano tutte le persone rigide e severe che osservavano come lei si sedeva, come camminava, come si alzava» (Leskov 2024: 11). Questo controllo non si limita solo a governare i comportamenti esterni della protagonista, ma penetra anche nella sua immagine fisica, che diventa una manifestazione tangibile della sua anima. Leskov, infatti, sosteneva che «l'anima è intrinsecamente cristiana» (Leskov 1958: 456), e in tal senso il corpo femminile è concepito come un luogo in cui si riflettono virtù, devozione e l'adesione alle severe leggi sociali e spirituali. La bellezza esteriore, priva di vanità o ostentazione, non è destinata a suscitare desiderio o attrazione sessuale, ma deve incarnare un ideale di innocenza e semplicità. Diventa così un'estetica quasi sacra, che richiama l'iconografia religiosa e riflette la purezza e la moralità della donna come espressione visibile di una interiorità virtuosa:

Caterina L'vovna non era nata bella, ma aveva un aspetto piacente. [...] non era alta di statura, ma era snella, il collo sembrava di marmo tornito, le spalle tonde, il seno robusto, il sottile nasino all'insù, gli occhi neri, vivaci, la fronte bianca e spaziosa, i capelli neri dai riflessi azzurrini. (Leskov 2024: 9)

L'aspetto piacevole di Caterina L'vovna, irrazionale e distante dalle leggi del mondo mercantile, unito al suo «carattere impulsivo» (Leskov 2024: 11), si distacca radicalmente dall'immagine tradizionale della donna, rompendo gli schemi che la vorrebbero sottomessa (cfr. Telegin 1998). L'autore sembra voler mettere in evidenza, attraverso la protagonista, quella «deviazione dalla norma» del periodo, un'alterità che va oltre la bellezza convenzionale, sfidando le norme imposte. La sua descrizione, intrisa di toni che evocano una sensualità travolgente, è l'antitesi del modello idealizzato della donna, silenziosa, fedele e devota, come la figura di Tat'jana Larina in *Evgenij Onegin* (*Eugenio Onegin*, 1833) di Aleksandr Puškin (Filimonova 2016: 149-150). La pelle liscia come il marmo, i capelli lucenti come seta scura, il

seno prosperoso e gli occhi neri presentano una donna ardente, passionale e inquieta. Questi tratti presagiscono l'esplosiva eruzione di un vulcano, anticipando la figura di una donna fatale, che richiama alla mente personaggi letterari come Emma Bovary, Effi Briest e Anna Karenina.

Il distacco da “angelo del focolare domestico” (cfr. Polato 2023) diventa ancora più evidente nell'assenza di figli, un aspetto cruciale nella concezione tradizionale della donna sposata nell'Ottocento russo. L'incapacità di Caterina L'vovna di adempiere a quello che la società definiva il suo ruolo primario – la procreazione – la rende una figura ancor più controversa. Nella cultura dell'epoca, la maternità non era solo vista come un dovere, ma come un segno di completamento e realizzazione all'interno della famiglia (Belova 2014: 348), oltre a rappresentare una risposta alle aspettative sociali. (Carotenuto 2024: 373). La giovane donna in età fertile che non riusciva a concepire veniva considerata incompleta, e il fallimento di Caterina L'vovna in questo non solo delude le pretese del marito e del suocero, ma innesca un tormento interiore che si fa sempre più profondo: «Perché mi sono sposata? Perché ho legato il mio destino a un uomo, se non posso avere figli?» (Leskov 2024: 11):

[...] gli uomini dei secoli precedenti si sposavano essenzialmente per i motivi “dinas-tici”, cioè prendevano moglie perché questa li aiutasse a gestire la fattoria e desse loro figli maschi ai quali trasmettere il patrimonio. Il rapporto affettivo tra uomo e donna era pressoché inesistente. (Shorter 1982: 16)

In effetti, l'affetto non veniva considerato un elemento essenziale per il matrimonio, che era principalmente visto come un'alleanza funzionale, un contratto sociale progettato per soddisfare le necessità economiche, politiche e familiari dell'epoca. Sebbene il sentimento romantico potesse svilupparsi in alcuni casi, era frequentemente subordinato a logiche pratiche e strategiche (Zalambani 2019: 9):

Aveva sposato il nostro mercante Izmajlov [...], non perché ne fosse innamorata o provasse una particolare attrazione per lui, ma perché Izmajlov aveva chiesto la sua mano e lei era una ragazza povera e non le si erano presentati altri pretendenti. (Leskov 2024: 9-10)

Nel corso dei sei anni di matrimonio, la relazione tra Caterina L'vovna e suo marito rimase segnata dall'assenza di qualsiasi evoluzione emotiva. Non vi fu mai traccia di amore reciproco, come testimonia il fatto che: «il suo cuore non era mai appartenuto a lui in modo particolare» (Leskov 2024: 13). Questa mancanza di legame emotivo, questa “disperazione empirica” (cfr. Berdjaev 2008), spinse la donna a cercare gratificazioni sentimentali e fisiche al di fuori delle mura domestiche, un comportamento che, sebbene non raro nell'epoca (Zalambani 2019: 9), era comunque stigmatizzato dalla società. Per una donna un tale comportamento costituiva una grave “crisi morale”, poiché infrangeva le convenzioni e metteva in discussione le norme di sottomissione e lealtà coniugale. Caterina L'vovna, quindi, divenne una figura quasi ribelle, un archetipo dell'eroina descritta in *Groza* (L'uragano, 1860)

di Aleksandr Ostrovskij e in *Anna Karenina* (1878) di Lev Tolstoj (Ėjchenbaum 1958: V). La sua discesa nei desideri più intensi e proibiti, come quella di Emma Bovary in *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert, incarnò pienamente la crisi del suo tempo. Una crisi in cui i confini tra ciò che era lecito e ciò che era illecito (Šaškova 1875: 159) cominciavano a sfumare, mentre i desideri carnali, espressi «crudelmente e senza remore» (Leskov 1958: 334), emergevano con una forza travolgente, annientando ogni barriera precedentemente imposta. La loro intensità, simile alle passioni devastanti delle tragedie shakesperiane o al dramma *Vlast' t'my* (*La potenza delle tenebre*, 1886) di Lev Tolstoj, riflette la forza distruttiva di un ardore senza limiti.

Quando incontrò Sergio, il giovane magazziniere al servizio del marito, Caterina L'vovna rivelò quanto una donna fosse disposta a mettere in gioco in nome di quei principi che aveva sacrificato, abbracciando emozioni forti e sconosciute (cfr. Carotenuto 2007), capaci di risvegliare piaceri mai esplorati prima. In quel frangente cruciale, si trovò a fronteggiare un conflitto interiore: l'emergere di sensazioni vietate e la consapevolezza di un'attrazione travolgente che minacciava di annientare tutte le certezze su cui aveva costruito la sua vita fino a quell'istante.

Come osservò Leskov, questo momento rappresenta: «un'infelice confusione tra il concetto di emancipazione e l'idea di violazione delle leggi morali e dei doveri assunti volontariamente» (Leskov 1861, X: 657). Tuttavia, la sua infedeltà non è solo un atto di ribellione, ma nasconde una questione più profonda: un'insaziabile sete di conferme. La sua autostima, fragile e mai veramente consolidata, la spinge a cercare rassicurazioni altrove sul piano affettivo ed erotico. In questa ricerca incessante di approvazione, il tradimento diventa una modalità per colmare il vuoto che percepisce dentro di sé. Non si tratta di un vero e proprio amore (Carotenuto 2012: 156), ma piuttosto di una forma di riscatto e riconoscimento che lei non aveva mai trovato nel suo matrimonio con Zinovi. Il giovane con i suoi riccioli neri, la barbetta appena accennata e uno sguardo spontaneo (Leskov 2024: 15), riesce a farla sentire finalmente una donna. La sua presenza, così diversa da quella del marito, le permette di sperimentare una nuova dimensione di sé stessa, un ritorno alla sua femminilità e alla sessualità che sembravano ormai estinti nella monotonia della sua vita coniugale. La sua naturalezza, unita a una giovinezza vibrante e a un sorriso affascinante, diventa per lei una seduzione irresistibile, mentre le parole dolci e disarmanti la colpiscono nel profondo: «[...] prenderei un coltello d'acciaio e mi strapperei il cuore dal petto e lo getterei ai vostri piedi» (Leskov 2024: 24). Caterina L'vovna, che fino a quel momento aveva vissuto nell'ombra, si trasformò in una figura che non ha più paura di sentirsi viva, di lasciarsi abbandonare a un atto di trasgressione che, in passato, le sarebbe parso impensabile: il primo bacio, la prima notte d'amore con Sergio, mentre il marito era assente:

In quelle notti nella camera da letto di Zinovio Borisovič si bevve molto vino della cantina del suocero e si mangiarono molti dolci, e furono dati molti baci sulle labbra zuccherate della padrona, e ci furono molte carezze sui neri riccioli abbandonati sul

morbido cuscino. (N. Leskov, 2024: 27)

Caterina L'vovna si sentì finalmente completa, come se la notte trascorsa con Sergio avesse risvegliato una parte di sé rimasta a lungo sopita, nascosta e imprigionata nel proprio corpo. Una parte che incarnava: «la sua natura impetuosa, con un'energia tale che non fu possibile domarla» (Leskov 2024: 29). Quella che inizialmente sembrava una liberazione dalla routine soffocante della sua vita precedente, una rinascita emotiva, si trasformò in un'energia inquietante. Come osservò Carotenuto, si tratta di un: «travolgente potere sovversivo che non può non essere vissuto sino in fondo» (Carotenuto 2006: 56). Non era più un semplice impulso fisico, ma un vortice che penetra profondamente nella sua psiche, alimentando un'ossessione che cresce inesorabilmente: «[...] non riusciva a stare senza Sergio nemmeno un'ora» (Leskov 2024: 29). La mercantessa desiderava una conquista totale, un'impellente volontà di possedere Sergio in ogni sua parte. Il suo essere, che in precedenza si dissolveva nell'anonimato della quotidianità, trovava ora significato esclusivamente attraverso questa brama ardente. Quella che Freud definì “pulsione sessuale” (Freud 2013: 759), ovvero l'unico motore che sembrava in grado di ridisegnare e rinnovare la sua esistenza, trasformando ogni suo pensiero e azione in funzione di quel desiderio inarrestabile, si scontra, però, con la realtà che: «non tutte le strade vanno dritte, ci sono anche i fossi» (Leskov 2024: 27).

Di questo “patito d'amore” (Carotenuto 2007: 35), Boris Timofeič, il suocero di Caterina e simbolo per eccellenza dell'autorità patriarcale e del controllo morale, si trovò a essere testimone involontario quando vide il giovane scendere dalla finestra della nuora (Leskov 2024: 27). La violenza esplose in lui con una furia incontrollabile, scatenata da un istinto primordiale di difendere un ordine che sentiva minacciato. Nonostante lo sforzo di Sergio di placare l'ira, appellandosi alla vergogna che la sua azione potrebbe arrecare alla famiglia, dicendo: «Non coprire di disonore la tua casa di mercanti» (Leskov 2024: 27), la sua risposta fu impietosa e spietata. La sua rabbia non si limitò a una mera reazione emotiva, ma si tradusse in un'esplosione di violenza fisica: percuotendo il giovane con una frusta fino a quando le sue forze non si esaurirono. Il corpo di Sergio divenne così il terreno su cui il suocero tentò di restaurare una gerarchia di valori che, secondo lui, Caterina L'vovna, fino a quel “momento sempre sottomessa”, aveva infranto. La punizione culminò nel rinchiudere il giovane in un deposito di mattoni, come se questa reclusione potesse annullare la vergogna derivante dalla “caduta” della nuora (Leskov 2024: 28-29). Questo gesto finale si inserisce perfettamente nella visione collettiva di «noi» culturale descritta da Jurij Lotman, un concetto che esprime le norme di vergogna e onore, dove quest'ultimo è rappresentato dalla capacità di risolvere i conflitti attraverso una forza interna (Lotman 2001: 271-272). In quest'ottica, la sua dichiarazione: «ecco che cosa faccio di te: quando arriverà tuo marito, con le nostre mani porteremo te, donna disonesta, nella stalla e spediremo lui, la canaglia, in carcere» (Leskov 2024: 30), si presenta come il tentativo disperato di riportare la situazione entro i confini di una moralità prestabilita e di un ordine in cui l'onore deve essere preservato a qualunque costo.

Preservare a qualunque costo la sua “felicità” divenne di fondamentale rilevanza anche per Caterina L'vovna. L'accusa di essere una “nuora peccatrice”, lungi dall'abbatterla, alimentò la sua determinazione, trasformandosi nel motore che spinse la sua reazione verso comportamenti sempre più “insensati e pericolosi” (cfr. Carotenuto 2007). La sua “pazzia d'amore”, infatti, non solo la conduce a liberare Sergio dalla sua reclusione, ma anche a portarlo direttamente nel letto del marito, sfidando apertamente il giudizio della società e ignorando completamente il peso degli “occhi della gente”. In quel momento, la sua unica preoccupazione era proteggere l'uomo che incarna il senso stesso della sua vita (Leskov 2024: 30-31). L'intensità di questo desiderio la spinse a considerare Boris Timofeič come un ostacolo da eliminare. La sua azione assunse così una forma di freddezza glaciale e determinazione implacabile: l'avvelenamento con arsenico, destinato inizialmente ai topi, divenne il suo strumento di morte. Un gesto subdolo e calcolato, privo di segni evidenti, che le permetteva di compiere il crimine mantenendo intatta la sua apparenza:

La notte Boris Timofeič mangiò i funghi con la polenta e iniziò ad avere bruciori di stomaco. All'improvviso si sentì male e incominciarono vomiti tremendi. Sul far del mattino morì, come morivano i topi nei magazzini [...] Seppellirono secondo il rito cristiano Boris Timofeič, che non aveva sospettato per nulla di essere stato avvelenato. Il fatto non stupì nessuno: Boris Timofeič era morto dopo aver mangiato i funghi, come può capitare a molti. Lo seppellirono in fretta, senza aspettare il figlio. (Leskov 2024: 31-32)

Il gesto di Caterina L'vovna di far morire Boris Timofeič come «morivano i topi nei magazzini» rappresenta un'azione priva di rimorso, completamente svincolata da qualsiasi riflessione morale. In questo contesto, la sua scelta risuona con l'osservazione di Minois, che sottolinea come: «il veleno è stata l'arma di chi agisce nell'ombra e vuole nascondere la propria responsabilità» (Minois 2006: 15-16). L'assenza di una ponderazione etica nell'azione della donna si traduce in un atto di violenza che appare privo di qualsiasi giustificazione razionale, in un distacco completo dai principi che normalmente governano il comportamento umano.

La brutalità dell'omicidio di Boris Timofeič richiama immediatamente quello di Duncan in *Macbeth* di Shakespeare (Shakespeare 1951: 30-31), instaurando un parallelo tra l'azione di Caterina L'vovna e quella di Lady Macbeth. La violenza inflitta al suocero non è solo il risultato di un conflitto personale, ma si inserisce in un contesto più ampio di crimini violenti, che non solo permeano la letteratura dell'epoca, ma sono anche documentati nella cronaca sociale e giornalistica del tempo. Un esempio di ciò sono gli articoli pubblicati dai fratelli Dostoevskij sulla rivista *Vremja (Il tempo)* tra il 1861 e il 1862, che trattano di reati simili verificatisi in Francia, contribuendo a costruire un quadro di riferimento che lega la violenza domestica e i delitti passionali (Prokurova 2022: 176). Questo intreccio tra finzione e realtà è ulteriormente arricchito dalle esperienze dirette di Leskov, che, durante il suo servizio nella Camera Penale di Orël e successivamente a Kiev, ebbe occasione

di osservare da vicino queste dinamiche, acquisendo una conoscenza delle atrocità che avrebbe poi reso protagoniste delle sue opere (Bogdanov 1983: 13).

Il suocero, che assume la forma di un gatto nei sogni di Caterina L'vovna, è ormai ridotto a un mero spettatore, impotente di fronte alla spirale autodistruttiva degli impulsi che guidano la nuora (Guminskij 1983: 240). Questo processo si accelera simbolicamente attraverso il mutamento dello spazio narrativo, che si sposta al di fuori delle mura domestiche. Così, come nel primo incontro con Sergio, che avveniva fuori dall'opprimente e soffocante ambiente casalingo, ora gli amanti si ritrovano in un *locus amoenus*: un luogo esterno che, intriso di bellezza naturale, evoca un senso di libertà tanto valuta quanto effimera. I fiori bianchi del giardino, tradizionalmente simbolo di purezza e innocenza, si trasformano in una lente che riflette le "impurità" di Caterina L'vovna (Leskov 2024: 38-39). La "notte d'incanto" diventa il catalizzatore di una profonda epifania, costringendo la donna a confrontarsi con un frenesia e un eros che non può più controllare (cfr. Šestakov 1994). Sotto la "luce della luna", quasi sovrannaturale, che illumina la scena enigmatica e misteriosa, emerge il risveglio di un'intensità emotiva che va oltre i limiti umani: «Tu baciami fino a quando, da questo melo che sta sopra di noi, cadrà sulla terra il giovane fiore. [...] sussurrò Caterina L'vovna, stringendosi all'amante e baciandolo con un'ardente passione» (Leskov 2024: 40).

L'allegoria dell'Albero della conoscenza del bene e del male si fa esplicita nell'atto di Caterina L'vovna, che offre a Sergio il "frutto proibito" di una tentazione che, una volta assaporata, diventa incontrollabile e porta inevitabilmente alla "caduta" dei protagonisti (Genesi s.d.: 3-7). In questo modo, il *locus amoenus*, tradizionalmente un luogo di serenità e bellezza naturale, si trasforma in uno spazio carico di inganno, pericolo e peccato (Pasqualini 2015:7). Da un lato, Caterina si abbandona a giochi e scherzi con il giovane garzone, esprimendo una sessualità che, nel XIX secolo, veniva considerata dominio esclusivo dell'uomo, mentre l'interesse sessuale femminile era patologizzato (Žeri 2004: 107). Dall'altro lato, Sergio, il giovane privo di qualsiasi affetto, si lascia guidare da desideri puramente materialisti, manipolando astutamente i sentimenti della donna e creando un'illusione di amore priva di fondamento. Le sue dichiarazioni di gelosia nei confronti del marito della mercantessa e la proposta di sposarla "davanti alla Santa Chiesa" non sono altro che una messinscena ben orchestrata, finalizzata a migliorare la propria posizione sociale ed economica attraverso un matrimonio vantaggioso (Leskov 2024: 42-43).

Questo comportamento, sebbene ingannevole, rispecchia una prassi diffusa tra gli uomini dell'epoca (Šaškova 1875: 248). Sergio, consapevole della sua naturale posizione dominante, utilizza la vulnerabilità di Caterina L'vovna, giocando con i suoi sentimenti e sogni. La sua affermazione: «[...] la mia umile condizione non mi permette di fare quello che vorrei. Voglio dire che se fossi un signore o un mercante come voi, io non mi separerei mai da te e non rinuncerei a te per tutta la vita» (Leskov 2024: 42), rivela chiaramente come, sebbene il giovane sembri offrire conforto e una

via di fuga dalle sue frustrazioni, in realtà si inserisce in una dinamica di potere che sfrutta il suo desiderio per intrappolarla in un legame che non solo non la libera, ma la rinchiude ulteriormente. La promessa di riscatto emotivo si trasforma in una subdola dipendenza: «[...] ora so come fare di te un mercante, so come sarà la mia vita con te» (Leskov 2024: 44). Da questo momento in avanti, come la Lady Macbeth (Rogatis 2013: 2-18), il cui unico scopo era elevare il marito al trono a qualsiasi costo, Caterina L'vovna concentra tutte le sue energie nel far sì che il giovane diventi mercante, ereditando non solo le ricchezze, ma anche la posizione sociale della sua famiglia (Leskov 2024: 45-50).

La devozione della mercantessa al suo obiettivo segna un momento decisivo nella narrazione, determinando il passaggio dell'azione dal giardino — simbolo di passione, tentazione e desiderio incontrollabile — all'interno della casa, che ora riflette i resti di un ordine patriarcale. Questo cambiamento di ambientazione coincide con il ritorno inaspettato del marito, Zinovi Borisovič, una figura ormai svuotata di significato e di ruolo. La sua decisione di “entrare di nascosto”, come un intruso nella propria dimora, e la successiva espressione: «Ma ti sei divertita con un uomo» (Leskov 2024: 52), accentuano la sua impotenza e segnano la definitiva perdita di controllo sulla moglie. Il tradimento femminile, pur essendo un fenomeno talvolta considerato alla moda (Lotman 2017: 50), era tollerato nella società russa del XIX secolo esclusivamente a condizione che rimanesse celato, senza compromettere la reputazione pubblica della famiglia (Zalambani 2019: 21-22). Quando, tuttavia, l'infedeltà diveniva evidente, come nel caso di Caterina L'vovna o di Anna Karenina, essa acquisiva una gravità insostenibile, capace non solo di distruggere la donna, ma di minare l'onore di tutti i membri. Le parole del marito, che dichiara: «Tutte le belle cose si dicono sul tuo conto. [...] qui si sa bene dei tuoi amori» (Leskov 2024: 54-55), segnano il punto di non ritorno. La sua infedeltà, una volta resa pubblica, assume connotati di tale scandalo da risultare intollerabile per l'orgoglio e la reputazione dell'uomo. L'oltraggio è così profondo che Boris Timofeič, in preda a un misto di vergogna e desiderio di vendetta, arriva a contemplare l'idea di ricorrere al veleno (Leskov 2024: 54), lo stesso mezzo subdolo e silenzioso con cui la donna aveva già eliminato un ostacolo nella sua vita. Tuttavia, la condanna dell'infedeltà assume una configurazione nettamente diversa quando si passa al contesto maschile. Mentre l'infedeltà femminile veniva stigmatizzata senza appello, associata alla perdita definitiva dell'onore e della rispettabilità, quella maschile era frequentemente tollerata o addirittura normalizzata. Personaggi come Stepan Oblonskij e Aleksej Vronskij in *Anna Karenina* ne sono esempi paradigmatici: i loro tradimenti, pur generando turbamenti emotivi e conflitti interpersonali, non compromettono la loro posizione sociale o la percezione pubblica della loro integrità. Gli uomini, infatti, potevano trarre vantaggio dalle proprie seduzioni, utilizzandole come trampolini di lancio per progredire nella carriera e, più in generale, per condurre una vita socialmente rispettabile (Zalambani 2019: 21-22). Come anche nel caso di Sergio che non solo aveva corteggiato Caterina L'vovna, ma che in precedenza aveva già intrattenuto

altre relazioni con donne di classe superiore, come raccontato dalla cuoca Acsinia: «facesse all'amore con la padrona» (Leskov 2024: 19). Questo comportamento, lungi dall'essere considerato uno scandalo o meritevole di condanna, veniva invece interpretato come una forma di "ascesa sociale" che, nel contesto patriarcale del tempo, permetteva a uomini come Sergio di sfidare le convenzioni senza subire le stesse conseguenze cui una donna sarebbe stata sottoposta in una situazione simile (Zalambani 2019: 2, cfr. Lotman 2017).

Tuttavia, Caterina L'vovna non è una donna qualsiasi; essa incarna una figura androgina (Žeri 2004: 107), caratterizzata dalla fusione di tratti maschili e femminili. Questa duplice natura le consente, al pari degli uomini, di sfidare la società e di operare al di fuori degli schemi imposti al suo genere. La sua capacità di prendere l'iniziativa – come quando richiama Sergio, nascosto dietro la finestra – ribalta completamente la dinamica di potere all'interno della casa. Spogliandosi per l'amante e sdraiandosi sul letto indossando soltanto una camicia, di fronte a un marito impotente (Leskov 2024: 55-56), lei si scopre finalmente «visibile». La sua nudità, che in passato era associata a un senso di sacralità e di vergogna, si trasforma ora in un'affermazione di sé, un atto di forza e consapevolezza. Come sottolinea Carotenuto, tale nudità rappresenta: «una manifestazione di maturità sotto l'aspetto del coraggio» (Carotenuto 2006: 98):

Sergio diede scrollata ai suoi riccioli e si sedette senza esitare vicino alla padrona. [...] “Che non ti piace? Guarda, guarda il mio luminoso falchetto quanto è magnifico!” Caterina L'vovna rideva e baciava appassionatamente Sergio davanti al marito. (Leskov 2024: 56-57)

Di fronte a una prova tanto devastante, Zinovi Borisovič, consumato dalla rabbia e dalla furia, colpisce la moglie con uno schiaffo, nel disperato tentativo di ristabilire l'ordine che, un tempo, suo padre aveva cercato di restaurare. Questo gesto rappresenta: «l'unica forma di supremazia che conosce, una sorta di carica nobiliare che gli è stata conferita non per diritto, ma per nascita» (Carotenuto, 2024). Tuttavia, l'atto del marito non sortisce l'effetto desiderato, bensì segna il suo definitivo fallimento. La reazione di Caterina L'vovna è immediata e feroce: con una rapidità sorprendente, si lancia contro di lui, afferrandogli la gola con le dita sottili e stringendola con una forza che contrasta con la sua apparente fragilità femminile (Leskov 2024: 59). In quell'istante, l'uomo si rende conto di una verità ineluttabile: sua moglie ha preso una decisione irrevocabile, quella di liberarsi di lui, e nessuna preghiera, nessuna forza, potrà fermarla. Il suo silenzio, accompagnato dall'assoluta rassegnazione che segue l'umiliazione, segna la sua totale sottomissione. Non vi è più traccia di rabbia né di resistenza, ma solo una accettazione dolorosa e definitiva della realtà che lo travolge. La sua figura, ora distrutta, diventa simbolo di una sconfitta completa e irrimediabile, mentre sua moglie, guidata da una determinazione feroce e da una risolutezza inattesa, ribalta le convenzioni e conquista una supremazia che, per le leggi della società e per diritto di nascita, non le sarebbe mai stata concessa:

«Zinovio Borisovič non si difese; le sue braccia con i pugni stretti se ne stavano distese e si sollevavano di tanto in tanto con un movimento convulso. Un braccio era libero e Caterina L'vovna, con un ginocchio, teneva fermo l'altro sul pavimento» (Leskov 2024, 60). Tuttavia, questa stessa determinazione, che le consente di sovvertire l'ordine prestabilito, finisce per annientare la sua femminilità, poiché, se da un lato acquisisce il potere di prendere decisioni per sé stessa, dall'altro si arroga la prerogativa di determinare le volontà altrui, assumendo un ruolo tipicamente maschile. Come la regina shakespeariana (cfr. Rogatis 2013), la donna spinge il suo giovane amante verso un atto di violenza che considera indispensabile per forgiare il loro futuro insieme (Leskov 2024: 60). La partecipazione di Sergio all'omicidio sancisce il suo passaggio da semplice osservatore, subalterno e privo di potere, a protagonista attivo di un nuovo ordine. Questa trasformazione altera radicalmente la sua posizione non solo all'interno della casa di Zinovi Borisovič, ma anche nel contesto più ampio delle dinamiche sociali: «[...] il padrone gridò disperatamente. Vedendosi aggredito, egli raccolse le ultime forze per una vendetta sanguinosa. Con uno slancio pauroso liberò le braccia schiacciate dalle ginocchia di Sergio e, afferratolo per i riccioli neri, lo morse piantandogli i denti nella gola, come una belva. Ma la lotta non durò a lungo» (Leskov 2024: 60). Per salvare il suo amante, Caterina L'vovna afferrò un pesante candeliere, simbolo di luce quotidiana e cristianità, e lo scagliò contro il marito (Leskov 2024: 61). In un istante, l'oggetto, che rappresentava l'armonia domestica e la sacralità della vita familiare, si trasforma in uno strumento di morte e peccato.

La violenza dell'atto rompe il filo sottile che la teneva ancora legata alla società, alla tradizione, e alla sua stessa identità di donna all'interno di quel contesto:

Sergio portò Zinovio Borisovič nella cantina scavata sotto la casa, che serviva da deposito, dove un po' di tempo prima lo stesso Sergio era stato rinchiuso dal defunto Boris Timofeïč [...]. Intanto Caterina L'vovna, dopo essersi rimboccata le maniche [...] prese lo strofinaccio e il sapone e si mise a lavare con cura la macchia di sangue che Zinovio Borisovič aveva lasciato sul pavimento. [...] la macchia scomparve senza lasciare alcuna traccia. [...] Soltanto in due punti del pavimento colorato c'erano due macchioline non più grandi di una ciliegia. (Leskov 2024: 62)

L'acqua nel *samovar*, preparata per il marito, non si era ancora raffreddata, quella stessa in cui Zinovi Borisovič aveva mescolato il veleno destinato alla sua infedele consorte, quando la mercantessa, con un tono ironico e quasi trionfante, si rivolse a Sergio dicendo: «Ecco, ora sei un mercante» (Leskov 2024: 63). Il raggiungimento dell'obiettivo è accompagnato dalla totale assenza di rimorsi da parte di Caterina, mentre, con freddezza, pulisce le macchie di sangue. Questo gesto, che in Shakespeare (cfr. Levin 2002) simboleggia un tormento interiore insopportabile, si trasforma invece in una routine meccanica, priva di qualsiasi carica emotiva: «non teme né Dio, né la propria coscienza, né l'opinione della gente» (Leskov 2024: 87). Tale contrasto, oltre ad amplificare la distanza tra la protagonista e la sua umanità (Žeri 2004: 104), suggerisce anche la presenza di un possibile disturbo di personalità

(Pozdina 2014: 55). La sua esistenza sembra oscillare tra estremi opposti di intensa euforia e profonda oscurità, dove i crimini più efferati non solo non suscitano alcun pentimento, ma sembrano, paradossalmente, alimentare la passione con cui invece perseguirà la sua meta.

Una volta che il corpo di Zinovio Borisovič è stato sepolto nella sabbia secca della cantina, in un angolo così ben nascosto che, senza l'aiuto della donna e del suo amante, "sarebbe rimasto introvabile fino al giorno del giudizio" (Leskov 2024: 63-64), Caterina L'vovna assume con audacia il ruolo di vedova. Questo nuovo status le consente di vivere la sua passione con Sergio senza dover più nascondersi né temere le critiche della società. La sua infedeltà, che prima era confinata alla clandestinità, pur essendo ampiamente conosciuta, ora emerge alla luce del giorno, rompendo così il fragile equilibrio di tolleranza altrui. Tuttavia, non è tanto la relazione extraconiugale in sé a generare scandalo, quanto il comportamento provocatorio della donna: la libertà con cui sfida la società e il disprezzo che dimostra verso le norme che regolano il comportamento dell'epoca (Nabokov 2021: 199). Le norme sociali che la mercantessa non solo rifiuta, ma sovverte radicalmente, accogliendo nel suo grembo il figlio frutto della relazione con l'amante: «Passò un mese, poi un altro, un terzo, e Caterina L'vovna cominciò a sentirsi pesante. "Il capitale sarà nostro, Sergiolino: ho un erede", diceva a Sergio e andava lagnandosi che stava così e così, che era incinta» (Leskov 2024: 66). La maternità, in questo caso, non viene vista come una realizzazione "naturale" (cfr. Harding 1978) del ruolo femminile tradizionale, ma piuttosto come un atto di provocazione che ribalta le regole e alimenta i pettegolezzi: «Come mai la giovane Izmajlova non aveva mai avuto figli e dimagriva e si consumava a vista d'occhio, mentre ora aveva messo su pancia all'improvviso» (Leskov 2024: 72).

Mentre la pancia di Caterina L'vovna cresceva giorno dopo giorno, il desiderio di Sergio, esclusivamente orientato all'ascesa sociale, sembrava concretizzarsi. Al contrario, il desiderio di libertà di Caterina, che inizialmente appariva come una via di emancipazione, finiva per intrappolarla sempre di più. Ed è proprio su questa contraddizione che Leskov si soffermò, osservando che «non tutte le donne riescono a "usare" la loro libertà con saggezza». Nel tentativo di liberarsi dalle catene del dispotismo maschile, una donna rischiava di trasformarsi essa stessa in una despota, cercando di affermare la propria indipendenza a spese dei diritti e della libertà altrui (Leskov 1861: 658). Questo paradosso si manifestava su vari livelli della società, rivelando come l'emancipazione, pur apparendo come una via di fuga verso la libertà, finisca talvolta per instaurare una nuova forma di dominio. Come osservato dallo stesso autore: «Questo comportamento deprecabile delle donne, che hanno assunto un potere esercitato con ignoranza, viene spesso definito emancipazione nel nostro paese» (Leskov 1861: 688).

La nuova vita appariva ormai consolidata: Caterina L'vovna esercitava il controllo tanto desiderato, mentre Sergio godeva del prestigio ottenuto grazie a lei: «Caterina L'vovna comandava, e Sergio per merito suo era chiamato Sergio Filippovič»

(Leskov 2024: 67). Tuttavia, l'arrivo di una lettera, apparentemente innocua ma contenente un segreto, scuote le fondamenta della realtà costruita dai due amanti. La scoperta che Boris Timofeič, oltre a gestire il proprio capitale, amministrava anche i beni del giovane nipote, Fedor Zacharov Liamin, un minorenne, rivela un legame nascosto che mina la stabilità della famiglia e minaccia la fragile sicurezza che era stata faticosamente conquistata (Leskov 2024: 67). Nel contesto della società ottocentesca, una donna priva di istruzione e di un marito si trovava particolarmente esposta alle difficoltà, costretta a fronteggiare una realtà che le offriva poche tutele e limitate possibilità (Šaškova 1875: 258). La sua mancanza di autonomia e di istruzione la rendeva facilmente influenzabile, non solo dagli intrighi dei parenti che riemergono improvvisamente, ma anche dalle manipolazioni di Sergio. Queste dinamiche non sono nuove, come già dimostrato in passato, e si ripresentano con la stessa intensità. In questa situazione, il giovane, prigioniero della paura di perdere ciò per cui ha ucciso — il suo status sociale, il potere derivante dalla relazione con la donna e la sicurezza che essa gli offre — non esita a ricorrere a qualsiasi mezzo pur di piegare di nuovo Caterina L'vovna alla sua volontà:

“Adesso andranno in fumo tutti i nostri affari.”

“Perché andranno in fumo, Sergiolino?”

“Perché adesso si dovrà dividere tutto ciò che abbiamo. Così rimarremo padroni di una cosa vuota”[...]

[...] Sergio continuò a ripetere a Caterina L'vovna la stessa solfa: a causa di Fjodor Liamin era un uomo infelicissimo. Insisteva continuamente nel dire che se non ci fosse stato Fedia, e se Caterina L'vovna avesse dato alla luce un bambino nove mesi dopo la morte del marito, il capitale sarebbe toccato tutto a lei, e allora sì che la loro fortuna non avrebbe avuto né limiti né fortuna. (Leskov 2024: 68-69)

Fedia, accompagnato dalla nonna, giunse a casa della donna, portando con sé un'innocenza che contrasta drammaticamente con l'atmosfera di morte che ormai permeava ogni angolo di quella casa (Leskov 2024: 67). La situazione si fece ancora più tesa quando la nonna, con una fermezza che non ammetteva repliche, chiese una parte dell'eredità, minacciando di distruggere tutto ciò che Caterina L'vovna aveva costruito. Dopo aver lottato con determinazione, attraversando omicidi e sacrifici per affermare il suo posto in un mondo dominato dal patriarcato, ora si trovò di fronte a un altro uomo che minacciava di privarla di ciò che le era rimasto, spingendola verso un inevitabile confronto con il proprio destino: «Ma perché dovrei perdere il capitale a causa sua? Quanto ho sofferto, quanti peccati ho sulla mia coscienza, e quello se ne viene zitto e mi porta via tutto...» (Leskov 2024: 71). La mercatessa non poteva permettere che il castello di illusioni che aveva eretto crollasse proprio ora; perciò, decise di agire con la sua solida freddezza e fermezza.

Durante la Veglia Notturna, celebrata in onore della Presentazione al Tempio della Santissima Vergine, alla quale era presente anche la nonna di Fedia, il nome di Caterina L'vovna risuonò tra i fedeli come un'eco persistente, sfidando la sacralità

del luogo (Leskov 2024: 85). Il luogo, che avrebbe dovuto essere dedicato alla riflessione, alla spiritualità e al raccoglimento, si trasformò invece in uno scenario di sussurri e giudizi sul suo conto. La sua vita, le sue azioni e le sue trasgressioni – un intreccio di passione, ossessione e sessualità – divennero il fulcro di chiacchiere che si diffusero nell’ambiente inviolabile:

“Ecco, ragazzi, si dicono cose strane sul conto della giovane Izmajlova”, disse un giovane macchinista [...]. “Dicono che tra lei e il suo garzone vi siano sempre certe tenerezze...”

“Ma questo lo sanno tutti”, rispose uno dal mantello turchino. “Questa sera non era nemmeno in chiesa”.

“Altro che chiesa. Quella donnaccia è così depravata che non teme né Dio, né la propria coscienza, né l’opinione della gente”(Leskov 2024: 86-87)

I pettegolezzi si diffondevano come un eco tra le mura della chiesa, rimbalzando da una bocca all’altra, mentre nella casa della mercantessa, l’orrore riemergeva, oscurando la sacralità della festa. Un fedele, immerso nel chiacchiericcio dei presenti, divenne involontario testimone di un atto che avrebbe segnato indelebilmente la sua memoria. Quello che si presentò ai suoi occhi fu una scena atroce: Sergio, con la stessa freddezza e brutalità con cui aveva eliminato il marito, afferrava il corpo di un bambino con forza, strappandolo via dalla sua innocenza, e gettandolo nella spirale di violenza inarrestabile. Il piccolo, poco prima immerso nella lettura della *Vita dei Santi*, l’unico libro presente in casa della donna, non poté fare nulla per sfuggire alla furia che lo travolgeva (Leskov 2024: 73-80). Caterina L’vovna, ormai consumata da uno spirito maligno e pervasa da una crudeltà, si unì all’amante distruggendo completamente il tenero momento che l’aveva preceduto: «il bambino le palpità il seno per la prima volta» (Leskov 2024: 76). Con un movimento rapido e deciso, la donna afferrò un grande cuscino di piume e lo sollevò sopra il volto di Fedia, soffocandolo senza alcuna esitazione. L’atto, fulmineo e implacabile, apparve come un rituale diabolico, un gesto che evocava il terribile precipitazione della sua umanità, quasi come se l’omicidio fosse un rito satanico (Žeri 2004: 106), un passaggio definitivo dal ruolo di vittima a quello di carnefice: «Caterina L’vovna si avvicinò a Fedia, aggiustò sul guanciale la testa del morto nella posizione naturale di uno che dorme» (Leskov 2024: 83). Disumanizzata dalla sua ossessione, Caterina L’vovna giunse a compiere l’atto più crudele: uccidere un bambino innocente – il crimine più grande in *Macbeth* (cfr. Rosenberg 1974) –, mentre porta in grembo una nuova vita. Questo gesto inumano segna l’apice del suo degrado morale, rivelando come il desiderio insaziabile di potere, unito a una brama incontrollata di passione, l’abbiano trasformata in una bestia. La scena finale, in cui tenta di mettere ordine nella “casa del peccato” e sistemare la testa di Fedia non solo riflette la sua totale assenza di rimorsi ed emozioni (Leskov 2024: 83), come accade in altri omicidi, ma diventa anche un simbolo del pericolo intrinseco nell’evoluzione della sua psiche. La sua mente, ormai segnata da una distorsione crescente della realtà e della ragione,

si avvicina sempre più alla figura archetipica del Trickster (Jung 1997: 338). Un simbolo del male che non è spiegabile né dalla volontà individuale né dall'ordine morale universale, diventa, per la donna, la manifestazione di un'emancipazione rovesciata.

Tuttavia, la morte di Fedia, così come quella del suo angelo protettore, il santo Teodoro Stratelita, assume un significato molto più profondo. Non si tratta solo di un atto di violenza, ma di una tragica, inevitabile accettazione del destino. Il piccolo, come un martire, sembra affrontare la sua fine con una calma quasi mistica, una sorta di accettazione della sofferenza che trascende la brutalità del momento. In questo sacrificio, si intreccia una forma di redenzione, come se la sua morte non fosse stata vana, ma anzi, necessaria per ristabilire un ordine superiore e purificare le forze del male che permeano quelle mura fino alle fondamenta. La casa di Caterina L'vovna, infatti, cominciò a tremare sotto il peso delle mani che colpivano le finestre, sfondavano le porte e irrompevano all'interno (Leskov 2024: 87), indicando l'inizio della fine del suo regno degli inferi. In un atto che assume una duplice valenza di confessione, sia giuridica che religiosa, Sergio, ormai sopraffatto dal rimorso e dalla paura, svelò ogni dettaglio al sacerdote, raccontando la complicità della donna. Le sue parole, accompagnate da un pianto incontenibile, segnano il momento in cui il riconoscimento e la dichiarazione della propria colpa o peccato prendono forma, smascherando in modo ineluttabile la verità nella sua espressione più cruda e implacabile. Nonostante un iniziale tentativo di negare la sua partecipazione, Caterina L'vovna si trovò infine costretta ad ammettere, senza tuttavia riconoscere pienamente la propria responsabilità: «Ho ucciso per Sergio», dichiarò (Leskov 2024: 88-89), richiamando in modo inquietante i gesti di Lady Macbeth (cfr. Favila 2001). Priva di qualsiasi segno di pentimento, la donna venne riconosciuta colpevole dei suoi crimini e condannata a una punizione irrevocabile. La giustizia, finalmente, si fece strada nel suo destino: le fruste, seguite dal lavoro forzato in Siberia, diventarono la sua condanna finale. Quell'immensa provincia, con la sua desolazione gelida e la spietata crudeltà dei suoi spazi infiniti, si erge come il punto di non ritorno, un luogo senza speranza da cui non c'è salvezza. (Žeri 2004: 106). La vastità di questa terra non si configura soltanto come una punizione fisica, ma si trasforma nell'ultimo cerchio di un inferno personale. Questo momento, che Leskov descrive attraverso una citazione dal libro di Giobbe – «Maledici il giorno della tua nascita e muori!» (Leskov 2024: 108) – diventa simbolo di «una passione ardente come fuoco acceso / che non si calmerà finché non sarà consumata; / un uomo impudico nel suo corpo / non smetterà finché non lo divori il fuoco» (Siracide s.d.: 23) evocando l'inevitabilità di un destino tragico per un «uomo impuro» che «non si stancherà finché non muoia» (Siracide s.d.: 23). L'autore coglie con straordinaria acutezza l'abisso che si cela nelle profondità dell'animo umano, un'oscurità primordiale che la civiltà tenta di mascherare, ma che può irrompere con prepotenza nei momenti di estremo peccato (Annenskij 2012: 146): «l'uomo primitivo [...] dà libero sfogo alla sua natura bestiale, si abbrutisce, ride di sé, del prossimo, di ogni sentimento.

Neppure prima era particolarmente tenero, ma ora è doppiamente malvagio» (Leskov 2024: 109). Tuttavia, Caterina non mostra alcuna paura di fronte al suo destino ormai segnato. Al contrario, incarna una risolutezza che richiama quella delle donne che, dopo la rivolta decabrista, scelsero coraggiosamente di seguire i loro uomini nell'esilio (Lotman 2017: 56). Come molte donne che affrontano l'ignoto con una determinazione incrollabile, anche la mercantessa si proietta verso il futuro con una convinzione altrettanto ferma, alimentata da una speranza che, pur essendo fragile e illusoria, continua a sostenerla. Il desiderio di «vedere di nuovo Sergio» e condividere con lui il «cammino dei forzati» si trasforma in un sogno che, per quanto tragico, le offre un barlume di felicità ingannevole (Leskov 2024: 92).

La stessa felicità che avrebbe dovuto accompagnare la nascita del suo bambino, l'ultimo frammento di femminilità che le era rimasto, risultava completamente priva di valore affettivo. Quando le fu presentato il neonato nell'ospedale della prigione, la sua reazione fu fredda e distante, senza qualsiasi emozione materna. Non vi era traccia di tenerezza, né di legame con la sua creatura; solo una totale assenza: «E quando nell'ospedale della prigione le presentarono il suo bambino, disse soltanto: “È tutto lui!”. Dopo essersi girata verso la parete, senza un gemito, senza un lamento [...] cedette il suo bambino senza alcun rimpianto» (Leskov 2024: 90). Il bambino, che avrebbe potuto rappresentare una via di salvezza, un'opportunità per ritrovare sé stessa e un bene mai realmente sperimentato, diventa invece il simbolo di un vuoto e di una lontananza incolmabile. Impossibile per Caterina L'vovna provare qualsiasi sentimento che non sia l'ossessione per Sergio, una passione che la consuma e la definisce: «Sperava di rivedere Sergiolino e si dimenticò del bambino, non ci penso più» (Leskov 2024: 92). Per il neonato non c'è spazio nel suo cuore: la sua indifferenza è assoluta, incrollabile, segna una frattura definitiva con la maternità e con la capacità di amare incondizionatamente. Questa indifferenza si riflette in ogni aspetto della sua vita — dalla casa al marito, fino ai crimini che commette — tutto subordinato al suo impulso diabolico che domina ormai ogni sua azione, come se la sua intera esistenza fosse priva di legami affettivi autentici: «per lei non esistevano né luce né ombra né male né bene, né noia né tristezza, non amava nessuno e non amava nemmeno sé stessa» (Leskov 2024: 91-92).

L'indifferenza che segna la vita di Caterina L'vovna trova specchio anche nella realtà di Sergio, il cui disinteresse per i sacrifici da lei affrontati a suo favore diventa sempre più evidente. Il suo distacco emerge con forza quando, senza alcun segno di empatia, le comunica la sua decisione di interrompere gli incontri segreti che lei aveva organizzato e pagato in prigione: «[...] l'amico dal viso decorato di cicatrici, non era molto tenero con lei e le diceva che voleva smettere quegli incontri nelle tenebre, per i quali lei aveva dato fino all'ultimo quarto di rublo della sua misera borsa, privandosi del cibo e soffrendo la sete» (Leskov 2024: 93). L'attenzione del giovane si sposta su Fiona, una prostituta “di buon cuore” che non fa torto a nessuno, sembra un richiamo a Sonja di *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo, 1866) di Dostoevskij: «La bellissima Fiona aveva un carattere molle e indolente. Nella

compagnia la conoscevano tutti, ma nessun uomo si rallegrava particolarmente se avesse ottenuto le sue grazie, e nessuno si affliggeva se lei concedeva quelle stesse grazie a un altro spasimante» (Leskov 2024: 94). Questo gesto di vanità ed egoismo si amplifica ulteriormente quando Sergio si rifugia tra le braccia di Sonetka, una nuova figura che, lentamente ma inesorabilmente, finisce per sostituire la mercantessa nella sua vita: «Sonetka aveva buon gusto, sceglieva, e la sua scelta era molto severa: non voleva che la passione la portasse davanti a bocconi troppo facili da ottenere, voleva bocconi conditi con patimenti e sacrifici» (Leskov 2024: 95). Il passaggio da Caterina L'vovna a Fiona, e infine a Sonetka, da una donna “caduta” all'altra, non rappresenta soltanto un'incessante ricerca di piacere, ma piuttosto una voragine di egocentrismo senza fine. Leskov, non a caso, riteneva l'uomo il principale artefice della “caduta” della donna, sostenendo: «A causa della profonda demoralizzazione degli uomini, le donne stanno rapidamente percorrendo la strada della rovina» (Leskov 1861: 688)

La reazione della donna diventa un'esplosione emotiva, una frustrazione intensa alimentata dalla gelosia, che si rivela in tutta la sua drammaticità. Tuttavia, non è l'infedeltà sessuale in sé a generare in lei angoscia, quanto piuttosto: «il timore di perdere ciò che l'elemento erotico è venuto a rappresentare nella relazione» (Carotenuto 2006: 123). Caterina L'vovna non sopporta l'idea di essere privata di ciò che considera il suo diritto: il potere assoluto su chi e su cosa la circonda. Ogni minimo disturbo a questo fragile equilibrio scatena in lei un'ira pericolosa. La gelosia, dunque, si trasforma nel germe dell'insicurezza, che si mescola al dolore e alle lacrime, confermando il lato “patologico” della sua personalità: «Non lo amo più», invece lo amava più ardentemente di prima, ancora di più» (Leskov 2024: 99). Questo disturbo non solo svela la profondità della sua dipendenza emotiva, ma anche la distorsione irreversibile della sua psiche, in cui l'amore si intreccia con l'odio e il bisogno di controllo, trasformando la sua realtà interiore in un campo di battaglia senza tregua.

È una guerra con sé stessa, eppure è proprio questa lotta che le consente di restare aggrappata alla vita. La sua ossessione per Sergio diventa l'unico respiro di ossigeno, e sarebbe disposta a qualsiasi sacrificio pur di poter respirare ancora. Questo la rende estremamente vulnerabile, riportandola inevitabilmente alla sottomissione, dalla quale ormai cerca invano di liberarsi. Il gesto che compie, correndo a prendere le calze e regalandole a Sergio, può sembrare insignificante, ma in realtà rappresenta il simbolo tangibile della sua completa resa (Leskov 2024: 104). Con quel semplice atto, Caterina L'vovna non solo dimostra la sua volontà di sacrificarsi per lui, ma afferma anche la sua subalternità, il suo incessante desiderio di compiacere qualcuno che, purtroppo, la tratta come una pedina in un gioco più grande di lei:

“[...] Sto male, te l'ho detto, ho come un ferro che entra tutto nelle ossa. Forse, se potessi mettermi delle calze di lana, forse...”

“Calze? Ho ancora un paio di calze nuove, caro Sergiolino.”

“Ebbene, dammele!” rispose Sergio. (Leskov 2024: 104)

La sua autostima e sicurezza, fragili come un vaso, si frantumano irrimediabilmente nel momento in cui Sergio, con gelida indifferenza, prende le calze e le regala a Sonetka, il suo nuovo “amore”. Non si tratta semplicemente di un atto di tradimento, ma di un colpo inferto alle spalle, un gesto che svela la spietata crudeltà di colui che un tempo era stato il suo “complice” (Guminskij 1983: 242). Il giovane, che inizialmente rappresentava l’ascesa del suo potere inarrestabile e il fulcro del suo universo, si rivela infine la forza distruttrice che l’ha trascinato alla rovina, trasformando la sua devozione cieca in una mortificante umiliazione. La sua disumanità, specchio di quella di Caterina L’vovna, raggiunge l’apice quando, esasperato dalla sua costante presenza, ordina a due uomini robusti di frustarla. In quel momento, mentre la mercantessa subisce l’ennesima degradazione, il giovane rimane distante e implacabile, osservandola con una freddezza e indifferenza (Leskov 2024: 106-107) di chi considera quel dolore un’inevitabile e insignificante conseguenza del proprio egoismo:

[...] si abatterono i colpi di una grossa corda ritorta, assestati da una vigorosa mano maschile. Caterina L’vovna gridò, ma la sua voce non si poteva sentire da sotto il vestito che le copriva la testa; si dibatté, ma senza successo: sulle spalle stava seduto un robusto forzato e le teneva strette le braccia. “Cinquanta”, contò alla fine una voce facilmente riconoscibile, la voce di Sergio [...]. (Leskov 2024: 106-107)

Questo episodio segna la frattura definitiva tra i due, con Caterina L’vovna ridotta a un fantasma della donna che un tempo era stata. La donna determinata e passionale, capace di sconvolgere il mondo per inseguire il suo desiderio, lascia spazio a una figura vuota, priva di qualsiasi valore agli occhi di Sergio. Non è più in grado di suscitare in lui alcuna emozione, nemmeno disprezzo o pietà. Il suo fallimento è totale: ha perso tutto — il suo status, la sua casa, l’amore per cui aveva sacrificato ogni cosa: «[...] non sei più la grande mercantessa» (Leskov 2024: 100). Il potere che sperava di conquistare — il dominio su sé stessa e sugli altri — l’ha paradossalmente condotta verso una condizione di totale sottomissione, segnando un tragico ritorno al patriarcato: «“Che cosa c’è, mercantessa? La signoria vostra è in buona salute?” Chiese Sergio con insolenza a Caterina L’vovna [...]» (Leskov, 2024: 109). L’autonomia che le viene negata dall’egemonia maschile si dissolve definitivamente nel momento in cui è costretta ad assistere al bacio appassionato tra Sergio e Sonetka, un atto che sancisce la sua umiliazione pubblica e la riduce a una spettatrice impotente del proprio destino, proprio come un tempo lo era stato suo marito: «[...] Sergio abbracciò Sonetka e la baciò forte davanti a tutta la compagnia. Caterina L’vovna vedeva e non vedeva: camminava come inanimata» (Leskov 2024: 109). Questo atto, nella sua crudele semplicità, la riduce a un mero oggetto di scherno e umiliazione, evidenziando l’assoluta indifferenza di Sergio verso la sua sofferenza e il disprezzo definitivo per ciò che un tempo era stato il loro legame: «Mercantessa [...] non piagnucolare, ricordati, mia adorata, il nostro amore di una volta, ricordati come io e te, gioia mia, passeggiavamo, passavamo insieme le lunghe notti autunnali,

ricordati i tuoi parenti che abbiamo mandato a riposare per l'eternità [...]» (Leskov 2024: 111). Il richiamo al passato di Caterina L'vovna diventa il veleno, simile a quello usato per il suocero, che corrode irrimediabilmente la sua mente, riaprendo le ferite di una donna sedotta e tradita da un uomo meschino.

La sua sofferenza, amplificata da quel gesto crudele, assume una connotazione universale, quasi archetipica, che evoca le storie classiche del folklore, dove l'inganno e il tradimento sono forze dirompenti e fatali (cfr. Pozdina 2012). L'intreccio tra la trama e lo *skaz* — lo stile narrativo tipicamente leskoviano (Lichačëv 199: 11) ispirato alle opere di Nikolaj Uspenskij, Gleb Uspenskij, Aleksandr Vel'tman, Vladimir Da'l e altri (Gebel' 1945), — conferisce al tormento della mercantessa una dimensione che trascende l'individuo, assumendo tratti pittoreschi e mitologici. Questo effetto è ulteriormente amplificato dall'alternanza tra lo slavo ecclesiastico e il gergo popolare (Mirskij 1998: 275), il cui contrasto stilistico non solo accentua la tensione narrativa, ma contribuisce anche a delineare lo sfondo drammatico della condizione umana.

La sua mente, ormai sopraffatta dal dolore e dalla follia, perde la capacità di distinguere la realtà dalla sua percezione distorta. La confusione cresce, minando ogni attimo di lucidità, e la porta, passo dopo passo, verso un destino irreversibile di autodistruzione: «Caterina L'vovna tentò di dire una preghiera e mosse le labbra, ma le sue labbra mormoravano» (Leskov 2024: 113). Questo mormorio, confuso tra preghiera e memoria, è un'eco di ciò che resta di una ragione completamente offuscata: «[...] da un'onda che si apriva le apparve la testa grigia di Boris Timofeič, da un'altra guardava e dondolava suo marito, tenendo fra le braccia la testolina ciondolante di Fedja» (Leskov 2024: 113). Tuttavia, Leskov priva la sua protagonista di ogni possibilità di redenzione, delineando un quadro impietoso della disgregazione interiore di una donna che perde la sua fede e il suo legame con Dio (cfr. Leskov 1958). Senza alcun punto di riferimento morale o spirituale, Caterina L'vovna sprofonda nell'abisso dello squilibrio. È proprio in questo abisso che la morte si materializza nella sua mente come l'unica via di fuga possibile da un'esistenza che ha ormai smarrito ogni significato (Carotenuto 2006: 136). Questo impulso si inserisce in un contesto storico e culturale del XIX secolo, caratterizzato dalla diffusione del suicidio tra le donne, tanto nella realtà quanto nella letteratura, come tragica risposta alla condizione di oppressione, frustrazione e impotenza a cui erano costrette (Petrenko 2018: 107). E come scrisse Cesare Pavese «Non ci si uccide per amore [...]. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla» (Pavese 1952: 400). Il trionfo dell'elemento erotico, che culmina nella nudità di Caterina L'vovna e nella sua "visibilità" che accompagna ogni sua azione, raggiunge il suo apice in una scena che può essere definita letterariamente "orgasmica" (Petrenko 2018: 108), in cui emerge in modo esplicito la sua natura predatoria: «Caterina L'vovna tremò. Il suo sguardo inquieto si concentrò e divenne feroce. Tese per due volte le braccia nel vuoto senza sapere quello che facesse, poi le ricaddero. Passò un minuto, e all'improvviso vacillò

senza staccare gli occhi dalla nera onda» (Leskov 2024: 113-114). La descrizione di Leskov cattura con straordinaria intensità un'immagine che richiama l'archetipo folkloristico della *rusalka* "vendicatrice", ovvero la sirena, una figura simile a quella delineata da Nikolaj Gogol', che emerge dalle acque con una seduzione fatale, capace di attrarre le sue vittime, per poi trascinarle nelle profondità (Adzima 2021, 127-135). Caterina, come una *rusalka*, travolge la giovane amante, attirandola verso il suo destino inevitabile. La tragica fine di Sonetka, che soccombe alle acque oscure del Volga, simboleggia l'ultima incarnazione della distruttività che ha dominato la vita di Caterina. Il fiume, spesso simbolo di purificazione o di transizione, in questo caso diventa l'elemento che finalmente spegne l'eruzione di una «passione ardente come fuoco acceso» (Genesi s.d., 3-7), ponendo fine a una serie di omicidi e morte che aveva caratterizzato l'esistenza della protagonista:

[...] si avvicinò, afferrò per le gambe Sonetka e si slanciò con lei nel fiume. [...] Sonetka non si vedeva. Dopo due secondi, trascinata dalla corrente del traghetto, ella alzò le braccia; ma in quel momento da un'altra onda emerse Caterina L'vovna: si sollevò sull'acqua che le arrivava sino alla vita, si lancio su Sonetka, come un grosso luccio su un piccolo ghiozzo, ed entrambe scomparvero per sempre. (Leskov 2024: 114)

Il tragico destino di Caterina L'vovna si configura come un lungo e tormentato pellegrinaggio dell'Io, scandito da una solitudine che cresce inesorabilmente. Quella stessa solitudine, inizialmente confinata nella prigione domestica, si espande gradualmente, trasformandosi in una gabbia ancora più soffocante: quella della sua mente e della sua ossessione. Un vortice senza via d'uscita che culmina nell'atto estremo dell'omicidio-suicidio. Tuttavia, questo gesto non può essere ridotto a una mera fuga dalla sofferenza; si configura piuttosto come un "rito di iniziazione", un passaggio simbolico che segna una separazione definitiva dal mondo terreno, proiettandola in una dimensione ultraterrena, nel regno degli inferi in cui lei stessa diventa regina (Pozdina 2014: 54): «da quel momento non fu più di questo mondo» (Gogol' 2002: 110-114). L'acqua, elemento ricorrente e centrale nel folklore russo, gioca un ruolo fondamentale in questo processo. Come nel mito e nella tradizione narrativa, il fiume funge da simbolo di transizione, un passaggio tra la vita e la morte, tra il conosciuto e l'ignoto. Nel contesto di *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, il fiume diventa il punto di non ritorno, il portale che separa il mondo terreno dall'aldilà, simboleggiando non solo la fine di un viaggio fisico, ma anche l'inizio di un nuova vita eterna nelle oscurità (Putilo 2013: 127-130).

Leskov, similmente a Tolstoj in *Anna Karenina*, punisce Caterina L'vovna per il suo amore puramente carnale, un'ossessione che si riduce a una mera fisicità. Il suo desiderio non è più un sentimento profondo, ma un atto egoistico e cieco, incapace di generare qualsiasi cosa di costruttivo, se non distruzione e autodistruzione (Nabokov 2021: 202). Le sue azioni, in particolare gli omicidi che commette, assumono la forma di un vero e proprio "rituale sacrificale" sull'altare di un'attrazione amorosa che si rivela essere, a conti fatti, una maledizione, una forza che condanna ogni cosa

che tocca. In questo contesto, l'amore diventa in una forma di autolacerazione, un amore che divora e riduce tutto a macerie (Pozdina 2014: 54). Tuttavia, la punizione della mercantessa non si limita alla sola sfera "amorosa", ma solleva una riflessione ben più importante sull'emancipazione femminile. Caterina L'vovna, infatti, non riesce a liberarsi dalla trappola di un desiderio fisico che la trasforma in oggetto di una passione irrazionale, trascurando che una vera emancipazione implica anche l'autodeterminazione intellettuale e morale delle donne. La sua storia diventa così un ammonimento sul pericolo di confondere il dominio del corpo con la conquista della libertà in senso più ampio e profondo. (Pogrebnaia 2000: 2). D'altra parte, la morte di Caterina L'vovna appare come una "neutralizzazione" del personaggio, un ritorno all'ordine attraverso la soppressione della sessualità femminile incontrollata, che minaccia di sovvertire sia la struttura narrativa che l'ordine generale (Žeri 2004: 107). La morte non è dunque solo il termine della sua esistenza, ma l'apice di una disillusione profonda, l'ultimo atto di un sogno di libertà che si dissolve, rivelandosi effimero e ingannevole. La sua lotta per l'emancipazione, ancorata a un desiderio egoistico e carnale, la conduce infine alla completa perdita, distruggendo ciò che aveva ritenuto essere l'unica via di salvezza.

Bibliografia

- Adzima, R. «*Obraz rusalki-utoplennicy v russkoj romantičeskoj literature*», *Novyj filologičeskij vestnik* 56, n. 1 (2021).
- Aizlewood, R. «*Leskov's «Ledi Makbet Mtsenskogo uezda»: Composition and Symbolic Framework.*» *The Slavonic and East European Review*, V. 85, n. 3 (2007).
- Alešina, L. «*Opros o roli ženšiny v sem'e i obšestve v pis'mah N.S. Leskova*», *Učenie zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, n. 3 (2016).
- Annenskij, L. *Leskovskoe ožerel'e*. Sankt-Peterburg: Bibliopolie, 2012.
- Ėjchenbaum B, Gromov P. N. S. *Leskov (Očerok tvorčestva)*. Vol. 1, in *Sobrabie sočinenij v II tomach*. Moskva, 1958.
- Bazanov, V. *Iz literaturnoj polemiki 60-ch godov*. Petrozavodsk: Gosizdat Korelo-Finskoj SSR, 1941.
- Belova, A. «*Četyre vozrasta ženšiny*». *Povsedennaja žizn' russkoj provincial'noj dvorjanki XVIII – serediny XIX v.* Sankt-Peterburg: Aleteja, 2014.
- Berdjaev, N. *Russkaja ideja*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2008.
- Bogdanov, V. «*N. S. Leskov v rliterature*», In *V mire Leskova*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1983.
- Burmistrova, S. «*Ljubovno-semejnaia problematika v russkoj literature serediny XIX veka*», *Vestnik TGPU*, n. 8 (2010).
- Carotenuto, A. *Amare tradire: Quasi un'apologia del tradimento*. Milano: Bompiani, 2012.
- . *Eros e Pathos: Margini dell'amore e della sofferenza*. Milano: Bompiani, 2006.
- . *Il gioco delle passioni: Dinamiche dei rapporti amorosi*. Milano: Bompiani, 2007.

- . *L'anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*. Milano: Bompiani, 2024.
- Codevilla, G. *Chiesa e impero in Russia. Dalla Rus' di Kiev alla Federazione Russa*. Milano: Jaca Book, 2011.
- Egorov, B. *Bor'ba estetičeskich idej v Rossii 1860-ch godov*. Leningrad: Iskusstvo, 1991.
- Ėjchenbaum, B. *O proze*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1969.
- Elizirova, T. «*Evolucija instituta braka v Rossii XVIII-XIX vekach*», Naučnyj Aspekt, 2014.
- Faresov, A. *Protiv tečenij. N.S. Leskov. Ego žizn', sočinenija, polemika i vospominanija o nem*. Sankt-Peterburg: Tipografija M.Merkuševa, 1904.
- Favila, M. «*«Mortal Thoughts» and Magical Thinking in «Macbeth»*», *Modern Philology* 99, n. 1 (2001).
- Filimonova, N. «*Ženskije obrazy v tvorčestve rannego N.S.Leskova*», *Simvol Nauki*, n. 3 (2016).
- Freud, S. *Al di là del principio del piacere*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.
- Gebel', V. *N.S. Leskov. V tvorčeskoj laboratorii*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1945.
- «*Genesis*.» s.d. <https://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Genesis3%2C6-7&formato=rif=vp>
- Gercen, A. *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Moskva: Akademija nauk SSSR, 1956.
- Gogol', N. *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*. Milano: Rizzoli, 2002.
- Gončarov, I. *Sobranie sočinenij*. Moskva, 1952–1955.
- Grossman, L. *N. S. Leskov*. Moskva: Goslitizdat, 1945.
- Guminskij, V. «*«Organičeskoe vzaimodejstvie (ot «Ledi Makbet...» k «Soborjanam»)»*», In *V mire Leskova*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1983.
- Harding, E. *La strada della donna*. Roma: Astrolabio Ubaldini, 1978.
- Lotman Ju, Uspenskij B. *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 2001.
- Jukina, I. *Ot dam-patroness do ženotdelovok. Istoriya ženskogo dviženija Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2024.
- Jung, K. *Duša i mif: šest' archetipov*. Kiev: Port-Royal, 1997.
- Kafanova, O. «*Žorž Sand i načalo razrušenija patriarchalnogo soznanija v russkoj literature XIX veka*», *Vestnik TGPU*, n. 8 (2006).
- Koman, E. Cadorin, a cura di. *Domostroj ovvero al felicità domestica*. Palermo: Sellerio, 1988.
- Korobkova, A. «*Šekspirovskie reminiscencii v povesti N.S.Leskova «Ledi Makbet Mcenskogo uežda»*» *Russkaja slovesnost'*, n. 2 (2006).
- Kučerskaja, M. «*Leskov: Prozėvannyj genij*». Moskva: Molodaja gvardija, 2021.
- Leskov, A. *Žizn' Nikolaja Leskova po ego ličnym, semejnym i nesemejnym zapisjam i pamjatjam*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1984.
- Leskov, N. «*Russkie ženšiny i emancipacija*», *Russkaja reč'*, n. 44 (1861).
- Leskov, N. «*Russkie ženšiny i emancipacija*», *Russkaja reč'*, n. 46 (1861).
- . *Sobrabie sočinenij v II tomach*. Vol. 11. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1958.
- . *Sobrabie sočinenij v II tomach*. Vol. 10. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury , 1958 .
- Leskov, N. «*Specialisty po ženskoj časti*», *Literaturnaja biblioteka*, 1867.
- . *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Nardò: Besamuci, 2024.
- Leskov, N. «*Zagrobnyj svidetel' za ženšin*», *Istoričeskij vestnik*, n. 11 (1886).

- Levin, J. «*Lady MacBeth and the Daemonologie of Hysteria*», The Johns Hopkins University Press 69, n. 1 (2002).
- Lichačev, D. *Slovo o Leskove*. Moskva: Nasledie, 1994.
- Lotman, Ju. *Conversazioni sulla cultura russa*. a cura di Silvia Burini. Milano: Bompiani, 2017.
- M. Valcarengi. *L'aggressività femminile*. Milano: Mondadori, 2003.
- McLean, H. *Nikolai Leskov: the man and his art*. Cambridge, Massachusetts, 1977.
- Mel'nikov, V. I. *Gončarov i pravoslavie. Duchovnyj mir pisatelja*. Moskva, 2008.
- Minois, G. *Il pugnale e il veleno. L'assassinio politico in Europa*. Milano: Utet, 2006.
- Mironov, B. «*Sem'ja: nužno li ogljadyvat'sja v prošloe?*», V čelovečeskom izmerenii, 1989.
- Mirskij, D. *Storia della letteratura russa*. Milano: Garzanti, 1998.
- Kuimova N. Ponomareva E. «*Razvitie instituta sem'i i braka v Rossii: ot tradicionnogo do informacionnogo obščestva*», Nižegorodskij psihologičeskij al'manach, n. 1 (2012).
- Kučerskaja, M. «*Leskov: Prožėvannyj genij*». Moskva: Molodaja gvardija, 2021.
- Prokurova N. Prokurova S. «*Vecnye voprosy*» ugovnogo prava v tvorčestve F. M. Dostoevskogo», Izvestija VGPU. Filologičeskie nauki, n. 8 (2022).
- Nabokov, V. *Lezioni di letteratura russa*. Milano: Adelphi, 2021.
- Neumann, E. *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Roma: Astrolabio, 1981.
- Pasqualini, F. «*I confini di un luogo senza confini*», L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso. 2015.
- Pavese, C. *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi, 1952.
- Petrenko, N. «*Osmyslenie social'nych problem ženšin v russkoj publicistike vo vtoroj polovine XIX veka*», Gumanitarnye issledovanija, n. 3 (2018).
- Pogrebnaia, V. «*Problema ženskoj emancipacii v publicistike N. S. Leskova*», Vestnik ZNU, n. 1 (2000).
- Polato, F. «*Ho ucciso l'angelo del focolare*». *Lo spazio domestico e la libertà ritrovata*, Smarginature di Arabeschi, n. 21 (2023).
- Pozdina, I. «*Žanr sinkretičeskoj povesti v tvorčestve N.S.Leskova. Očertragedija «Ledi Makbet Mcenskogo uezda*», Ural'skij filologičeskij vestnik, n. 3 (2014).
- . *Žanrovaya specifika prozy N.S. Leskova 1860-ch godov*. Čeljabinsk: Izd-vo Čeljab. gos. ped. un-ta, 2012.
- Putilo, O. «*Chudožestvennye funkcii obraza reki v proizvedenijah fentezi*», Izvestija VGPU, 2013.
- Rogatis, T. «*Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio*», Between, III, n. 5 (2013).
- Rosenberg, M. «*Lady Macbeth's Indispensable Child*», Johns Hopkins University Press 26, n. 1 (1974).
- Šaškov, S. *Sobranie sočinenij v 2 tomach*. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Tipografija I. N. Skoroходova, 1898.
- Šaškova, S. *Istorija russkoj žensiny*. Sankt-Peterburg: Tipografija A.S.Suvorova, 1875.
- Šestakov, V. *Russkij Eros, ili Filosofija ljubvi v Rossii*. Moskva: Progress, 1994.
- «*Siracide*» s.d. <https://www.maranatha.it/Bibbia/3-LibriSapienziali/28-SiracidePage.htm>
- Shakespeare, W. *Macbeth*. Torino: Einaudi, 1951.
- Shorter, E. *Storia del corpo femminile*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Telegin, S. «*V krayu šekspirovskich strastej (miforestavracija povesti N.S.Leskova «Ledi*

- Makbet Mcenskogo uezda»*), Novoe o Leskove, 1998.
- Volkov, S. «*Stalin i Šostakovič: slučaj «Ledi Makbet Mcenskogo uezda»*», Znamja, n. 8 (2004).
- Zagorovskij, A. *Kurs semejnogo prava*. Moskva: Zerkalo, 1902.
- Zalambani, M. «*L'istituzione del matrimonio in Anna Karenina*», Europa Orientalis, n. 29 (2019).
- Zapparrata, A. «*La scelta del male e la rinuncia all'essere donna: Lady Macbeth e Bersabee*», L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso. Roma: Adi editore , 2017.
- Žeri, K. «*Čuvstvennost' i prestuplenie v «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» N. S. Leskova*», Russkaja literatura, 2004.

Streghe, Rusalke e Baba Jaga: inquietanti presenze femminili nella cultura slava

Cheti Traini

И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине осталсяю.
А. Ахматова, Март 1940, Фонтанный Дом¹

L'incontro tutt'altro che casuale di una comune cittadina sovietica, Margarita Nikolaevna, con un inconsueto e poco rassicurante figuro² e il regalo di una pomata magica, sono gli espedienti demoniaci sufficienti a liberare la donna dalla sua quotidiana, infelice condizione umana e a proiettarla in una nuova e straordinaria dimensione in grado di restituire gioia ad ogni particella del suo corpo: quella di una strega volante. L'ennesima fantasmagorica trasformazione di un personaggio del romanzo *Master i Margarita* esprime pienamente il mondo artistico di Michail Bulgakov, "risultato dell'incarnazione da parte dello scrittore di diversi paradigmi culturali: il misticismo dell'Europa occidentale, la mitologia slava, il carnevale medievale, l'antica religione semitica e altri ancora³." In effetti, la Margarita bulgakoviana incarna una duplice "ipostasi: quella di strega, regina del ballo di primavera di Satana, e quella dell'amata del Maestro, che corrisponde al

1 E hai fatto entrare un ospite terribile nella tua stanza/ Ed io starò da solo con lui. A. Achmatova, marzo 1940, Fontannyj Dom.

2 Si tratta di Azazello, uno degli aiutanti di Voland, che viene descritto piccolo e con spalle straordinariamente robuste, rosso di capelli e con uno sporgente canino simile ad una zanna che sfigura un volto già di per sé incredibilmente orripilante. Come tutto il seguito di Voland, anche Azazello è capace di attraversare porte, finestre chiuse e specchi, di apparire e scomparire improvvisamente, nonché di leggere nel pensiero delle persone, tutti tratti che evidenziano la sua natura demoniaca. Cfr. M. Bulgakov, *Master i Margarita*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach. Tom 8*, Ardis, Ann Arbor 1988, p. 90; pp. 225-226.

3 T.V. Savelyeva, V.S. Isaeva, *Obraz bulgakovskoj Margarity v svete gendernych i mifologičeskich predstavlenij russkogo naroda*, <https://m-bulgakov.ru/publikacii/bulgakov-russkaya-i-nacionalnie-literaturi/p49>, ("[...] результат воплощения писателем разнообразных культурных парадигм: западноевропейского мистицизма, славянской мифологии, средневекового карнавала, древней религии семитов и других."). Laddove diversamente indicato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

tradizionale ruolo di genere della ‘sposa’⁴.

Bulgakov sembra condensare nel suo personaggio i tratti apparentemente antitetici della strega della tradizione occidentale e dell’area culturale slava orientale, con indiretti rimandi perfino ad antiche civiltà semitiche. In effetti, dopo la sua trasformazione ad opera della crema magica, la giovane amante del Maestro assume un aspetto ringiovanito e rinvigorito, il suo corpo acquista leggerezza ed è in grado di librarsi in aria, iniziando a volare per Mosca a cavallo di una scopa come una qualunque Befana o Baba Jaga. Soprattutto Margarita avverte il radicale cambiamento della sua condizione esistenziale: finalmente libera, abbandona per sempre la sua precedente e dolorosa vita coniugale per diventare una strega e, nelle vesti della regina Margo, presiedere al ballo annuale del plenilunio di primavera organizzato da Voland.

Lo scandalo provocato dalle azioni delle forze del male nella neonata società sovietica della Mosca degli anni Trenta, descritto nel romanzo di Michail Bulgakov, deriva non tanto dall’inspiegabilità dei fenomeni strabilianti e distruttivi che si verificano in città ad opera di personaggi improbabili e terribili, quanto in verità dall’incapacità delle autorità costituite di spiegare e far fronte a tali forze oscure e sovversive⁵. Così la prima mossa dell’invisibile strega Margarita, dettata dalla sua rabbia contro la respingente e ottusa società sovietica dei letterati che aveva attaccato l’arte del suo Maestro gettandolo in una condizione di disperazione ed isolamento sociale⁶, è quella di distruggere l’intero edificio del nuovo “Dom Dramlit”⁷.

4 *Ibid.* (“Образ Маргариты мы анализируем в его двух главных ипостасях: ведьмы, королевы весеннего бала сатаны, и возлюбленной Мастера, чему соответствует традиционная гендерная роль ‘невесты’”).

5 Nella Russia staliniana la magia nera o simili pratiche e credenze superstiziose erano oramai divenute naturalmente inconcepibili. Difatti, dopo la Rivoluzione, nel nuovo clima di ateismo militante qualsiasi interesse per le questioni mistiche o occulte attirava il sospetto delle autorità. Cfr. B. Menzel, M. Hagemester, B. Glatzer Rosenthal (a cura di), *The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions*, Verlag Otto Sagner, München–Berlin 2012, pp. 52-53.

6 Il metaromanzo su Jeoshua e Pilato scritto dal Maestro viene duramente attaccato dalla critica ufficiale e questa pubblica messa al bando sarà la causa di una profonda crisi depressiva dello scrittore che lo farà finire in una casa di cura, probabile rimando a ben altri luoghi di detenzione e trattamenti sanitari coatti per intellettuali e dissidenti tristemente noti durante l’epoca sovietica. Difatti, come è risaputo, durante il primo congresso degli scrittori sovietici tenutosi a Mosca nel 1934 venne stabilito che la letteratura e la critica letteraria sovietiche dovessero rifarsi esclusivamente al metodo del realismo socialista che, “[...] esige dall’artista una rappresentazione veridica, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario; inoltre deve contribuire alla trasformazione ideologica e all’educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo” (A. Sinjavskij, *Che cos’è il realismo socialista*, in *Quaderni dell’Unione italiana per il progresso della cultura*, Unione italiana per il progresso della cultura, Roma-Milano 1966, pp. 9-10).

7 Si tratta dell’acronimo di “Dom dramaturgov i literatov”, letteralmente, la “Casa dei dramaturghi e dei letterati”. Già dal periodo della NEP erano stati conati una serie di acronimi per le nuove società ed associazioni sovietiche nate dopo la Rivoluzione. Lo Stato aveva anche provveduto a fornire nuove sedi per le associazioni più influenti e rappresentative dei diversi settori rifondati nella società sovietica, nel piano architettonico generale di ristrutturazione della nuova capitale sovietica (Cfr. M.A. Bulgakov, *Mosca, la capitale nel bloknote*, Excelsior 1881, Milano 2007).

La strega nella demonologia russa presenta differenze significative rispetto al personaggio mitologico dell'Europa occidentale, dove a seguito dello scatenarsi di quella che Lotman ha definito come "la psicosi di un'epidemia di paura" che interessò in egual misura i paesi cattolici e protestanti dal Medioevo all'età dei Lumi, le streghe erano identificate con quella "*minoranza organizzata*" rappresentata dalle donne che, secondo le credenze più diffuse, erano in stretto connubio con Satana in una sorta di "consorteria malefica" strutturata⁸.

Nei territori russi fin dall'antichità il fenomeno della stregoneria non veniva considerato un reato in sé e le supposte streghe erano processate solo quando le loro pratiche magiche arrecavano danni concreti alle persone e alle proprietà altrui, rendendo infertili i campi o facendo morire il bestiame, portando malattie e morte anche per il tramite delle forze della natura che erano capaci di governare. Gurevič, riferendosi al Codice giudiziario del 1589, ricorda come le streghe fossero sotto la protezione della legge al pari delle prostitute (anche se con uno status sociale estremamente basso)⁹.

La tradizione slava orientale attribuisce alle streghe una bellezza irresistibile, capelli lunghi e scuri, in contrasto con i capelli rossi, caratteristica frequente delle streghe nella mitologia dell'Europa occidentale. Anche gli occhi verdi sono un segno distintivo delle streghe. La Margarita di Bulgakov sembrerebbe in effetti confermare questa descrizione canonica della strega slava¹⁰. Nel romanzo la prescelta da Voland come sua dama per il ballo satanico è circondata da uno stuolo di altre streghe (oltre a quelle del sabba nel bosco a cui presiede dopo l'inebriante volo sulla città di Mosca): volontariamente sceglie di farsi strega anche Nataša, la cameriera personale di Margarita e si presentano come streghe sia la bellissima e misteriosa assistente del Diavolo, Hella, sia la mortale Annuška¹¹.

Se il *Faust* di Goethe rappresentò uno dei modelli letterari primari per l'opera di Bulgakov¹², non si possono non considerare anche le basi del folclore slavo orientale per l'immagine dell'eroina e per le altre raffigurazioni di donne-streghe di *Master i Margarita* che l'autore doveva pure avere ben presenti¹³. Lo scrittore di Kiev, attento

8 Ju. Lotman, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J. M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, Aracne, Roma 2008, pp. 241-264.

9 Cfr. A. Ja. Gurevič, *Ved'ma*, in *Slovar' srednevekovoj kul'tury*, a cura di A. Ja. Gurevič, ROS-SPEN, Moskva 2003, pp. 62-66.

10 Cfr. M. Bulgakov, *op. cit.*, p. 232.

11 Hella viene pure descritta nel romanzo seguendo uno degli archetipi della strega, come una fanciulla dai capelli rossi, con gli occhi fosforescenti e ardenti, nuda o tutt'al più con indosso una vestaglia da sera nera e una bizzarra cicatrice sul collo. Per quanto riguarda Annuška, proprio l'olio scivolato dalla bottiglia che teneva in mano causerà la morte per decapitazione di Berlioz all'inizio del romanzo.

12 Cfr. D. Lowe, *Gounod's Faust and Bulgakov's the Master and Margarita*, in "The Russian Review", n.s., Vol. 55, n. 2, 1996, pp. 279-286; E. Stenbock-Fermor, *Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust*, in "The Slavic and East European Journal", Vol. 13, 3, 1969, pp. 309-325.

13 Cfr. T. Ju. Malkova, *Literatura i fol'klornaja tradicija: formy russkich narodnych predstavlenij o demoničeskich silach v romane M.A. Bulgakova "Master i Margarita"*, in "Molodoj učenyj",

lettore di Puškin e uno dei maggiori eredi letterari di Gogol'¹⁴, può a buon ragione essere posto sulla scia di quell'insieme di intellettuali russi che, a partire dall'età romantica, recuperarono, rilessero e rielaborarono la tradizione folclorica orale slava orientale conservatasi a lungo tra i ceti popolari.

Fu proprio nella prima metà del XIX secolo che il generale risveglio della coscienza etnica e nazionale fra le popolazioni slave spinse gli studiosi a ricercare le fonti più antiche della storia patria e a raccogliere i racconti delle tradizioni popolari, trascrivendo i canti del folclore¹⁵. In questo modo, accanto alla costituzione di un'epopea eroica nazionale rappresentata dai bogatyri¹⁶, si rafforzò quel patrimonio orale di storie e canzoni tramandate dai contadini e che scrittori come Puškin e Gogol'iniziarono ad annotare e ad utilizzare come materiale per le loro opere.

Il padre della letteratura russa aveva composto già nel 1819 la ballata *Rusalka*¹⁷, nella quale si narra di come una rusalka appaia a un monaco anacoreta un giorno d'estate dalle acque del lago presso cui il religioso viveva, e cominci a chiamarlo per distoglierlo dalla preghiera ammaliandolo con la sua voce per attirarlo nelle profondità delle acque, dove il monaco troverà infine la morte (“На третий день отшельник страстной/Близ очарованных берегов/Сидел и девы ждал прекрасной./А тень ложилась средь дубров... Заря прогнала тму ночную./ Монаха не нашли нигде./ И только бороду седую/ Мальчишки видели в воде.”)¹⁸. Il personaggio della rusalka era una delle rappresentazioni più frequenti dell'immaginario folclorico

XIII, n. 2, 2010, pp. 86-88.

14 Cfr. T.Ju. Malkova, *Bulgakov i Gogol': demoničeskie obrazy i motivy v romane “Master i Margarita”*, in “Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova”, n. 2, 2010, pp. 142-146.

15 Questo risveglio romantico di una “autocoscienza della ‘slavitudine’” si sviluppò come opposizione da un lato al mondo germanico e alla sua influenza e pressione sui territori e popoli slavi e dall'altro lato come contro reazione alle più recenti pretese imperialistiche napoleoniche nell'est Europa. M. Garzaniti, *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2018, pp. 375-377.

16 Il ruolo di testo fondativo di questa epopea dei popoli slavi in Russia è stato assunto dallo *Slovo o Polku Igorove* (tr. it. *Canto della schiera di Igor*). Cfr. D. Lichačëv (a cura di), *Storia della letteratura russa dei secoli 11-17*, Edizioni Raduga, Mosca 1989, pp. 141-169.

17 Nel manoscritto autografo cosiddetto Kapnistov (*Kapnistovskaja tetrad'*) Puškin chiama la poesia *Rusalka* del 1819 “Ballata” (“В этом разделе все стихотворения даны в перечне, без текста. [...] Сличение списка с разделом ‘Разные стихотворения’ издания 1826 г. показывает, что ‘Балладой’ Пушкин назвал ‘Русалку’ 1819 г.” Tr. it. “In questa sezione tutte le poesie sono riportate in un elenco, senza testo [...] Confrontando l'elenco con la sezione ‘Poesie varie’ dell'edizione del 1826 si nota che Puškin chiama la Rusalka del 1819 ‘Ballata’”. B.V. Tomaševskij, *Materialy po istorii pervogo sobranija stichotvorenij Puškina (1826 g.)* [Aleksandr Puškin], *Žurnal’no-gazetnoe ob’’edinenie*, Moskva 1934, pp. 825-868 <https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/116/lit-825-.htm>.

18 A. Puškin, *Stichotvorenija Aleksandra Puškina*, Sankt-Peterburg Nauka 1997, pp. 28-29. Tr. it.: “Il terzo giorno, l'appassionato eremita/vicino alle rive incantate/Si sedette e aspettò la bella fanciulla/E le ombre si stendevano tra le querce.../L'alba scacciò le tenebre della notte:/Il monaco non si trovava da nessuna parte/e solo la sua barba grigia/I ragazzi videro nell'acqua.”

russo, bielorusso ed ucraino. Misteriosa e complessa, è possibile comunque comprendere come questa figura abbia assunto un'immagine mitica nella storia del folclore slavo a partire dalla ricostruzione di alcuni fatti storici e di pratiche antiche, che consentirebbero di risalire almeno in parte alle sue origini.

Presso gli antichi slavi orientali la rusalke era una divinità femminile agreste particolarmente legata al periodo primaverile. La venuta delle rusalke coincideva col mese di giugno, chiamato appunto il mese delle *rusalii*, e nella *Rus'*, questo periodo dell'anno costituiva il momento culminante delle festività pagane. Durante il mese delle *rusalii* gli slavi pagani orientali si dedicavano al culto dell'acqua, della vegetazione, della fertilità, della crescita del grano¹⁹.

La ricostruzione della parola (*rusalii* come derivato dal latino *rosalia* o *rosaria* e dal greco ρουσάλλια) ne indicherebbe la provenienza dal mondo greco-latino, dove era usato per riferirsi alla festa delle rose in onore dei morti, e non ci sarebbero evidenti collegamenti con i rituali delle *rusalii* presso gli slavi orientali. Tuttavia il termine si sarebbe diffuso nella *Rus'* attraverso gli slavi meridionali e Bisanzio, per essere poi applicato per riti preesistenti di altro tipo²⁰.

[...] si mescolò cioè all'immagine simbolica della forza fecondatrice della natura che rinasce in primavera, presente presso gli slavi orientali, e al culto pagano slavo dei morti che veniva celebrato nello stesso periodo dell'anno presso gli slavi del sud. Infatti, secondo una delle credenze pagane, in primavera la natura che rinasce era popolata di esseri viventi e gli antenati morti si svegliavano dal loro sonno invernale e respiravano sotto terra. La settimana che precedeva le attuali feste della Pentecoste (festa russa della Trinità) si chiamava "Rusal'naja". [...] In seguito a tale commistione di elementi cristiani e pagani le rusalke sarebbero dunque i morti che gli antichi slavi onoravano alla festa delle *rusalii*.²¹

Nella ballata di Puškin si possono trovare rimandi sia ad aspetti del mondo pagano che a quelli del mondo cristiano. Proprio in estate, preceduta da segni naturali straordinari ("Дубравы делались черней;/Туман над озером дымился./И красный месяц в облаках/Тихонько по небу катился")²², una rusalke compare in tutta la sua bellezza misteriosa ad un monaco eremita che, di fronte a fenomeni premonitori inspiegabili, è colto dalla paura ("На воды стал глядеть монах./Глядит, невольно страха полный;/Не может сам себя понять.../И видит: закипели волны,/И

19 A. Puškin, *La Rusalke*. Русалка, La Mongolfiera, Cosenza 2014, p. 5.

20 Ivi, pp. 5-6.

21 Ivi, pp. 6-7.

22 A. Puškin, *Stichotvorenija Aleksandra Puškina*, op. cit. p. 28. Tr. it.: "Le querce stavano diventando nere;/La nebbia sul lago fumava,/E la luna rossa tra le nuvole/ rotolava dolcemente nel cielo."

присмирели вдруг опять...”)²³. La rusalka emerge dalle acque del lago²⁴, leggera e avvolta dalle ombre notturne, nuda e con un corpo bianchissimo, accennando in silenzio al monaco per scomparire nuovamente tra le onde (“И вдруг... легка, как тень ночная./Бела, как ранний снег холмов./Выходит женщина нагая./И молча села у берегов. [...] Она манит его рукою./Кивает быстро головой.../И вдруг падучею звездою/Под сонной скрылася волной.”)²⁵.

La visione della fanciulla turba la quieta vita di preghiera dell'eremita e quando l'ombra della pallida rusalka gli appare ancora, ne viene definitivamente sedotto con le movenze proprie di una bambina (“Сидит, прелестна и бледна./Глядит, кивает головою./Целует издали шутя./Играет, плещется волною./Хохочет, плачет, как дитя./Зовет монаха, нежно стонет.../‘Монах, монах! Ко мне, ко мне!...’”)²⁶. Il riferimento al provocatorio atteggiamento infantile che confonde e attrae il religioso fino alla sua scomparsa nelle acque del lago potrebbe anche essere ricollegato ad antiche usanze pagane che Puškin avrebbe potuto conoscere. Difatti il poeta pare qui alludere al rito primaverile del “funerale della rusalka” durante il quale veniva inscenata, da giovani fanciulle travestite, la celebrazione delle esequie di una rusalka usando “una bambola, della grandezza di un bambino di sei settimane” che veniva annegata in un fiume²⁷. La giovinezza femminile, come immagine della rinascita della natura in primavera si mescola dunque nella poesia con il “culto pagano slavo dei morti che veniva celebrato nello stesso periodo dell'anno presso gli slavi del sud”²⁸. E' interessante evidenziare come, con l'avvento del cristianesimo nella Rus', la rusalka diventi una creatura demoniaca, inquietante e vendicativa. Secondo una credenza popolare diffusa in Russia, le rusalka erano gli spiriti di

23 *Ibid.* Tr. it.: “Il monaco guardò le acque./Guardò le acque, pieno di paura./Non riusciva a capire se stesso./E vide che le onde ribollivano./E all'improvviso si calmarono di nuovo.”

24 L'elemento dell'acqua ricorre anche nel nome usato in Russia per indicare queste creature, “beregine”, da “bereg”, cioè riva, sponda (cfr. M. Garzaniti, *Storia delle letterature slave. Libri, scrittori e idee dall'Adriatico alla Siberia (secoli IX-XXI)*, Carocci, Roma 2023, pp. 63).

25 *Ibid.* Tr. it.: “E all'improvviso. Leggero come l'ombra della notte./Bianca come la neve delle prime colline./Una donna uscì nuda./E si sedette in silenzio sulla riva. [...] Lei gli fa cenno con la mano./Fa un cenno con la testa./E all'improvviso, come una stella cadente./Scompare sotto l'onda del sonno.”

26 Ivi, p. 29. Tr. it.: “Siede, bella e pallida./Guarda, annuisce con la testa/ Manda baci scherzosamente da lontano./Gioca e si schizza con le onde./Ride e piange come una bambina./Chiama il monaco, gemendo dolcemente./“Monaco, Monaco! A me, a me!...”.

27 A. Puškin, *La Rusalka*. Русалка, op. cit., p. 7.

28 *Ibid.* Nel folclore slavo orientale l'idea di vita e di morte era espressa dal culto ctonio della madre terra, secondo il quale la terra, espressione del principio generativo femminile (“Mat'-syrazemlja”), era resa gravida dal cielo per mezzo della pioggia. Il seme, fecondato nel grembo della terra, doveva morire in inverno per rinascere in primavera e tornare in vita sotto forma di pianta. Presso gli slavi, questo culto ctonio era strettamente connesso al culto dei morti, sepolti nella terra. Cfr. M. Garzaniti, *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, op. cit., p. 57; E.T. Saronne, K.F. Danil'čenko (a cura di), *Giganti, incantatori e draghi*, Luni editrice, Milano, Trento 1997, pp. 31-33.

donne e perfino di bambini morti prematuramente e spesso per annegamento. Non potendo essere seppellite all'interno di luoghi consacrati, rimanevano in balia del demonio, incarnando così quella "nečistaja sila"²⁹ che popolava i boschi, i campi, i laghi e i fiumi, presso cui queste donne erano morte e dove erano state sepolte. Esse si dimostravano particolarmente crudeli nei confronti di giovani uomini, che catturavano e facevano morire di solletico. L'immagine tipica della rusalka è quella di una fanciulla che, morta per annegamento dopo un rifiuto amoroso, continua a vivere nelle profondità di un lago o di un fiume³⁰.

Puškin fu particolarmente attratto da questa figura leggendaria. Nel 1829, di ritorno dal Caucaso, iniziò a scrivere un dramma in versi avente come soggetto ancora una volta una rusalka³¹. La storia di una giovane fanciulla, figlia di un mugnaio, che viene sedotta e poi abbandonata, incinta, da un principe che sposa un'altra principessa. Per la disperazione, la giovane si suicida annegandosi nello Dnepr e riappare sotto forma di rusalka al banchetto di nozze del principe per maledirlo. Dopo alcuni anni, il principe sente una forza misteriosa che lo richiama presso la riva del fiume, dove ritrova il vecchio mugnaio impazzito per la scomparsa della figlia, il quale informa il principe che l'amata di un tempo è diventata la regina delle rusalka e vive in un palazzo in fondo allo Dnepr insieme alla loro figlioletta, anche lei una rusalka. Questa viene convinta dalla madre ad attirare il principe nuovamente sulla riva del fiume per attuare la sua vendetta³².

Fin dall'infanzia il poeta era stato cullato dai racconti della "njanja", Arina Rodionovna, una contadina trasferitasi a Mosca a seguito della madre di Puškin, Nadežda Osipovna Gannibal. Il bambino aveva così potuto ascoltare "le meravigliose storie dei tempi andati, le storie della mitologia minore degli Slavi: racconti di 'rusalka', di 'domovoj', e di altri essere favolosi di cui era ricca la fantasia popolare, che trasformava in immagini gli incanti e i misteri della natura russa"³³.

L'amore e l'interesse del poeta per l'arte popolare russa avevano inaugurato nella prima metà dell'Ottocento quel nuovo atteggiamento culturale volto a valorizzare il patrimonio popolare nazionale e al quale Puškin darà un contributo formidabile anche attraverso la riforma della lingua letteraria fondata sulla sintesi di elementi

29 Tr. it.: "Forza impura".

30 A. Puškin, *La Rusalka*. Русалка, op. cit., pp. 8-9.

31 L'opera viene considerata incompiuta da molti studiosi. Il poeta vi continuò a lavorare sino alla morte e il dramma fu pubblicato grazie all'amico Žukovskij nel 1837, che gli diede anche il titolo con il quale oggi lo conosciamo, *Rusalka*. Per la storia delle edizioni ed interpretazioni riguardo alla possibile incompiutezza dell'opera, si veda A. Puškin, *La Rusalka*. Русалка, op. cit., pp. 17-22.

32 Sebbene le più diffuse credenze sulla rusalka la rappresentino come una giovane vergine, nelle rappresentazioni popolari spesso viene raffigurata anche come una madre (cfr. L. Vinogradova, *La roussalka dans les rites et croyances des Slaves*, in "La revue russe", n. 8, 1995, pp. 97).

33 A. Puskin, *Eugenio Onegin*, BUR, Milano 1993, p. 5. Secondo le credenze antiche, il "domovoj" (dal russo "dom", cioè casa) era uno spirito che viveva all'interno della casa di legno (l'"izba" o la "zemljanka", da "zemlja", cioè "terra", presso gli Slavi meridionali).

eterogenei³⁴. Egli utilizza le credenze popolari sulle giovani donne annegate per scrivere un dramma in cui il poeta ricrea quel mondo antico fatto di leggende e superstizioni intorno alla figura della rusalka, che dalla notte dei tempi era stata organicamente legata ad un certo tipo di contesto (lo spazio acquatico in un passato lontano che potrebbe essere quello della Rus' kieviana, vista la collocazione geografica presso il fiume Dnepr³⁵), ad un determinato archetipo (giovani donne annegate e trasformati in esseri anfibì dai capelli verdi), e ad una loro precisa missione (quella di far morire un uomo per un supposto torto subito)³⁶. In particolare, i temi della disperazione e della vendetta, connotati ancora più drammaticamente nella storia per il compito di morte assegnato dalla madre rusalka alla figlia nei confronti del reprobò, si snodano nel dramma grazie ad “un gioco di contrasti che caratterizza le relazioni tra personaggi, ma anche i rapporti tra il mondo reale e il mondo acquatico sovrannaturale, mediante l'intreccio di elementi realistici e meravigliosi”³⁷.

Либо нам порой ночью
Дно речное покидать,
Любо вольной головою
Высь речную разрезать,
Подавать друг дружке голос,
Воздух звонкий раздражать,
И зеленый, влажный волос
В нем сушить и отряхать.³⁸

[...]

Что, сестрицы? в поле чистом
Не догнать ли их скорей?
Плеском, хохотом и свистом
Не пугнуть ли их коней?
Поздно. Рощи потемнели,
Хоходеет глубина, Петухи в селе пропели,

34 A partire dall'*Evgenij Onegin* Puškin si discosta dal rigido uso degli stili della lingua letteraria canonizzato nel Settecento per giungere a una “stabilizzazione della lingua letteraria russa”. Cfr. B. Uspenskij, *Storia della lingua letteraria russa*, Il Mulino 1993, pp. 200-216.

35 A. Puškin, *La Rusalka*. Русалка, op. cit., pp. 36.

36 Nel dramma i rimandi diretti agli elementi della tradizione folclorica russa sono continui, come si può notare dalla descrizione del banchetto delle nozze tra il principe e la principessa (cfr. A. Puškin, *La Rusalka*. Русалка, op. cit., pp. 35-36).

37 A. Puškin, *La Rusalka*. Русалка, op. cit., pp. 36.

38 Tr. It. : “A notte fonda ci piace /del fiume il fondo lasciar, col nostro capo ci piace/le onde del fiume tagliar./ l’un lancia all’altra appelli./facendo l’aria echeggiar./gli umidi e verdi capelli/scuotiamo a fare asciugare” (Ivi, p. 98-99).

Захатилася луна.³⁹

Con il suo dramma Puškin contribuì alla creazione di “une certaine représentation standard monolithique”⁴⁰ della rusalka nella letteratura romantica ottocentesca.

Diversamente si occuperà dello stesso soggetto Nikolaj Gogol'. Quando questo giovane e sconosciuto impiegato ministeriale dà alle stampe una raccolta di racconti di ambientazione ucraina, il libro riscuote immediatamente un considerevole successo di critica. Lo stesso Puškin si entusiasma per le pagine appena lette di *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (*Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*), che considera una novità nel panorama letterario russo contemporaneo per la sua allegria genuina. Pochi mesi dopo, nel 1832 Gogol' pubblica altri quattro racconti che seguono il successo dei primi quattro, sempre introdotti dalla figura dell'apicoltore Rudyj Pan'ko, che accoglie presso la sua fattoria ospiti diversi e li invita a raccontare delle storie davanti al focolare. Scegliendo l'anonimato lo scrittore si mette al riparo da un eventuale insuccesso di critica, dopo le pessime recensioni ai suoi primi lavori letterari⁴¹. L'ambientazione ucraina dei racconti fa da sfondo ad una miscela scoppiettante di situazioni reali ed elementi immaginari dove “il mondo fantastico entra nel mondo reale”⁴². Gogol' annota i materiali utili per le sue storie chiedendo alla madre di raccogliere leggende, aneddoti e canzoni della natia Mirgorod, arricchendo la sua narrazione con molte immagini e situazioni già presentate dallo scrittore ucraino Vasilij T. Narežnyj. La novità dei racconti gogoliani consiste soprattutto nell'uso originale delle storie del folclore che, insieme al vivace e coinvolgente ritmo narrativo, contribuiscono a rendere gustose le vicissitudini di personaggi umani e fantastici, sullo sfondo della goliardica atmosfera di Dikan'ka e della lussureggiante natura ucraina.

La presenza del diavolo, o meglio, di molti diavoli o diavoletti è uno degli elementi ricorrenti nelle *Veglie*. L'immagine del diavolo gogoliano esula dall'archetipo romantico del maligno, essendo più spesso presentato al lettore come un truffatore e un pasticcione che ricorda da vicino più alcuni tipi umani che forze malefiche ultraterrene. Il diavolo conserva tuttavia in alcuni racconti, come in *Večer nakanune Ivana Kupala* (*La sera della vigilia di San Giovanni*)⁴³, i tratti distruttivi del demonio che porta rovina e morte a coloro che scelgono di scendere a patti con lui. Nel secondo racconto della prima parte delle *Veglie* la forza malefica si fa aiutante dell'eroe, il giovane e povero Petro, facendolo diventare ricco per riuscire così a

39 Tr. It. : “Eh, sorelline? Correndo/pei campi li raggiungiamo?/Con l'acqua, i fischi e ridendo/ i lor cavalli impauriamo?/E' tardi. Il bosco è oscurato./l'acqua s'è fatta ormai bruna./i galli già hanno cantato/e se n'è andata la luna” (Ivi, p. 108-109).

40 L. Vinogradova, *La roussalka dans les rites et croyances des Slaves*, op. cit. p. 93.

41 Cfr. N. Gogol', *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, BUR, Milano 2018, pp. 5-7.

42 N. Gogol', *Il Vij*, BUR, Milano 1994, p. 2.

43 N. Gogol', *Večer nakanune Ivana Kupala*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, Izdatel'stvo Akademii Hayk SSSR, Moskva 1940, pp. 137-152).

sposare la ragazza Pidorka, vincendo l'opposizione del padre di lei. Il prezzo chiesto dal diavolo sarà molto alto: dopo avere colto nella notte di San Giovanni il fiore della felce, Petro dovrà eseguire gli ordini della strega aiutante di Satana che gli impone di decapitare il fratellino di Pidorka.

Dans ce contexte trivial et nullement romantique, la caractérisation du Diable s'enrichit d'éléments fondamentaux et sa "force impure" en grandit d'autant. S'il est encore nettement le mauvais génie anthropomorphe du folklore païen (il n'aime pas le tabac; il a un père et un grand-père), il se rapproche déjà du mythe chrétien de Satan. Il est en effet qualifié pour la première fois d'"ennemi du genre humain" au début du texte et d'"ennemi du Seigneur Jésus" à la fin. Dans les deux cas, son inimitié est liée au mensonge. S'il ne nous est pas dit clairement en quoi sa non-vérité s'oppose à celui qui est Vérité, toute l'histoire tend à prouver que son pouvoir illusionniste (*sataninskoe navaždenie*) a prise sur l'homme, pour peu que celui-ci lui accorde le moindre crédit et fasse preuve de faiblesse.⁴⁴

In altri racconti delle *Veglie* il diavolo è coadiuvato nelle sue malefatte da streghe e perfino da consorti di mariti babbei che sembrano talvolta comportarsi nella vita quotidiana come streghe stereotipate (si veda ad esempio l'arcigna moglie di Čerevik in *Soročinskaja jarmarka*, *La fiera di Soročincy*⁴⁵). Nel racconto *Noč' pered Roždestvom* (*La vigilia di Natale*) è la madre del fabbro Vakula ad incarnare le vesti di una strega autentica, che tiene in scacco tutti gli uomini del villaggio intrattenendo relazioni amorose ora con l'uno ora con l'altro. Nel gelo della notte santa, la sua comparsa nella storia non può che avvenire attraverso un comignolo, seguita dall'amico diavolo.

Ведьма сама почувствовала, что холодно, несмотря на то, что была тепло одета; и потому, поднявши руки кверху, отставила ногу и, приведши себя в такое положение, как человек, летящий на коньках, не сдвинувшись ни одним суставом, спустилась по воздуху, будто по ледяной покато́й горе, и прямо в трубу. Чорт таким же порядком отправился вслед за нею. Но так как это животное проворнее всякого франта в чулках, то не мудрено, что он наехал при самом входе в трубу на шею своей любовницы и оба очутились в просторной печке между горшками. Путешественница отодвинула потихоньку заслонку поглядеть, не назвал ли сын ее Вакула в хату гостей, но, увидевши, что никого не было, выключая только мешки, которые лежали посере́ди хаты, вылезла из печки, скинула теплый кожух, оправилась, и никто бы не мог узнать, что она за минуту назад ездила на метле.⁴⁶

44 J. De Proyard, *Le diable de Gogol' est-il romantique? (suite)*, in "Revue des études slaves", tome 50, fascicule 1, 1977. pp. 76. https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1977_num_50_1_2044 (ultimo accesso 15/01/2025)

45 N. Gogol', *Soročinskaja jarmarka*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., pp. 111-136.

46 N. Gogol', *Noč' pered Roždestvom*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., p.

Solocha è una donna-strega accorta e che sa destreggiarsi tra i diversi pretendenti del villaggio. Lo starosta la definisce “un diavolo di donna” (“чорт-баба”⁴⁷) e in effetti, rispetto al maldestro diavolo caprone, che ha perso pure lui la testa per lei, pianifica attentamente come arricchire il suo patrimonio concedendo le sue grazie a Čub, anche a costo di sacrificare la felicità di Vakula. Le vecchie del villaggio, ignare della reale natura della donna, la chiamano comunque strega, spargendo la voce sul fatto che addirittura sia dotata di una coda, “величиною не более бабьего веретена”⁴⁸, sia in grado di trasformarsi in un gatto nero, in una scrofa con la voce di un gallo o di apparire a viaggiatori ignari nuda e con la treccia sciolta per imbrattarli con sostanze disgustose. La doppia natura di Solocha è riassunta dalle parole del beffato Čub: “[...] Вишь, проклятая баба!.. А поглядеть на нее, как будто святая, как будто и скромного никогда не брала в рот ...”⁴⁹.

Nel racconto *Majskaja noč', ili utoplennica* (*La notte di maggio, o l'annegata*), sullo sfondo della storia d'amore tra Ganna e Levko, compare invece un'infelice rusalka, con “un duplice elemento sovrannaturale che interviene nella *fabula*: la matrigna-strega della fanciulla annegata nello stagno, che viene a sua volta annegata dall'ombra della fanciulla stessa”⁵⁰. La tragica storia della rusalka viene anticipata dal racconto che Levko fa a Ganna. E quando finalmente l'eroe la incontra di notte nel bosco, l'immagine della fanciulla gli appare attraverso le acque dello stagno, dalle quali il mondo reale risulta rovesciato: l'antica casa dalla quale si affaccia la rusalka ha perso il suo cupo aspetto e ora è stranamente luminosa. La “pannočka”⁵¹ chiede a Levko di aiutarla a trovare la matrigna-strega travestita a sua volta da annegata, che fa il girotondo con altre rusalke sulla riva e che continua, con la sua presenza,

210. Tr. it.: “Anche la strega si accorse che faceva freddo, nonostante fosse ben coperta; e perciò, sollevate le braccia, spostò un piede e, assunta la posizione di un pattinatore, senza muovere neanche una giuntura scivolò giù per l'aria, come per un pendio ghiacciato, e s'infilò dritta nel comignolo. Il diavolo con lo stesso sistema si lanciò al suo inseguimento. Ma essendo una bestia più agile di qualunque damerino in calze lunghe, non c'è da meravigliarsi che proprio all'imboccatura del camino piombasse in collo alla sua amata, e i due si ritrovarono in un'ampia stufa, in mezzo alle pentole. La viaggiatrice aprì pian piano lo sportello, per guardare se suo figlio Vakula non avesse invitato degli ospiti a casa, ma visto che non c'era nessuno, a parte i sacchi che stavano in mezzo alla casa, sgusciò fuori dalla stufa, si tolse il pellicciotto pesante, si risistemò, e nessuno avrebbe mai detto che un minuto prima cavalcava una scopa.” (N. Gogol, *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, op. cit., p. 150).

47 N. Gogol', *Noč' pered Roždestvom*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., pp. 211).

48 N. Gogol', *Noč' pered Roždestvom*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., p. 212. Tr. it.: “non più grande di un fuso” (N. Gogol', *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, op. cit., p. 152).

49 N. Gogol', *Noč' pered Roždestvom*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., p. 440. Tr. it.: “[...] Che femmina dannata! E a guardarla pare una santa, una che in vita sua non ha mai mangiato di grasso.” (N. Gogol', *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, op. cit., p. 177).

50 G. Spendel, *Il diavolo nel giovane Gogol'*, in “Balfagor”, Vol. 32, n. 3, 1977, p. 334.

51 Tr. it.: “Signorina” (dal polacco).

a soffocare la giovane rusalka. E' un gioco delle parti dove la strega pretende di vestire i panni dell'innocente e la rusalka assassinata deve attuare la sua vendetta per ritrovare la libertà e la luce. L'abile Levko riconosce la strega malefica tra le rusalke:

Левко стал пристально вглядываться в лицо ей. Скоро и смело гналась она за вереницею и кидалась во все стороны, чтобы изловить свою жертву. Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы и схватил ее, и Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице сверкнула злобная радость.⁵²

La ricompensa concessa dalla fanciulla finalmente radiosa all'eroe coraggioso sarà la coronazione del suo sogno d'amore con Ganna.

L'evidente contaminazione dell'elemento sovranaturale con l'elemento realistico dà luogo in questo racconto (curiosa concatenazione di due diverse strutture di fiaba, per cui sia Levko che la fanciulla annegata svolgono entrambi un ruolo di "aiutante" in termini di reciprocità) a un effetto grottesco⁵³.

La vendetta della rusalka questa volta, piuttosto che indirizzarsi verso un amato che l'ha abbandonata, si volge verso colei che avrebbe dovuto farle da madre. L'elemento dell'acqua come luogo di morte (darsi e dare la morte) ripete il motivo già visto nel quadro della rappresentazione popolare della rusalka. Il patto di solidarietà femminile è stata infranto dalla matrigna-strega con il suo atto nefando e solo l'intervento risolutivo dell'eroe mosso a compassione permettono alla rusalka di tornare a "плавать легко и вольно, как рыба"⁵⁴.

Il *Vij* è un altro straordinario racconto di Gogol' che rispecchia la fortuna del suo momento ucraino. Contenuto all'interno della raccolta *Mirgorod*, il *Vij* narra le disavventure e la terribile fine di un bonario "bursàk"⁵⁵ causate da una strega, che questa volta si nasconde sotto le spoglie nientemeno che della figlia del "sotnik"⁵⁶. Il protagonista

52 N. Gogol', *Majskaja noč', ili utoplennica*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., p. 176. Tr. it.: "Levko si mise a scrutarla attentamente in viso. Correva svelta e audace dietro alla fila e si lanciava qua e là per catturare la preda. A questo punto Levko cominciò a notare che il suo corpo non traluceva come quello delle altre: al suo interno s'intravedeva qualcosa di nero. A un tratto si levò un grido: il corvo si era gettato su una della fila, l'aveva ghermita, e a Levko sembrò che le fossero spuntati gli artigli e che sul suo viso balenasse una gioia cattiva" (N. Gogol', *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, op. cit., p. 113).

53 G. Spendel, *Il diavolo nel giovane Gogol'*, op. cit., p. 334.

54 N. Gogol', *Majskaja noč', ili utoplennica*, in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, op. cit., p. 176. Tr. it.: "nuotare leggera e libera come un pesciolino" (N. Gogol', *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, op. cit., p. 112).

55 Seminarista povero all'interno di un'istituzione, la "bursà" dove segue corsi di grammatica, retorica, filosofia e teologia. "Gogol' usa comunque il termine *bursà* nel significato di 'pensionato' (in ucraino voleva anche dire: 'gruppo')". N. Gogol', *Il Vij*, BUR, Milano 1994, p. 14.

56 Centurione dei cosacchi.

del racconto, Chomà Brut, incappa per caso durante le vacanze estive nella strega che gli si presenta nel suo sembiante di vecchia e che, saltandogli in groppa, lo costringe a una folle corsa finché il seminarista, con una serie di esorcismi, non riesce a sua volta a cavalcarla. Vinta e moribonda, ripreso il suo aspetto umano, la fanciulla-strega chiede al padre di far venire proprio Chomà Brut a dire le preghiere per tre giorni di seguito presso la sua bara. Rinchiuso da solo nella chiesa, il seminarista resiste per tre notti agli attacchi della strega e agli orrori notturni di altri essere demoniaci, per soccombere definitivamente la terza notte, sopraffatto dal terrore, per l'intervento del Vij, il re degli gnomi. Si compie in questo modo la vendetta della terribile “pannočka”.

Anche in questo racconto la mescolanza di reale e fantastico conferisce alla storia quel gioco letterario, peculiare nei successivi racconti pietroburchesi, nel quale alle descrizioni di personaggi, di luoghi autentici (Kiev, i villaggi e le campagne intorno alla città) e di scene di vita vissuta si mescolano visioni, vere o presunte (perché generate dalla paura del seminarista) di mostri e demoni. Se Chomà Brut muore per causa del Vij, è tuttavia la strega l'agente del racconto gogoliano, della quale l'immonda creatura si rende servitore. Sinjavskij spiega la tremenda punizione del seminarista come una sorta di velo strappato: Chomà ha osato oltrepassare il limite, violando le leggi tra mondo reale e mondo magico, tra il mondo dei vivi e l'altro mondo, quello dei morti. “In fondo, la disgrazia (e la colpa) di Choma sta nella sua connivenza, nel segreto del contatto con la strega; egli è dilaniato tra paura e curiosità (‘vedere!’) e divieto (‘non guardare!’)”⁵⁷.

Le streghe di Gogol' riflettono in buona parte i caratteri della strega della “Piccola Russia”⁵⁸. Le rappresentazioni della strega divennero ricorrenti nella tradizione letteraria ottocentesca che si ispirava al folclore slavo, diventando una sorta di simbolo della cultura tradizionale slava. Si moltiplicarono anche gli studi che indagavano la natura della strega e miravano a ricostruirne una sorta di fenomenologia a partire dall'eterogeneità dell'aspetto, delle rappresentazioni nel folclore e delle tipologie di attività della strega.

L'etnografo S.V. Maksimov distinse queste rappresentazioni secondo due tipi: la strega “малорусской” (della Piccola Russia) e quella “великорусской” (della Grande Russia)⁵⁹.

“Если в малорусских степях среди ведьм очень нередки молодые вдовы” [...], обладающие потрясающей красотой, то в северной части страны веселые красавицы превращаются в безобразных, “старых, иногда толстых, как кадушка, баб...” [...]. Волосы их зачастую растрепаны и седые, а руки худы и костлявы. Еще одно отличие – синий нос. Самым главным отличием ведьмы, как малорус-

57 A. Terz (A. Sinjavskij), *Nell'ombra di Gogol'*, Garzanti, Milano 1980, p. 337.

58 Termine con il quale i russi si riferivano all'Ucraina.

59 E. Tichonova Petrovna, *Predstavlenija o ved'me v kul'ture slavyanskich narodov*, in “Obščestvo: filosofija, istorija, kul'tura”, 52, n. 8, 2018 <https://cyberleninka.ru/article/n/predstavleniya-o-ved-me-v-kulture-slavyanskich-narodov> (ultimo accesso 15/01/2025)

ской, так и великорусской, от обычной женщины выступает наличие небольшого хвостика.⁶⁰

Lo studioso V.I. Dal' richiamò l'attenzione sul fatto che le streghe vivevano principalmente in Ucraina, vicino alla città di Kiev. Le streghe si riunivano soprattutto nella "kupal'skaja noč"⁶¹, in occasione delle "koljady"⁶² e della notte tra il 30 aprile e il 1° marzo. L'unico particolare che permetteva di distinguere una strega e le altre donne, secondo Dal', era la coda di cavallo. Poteva essere una strega una donna anziana, una ragazza o una donna di mezza età, e spesso era irriconoscibile in mezzo alle altre donne. Inoltre, tutte le sue attività erano finalizzate esclusivamente a causare danni.

Già con Gogol' la strega come personaggio letterario inizia a differenziarsi rispetto alla rappresentazione nel folclore, distinguendosi maggiormente per il suo legame con la forza impura ("nečistaja sila"), spesso rappresentata da un gatto nero o da un gallo.

Anche A.N. Afanas'ev si interessò a temi quali l'origine delle streghe, le pratiche magiche, l'etimologia della parola e altre parole associate a quella di "strega".

Согласно А.Н. Афанасьеву, "ведун, ведьма (ведунья, вещица – от корня 'вед', 'вещ')" [...] – это люди, обладающие даром предвидения, способные прорицать и исцелять. Названия эти обозначают то же, что и слова 'нахарь' и 'знахарка'. А.Н. Афанасьев приводит следующие синонимы слова 'ведьма': колдунья, чародейка, кудесница, вещая женка, чаровница, баба-кудесница и волхитка. Ведьмы способны наводить чары – обряды, направленные на изгнание нечистой силы, лечение болезней, приобретение семейного счастья и благополучия или же на причинение вреда и бед врагу. Отсюда еще один синоним слова 'ведьма' – 'чаровник – тот, кто умеет совершать подобные обряды, кому ведомы и доступны заклятия, свойства трав, корений, различных снадобий'.⁶³

60 *Ibid.* Tr. it.: "Mentre nelle steppe ucraine le giovani vedove non sono rare tra le streghe". [...] e possiedono una bellezza sbalorditiva, nella parte settentrionale del paese le bellezze vivaci si trasformano in donne brutte, "vecchie, a volte grasse, come una kaduška..." [...]. I loro capelli sono spesso spettinati e grigi, e le loro braccia sono sottili e ossute. Un'altra distinzione è il naso blu. La differenza più importante tra una strega, sia ucraina che russa, e una donna comune è la presenza di una piccola coda di cavallo.

61 Si trattava di una festa popolare presso gli Slavi orientali celebrata il 24 giugno (7 luglio), dedicata, al solstizio d'estate e alla massima fioritura della natura. Essa coincide con la festività cristiana della Natività di Giovanni Battista, da cui prende il nome.

62 I canti che allegri gruppi di giovani intonano andando di casa in casa durante festività particolari, ad esempio durante la vigilia di Natale nel racconto gogoliano delle *Veglie*.

63 E. Tichonova Petrovna, *Predstavlenija o ved'me v kul'ture slavjanskich narodov*, op. cit. Tr. it.: "Secondo A.N. Afanasiev, "vedun, strega (vedun'ja, veščica - dalla radice 'ved', 'vešč')" [...] sono persone che hanno il dono della preveggenza, sono in grado di divinare e guarire. Questi nomi indicano le stesse parole 'nachar' e 'znacharka'. A.N. Afanasiev fornisce i seguenti sinonimi per la parola "strega": koldun'ja [maga], čarodejka, kudesnica, veščaja ženka, čarovnica, baba-kudesnica e volchitka.

Insieme ad Afanas'ev altri scrittori e studiosi prestarono particolare attenzione al nome e all'aspetto della strega, al suo carattere, al genere e allo scopo dell'attività magica, all'origine del potere e alla trasmissione dello stesso.

[происхождение силы]. Может перейти к женщине по наследству (от матери или бабушки); после вступления в сговор с чертом или нечистой силой (тогда ведьма сама отождествляется с нечистью); может передаваться от другой ведьмы. Перед смертью ведьме обязательно нужно передать кому-то свою силу, иначе она будет испытывать страшные муки. Для этого достаточно простого прикосновения к самой ведьме или предмету, принадлежащему ей.⁶⁴

Sarebbe addirittura possibile distinguere diversi tipi locali di streghe slave: la "polesskaja ved'ma", la "karpatskaja bosorka" o "bosorkanja", la "južnoslavjanskaja veštica", la "sibirskaja ved'ma"⁶⁵. La Baba Jaga, la più famosa strega delle fiabe russe, figura fiabesca e mitica, è una creatura antropofaga e si rifa principalmente alla "polesskaja ved'ma". Vive nelle foreste, in un'isba impenetrabile circondata da una staccionata di teschi e si sposta a cavallo di un pestello volante.

È interessante notare come le streghe venissero spesso descritte come capaci di trasformarsi in qualsiasi animale strisciante, uccello o oggetto, in virtù soprattutto del loro legame con la forza impura "demonizzante".

Verso la fine del XIX secolo il personaggio della strega comincia a cambiare rispetto alla tipologia stereotipata derivata dal folclore, perdendo nelle descrizioni letterarie alcune caratteristiche distintive, come ad esempio la capacità di mutarsi in animali ed oggetti. La separazione tra streghe e persone comuni non è più oramai così netta poiché, se prima non tutte le donne potevano diventare streghe, essendo necessario nascere tali o ricevere un dono o essere vittima di una maledizione, adesso si può imparare a essere una strega.

Nel racconto *La strega* Čechov rielabora in maniera piuttosto originale l'archetipo della donna malefica. La moglie di un misero seminarista, relegata a vivere infelicamente presso la portineria di una sperduta parrocchia di campagna con un marito ottuso e prevaricante, cerca di trattenere presso di sé un ospite casuale riparatosi nell'izba per una forte tempesta di neve. Čechov descrive un incontro tra mondi distanti, quello chiuso della povera stanza nella quale vivono la giovane moglie

Le streghe sono in grado di lanciare incantesimi - riti volti ad espellere le forze del male, a curare le malattie, ad acquisire felicità e prosperità in famiglia o a causare danni e disgrazie al nemico. Da qui un altro sinonimo della parola 'strega' - 'črovnik [stregone] - qualcuno che sa come eseguire tali riti, che conosce e ha accesso agli incantesimi, alle proprietà delle erbe, alle radici, alle varie pozioni'''.

64 *Ibid.* Tr. it.: "[l'origine del potere] Può essere trasmesso a una donna per eredità (dalla madre o dalla nonna), dopo aver stretto un patto con il diavolo o con una forza impura (allora la strega stessa viene identificata con l'impurità), può essere trasferito da un'altra strega. Prima della morte, una strega deve cedere il suo potere a qualcun altro, altrimenti subirà un terribile tormento. A questo scopo è sufficiente un semplice tocco della strega stessa o di un oggetto che le appartiene."

65 *Ibid.*

del sagrestano e suo marito e quell'altro mondo, fuori, portato nell'umile capanna dalla tempesta di neve e rappresentato dall'alta figura del biondo postiglione. Nel racconto l'ostilità degli elementi invernali si avverte fin dall'inizio della narrazione: "E nel campo c'era una vera guerra. Era difficile capire chi scacciava chi dal mondo e per la cui distruzione si preparava il disordine della natura..."⁶⁶. Il collegamento della tempesta di neve con le forze del male è chiaramente visibile, a partire dalle tradizioni mitologiche e dalle leggende russe, e anche in Čechov, il "vento ubriaco" è il decisore dei destini: "...E il vento camminava come un uomo ubriaco... Non lasciava che la neve si posasse a terra e la faceva girare nell'oscurità a suo piacimento"⁶⁷. La tempesta invernale è associata ad una danza demoniaca che, secondo il sagrestano è guidata dalla moglie, la "diavolessa", per attirare dentro i viandanti.

La situazione del racconto *La strega* si rifà a quella creata da Puškin nelle "povesti" *Zimnij večer* (1825) e *Besy* (1830), ma come spesso accade in Čechov, la trama del suo racconto si basa su un gioco di punti di vista: quello del narratore, che lascia il posto talvolta all'uno e all'altro punto di vista dei personaggi del sagrestano e di sua moglie, permettendo volutamente la confusione tra i riferimenti a un'idea di demoniaco e di divino. Così Saveli, che considera sua moglie una strega, ha lui stesso caratteristiche zoomorfe, il volto rugoso, i grossi piedi che spuntano dal letto. Il motivo della sporcizia della persona e della casa (la coperta unta, i piedi non lavati da tempo) è persistente. I piedi in particolare non lavati rimanderebbero all'aspetto malefico del demonio, rappresentato spesso zoppo nella cultura medievale⁶⁸. Saveli teme le forze esterne che potrebbero penetrare all'interno della sagrestia spinte dalla tempesta di neve e dalle supposte macchinazioni stregonesche della moglie. Dal suo punto di vista il postiglione è il messaggero di Satana che irrompe nella monotona e solitaria vita della coppia per il divertimento della strega. Le paure di Saveli sono ulteriormente rafforzate dall'episodio della sciabola portata dal cocchiere: "[...] она была похожа на 'тот длинный плоский меч, с каким рисуется на лубочных картинках Юдифь у ложа Олоферна'"⁶⁹.

La moglie, che appare per tutta la storia come una vittima del marito e delle circostanze che l'hanno portata a sposare quest'uomo sudicio e ossessionato, si rivela nella sua natura stregonesca nel finale: i campanelli della slitta che si allontanano annunciano lo svanire del sogno della sagrestana di rimanere un altro po' a contemplare la bella figura del postiglione, la donna viene presa da una frenesia che la strappa dal suo solito posto d'osservazione presso la finestra e la porta da un

66 A. Čechov, *Racconti. Volume primo*, BUR, Milano 1994, p. 90.

67 *Ibid.*

68 G.P. Kozubovskaja, M. Buzmakova, *Rasskaz A.P. Čechova "Ved'ma": žanrovij arhetip*, in "Kul'tura i tekst", n. 11, 2008 <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-a-p-čehova-vedma-zhanro-vyy-arhetip> (ultimo accesso 15/01/2025)

69 *Ibid.* Tr. it. "[...] assomigliava a 'quella lunga spada piatta con cui Giuditta è disegnata nelle immagini del lubok al capezzale di Oloferne'".

angolo all'altro della stanza, "il suo volto fu sfigurato dall'odio, il respiro prese a tremarle, gli occhi brillarono di un selvaggio, feroce rancore, e camminando come in gabbia somigliava a una tigre che si cerca di spaventare con un ferro rovente."⁷⁰ L'avvenuta metamorfosi della donna, e la definitiva conferma che "con l'aiuto delle forze impure, disponesse dei venti e delle troiche postali"⁷¹, attraggono dolorosamente e incomprensibilmente ancora di più il sudicio marito che, osando accarezzarle il collo, ne riceve solo un grosso colpo di gomito alla radice del naso. La chiusa čechoviana non lascia intravedere scampo né pietà per questo povero demonio in preda ai desideri non soddisfatti della carne: il dolore fisico scomparirà presto mentre la tortura quotidiana sembra continuare in eterno.

Se la cultura è un sistema di segni in dialogo tra loro e lungo i secoli⁷², non appare ozioso accostare qui testi della letteratura russa moderna con quelli più antichi che parlano di pratiche magiche femminili. Dall'antica Novgorod ci sono difatti arrivate testimonianze preziose su malefici di donne e usanze femminili per dare o prendere in sposa giovani fanciulle. Le "gramoty"⁷³ 955 e 566 ci raccontano di riti vetusti, ma gettano anche luce sui pregiudizi intorno alle donne sapienti dei tempi passati.

La "gramota" 955⁷⁴ contiene un messaggio di una certa Miluša a Marena, dove la mittente è probabilmente una "svacha", una nota pronuba nella Novgorod del XII secolo, che riceve denaro in cambio dell'organizzazione delle nozze tra una figlia di Marena e, con ogni probabilità, il figlio del principe (forse dello stesso Jurij Dolgorukij, sebbene al riguardo non siano giunte testimonianze dirette).

Nella "gramota" 955, 'Treccia Grande' è forse la designazione famigliare, scherzosa della figlia (maggior?) di Marena, di cui si sta trattando il fidanzamento (portare i capelli raccolti in una treccia era in genere un tratto dell'acconciatura delle ragazze, cosicché 'treccia' potrebbe indicare metonimicamente una 'ragazza da marito'). [...] Le stesse parole che affrontano la questione del possibile matrimonio [...], contengono una proposta data con garbo, con un tocco quasi eufemistico – sotto forma di suggerimento.⁷⁵

70 A. Čechov, *Racconti. Volume primo*, op. cit., p. 101.

71 Ivi, p. 102.

72 Cfr. Ju. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, (a cura di F. Sedda), Meltemi, Roma 2006.

73 Si tratta di testimonianze scritte antichissime, sotto forma di messaggi brevi, così chiamate perché prodotte su corteccia di betulla e provenienti prevalentemente dall'antica città di Novgorod. Le "gramoty" sono pervenute ai nostri giorni numerose e ben conservate e raccontano della vita quotidiana degli abitanti della città, uomini e donne, di diversa età e appartenenti a varie categorie sociali, alcuni rami familiari sono addirittura riconoscibili attraverso diverse generazioni.

74 R. Faccani, (2006). *Malefici e matrimoni. A proposito di due testi novgorodiani su corteccia di betulla scoperti nel 2005*, in "Studi Slavistici", III, n. 1, 2006, pp. 7–17.

75 Ivi, p. 11.

In questa “gramota” la pronuba non solo procaccia mariti, ma usando una specie di formula rituale della fertilità (“O Marenka, ‘che bevano [...] s’inzuppino, si gonfino? [...] la vulva e la clitoride [...] della fidanzata [...]’”⁷⁶), invoca gli auspici migliori affinché la futura coppia generi subito la prole. Non si può qui non riconoscere quel “principio umido” femminile che sta alla base del mondo slavo e dell’intero universo.

La “gramota” 566 sembra invece innocentemente raccontarci di un appuntamento d’amore: “Vieni sabato alla segale [al campo di segale?], oppure fammi sapere”⁷⁷. Il messaggio, anonimo, conserva una certa aria di “segretezza”. Tuttavia, il luogo dell’incontro, è “un *topos* del folclore russo e anche di componimenti letterari russi venati di stilemi folclorici [...]”⁷⁸. Faccani rimanda ad un ulteriore significato, forse nascosto, del testo avvicinandolo allo Statuto di Vladimir, dove si dice di coloro che si erano macchiati della colpa di pregare “ai piedi degli essiccatoi di cereali e in mezzo alla segale”. Per corroborare questa presunta tesi su pratiche magiche organizzate in prossimità dei campi di segale (da donne? da uomini?), lo studioso aggiunge anche un riferimento alle usanze della Russia contadina a cavallo tra Ottocento e Novecento di organizzare varie feste rituali presso i campi di segale tra la “*Rusal’naja / Trickaja nedelja* [...] e i ‘*Petrovskie zagoveny*’”⁷⁹.

Schiere di streghe, rusalka e Babe Jaga hanno accompagnato la letteratura e cultura russa e slava dalla notte dei tempi ai giorni nostri. E’ stato qui fornito solo un resoconto parziale delle presenze palpabili o evanescenti di figure femminili demoniache, assassine, colpevoli o innocenti per i delitti commessi da altre donne nel mondo slavo orientale. Dalla corsa della strega sulle spalle del gogoliano Choma al volo liberatorio della bella Margarita su Mosca, le immagini di donne soprannaturali e fantastiche, di spiriti dai tratti femminili popolano le leggende che si tramandano e le pagine di racconti e romanzi e sono evocate lontanamente perfino fuori le mura di Ngorod la Grande. Come dimenticare d’altronde la voce suadente del demone che guida le azioni perverse di Peredonov nella “distruzione delle cose”, nella “confusione preistorica, il vestusto caos”⁸⁰ nel romanzo *Melkij bes* di Sologub? Oppure il personaggio della donna-incantatrice Klavdija in *Tjažëlye sny*? La donna al servizio del male si associa nelle byline con l’immagine del serpente (“zmeja”) che la tradizione popolare russa interpreta come “la tentazione al peccato, le forze del male o, in genere, il pericolo di un ritorno al paganesimo attraverso la stregoneria o altre pratiche magiche occulte legate al passato”⁸¹. L’epos nazionale

76 Ivi, p. 10.

77 Ivi, p. 12.

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*

80 F. Sologub, *Il demone meschino*, Garzanti, Milano 1995, p. 251.

81 E.T Saronne., K.F Danil’čenko. (a cura di), *Giganti, incantatori e draghi*, op. cit., p. 37.

slavo è popolato non soltanto di “*bogatyři*”, ma di eroine (“*poljanicy o bogatyršy*”⁸²) e figure femminili negative. Insieme costituiscono il vasto e multiforme patrimonio culturale slavo.

Bibliografia

- Bulgakov M., *Master i Margarita*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach. Tom 8*, Ardis, Ann Arbor 1988.
- Bulgakov M.A., *Mosca, la capitale nel bloknotes*, Excelsior 1881, Milano 2007
- Čechov A., *Racconti. Volume primo*, BUR, Milano 1994.
- De Proyart J., *Le diable de Gogol' est-il romantique? (suite)*, in “Revue des études slaves”, tome 50, fascicule 1, 1977. pp. 73-85. https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1977_num_50_1_2044 (ultimo accesso 15/01/2025).
- Faccani R., (2006). *Malefici e matrimoni. A proposito di due testi novgorodiani su corteccia di betulla scoperti nel 2005*, in “Studi Slavistici”, III, n. 1, 2006, pp. 7-17.
- Garzaniti M., *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2018.
- Garzaniti M., *Storia delle letterature slave. Libri, scrittori e idee dall'Adriatico alla Siberia (secoli IX-XXI)*, Carocci, Roma 2023.
- Gogol' N., *Il Vj*, BUR, Milano 1994.
- Gogol' N., in *Polnoe sobranie sočinenij (1937-1953)*, Izdatel'stvo Akademii Hayk SSSR Moskva 1940.
- Gogol' N., *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, BUR, Milano 2018.
- Gurevič A.Ja., *Ved'ma*, in *Slovar' srednevekovoj kul'tury*, a cura di A.Ja. Gurevič, ROSSPEN, Moskva 2003.
- Kozubovskaja G.P., Buzmakova M., *Rasskaz A.P. Čechova “Ved'ma”: žanrovyy arhetip*, in “Kul'tura i tekst”, n. 11, 2008 <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-a-p-chehova-vedma-zhanrovyy-arhetip> (ultimo accesso 15/01/2025).
- Lichačëv D. (a cura di), *Storia della letteratura russa dei secoli II-17*, Edizioni Raduga, Mosca 1989.
- Lotman Ju., *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J. M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, Aracne, Roma 2008.
- Lotman Ju., *Tesi per una semiotica delle culture*, (a cura di F. Sedda), Meltemi, Roma 2006.
- Lowe D., *Gounod's Faust and Bulgakov's the Master and Margarita*, in “The Russian Review”, Vol. 55, n. 2, 1996, pp. 279-286.
- Malkova T.Ju., *Bulgakov i Gogol': demoničeskie obrazy i motivy v romane “Master i Margarita”*, in “Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova”, n. 2, 2010, pp. 142-146.
- Malkova T.Ju., *Literatura i fol'klornaja tradicija: formy russkich narodnyh predstavlenij o*

- demoničeskich silach v romane M.A. Bulgakova "Master i Margarita"*, in "Molodoj učěnyj", XIII, n. 2, 2010, pp. 86-88.
- Menzel B., Hagemeister M., Glatzer Rosenthal B. (a cura di), *The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions*, Verlag Otto Sagner, München–Berlin 2012.
- Puskin A., *Eugenio Onegin*, BUR, Milano 1993
- Puškin A., *La Rusalka*. Русалка, La Mongolfiera, Cosenza 2014.
- Puškin A., *Stichotvorenija Aleksandra Puškina*, Sankt-Peterburg Nauka 1997.
- Saronne E.T., Danil'čenko K.F. (a cura di), *Giganti, incantatori e draghi*, Luni editrice, Milano, Trento 1997.
- Savelyeva T.V., Isaeva V.S., *Obraz bulgakovskoj Margarity v svete gendernych i mifologičeskich predstavlenij russkogo naroda*, <https://m-bulgakov.ru/publikacii/bulgakov-russkaya-i-nacionalnie-literaturi/p49> (ultimo accesso 15/01/2025)
- Sinjavskij A., *Che cos'è il realismo socialista*, in *Quaderni dell'Unione italiana per il progresso della cultura*, Unione italiana per il progresso della cultura, Roma-Milano 1966, <http://www.maldura.unipd.it/samizdat/italia/pdf/sinjavskij1.pdf> (ultimo accesso 15/01/2025)
- Sologub F., *Il demone meschino*, Garzanti, Milano 1995.
- Spendel G., *Il diavolo nel giovane Gogol'*, in "Balfagor", Vol. 32, n. 3, 1977, pp. 327-339.
- Stenbock-Fermor E., *Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust*, in "The Slavic and East European Journal", Vol. 13, 3, 1969, pp. 309-325.
- Terz A. (A. Sinjavskij), *Nell'ombra di Gogol'*, Garzanti, Milano 1980.
- Tichonova Petrovna E., *Predstavlenija o ved'me v kul'ture slavjanskich narodov*, in "Obščestvo: filosofija, istorija, kul'tura", 52, n. 8, 2018 <https://cyberleninka.ru/article/n/predstavleniya-o-vedme-v-kulture-slavyanskih-narodov> (ultimo accesso 15/01/2025)
- Tomaševskij B.V., *Materialy po istorii pervogo sobranija stichotvorenij Puškina (1826 g.) [Aleksandr Puškin]*, Žurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, Moskva 1934, pp. 825-868 <https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l16/lit-825-.htm>.
- Uspenskij B., *Storia della lingua letteraria russa*, Il Mulino 1993.
- Vinogradova L., *La roussalka dans les rites et croyances des Slaves*, in "La revue russe", n. 8, 1995, pp. 91-103. https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_1995_num_8_1_1871 (ultimo accesso 15/01/2025)

L'adultera assassina.
Katerina Izmajlova dalla prosa di Nikolaj Leskov alla rielaborazione
operistica di Šostakovič e quella cinematografica di Andrzej Wajda
Liliana Giacomoni

La violenza declinata al femminile

Nell'immaginario letterario occidentale la figura femminile, dall'antichità fino a tutto il XIX secolo, è inscritta nello schema tradizionale della moglie e della madre, vista come un essere puro, materno, emotivo, innocente e amante della pace (Gentry-Sjoberg 2015: 2; Bock 2000: 159-168). Seppure la narrazione dei miti di fondazione di tutte le culture conosca la violenza omicida femminile, questa è tuttavia racchiusa all'interno di un racconto simbolico. La specificità dell'evento narrato non perde nulla del suo carattere dirompente, pur tuttavia inseriti nell'alveo della tradizione mitica l'omicidio commesso da Medea, l'assassinio dai contorni cannibalistici di Penthesilea, la ferocia della biblica Giaele fino alla cruenta decapitazione per mano di Giuditta, si configurano come vicende esemplari, e in quanto tali trovano una giustificazione nella loro icasticità. Asserisce Campbell: «[i]l mito agisce come una rappresentazione figurativa» la quale riveste una duplice funzione: quella pedagogica oltre che quella mistica, indicando all'umanità la via da seguire (Campbell 1995: 41). Se la finalità è quella di ammonire le donne o metterle in guardia di fronte al male, la dimensione mitologica sancisce di fatto la loro inferiorità legittimandola, inoltre, come naturale e giusta. Di conseguenza ne riafferma il ruolo all'interno della compagine sociale quale madre che ha il dovere «di riprodurre e mantenere la vita [...] questa la sua unica funzione» (Campbell 1995: 10). Il mito, potremmo aggiungere, pur nelle diverse e molteplici teorizzazioni di cui è stato fatto oggetto, detta una norma, definisce i limiti, stigmatizza i comportamenti inammissibili; pertanto le figure femminili che compiono atti violenti rappresentano la devianza rispetto al costume comunemente accettato dalla società.

La violenza, considerata un attributo tipicamente virile (Bardsley 1987: 124), quando declinata al femminile è un elemento fortemente perturbante, confonde quei confini fra i sessi e i loro ambiti di influenza stabiliti dalla società. La donna che si macchia di un crimine è dunque immagine diabolica e corrotta della femminilità; la sua violenza ribalta i ruoli, sconvolge i rapporti sociali e di potere (Cardi, Pruvost 2011: 1). Una delle caratteristiche che vengono attribuite alla donna assassina è la bellezza sensuale e provocante unita alla falsità e all'inconsistenza della sua volontà.

Qualità che condivide, del resto, con gran parte dell'universo femminile: dalla flaubertiana Madame Bovary volubile e sensuale, alle figure femminili dei romanzi di Zola, i quali oscillano fra purezza e pericolosa perversione (Bonnin 1999: 33), fino alle protagoniste dei capolavori di Tolstoj caratterizzate da «capelli lunghi cervello corto» (Tolstoj 2017: 543). Alle donne si riconosce di fatto un'inferiorità naturale rispetto all'uomo poiché, come scrive provocatoriamente Černyševskij «[s]i sa che il cervello maschile è più forte e più sviluppato» (1974, :11).

La *Lady Macbeth* leskoviana è certamente l'incarnazione della giovane donna affascinante, subordinata al dominio maschile; ma è soprattutto un personaggio fatale dal quale emergono gli aspetti più oscuri e strani della femminilità: la violenza omicida, la determinazione a uccidere che nulla sembra ostacolare. Nel 1893 Lombroso e Ferrero scrivevano: «la criminale-nata è per dir così una eccezione a doppio titolo; come criminale e come donna, [...] le donne criminali sono una eccezione tra i criminali stessi [...] Deve quindi come doppia eccezione essere più mostruosa. Abbiamo, difatti, visto quanto siano numerose le cause che conservano onesta la donna (maternità, pietà, debolezza, ecc., ecc.). Ora, se non ostante tanti ostacoli una donna commette delitti, è segno che la sua malvagità è enorme, perché è riuscita a rovesciar tutti quegli impedimenti» (Lombroso, Ferrero 1893: 34). La donna che infrange il codice di comportamento femminile socialmente accettato, si sottopone non solo alla condanna penale, ma anche al disprezzo del suo ambiente. Leskov, il conservatore legato alla tradizione (Carpi 2010: 548) è voce narrante che tuttavia, non si erge a giudice: «[l]a vita di una persona si muove come una pergamena che si srotola dalla bacchetta» egli asserisce «e con altrettanta semplicità io la dipanerò a mo' di nastro» (ibid.: 547-548).

Katerina Izmajlova in Leskov

Pubblicato nel 1865, il testo di Nikolaj Leskov *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk* (Ledi Makbet Mcenskogo uezda) ruota intorno alla protagonista femminile: Katerina Izmajlova. L'autore ci pone di fronte ad una figura a suo modo eccezionale: una donna la quale, travolta dalla passione, agisce con furia omicida arrivando infine a distruggere sé stessa. Il titolo suggerisce come anche nei più remoti angoli dell'immenso impero russo, nella sonnolenta provincia dimenticata dai grandi scrittori, possano accadere eventi esemplari (De Giorgi 2023: 5). La provincia, nella letteratura russa della seconda metà del secolo XIX, non è più il *locus amoenus* nel quale trovare rifugio dalla vita convulsa della grande città (Casari 2000: 7), adesso sono piuttosto i suoi aspetti più inquietanti ad essere messi in primo piano. Significativo è come i letterati, quali ad esempio N. Nekrasov, A. Čechov, I. Gončarov, A. Ostrovskij, si concentrino, nelle loro opere, sulla mancanza di vitalità, sulla noiosa vita ripetitiva della provincia, lontana dagli splendori della capitale. Come scrive Bachtin:

La cittadina provinciale piccolo-borghese con la sua vita quotidiana stantia è un luogo estremamente diffuso di compimento degli eventi romanzeschi del XIX secolo. Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. Qui non ci sono eventi, ma soltanto «accidenti» che si ripetono. Il tempo vi è privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. Il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione, le stesse parole, ecc. In questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono [...] intessono piccoli intrighi, se ne stanno nelle loro botteghe o nei loro uffici, giocano a carte, fanno pettegolezzi. È il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana. Esso ci è noto nelle sue varietà in Gogol', Turgenev, Gleb Uspenskij, Ščedrin, Čechov. I connotati di questo tempo sono semplici, rozzalemente materiali, saldamente fusi col tran tran locale: con le cassette e le stanzucce della cittadina, le vie sonnolente, la polvere e le mosche [...] Il tempo qui è senza eventi e perciò sembra quasi fermato. Qui non avvengono né «incontri» né «distacchi». È un tempo denso, vischioso, che si trascina nello spazio. (Bachtin 1997: 395)

Il cronotopo, nella concezione di Bachtin, concretizza l'immagine letteraria, in esso spazio e tempo sono interconnessi e gli elementi narrati «si rivestono di carne, si riempiono di sangue (ibid.: 397). Grazie alla prosa di Leskov, il lettore viene infatti trasportato in un luogo sperduto, geograficamente non collocabile e posto di fronte a quella che viene sentita come la vera, intatta vita russa. Qui il dove e il quando si amalgamano nella loro immobilità e immutabili appaiono le consuetudini. (Lounsbery 2019: 180). Osserverà Benjamin, nel saggio che dedica allo scrittore russo: «Leskov è a suo agio nella lontananza dello spazio come in quella del tempo» (Benjamin 1981: 249). Leskov, peraltro, si colloca al di fuori del testo assumendo il ruolo di narratore onnisciente, esterno alla trama che sta sviluppando per i suoi lettori; appare solo in maniera episodica, e lo fa utilizzando la seconda persona plurale. In tal modo crea una distanza che regala maggiore credibilità alla vicenda. Il racconto è ben circostanziato, fin dalle prime righe Leskov ci rende edotti di come fossero stati i nobili del luogo ad attribuire a Katerina il nome che avrebbe legato la sua vicenda a quella della moglie di Macbeth, donna istigatrice alla violenza omicida, resa immortale dalla scrittura di Shakespeare. Tuttavia Katerina evoca nell'autore brivido e timore, tanto da definire l'evento che sta per raccontare un «dramma terribile» (Leskov 1963: 555). Non sarà allora inutile ricordare quanto lo stesso Leskov confessa in una corrispondenza all'amico Vsevolod Krestovskij mentre, in un'angusta stanzetta dell'università di Kiev, era intento alla stesura del racconto. Lavorava di notte con i nervi tesi, perseguitato da continue allucinazioni. Scrivere di violenze e assassini gli era diventato insopportabile, era talmente scosso che i capelli gli si rizzavano sulla testa al minimo rumore (McLean 1977: 151). Dunque già per l'autore la sua eroina è una figura perturbante, che ha il potere di sconvolgere la vita. Una sorta di incubo che lo abita durante tutto il tempo dedicato

alla composizione dell'opera.

Nel descrivere Katerina Leskov sembra tuttavia soggiacere al giovanile fascino della sua creatura. Se in un primo momento ce ne parla come di una donna priva di particolare bellezza, al contempo la figura che lentamente emerge dalla pagina è quella di una fanciulla estremamente sensuale: non bella, non alta in Katerina spiccano tuttavia un collo che sembra tornito nel marmo, le spalle tonde, il seno forte, un nasino sottile sovrastato da occhi brillanti dalla profonda pupilla nera. Conclude il cameo una fronte alta e una corona di capelli neri, di un colore talmente scuro da virare al turchino (Leskov 1963: 555). La sensualità fatale di Katerina ha affascinato in primis il suo creatore. Ma è la condizione sociale a determinare l'avvenire della protagonista: in quanto povera non aveva certo potuto scegliere un marito, dunque era stata data in moglie a un ricco mercante, il vedovo cinquantenne Zinovij Borisyč Izmajlov. Senza figli era stato il primo matrimonio di Zinovij e senza prole sarà anche quello con Katerina. La mancata maternità è già una macchia per la giovane: la sua sterilità è considerata addirittura un «delitto vergognoso» (ibid.: 556). Che l'assenza di un erede potesse dipendere dal marito Zinovij non è una possibilità contemplata nella narrazione. Possiamo subito evincere come il venir meno del ruolo di madre in Katerina comporti un'inappellabile condanna morale. La mancata procreazione di una discendenza, possibilmente numerosa, sottrae alla casata dei mercanti Izmajlov l'opportunità di tramandare il mestiere, le ricchezze accumulate e soprattutto di perpetuare il nome. Viene così scardinato l'ordine familiare tradizionale e Katerina, venendo meno al primo dei doveri di una moglie, disonora di fatto tutta la famiglia: «proprio come se avesse commesso chissà che delitto vergognoso verso il marito, verso il suocero, e verso tutta la loro onorata stirpe di mercanti» (ibid.) asserisce Leskov. La figura femminile costituisce dunque un elemento di rottura che fa perdere l'equilibrio all'usuale vita familiare. Nel *terem*, la sontuosa casa padronale del ricco mercante, l'esistenza di Katerina è quella di una reclusa: sola, si aggira nelle mute stanze della vasta abitazione cinta da alte mura sotto le quali corrono cani da guardia a sorvegliare la proprietà. Al pari dei beni e delle ricchezze del mercante anche Katerina è costantemente sorvegliata: i suoi guardiani sono il marito, il suocero e gli altri mercanti, pronti tutti a esaminare con acribia ogni suo comportamento e a esecrarlo con continui rimproveri.

La protagonista è ben consapevole del contesto in cui vive: un mondo dominato dagli uomini, in cui ci si aspetta che lei adempia al ruolo di moglie obbediente, asservita alla volontà del marito e della famiglia. Costretta entro le mura di casa, la donna è rappresentata esclusivamente come colei che si dedica alla cura e alla procreazione, perpetrando così i dettami dell'antico *Domostroj*, una serie di norme sul governo della casa risalenti al XVI secolo, che tuttavia aveva contribuito a plasmare le strutture sociali e i cui dettami avranno ancora profonda influenza fino all'alba del Novecento. Il marito è il padrone assoluto della casa, il cui possesso materiale si estende ugualmente su cose e persone, con un dominio incontrastato (Alpern Engel

2022 :64). Le donne, i membri più inermi della casa, sono i soggetti che soffrono le maggiori costrizioni: senza permesso esplicito non possono spostarsi o uscire di casa, prendere decisioni in autonomia, avere documenti. La loro sottomissione al marito è totale (Alpern Engel 1991: 136).

In questa tetraggine relazionale in cui si trova a vivere Katerina, si insinua un elemento fatale: la noia (*skuka*). Quella noia che tanto opprimeva le giornate di Emma Bovary (Flaubert 1976: 19, 28, 32, *passim*) caratterizza anche la vita di Katerina, la quale, al contrario di Emma, non sogna altro che la semplicità di una vita libera, come quella della sua famiglia d'origine, povera certamente, ma dove poteva correre ad attingere acqua al fiume e «fare il bagno in camiciola» (Leskov 1963: 556). Insomma una giovane contadina allegra e dal carattere impetuoso, come ci viene descritta da Leskov. Invece la sua vita da mercantessa è oppressa da una «noia senza limiti» (ibid.: 556); persino i continui rimproveri del suocero e del marito ormai suscitano in lei solo noia.

Nella letteratura russa, peraltro, la noia è un tratto caratteristico della vita di provincia. Qui la monotona ripetizione delle medesime azioni, la mancanza di stimoli, fanno germogliare quel sottile veleno che ha il potere di sprofondare la vita nell'alienazione, divorando qualunque orizzonte di speranza (Nazarova 2008: 315). La noia precipita Katerina in uno stato di angoscia così opprimente da farla uscire di senno (Leskov 1963: 556). Lo stesso Leskov interviene per sottolineare l'importanza di questo fattore, del quale si premura di definire il carattere peculiare: «quella noia, la noia russa, la noia di una casa di mercanti, per salvarsi dalla quale, si dice, è una gioia persino strangolarsi» (ibid.). Importante notare la duplice connessione che l'autore stabilisce fra la noia e l'angoscia, la noia e la morte. Il tedio aggressivo della vita nella casa degli Izmajlov, si accompagna ad una totale mancanza di considerazione nei confronti di Katerina, la quale per anni viene ignorata dal marito e privata di qualsiasi attenzione (ibid.: 557). E proprio nella noia opprimente possiamo scorgere un motivo che fa deragliare il corso della vicenda di Katerina (Aizlewood 2007: 407).

L'incontro fatale

Stanca di trascinarsi per le vuote stanze, Katerina decide ad un tratto di evadere dalla prigione domestica scendendo nella corte. Qui i lavoranti stanno strapazzando la serva Aksin'ja suscitando l'ilarità generale (Leskov 1963: 557). E proprio lì, in mezzo al chiasso e alle risa della servitù avviene l'incontro fatale con Sergej, il giovanotto che guida lo scherzo: una sorta di guitto spavaldo appena assunto come commesso dagli Izmajlov. Messa in guardia da Aksin'ja sul vero carattere del nuovo arrivato, Katerina è tuttavia stordita dall'aria aperta, dalla luce, dalle risa gioiose che risuonano nel cortile e che tanto contrastano con il vuoto silenzio della sua vita. Di fronte alla bellezza giovanile del commesso Katerina resta profondamente turbata (ibid.: 557-558). Nuovamente sarà la *skuka* (noia) a giocare un ruolo nella

vicenda: lamentando una travolgente noia Sergej oserà salire nelle stanze della padrona per chiedere in prestito un libro da leggere che lo aiuti a scacciare la noia mortale. Da quel momento Katerina cade nelle braccia, ma soprattutto nei lacci di Sergej. I due in breve diventano amanti, trascorrono insieme le notti fino a quando il suocero Boris non li scopre e punisce il commesso con la *nagaika*, la frusta. A questo punto Katerina, innamorata perdutamente del commesso di casa Izmajlov, perde ogni freno (ibid.: 563), e con un'inaudita determinazione sfida apertamente il suocero chiedendogli di liberare Sergej. Questi non resta scosso tanto dal tradimento della nuora, per la quale d'altronde nutriva ben poca considerazione, quanto dalla mancanza del suo asservimento alle regole della famiglia, dal venir meno della totale sottomissione al volere del marito e, in sua assenza, del suocero. Un comportamento neanche concepibile in una donna.

Katerina di fronte alla punizione che Boris ha inflitto a Sergej, reagisce avvelenando il suocero; fa quindi seppellire il corpo senza neanche attendere il ritorno del marito, partito per un giro d'affari. Libera di muoversi a suo piacimento, lascia che Sergej condivida il suo letto, incurante delle chiacchiere della servitù. L'amore che arde nel suo cuore la conduce a una dipendenza totale dal commesso, al punto che si sottomette completamente ai desideri di Sergej con una devozione senza limiti. Tuttavia osserviamo in lei il sorgere di un turbamento dell'animo: in una sorta di allucinazione, vede un morbido gatto adagiato sul suo petto, ma quando tenta di afferrarlo, questo le sfugge come nebbia fra le dita; ha occhi di fuoco e, all'improvviso, rivela le sembianze del suocero Boris che ha avvelenato. Nel frattempo fa segretamente ritorno a casa il marito Zinovij. Come già con il suocero Katerina si presenta al marito con sfrontatezza; priva di timore risponde senza mezzi termini alle insinuazioni del marito. Impressionato dalla spavalderia della moglie, Zinovij le ricorda il suo ruolo: «nessuno mi ha tolto il potere su di voi, e nessuno potrebbe togliermelo» (ibid.: 574). È allora che Katerina, dopo avergli servito del tè avvelenato, lo colpisce alla testa e, aiutata dal commesso, lo strangola con le sue mani gettando poi il corpo in quello stesso magazzino dove il suocero aveva frustato Sergej. Poiché nessuno dei servi lo aveva visto rientrare nella fattoria, Zinovij viene dato per scomparso: adesso i due amanti sono liberi. Ma non possono ancora godere delle ricchezze ereditate da Katerina, l'unica cosa per cui il commesso nutre un vero interesse. In questo frangente compare un legittimo erede con cui dividere le proprietà degli Izmajlov: Fedja, un parente di Zinovij ancora bambino. Per Sergej è inconcepibile una vita senza le agiatezze che il pieno possesso delle ricchezze lasciate dal mercante promettevano; lamenta dunque a Katerina l'inguaribile infelicità che gli causa il nuovo venuto. Agli occhi di Katerina il piccolo erede diventa immediatamente un ostacolo: deprivato di umanità è puro impedimento alla felicità di Sergej dunque alla sua. «Improvvisamente», asserisce Leskov, «fu come se i démoni avessero spezzato le loro catene e tutto d'un colpo s'impossessò di lei il pensiero di quanto male le faceva quel ragazzo, e come sarebbe stato bello se non ci fosse stato lui» (ibid.: 581). La decisione più ovvia viene messa in atto in men che non

si dica: Katerina, sola in casa con Sergej, soffoca il bambino. I due amanti vengono tuttavia scoperti: mentre in chiesa si svolge una solenne funzione in onore di Maria vergine, viene notata l'assenza della vedova Izmajlova e il popolino decide di andare nella fattoria per verificare che cosa la tenga lontana dalla celebrazione. L'allusione dell'autore alla madre del redentore, non è certo casuale: Katerina è colei che mina il tranquillo e consuetudinario scorrere della vita, è la donna che sopprime la vita, che si spoglia della sua femminilità, della dolcezza, dell'amorevole devozione familiare. Posta di fronte ai suoi delitti dalla folla accorsa in massa, Katerina, dopo che Sergej ha ammesso la colpa, confessa anche lei di aver ucciso. Quando le domandano il motivo degli assassini risponde: «Per lui» (ibid.: 586), Sergej, l'uomo senza il quale non può vivere.

La violenza, anche in questo scenario, sconvolge tutti poiché concepita come un attributo maschile; in quanto atto efferato, l'omicidio annienta del tutto l'immaginario di una femminilità che si prefigura come accudente e remissiva (Neumann 1981; Valcarengi 2003). Quando la donna diventa assassina, stravolge la propria essenza: non è più madre né sposa; diventa un essere mostruoso, degenerato, di cui è difficile anche solo concepire la metamorfosi che l'ha resa soggetto attivo della violenza. Non più sottomessa né alla sua femminilità, né alle costrizioni sociali o maschili, la determinazione nel perseguire il proprio scopo, per quanto illusorio, ha condotto Katerina a non indietreggiare neanche davanti all'infanticidio. La sua aggressività omicida suscita un profondo sconcerto, proprio perché donna: una volta portati davanti al giudice, scrive Leskov: «Sergej destò la compassione popolare assai più di Katerina» (1963: 587).

Ambedue condannati si incamminano verso il bagno penale, in Siberia. Katerina abbandona nelle mani di una parente degli Izmajlov il figlio che aveva concepito con Sergej, senza sentire alcun rimorso. Durante lo straziante tragitto nell'inverno gelido, fra gli stenti e la fame, solo l'amore per Sergej la tiene in vita: «lo rivedeva e fioriva la felicità», chiosa Leskov (ibid.: 588). Completamente accecata dalla sua passione carnale, ancora non si accorge della vera personalità del suo amato, il quale non è più interessato a colei che adesso è solo un'assassina. La umilia, la tradisce con la più giovane delle detenute, e ancora con l'inganno e amorevoli quanto false parole le sottrae denaro e caldi indumenti: serviranno a riparare dal freddo la bella Sonetka. Posta di fronte al tradimento di Sergej, sbeffeggiata, ridotta allo stremo dalla marcia nella steppa, Katerina è completamente perduta, sprofondata in uno stato di totale estraniamento vede profilarsi una linea plumbea: il fiume Volga e sulle sue onde le appare il capo del suocero Boris, quello del marito e il volto del piccolo Fedja. Come travolta da un selvaggio impeto, mentre si trova sul traghetto si getta su Sonetka, l'afferra «come il forte luccio sul ghiozzo delicato» (ibid.: 597) e, con inaudita ferocia, insieme a lei si getta nei gelidi flutti, trascinata via dalla corrente. Katerina «aveva consumato in sé il dramma dell'amore» (ibid.: 594) così descrive Leskov il percorso senza redenzione della sua protagonista.

Walter Benjamin e Leskov il narratore

Il tratto peculiare della scrittura di Leskov, anche in questo racconto, è l'uso dello *skaz*: una narrazione caratterizzata da dialoghi serrati, dall'uso di un linguaggio popolare, arte di cui Leskov è maestro (Carpi 2010: 547). Lo scritto guadagna così una straordinaria vitalità, come se invece di star leggendo il pubblico assistesse alla narrazione per bocca del suo autore. Una caratteristica che aveva colpito Walter Benjamin il quale dedica, nel 1936, un saggio all'autore russo e alla sua peculiare arte, intitolato *Il narratore* (1981). Considerato alla stregua di un moderno aedo, la sua scrittura ha sempre un orientamento pratico, osserva Benjamin. L'esperienza, sia che provenga dal proprio vissuto o che gli sia stata a sua volta narrata, lo scrittore di Orël, come un demiurgo, la trasforma in parola significativa, che diviene esperienza in coloro che la ascoltano (Benjamin 1981: 251). L'arte del racconto raggiunge con Leskov il suo apice, il quale ha i tratti tipici del narratore nato (ibid.: 250): egli non ha necessità di infarcire il suo testo con commenti esplicativi, digressioni moraleggianti. Il narratore assume invece le vesti di un cronista, il quale osserva gli eventi e li riporta rendendoli così esemplari. Di fronte allo straordinario personaggio di Katerina Izmajlova, che si rivela un'assassina violenta, evitando di fornire le sue considerazioni, l'autore lascia che il racconto agisca e amplifichi le sue vibrazioni:

[è], infatti, già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni. In ciò Leskov è maestro [...] Lo straordinario, il meraviglioso, è riferito con estrema precisione, ma il nesso psicologico degli eventi non è imposto al lettore. Che rimane libero di interpretare la cosa come preferisce. (Ibid.: 253)

La precisione, l'asciuttezza della narrazione leskoviana viene paragonata da Benjamin ai chicchi di grano che riscopriamo nelle antiche sepolture, i quali racchiudono in sé ancora la capacità di germogliare (ibid.: 255). La concisione, sottrae il racconto alla spiegazione autoriale e lo rende maggiormente fruibile al lettore che lo integrerà nella sua esperienza, facendolo fiorire nuovamente.

Un'ulteriore osservazione di Benjamin getta in qualche modo luce sulla drammatica vicenda di Katerina Izmajlova: Leskov è un autore che nella sua opera narrativa rimane fedele al ciclo vitale, e in questo ciclo ad un certo punto compare la morte. Così sarà nella storia di Katerina la quale, rivolta a Sergej, già nel capitolo sesto del racconto afferma: «se tu mi tradirai, se mi lascerai per un'altra, chiunque sia [...] io non mi staccherò viva da te» (Leskov 1963: 568), preannunciando quello che sarà l'esito della vicenda. Per Benjamin la vita vissuta di una persona, anche quella «dell'ultimo tapino» (1981: 255) è la materia da cui nascono i racconti, i quali proprio dalla morte attingono autorità (ibid.: 258). La narrazione si situa infatti nello scorrere degli eventi naturali ai quali attinge il narratore, ovvero nella vita, della quale è figura allegorica quella pergamena che Leskov afferma di voler srotolare davanti agli occhi dei suoi lettori (Carpi 2010: 547). E in questa processione di creature la

morte è la prima della fila o l'ultima ad arrivare (Benjamin 1981: 261). Nel racconto la morte percorre tutto il tessuto narrativo fino alla conclusione che si configura come un'apoteosi del male. Osserva Benjamin: «[s]tupisce come il mondo di questo scrittore possa oscurarsi paurosamente e con quanta maestà il male possa erigervi il suo scettro» (ibid.: 271). Nel dare spazio ad una creatura come Katerina, Leskov non dà solo misura dell'ampiezza del mondo creaturale che ci restituisce nella sua opera, ma ne sonda la profondità attraverso quella voce che, per Benjamin, è quella «della natura» (ibid.: 269), non voce umana, intrisa di giudizio e conformismo. In qualche modo Katerina perde così l'identità puramente sessuale, non è solo una donna degenerare, la femmina la cui dolcezza è stata snaturata dalla violenza. Nella disamina che Benjamin fa del Leskov narratore, Katerina si inserisce in quell'ampiezza creaturale in cui si prospettano anche figure dai lati abietti, incarnazioni del male, delle quali l'autore sonda le profondità più oscure, ma non le giudica, almeno non direttamente. Indubbiamente una creatura inquietante e violenta, che tuttavia Benjamin riveste di un «ardore scatenato» (ibid.), Katerina è l'antitesi dei numerosi asceti, giusti, protagonisti di tanta parte dell'opera di Leskov; una figura alla quale il lettore può attingere con «la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge» (ibid.: 266).

Una lady Macbeth del distretto di Mcensk nelle note di Šostakovič. L'ispirazione

Negli anni Venti del Novecento, grazie agli studi sistematici che Èjchenbaum (Sini 2016: 63-74) dedica a Leskov, si ha un mutamento nella valutazione dell'opera narrativa dello scrittore di Orël. Considerato dalla critica militante un autore conservatore (Marcadé 1985:160), viene ora messa in luce la portata innovativa della sua opera. Èjchenbaum nel suo saggio del 1925 *Leskov e la prosa contemporanea* (Sini 2016) riflette sulla forma narrativa dello *skaz*, e la capacità di raccontare la vita con parole vive, che sembrano risuonare dalla pagina scritta, creando «l'illusione della narrazione orale (dello *skaz*) e del narratore reale (con coloritura folclorica della lingua)» (Sini 2016: 68). Tale approccio contribuirà a stimolare un rinnovato interesse per le novelle e i racconti di Leskov in Unione Sovietica. In questa temperie culturale si inserisce la trasposizione lirica operata dal musicista Šostakovič. Il grande affresco operistico era già stato ideato dal musicista fin dal 1930 (Pulcini 1988: 32) fu poi compiuto grazie alla collaborazione con il librettista Prejs. Questi aveva già lavorato con Šostakovič nel 1927, quando aveva scritto il libretto de *Il Naso*, la prima opera teatrale del musicista, ispirata al racconto eponimo di Gogol'. Nel maggio del 1932 Šostakovič termina *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*¹, opera in

1 Il testo del libretto dell'opera analizzata è quello pubblicato in russo e tedesco a Amburgo dall'editore Hans Sikorski Musikverlag nel 1979. Si tratta dell'edizione originale composta dal musicista nel 1932. L'edizione che porterà il titolo *Katerina Izmajlova*, rivista nel testo del libretto come pure nella musica nel 1963, sarà pubblicata a Mosca nel 1965. È stata consultata anche la traduzione italiana a cura di Laura Micheletti, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia del 5

quattro atti e due quadri, che dedica a sua moglie, la biologa Nina Vasil'evna Varzar, sposata solo pochi mesi prima.

Ancor prima della messa in scena, che dovette attendere per ben due anni, il musicista intervenne sulla stampa con articoli che avevano lo scopo di preparare il pubblico alla ricezione dell'opera. In particolare vale la pena ricordare l'articolo *Katerina Izmajlova. L'autore a proposito dell'opera* che Šostakovič pubblica nel dicembre del 1934 (ibid.: 33). Dal titolo si evince come il nome che l'opera assumerà dopo circa trent'anni, *Katerina Izmajlova* appunto, fosse già nelle corde dell'autore fin dalla prima redazione. Nell'articolo il musicista dichiara di aver voluto descrivere uno dei momenti più oscuri della storia della Russia attraverso la vicenda di una giovane donna.

È interessante notare come sia Leskov sia Šostakovič, pur se da prospettive ben diverse, abbiano entrambi tentato di realizzare cicli di opere ambiziosi, focalizzati sul destino delle donne russe. Leskov concepì una serie di dodici opere tratte dalla vita di donne appartenenti a diverse classi sociali, ma lo spunto non vide mai compimento. D'altra parte, Šostakovič concepì una trilogia, successivamente ampliata a una tetralogia in un'analogia wagneriana, dedicata alla donna russa, con le protagoniste rappresentate come eroine della resistenza anti zarista, per culminare con una figura femminile sovietica impegnata nella costruzione di una diga sul Dnieper (Emerson 1989: 77, Wilson 1994: 102, De Giorgi 2008: 71). Questa trilogia, tuttavia, non ebbe seguito.

Šostakovič era un lettore appassionato, profondo conoscitore della letteratura europea, aveva acquistato una copia del racconto di Leskov in un'edizione illustrata dall'amico Kustodiev (Volkov 1984: 18-19), lo stesso al quale si deve un ritratto del musicista all'età di tredici anni. Kustodiev, mancato nel 1927, era stato attivo come pittore e scenografo, e agli inizi del Novecento lavorava alle edizioni illustrate di opere della letteratura russa: da Gogol' a Lermontov a Tolstoj. Wilson è del parere che a suggerire a Šostakovič il racconto di Leskov sia stato invece l'amico e consigliere Boris Asaf'ev (Wilson 1994: 94). Peraltro vale la pena ricordare che il racconto di Leskov era stato oggetto di una produzione cinematografica realizzata nel 1926 da Sabinskij, uno dei più famosi registi russi dell'epoca.

La ricezione dell'opera

L'opera di Šostakovič ebbe la sua prima rappresentazione a due anni dal suo compimento, e per l'occasione ben due teatri avevano acquisito il titolo: il Maly di Leningrado e il teatro Nemirovič-Dančenko di Mosca (Pulcini 1988: 33, Volkov 1984: 19). Da notare come fin dalla prima e doppia esecuzione anche il titolo dell'opera fosse stato raddoppiato: se infatti a Leningrado andava in scena *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, a Mosca si era optato per *Katerina Izmajlova*.

Alle due rappresentazioni si ricollegavano anche due letture diverse dell'opera: più satirica la rappresentazione di Leningrado mentre a Mosca si rimarcava il realismo della narrazione musicale (Pulcini 1988: 33). Del resto Maksim Gor'kij aveva appena annunciato i dettami stringenti del realismo socialista ai quali si dovevano conformare le opere dell'ingegno artistico. Musicisti, letterati, pittori altro non erano se non "ingegneri d'anime", i quali con le loro opere avevano lo scopo precipuo di formare le coscienze proletarie (Fitzpatrick 1992: 10).

Sia a Leningrado che a Mosca l'opera di Šostakovič fu accolta con grande successo di critica e di pubblico (Pulcini 1988: 33, Rattalino 2013 :58) tanto che in ambedue le città le repliche si susseguirono per ben due anni: ci furono ottantatré serate a Leningrado e novantasette a Mosca (Schwarz 1983: 122). L'opera divenne famosa ben oltre i confini dell'URSS: venne rappresentata a Londra e a Praga, a Copenaghen, New York e Philadelphia; Toscanini la incluse nei programmi dei suoi concerti, in breve fu un vero e proprio successo ammirato dai maggiori musicisti dell'epoca (Pulcini 1988: 34). Il punto di svolta che segnò l'oblio dell'opera per più di trent'anni, fu rappresentato da un evento che si rivelò fatale: il 26 dicembre 1935 Stalin insieme a Molotov assiste a Mosca all'opera di Šostakovič che tanto clamore stava suscitando. Il 28 Gennaio 1936 sulla *Pravda* apparve il famoso editoriale che tacciava l'opera, dunque il suo autore, di essere al servizio di biechi ideali borghesi dei quali ricalcava il reazionario soggettivismo (ibid.: 38). Invece che musica agli spettatori veniva presentato un frastuono intervallato da suoni striduli e cacofonie incomprensibili, ben lontane dalla musica autentica (Piretto 2020: 258). Gli aspetti erotici e sensuali, che caratterizzavano la riscrittura operistica fecero il resto. Iniziava in questo modo l'attacco al formalismo russo, termine che equivaleva allo spirito moderno e decadente posto in opposizione allo spirito popolare, sano e tradizionale (Dobrenko 2008: 24). Tutto questo faceva parte del programma, concepito da Stalin, di una generale moralizzazione della società, nel cui ambito veniva ribadita una morale sessuale ancorata ai valori tradizionali, severi e puritani (Piretto 2020 :258). Dopo lo scompiglio politico e il terrore diffuso fra gli intellettuali dall'editoriale, che non era diretto solo alla *Lady Macbeth*, ma voleva essere un monito per tutti gli artisti, Šostakovič non compose più opere liriche. Le purghe staliniane toccarono l'apice fra il 1936 e il 1938, furono anni di terrore (Ciammarughi 2018: 86), e la grottesca ilarità prediletta dal giovane musicista (Pulcini 1988: 42) era ormai del tutto fuori luogo².

L'interpretazione di Šostakovič: una "tragedia satirica"

Il libretto realizzato da Šostakovič insieme a Aleksandr Prejs presenta numerose variazioni rispetto al racconto di Leskov. Troviamo personaggi e eventi che non sono presenti nella novella, al contempo altri avvenimenti vengono invece eliminati.

2 Nel 1963 Šostakovič realizzò una versione con il titolo *Katerina Izmajlova* e apporterà modifiche sia nel testo del libretto che nella partitura musicale (cfr. Pulcini 1988: 133-134).

L'atteggiamento autoriale verso i personaggi e i loro destini è ben diverso rispetto a quello misuratamente distanziato tenuto da Leskov. Il suocero Boris, nella versione operistica, è attratto dall'avvenenza sensuale della nuora, la quale gli ricorda addirittura i suoi trascorsi giovanili quando correva dietro alle più belle donne. Šostakovič opera un cambiamento importante: elimina l'omicidio del piccolo Fedja, perché questo omicidio avrebbe suscitato un'impressione negativa nel pubblico (Emerson 1989: 63). Le scene in cui Sergej e Katerina si incontrano sono cariche di sensualità, fino ad essere esplicitamente erotiche. Al contempo gli eventi tragici vengono confusi dal musicista da un'aura grottesca introducendo personaggi e situazioni che suscitano ilarità. Così il personaggio del pope, assente in Leskov, è figura goffa e poco credibile; la scoperta del cadavere di Zinovj si deve a un contadino ubriaco che scende nella cantina degli Izmajlov alla ricerca di vodka e all'improvviso si imbatte nel cadavere del marito di Katerina. I poliziotti sono altrettanto grotteschi: il loro compito consiste nel fare la guardia e spaventare i nichilisti. La decisione di recarsi a casa della mercantessa è quasi una ripicca: Katerina e Sergej non li hanno infatti invitati al banchetto di nozze. Mentre gli ospiti, in preda all'ebbrezza, stanno festeggiando allegramente e brindano alla salute della coppia di sposi, la polizia irrompe dunque nella casa al fine di garantire il rispetto e la considerazione dovuta all'autorità.

Nel quarto atto, viceversa, tutto si irrigidisce: l'autorità dello Stato, rappresentata dalle guardie che conducono e sorvegliano il gruppo di detenuti in marcia verso i lavori forzati in Siberia, si mostra nella sua severa crudeltà. Sergej non ha tutte le detenute con cui amareggiare, come nel racconto di Leskov, qui solo Sonetka è presente sulla scena. Katerina è il bersaglio delle contumelie degli altri detenuti i quali ridono di lei ad ogni nuova umiliazione che Sergej le infligge. Katerina è come se fosse sola sulla scena: grazie alla musica e al canto è una presenza che spicca su tutti gli altri personaggi. Nel finale Šostakovič non si distacca da Leskov, benché nel complesso l'opera riveli una Katerina completamente diversa dal personaggio leskoviano, ora arricchita da mille sfaccettature psicologiche. Prima della fine Katerina canta un'aria che esprime il suo senso di colpa in modo così intenso da trasfigurare la sua morte: questa non è più solo una vendetta contro il suo amante, ma un'elevazione spirituale dell'eroina, la quale al termine dell'opera, sembra suggellare il suo percorso esistenziale con un moto interiore che fa intravedere una possibilità di redenzione. Nell'opera è del tutto evidente la condanna del gretto moralismo repressivo del mondo dei mercanti, la consapevolezza della subordinazione oppressiva in cui vive la donna, inoltre la sceneggiatura è molto esplicita sia nelle scene di sesso che in quelle di violenza.

L'orchestra assume il ruolo di voce narrante, a sottolineare gli aspetti salienti della vicenda. In particolare la passacaglia che troviamo tra gli atti IV e V ha un notevole impatto emotivo nell'accompagnare, con la sua cadenza incisiva, gli omicidi commessi dalla protagonista. I personaggi che gravitano attorno a Katerina

sono invece monocordi, privi di una psicologia articolata. La musica li caratterizza con dissonanze e stilemi grotteschi, ad indicare la corruzione morale della società che circonda Katerina. Il canto melodico appartiene di fatto solo all'assassina. La furia omicida di Katerina è allora una rivolta contro la grettezza del mondo che la circonda e al quale è consegnata senza possibilità di scampo. Il musicista vede in questa figura «un raggio di sole nelle tenebre» (Pulcini 1988: 128); la resa lirica della personalità di una donna che compie azioni criminali per amore di un uomo scellerato rivela una sfumatura di umanità che emerge in modo sottile ma significativo. Questo aspetto, sebbene possa apparire controintuitivo, evidenzia una complessità che sfida le convenzioni sociali e psicologiche, offrendo una visione sfaccettata e interessante della protagonista dell'opera, che si fa archetipo del comportamento umano nel suo confrontarsi con le pulsioni più oscure e violente. La critica ha variamente analizzato la figura di Katerina: nel saggio che Pulcini dedica al compositore, la protagonista è dotata di una violenza primitiva (ibid.: 127), l'accoppiamento con Sergej è animalesco, si tratta di una “tresca senza sentimenti” poiché quella provata da Katerina è una “passione belluina”. «Questo amore», continua il critico «rappresenta l'unica autentica realizzazione di una vita senza senso» (ibid.). La sensualità di Katerina «non è cerebrale» (ibid.), la spinta erotica è istintuale, felina, un personaggio più cinematografico che operistico, la cui passione è criminosa e selvaggia. Pulcini vede nell'opera come «tutto o quasi tutto è dovuto all'iniziativa incosciente e criminale della donna» (ibid.: 128), anche se poi suggerisce come la vera Lady Macbeth sia adombrata nella figura di Sergej, a causa del quale Katerina è mossa al delitto.

Diversi autori si sono espressi in maniera negativa nei confronti del personaggio e dell'opera. Per Géry Katerina è un personaggio in fatale dissonanza con il suo tempo: il discorso femminista, la libertà sessuale non sono più di moda alla metà degli anni Trenta nella Russia stalinista, adesso si esaltano piuttosto delle eroiche madri e non certo una donna che uccide per affermare la propria identità (Géry 2017: 9). Definisce quindi la *Lady Macbeth* «un'opera autenticamente stalinista (une œuvre authentique de la période stalinienne, ibid.: 10). Šostakovič, pur con molti dubbi, avrebbe contribuito, secondo l'autrice, alla costruzione della cultura sovietica dominante, mostrando un'ambigua attrazione per lo stalinismo, attrazione che rende altrettanto ambigua e instabile anche l'opera del cui indirizzo ideologico lo stesso autore non sarebbe mai stato sicuro (ibid.). Fitzpatrick d'altro canto sostiene come il nuovo indirizzo moralista e puritano, imposto da Stalin, avesse avuto effetto non solo fra i musicisti ma si fosse diffuso anche nel pubblico che, con assiduità, frequentava i concerti (1992: 205, 207). Se è ben comprensibile la situazione in cui si trovarono i musicisti in un'epoca così drammatica, non va tuttavia dimenticato il grande successo, mai smentito da alcuna fonte e fino ad oggi, che l'opera di Šostakovič ebbe fin dalla sua prima rappresentazione e finché non venne bandita dalla censura. La modernità di questa opera si staglia su un orizzonte operistico che non ha mai visto

una figura simile né nelle opere dei romantici né in quelle successive alla condanna stalinista ed il pubblico non ha mai mostrato quella *pruderie* condivisa dall'autorità, da certa critica e persino da molti orchestrali (cfr. Rattalino 2013: 58).

Šostakovič mette in rilievo l'umanità della protagonista, la musica liricizza i sentimenti di Katerina, nonostante gli avvenimenti diano piena ragione della sua volontà omicida. La melodia si fa voce dell'animo della protagonista la quale, attraverso le note musicali che fluiscono dall'orchestra come un'onda avvolgente, lascia percepire un sentore di pentimento. A tratti le appaiono delle visioni disturbanti: un gatto che fatalmente si tramuta nelle figure del marito e del suocero che ha assassinato. Come se il suo animo avesse difficoltà ad affrontare tutto questo male, esprimendo una sorta di pena di fronte all'inevitabile china che sta tuttavia percorrendo. Potremmo suggerire come la Katerina di Leskov rappresenti in qualche modo un'umanità che non può essere salvata, quella di Šostakovič un essere umano che, forse, non necessita di salvezza.

Katerina Izmajlova da Leskov all'adattamento cinematografico di Andrzej Wajda

Andrzej Wajda realizza nel 1962 una trasposizione cinematografica dell'opera di Leskov. Il titolo del film sarà *Powiatowa Lady Makbet* (Lady Macbeth siberiana), realizzato presso gli studi della Ava Film di Belgrado in Jugoslavia. Come racconta il regista stesso, il motivo di questa migrazione verso sud fu del tutto pragmatico: Wajda avrebbe voluto girare la pellicola in Polonia. Tuttavia all'epoca non era possibile trattare argomenti pertinenti alla cultura russa, la quale rimaneva appannaggio esclusivo dei registi sovietici. Fu dunque costretto a scegliere una nuova ambientazione (Wajda 2017: 2.2). Proprio sul finire degli anni Cinquanta del Novecento, quando la censura di Stato si fa più oppressiva, si registra il periodo di declino della scuola cinematografica polacca (Haltorf 2019: 158). La decisione di Wajda di realizzare le sue produzioni all'estero costituisce un esempio significativo del tentativo di raggiungere la libertà di espressione necessaria all'artista, cercando al contempo di sottrarsi alle costrizioni della politica (Cfr. Miczka 2000: 1). La cultura, l'arte dovevano infatti diffondere sentimenti di fiducia e ispirarsi alle tendenze progressiste della storia polacca (Haltorf 2019: 159). Questa costrizione influì molto anche sulla realizzazione del film *Lady Macbeth siberiana*. Il regista aveva pensato ad una precisa ambientazione in Polonia, e questa chiarezza fu d'intralcio durante tutto il periodo delle riprese, sortendo nel regista un effetto di costante inadeguatezza (Kuzmic 2024).

Elemento caratteristico della produzione filmica di Andrzej Wajda, negli adattamenti cinematografici da opere letterarie, è indubbiamente la sua abilità nel valorizzare l'azione attraverso l'inserimento di ambientazioni non presenti nel testo originale, pur mantenendo una fedeltà di fondo allo svolgimento della trama. In talune circostanze, questo arricchimento può contribuire a infondere una maggiore profondità alla trasposizione cinematografica, mostrando allusivamente aspetti che

nel testo letterario non sono evidenti (Mazierska 2012: 502).

Nell'intera produzione di Wajda questo film viene considerato un fallimento e il regista si è attribuito la responsabilità di aver rappresentato in modo inadeguato la dinamica di Leskov, affermando che il film avrebbe dovuto essere una rappresentazione più fedele e approfondita del testo originale: "È stata una mia pecca. Il film avrebbe dovuto essere una processione lugubre e senza fine di esuli, con i protagonisti che ricordano i loro tragici destini" (Kuzmic 2024)³. Sebbene tale opinione sia consolidata in parte della critica (Korneeva, Gillespie 2024 :306, Miczka 2000: 7), sembra perlomeno inadeguata. Il film si focalizza sul tema dell'amore e come questo si trasformi in una ossessione che conduce al crimine, con un andamento ritmico delle scene non privo di fascino. L'attrattiva principale risiede nella bellezza pittorica delle inquadrature statiche e classicamente composte, che ritraggono la Russia di metà Ottocento. Tuttavia, i toni freddi delle inquadrature e la recitazione stilizzata degli attori contribuiscono a creare un'atmosfera spesso ritenuta inverosimile (Falkowska 2008: 92, Miczka 2000: 7). Quello che può essere considerato un esercizio estetico, è invece il segno distintivo di una certa produzione filmica di Wajda (Swan 2005: 345). Le inquadrature peculiari, la poca verosimiglianza richiamano la qualità pittorica della pellicola, regalando un tocco prezioso all'immagine di ambienti di per sé poveri, rendendo evidente l'allusività della messa in scena, che apre in tal modo un'ulteriore via di accesso all'opera e al carattere dei personaggi. Vale forse la pena ricordare come negli anni della sua giovinezza, Wajda avesse iniziato la sua formazione studiando pittura alla Scuola d'Arte di Cracovia. Capisce ben presto di non riuscire a trovare una propria cifra espressiva, abbandona così gli studi artistici e si trasferisce alla Scuola di Cinema di Lodz. Durante i primi anni continuerà a dipingere, incerto sul percorso da intraprendere, finché non gli sarà chiaro di aver trovato il proprio stile espressivo nella regia cinematografica (Wajda 2017: 16-1.24). Di questa formazione pittorica la *Lady Macbeth siberiana* porta una chiara impronta. Il film, che sembra non aver lasciato traccia nella storia del cinema polacco, mostra elementi estremamente interessanti proprio per le soluzioni adottate nella realizzazione scenica del racconto di Leskov (Mazierska 2012: 504, Falkowska 2008: 92).

Le immagini volutamente statiche suggeriscono una riflessione sulla portata totalizzante dell'amore, la trasformazione di questo sentimento in ossessione: il regista arriva così a scandagliare la natura umana di Katerina, la quale una volta oltrepassati i confini della propria umanità, perde anche sé stessa (Bernatoni 2016: 95). Il senso di vuoto promana da ogni singola scena del film, il regista lo amplifica mantenendo, al pari di Leskov, una misurata distanza dalla sua opera. Nell'attribuzione del titolo al film, Wajda compie una scelta semantica di cruciale importanza. Katerina non è più l'assassina di un piccolo paese sconosciuto, è una lady siberiana. Misteriosa, fatale, portatrice di morte, la protagonista è associata alla Siberia: un territorio immenso,

gelido e insondabile, che in quegli anni era sinonimo di un'esistenza in bilico fra la vita e la morte (ibid.: 100). Prima dell'omicidio dell'erede bambino, anche la casa del mercante, che già appare deserta, viene collocata dal regista in un non-luogo, un deserto dove null'altro sembra esistere. Il male sembra così esercitare il suo potere in uno spazio al di fuori del tempo, tanto imperscrutabile è il suo dominio. Ciononostante la figura statuaria di Katerina, il modellato del volto, il passo sicuro sembrano esercitare un certo fascino sul regista. Prima di compiere gli atti fatidici, questa si porta le mani alle labbra, con un gesto indubbiamente voluttuoso. Il film promana un senso di fatalità: tutto accade perché non può essere diversamente. In questo senso Wajda si avvicina allo spirito tragico dell'opera di Šostakovič: Katerina è la protagonista di un'immensa tragedia che non conosce tempo o luogo, vive piuttosto nel cuore dell'umanità. Il musicista è presente anche nella colonna sonora del film, realizzata da Dušan Radić, Wajda ha voluto la musica dell'opera di Šostakovič, debitamente rielaborata e adattata alla sceneggiatura. Anche il film ha avuto una sua vicenda tragica: non è mai stato proiettato in Polonia.

Bibliografia

- AIZLEWOOD, R., "Leskov's Ledy Makbeth Mtsenkogo uezda: Composition and Symbolic Framework", in *The Slavonic and East European Review*, LXXXV, 3, 2007, 401-440.
- ALPERN ENGEL, B., "Transformation versus Tradition", in *Russia's Women. Accomodation, Resistance, Transformation*, Evans Clements, B., Alpern Engel, B., Worobec, C.D. eds, University of California Press, Berkeley 1991, 135-147.
- ALPERN ENGEL, B., *Marriage, Household, and Home in Modern Russia. From Peter The Great to Vladimir Putin*, Bloomsbury Academic, London 2022.
- BARDSLEY, B., *Flowers in hell: An investigation into women and crime*, New York, Pandora Press, 1987.
- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- BENJAMIN, W., "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", in Id. *Gesammelte Schriften*, Bd. II, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (eds.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, 438-465, tr. a cura di R. Solmi, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1981 [1962], 247-274.
- BERNATONITE, A., "Andžej Vajda i ekranizacija ruskoj klassiki", in *ППАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*, n. 4/10, 2016, 93-108. https://praxema.tspu.ru/files/praxema/PDF/articles/bernatonite_a_k_93_108_4_10_2016.pdf (ultimo accesso 11/11/2024).
- BONNIN, A., «Entre virginité et maternité : corps et rôles féminins chez Zola», Université McGill, Littératures, 1999 (n° 20), pp. 13-37.
- BOCK, G., *Frauen in der europäischen Geschichte: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*,

- Beck, München, 2000, tr. a cura di B. Heinemann Campana, *Le donne nella storia europea. Dal Medioevo ai nostri giorni*, Gius. Laterza& Figli, Bari 2000, 159-168.
- CAMPBELL, J., *Transformations of Myth Through Time*, Harper & Row, New York etc. 1990, tr. a cura di P. Conversano, *Il racconto del mito*, Arnoldo Mondadori, Milano 1995.
- CARDI, C., PRUVOST, G., «La violence des femmes: occultations et mises en récit», *Champ pénal/Penalfield*, Vol. VIII, 2011. doi.org/10.4000/champpenal.8039 (ultimo accesso 29/10/2024).
- CARPI, G., *Storia della letteratura russa: da Pietro il Grande alla rivoluzione d'ottobre*, Carocci, Roma 2010.
- CASARI, R., *Viaggio in provincia: la cultura della provincia russa nel XIX secolo*, Sestante, Bergamo 2000.
- ČERNYŠEVSKIJ, N.G., *Che fare?*, Garzanti, Milano 1974.
- CIAMMARUGHI, L., *Soviet Piano. I pianisti dalla rivoluzione d'ottobre alla guerra fredda*, Zecchini, Varese 2018.
- DOBRENKO, E., “Šostakovič Formalist” in *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Giaquinta, R. (ed.), Olschki, Firenze 2008, 23-38.
- DE GIORGI, R., “Il testo della Lady Macbeth da Leskov a Šostakovič”, in *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Giaquinta, R. (ed.), Atti del Convegno internazionale, Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005, Olschki, Firenze 2008, 69-80.
- DE GIORGI, R., *Nikolaj Leskov (1831-1895)*, in *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, BRAGONE, M.C., CARAMITTI, M., DE GIORGI, R. ROSSI L., TOSCANO S. (eds.), Wojtek Edizioni, Pomigliano d'Arco (NA) 2023, 1-2, operus.uniud.it. DOI 10.61004/OpeRus1021 Copyright 2024 Author(s) Content License: CC BY-ND 4.0 DEED (ultimo accesso 28/09/2024).
- DE GIORGI, R., *Nikolaj Leskov, Una lady Macbeth del distretto di Mcensk (1865)*, in *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, BRAGONE, M.C., CARAMITTI, M., DE GIORGI, R. ROSSI L., TOSCANO S. (eds.), Wojtek Edizioni, Pomigliano d'Arco (NA) 2023, 1-21, operus.uniud.it., DOI 10.61004/OpeRus0038 Copyright 2024 Author(s) Content License: CC BY-ND 4.0 DEED (ultimo accesso 28/09/2024).
- ÈJCHENBAUM, B., «Leskov e la prosa contemporanea» in Sini, S., *Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov. Comparatismi*, 1, 2016, 63–74. doi.org/10.14672/2016989 (ultimo accesso 30/11/2024).
- EMERSON, C., “Back to the future: Šostakovič’s Revision of Leskov’s ‘Lady Macbeth of Mtsensk District’”, in *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, n. 1, March 1989, Cambridge University Press, Cambridge 1989, 59-78.
- FALKOWSKA, J., *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, Berghahn, New York-Oxford 2008 [2007].
- FITZPATRICK, S., *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1992.
- FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, tr. a cura di O. Del Buono, Garzanti, Milano 1976 [1965].
- GENTRY, C.E., SJOBERG, L., *Beyond Mothers Monsters Whores. Thinking About Women’s Violence In Global Politics*, Zed Books, London 2015.
- GÉRY, C., “Katerina Izmaïlova est-elle une femme libérée ? Ambivalences du féminin dans

- Lady Macbeth du district de Mtsensk de Dmitri Chostakovitch (1934)”, *ILCEA: Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n. 29, 2017, 1-13, hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01557996 (ultimo accesso 10/08/2024).
- GIAQUINTA, R., (ed.), *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Atti del Convegno internazionale, Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005, Olschki, Firenze 2008.
- HALTOF, M., *A History of Polish Cinema. Second Updated edition*, Berghahn, New York-Oxford 2019 [2002].
- KORNEEVA, M., GILLESPIE, D., *The History of Russian Literature on Film*, Bloomsbury Publishing, New York 2024.
- KUZMIC, T., *Siberian Lady Macbeth*, Harvard Film Archive, Harvard 2024, harvardfilmarchive.org/calendar/siberian-lady-macbeth-2024-11 (ultimo accesso 15/12/2024).
- LESKOV, N. S., *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk* in LESKOV, N.S., *Romanzi e racconti*, LO GATTO, E. (ed.), Mursia, Milano 1963, 555-597.
- LOMBROSO, C., FERRERO, G., *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Roux, Torino-Roma 1893.
- LOUNSBERY, A., *Life is Elsewhere. Symbolic Geography in the Russian Provinces, 1800-1917*, Cornell University Press, Ithaca 2019.
- MARCADÉ, J.C., “La réception de Leskov par B. Ėjxenbaum”, in *Revue des études slaves*, n.57, 1, 1985, 159-168.
- MAZIERSKA, E., “International Co-productions as Productions of Heterotopias”, in *A Companion to Eastern European Cinemas*, Imre, A. (ed.), Wiley-Blackwell, Chichester 2012, 483-503, DOI:10.1002/9781118294376.
- MCLEAN, H., *Nikolai Leskov: The Man and His Art*, Harvard University Press, Cambridge-London 1977.
- MICZKA, T., “Andrzej Wajda’s Duties to the Audience”, in *KINEMA*, Spring 2000, 1-15, openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/916/921 (ultimo accesso 15/12/2024)
- NAZAROVA, N., «Skuka i provincija v ruskom samosoznanii (na materiale ruskoj klassičeskoj literatury)» in “*Vestnik Mordovskogo universiteta*”, n. 3, Saransk 2008, 315-317.
- NEUMANN, E., *Die Grosse Mutter*, Rhein-Verlag, Zürich 1956, tr. a cura di A. Vitolo, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio*, Astrolabio, Roma 1981.
- Powiatowa Lady Makbet*, Dir. Andrzej Wajda, Jugoslavia, 1963.
- PIRETTO, G.P., *Quando c’era l’Urss. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020 [2018].
- PULCINI, F., *Šostakovič*, EDT Musica, Torino 1988.
- RATTALINO, P., *Šostakovič. Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, Zecchini, Varese 2013.
- SCHWARZ, B., *Music and Musical Life in Soviet Russia . Enlarged Edition, 1917-1981*, Indiana University Press, Bloomington 1983.
- SHOSTAKOWITSCH, D., *Lady Macbeth von Mzensk*, Deutsch von Morgener, J.,

- Schoenbohm, S., Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1979.
- SINI, S., *Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov. Comparatismi*, 1, 2016, 54-62. doi.org/10.14672/2016989 (ultimo accesso 30/11/2024).
- ŠOSTAKOVIČ, D., PREJS, A., *Ledi Makbet Mtsenskovo Uyesda* (Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk), op. 29, Programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Auditorium di Via della Conciliazione, trad. a cura di Laura Micheletti, 5 Gennaio 2002.
- SWAN, O.E., "Andrzej Wajda's Film 'Holy Week': What is its Problem?", in *The Polish Review*, Vol. 50, n. 3, University of Illinois Press, 2005, 343-353.
- TOLSTOJ, L., *Anna Karenina*, tr. a cura di C. Zonghetti, Einaudi, Torino 2017.
- VALCARENGHI, M., *L'aggressività femminile*, Mondadori, Milano 2003.
- VOLKOV, S. *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, Limelight Editions, New York 1984 [1979].
- WAJDA, A., *Web of Stories - Life Stories of Remarkable People*, 30/10/2017 www.youtube.com/
- WILSON, E., *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton University Press, Princeton 1994.

*Medea madre assassina nell'arte seicentesca. Echi letterari**

Diana Perego

Premessa

Nel complesso mito di Medea che include molti episodi e molteplici aspetti dell'eroina – si pensi a Medea maga, Medea aiutante degli Argonauti, Medea 'barbara' – è soprattutto l'immagine della madre assassina a essersi radicata nei secoli tanto da essere evocata anche nella cronaca contemporanea, talvolta superficialmente, con la cosiddetta *Sindrome di Medea*¹.

Anche nella storia dell'arte Medea ha avuto ampia diffusione a partire dalla pittura vascolare greca² sino all'arte contemporanea³. Eppure, come nel caso di Alcesti e Antigone⁴, la bibliografia sull'iconografia moderna di Medea è ridotta e in generale focalizzata su poche opere⁵.

Questo saggio sulla raffigurazione di Medea rientra in una ricerca più ampia in

* Dedico questo contributo a mio padre che continua a credere in me.

1 La questione è complessa e non pertiene a questo studio. Riferisco a questo proposito il pensiero acuto di Tiziano Scarpa espresso nel catalogo della mostra siracusana *Medea. Il mito nell'arte contemporanea* (2023): «Medea oggi è diventata un luogo comune giornalistico, il riferimento obbligato quando la cronaca nera racconta casi di madri che uccidono figli. È evidente però che il paradigma-Medea non si può ridurre all'infanticidio, scorporandolo dal lucido progetto di vendetta complessivo del personaggio. [...] Sono rare le situazioni in cui qualche donna abbia dichiaratamente ucciso i suoi bambini per vendicarsi del marito. [...] Sono i maschi quelli che assomigliano di più, pur senza coincidere del tutto con lei. Sono molti di più delle donne, e i loro delitti più efferati. Uomini femminicidi che ammazzano le loro compagne e i figli avuti con loro: in questo modo è come se distruggessero l'amore in sé, il loro amore fallito; lo annientano nel suo complesso, in ciò che è stato e nei frutti che ha generato: l'ex amata e la prole. A volte si uccidono, a volte no. Anche qui, come si vede, il paradigma-Medea non si ripropone tale e quale, ma perlomeno è un po' più simile rispetto alle pseudo-Medee giornalistiche, figlicide per moventi non vendicativi. Il nostro tempo, semmai, è affollato di Medei» (Scarpa 2023, pp. 72-73).

2 Sulla raffigurazione in generale di Medea nell'arte antica vd. Simon 1961, pp. 950-957; Schmidt 1992, pp. 386-398; sulla pittura vascolare greca mi limito qui a citare Galasso 2013 e relativa bibliografia; sull'iconografia specifica di Medea madre assassina nella pittura vascolare greca, magno-greca e siceliota vd. Catenacci 2009, pp. 111-133.

3 Paparoni 2023B.

4 Vd. Perego 2016; Ead. 2018; Ead. 2020; Ead. 2021; Ead. 2023 e relative bibliografie.

5 Reid 1993, vol. 2, pp. 644-650; Mavelli 2006, pp. 387-419; Chiarloni 2009, pp. 11-22; Bettini-Pucci 2017, pp. 249-252; Alcolea 2018-2019; Motta 2021.

fieri sull'iconografia di alcune figure mitologiche nell'arte moderna compresa tra il XVI e il XIX secolo⁶. A una prima disamina delle fonti figurative di tale periodo, risulta che Medea figlicida sia stata meno raffigurata rispetto ad altri immaginari dell'eroina, *in primis* quello di maga seduttiva, una femme fatale *ante litteram*⁷. Nelle poche opere con tale soggetto inoltre la madre assassina è raffigurata in atteggiamento meditabondo prima di compiere il delitto⁸ o dopo averlo compiuto⁹ e raramente nell'atto omicida. Nel mio contributo considererò specificatamente quattro opere d'arte seicentesche, poco indagate, in cui gli artisti hanno invece rappresentato il figlicidio; esse sono: *Medea* di Artemisia Gentileschi (1620); *La madre ebrea. Medea uccide i figli* di Padovanino (attr.) (post 1588 - ante 1648); *Medee* di Stefano della Bella (1644) e *Medea uccide i suoi figli* di Nicolas Poussin (1649-1650).

Coglierò quindi in tali opere eventuali echi letterari delle tragedie di Euripide, Seneca e Lodovico Dolce. Si tratta di una ricerca interdisciplinare in cui storia del teatro e storia dell'arte dialogano tra loro. Sulla metodologia di indagine rimando alle conclusioni. E partiamo dai testi.

L'uccisione dei figli nella Medea di Euripide

L'atto infanticida, forse interpolazione nel mito di Medea da parte di Euripide¹⁰, nella rappresentazione della tragedia euripidea ad Atene nel 431 a.C. non fu messo in scena, come da prassi teatrale con gli atti di omicidio o di suicidio per evitare il *miasma* della morte in scena¹¹. Il pubblico ateniese sentiva provenire dalla casa di

6 Ho indagato l'iconografia di Alceste, Antigone, Ifigenia e Prometeo incatenato in un ciclo di seminari organizzati dalla prof.ssa Elisabetta Matelli, docente di storia del teatro greco e latino presso l'Università Cattolica di Milano. In particolare l'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna è stata oggetto della mia relazione al convegno *Indagini interdisciplinari sulle maschere della necropoli nella contrada Diana di Lipari tra ritualità, teatro e digitalizzazione* (work in progress nell'ambito del progetto di ricerca Prin 2022 The mask between rituality and theatre. Archaeological, literary, historical, anthropological, and performative investigation of material culture in the classical world through Digital Humanities tools with a view to a broader, fairer and more inclusive cultural fruition) (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 22-23 novembre). Gli atti sono in corso di stampa.

7 Esempio in questo ambito la tela della pittrice britannica Evelyn de Morgan, *Medea* (1889), conservata presso la Williamson Art Gallery di Wirral.

8 Esemplicative le opere: *Medea con il pugnale* di Anselm Feuerbach (1871, Kunsthalle, Mannheim) e *Medea* di Henri Klagmann (1868, Musée des Beaux-Arts, Nancy).

9 Esempio l'opera *Medea con i figli morti fugga da Corinto con un carro guidato da dragoni* di Germán Hernandez Amores (1887, Museo del Prado, Madrid).

10 Sintesi della questione in Bettini-Pucci 2017, pp. 64-66 e relative note bibliografiche. Al di là della questione, vale quanto espresso da Maria Grazia Ciani «Si tratti comunque di innovazione o di scelta nell'ambito del materiale offerto dalla tradizione, l'infanticidio portato sulla scena rimane determinante nella storia del personaggio: l'uccisione dei figli costituisce infatti un punto di non-ritorno, Medea non potrà più essere "raccontata" al di fuori di questo gesto. Il mito si infrange e la storia si cristallizza su Medea madre assassina» (2003², p. 11).

11 Sulla questione della morte in scena nella tragedia greca vd. Di Benedetto, Medda 2002, pp.

Medea le poche battute e le urla disperate dei bambini (vv. 1270-1277); poi il coro riferiva a Giasone l'uccisione compiutasi dei figli (v. 1309 e seguenti). Il figlicidio avveniva quindi nello spazio retroscenico, «una dilatazione dello spazio scenico al di là dei limiti di visibilità da parte del pubblico, coinvolgente ciò che sta, o si immagina che stia, immediatamente dietro alla facciata dell'edificio scenica o di ciò che la simula»¹². Nel caso specifico lo spazio retroscenico coincideva con l'interno della reggia di Medea a Corinto. Tale spazio, precluso alla vista degli spettatori, comunicava con essi acusticamente; da qui provenivano infatti le voci dei figli. È opportuno ritornare al testo:

<Παῖς>	ἔσωθεν) ἰώ μοι.
Χορός	ἀκούεις βοᾶν ἀκούεις τέκνων; ἰὼ τλᾶμον, ὦ κακοτυχὲς γύναι.
Παῖς α	οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
Παις β	οὐκ οἶδ', ἄδελφε φίλτατ': ὀλλύμεσθα γάρ.
Χορός	παρέλθω δόμους; ἀρήξαι φόνον δοκεῖ μοι τέκνοις.
Παῖς α	ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξαιτ': ἐν δέοντι γάρ.
Παῖς β	ὥς ἐγγὺς ἦδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους. (Eur. <i>Med.</i> 1270-1277)

Figlio	Ahimè!
Coro	Senti il grido delle creature, lo senti? Ah, infelice, o donna sfortunata!
Figlio A	Ahimè, che fare? Dove fuggire alla mano di mia madre?
Figlio B	Non so, fratello mio carissimo; siamo perduti.
Coro	Devo avvicinarmi alla casa? Bisogna salvare quelle creature dalla strage!
Figlio A	Sì, in nome degli dèi, salvateci; è il momento!
Figlio B	Siamo ormai nella rete, in balia della spada!

(trad. di Laura Correale)¹³

Nel momento culminante del *pathos*, lo spazio retroscenico, nel quale vengono uccisi i figli, e lo spazio scenico, comprensivo dell'orchestra dove si trova il coro, entrano in contatto tra loro. Il coro infatti, tramite la voce del corifeo, prima attira l'attenzione del pubblico sugli eventi che stanno accadendo all'interno della reggia («Senti il grido delle creature, lo senti?», v. 1271) poi dialoga direttamente con i figli di Medea («Coro: Devo avvicinarmi alla casa? Bisogna salvare quelle creature dalla

284-301.

12 Longo 2003, p. 26. Sullo spazio retroscenico si veda anche Di Benedetto, Medda 2002, pp. 49-69.

13 Correale 2022¹³, pp. 119-121.

strage!; Figlio A: Sì, in nome degli dèi, salvateci; è il momento!», vv. 1275-1276).

Nel prosieguito del testo troviamo un ulteriore riferimento allo spazio scenico. Dopo che il Coro gli ha riferito l'uccisione dei figli, Giasone ordina ai servi di aprire la porta della reggia per poterli vedere¹⁴. È la conferma che l'uccisione prima e i corpi morti dopo non siano visibili al pubblico.

Compare a questo punto Medea su un carro sopra la reggia con i cadaveri dei figli cui promette degna sepoltura presso il tempio di Era Acraia (v. 1378 e seguenti)¹⁵. È questa la soluzione scenica più originale della *Medea* euripidea in cui probabilmente veniva utilizzata la *mekhane* che trasportava fuori il carro alla fine del dramma¹⁶. La scena è molto 'spettacolare' e Medea sul carro è stata raffigurata sia sulla pittura vascolare greca¹⁷ sia dagli artisti moderni¹⁸.

Ma torniamo alla tragedia di Euripide e immaginiamo, come gli spettatori dell'antichità, la dinamica dell'atto omicida. Prima un figlio urla e chiede aiuto all'altro, poi si rivolge al coro, ma l'altro dice che ormai sono «in balia della spada» (v. 1278). Le voci dei bambini quindi tacciono e interviene il Coro compiangendo la sventura avvenuta.

E Medea? La madre assassina è muta nell'atto del figlicidio; nemmeno una battuta, un urlo, un lamento accompagnano la sua azione nel testo euripideo¹⁹; un silenzio inquietante che ritroveremo impresso sulla tela da alcuni artisti.

Sintetizzando: nello spazio retroscenico, dove si consuma l'omicidio, i bambini pronunciano poche battute disperate e la madre silente compie il terribile gesto.

Tanto è stato scritto sul comportamento della Medea euripidea e non è questa la sede per affrontare tale argomento. Mi limito a citare un passaggio significativo tratto dal volume *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di Maurizio Bettini e Giuseppe Pucci (Einaudi, 2017), punto di riferimento

14 «Ἰάσων: χαλᾶτε κλῆδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι, / ἐκλύεθ' ἀρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν, / τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ δρᾶσαν τὰδε, / φόνου τε παίδων τῶνδε τεῖσωμαι δίκην»; Eur. *Med.*, vv. 1314-1317; «Giasone: Presto, levate i chiavistelli, servi, aprite le serrature, perché io veda la mia doppia sciagura, i figli uccisi e lei, che scontrerà la sua colpa»; trad. di L. Correale (2022¹³, p. 123).

15 Sulla sepoltura dei figli vd. Dunn 1994, pp. 103-115.

16 Vd. Cunningham 1954; Collinge 1962; Di Benedetto, Medda 2002, p. 122; Bettini-Pucci 2017, pp. 78-79. È noto che l'uscita di scena *ex machina* di Medea non piacque ad Aristotele (*Poetica*, 1454b, 1-2).

17 Nota è la pittura vascolare del Pittore della cerchia del pittore di Policoro, *Fuga di Medea*, cratere a calice lucano, 400 a.C. circa (Cleveland Museum of Art, Ohio, Stati Uniti d'America, n. inv. 1991.1). Su questa specifica iconografia vd. Elice 2003-2004, pp. 119-160.

18 Oltre all'opera già menzionata di Germán Hernandez Amores (nota n. 9) ricordo la tela *Medea e Giasone* di Charles André van Loo (1759, Musée des Beaux Arts de Pau).

19 «Nessuna concitazione di gesti viene mostrata, nessuna parola pronunciata dalla donna: restano il 'sonoro' dei bambini e la voci dall'orchestra a mediare l'infanticidio per il pubblico, mentre il coro stesso indugia senza vedere»; Rodighiero 2003, p. 121.

imprescindibile per gli studi su Medea. «Non dal sonno della ragione è generato il mostruoso disegno di Medea ma, al contrario, dal vigile operare di essa»²⁰. E così è stata impressa sulla tela di alcuni artisti come vedremo.

L'uccisione dei figli nella Medea di Seneca

Senza entrare nella *vexata quaestio* sulla rappresentabilità delle tragedie senecane²¹, nella *Medea* l'uccisione dei figli avviene nello spazio scenico, sia esso reale o suggerito dalle parole. Medea infatti uccide prima un figlio alla presenza della nutrice e del coro e poi l'altro figlio davanti a Giasone. Anche in questo caso si rende necessario un ritorno al testo in lingua e nella traduzione autorevole di Alfonso Traina.

Medea delira e si rivolge al fratello Apsirto, ucciso da lei stessa²².

Medea

Cuius umbra dispersis venit
 incerta membris? Frater est, poenas petit -
 dabimus, sed omnes. Fige luminibus faces,
 lania, perure, pectus en Furiis patet.
 Discedere a me, frater, ultrices deas
 manesque ad imos ire securas iube:
 mihi me relinque et utere hac, frater, manu
 quae strinxit ensem - victima manes tuos
 placamus ista. Quid repens affert sonus?
 Parantur arma meque in exitium petunt.
 Excelsa nostrae tecta conscendam domus
 caede incohata. Perge tu mecum comes.
 Tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aveham.
 Nunc hoc age, anime: non in occulto tibi e st
 perdenda virtus; approba populo manum. (Sen. Med. vv. 963-977)

Di chi è l'ombra indistinta che viene avanti con le membra in pezzi? È mio fratello, chiede vendetta: l'avrai, ma pagheremo tutti. Trafiggi i miei occhi con le fiaccole, dilania, brucia: ecco, il mio petto è aperto alle Furie. Di', fratello, alle dee della

20 Bettini, Pucci 2017, p. 70. I due studiosi citano propriamente la *Poetica* (1423b, 27) in cui Aristotele menziona Medea come esempio di personaggi coscienti di quello che fanno (ivi, p. 73). Sulla concezione della Medea in Aristotele vd. Asaro 2010.

21 Molto è stato scritto al riguardo, rimando per un inquadramento a Harrison 2000. La questione è complessa e non senza fondamento, vale però quanto in modo acuto sostiene Casamento: «essa si è rivelata in ultima analisi come una gabbia all'interno della quale è risultato poi difficile condurre un'interpretazione autentica dei drammi che tenesse conto della realtà culturale in cui essi sono stati concepiti. Che poi, ad esempio, possano esser stati scritti non per il grande teatro ma per ambienti più ristretti come una sala privata non toglie nulla al fatto che essi siano stati realizzati secondo i dettami della drammaturgia antica» (2020, pp. 305-306).

22 Anche nella tragedia euripidea Medea ricorda di aver ucciso il fratello (vv. 165-166).

vendetta di lasciarmi e di tornarsene tranquille negli abissi infernali: lasciarmi a me stessa e sèrviti, fratello, di questa mano che ha snudato la spada. Con questa vittima placò la tua ombra. (*Uccide uno dei figli*)²³ Un rumore improvviso: che annunzia? Si dà mano alle armi, mi cercano per uccidermi. Salirò sul tetto del palazzo: la strage è solo all'inizio. (*All'altro figlio*) Tu vieni con me. (*Al figlio morto*) Anche il tuo corpo porterò via di qua insieme a me. E ora all'opera, cuore: il tuo potere non deve rimaner segreto. Fa' vedere alla gente di che sei capace. (trad. di Alfonso Traina).²⁴

Traina inserisce nel testo senecano la didascalia scenica che fa riferimento all'uccisione del primo figlio dopo le parole di Medea; «victima manes tuos / placamus ista» (vv. 970-971)²⁵. La *victima* è uno dei figli e il figlicidio placherebbe così la sete di vendetta del fratello da lei ucciso. Come in Euripide (ἑίφους, v. 1277) anche in Seneca (ensem, v. 970) l'arma utilizzata dalla madre assassina è la spada. L'omicidio avviene alla presenza della nutrice e del coro. Sentendo poi i rumori dei soldati di Giasone che incalzano, Medea sale sul tetto della casa (excelsa nostrae tecta conscendam domus, v. 973) ordinando al figlio ancora vivo di seguirla (perge tu mecum comes, v. 974) e portando con sé il corpo del figlio ucciso (tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aveham, v. 975) come esplicitato anche dalle didascalie sceniche inserite dal traduttore nel testo. Notiamo quindi che l'omicidio dei due figli non è simultaneo come nella tragedia euripidea.

Nel prosiegua Medea esplicita il destino comune dei figli (exitio pari, v. 1001) ma sottolinea che il secondo sarà ucciso alla presenza di Giasone (te vidente, v. 1001)²⁶. Il marito prima chiede che un figlio sia risparmiato (Vnus est poenae satis; v. 1008), poi implora la moglie di essere ucciso al suo posto (Infesta, memet perime, v. 1018). Ma Medea risponde:

Misereri iubes.
Bene est, peractum est. Plura non habui, dolor,
quae tibi litarem. Lumina huc tumida alleva,
ingrate Iason. Coniugem agnoscis tuam?
Sic fugere soleo. Patuit in caelum via:
squamosa gemini colla serpentes iugo
summissa praebent. Recipe iam natos, parens;

23 Riporto queste didascalie sceniche presenti nella traduzione del testo cui faccio riferimento: Traina 2014²⁰, pp. 161-165.

24 Traina 2014²⁰, p. 161.

25 Seneca qui contraddice la regola oraziana (*Arte poetica* 185): *Ne pueros coram populo Medea trucidet* (Medea non uccida i figli in pubblico); Bettini, Pucci 2017 p. 125 nota 28.

26 ME: Congere extremum tuis / ' natis, Iason, funus, ac tumulum strue: / coniunx socerque iusta iam functis habent, / a me sepulti; gnatus hic fatum tulit, / hic te vidente dabitur exitio pari (vv. 997-1001); Prepara il rogo, Giasone, ai tuoi figli, innalza il tumulo; tua moglie e tuo suocero hanno già gli onori dovuti ai morti, sono io che li ho sepolti. Dei tuoi figli questo ha consumato il suo destino, e questo sotto i tuoi occhi avrà la stessa sorte (trad. di A. Traina).

ego inter auras aliti curru vehar. (Sen. *Med.* vv. 1018-1025)

Sarebbe aver pietà (*Uccide l'altro figlio*). Bene, è finita. Non avevo altre vittime da sacrificarti, odio. Alza gli occhi gonfi, ingnaro Giasone. Guarda qui: riconosci la tua donna? Questo è il mio modo di fuggire. Si è aperta una via al cielo: una coppia di draghi piega al gioco il collo squamoso. Tieniti i tuoi figli, padre (*Getta i cadaveri*). Io andrò per l'aria sopra un cocchio alato. (trad. di Alfonso Traina).²⁷

L'eroina dichiara di non avere pietà di Giasone in quanto padre e a questo punto, stando alla didascalia di Traina, uccide il figlio superstite. L'ipotesi dello studioso è fondata, date le parole seguenti di Medea: «bene est, peractum est. plura non habui, dolor, / quae tibi litarem» (1018-1019). La vendetta è compiuta; non restano altre vittime da sacrificare al dolore. Quindi la madre assassina ordina al padre di prendere i suoi figli (recipe iam natos, parens, v. 1014) e possiamo immaginare getti a Giasone i corpi-fantocci dei figli morti, che diversamente dalla tragedia euripidea, non porta con sé.

Sintetizzando: nello spazio scenico, reale o immaginato, della tragedia senecana i figli compaiono in scena ma non parlano, mentre Medea accompagna il figlicidio con parole crudeli.

Il comportamento della Medea senecana, anch'esso molto indagato, è stato interpretato come traduzione drammatica dei caratteri teorizzati dal filosofo nel tratto dell'*Ira*²⁸. Sono numerosi i riferimenti nella tragedia all'ira smisurata di Medea.

L'uccisione dei figli nella Medea di Lodovico Dolce

Poiché la modalità di figlicidio presente nella *Medea* di Ludovico Dolce potrebbe essere evocata nell'incisione di Stefano della Bella, come vedremo, ho deciso di considerare anche questo dramma cronologicamente vicino alle opere figurative prese in esame. Anche in questo caso si è reso necessario il ritorno al testo. Ma prima una precisazione. Il «poligrafo divulgatore»²⁹ Ludovico Dolce (1508/1510-1568) scrisse due *Medee* da non confondere tra loro. La prima pubblicata a Venezia nel 1557 è tratta dalla tragedia euripidea con innesti senecani³⁰. L'altra pubblicata nel 1560 è la traduzione della tragedia di Seneca³¹. Oggetto del nostro interesse è la

27 Traina 2014²⁰, pp. 161-165.

28 La bibliografia a questo proposito è molto corposa; per un inquadramento dell'ira nel più ampio contesto della produzione tragica senecana rimando a Guastella 2001 e relativa bibliografia.

29 Adriani 2006, p. 99.

30 Dolce realizza tre edizioni della Medea: 1) La Medea. Tragedia di M. Lodovico Dolce. In Vinegia appresso Gabriel Giolito De' Ferrari. MDLVII; 2) Tragedie di M. Lodovico Dolce. Cioe, Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba, Di nuovo ricorrette et ristampate. In Venetia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari. MDLX; 3) Le Tragedie di M. Lodovico Dolce. Cioe, Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba, Di nuovo ricorrette et ristampate. In Venetia, appresso Domenico Farri. MDLXVI; cfr. Capozza 2019, p. 92 nota 3.

31 Sulle *Medee* di Dolce utile quadro di sintesi in Tellini 2012, pp. 153-155 con relative note

Medea del 1557, variazione originale da Euripide³².

Vediamo da vicino come è narrata la morte dei figli nel quinto atto.

L'un figlio	Donne, dove potremo Fuggirci da le mani de la madre crudel, che non ci uccida?
L'altro	Io per me nol comprendo misero, ma ben veggio, veggo, ch'ambi siam morti.
Coro	A miseri fanciulli Accostatevi a noi: che farem tutto quello, che posson far Donne, per vostra salute.
Medea	Donne ciascuna si ritiri in dietro: tu iniquissimo seme, non pensare di fuggire.
Coro	Ecco, come i meschini Strascina pe' i capegli.
L'un Figlio	Ahi chi sarà colui, che per pietade Mi scampi hora da morte?
L'altro	Ah crudel madre, adunque tu gia ci desti al mondo, per privarci di vita?
Coro	Queste sono le leggi, queste le leggi son de la natura? Vedete, come ella si chiude dentro, acciò da l'homicidio scelerato per noi la crudel man non sia impedita.
L'un Figlio di dentro	Ahi fiera madre, ahi fiera, ben basta questo colpo a levarmi di vita senza ferirmi lasso, un'altra volta.
L'altro	O misero fratello Io ti farò tosto compagnia. Madre apritemi il petto: o segate col ferro questo misero collo. Oimé.

bibliografiche.

32 Per un inquadramento dell'opera vd. Saviano 2005; Delli Priscoli 2014, pp. 1-8; Capozza 2019, pp. 91-98.

Sono degni di nota ai fini della nostra indagine questi elementi: i figli sono in fuga dalla madre e chiedono aiuto alle donne che compongono il Coro; Medea trascina per i capelli i figli dentro la casa; i figli pronunciano le ultime battute implorando la madre che compie l'atto omicida silente.

Nel prosiegua, come nella tragedia euripidea, il Coro riferisce a Giasone la morte dei figli ed esplicita che il figlicidio è avvenuto nella casa: «Ella gli ha uccisi dentro». A questo punto Giasone ordina che si aprano le porte della reggia: «Aprite o miei sergenti queste porte, / aprite queste porte acciò ch'io veggia / due grandi mali: i miei figliuoli morti, / e la malvagia e empia madre viva». A Giasone che implora Medea di poter vedere i figli morti e dar loro sepoltura, la donna risponde: «Io quelli ho partorito, io quelli ho ucciso: / io con le mie man darò lor sepoltura». E nel finale si allontana con i corpi dei figli come nel dramma di Euripide.

Nella tragedia di Dolce si mescolano elementi euripidei (l'ambientazione extrascenica delle urla disperate dei figli e dell'omicidio; il silenzio della madre assassina), elementi senecani (la presenza dei figli in scena prima dell'omicidio), elementi *ex novo* (Medea insegue i figli e li tira per i capelli entro la reggia). «Dolce cerca un punto di equilibrio tra l'altezza della materia e la fruibilità del testo, realizzando un nuovo oggetto letterario che si colloca a metà strada tra *imitatio* e *aemulatio*, tra esigenze di fedeltà ed esigenze divulgative»³³.

Sintetizzando: Medea riconcorre in scena i figli, li tira per i capelli entro la reggia e li uccide silente.

Per quanto riguarda il carattere basti qui dire che la «Reina»³⁴ Medea mescola elementi euripidei e senecani³⁵, ma in generale Dolce «tende a ingabbiare, in maniera rassicurante, quella caleidoscopica figura entro la cornice univoca del personaggio crudele e diabolico, accecato dall'ira e, dunque, da condannare e a cui negare qualsiasi compassione»³⁶.

La Medea di Artemisia Gentileschi

Consideriamo le opere d'arte oggetto di questa indagine in ordine cronologico partendo dalla tela di Artemisia Gentileschi (1593-1656)³⁷ datata 1620-1625³⁸ (fig. 1) e ripercorrendo la 'scena dell'orrore'.

33 Capozza 2019, p. 92.

34 Il termine 'reina' ricorre numerose volte nel testo; vd. Tellini 2012, p. 207 nota 20.

35 L'eroina è approfondita in Tellini 2012, pp. 153-155; Capozza 2019, pp. 91-99.

36 Capozza 2019, pp. 96-97.

37 Ampia bibliografia sulla pittrice nel catalogo della mostra *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* (2016).

38 Baldassari 2016, p. 156, n. 37. Bibliografia specifica su questa opera: Mann 2009, pp. 95-96; Locker 2015, pp. 86-87, fig. 2.22; Baldassari 2016, pp. 156-157, n. 37; Mann 2017, pp. 168-171; Garrard 2020, pp. 184-187; Motta 2021, p. 85; Paparoni 2023, pp. 17-18.



Fig. 1 Artemisia Gentileschi, *Medea*, olio su tela, 1620-1625, collezione privata.

Il dipinto, appartenente a una collezione privata, è stato datato negli anni Venti del Seicento, quando la pittrice si trovava a Venezia³⁹. Nella mostra *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, tenutasi a Roma nel 2016-2017, la tela è stata esposta per la prima volta come opera della Gentileschi⁴⁰.

Osserviamo da vicino il soggetto. Medea è raffigurata seduta mentre con la mano destra brandisce il pugnale e con la sinistra afferra per i capelli il figlio che trattiene tra le gambe. Il bambino cerca di svincolarsi piegandosi all'indietro con lo sguardo terrorizzato. Patetico il dettaglio della mano paffuta del figlio che si posa non a caso sul seno materno alludendo alla maternità tradita. Dall'ambientazione scura emerge a destra un pilastro su cui è riportata la firma della pittrice: «ARTEMISIA GENTILESCHI ROMANA»⁴¹.

Artemisia ritrae Medea nell'atto di sferrare il colpo mortale; la gestualità sembra non tradire alcuna esitazione, il volto lievemente corruciato pare esprimere concentrazione. «In questa atmosfera di violenza, lo sguardo che Medea volge al figlio non esprime alcuna ferocia, semmai afflizione, come se il suo gesto fosse un evento ineluttabile, a cui non può sottrarsi»⁴².

L'opera è stata variamente interpretata. Non solo la tela è stata messa in relazione con l'episodio traumatico dello stupro subito dalla pittrice da parte del maestro Agostino Tassi, come da prassi con molta produzione dell'artista, ma è stata anche ritenuta una 'strategia di marketing' della celebre pittrice, lei stessa madre⁴³. Non solo; Jesse Locker interpretò il dipinto come una variante comica di un tema tragico⁴⁴. A partire dalla giustapposizione tra la giovane donna elegante e il bambino pingue, lo studioso mise in relazione l'opera della Gentileschi con gli *Scherzi geniali* (1632) di Gian Francesco Loredan (1607-1661), una raccolta di versioni giocose e irriverenti

39 Sul soggiorno di Artemisia a Venezia vd. Locker 2016, pp. 43-45.

40 Baldassari 2016, p. 156, n. 37.

41 Riguardo la firma della pittrice apportata sulle tele vd. Mann 2009, pp. 71-107.

42 Paparoni 2023, p. 17.

43 È questo il giudizio di Mann 2017, pp. 168-171.

44 Locker 2015, pp. 86-87.

di miti antichi⁴⁵. Ipotesi a mio avviso criticabile, dato il *pathos* tragico espresso dalla pittrice.

A parte la legittimità sia della strategia commerciale sia dell'eventuale derisione del soggetto tragico da parte della pittrice, stupisce la necessità di giustificare la scelta di una artista donna di raffigurare una madre assassina, come se la femminilità e la maternità in qualche modo impedissero alla pittrice di confrontarsi con la realtà di Medea figlicida.

In merito agli echi letterari il critico d'arte Demetrio Paparoni, curatore della recente mostra siracusana *Medea. Il mito dell'arte contemporanea* (Siracusa 5 maggio-30 settembre 2023)⁴⁶, nel catalogo mette in relazione la tela della Gentileschi con la tragedia senecana con due argomentazioni lecite. In primis lo studioso fa riferimento alla messa in scena dell'atto omicida nella tragedia di Seneca pur nella consapevolezza della questione della rappresentazione delle opere drammatiche senecane, cui abbiamo fatto riferimento. La seconda argomentazione avanzata da Paparoni poggia invece sullo stile della pittrice e precisamente «il gusto barocco, particolarmente sensibile al mondo delle passioni e incline alla rappresentazione di scene violente» che avrebbe orientato Artemisia verso la tragedia senecana. L'ipotesi è plausibile, si pensi alla famosa tela *Giuditta che decapita Oloferne* in cui il sangue schizza dal collo⁴⁷.

Alcuni elementi iconografici paiono riferibili anche alla tragedia euripidea: il silenzio dell'azione, lo spazio 'isolato' in cui avviene l'omicidio, l'assenza di altri personaggi. Mentre l'azione del tirare i capelli echeggia la *Medea* di Dolce.

La Medea attribuita a Padovanino

Consideriamo ora una tela attribuita al pittore cosiddetto Padovanino (Alessandro Varotari, 1588-1649)⁴⁸ e datata tra il 1588 e il 1648 in base a motivazioni stilistiche (fig. 2)⁴⁹. In una ipotetica sequenza scenica, è qui colto il momento immediatamente seguente quello raffigurato dalla Gentileschi. Il pugnale è infatti sferrato al collo del figlio.

Il soggetto è attualmente identificato in Medea ma tempo fa la studiosa Sandra Moschini Marconi ritenne si trattasse della «madre ebrea che uccide il figliuolletto all'assedio di Gerusalemme perché non cada in mano dei romani»⁵⁰. La donna fu anche identificata in Teossena⁵¹.

45 Queste interpretazioni sono riassunte in Garrard 2020, pp. 185-186.

46 Paparoni 2023A, pp. 17-18.

47 La tela è conservata presso il Museo Nazionale Capodimonte di Napoli.

48 Per un inquadramento dell'artista vd. Ruggeri 1993.

49 Faccio qui riferimento alla scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500447557>, consultato il 15.01.2025)

50 Moschini Marconi 1970, v. III, p. 69, n. 147.

51 Ruggeri 1988, p. 134, p. 300, fig. 52.



Fig. 2 Padovanino (attr.), *La madre ebrea. Medea uccide i figli*, post 1588 - ante 1648, Gallerie dell'Accademia di Venezia, n. inv. 542/ E202.

Osserviamo da vicino la scena del figlicidio colta da una diversa prospettiva. La donna con la mano destra punta il pugnale alla gola del figlio che si protende all'indietro e con la mano tenta inutilmente di bloccare il braccio robusto della madre. Anche in questo caso il bambino è trattenuto tra le gambe della madre seduta. Lo sguardo della donna assassina sembra concentrato. I colori bianco, arancione e ocre delle vesti, la postura della donna seduta che stringe tra le gambe il bambino e lo sfondo scuro accomunano la tela della Gentileschi e quella attribuita a Padovanino; non è da escludere che la pittrice e il pittore siano entrati in contatto a Venezia, elemento che andrebbe indagato.

In merito agli echi letterari, vale quanto detto per l'opera della Gentileschi: isolamento, concentrazione silenziosa, assenza di altri personaggi sembrano ricondurre l'iconografia alla tragedia euripidea; *pathos* e orrore sembrano invece elementi del linguaggio senecano.

La Medea di Stefano della Bella

Stefano della Bella (1610-1664)⁵² nell'incisione *Medee* del 1644 raffigura il momento in cui Medea sta per uccidere il secondo figlio (fig. 3). Si tratta di un soggetto poco raffigurato, come ho avuto modo di appurare, sul quale vale la pena soffermarsi.

L'acquaforte fa parte delle 52 carte del mazzo *Le Jeu des Reines Renommées* nel quale sono comprese varie figure femminili mitiche, bibliche e storiche⁵³. Sotto il nome *Medee* compare la scritta:

Fille du Roy de Colchos, qui par ses en-/chantemens fit conquerir a Jason la toison / d'or, puis s'enfuit avec luy, et tua son frere pour / empescher son pere de la suiure. Depuis / Jason la voulant repudier pour espouser / la fille du Roy Creon, elle brula sa rivale et / tout le palais Royal, et tua ses propres enfans qu'elle avoit de Jason.⁵⁴

52 La bibliografia su Stefano della Bella è molto corposa, mi limito a citare il catalogo delle incisioni di Forlani Tempesti 1983.

53 Nello stesso gruppo di incisioni è raffigurata anche Alceste come ho avuto modo di indagare, vd. Perego 2016; Perego 2021.

54 Questa la traduzione letterale: Figlia del Re di Colchide, che con i suoi incantesimi fece conquistare a Giasone il vello d'oro, poi fuggì con lui e uccise suo fratello per impedire a suo padre di



Fig. 3 Stefano della Bella, *Medea*, acquaforte, 1644, Harvard Art Museums, n. inv. S7.17.3.⁵⁵

Stefano della Bella ripercorre *breviter* il mito di Medea dall'aiuto a Giasone nella conquista del vello d'oro all'uccisione dei loro figli per vendicare il ripudio del marito intenzionato a sposare Creusa.

Osserviamo da vicino la scena raffigurata. Medea, dopo aver ucciso un figlio che giace a terra in posizione prona con le braccia aperte, sta inseguendo l'altro figlio. La donna riconcorre il bambino brandendo un pugnale e tenta di afferrarlo per i capelli. Entrambi sono raffigurati di profilo con le vesti smosse dal vento per suggerire la corsa disperata. È colto il momento in cui esplode la crudeltà di Medea definita appunto *cruelle* nella scritta in alto a sinistra.

Mentre nella tragedia euripidea, come abbiamo visto, l'uccisione dei figli pare essere simultanea, nella tragedia senecana Medea uccide prima un figlio e poi l'altro. Ma non vi è alcun riferimento nel testo di Seneca all'inseguimento del figlio superstite da parte della madre; anzi il figlio è passivo e silente. Pare di cogliere nell'incisione di Stefano della Bella un'eco alla *Medea* di Ludovico Dolce in cui Medea insegue i figli sulla scena brandendo il pugnale e li tira per i capelli; anche se, come abbiamo visto, il figlicidio avviene nello spazio retroscenico della reggia.

La Medea di Poussin

Pochi anni dopo anche il pittore francese Nicolas Poussin (1594-1665)⁵⁶ raffigura l'uccisione del secondo figlio in un disegno datato 1649-1650 (fig. 4)⁵⁷.

La scena è concitata e ricca di dettagli. Medea in piedi a sinistra sta per sferrare il colpo mortale contro il figlio più piccolo che si divincola. Davanti a lei la nutrice tiene in grembo il figlio più grande morto. Da una balaustra si protende Giasone. Accanto a lui c'è una donna identificabile con Creusa. Sullo sfondo davanti alla

inseguirla. In seguito, Giasone volendo ripudiarla per sposare la figlia del re Creonte, ella bruciò la sua rivale e l'intero palazzo reale, e uccise i propri figli che aveva avuto da Giasone.

55 Scheda dell'opera on line: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/235206?position=8> (consultato il 27.01.2025).

56 Sui disegni di Poussin vd. Blunt 1979; Rosenberg 1994.

57 Scheda dell'opera on line: <https://www.rct.uk/collection/911893/medea-killing-her-children> (consultato il 27.01.2025).

facciata della reggia reale corinzia la statua di Atena si copre il volto con lo scudo.



Fig. 4 Nicolas Poussin, *Medea uccide i suoi figli*, disegno a carboncino nero, penna e inchiostro marrone, Windsor, Royal Collection n. inv. RCIN 911893.

In generale la raffigurazione sembra avere un impianto teatrale con i diversi piani di una scenografia praticabile e la reggia dipinta sul fondale. Anche la gestualità dei personaggi è molto 'teatrale'. La posa di Medea è originale: con forza trattiene il bambino a testa in giù afferrandolo per un piede con la mano sinistra mentre impugna la spada nella mano destra. La nutrice si volta spaventata. Giasone si sporge dalla balconata con le braccia spalancate. Creusa rivolge le mani al cielo. Persino la statua di Atene

esprime a gesti il suo orrore coprendosi il volto.

L'iconografia è riferibile alla tragedia senecana, in cui come abbiamo visto l'uccisione del primo figlio avviene alla presenza della nutrice e quella del secondo figlio davanti a Giasone. L'inserimento della figura di Creusa è licenza o errore dell'artista perché, come è noto, nel plot senecano la morte della principessa è antecedente a quella dei figli.

È degno di nota l'utilizzo di Poussin di diversi piani. Giasone dalla terrazza assiste dall'alto all'uccisione del secondo figlio, diversamente dalla tragedia senecana in cui Medea in posizione sopraelevata sul tetto della reggia uccide il figlio e Giasone assiste impotente dal basso.

Poussin sembra trasporre nel disegno l'azione scenica del dramma antico.

Metodologia e conclusioni

La storia del teatro e la storia dell'arte hanno un rapporto profondo. Esse condividono *in primis* la fruizione visiva. Teatro e arte sono arti visive⁵⁸ nelle quali l'*opsis*, la vista appunto⁵⁹, è elemento imprescindibile⁶⁰. Utilizzo non a caso il termine *opsis* perché in essa Aristotele individua uno degli elementi costitutivi della tragedia⁶¹. È noto inoltre che la percezione visiva è presente nell'etimo stesso

58 Sulla questione Francastel 1987; Andrisano 2010; Mango 2013.

59 Per *opsis* si intende la dimensione spettacolare della tragedia; sulle traduzioni di *opsis* vd. Donadi 1976, pp. 5-8.

60 Questo è evidente sul piano pragmatico ma problematico sul piano teorico come argomenta Mango (2013, pp. 27-47). «Su di un piano strettamente estetico, il teatro non è stato considerato storicamente un'arte visiva, pur essendo primariamente un'arte da vedere» (ivi, p. 29).

61 È dunque necessario che di tutta la tragedia ci siano sei parti grazie alle quali la tragedia risulta

della parola *theatron* di diretta derivazione dal verbo *theomai*, vedere. Tuttora l'espressione 'vedere uno spettacolo' sintetizza l'esperienza della fruizione teatrale nella quale sono coinvolti altri sensi, l'udito in testa⁶².

Non solo. Gli studiosi di storia del teatro hanno la necessità di indagare le fonti artistiche e nei fatti è prassi acquisita da molti anni⁶³. Non è invece prassi ugualmente consolidata, almeno in Italia, che gli studiosi di storia dell'arte si confrontino con la storia del teatro e i testi teatrali. Eppure nello specifico campo di indagine di alcune iconografie mitologiche - è il caso di Medea - generate proprio dai drammi antichi che hanno diffuso la conoscenza del mito e alcuni immaginari specifici, è necessario che gli storici dell'arte estendano la loro ricerca alla storia del teatro - in questo caso antico - o stabiliscano un dialogo proficuo con gli studiosi di questo ambito per interpretare in modo preciso il soggetto, coglierne particolari significativi e anche eventuali echi letterari. Ovviamente vale anche il contrario: la competenza degli storici dell'arte è risorsa preziosa cui i teatrologi possono e devono attingere.

L'iconografia teatrale è disciplina che nei fatti coniuga queste due ambiti, ma è bene puntualizzare che essa ha per specifico oggetto di indagine immagini di diverso tipo riconducibili a pratiche sceniche⁶⁴. Si tratta pertanto di documenti-monumenti della storia del teatro⁶⁵. Così le definisce lo studioso di iconografia teatrale Renzo Guardenti:

Si tratta di immagini caratterizzate da una doppia natura: da un lato esse sono oggetti artistici autonomi – un disegno, un dipinto, una stampa, una fotografia ecc. – e per questo possono essere considerate come dei *monumenti*; dall'altro, esse sono la sedimentazione visiva di pratiche della scena e diventano quindi la fonte, il *documento*, lo strumento indispensabile di una storiografia teatrale che si pone come obiettivo, tra

di una certa qualità: queste sono il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto (ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία: τὰυτὰ δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία); Arist. *Poet.* 1450a 9-10; traduzione di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino, 2008.

62 Cfr. Mango 2013, p. 26.

63 Fondamentale in questa metodologia di indagine il magistero di Ludovico Zorzi. Resta un imprescindibile punto di riferimento il suo volume *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (1977), a proposito del quale scrive il professore Stefano Mazzoni che ha portato avanti con tenacia la lezione del suo maestro: «In questo volume è la città fusa al teatro il testo decisivo per lo storico dello spettacolo Zorzi. Prende vita così un affresco inedito di storia globale e contestuale dello spettacolo, della società, dell'arte e della cultura. [...] Zorzi fu una figura decisiva per la nuova storia del teatro. Si pensi, a riprova, anche al fondamentale valore assertivo dei documenti iconografici cui Zorzi ha dedicato tanta intelligenza confrontandosi con una storia dell'arte che, per lo studioso veneziano, viveva di contesti, di orizzonti culturali ampi» (Mazzoni 2015). Approfondita analisi sul metodo di Ludovico Zorzi in Mazzoni 2014, pp. 9-137 e relative note. 7

64 Fondamentali gli studi di iconografia teatrale di Guardenti 2008; Id. 2020.

65 Guardenti si rifà al concetto di Documento/Monumento teorizzato da Le Goff (1978).

gli altri, anche la ricostruzione di performance attoriche, spettacoli e forme sceniche.⁶⁶

Non è il caso di questa mia indagine in cui le opere degli artisti considerate non sono ‘documenti’ di spettacoli teatrali della *Medea* bensì ‘monumenti’ del mito greco in cui è possibile cogliere eventuali echi letterari dei testi drammatici.

È interessante quanto scrisse tempo fa Andrea Rodighiero in uno suo studio proprio sull’infanticidio nella *Medea* di Euripide e in quella di Seneca.

Il tentativo di porre a confronto materiali differenti (teatro, letteratura, cinema) nella semplice forma della ‘esposizione dei fatti’, ben lungi dall’intenzione di unificare percorsi di ricerca che sono e devono restare distanti, dovrebbe trovare proprio nella trasversalità (anche nella distanza, dunque) temporale e culturale della ‘tradizione classica’ il suo filo rosso, e – ci auguriamo – il suo senso.⁶⁷

Quanto affermato vale anche per questa ricerca che mette in relazione testi teatrali e opere d’arte figurative, «materiali differenti» appunto. Sarebbe una semplificazione individuare connessioni certe tra le opere di Gentileschi, Padovanino, della Bella e Poussin e le tragedie di Euripide, Seneca e Lodovico Dolce. Si tratta di fonti diverse nei linguaggi utilizzati e distanti cronologicamente che non possono e non devono essere vincolate rigidamente tra loro.

Piuttosto è interessante cogliere la vitalità della tradizione classica che permane nei secoli ed echeggia nelle tele. Il mito sopravvive e si rinnova nel tempo mutando anche linguaggio – da drammatico a figurativo – ma mantenendo la sua forza di senso. Il valore universale del mito in alcuni casi mantiene viva l’*opsis* del testo drammatico antico seppur confinato nella sola dimensione del testo e rende poetiche le opere figurative che lo raffigurano. «La pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante», come aveva già affermato il poeta greco Simonide⁶⁸.

La drammaticità della storia di Medea ha attraversato secoli e generi⁶⁹. Nell’ambito letterario dal greco Euripide (431 a.C.)⁷⁰ – ma il mito è più antico⁷¹ – ai latini Ennio, Ovidio e Seneca⁷², agli autori moderni Corneille, Niccolini, Alvaro, Wolf, la madre assassina è sopravvissuta rinnovandosi. Lo stesso in ambito musicale, mi limito qui

66 Guardenti 2020, p. 11. Corsivo nel testo.

67 Rodighiero 2003, p. 116.

68 Simonide in Plutarco, *Sulla gloria degli Ateniesi*, III, 346F.

69 Sulla fortuna di Medea: Fornaro 1997, pp. 117-163; Ciani 1999 (2003²); Rubino-Degregori 2000; Adriani 2006; Tellini 2012; Bettini-Pucci 2017;

70 Su Medea nella letteratura greca vd. Poretti, De Luca 2021, pp. 13-29.

71 Su Medea nell’epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica vd. Giannini 2000, pp. 13-27.

72 Su Medea nella letteratura latina vd. Poretti, De Luca 2021, pp. 30-33. Commento alle *Medeae* di Ennio, Pacuvio e Accio in Falcone 2016.

a citare le trasposizioni di Caccini, Mayr, Cherubini⁷³. Al cinema è nota – potremmo dire iconica – l'interpretazione di Maria Callas diretta da Pier Paolo Pasolini. In campo artistico Medea è stata raffigurata dai ceramografi greci fino agli artisti contemporanei, come già detto.

È questa la dimostrazione della grandezza di Medea: la sua vitalità persistente nel tempo.

Si impone la domanda: ma perché? Non è certo questa la sede per aprire la questione tanto più in conclusione di saggio. Desidero però condividere quanto sostiene Giuseppe Pucci che individua quattro specifici assi tematici che si intersecano tra loro garantendo la sopravvivenza di Medea nei secoli: l'alterità, il gender, la liminalità (tra umano e divino) e l'erranza⁷⁴. Sono questi elementi perturbanti e parimenti affascinanti che sopravvivono nel tempo perché pongono questioni ineludibili.

Come possa una madre uccidere un figlio è una domanda inquietante che il mito di Medea continua a porci nelle riscritture letterarie, musicali, filmiche e artistiche. Il filicidio è uno tra i molteplici aspetti del complesso mito di Medea – non il solo – che si è imposto sino a oggi. Da qui siamo partiti nella premessa e qui concludiamo.

Bibliografia

- ADRIANI, E., *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Esedra, Padova 2006.
- ALCOLEA, Y. M., *La iconografía de Medea. Historia del arte y literatura clásica*, Memoria del Trabajo de Final de Grado, Universitat de les Illes Balears, Facultat de Filosofia i Letras, años académico 2018-2019.
- ANDRISANO, A., “Il teatro è un'arte visiva”, in *Dionysus ex machina*, I, 2010, pp. 205-214.
- ASARO, B., *A Female Hero and Male Antiheroes: An Investigation of the Tragic Hero and Gender Roles in Euripides' Medea According to Aristotle's Poetics*, Thinking Gender Conference 2010 – UCLA Center for the Study of Women, in <https://escholarship.org/uc/item/7011m8nz>.
- BALDASSARI, F., *Artemisia Gentileschi, Medea*, in *Artemisia e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), Skira, Milano, 2016, p. 156.
- BETTINI, M., PUCCI, G., *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2017.
- BLUNT, A., *The drawings of Poussin*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- CATENACCI, C., “L'infanticidio di Medea: tragedia e iconografia”, in *La tragedia greca*.

73 Vd. Del Corno 1997, pp. 197-215.

74 Pucci 2019, pp. 62-67.

- Testimonianze archeologiche e iconografiche*. Atti del convegno (Roma, 14-16 ottobre 2004), Martina A., Cozzoli, A. T. (eds.), Herder, Roma 2009, pp. 111-133.
- CASAMENTO, A., "Il teatro di Seneca", in *Storia del teatro latino*, Petrone, G. (ed.), Carocci, Roma, 2020, pp. 281-338.
- CAPOZZA, G., "Lodovico Dolce e «la tragedia nuova»", in *Annali del dipartimento Jonico*, VII, 2019, pp. 91-99.
- CHIARLONI, A., "Images of Medea: From Ancient Ceramic Art to Eugène Delacroix", in *Neulektüren – New Readings, Festschrift für Gerd Labrousse zum 80. Geburtstag*, Otto, N., O., Knapp, G., P. (eds), Brill, Leiden-Boston 2009, pp. 11-22.
- CHINELLATO, A., *Medea. Alle origini del figlicidio*, Palomar, Bari, 2003.
- CIANI, M. G., "Introduzione", in *Medea. Variazioni sul mito*, Ciani, M., G., Marsilio, Venezia, 2003², pp. 7-22.
- COLLINGS, N. E., "Medea ex machina", in *Classical Philology*, vol. 57, 1962, pp. 170-172.
- CORREALE, L. (ed), Euripide, *Medea*, Feltrinelli, Milano, 2022¹³.
- CUNNINGHAM, M. P., "Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ", in *Classical Philology*, vol. 49, 1954, pp. 151-160.
- DI BENEDETTO, V., MEDDA, E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino, 2002.
- DE MARTINO, F. (ed.), *Medea in Via Arpi*, Levante, Bari, 2005.
- DEL CORNO, D., "Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma", in *Atti delle giornate di studio su Medea* (Torino 23-24 Ottobre 1995), UGLIONE, R. (ed.), Celid Editrice, Torino 1997, pp. 197-115.
- DELLI PRISCOLI, R., "La «Medea» di Ludovico Dolce fra tradizione e innovazione", in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), B. ALFONZETTI, B., BALDASSARRI, G., TOMASI, F. (eds.), Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-8.
- DONADI, F., "Opsis e lexis: per un'interpretazione aristotelica del dramma", in *Poetica e stile*, RENZI, L. (ed.), Liviana Scolastica, Padova 1976, pp. 5-8.
- DUNN, F. M., "Euripides and the Rites of Hera Akraia", in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 35, 1994, pp. 103-115.
- ELICE, M., "Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche", in *Incontri Triestini di Filologia Classica*, n. 3, 2003-2004, pp. 119-160.
- FALCONE, M. J., *Medea sulla scena tragica repubblicana: commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2016.
- FORLANI TEMPESTI, A., *Stefano Della Bella. Incisioni*, La Nuova Italia, Firenze 1983.
- FORNARO, P., "Medea italiana", in *Atti delle giornate di studio su Medea* (Torino 23-24 Ottobre 1995), UGLIONE, R. (ed.), Celid Editrice, Torino 1997, pp. 117-163.
- FRANCASTEL, P., "Il teatro è un'arte visiva?", in Pierre Francastel, P., *Guardare il teatro*, CRUCIANI, F. (ed.), Il Mulino, Bologna 1987.
- GALASSO, S., "Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e VI secolo a.C.", in *Engramma*, n. 107, 2013, pp. 47-78.
- GARRARD, M. D., *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London, Reaktion Books, 2020, pp. 184-187.

- GENTILI, B., PERUSINO, F. (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2000.
- GIANNINI, P., "Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica", in *Medea nella letteratura e nell'arte*, GENTILI, B., PERUSINO, F. (eds.), Marsilio, Venezia 2000, pp. 13-27.
- GUARDENTI, R. (ed.), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2008.
- GUARDENTI, R., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, CuePress, Bologna 2020.
- GUASTELLA, G., *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palumbo, Palermo 2001.
- HARRISON, G. W. M. (ed.), *Seneca in Performance*, The Classical Press of Wales-Duckworth, Swansea-London 2000.
- ISLER-KERÉNYI, C., "Immagini di Medea", in *Medea nella letteratura e nell'arte*, Gentili, B., Perusino, F. (eds.), Marsilio, Venezia 2000, pp. 117-138.
- LE GOFF, J., "Documento/Monumento", in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V, pp. 38-48.
- LOCKER, J., *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, Yale University Press, New Haven, 2015, pp. 86-87.
- LOCKER, J., "Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629)", in *Artemisia e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017), Skira, Milano, 2016, pp. 43-45.
- LONGO, O., "Lo spazio del teatro greco", in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, Mazzoni, S. (ed.), in *Drammaturgia*, 10, 2003, pp. 15-37.
- MANGO, L., "Il teatro è un'arte visiva?", in *Itinera*, n. 5, 2013, pp. 25-47.
- MANN, J. W., "Identity signs: meaning and methods in Artemisia Gentileschi's signatures", in *Renaissance studies*, 1, n. 23, 2009, pp. 71-107.
- MANN, J. W., *Deciphering Artemisia: Three New Narratives and How They Expand Our Understanding*, in *Artemisia Gentileschi in Changing Light*, Barker, S. (ed.), Harvey Miller, Turnhout 2017, pp. 168-171.
- MOSCHINI MARCONI, S. (ed), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato Roma, Roma, 1970, vol. III.
- MAVELLI, R., "Maga, amante e infanticida. Medea nella tradizione iconografica moderna", in *Medea. Teatro e comunicazione*. Atti del convegno internazionale (Foggia, 15-18 settembre 2004), DE MARTINO, F. (ed.), Levante, Bari, 2006, pp. 387-419.
- MAZZONI, S., "Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto", in *Drammaturgia*, XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137.
- MAZZONI, S., "Firenze, Ludovico Zorzi e la nuova storia del teatro", in *Drammaturgia on line* (https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6262#_ftn26, consultato il 31/01/2025)
- MOTTA, V., *Medea illustrata. Dalla tragedia di Euripide alla "sindrome di Medea" tra Arte, Mito e Letteratura*, &MyBook edizioni, Vasto, 2021.
- PAPARONI, D., "Medea, mito, tragedia e narrazione nell'era del disincanto", in *Medea. Il mito nell'arte contemporanea*, Paparoni, D. (ed.), Skira, Milano 2023, pp. 13-45.
- PAPARONI, D. (ed.), *Medea. Il mito nell'arte contemporanea*, Skira, Milano 2023
- PEREGO, D., "Immagini e immaginari di Antigone nell'arte moderna", in *Compagni di Classici IV*, Club di Cultura Classica, Torino, 2023), pp. 211-221.

- PEREGO, D., "Alceste tra virilità tragica e femminilità iconografica. Da Euripide alla grafica del XVII-XIX sec.", in *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, PEPE, C., PORCIANI, E. (eds.), in *Quaderni di Polygraphia 2*, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali Università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli, 2021, pp. 45-58.
- PEREGO, D., "Antigone nelle incisioni del XIX secolo. Uno studio di iconografia teatrale", in *Grafica d'Arte*, 2020, n. 122, pp. 2-9.
- PEREGO, D., "Alceste. Il dramma euripideo nelle xilografie di Adolfo De Carolis", in *Grafica d'Arte*, 2018, n. 113, pp. 20-24.
- PEREGO, D., "Alceste. La migliore delle donne nelle stampe dal XVI al XVIII sec.", in *Grafica d'Arte*, 2016, n. 107, pp. 15-21.
- PORETTI, F., DE LUCA, P., *Personaggi femminili del Mito*, Scorpione, Taranto 2021.
- PUCCI, G., "Medea, i figli, Giasone", in *Mythologica. Dèi, eroi, passioni*, Bettini, M. (ed.), Electa, Milano 2019, pp. 60-67.
- REID, J. D., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1990s*, Oxford University Press, Oxford (N.Y.), vol. 2, 1993.
- RODIGHERO, A., "'Ne pueros coram populo Medea trucidet': alcuni modi dell'infanticidio", in *Ricerche euripidee*, Vox., O. (ed.), Pensa Editore, Lecce, 2003, pp. 115-159.
- ROSENBERG, P., *Nicolas Poussin: 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, Leonardo, Milano 1994.
- RUBINO, M., DEGREGORI, C., *Medea contemporanea*, Genova, eredi grafiche editoriali, 2000.
- RUGGERI, U., "Il Padovanino", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 16, 1988, pp. 101-165.
- RUGGERI, U., *Il Padovanino*, Soncino, Cremona 1993.
- SCHMIDT, M., "Medea", in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 18 voll., Artemis Verlag, Zürich-München 1981-1999, vol. VI, 1992, pp. 386-398.
- SIMON, E., "Medea", in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, vol. IV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1961, pp. 950-957.
- SAVIANO, O. (ed.), Ludovico Dolce, *Medea*, Res, Torino 2005.
- TELLINI, G., *Storie di Medea*, Le Lettere, Firenze, 2012.
- TRAINA (trad. a cura di), Seneca, *Medea Fedra*, premessa al testo, introduzione e note di Giuseppe Gilberto Bondi, traduzione di Alfonso Traina (1989), BUR, Milano, 2014²⁰.
- SCARPA, T., "Medea, il nome proprio dell'indicibile", in *Medea. Il mito nell'arte contemporanea*, Paparoni, D. (ed.), Skira, Milano 2023, pp. 59-73.

Matrigna, Madrina, Madre assassina
Dalle eroine della tragedia greca alla Madre Orchessa dei fratelli Grimm
Massimo Scotti

“Come ti ho fatto, ti disfo”. Così dicevano le mamme un tempo, e forse qualcuna lo dice ancora. Bastava quella frase arcana e incauta a farci capire, da bambini, il potere della Madre. Che fosse una casalinga anni Sessanta irritata dai capricci del figlio o una delle Grandi Dee del mito, alla resa dei conti poco importava: da sempre, per sempre, il materno custodisce i segreti della generazione e della morte, che esplicita il suo aspetto di *regressus ad uterum* nella cerimonia del seppellimento, quando il corpo umano ritorna alla Terra e lì conclude il ciclo della sua esistenza.

Perfino il cinico e sprezzante Mefistofele trema come uno scolareto che ha commesso una marachella, trovandosi al cospetto delle Madri, nel *Faust* di Goethe.

La quinta tavola dell’*Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg, nell’edizione di Martin Warnke, è interamente dedicata a figure della maternità inquietante, o della *mater terribilis* in termini junghiani¹. Prevalgono, qui, le figure delle madri assassine. Nell’opera warburghiana più affascinante e misteriosa, anche perché non ha mai preso una forma definitiva², si affiancano, in sezioni dominate da stretti rapporti

1 “Mentre abbiamo notizia [...] dello scarso apprezzamento che Aby Warburg ha sempre dimostrato per la teoria psicoanalitica di Sigmund Freud, in particolare per l’importanza da lui attribuita alla sessualità, nulla si sa di una eventuale conoscenza del pensiero di Jung, il cui nome non risulta apparire nei suoi scritti. Pensiero la cui autonomia rispetto al padre fondatore della psicoanalisi, è noto, si afferma proprio nel prendere le distanze rispetto all’equivalenza tra libido e sessualità e per aprirla invece a una concezione di inconscio inteso più estesamente come memoria culturale. Può capitare invece di trovare sempre più spesso il nome di Jung citato accanto a quello di Warburg nei testi critici degli anni più recenti di studi warburghiani”. Daniela Sacco, *Le trame intrecciate di Mnemosyne: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*, in “Engramma: La tradizione classica nella memoria occidentale”, 114, marzo 2014; a tale articolo si rimanda per una trattazione del tema e per gli interessanti riferimenti bibliografici relativi: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1527 (ultima consultazione, 16 marzo 2025).

2 “L’*Atlante*, com’è noto, era costituito da una serie di pannelli sui quali Warburg attaccava quelle immagini (foto, ritagli di giornale, stampe, in alcuni casi perfino francobolli) tra le quali egli riteneva poter stabilire un rapporto fluido e dinamico. Il grande vantaggio di questo sistema di rappresentazione era di agevolare il gioco (anche questo dinamico e labile) del suo pensiero. Chi ha potuto studiare, anche per poco tempo, il ricchissimo fondo dedicato a *Mnemosyne* conservato nell’archivio dell’Istituto Warburg di Londra, sa che esistono molteplici versioni dei singoli pannelli e diverse sequenze complessive degli stessi. Basterebbe mettere a confronto questa edizione curata da Martin Warnke con quella serie di immagini che di recente sono state esposte a Roma, Siena e Firenze, per capire il diverso carattere esegetico che *Mnemosyne* ha assunto in relazione alle diverse versioni che

analogici, immagini che cercano di fissare l'immenso patrimonio della memoria umana in una serie di archetipi tradotti in *pathosformeln*, che sono sia emblemi in una mnemotecnica collettiva umana (e umanistica), sia espressioni della comprensione antica delle verità del mondo espresse nelle forme dell'opera d'arte. Il sommario della tavola numero 5 elenca questi elementi: “*Magna mater*. Cibele. Madre derubata. (Niobe, fuga e terrore). Madre distruttiva. Donna furiosa (offesa). (Menade, Orfeo, Penteo). Lamento funebre (“Figlio!”). Passaggio: rappresentazione degli Inferi (ratto di Proserpina). La testa afferrata (Menade, Cassandra, sacerdotessa)”³.

Molto opportunamente, la figura di Cibele è posta all'inizio di questa sequenza: l'antichissima divinità anatolica rappresenta la duplicità della Natura, creatrice e distruttrice. È una delle Grandi Madri mediterranee, la cui complicata vicenda mitologica ha ispirato un culto cruento, in cui i sacerdoti arrivavano fino all'autoevirazione. I molteplici aspetti cibeleici contengono idee solo in apparenza contraddittorie. La Dea è legata alla sfera dell'ermafroditismo⁴ e, fonte generatrice di vita, induce i maschi suoi seguaci (i *choribantes* come i *gálloi*) a impedirsi di generare, recidendo gli organi della propria virilità, come aveva fatto in origine il suo amante, Attis⁵. È, in quest'ottica, una Madre che distrugge la procreazione – in generale, attenzione: sia paterna, sia materna – come fanno altre figure femminili della mitologia evocate nella quinta tavola warburghiana, che contiene quattro immagini relative al tragico destino di Niobe.

Temeraria, blasfema, la figlia di Tantalo si vanta dei suoi sette figli e delle sue sette figlie, schernendo la titanide Latona che ha messo al mondo solo due gemelli: Apollo e Artemide; saranno loro, su richiesta della madre, a vendicarla sterminando la progenie di Niobe. Il femminile oscuro emerge dalla vicenda mitologica, tutta giocata sul piano primordiale di una gara di fertilità: la quantità di figli partoriti è garanzia di valore e di potenza; una madre non esita a uccidere i frutti del ventre di un'altra, per rivalità e gelosia. Ma l'immagine più spaventosa che il mito propone della maternità è senza alcun dubbio quella di Medea.

ne sono state proposte. È merito della edizione di Warnke non solo presentare una precisa disposizione seriale dei pannelli e disporre per ognuno di essi di un ordine di lettura che sembra corrispondere alle ultime intenzioni dell'autore, ma anche pubblicare alcune foto che mostrano quale fosse la precisa disposizione dei pannelli nella ellittica sala di consultazione della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. In tal modo, si è cercato giustamente di ricollocare nel suo contesto storico preciso ciò che fino a oggi ha rischiato di trasformarsi in culto totemico”. Nicholas Mann, *Mnemosyne*: “Dalla parola all'immagine”. Prefazione all'edizione italiana, in A. Warburg, *Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, con la collaborazione di Claudia Brink, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Arago, 2002, p. VII.

3 Ivi, p. 22.

4 Nell'*Adversus Nationes* (V, 5-7), Arnobio racconta del folle amore di Zeus per Cibele: sognandola con desiderio forsennato, il Dio versa il suo seme sulla pietra, generando così l'ermafrodito Agdistis.

5 Lo racconta Catullo nello splendido carme LXIII.

“Odia i figli, né si rallegra a vederli” afferma la Nutrice nel prologo della tragedia di Euripide. “Temo di lei che progetti qualcosa di inaudito”⁶. Nella versione del mito proposta da Diodoro Siculo, seguita da Cicerone, Medea sarebbe figlia di un'altra assassina, Ecate, che uccide il padre Perse e si unisce allo zio Eeta⁷.

“Oh se lo scafo di Argo non fosse passato a volo attraverso le cupe Simplegadi fino alla terra dei Colchi” (vv. 1-2). Secondo la Nutrice la sventura di Medea è opera del Fato. La strada che la porta a seguire il suo monomaniaco amore per Giasone è una costellazione di delitti. Fa a pezzi il fratello Absirto, provoca la morte del re Pelia e dona alla rivale, Glauce, una veste avvelenata. La gelosia nei confronti di Giasone e l'ingratitude da parte dell'eroe la inducono infine a uccidere i bambini avuti da lui, che “è davvero un infame verso i suoi cari” (v. 84). La Nutrice e il Pedagogo concordano su questo: Giasone prova avversione per i suoi figli. Medea sembra interiorizzare tale avversione, che diventa “furia taurina” (v. 92) e spietata. La passione per l'eroe induce la maga ad assimilarsi all'uomo privo di sentimento e a inglobarne la personalità distorta, rinnegando orribilmente la sua stessa natura materna.

“Giustizia non sta negli occhi dei mortali” dice Medea alle donne di Corinto, mostrandosi per la prima volta (v. 219). Assediata dai rimorsi, mostra consapevolezza rispetto alla propria condizione di paradossale schiavitù: “Noi che anzitutto dobbiamo comprare un marito / con gran dispendio di ricchezze, e prenderlo come padrone / del corpo, e questo è un male ancor più doloroso del male” (vv. 232-234). La donna si *compra* a caro prezzo un *padrone*: questa è la sua condanna sociale, imposta dalle tradizioni e dalla consuetudine.

Creonte, re di Corinto e padre di Glauce, le intima di prendere la via dell'esilio insieme ai suoi figli. Lei risponde che “non c'è un approdo accessibile fuori dalla sciagura” (v. 279). E quando chiede “Perché mi mandi via da questa terra, Creonte?” lui ribatte “Ho paura di te” (vv. 281-282). Il femminile oscuro è incoercibilmente temibile per la logica maschile, che lo rifiuta e vuole espellerlo. La conoscenza delle arti magiche da parte di Medea è il pretesto usato come motivo razionale per giustificare la repulsione di Creonte. “Per il fatto che sono sapiente, ad alcuni riesco odiosa [...] per altri ancora, ostile” (vv. 303 e 305) è la spiegazione di Medea.

Dopo aver visto vanificarsi le sue suppliche, dopo esitazioni dolorose e incontri umilianti con lo sposo fedifrago, prende una doppia decisione definitiva: ucciderà la rivale e i propri figli. “È assolutamente necessario che muoiano: e poiché deve avvenire, li ucciderò io che li ho generati” (vv. 1240-1241). La *mater terribilis* sancisce così il suo potere di vita e di morte sulla sua progenie, mentre ne dichiara il possesso esclusivo: non lascerà nemmeno i cadaveri al padre, li porterà via su un carro di fuoco.

Il *vulnus*, il pensiero distorto, è proprio in quel senso di possesso: il figlio non

6 Vv. 36-37, in *Medea di Euripide*, a cura di Giovanni Ghiselli, Bologna, Cappelli, 2008. Sempre da questa edizione sono tratte le citazioni seguenti dalla tragedia euripidea.

7 Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, IV, 45; Cicerone, *De Natura Deorum*, III, 19.

appartiene alla madre, non appartiene a nessuno se non alla vita e alle generazioni. L'assunzione di un principio maschile, che ribadisce la sudditanza della donna all'uomo, in quanto resa incontrastata a un dominio, definisce sinistramente la scelta omicida della madre.

Le varie versioni della vicenda di Medea, successive a quella di Euripide, modulano il giudizio sui suoi atti delittuosi. In ognuna delle opere in cui l'eroina appare si esplorano le contraddizioni del personaggio, e la figura della madre-maga-assassina diventa sempre più complessa e imprevedibile sia all'interno delle opere stesse, sia in relazione alle altre che si avvicendano nella storia della letteratura (versioni "orizzontali" e "verticali" del mito)⁸, a formare il macrotesto medeico che tende anche attualmente a espandersi e ad approfondirsi⁹.

Alla base di ogni tentativo di giustificazione del comportamento di Medea, come di ogni deresponsabilizzazione dell'eroina¹⁰, si possono collocare varie istanze e varie considerazioni (la donna oppressa; la sua condizione di straniera e quindi estranea al consesso ellenico; il dominio gerarchico patriarcale; il patto coniugale infranto), ma c'è soprattutto il rifiuto razionale di vedere nel *materno* una possibile componente di violenza brutta. Tale difficoltà di ammissione riemergerà, come vedremo fra poco, nell'elaborazione della "fiaba artistica" (*Kunstmärchen*), mentre era estranea invece, originariamente, all'essenza primigenia della "fiaba popolare" (*Volksmärchen*)¹¹.

8 Cfr. il quarto capitolo, "Miti con variazioni", nel *Grande racconto dei miti classici* di Maurizio Bettini (Bologna, Il mulino, 2018). Le versioni "orizzontali" si moltiplicano, per rifrazione, all'interno del mondo classico; le versioni "verticali" sono invece quelle formulate in un momento successivo rispetto all'epoca grecoromana e si dividono a loro volta in due categorie: riscritture, che narrano nuovamente il mito, e interpretazioni, come la fondamentale analisi freudiana della vicenda di Edipo.

9 Cfr. *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, e Maria Grazia Ciani, *Medea: Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999, 2024, ma anche, solo per citare i titoli più recenti di una bibliografia sterminata: Maurizio Bettini e Giuseppe Pucci, *Il mito di Medea: Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017; Maria Teresa Moscato, *I figli di Medea: Conflitto coniugale e negazione materna*, Milano, Mondadori Università, 2022; Claire E. Scott, *Murderous Mothers: Late Twentieth-Century Medea Figures and Feminism*, Oxford, Peter Lang, 2022; Liliana Dell'Osso e Primo Lorenzi, *Il segno di Medea: Il lato oscuro della genitorialità*, Pisa, ETS, 2022; *Mapping Medea: Revolutions and Transfers 1750-1800*, a cura di Anna Albrektson e Fiona Macintosh, Oxford University Press, 2023; *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, a cura di Patrizia Landi, Milano, LED, 2023; *Medea: Il mito nell'arte contemporanea*, a cura di Demetrio Paparoni, Milano, Skira, 2023.

10 Per esempio, in *Medea. Stimmen* di Christa Wolf (1996; trad. it. di Anita Raja, *Medea. Voci*, Roma, edizioni e/o, 1996), l'eroina non commette infanticidio. Sono gli abitanti di Corinto a trucidare i suoi figli, facendo ricadere su di lei l'accusa. Su questa trasformazione della figura medeica, cfr. Giorgio Ieranò, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, nel volume a cura di B. Gentili e F. Perusino citato nella precedente nota. "La Wolf compie un'azione che non ha precedenti nella storia delle Medee novecentesche": pp. 189 e *passim*.

11 "Anche se il termine *Volksmärchen* fu mantenuto, il XIX secolo vide la nascita di un nuovo termine, *Kunstmärchen*, mentre il *Volksmärchen* venne relegato alle classi inferiori e alla sfera domestica e infantile. Il termine *faery tale* non è la traduzione e la definizione corretta di *Kunstmärchen* (una

Nella sequenza di Warburg, un ampio spazio è occupato dalle Menadi assassine. Ci sono varie immagini di Orfeo ma anche di Penteo, dilaniato da una madre invasata dal dio che si vendica del proprio mancato riconoscimento: non è la sua volontà ad agire, ma il delirio indotto. Nel prologo delle *Baccanti* di Euripide, Dioniso esordisce ricordando la propria nascita luttuosa:

Vedo il sepolcro di mia madre folgorata,
laggiù, vicino alla reggia: le rovine del palazzo
esalano la fiamma ancora viva del fuoco di Zeus,
la furia immortale di Era contro mia madre¹².

La gelosia di Era si scatena nell'intento omicida: una madre provoca la morte di un'altra madre. Questo è l'episodio mitico ricordato da Dioniso nelle prime parole della tragedia¹³. Il Coro ricorderà come il padre Zeus "lo nascose nella sua coscia, cucita con fermagli d'oro, occulto agli sguardi di Era" (vv. 96-98).

Quando ritorna a Tebe, il cugino Penteo non riconosce la sua divinità; Dioniso quindi decreta la fine della casata di Cadmo. Fa impazzire le sorelle di sua madre (Agave, Autonoe, Ino), anche loro colpevoli di non aver creduto alle parole di Semele, e le induce alla furia bacchica sul monte Citerone. Convince Penteo a travestirsi da donna per andare a spiare le Menadi e i loro riti e queste, scambiandolo per un animale selvatico, lo dilaniano. È proprio Agave a dare inizio allo *sparagmós*:

Gli afferrò il braccio sinistro
e, facendo leva col piede sui fianchi dell'infelice,

traduzione più letterale sarebbe "racconto d'autore" o "racconto letterario") ma io lo userò qui come tale dal momento che si rivela utile a chiarire la storica differenza rispetto al termine *Volksmärchen*. Il racconto popolare è parte della tradizione orale di un'epoca precapitalistica e la gente vi ha espresso, attraverso la descrizione di conflitti e contraddizioni, il proprio desiderio di ottenere migliori condizioni di vita. Il termine *fairy tale*, coniato dagli aristocratici e dai borghesi, indica l'avvento di una nuova forma letteraria che si appropria di elementi del folklore per criticare le aspirazioni e i bisogni dell'emergente pubblico della classe media". Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1979, trad. it. di Giorgia Grilli, *Spezzare l'incantesimo: Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 67-68.

12 Euripide, *Baccanti*, a cura di Giorgio Ieranò, Milano, Mondadori, vv. 6-9, p. 7. Le citazioni seguenti dalla tragedia euripidea saranno tratte dalla stessa edizione.

13 "Semele era figlia di Cadmo, re fenicio fondatore di Tebe, e della dea Armonia. Il mito della nascita di Dioniso, riecheggiato da molti autori antichi e brevemente riassunto nella *Biblioteca* di Apollodoro (III, 4, 3) raccontava che Zeus si era invaghito della mortale Semele, suscitando la gelosia della sua sposa divina, Era. Quest'ultima, subdolamente, avrebbe convinto la donna tebana a chiedere a Zeus di mostrarsi a lei in tutto il suo fulgore soprannaturale. Il padre degli Dei cedette infine alla richiesta. Ma Semele non fu in grado di reggere il tremendo splendore dell'epifania divina e morì incenerita dal fulmine, strumento e manifestazione della potenza di Zeus. Morendo, la donna generò prematuramente Dioniso, che Zeus, come racconta più avanti lo stesso Euripide (vv. 523 ss.) cucì all'interno della sua coscia come secondo grembo materno". G. Ieranò, op. cit., pp. 98-99.

gli strappò la spalla: ma non era sua la forza,
 era il dio che infondeva vigore al suo braccio.
 [...] Era tutto un unico grido:
 lui urlò di dolore fino all'ultimo respiro,
 esse intonavano canti di vittoria
 [...] La misera testa
 la tiene la madre fra le sue mani:
 l'ha infissa sulla punta di un tirso e la porta in giro
 per il Citerone, come fosse il cranio di un leone di montagna
 (vv. 1125-1141).

Sarà proprio Agave, orgogliosa del suo trofeo, a portare alla reggia, dal padre Cadmo, la testa del figlio ucciso: "Portiamo dai monti / a questo palazzo un ricciolo d'edera appena reciso: / la caccia è stata felice" (vv. 1169-1171).

Spesso, ma non sempre, la figura della madre inquietante si trasforma, nella fiaba, in una maschera diversa, che non lede così profondamente le leggi della logica morale: al suo posto, troviamo di preferenza il personaggio della matrigna. Ma questo accade nel lungo processo di mutamento che dalla fiaba popolare conduce alla realizzazione della "fiaba artistica", come dicevamo, o "fiaba letteraria". Osserviamo da vicino l'esordio di un testo molto noto:

Una volta, nel cuor dell'inverno, mentre i fiocchi di neve cadevano dal cielo come piume, una regina cuciva, seduta accanto a una finestra dalla cornice d'ebano. E così, cucendo e alzando gli occhi per guardar la neve, si punse un dito, e caddero nella neve tre gocce di sangue. Il rosso era così bello su quel candore, ch'ella pensò: "Avessi una bambina bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come il legno della finestra!". Poco dopo diede alla luce una figlioletta bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come l'ebano; e la chiamarono Biancaneve. E quando nacque, la regina morì. Dopo un anno il re prese un'altra moglie: era bella, ma superba e prepotente, e non poteva sopportare che qualcuno la superasse in bellezza. Aveva uno specchio magico, e nello specchiarsi diceva: "Dal muro, specchietto, favella! Nel regno chi è la più bella?". E lo specchio rispondeva: "Nel regno, Maestà, tu sei quella". Ed era contenta, perché sapeva che lo specchio diceva la verità. Ma Biancaneve cresceva, diventava sempre più bella e a sette anni era bella come la luce del giorno e ancor più bella della regina. Una volta che la regina chiese allo specchio "Dal muro, specchietto, favella: nel regno chi è la più bella?", lo specchio rispose: "Regina, qui la più bella sei tu, ma Biancaneve lo è molto di più". La regina allibì e diventò verde e gialla d'invidia. Da quel momento la vista di Biancaneve la sconvolse, tanto ella odiava la bimba. E invidia e superbia crebbero come le male erbe, così che ella non ebbe più pace né giorno né notte. Allora chiamò un cacciatore e disse: "Porta la bambina nel bosco, non la voglio più vedere. Uccidila, e mostrami i polmoni e il fegato come prova della sua morte"¹⁴.

Questo è l'inizio della *Biancaneve* dei Grimm, la versione più celebre della fiaba; il suo testo però era piuttosto diverso nella forma in cui i due fratelli lo avevano dapprima concepito:

C'era una volta in inverno, e quell'inverno i fiocchi di neve cadevano come piumette dal cielo, una bella regina seduta alla finestra. La finestra era incorniciata d'ebano nero, e lì la regina cuciva. E cucendo e mirando la neve, si punse un dito con l'ago, e nella neve caddero tre gocce di sangue. Il rosso del sangue era così bello sul bianco della neve che la regina pensò: avessi una bambina bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano di questa finestra! Presto una bambina nacque davvero: bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano, e così la chiamarono Biancaneve. La regina era la più bella di tutto il reame, e molto fiera della sua beltà. Aveva anche uno specchio, e ogni mattina gli domandava: "Specchio mio che stai sul muro, sono io la più bella, è sicuro?". E ogni volta lo specchio rispondeva: "Regina e signora, la più bella siete voi di sicuro!". E così ella sapeva che al mondo non c'era più bella. Ma Biancaneve cresceva, e raggiunti i sette anni era già così bella da superare la stessa regina, e quando un mattino ella chiese allo specchio: "Specchio mio che stai sul muro, sono io la più bella, è sicuro?", lo specchio rispose: "Regina e signora, siete la più bella in questa stanza, ma Biancaneve vi supera ad oltranza!". A quelle parole la regina si fece livida per l'invidia, e da allora prese a odiare Biancaneve, e ogni volta le veniva in mente di non essere la più bella del mondo, e che la colpa era sua, e le si torceva il cuore. L'invidia la tormentava, e alla fine chiamò un cacciatore e gli disse: "Conduci Biancaneve in un luogo sperduto nel bosco, uccidila e portami come prova polmone e fegato, che me li voglio cucinare con sale e pepe"¹⁵.

A parte le lievi differenze stilistiche, dovute soprattutto alla traduzione, qui manca un elemento essenziale: la morte della regina, che coincide con la nascita della protagonista, e l'avvento della seconda sposa del re. È quindi la prima sposa, cioè la madre legittima di Biancaneve, a odiarla e ad assumere un sicario per ucciderla. Il desiderio estetico suscitato dall'accostamento dei colori, che si realizza magicamente nella nascita della bambina, si traduce in una sconsiderata rivalità, anch'essa estetica, nei confronti dell'infantile fulgore della figlia. La vanità della regina diventa odio, poi volontà omicida, e infine bramosia cannibalesca: la madre vuole mangiare il polmone e il fegato della bambina, e ben conditi.

Nella triade dei colori da cui nasce la storia si possono individuare i suoi tre elementi: il candore di Biancaneve, la minaccia del sangue che scorre, l'ombra della morte. Tali elementi restano invariati, ma il particolare determinante della madre che diventa matrigna si deve a una successiva elaborazione del testo, avvenuta nella sequenza di edizioni che ebbero, nel tempo, i *Kinder- und Hausmärchen* di Jacob e

seppe Cocchiara, Torino, Einaudi, 1951, 1992, pp. 185-186.

15 Jacob e Wilhelm Grimm, *Biancaneve*, in *Principessa Pel di Topo e altre 14 fiabe da scoprire*, a cura di Jack Zipes, traduzione di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 2012, pp. 63-64.

Wilhelm Grimm¹⁶. Quest'ultimo “fece il grosso delle revisioni e spesso operò dei cambiamenti per attenuare l'evidente crudeltà, eliminare le fiabe potenzialmente offensive per i gusti della borghesia, e ritoccare lo stile in modo da evidenziare la loro dimensione poetica popolare e le virtù originarie”¹⁷.

Dunque, l'espedito della matrigna risponde a queste esigenze di adattamento, e fa ricorso a una figura più facilmente vituperabile rispetto a quella della madre naturale. Immagine sinistra del femminile per eccellenza, la matrigna malvagia è un *tópos* onnipresente già nella tradizione classica¹⁸, dove il giudizio negativo su di lei assume la forma di *gnóme* (“sentenza”, “norma morale”).

Nell'epoca moderna, la Matrigna diventa una proiezione del capitalismo. La sua minaccia, oltre che affettiva, è specificamente proprietaria: si impone come prevaricatrice e accaparratrice, usurpa l'amore del padre nei confronti della famiglia d'origine ma soprattutto i beni destinati ai suoi figli, che ha ogni intenzione di eliminare o almeno di danneggiare, di solito umiliandoli, o costringendoli alla fuga. Bellezza e giovinezza delle figliastre sono le sue ossessioni. Ne è gelosa, e i suoi atti sono spesso volti a neutralizzarle. Il paradigma fondamentale, in tal senso, è costituito da Cenerentola¹⁹, la cui matrigna è il più emblematico fra gli innumerevoli

16 “Nel 1809, i Grimm avevano ormai accumulato un'ampia mole di fiabe, leggende e altri generi di narrazioni, da cui selezionarono 54 testi che inviarono a [Clemens] Brentano. Egli aveva dichiarato l'intento di un probabile rimaneggiamento dei materiali, lasciandoli liberi di utilizzarli a loro volta. Fu per questo che, prima di spedirgli le fiabe, essi le ricopiarono. Brentano non le utilizzò mai, ma fortunatamente le lasciò nel monastero di Ölenberg in Alsazia. Dico fortunatamente perché i Grimm distrussero quei testi dopo averli utilizzati per la prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*, nel 1812. I testi ricopiati di loro pugno per Brentano, ora noti come ‘manoscritto Ölenberg’, furono ritrovati solo nel 1925 e da allora hanno fornito agli studiosi preziose informazioni sul processo di revisione avviato dai Grimm”. Da J. Zipes, *Conoscere le fiabe sconosciute dei Grimm*, in J. e W. Grimm, *Principessa Pel di Topo*, cit., p. XV.

17 Ivi, p. XVII. “Come già detto, la maggior parte dei lettori delle fiabe dei Grimm in tutto il mondo oggi conosce per lo più la settima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*, pubblicata nel 1857 e considerata l'edizione standard se non definitiva” (p. XIX). La versione in cui è presente la matrigna, su cui si basa l'edizione Einaudi, è appunto questa.

18 Uno studio sistematico sul tema è quello di Patricia A. Watson, *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny and Reality*, Leiden-New York, Brill, 1995, che rientra nell'argomento complessivo della maternità, indagato per esempio da Lauren Hackworth-Peterson e Patricia Salzman-Mitchell in *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, Austin, University of Texas Press, 2012.

19 “La più nota di tutte le fiabe popolari è probabilmente quella di *Cenerentola* (tipo 510A), specie se comprendiamo sotto questo titolo anche lo sviluppo speciale noto come *Cap o' Rushes* (tipo 510B). Queste fiabe non soltanto entrarono a far parte delle raccolte di Basile e di Perrault, che ebbero tanta influenza sugli ulteriori sviluppi, ma hanno una storia letteraria ancora più antica. Vi è una buona versione letteraria cinese di *Cenerentola*, che risale al IX secolo d.C., e *Cap o' Rushes* apparve in trattamento letterario sia francese sia italiano fin dal XVI secolo. Le due fiabe sono state oggetto della più vasta indagine sulla fiaba popolare che sia stata fatta finora: *Cinderella* della Cox (1893)”. Stith Thompson, *The Folktale* (1946), trad. it. di Quirino Maffi, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 142-143. Il riferimento bibliografico dell'autore del monumentale *Motif-Index*

replicanti fiabeschi di questa figura, che nei confronti dei figli maschi esprime invece talvolta la sua componente erotica, con esiti duplici: luttuosi, come nel mito di Fedra, oppure gaudenti, benché crudeli, nella stravagante parabola nera di Mario Vargas Llosa, *Elogio de la Madrastra* (1988)²⁰.

A contrastare la dimensione ambigua di questo personaggio così frequente nelle narrazioni fiabesche, la fantasia popolare ha posto la Madrina, latrice di un risarcimento simbolico e fattuale: arcana tanto quanto la prima è realistica, si lega spesso all'immagine della Fata, svolgendo così il ruolo tipico dell'Aiutante Magico. Sintomo del bipolarismo primordiale che caratterizza la figura materna, lo sdoppiamento matrigna/madrina è una conseguenza della mentalità fiabesca, che predilige la nettezza dei contorni e solo raramente si concede alle sfumature.

Concludiamo quindi questa breve rassegna di luoghi dell'immaginario relativi alle ambiguità materne con una delle fiabe più complesse e stupefacenti per i loro contenuti, che ha al suo centro un argomento *proibito* quale la minaccia dell'incesto.

Nella versione perraultiana di *Peau d'Âne*, infatti, troviamo un re preso da una sorta di pazzia.

“C’era una volta un re così potente, così benvenuto dal suo popolo, così rispettato dai suoi vicini e alleati che ben si poteva dire il più fortunato di tutti i sovrani della terra”²¹. Il lusso, l’abbondanza e il buon gusto regnano nel palazzo; la fortuna del sovrano e della moglie è coronata da un Somaro prodigioso, dalle lunghissime orecchie, che ogni mattina regala scudi e zecchini d’oro.

Per un volgere di fortuna, però, la regina si ammala. E in punto di morte strappa una agghiacciante promessa al marito:

“Vogliate accettare ch’io esiga una cosa da voi: se vi prendesse voglia di risposarvi [...] io vi chiedo caldamente, per tutto l’amore che mi portate, di non cedere alle insistenze del vostro popolo fino a quando non abbiate trovato una principessa più bella di me, e più ben fatta; dovete giurarmelo, e allora io morirò contenta”. Si suppone che la Regina, alla quale non mancava una certa dose di vanità, avesse preteso quel giuramento, credendo che non esistesse al mondo alcuna donna che potesse eguagliarla per bellezza, perché voleva assicurarsi che il Re non si sarebbe sposato mai più²².

La tragedia che dà spunto alla narrazione non è tanto la morte di una sposa amata, quanto il suo desiderio egoistico di fedeltà oltre ogni ragionevole limite. Anche lei preda della stessa vanità morbosa della madre di Biancaneve, nella prima

of Folk-Literature è al pionieristico studio di Marian Roalfe Cox, *Cinderella*, in *Publications of the Flok-Lore Society*, n. 31, London, 1893.

20 Edizione italiana a cura di Angelo Morino: M. Vargas Llosa, *Elogio della Matrigna*, Milano, Rizzoli, 1990.

21 Charles Perrault, *Pelle d’Asino*, in *I racconti di Mamma l’Oca*, traduzioni di Elena Giolitti e Diego Valeri, nota introduttiva di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1957, p. 52.

22 Ivi, p. 53.

versione della storia, svela con le sue parole e le sue intenzioni i pericoli insiti nella bellezza e dimostra quanto possa diventare malsano l'amore esclusivo, intenzionato a precludere – o comunque a rendere ardua – la realizzazione di una futura felicità per l'essere amato.

Alla sventatezza della sposa, il vedovo risponde con altrettanto squilibrio. “Per disgrazia, egli si accorse che l'Infanta, sua figlia, era non solo bella e ben fatta da incantare, ma era inoltre molto superiore alla Regina sua madre per ingegno e gentilezza”²³. Non ci vuole molto a essere superiori per ingegno a una madre simile, comunque tali sono le considerazioni del Re, il quale propone alla figlia di sposarlo, senza particolari esitazioni.

La ragazza è inorridita. Ma ogni tentativo di riportare il padre alla ragione non serve a nulla. Il Re consulta anche un Druido, il quale, invece di dimostrare saggezza, “sacrificò all'onore d'essere il confidente d'un gran re gli interessi dell'innocenza e della virtù: egli s'insinuò con tanta astuzia nell'animo del Re, gli travisò il delitto che voleva commettere fino al punto di persuaderlo che era un'opera meritoria lo sposare la propria figlia”²⁴.

L'Infanta trova almeno modo di rivolgersi alla sua madrina, la Fata dei Lillà, che parrebbe proporsi come un'emanazione spirituale della maternità assennata; molto più lucida di entrambi i genitori della principessa, esclude con decisione il connubio abnorme, e suggerisce un rimedio che sa di contrappasso per analogia: al folle capriccio del padre, consiglia di opporre un desiderio quasi altrettanto capriccioso e insensato. Nella sequenza triadica tipica della fiaba, la Fata dei Lillà fa chiedere all'Infanta tre vestiti dalle forme irrealizzabili: uno colore dell'aria, un altro colore della luna, e un altro ancora del sole; ma il Re in tutti e tre i casi riesce ad accontentare la figlia.

Senza scomporsi, la Fata madrina ricorre allora a una richiesta estrema: “La pelle dell'asino al quale lui vuole tanto bene e che provvede con tanta larghezza a tutte le sue spese; va' da lui e digli che desideri quella pelle”²⁵.

Ovviamente la pazzia del Re si spinge fino a sopprimere il suo animale magico; questo provoca la disperazione dell'Infanta. Ma è in quel momento che la Fata madrina mostra appieno la sua lungimiranza: “Cosa fai, bambina mia? Ecco il momento più fortunato della tua vita!”²⁶. Infatti, la principessa è libera: può fuggire, e la sua fuga sarà benedetta, perché “Per chi sacrifica tutto alla virtù gli Dei hanno pronta la loro ricompensa”²⁷.

Da qui in poi, le vicende dell'Infanta, finalmente sola sulla strada della sua maturazione, somigliano a quelle di Psiche allontanata da Amore nella *Favola di*

23 Ivi, p. 54

24 *Ibidem*.

25 Ivi, p. 55.

26 Ivi, p. 56.

27 *Ibidem*.

Apuleio, o a quelle di ogni altra eroina sottoposta a molteplici prove. Incontrerà anche un principe dotato di una famiglia in cui il padre e la madre pensano solo alla sua felicità e sanno capire i suoi bisogni profondi, ma, soprattutto, scoprirà che la sua redenzione e la sua libertà provengono dalla rinuncia a quella bellezza che le ha portato esclusivamente noie e ostacoli. Coperta dalla pelle del Somaro magico, umilierà il suo corpo e diventerà la più repellente del reame, solo per scoprire infine il vero amore e la promessa della felicità futura, secondo un copione ingegnosamente orchestrato dalla Fata dei Lillà.

A conclusione di questo breve percorso tra le figure delle matrigne, delle madri assassine e delle madrine magiche²⁸, si può infine ricordare un geniale spettacolo televisivo che dimostra come la cultura popolare contemporanea sappia recuperare abilmente, con risultati esilaranti, antiche figure quali la *mater terribilis* e la potenza delittuosa del principio femminile: è l'imperitura serie di *Sensualità a corte*, ideata da Marcello Cesena²⁹. Qui, una collerica "Madre", dotata di un petulante narcisismo tossico, perseguita e tenta continuamente di sopprimere il figlio, con ogni mezzo e al grido di "Ti smonto e ti restituisco alla fabbrica", nella migliore tradizione delle pessime madri antiche e moderne.

28 A un certo punto della trattazione sarei stato tentato di inserire, come sviluppo nella modernità, anche la sfuggente e stupefacente figura della *morte amoureuse*, che ricorre in innumerevoli leggende vampiresche e diventa una sorta di *métaphore obsédante* nell'opera di Théophile Gautier, il quale la mutua da precedenti illustri: per esempio, la celeberrima "fidanzata di Corinto" di cui si narra nella *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato (II secolo d.C.), ispiratrice, secoli dopo, di una splendida ballata di Goethe. Nei racconti di Gautier, la "morta innamorata" che permane come fantasma o semi-vivente può assumere le sembianze di una assassina senza scrupoli o, al contrario, di una presenza angelica che redime il proprio antico amore in un connubio spirituale in grado di andare oltre la morte. Ma si tratta di figure che si allontanano dal concetto specifico del "materno", per quanto – nei loro aspetti benefici – non siano troppo lontane dall'immagine della Madrina in qualità di "angelo custode".

29 Sketch di genere comico inaugurato l'11 aprile del 2005, prosegue ininterrottamente la sua programmazione prima su Italia1, poi su Rai2 e infine su TV8. Parodia delle fiction televisive, è nominalmente ambientato a Parigi, nel 1794 (1799 dall'ottava stagione), ma intreccia con maestria ogni tipo di riferimento contemporaneo. Fra gli interpreti, oltre a Marcello Cesena (Jean-Claude), Simona Garbarino (Maria Clara, "Madre"), Mauro Pirovano (Madrina), Marcella Silvestri (Cassandra), Fabrizio Lo Presti (Daiana e altri personaggi, fra cui Batman, alias "Renato").

O Scarpia avanti a Dio!
Tosca assassina sul crinale tra seduzione e potere
Chiara Ombretta Tommasi

Tosca di Giacomo Puccini – su libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, dall’omonimo dramma di Victorien Sardou¹ – solo apparentemente semplice nella trama e nella costruzione musicale, e non priva di tinte forti, perfino eccessive, gioca in realtà con una serie di contrasti, quali la dicotomia tra religione e politica, libertà e violenza, sensualità e sentimento, in grado di suscitare emozioni nel pubblico. Le considerazioni che seguono ambiscono pertanto a mettere in luce alcuni di questi aspetti meno evidenti, muovendo da alcuni riferimenti all’antichità classica che ci sembra possano fungere da cornice introduttiva per enucleare l’ambiguità del rapporto tra Tosca e il suo persecutore, barone Scarpia, che culmina con l’assassinio.

Innumerosi riferimenti alle possibili fonti storiche² o ai temi narrativi che sottostanno

1 *La Tosca. Drame en cinq actes et six tableaux*, prima rappresentazione al teatro di Porte St. Martin a Parigi il 24 novembre 1887 (testo ristampato in V. Sardou, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Albin Michel, Paris 1934); *Tosca. Melodramma in tre atti*, prima rappresentazione al Teatro Costanzi di Roma il 14 gennaio 1900. Come è ben noto, grazie alla drastica riduzione delle scene e dei personaggi minori, Giacosa e Illica (con sostanziali contributi dello stesso Puccini) ottennero un testo molto più efficace e drammatico rispetto all’originale, come già affermato da Giulio Ricordi in una lettera a Puccini nell’ottobre del 1895, e riconosciuto volente o nolente dallo stesso Sardou. Tra gli elementi che hanno contribuito ad accrescere l’efficacia della versione operistica, che beneficia anche di un’abilità orchestrale e di una gestualità registica efficace, bisogna sicuramente includere la diversa strutturazione degli spazi, che consente un effetto di maggiore simultaneità e “compattezza” (parte del secondo atto originale di Sardou, ambientato nel Palazzo Farnese e con una celebrazione per la presunta vittoria contro Napoleone, fu trasferita alla Chiesa nel primo atto; l’intero terzo atto, ambientato nella villa suburbana di Cavaradossi, è solo narrato; la scena di ricatto nel quarto atto, ambientata al Castel Sant’Angelo, è trasferita al Palazzo Farnese). Un confronto tra le due opere e una sintesi della (lunga e complessa) genesi dell’opera sono forniti da Carner 1985: 15 sgg.; 46 sgg.; e, soprattutto, da Burton 1995: 292 sgg. Vedi anche D’Amico 2000: 83-92; per la genesi della partitura cfr. Biagi Ravenni 2009; Grondona 2011; sulla trama, Paduano 1987; Alonge 1988; più recentemente Budden 2005; Vandiver Nicassio 2005; Burton – Vandiver Nicassio – Ziino 2005; molto importante il capitolo “*Tosca*: Roma tra fede e potere” in Girardi 1995: 149-196. Il presente lavoro riassume le considerazioni da noi precedentemente espresse in “The Entanglement of Religion, Lust, and Power and Some Neglected Classical Sources in Puccini’s *Tosca*”, *Chaos&Kosmos* 21 (2020), n.p., http://www.chaosekosmos.it/pdf/2020_03.pdf (ultimo accesso gennaio 2025), al quale si rimanda per una bibliografia e un apparato di note più esauriente, soprattutto a proposito delle fonti.

2 Burton 1993-94 ha potuto, in un saggio estremamente erudito e documentato, rintracciare come Sardou avesse modificato i nomi di alcuni personaggi realmente esistenti, ad esempio Liborio

all'intreccio – in particolare al tema del *monstrous ransom*, ossia il ricatto sessuale che il barone Scarpia propone alla donna per graziare l'amato Cavaradossi – sono stati variamente evidenziati dalla critica, a partire dai paralleli strutturali presenti in melodrammi quali *Il Trovatore*, *La Gioconda* o *Andrea Chénier*, e, parimenti, in diverse opere letterarie, prima tra tutte la *dark comedy* shakespeariana *Measure for Measure*, a sua volta ispirata dal *Promos and Cassandra* (1578) di Georges Whetstone o dall'*Epitia* di Giovanni Battista Giraldo Cintio (1573)³. Né sono mancati richiami a motivi documentati nel folklore o nella letteratura popolare, ad esempio la ballata *Cecilia e il Capitano*, o a episodi che avrebbero qualche parvenza di storicità: lo stesso Sardou, accusato di aver plagiato il dramma *Nadjedza* di Maurice Barrymore, ritenne opportuno giustificarsi dicendo di essersi ispirato a un episodio reale accaduto nella Francia del XVI secolo, in particolare a quello che ebbe come protagonista il Contestabile di Montmorency (cattolico), che promise di liberare il marito prigioniero di una donna protestante, a patto che questa si concedesse a lui⁴. È tuttavia più verisimile pensare che, accanto a questo episodio, il drammaturgo abbia riutilizzato modelli letterari, segnatamente francesi e cronologicamente non troppo lontani: da un lato il Voltaire cinicamente disincantato e anticlericale di *Così-Sancta* o dell'*Ingenu*, in cui si riprende con spirito dissacratore un fatto narrato da Agostino nel *Sermo Domini in monte*⁵, e considerato l'antesignano del presente modulo narrativo;

Angelucci, il medico romano e intellettuale "liberale" nominato console della Repubblica Romana nel 1798; Scarpia sarebbe l'anagramma del soprannome "Sciarpa", dato al barone Gerardo Curci, generale al servizio dei Borboni, ricordato dagli storici liberali contemporanei come un contro-rivoluzionario scellerato, avido e sanguinario; il suo personaggio presenta inoltre alcuni tratti del famigerato Vincenzo Speciale, il giudice che condannò a morte tutti coloro che erano coinvolti nella caduta della Repubblica del 1799, le cui gesta, registrate da Vincenzo Cuoco, si avvicinano molto ad alcuni episodi del dramma. Cavaradossi è modellato su pittori reali come Joseph Chinard e Giuseppe Ceracchi, entrambi di simpatie giacobine: quest'ultimo, che conosceva bene Angelucci, morì addirittura in carcere, dopo aver tentato di assassinare Napoleone. Tosca, infine, presenta i tratti delle famose cantanti Angelica Catalani e Celeste Coltellini.

3 In tutte e tre queste opere, la relazione tra il prigioniero e la donna virtuosa è quella tra fratello e sorella, mentre altre versioni, ad esempio la *Philanira* di Claude Roillet, presentano una relazione passionale tra marito e moglie, che è anche il modello scelto da Sardou e che ricorre anche in altri testi, quali quelli citati nel minuzioso lavoro di Delon 1987. La definizione di *monstrous ransom* si deve al commento shakespeariano di Lascelles 1953.

4 Cfr. Eccles 1980; Cohen-Stratynner 1988; più in generale Dufief 2007. Per altri episodi più o meno storici o riprese letterarie cfr. Smith 1972. Per motivi folklorici già Croce 1999 (1919): 316; Thompson 1975, R 152, *wife rescues husband type* 316; K 1353, *woman deceived into sacrificing honor. Ruler promises to release her brother or husband but afterwards refuses to do so*; T 210, *faithfulness in marriage*; T 455.2, *woman sacrifices her honor*. Sulla ballata di Cecilia, Cantaluppi 2003; Del Giudice 1995.

5 1,16,50: si tratta dell'episodio in cui il prefetto di Antiochia Acyndinus minacciò condannare a morte un uomo se questi non avesse restituito il suo debito entro i termini stabiliti. Un uomo ricco, che desiderava la bella moglie del prigioniero, si offrì di ripagare il debito a condizione che lei passasse una notte con lui. La donna, consapevole che il suo corpo era sotto la *potestas* del marito, acconsentì,

dall'altro, è pressoché certa l'ispirazione da testi quali il breve racconto *Ernestine* o le *120 Giornate di Sodoma*, in cui è ben presente l'insistenza sugli aspetti più crudeli (per non dire, appunto, "sadici"), e una spiccata predilezione per la tortura e i dettagli sanguinosi, bilanciati da un'indagine psicologica profonda, solitamente portata avanti dai personaggi malvagi contro i più deboli, particolarmente le donne⁶. La predilezione di Sardou per l'esagerazione e gli effetti scioccanti era ben nota, tanto che egli stesso provava un certo compiacimento nell'essere soprannominato il "Caligola" del teatro contemporaneo. Sempre per rimanere nell'ambito della letteratura francese, si può ricordare come il teatro del XVII secolo non fosse privo di trame che adombravano episodi di stupro o violenza, i quali sicuramente esercitavano una attrazione quasi morbosa sul pubblico, ma allo stesso tempo erano gravidi di implicazioni sociali, religiose e ideologiche. Questa enfasi diventa ancora più evidente nei romanzi e nella poesia del XIX secolo, dove crudeltà esagerate e motivi sadomasochisti si mescolano con atmosfere languide romantiche o meditazioni decadenti sulla morte e la fragilità, quasi un contraltare delle vicende storiche della Rivoluzione. A tal riguardo, è ben nota l'analisi di Roland Barthes, secondo cui, proprio a causa dell'enorme spargimento di sangue, la verità richiese le forme dell'esagerazione e dell'amplificazione storica e la scrittura rivoluzionaria fu l'unico gesto che potesse dirsi commisurato alla presenza quotidiana della ghigliottina⁷.

Sebbene il modulo del *monstrous ransom* non sia documentato nella letteratura greco-romana, ad eccezione del già citato passo di Agostino, si può tuttavia ipotizzare che altri schemi narrativi o alcuni tratti dei personaggi siano stati ispirati da temi ricorrenti nelle opere classiche, probabilmente attraverso adattamenti rinascimentali o barocchi, o grazie alla loro risemantizzazione durante la Rivoluzione Francese. Va detto comunque che nell'opera – malgrado la sua ambientazione nella città di Roma e in un'epoca come quella napoleonica in cui il recupero dell'antichità classica è

non prima di aver avuto l'assenso dello sposo, ma, al momento di ottenere la somma pattuita, l'uomo la ingannò, dandole non del denaro, ma della terra. Rivoltasi a sua volta al prefetto per ottenere giustizia, solo allora Acyndinus si rese conto della sua eccessiva severità nei confronti del debitore e decretò che il debito fosse estinto a sue spese, l'uomo fosse liberato e alla moglie fosse concesso il terreno da cui era stata presa la terra. Il racconto agostiniano viene citato da Bayle nel *Dictionnaire historique et critique* (1697, s.v. *Acyndinus* (*Septimius*)) e da Jean Barbeyrac nel *Traité de la morale des Pères de l'Église* (1728), testi che possono essere stati le fonti delle riprese voltairiane.

6 A questo proposito si può rimandare al classico studio di Barthes 1971, che sottolinea alcuni temi caratteristici dell'opera di Sade, tra cui l'insistenza sul cibo raffinato e sull'abbuffarsene, ma anche la ripetizione meccanica di vari atti, che contribuiscono a creare un senso di spersonalizzazione e ad amplificare l'ossessione del lettore. Per ulteriori riferimenti a Sade e alla letteratura correlata (incrementati in occasione del bicentenario della sua morte) si veda Campanile 2015. Vale ancora la pena di citare il fondamentale capitolo 3 di Praz 1999 (1930), "All'insegna del Divin Marchese", dove lo studioso tratta dell'influenza di Sade sulla letteratura "gotica" dell'Ottocento.

7 Barthes 1967: 21.

largamente predominante⁸ – sembra pressoché assente qualunque riferimento esplicito al mondo greco-romano⁹.

Un esempio a parere di chi scrive particolarmente efficace è la morte di Scarpia, che appare come una reinterpretazione del tirannicidio romano, di norma compiuto a colpi di pugnale (e che probabilmente, in forma antifrastica, sembra alludere al ben noto suicidio di Lucrezia dopo la violenza subita a opera di Sesto Tarquinio)¹⁰. Certamente la scena si rivelò funzionale a esaltare e a mettere in mostra il talento drammatico della prima interprete di Tosca, Sarah Bernhardt¹¹, ma uno spettatore francese non poteva non avere in mente l'episodio di Charlotte Corday che uccide Jean Paul Marat durante il Terrore¹². Interpretare Scarpia come un tiranno antico apre peraltro alla possibilità di individuare ulteriori modelli classici sottesi alla trama, come le tragedie senecane, nelle quali la critica ha talora ravvisato una sorta di sadismo *ante litteram*¹³, ma anche la storiografia e l'oratoria latina, dove il tema ricorre frequentemente per suscitare emozioni nel pubblico¹⁴. Sardou poteva peraltro

8 Su queste tematiche si vedano Martin 1983; Raskolnikoff 1983; Chevallier 1992; Huet 1999; Caffiero 2005. Sulla Roma napoleonica così come descritta nel dramma e nell'opera cfr. Vandiver Nicassio 1998 e 2005.

9 Vi sono soltanto due allusioni – peraltro e convenzionali – all'antichità: la prima stabilisce un parallelo tra il buio dei tempi presenti e la Roma dei Borgia e dei Neroni, mentre la seconda loda il coraggio di Tosca nell'uccidere il "tiranno" Scarpia, paragonandolo a quello delle "eroine romane": Atto 5, scena 3: «Ah ! vaillante femme. Tu es bien une Romaine. Une vraie Romaine d'autrefois!»; Atto 3, scena 2: «Dans cette ville, qui a conquis le monde, mais sur qui, le monde entier a pris la revanche de sa servitude... et que toutes les nations, à tour de rôle, ont assiégée et mise à sac; dans cette Rome des chrétiens et des barbares, des Nérons et des Borgia, de tous les persécuteurs et de toutes les victimes, il n'est pas, vous le savez, un vieux logis, qui n'ait son abri secret, contre le bourreau du dedans ou l'envahisseur du dehors...»; un ultimo riferimento compare poco dopo, quando Mario offre la sua villa di campagna come rifugio al fuggiasco Angelotti: «à quel esclave fugitif, à quel proscrit le Marius ou de Scylla (*sic*), à quel chrétien voué aux bêtes, ce réduit a-t-il servi d'asile?». Per Vandiver Nicassio 1998: 174, il passo e la descrizione della villa sembrano ispirati alle *Notti Romane* di Verri.

10 Sulla fortuna della storia di Lucrezia nella letteratura e nelle arti cfr. Donaldson 1982; Bauman 1993 e Briquel 2007: 202-241 discutono invece gli aspetti giuridici e le implicazioni politiche sulla storia romana; si vedano inoltre Moore 1993; Webb 2013; Glendinning 2013.

11 Per la climax di violenza che precede la morte di Scarpia cfr. Humbert-Mougin 2007: 323, e soprattutto Bubar 2007. Sulle capacità drammatiche della Bernhardt e i giudizi dei contemporanei cfr. Burton 2012, cap. 8; Cazaux 2010; Gurrieri 2001.

12 Dovette senz'altro avere un certo rilievo il ritratto letterario schizzato da Michelet 1855; si possono anche ricordare i versi di Frédéric Plessis, più o meno contemporaneo di Sardou: «Promise à de beaux jours dont sa vertu se prive, / Héroïne que font Plutarque et Tite-Live, / Ici vécut Charlotte avec un saint poignard; / Cette plaine, ces bois pleurèrent son départ» (Plessis 1904: 360). Sulla figura di Charlotte Corday si vedano ora Corazzo – Montfort 1994; Mazeau 2009.

13 Mantovanelli 1984; Mantovanelli – Berno 2011. Esempio anche l'espressione in Seneca, *Epist.* 98,25: «quid enim est turpius quam captare in ipso luctu uoluptatem, immo per luctum, et inter lacrimas quoque quod iuuat quaerere?».

14 Cfr. Adam 1994. Per i vari passi in Tacito ove sembra essere evidente il gusto per l'effetto

aver presenti esempi di tal genere, come quello di Servilia in Tacito, che si getta ai piedi di Nerone, offrendogli i suoi gioielli, per salvare il padre Barea Sorano¹⁵.

Sul piano della ripresa intertestuale, infine, ci è parso di poter riscontrare nelle memorabili parole che suggellano la morte di Scarpia, «e avanti a lui tremava tutta Roma»¹⁶, l'inizio del capitolo 50 del primo libro delle *Storie* di Tacito, dove l'imminente arrivo di Vitellio e la sua distruzione di Roma vengono introdotti con l'involuta costruzione «Trepidam urbem ac simul atrocitatem recentis sceleris, simul veteres Othonis mores paventem novus insuper de Vitellio nuntius exterruit»¹⁷. Tale supposizione, motivata dal fatto che Sardou conosceva sicuramente Tacito, sembra ulteriormente rafforzata se si pensa che il nome di Scarpia è precisamente Vitellio e che altri punti del racconto tacitano o della biografia di Svetonio concorrono alla rappresentazione del sovrano con i tratti tipici del despota tirannico, ossia la gola e l'autocompiacimento che gli permette di godere della propria lussuria¹⁸; ma anche un voyeurismo crudele, che si manifesta nel piacere perverso di contemplare la morte dei propri nemici: tra gli altri¹⁹, un passo estremamente interessante in tal senso è l'episodio assai teatrale dell'omicidio per avvelenamento di Giunio Bleso (3,38-39), in cui lo storico annota come Vitellio «nutrisse i suoi occhi» con lo spettacolo dell'uomo morente²⁰ – un passo che potrebbe essere ironicamente ripreso dalle ultime parole che Tosca gli rivolge, «Parla!... Guardami!... Son Tosca!... O Scarpia!».

Evidenziare questi modelli contribuisce a illuminare alcuni aspetti finora rimasti in ombra dell'opera, che continua a essere una delle più amate dal pubblico e di cui la critica ha recentemente messo in luce anche la complessa tessitura musicale al di là degli aspetti più immediatamente semplici o banali. Accanto all'amplificazione di tipo verista e agli effetti da *grand guignol*, non mancano infatti soluzioni apprezzabili per la loro audace novità che ben si inseriscono nelle tendenze decadenti²¹. Un

teatrale cfr. Keitel 1992, e, sulla stessa linea, Pomeroy 2006; Levene 1997.

15 Tac., *Ann.* 16,30-33. Sulla cultura classica nella Francia di fine Ottocento si veda Compagnon 2007.

16 Nella versione italiana del libretto, la frase risulta più efficace rispetto al testo francese («Et c'est devant ça que tremblait toute une ville!»), fungendo da potente conclusione per il secondo atto (quarto nel dramma) e smentendo in tal modo i dubbi iniziali sulla sua efficacia sollevati da Puccini e dai librettisti. Vandiver Nicassio 1998, 218 e Carner 1985, 151, ricordano come la menzione esplicita di Roma potesse essere stata ispirata a Puccini da una visita a Parma, dove gli era stata indicata la statua del Conte Neipperg, descritto come colui davanti al quale tutta Parma aveva tremato.

17 Sul passo tacitano cfr. Paschoud 1968.

18 Cfr. ad es. Suet., *Vitellius* 13; Tac., *Hist.* 2,31. 62. 71. 95 e 95,3, anche se l'ignavia e l'ozio di Vitellio sono totalmente assenti dalla caratterizzazione di Scarpia.

19 Come ad es. l'esecuzione del ribelle gallo Maricco (*Hist.* 2,61); il fatto che non si sazi di guardare l'orribile spettacolo di tanti cittadini rimasti insepolti sul campo di battaglia a Bedriaco (2,70).

20 Cfr. Galtier 2001; Keitel 2007.

21 Döhring 1984. Per una valutazione negativa degli aspetti musicali di *Tosca* (riassunta nel famoso giudizio critico di Gustav Mahler in una lettera del 1903) si veda, tra gli altri, Kerman 1988,

esempio di questa innovazione è l'uso dei *Leitmotive*, tra cui il più famoso è il riutilizzo dei tre accordi discendenti (Si bemolle, La bemolle, Mi), culminanti in una quinta diminuita, conosciuta come *diabolus in musica*, che caratterizza la presenza minacciosa di Scarpia. Questo tema si ripete ventisette volte nel corso dell'opera, con leggere variazioni, e include un scambio enarmonico tra La bemolle e Do diesis, che crea una terza maggiore, una figura comune nella musica sacra, alludendo in tal modo al bigottismo del personaggio²².

Sul piano della vicenda, la complessità appare nella dicotomia tra verità e menzogna, che gioca un ruolo essenziale nella trama. L'intera opera è costruita attorno a una serie di inganni che si intensificano nel corso del dramma, andando oltre la semplice dialettica tra verità e rappresentazione, e confondendo religione e politica, passione e finzione teatrale²³: basti pensare alla presunta esecuzione simulata di Mario, ma, già prima, alla falsa notizia della vittoria degli austriaci a Marengo. La stessa Tosca, cantante e attrice, svolge una professione in cui finzione e apparenza si sovrappongono continuamente alla realtà. Un altro aspetto chiave dell'opera è la dialettica tra sacro e profano o tra politica e religione, in particolare l'opposizione tra una religione istituzionalizzata (con un allusivo legame tra il ruolo di Scarpia come capo della polizia e l'autorità papale, suggerito dalla sua presenza nella chiesa di Sant'Andrea della Valle), e i valori laici dell'Illuminismo, incarnati da Mario, ma anche la sensualità di Tosca che coesiste con la sua sincera fede religiosa, che emerge variamente, dall'offerta di fiori alla Madonna alla pietà finale quando depone il crocifisso sul petto del morto Scarpia. Intessuta di riferimenti alla salmodia, la sua aria *Vissi d'arte*, è descritta da Puccini come "preghiera", in quanto la musica riesce ad elevare un libretto altrimenti semplicistico sublimandolo nell'espressione del dolore e della tristezza della vittima innocente²⁴.

che nella sezione introduttiva dissente apertamente dal giudizio positivo generale e dalla rivalutazione fornita da Mosco Carner. Una discussione dettagliata e un apprezzamento della tessitura musicale sono fornite più ampiamente dall'indagine approfondita di Keefe 2010; Burton 1995; Girardi 1995, che ricorda anche il primo profondo apprezzamento dell'opera da parte di compositori intellettualistici quali Arthur Schönberg e Alban Berg (nel cui *Wozzeck* anche il pugnale gioca un ruolo di primo piano), e il giudizio di F. D'Amico, che addirittura considerava *Tosca* come precorritrice di alcuni capolavori del Novecento quali *Salome*, *Elektra* e lo stesso *Wozzeck*.

22 Carner 1985: 346: «L'essenza di Scarpia – la sua ferocia – è colta all'inizio dell'opera in un'immagine musicale tanto stupefacente nella sua semplicità quanto grafica nella sua suggestività ... Essa è, per così dire, musicalmente disumana; la sua evocazione di una forza sinistra e brutta deriva da una progressione armonica di accordi paralleli non connessi basati sulla scala di toni interi»; Casini 1977, 528: «da un lato attribuì a Scarpia soprattutto col motto di apertura (ossia una sequenza ellittica di toni e un tetracordo), ma anche nei motivi del secondo atto una fissità di natura melodica e armonica ... contro la quale si acutizza la variante dei motivi di Tosca e Cavaradossi». Girardi 1995: 166, fornisce una discussione dettagliata, alla quale parte delle presenti considerazioni sono debitorie. Secondo Pecci 2010, il motivo di Scarpia richiama alcuni schemi dello *Stabat Mater* di Palestrina (specialmente in 1.46), in modo che il bigottismo del personaggio venga ancora più enfatizzato.

23 Wilson 2007: 69; Burton 1995: 48; Paduano 2004.

24 Girardi 1995: 187; Grondona 2011: 94.

È proprio la caratterizzazione del personaggio di Scarpia ad apparire una delle creazioni più efficaci di tutta l'opera: Puccini e i suoi librettisti hanno rimosso i tratti più grossolani e violenti che lo contraddistinguono nell'originale dramma francese, arricchendone la dimensione sadica, grazie al raffinamento delle sue abilità manipolatorie, enfatizzate dalla struttura musicale. Tutto questo emerge, ad esempio, nel famoso inganno ai danni di Tosca in chiesa, tramite l'uso del ventaglio, o nel sottile gioco di apertura e chiusura delle finestre all'inizio del secondo atto, che impedisce a Mario di sentire la voce di Tosca, e che si contrappone all'esclamazione successiva, per far udire a Tosca lo strazio della tortura; e, soprattutto, la brillante idea di impartire ai suoi sgherri l'ordine di cercare Angelotti nel pozzo della villa, proprio mentre Tosca sta cercando di convincere il suo amante di non aver rivelato il segreto²⁵. Del resto, il ruolo centrale di Scarpia può forse spiegare in parte la debolezza del terzo atto, riconducibile all'assenza del personaggio sulla scena in seguito alla sua morte, sebbene il suo tema musicale ricorra in alcuni punti chiave, il che lascia presagire che il piano diabolico da lui architettato riuscirà comunque nell'intento²⁶.

Le due arie, in stretta successione tra loro – il *Te Deum* alla fine del primo atto, con il sopra menzionato tema musicale che inizia in *Si bemolle*, fondendosi così con le tonalità delle campane e assumendo una coloritura liturgica che richiama i modi gregoriani, e il “credo erotico” all'inizio del secondo²⁷, che riecheggia in parte alcuni celebri (e talvolta problematici) versi dell'*Ars Amatoria* di Ovidio (1, 665 sgg.), senza tuttavia la leggerezza che caratterizza il precedente latino²⁸ –

25 Nel dramma originario di Sardou, la scena ha luogo invece a Castel Sant'Angelo, anche perché Palazzo Farnese non ospitò mai gli appartamenti della polizia (altrettanto inverosimile, dal punto di vista storico, è pensare che Cavaradossi rischiasse la pena di morte: cfr. Vandiver Nicassio 1998: 181 sgg.). La trasposizione operistica è dovuta senz'altro al desiderio di creare un'ambientazione più solenne o elegante, ma allo stesso tempo permette (come ben osserva Alonge 2006) che si crei uno spazio in cui possano convergere il languore del piacere sessuale e il sadismo dei gemiti e della tortura.

26 Per una simile interpretazione delle debolezze dell'Atto terzo cfr. anche Grondona 2011, 143 e 146.

27 Le lettere scambiate tra Puccini e i librettisti (pubblicate da Biagi Ravenni 2009; vedi anche Burton 1995, Appendice C e D) testimoniano la lunga gestazione del secondo atto; una delle perplessità iniziali riguardava proprio la giustapposizione di due arie cantate dallo stesso personaggio alla conclusione del primo atto e all'inizio del secondo. Girardi 1995: 168 afferma che con questa inserzione Puccini voleva differenziarsi da Verdi, che aveva recentemente composto il *Te Deum*, ma va ricordato che un *Te Deum* era stato composto anche dal nonno di Puccini. Peraltro, i versi non sono stati finora riconosciuti come effettivamente presi dalla parte finale dell'*Angelus*. Quanto all'aria del secondo atto, essa è può essere agevolmente considerata un parallelo del *Credo* di Jago nell'*Otello* verdiano – e del resto Scarpia nella scena del ventaglio si era esplicitamente paragonato a Jago. Un passo simile si trova nel monologo di Angelo in *Measure for Measure*, Atto 2 scena 4.

28 «Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet: / Pugnando vinci se tamen illa volet... / Vim licet appelles: grata est vis ista puellis: / Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt. / Quaecumque est Veneris subita violata rapina, / Gaudet, et improbitas muneris instar habet».

e chiariscono ulteriormente i tratti ‘tirannici’ di Scarpia: non più di un semplice capo della polizia, egli diventa il modello del persecutore dispotico, dominato da passioni e appetiti sfrenati, che utilizza il manto della legge e le vesti dell’autorità per commettere ingiustizie impunemente. La sua ipocrisia, ben delineata nella dicotomia tra bigottismo e lussuria, se non è la radice stessa del male politico (come Angelo in Shakespeare), funge comunque da elemento centrale per sottolineare la sua corruzione e la sua venalità. Ciò emerge chiaramente nella sua terza aria (*Già, mi dicon venal*), in cui Scarpia, ormai trionfante, rivela in tutta la sua crudezza il proprio ricatto. Sotto altri aspetti, Scarpia è caratterizzato da una cortesia formale che esprime la sua ipocrisia e alimenta il gioco di potere tra lui e Tosca. La scena decisiva si svolge quando Tosca, pur avendo la possibilità di chiedere clemenza, decide di rimanere, un momento cruciale che segna il conflitto tra il desiderio di salvezza e l’impossibilità di sfuggire al potere dell’uomo.

La *libido dominandi* e la religione, per non parlare della voluttà, direttamente legata all’autorità e al prestigio maschili, rappresentano così un’espressione tangibile del potere, la cui codificazione moderna in termini di controllo sociale e di dialettica tra soggetto e autorità consente di comprendere meglio le tensioni implicite nell’opera, alla luce – ad esempio – della celebre teorizzazione di Michel Foucault, che analizza come il potere sia una relazione dinamica e articolata, influenzata da differenziazioni di classe o sesso. Foucault sottolinea che il potere non si limita solo alla violenza o al consenso, ma è una struttura complessa di azioni che agiscono sui soggetti in modo variegato, con la possibilità di trasformare le alleanze sociali, creando nuove dinamiche di controllo e soggettività. Secondo il filosofo francese, un rapporto di potere si fonda su due elementi fondamentali: il riconoscimento dell’altro come un soggetto capace di agire e l’apertura di uno campo per le risposte, reazioni e invenzioni. Sebbene il potere possa implicare sia violenza che consenso, questi aspetti non costituiscono la sua essenza, ma solo strumenti o risultati. Il potere è una struttura che agisce su azioni possibili, influenzando, inducendo, seducendo, facilitando o rendendo difficile l’azione dell’altro. In casi estremi, può costringere o vietare, ma sempre attraverso l’interazione con la capacità di agire dell’altro²⁹.

Una dialettica di genere che si intreccia con il potere, esprimendosi in transazioni essenzialmente sadomasochistiche, è tuttavia già percepibile nel testo shakespeariano, considerato non a caso tra i più enigmatici e sconvolgenti delle cosiddette *dark comedies*. Come Scarpia, Angelo rende visibile il proprio potere – e le sue tendenze sadiche – sin dall’inizio, incarnando la propria sovranità attraverso l’esibizione del corpo di un soggetto trasgressivo. Tuttavia, Isabella nutre in realtà un’attrazione inconscia nei confronti di Angelo, che accresce l’intensità delle scene tra i due e massimizza il conflitto interiore³⁰.

29 Una prospettiva differente, rispetto a quella di Foucault 1980 e 1982 qui citata, è quella offerta da Valantis 1995, con richiami a Wartenberg 1990 e 1992.

30 McCandless 1997: 111.

La stessa ambiguità si riflette nel dramma di Sardou, dove una civettuola Tosca scherza flirtando con il Barone, il quale nota il suo bracciale di diamanti, rubini e zaffiri – che nel loro insieme formano una sorta di “bandiera tricolore” francese – e, ridendo, afferma di poterla arrestare per averlo indossato: «uno scambio che può essere visto sia come un’ironia premonitrice di ciò che avverrà, sia come una versione giocosa di fantasie sessuali più profonde e serie»³¹. Certamente, sia Sardou che Puccini enfatizzano la sessualità predatoria di Scarpia, spesso ai limiti del sadismo, il cui piacere si alimenta reciprocamente seducendo Tosca e torturando Mario³². Si potrebbe tuttavia ipotizzare anche una attrazione inconscia, sfuggente e segreta, per un oscuro piacere masochistico da parte dell’eroina femminile, interpretata come l’emergere di oscuri meandri della psiche, ma che potrebbe anche derivare da un temperamento forte e impetuoso che necessita di un avversario alla sua altezza³³. L’eroina dell’opera, ancor più del suo corrispettivo francese, è, peraltro, figura dell’eccesso, guidata dall’amore o dalla passione (sia in senso spirituale che, ancor più, fisico) che essa ispira. Questo emerge chiaramente nel secondo atto, che si sviluppa in un grande duello verbale tra Tosca e Scarpia.

Sebbene nel libretto la scena appena ricordata del braccialetto sia stata soppressa e la drammaticità del confronto venga evidenziata soprattutto mediante il passaggio dal formale *voi* al più confidenziale *tu*, la relazione ambigua tra i due protagonisti si riflette principalmente nel rispettivo trattamento musicale. Scarpia, infatti, si contrappone nettamente a un personaggio tenorile debole, quasi anti-eroico (come di consueto in Puccini). Cavaradossi incarna pienamente la tipologia dei tenori pucciniani: la sua sensualità appassionata si riverbera su altre donne, tanto da non apparire insensibile al fascino femminile, come sembra suggerire il suo ritratto della marchesa Attavanti – un’allusione forse rafforzata dal fatto che la coda strumentale di *Recondita armonia*, che accompagna le parole «il mio solo pensier Tosca sei tu!», presenta una ripresa di quello che è stato definito il “tema Attavanti” (1.18,4)³⁴. Un tema analogo, costituito da quattro note discendenti, compare per la prima volta in 1.14, quando Mario svela il ritratto della marchesa Attavanti travestita da Maria Maddalena; esso si ripresenta in 1.44 e torna nuovamente in 2.42 proprio nel momento in cui viene annunciata la vittoria di Napoleone e Cavaradossi, sebbene

31 Burton 2012: 225, con riferimento al dramma di Sardou, Atto 2, scena 5.

32 Come già sembra preannunciarsi nell’aria finale del primo atto: «A doppia mira tendo il voler, / né il capo del ribelle è la più preziosa. Ah di quegli occhi / vittoriosi veder la fiamma illanguidir / con spasimo d’amor / fra le mie braccia, l’uno al capestro, / l’altra fra le mie braccia» (per l’atteggiamento sadico nel contemplare le esecuzioni capitali, cfr. la nota di Praz 1992: 383, che ricorda, tra gli altri, il caso di Lady Hamilton, che assisteva alle esecuzioni dei patrioti napoletani).

33 Alonge 1996: 119; Grondona 2011: 129 e 143. D’altra parte, «Scarpia» possiede «un torbido *sex-appeal* che nessun “cattivo” dell’opera romantica si sognò mai di possedere» (D’Amico 2000: 89).

34 Molti critici, tuttavia, preferiscono legare questo tema non tanto alla marchesa Attavanti, quanto al quadro e, dunque, all’attività professionale di Cavaradossi (Carner 1985: 39 e 110; Budden 2002: 214; Grondona 2011: 80).

sfinito, trova la forza di rialzarsi e intonare un'invettiva anti-tirannica. È interessante notare che un'affinità sorprendente con questo tema si ritrova anche in *Già, mi dicon venal* di Scarpia, dove probabilmente Puccini intendeva suggerire l'aspettativa di Scarpia, per un breve istante, di poter prendere il posto dell'amante di Tosca.

Inoltre, sospeso tra una sorta di galanteria di corte settecentesca (messa in rilievo da alcuni passaggi della partitura, come la *berceuse*, accompagnata in un secondo momento dai flauti in 1.68.8 ss., o il ritmo di barcarola in 6/8 in 2.25 e 45, talvolta accentuato da certi interpreti)³⁵ e gli eccessi furiosi di una passione incontrollata, evidenziati nel libretto dall'impiego di immagini zoologiche, il formalismo cortese di Scarpia, quasi rituale, assume dunque una pluralità di significati, primo fra tutti la funzione di tangibile illustrazione dell'ipocrisia che caratterizza il suo personaggio e che contribuisce a rendere «ancora più agghiacciante il gioco del gatto col topo che egli mette in scena»³⁶. Un punto di svolta cruciale può essere individuato nel momento drammatico in cui Tosca, pur lasciata libera di andarsene e (come aveva pianificato) di appellarsi alla Regina per implorare clemenza, decide di restare (2.48 ss.).

Ancora una volta, si può richiamare la prospettiva di Foucault, secondo cui

35 Si veda già lo stesso Puccini (lettera a Illica del 7 novembre 1896, «bene per Scarpia simpaticonizzato»). Il personaggio di Jack Rance in *Fanciulla* può essere considerato un esempio simile, sebbene privo di qualsiasi aspetto sadico e molto più gentile (Girardi 1995: 301 e 313). Sulla galanteria libertina del XVIII secolo, segnatamente nelle opere mozartiane cfr. Porter 1990 e Porter – Mulvey Porter 1996. Una prospettiva interessante è quella proposta da Ford 2012. Sembra inoltre utile ricordare alcuni spunti offerti dai ricordi di Tito Gobbi (citati in Carner 1985: 79 sgg.): «Poi c'è la Regina Carolina (la sorella di Maria Antonietta), non vista sul palco ma menzionata più volte come un elemento vivo e importante nei fili della storia. Ha avuto una relazione con Scarpia? Sarei incline a pensare di sì. In ogni caso, era un suo protetto, un siciliano, forte, elegante, con uno sguardo che avvince e una suggestione dei colori e dei profumi del Sud che lo circondano. ... Non dovrebbe mai essere il *villain* stereotipato, ma freddo e autoritario, inquirente e inquisitorio, sebbene con Tosca stessa sia cerimonioso, quasi mellifluisce. Ci sono cambiamenti momentanei nel suo atteggiamento verso Tosca, sempre guidati e dettati dalla musica meravigliosamente sottile che Puccini gli ha dato. Per esempio, due misure sorprendenti nel primo atto sono sufficienti a spingerlo verso Tosca, subito seguite da un ritorno al suo solito comportamento suadente mentre le offre l'acqua benedetta, segnato dal suono delle campane. ... Il secondo atto si apre con Scarpia seduto da solo, le ottave discendenti che suggeriscono, con la loro ripetizione, i suoi pensieri vagabondi. Ma quando si alza e cammina, gli accordi pesanti indicano che siamo veramente in presenza del Capo della Polizia nel suo stato più ufficiale. L'effetto drammaticamente più significativo, tuttavia, arriva con l'esplosione di passione su *Quest'ora io l'attendea*. Uno dei momenti più straordinari di Puccini. Preceduto dal recitativo che sale a note alte splendide per la gamma del baritono, arrivano le lunghe frasi ascendenti (e terribilmente difficili) che davvero dipingono l'impen-nata della passione. ... Mi piacerebbe che Floria Tosca salutasse Scarpia con un cenno cortese, sebbene freddo, quando lui le offre l'acqua benedetta, invece di un giro di testa sorpreso come se un rospo fosse apparso accanto a lei. A volte il gentiluomo raffinato ha un'esplosione di rabbia, immediatamente controllata dalla sua natura complessa di bigotto, satiro, sadico, cortigiano e carnefice. Si diverte a mostrare i suoi diversi aspetti, esaltato e inebriato dal vino e dal sangue. Il pericoloso crescendo lo sommergerà alla fine, così che cederà al coltello di una donna fragile».

36 Vandiver Nicassio 1998: 207.

potere e libertà sono strettamente legati in un rapporto complesso. Il potere può essere esercitato solo su individui liberi, e la libertà è necessaria per permettere l'esercizio del potere e per mantenere la possibilità di resistere. Non c'è un conflitto diretto tra potere e libertà, ma piuttosto una dinamica interattiva e "agonistica". In questo rapporto, la libertà non è un concetto assoluto, ma si configura come una sfida continua, una provocazione reciproca tra le parti coinvolte, che non si limita a un confronto statico, ma si sviluppa come una continua tensione.

Senza dubbio, la sottomissione di Tosca è infinitamente più complessa in termini morali, poiché si tratta di una scelta; tuttavia, «alcuni interpreti del ruolo, così come alcuni appassionati d'opera, vedono nella volontà di Scarpia di lasciarle la libertà di scelta e nella sua insistenza affinché acconsenta alle sue richieste non una manifestazione di sadismo, bensì la prova che la fascinazione del barone per la cantante si avvicina, almeno in parte, al confine tra lussuria e amore»³⁷.

Sebbene l'idea di una dialettica del potere, esplicitata nei termini di quel confronto agonistico testé discusso, possa chiarire il repentino sviluppo della vicenda – ovvero la determinazione di Tosca e la sua improvvisa decisione di pugnalarlo Scarpia – un'ulteriore traccia della indecifrabile esitazione della protagonista, può, a mio avviso, essere restituita da un'interpretazione forse audace e non priva di elementi freudiani dell'ultima battuta, «O Scarpia, avanti a Dio!», pronunciata da Tosca immediatamente prima di gettarsi dai bastioni di Castel Sant'Angelo, per evitare di essere arrestata dopo l'omicidio³⁸. Questa frase potrebbe cioè rivelare un legame inconscio e in qualche modo perverso tra Tosca e Scarpia, analogo a quello tra Donna Anna e Don Giovanni in Mozart, che ha dato luogo a numerose speculazioni, soprattutto per quanto riguarda il rifiuto di Anna di sposare Don Ottavio alla fine dell'opera³⁹.

D'altra parte, il finale dell'Atto II e le dettagliate indicazioni sceniche (incluso il rituale di Tosca nel posare un crocifisso e due candele accanto al cadavere) non rappresentano affatto un «atto ironico di lutto musicale», bensì il culmine della climax drammatica, enfatizzata dall'impiego dell'inedita tonalità di Fa diesis minore (2.63):

37 Vandiver Nicassio 1998: 210 (che tuttavia rifiuta questa idea); più possibilista D'Amico 2000, il quale nota il sottile confine tra bene e male.

38 È noto che questa battuta rappresenta una modifica sostanziale rispetto al testo francese originale, in cui era presente un dialogo ben più articolato tra Tosca e gli agenti di Scarpia, al termine del quale la donna rivelava di aver ucciso il barone e, infine, prima di gettarsi dalle mura del castello, rispondeva a Spoletta, che minacciava di «riunirla al suo amante», con un beffardo: «J'y vais, canailles!». Vale la pena ricordare, inoltre, che Puccini aveva inizialmente progettato di sostituire questo epilogo con una scena di follia, ipotesi poi scartata in quanto avrebbe attenuato la drammaticità della vicenda.

39 Una simile interpretazione "psicanalitica" fu formulata per la prima volta dallo scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann, e ripresa dal critico francese P.J. Jouve, ma sembra adombrata anche da Mila 1988: 64 e 126.

Non comprende la serietà del momento chi minimizza e anzi allontana con fastidio il rituale religioso dalla situazione drammatica: i gesti di Tosca sono devoti, e non è paradossale scorgere nella loro meticolosa esecuzione il tramite d'una solidarietà quasi impossibile con la vittima. Cattolici l'uno e l'altro, hanno una fede che li accomuna – e li separa, per esempio, da Cavaradossi, il quale rifiuta il sacerdote in punto di morte – tant'è vero che l'opera si conclude con una terribile promessa: “O Scarpia, avanti a Dio!”⁴⁰

Bibliografia

- Adam, R., “De Thanatos à Éros : le sadisme discret de Tite-Live”, in Chevallier, R., Poignault, R. (eds.), *Actes du Colloque Présence de Tite-Live* (Tours, Université, 1992). *Hommage au Professeur P. Jal*, Centre de recherches A. Piganiol, Tours 1994, 45-65.
- Alonge, R., “Un insospettato drammaturgo di respiro europeo: Giacomo Puccini”, *Il Castello di Elsinore* 2 (1988), 77-88.
- Alonge, R. “Puccini: la stanza della tortura e/è la stanza dello stupro”, in Id., *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno nella rappresentazione teatrale*, Carocci, Roma 1996, 109-119.
- Barthes, R., *Writing Degree Zero*, English translation, Johnatan Cape, London, 1967 (or. ed. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953).
- Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971.
- Bauman, R.A., “The Rape of Lucretia, Quod metus causa and the Criminal Law”, *Latomus* 52 (1993), 550-566.
- Biagi Ravenni 2009: G. Biagi Ravenni, *Tosca di V. Sardou, G. Giacosa e L. Illica. Musica di G. Puccini, I: Fac-simile della copia di lavoro del libretto; II: Edizione e commento*, Olschki, Firenze 2009.
- Briquel, D., *Mythe et révolution. La fabrication d'un récit*, Bruxelles, Latomus, Bruxelles 2007.
- Budden, J., *Puccini: His Life and Works*, OUP, Oxford 2002.
- Budden, J., “The Two Toscas”, in Burton, Vandiver Nicassio, Ziino 2005, 114-120.
- Burton, D.E., “The Real Scarpia: Historical Sources for Tosca”, *Opera Quarterly* 10 (1993-94), 67-86.
- Burton, D.E., *An Analysis of Puccini's Tosca. A Heuristic Approach to the Unifying Elements of the Opera*, Diss. University of Michigan 1995.
- Burton, D.E., *Recondite Harmony: The Operas of Puccini*, NED, Hillsdale 2012.
- Burton, D., Vandiver Nicassio, S., Ziino, A. (eds.), *Tosca's Prism: Three Moments of Western Culture*, Northeastern University Press, Boston 2005.
- Caffiero, M., *La Repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Donzelli, Roma 2005.
- Campanile, D., “Dioniso a Charenton: de Sade e Quills (Philip Kaufman, 2000)”, *Dionysus ex Machina* 6 (2015), 189-215 (<https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=2344>, ultimo accesso gennaio 2025).
- Cantaluppi, V., “Dissemination and Styles of Performance of the ‘Cecilia’ Ballad in the Comparative Italian Folk and Traditional Music”, *Studia Musicologica Academiae*

- Scientiarum Hungaricae* 44 (2003), 105-117.
- Carner, M., *Giacomo Puccini's Tosca*, CUP, Cambridge 1985.
- Casini, C., "Introduzione a Puccini", in Pestelli, G. (ed.), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino 1977, 511-535.
- Cazaux, A., "Son Tosca!": Tosca et ses interprètes", in Moindrot 2010, 157-166.
- Chevallier, R., *La Révolution française et l'antiquité. Colloque des 2 et 3 décembre 1988*, Centre A. Piganiol, Tours 1992.
- Compagnon, A., "Joseph Reinach et l'éloquence française", *Compte-Rendus de l'Académie des Inscriptions* 151 (2007), 1117-1140.
- Corazzo, N., Montfort, C.R., "Charlotte Corday: femme-homme", in Montfort, C.R. (ed.), *Literate Women and the French Revolution of 1789*, SUMMA, Birmingham, AL 1994, 33-54.
- Croce, B., *Storie e leggende napoletane*, Adelphi, Milano 1999 (ed. or. Laterza, Roma-Bari 1919).
- D'Amico, F., "Puccini e non Sardou", in Id., *L'albero del bene e del male: Naturalismo e decadentismo in Puccini*, Pacini Fazzi, Lucca 2000, 83-92.
- Del Giudice, L., *Cecilia. Testi e contesti di un canto narrativo tradizionale*, Grafo, Brescia 1995.
- Delon, M., "Chantage et trahison: la récurrence d'un scénario sadique au XVIIIe siècle", in *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, The Voltaire Foundation, Oxford 1987, 365-379.
- Döhring, S., "Musikalischer Realismus in Puccini's Tosca", *Analecta musicologica* 22 (1984), 249-296.
- Donaldson, I., *The Rapes of Lucretia: A Myth and Its Transformations*, OUP, Oxford 1982.
- Dubar, M., "Sarah ou Réjane, Réjane et Sarah, les deux masques de Victorien Sardou", in Ducrey 2007, 289-312.
- Ducrey, G. (ed.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Presses de l'Université, Strasbourg 2007.
- Dufief, A.S., *Monsieur Sardou n'a pas notre estime littéraire*, in Ducrey 2007, 197-210.
- Eccles, M., "Measure for Measure, Montmorency, and Sardou's La Tosca", *Comparative Drama* 14 (1980), 74-78.
- Ford, C.C., *Music, sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Ashgate, Burlington-Farnham 2012.
- Foucault, M., *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, Knopf Doubleday, New York 1980.
- Foucault, M., "The Subject and Power", *Critical Inquiry* 8 (1982), 777-795.
- Galtier, F., "La mort de Junius Blaesus ou l'illusion tragique (Tacite, Histoires III, 38-39)", *Latomus* 60 (2001), 637-646.
- Girardi, M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista europeo*, Marsilio, Venezia 1995.
- Glendinning, E., "Reinventing Lucretia: Rape, Suicide and Redemption from Classical Antiquity to the Medieval Era", *International Journal for Classical Tradition* 20 (2013), 61-82.
- Grondona, M., *Gli appunti di Puccini per "Tosca". Un commento*, LIM, Lucca 2011.
- Gurrieri, M., "Sarah Bernhardt e Giacomo Puccini: riflessioni su un 'passaggio di testimone'",

- in Giacomo Puccini, *Tosca*, programma di sala, Cagliari 2010, 43-53.
- Huet, V., "Napoleon I: a new Augustus?", in Edwards, C. (ed.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, CUP, Cambridge 1999, 53-69.
- Humbert-Mougin, S., *Figures de l'interprète dans le théâtre de Victorien Sardou*, in Ducrey 2007, 313-324.
- Keefe, B., "The Music of Puccini's *Tosca*", in Kahn, G. (ed.), *Tosca - Giacomo Puccini, Overture*, Richmond 2010, 17-27.
- Keitel, E., "Foedum spectaculum and Related Motifs in Tacitus Histories II-III", *Rheinisches Museum* 135 (1992), 342-351.
- Keitel, E., "Feast your eyes on this: Vitellius as a stock tyrant (Tac. Hist. 3.36-39)", in Marincola, J. (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden 2007, 441-446.
- Kerman, J., *Opera as Drama*, University of California Press Berkeley 1988.
- Lascelles, M., *Shakespeare's Measure for Measure*, Athlone Press, London 1953.
- Levene, D.S., "Pity, Fear and the Historical Audience: Tacitus on the Fall of Vitellius", in Morton Braund, S., Gill, C. (eds.), *The passions in Roman thought and literature*, CUP, Cambridge 1997, 128-149.
- Mantovanelli, P., *La metafora del Tieste: il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Libreria Universitaria Editrice, Verona 1984.
- Mantovanelli, P., Berno, F.R. (eds.), *Le parole della passione. Studi sulla lingua poetica latina. Atti del Convegno (Padova, 27-28 gennaio 2010)*, Pàtron, Bologna 2011.
- Martin, P.M., "La république contre les rois. Etude comparée d'un thème d'idéologie et de propagande dans la Rome républicaine et sous la Révolution française", in *Roma, Costantinopoli, Mosca*, ESI, Naples 1983, 173-198.
- Mazeau, G., *Le Bain de l'histoire*, Champ Vallon, Seyssel 2009.
- McCandless, D.F., *Gender and Performance in Shakespeare's Problem Comedies*, Indiana University Press, Bloomington 1997.
- Michelet, J., *Les Femmes de la Revolution*, A. Delahays, Paris 1855.
- Mila, M., *Lettura del Don Giovanni*, Einaudi, Torino 1988.
- Moindrot, I., (ed.), *Victorien Sardou: le théâtre et les arts*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010.
- Moore, T.J., "Morality, History, and Livy's Wronged Women", *Eranos* 91 (1993), 38-46.
- Paduano, G., "La scenica scienza di *Tosca*", *Strumenti critici* 2 (1987), 357-370.
- Paduano, G., "Tosca e il castello delle finzioni", in Id., *Come è difficile essere felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, ETS, Pisa 2004, 89-108.
- Paschoud, F., "Tacite, Histoires I,50. Art de la composition et vérité historique", in *Lemmata. Donum natalicium W. Ehlers sexagenario a sodalibus Thesauri linguae Latinae oblatum*, München 1968, 232-245 (rist. *Argos* 3 (1979), 7-19).
- Pecci, R., "Stabat... Scarpia: sadismo, religione e un tocco di Palestrina nella *Tosca*", in Giacomo Puccini, *Tosca*, programma di sala, Cagliari 2010, 25-39.
- Plessis, F., *Poésies complètes*, Albert Fontemoing, Paris 1904.
- Pomeroy, A.J., "Theatricality in Tacitus's Histories", *Arethusa* 39 (2006), 171-191.
- Porter, R., "Libertinism and Promiscuity", in Miller, J. (ed.), *Don Giovanni: Myths of Seduction and Betrayal*, Schocken Books, New York 1990, 1-19.
- Porter, R., Mulvey Porter, M. (eds.), *Pleasure in the Eighteenth Century*, MacMillan, London,

- 1996.
- Praz, M., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1992 (ed. orig. Società Editrice La Cultura, Milano-Roma 1930).
- Raskolnikoff, M., “L’adoration des Romains sous la Révolution française et la réaction de Volney et des Idéologues”, in *Roma, Costantinopoli, Mosca*, ESI, Napoli 1983, 199-213.
- Smith, J.H., “Charles the Bold and the German Background of the Monstrous Ransom Story”, *Philological Quarterly* 51 (1972), 380-393.
- Thompson, S., *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, revised edition, Indiana University Press, Bloomington 1975.
- Valantasis, R., “Constructions of Power in Asceticism”, *Journal of the American Academy of Religion* 63 (1995), 775-821.
- Vandiver Nicassio, S., *Tosca’s Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*, University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Vandiver Nicassio, S., *Imperial City: Rome under Napoleon*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Wartenberg, T.E., *The Forms of Power: From Domination to Transformation*, Temple University Press, Philadelphia 1990.
- Wartenberg, T.E., *Rethinking Power*, SUNY Press, Albany 1992.
- Webb, M., “‘On Lucretia who slew herself’: Rape and Consolation in Augustine’s *De ciuitate Dei*”, *Augustinian Studies* 44 (2013), 37-58.
- Wilson, A., *The Puccini Problem. Opera, Nationalism, and Modernity*, CUP, Cambridge 2007.

L'oro e le assassine. Brunilde e Crimilde in Germania e Islanda

Maria Adele Cipolla

Premessa. Le spose assassine di Sigfrido: un percorso tra le fonti

Qui di seguito si cercherà di tracciare un percorso attraverso le fonti del ciclo nibelungico-volsungico¹, che emerge in letteratura nel XIII secolo: nella tradizione norrena (cioè islandese-norvegese)², dove esso appare in una serie di testi eterogenei – Edda Poetica, *Skáldskaparmál*, “Dialogo sul linguaggio poetico” (*Skm*)³, *Völsunga saga*, “Saga dei Volsunghi” (*Vs*) – e nella regione austro-bavarese, con un grande poema epico, il *Nibelungenlied* (*Nl*), dove i nuclei tematici principali sono organizzati in una struttura narrativa complessa. Grazie ai rifacimenti moderni (nei quali le due tradizioni medievali, spesso divergenti, si contaminano)⁴, si finirà per considerarlo il ciclo leggendario germanico – o tedesco – per antonomasia.

Sia nelle fonti tedesche che in quelle norrene, l'azione si dipana intorno all'assassinio di Sigfrido, eroe prestante, audace e smisuratamente ricco (per essersi appropriato di un tesoro maledetto, sottraendolo a delle creature soprannaturali), e alle sue spose assassine, Brunilde e Crimilde. L'oro del Reno passa attraverso vari possessori, ogni volta conquistato con un delitto perpetrato all'interno del gruppo di appartenenza⁵. Inclusa l'uccisione di Sigfrido da parte dei cognati, che suscita una scia di rancori, fino all'annientamento di tutti gli attori principali. L'avidità maschile è il movente della tragedia, ma a darle esca è la rivalità gelosa e l'ossessione vendicativa di Brunilde e Crimilde, capri espiatori delle malefatte altrui (colpe che

1 Per procedere nell'enorme messe di dati, si sacrificheranno arbitrariamente molti rami e altrettanto arbitrariamente si selezioneranno i riferimenti bibliografici. I Nibelunghi tedeschi (*Nibelungen*) sono gli originari possessori del tesoro e poi i re burgundi che lo detengono; i Volsunghi (*Völsungar*) sono la stirpe di Sigfrido nella tradizione norrena.

2 La *Þiðreks saga af Bern*, “Saga di Teoderico di Verona”, fu redatta in Norvegia, la *Vs* è stata imputata di esserlo (von See 1994).

3 Negli *Skm*, il trattato di retorica di Snorri Sturluson (1225 ca.), la leggenda viene riassunta per spiegare le *kenningar*, le figure usate dai poeti antichi (gli scaldi) per definire l'oro (capp. 39-42). Nell'analisi che segue li considererò incidentalmente, solo quando presentino varianti utili al mio discorso: sulle relazioni degli *Skm* con le altre fonti volsungiche, Ney 2012.

4 Per un'utile sintesi sulla fortuna del *Nl*, Bertagnolli 2020: 161-170; sulla mitizzazione della tradizione norrena nel XIX e nel XX sec., Teichert 2008.

5 Nel vol. curato da Sahm, Heizmann, Millet 2019, il tema dell'oro nelle tradizioni epiche europee è trattato con un'attenzione sia alle fonti letterarie che ai dati archeologici.

nelle realizzazioni norrene si distribuiscono su vari personaggi, mentre nel *Nl* sono incarnate dalla figura luciferina di Hagen).

1. *Grimilde erga fratres perfidia*

Nonostante la diffusione sovraregionale di personaggi ed eventi confluiti nelle sistematizzazioni norrena e tedesca, il triangolo amoroso tra Sigfrido, Brunilde e Crimilde è ignoto tanto alle fonti anglosassoni⁶, quanto alle *kenningar* degli scaldi (il livello più alto delle tradizioni nordiche per noi attingibile) e alle testimonianze figurative della Scandinavia (pietre svedesi, XI sec., e decorazioni lignee delle chiese norvegesi, XIII-XIV sec.), dove prevalgono gli episodi di Sigfrido e il drago e di Gunnarr nella fossa dei serpenti⁷. Ugualmente, nei primi nove libri dei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus (1200 ca.: *GD*), dove altri materiali islandesi e remotamente germanici vengono integrati a creare una preistoria leggendaria per la monarchia danese, non c'è traccia di Sigfrido e delle sue spose.

Tuttavia, nella sezione storica dei *GD* (Lib. XIII,6,7)⁸, Saxo racconta come un carne tedesco sulla crudeltà di *Grimilda* verso i fratelli («notissimam Grimilde erga fratres perfidiam») fosse stato recitato a Knud Lavard (pretendente al trono danese, assassinato nel 1131 da un cugino rivale nella successione), per metterlo in guardia. Saxo pensa evidentemente alla vendetta di Crimilde della versione tedesca (che deve essergli nota attraverso qualche antecedente del *Nl*), un esempio notorio di slealtà verso i consanguinei: i Burgundi Gunther e Hagen vengono invitati alla corte di Attila e qui sterminati per istigazione o per mano della sorella Crimilde, divenuta in seconde nozze regina degli Unni, per vendicare l'uccisione di Sigfrido, suo primo marito. Il monito inascoltato da Knud duplica gli avvertimenti che non riescono a dissuadere i fratelli di Crimilde dal viaggio esiziale: a dispetto dei tentativi di metterli in guardia (messaggi cifrati, sogni premonitori e vaticini di creature soprannaturali), essi marciano inesorabilmente verso la rovina, obbedendo a un impulso che in talune delle fonti norrene, ad esempio nel carne dell'*Atlakviða* (*Akv*), viene elogiato come segno della fermezza dei sovrani. Nel *Nibelungenlied* esso inscena un sinistro ideale di perseveranza eroica insensata e autolesionista (che, nel viaggio verso la corte di Attila, spinge Hagen a distruggere il naviglio che li ha traghettati oltre il Danubio, per impedire il ritorno: *Nl* XXV,1581), la *Nibelungentreue*, esaltata nelle speculazioni del nazionalismo tedesco otto-novecentesco.

6 Singoli personaggi appaiono nel *Widsith*, nel *Deor*, nel *Beowulf* e nel *Waldere* (Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012: 65-66).

7 *Ibid.*: 71-75. Sulla sedia della *stavkirke* di Heddal (Norvegia, XIII sec.), sono raffigurati due cavalieri e una donna, che potrebbero rappresentare l'episodio della conquista di Brunilde.

8 Friis-Jensen, Fischer 2015: 936.

2. *Heldensage* e storiografia

La storia danese di Saxo è tra le poche fonti extra-islandesi delle tradizioni precristiane nordiche e aggiorna il genere tardoantico delle *origines gentium*, composte da autori dotti e latini sulle informazioni dei loro padroni barbarici, per il cui tramite materiali epici di origine orale e tribale (la cosiddetta *Heldensage*) venivano convogliati nella storiografia erudita⁹. Nei secoli le relazioni tra la cultura alta e le tradizioni poetiche orali devono essersi fatte circolari: lo si deduce, tra gli altri, dalle versioni contrastanti sulla morte Attila, per la quale le fonti più recenti (il Poeta Saxo, nel IX sec., e gli *Annales Quedlimburgenses*, nell'XI) stabiliscono il movente epico della vendetta di sangue della sposa. Nelle *origines gentium* e in notizie disperate di storici tardoantichi, si rintracciano nomi e motivi che contribuirono all'invenzione dei personaggi e delle vicende della nostra leggenda.

Molti dei nuclei narrativi confluiti nel ciclo, alcuni condivisi dalle tradizioni tedesca e norrena (la strage del re burgundo Gunther/Gunnarr e dei suoi per mano degli Unni, la lite fra due dame di corte che causa l'assassinio degli sposi), altri peculiari solo a una delle due (l'uccisione di Attila per mano dell'ultima sposa, che è solo nella versione norrena), corrispondono a fatti dell'età barbarica: l'annientamento dei Burgundi di re Gundaharius nel 437, in un conflitto con gli ausiliari unni di Ezio (nella *Chronica Gallica*, a. 452); una faida tra la regina visigota Brunichildis, sposa di Sigeberto I di Austrasia, e Fredegunda, concubina di Chilperico I di Neustria, che provocherà la morte di entrambi i fratelli (in Gregorio di Tours, VI sec.); il litigio per questioni di rango, alla terme di Pavia, tra due dame della corte ostrogota, con conseguenze esiziali sui mariti, il potente condottiero Uraia e il re Ildibaldo (in Procopio, VI sec.); la morte di Attila in relazione alle nozze con una prigioniera di nome *Ildico*, alla quale, come si è detto, autori mediolatini attribuiranno il movente della vendetta di sangue (in Prisco di Panio, V sec., e Giordane, VI sec.)¹⁰.

Grandi incertezze riguardano i percorsi di questi materiali, che dovevano essersi formati presso gruppi germanici continentali, fino all'Islanda: l'oligarchia fondiaria che domina nell'isola (indipendente dalla corona di Norvegia fino al 1262) è molto interessata ai pedigree reali, cosa che spiega l'organizzazione genealogica del ciclo nelle fonti islandesi. Qui i personaggi vengono assegnati a dinastie reciprocamente ostili – i *Volsungar* (con Sigurðr), i *Gjúkungar*, cioè i Burgundi (con Gunnarr, Högni e Guðrún) e i *Buðlungar* (con Attila e Bynhildr, collegati da una surrettizia parentela solo nella tradizione norrena)¹¹ – e i temi dell'avidità, della slealtà e della vendetta vengono duplicati, a ritroso o in avanti, lungo la linea delle genealogie. Sulle vie attraverso le quali questi materiali epici avrebbero raggiunto l'Islanda ci sono varie ipotesi, tutte plausibili e nessuna definitiva, che mettono in campo mediazioni

9 Un'eccellente introduzione alla *Heldensage* in Millet 2008: 175-237, 253-257, 286-326.

10 Ildico potrebbe essere l'ipocoristico di un antroponimo composto come *Kriem-hild*.

11 Von See *et al.* 2012: 378.

danesi, norvegesi o dei gruppi vichinghi insediati in Inghilterra. Il percorso avrebbe avuto inizio quando la comunità islandese non si era ancora costituita (cosa che avvenne a partire dal X sec.): alcuni scaldi islandesi (che alludono all'invito di Attila ai cognati e alla loro uccisione e, insieme, all'uccisione di Attila e dei figli perpetrata da Guðrún) confermano la notorietà di questa versione della materia nell'isola tra X e XII sec.¹².

3. Gli adattamenti letterari

Senza che sia possibile ricostruire le modalità e i canali dell'osmosi tra i materiali di provenienza erudita e le tradizioni poetiche orali dei gruppi emergenti dalle migrazioni e ancora illetterati, gli esiti delle notizie degli storiografi nelle letterature medievali seguiranno alcune modalità costanti di adattamento: gli anacronismi (che fanno sì che i personaggi di Gundaharius, morto nel 437, Attila, morto nel 453, e Teoderico il Grande, morto nel 526, siano presentati come contemporanei e li si faccia interagire); la tipizzazione dei protagonisti (che incarnano caratteri codificati e compiono gesti convenzionali, obbedendo agli impulsi di modelli etici rigidi, come la *êre* "onore" e la *triuwe* "lealtà", che nel *Nl* sono frequentemente invocate e più spesso violate); l'assenza di uno sviluppo psicologico dei personaggi (che tuttavia assumono comportamenti mutevoli e contraddittori, come reazioni obbligate al mutare degli eventi)¹³; la convenzionalità delle situazioni recursive (performance eroiche, sfide e riconciliazioni, corteggiamenti e nozze, banchetti e feste, inviti menzogneri e tradimenti); l'attribuzione delle stesse azioni a personaggi diversi (come il rifiuto di rivelare il nascondiglio del tesoro, dopo aver tramato per rimanere il solo depositario del segreto, che nell'*Akv* 26-27 riguarda Gunnarr e nella XXXIX *âventiure* del *Nl* Hagen). Tra le difformità fra le tradizioni tedesca e norrena (che entrambe accolgono materiali di provenienza favolistica e folclorica), la presenza di elementi mitologici espliciti solo nelle fonti norrene (con Odino e la valchiria): ma Odino e il suo corrispettivo anglosassone *Wôden* sono stati assunti da secoli nelle genealogie regali e, nei testi islandesi che considereremo, la natura divina del personaggio non viene dichiarata.

3.1. Le assassine in Germania: *Crimilde derubata*

La principale versione tedesca è rappresentata dal *Nl*¹⁴, un'opera di matrice

12 *Ibid.*: 151.

13 Lienert 2015:

14 Alle fonti tedesche appartengono anche il *Lied vom hürnen Seyfrit* (un testo tardivo focalizzato sulla giovinezza di Sigfrido) e la *Piðreks saga* (traduzione norvegese di modelli tedeschi). Il *Nl* conta ca. 2400 quartine con rima in cesura. La trama è suddivisa in trentanove *âventiuren* (episodi di lunghezza variabile). Se ne conoscono trentasette testimoni (XIII sec. *in*.-XVI sec. *in*.), provenienti dalle aree alemannica orientale, austro-bavarese e francone-renana. I tre manoscritti principali, tutti del XIII sec. – A = Monaco Cgm 34, B = St. Gallen 857, C = Karlsruhe, Donaueschingen 63 – rappresen-

aulica in dialogo con la contemporanea narrativa cortese: il *Nl*, nonostante le varianti delle tre recensioni, mostra un intreccio unitario, con lo snodarsi degli eventi lungo gli assi del Reno – nella prima parte (dove agiscono sia Brunilde che Crimilde) – e del Danubio – nella seconda parte (dove agisce la sola Crimilde). La trama si apre con la prima *bridal quest* e con la principessa burgunda *Kriemhild*, introdotta con le iperboli della stilizzazione cortese («ein viel edel magedîn» I,1,1, «ein schoene wîp» I,1,3), ma la clausola della prima quartina, secondo lo stile caratteristico del poema (che spesso chiude le strofe con un verso prolettico), anticipa le sciagure di cui la donna sarà causa: «Dar umbe muosen degene l vil verliesen den lîp» («per lei molti guerrieri l perderanno la vita»). Già nella prima *âventiure*, le premonizioni della tragedia che incombe sui re burgundi di Worms, Gunther, Gernot e Giselher, per colpa dell'astio di due dame («von zweier edelen frouwen nît», I,6,4), incrinano la rappresentazione convenzionale della corte burgunda. Quando la regina madre interpreta un sogno come presagio di un matrimonio prestigioso ma minacciato da un destino avverso (I,13-15: il “sogno del falco”), la fanciulla Crimilde ostenta avversione per le nozze: questo non le impedirà, di lì a poco, di acconsentire alle nozze con Sigfrido, conformandosi al modello della moglie ubbidiente, anche quando il marito, senza consultarla, rinuncerà per lei all'eredità dei Burgundi (XI,691-695), defraudandola per la prima volta delle risorse su cui fondare la propria *êre* a corte. O quando, dopo la lite con Brunilde, Sigfrido punirà lei, per aver rivelato l'imbroglio di cui è lui il responsabile in combutta col cognato (XIV,861-862).

Il comportamento di Crimilde muta con il torto subito con l'assassinio di Sigfrido (e i sensi di colpa per esserne stata complice involontaria, rivelando a Hagen il segreto della vulnerabilità dello sposo: XV *âventiure*): l'offesa viene rinnovata dal furto del tesoro – la *Morgengabe* (il dono nuziale di Sigfrido), il requisito che distingueva una moglie legittima da una concubina¹⁵ e dalle provocazioni di Hagen. Dopo le seconde nozze con Attila (*Etzel*, nel *Nl*), la vedova Crimilde rimugina confusamente tra la nostalgia per il prestigio perduto e la voglia di farla scontare ai colpevoli. Tra le tenerezze dell'alcova, la donna riesce a convincere l'ignaro marito a invitare i suoi fratelli a corte (XXIII *âventiure*), ma lo sviluppo degli eventi immediatamente successivi, più che seguire un piano, oscilla fra i tentativi di risolvere il conflitto ripristinando il diritto – con la restituzione della *Morgengabe*, sulla quale Crimilde vanta diritti legittimi – e il crescendo della rabbia, quando le richieste vengono tutte deluse con sprezzo dall'avversario (il tesoro è sepolto in fondo al Reno – replica Hagen – e ci starà fino al Giorno del Giudizio: XXVIII,1741-1742). Solo dalla XXXI *âventiure*, con la lunga sequenza del banchetto funesto, il proposito della vendetta

tano diverse recensioni, che contano un numero variabile di quartine. La recensione C, la più estesa (Millet 2008: 228-237), attenua le colpe di Crimilde, attribuendo le responsabilità più gravi a Hagen. La maggior parte delle edizioni, inclusa quella di Schulze-Grosse 2010 seguita qui, si basano sull'edizione di B curata da Karl Bartsch nel 1865.

viene dichiarato e irreversibilmente messo in pratica (nonostante le resistenze dei personaggi che di Crimilde dovrebbero essere amici).

Il punto di non ritorno è un episodio, del quale c'è una traccia nel resoconto di Prisco (sulla presenza, al banchetto, del figlio minore di Attila, prediletto dal padre)¹⁶ e che viene sviluppato nelle fonti norrene (dove i due bambini di Attila e Guðrún vengono sacrificati dalla madre e dati in pasto al padre): nel *NI*, Crimilde fa condurre al banchetto il figlio bambino Ortlieb, che Attila con tenera sollecitudine – e tragica ironia – annuncia di voler affidare ai cognati, venendo raggelato da un commento di Hagen: «doch ist der künec junge l sô veichlîch getân» («ma il giovane re l'è segnato dalla morte» XXXI,1918,3). Qualche strofa più avanti, la decapitazione di Ortlieb per mano di Hagen – la testa del bambino sbalzata in grembo alla madre – sarà la mossa d'inizio dell'ultima partita e della mattanza degli Unni e dei Burgundi. Il racconto non esplicita le intenzioni omicidarie della regina verso il figlio, ma un commento del narratore – «wie kunde ein wîp durch rache l immer vreislîcher tuon?» (XXXI,1912,4: «come potrebbe una donna, per vendetta, l fare un gesto più atroce?») – desta il sospetto di una deliberazione di esporre il bambino alla prevedibile ferocia del nemico, per scatenare la battaglia finale. L'ambiguità, forse conseguenza della mancata armonizzazione di fonti contraddittorie, risulta in una paradossale collaborazione dei due avversari, Crimilde e Hagen.

Crimilde chiede che Hagen le venga consegnato e, al rifiuto, fa appiccare il fuoco alla sala nella quale sono stati rinchiusi i Burgundi. Alla fine, sopravvivono solo Hagen e Gunther, che vengono sconfitti, uno dopo l'altro, da Teoderico, esule alla corte di Attila con il maestro d'armi Ildebrando (XXXVIII *âventiure*). I due superstiti vengono consegnati a Crimilde e imprigionati separatamente. La regina gioca l'ultima carta, promettendo a Hagen la grazia della vita in cambio del tesoro e, per l'ultima volta, viene gabbata: «Diu rede ist gar verlorn, l vil edliu küneginne. Jâ hân ich des gesworn, l daz ich den hort iht zeige die wile daz si leben, l deheiner mîner herren, so sol ich in niemene geben» (XXXIX, 2368: «Sono parole perse, l nobilissima regina. Perché, sì, io ho giurato l che non rivelerò dove giace il tesoro finché anche uno dei miei signori l sarà vivo: fino ad allora, io non darò il tesoro a nessun altro!»).

Crimilde cade un'ultima volta nella trappola: fa decapitare il fratello e ne esibisce al nemico la testa mozzata, tenendola per i capelli nella postura di un'empia Giuditta (XXXIX, 2369). La replica sarcastica di Hagen – «Den schaz den weiz nu niemen wan got unde mîn l der sol dich, vâlandinne, immer wol verholn sîn!» (XXXIX, 2371, 3-4: «Del tesoro ora sappiamo solo io stesso e Dio l e a te, demonio di una donna, sarà celato per l'eternità») – rappresenta la sentenza di morte per entrambi: Crimilde decapita Hagen, ma Ildebrando, inorridito, le balza addosso e la fa a pezzi a colpi di spada. Il poema si chiude variando e attualizzando il verso con il quale, nella

prima *âventiure*¹⁷, Crimilde si era opposta al matrimonio: «Mit leide was verendet des küneges hôchgezît, l als ie diu liebe leide ze aller jungeste gît» (2378, 3-4: «Nel lutto terminava la festa del sovrano, l perché l'amore, sempre, finisce con il volgersi in dolore»).

3.2. Brunilde ingannata

Sigfrido, principe del *Niederland* (nel *Nl*, *Sôvrit*), viene introdotto nella seconda *âventiure*, con una presentazione convenzionale – un doppione di quella di Crimilde – che culmina con l'investitura cavalleresca e un tentativo di acclamazione al trono, a cui il giovane oppone un malaugurato rifiuto (poiché, nel seguito della storia, l'incertezza sul suo rango avrà conseguenze nefaste). Quindi, nella terza *âventiure*, l'eroe è già impegnato nel corteggiamento di Crimilde (della quale si è invaghito in forza della fama, come accadrà più tardi a Gunther per Brunilde): le sue due imprese giovanili (la conquista del tesoro dei Nibelunghi e di un magico cappuccio, la *tarnkappe*, da una parte, e il bagno nel sangue del drago e la conseguente invulnerabilità, dall'altra), vengono riferite da Hagen quando l'eroe arriva a Worms, nella prima *bridal quest* (III,86-101).

Di un precedente incontro con Brunilde (*Brünhild*), nel *Nl* non si fa parola. All'inizio della seconda *bridal quest*, il narratore introduce la regina di Isenstein e le severe condizioni che ella impone ai corteggiatori¹⁸, concludendo con la stessa premonizione funesta che aveva chiuso la presentazione di Crimilde: «Dar umbe muosen helde l sît verlieren den lîp» (VI,328,2-4: «Per questo degli eroi, l in futuro, perderanno la vita»). Sigfrido, per quanto incline a soddisfare ogni richiesta di Gunther, allo scopo di ottenere il consenso alle nozze con Crimilde, in questo caso, cerca di dissuaderlo. Egli è infatti al corrente dei costumi feroci della donna, cosa che Hagen non manca di rimarcare, suggerendo che Gunther affronti l'impresa proprio con l'aiuto di Sigfrido: vengono poste le premesse dei successivi inganni e Hagen appare sotto una luce sinistra.

Sarà Sigfrido a guidare la partita e, per evitare che Brunilde riconosca in lui il suo corteggiatore predestinato, finge di essere lo scudiero di Gunther, mortificando il proprio rango e trasgredendo le norme: il semplice scambio di aspetto concordato dai due nelle versioni norrene, si complica con questioni attinenti alla gerarchia feudale. In effetti, all'arrivo a Isenstein, Sigfrido viene riconosciuto da un cortigiano e la regina rivolge il saluto solo a lui (VII,419), dando adito all'ipotesi che, in qualche antecedente del *Nl*, i due già si fossero incontrati. Ma, in questo caso anche più che altrove, la ricostruzione delle fonti perdute è aleatoria: nella tradizione norrena, infatti, la creazione di un'unica Brunilde – che fonde la valchiria (che nell'Edda

17 I,17,3: «wie liebe mit leide ze jungest lônén kan» («perché l'amore, infine, ripaga col dolore»).

18 Sulla forza della Brunilde tedesca in relazione alla considerazione sociale dei due sessi, Renz 2006.

Poetica porta un nome diverso) e la principessa Brynhildr (figlia di Buðli e sorella di Attila) – non è perfettamente riuscita.

Nascosto sotto la *tarnkappe* (che rende invisibili e infonde la forza di dodici uomini) ed eseguendo i gesti che Gunther si limita a mimare, Sigfrido riuscirà, non senza uno sforzo immane, a superare le prove della mostruosa virago, che Hagen, imprecando, associa al demonio: «diu ist des tiuveles wîp» (VII,438: «costei è la moglie del demonio»), «Jâ solde si in der helle sîn des üblen tiuvels brût» (VII,450,4: «Dovrebbe stare all'inferno, come sposa del perfido demonio»). Brunilde deve infine dichiararsi sconfitta e acconsentire alle nozze con Gunther, nel quale, con l'inganno, è stata indotta a riconoscere il vincitore: prima di lasciare l'Islanda, i Burgundi dissipano con insensata prodigalità il patrimonio ereditario della regina (che deve insistere per portare con sé qualche cassa di gioielli). Come Sigfrido con Crimilde, il marito imbrogliatore e il suo clan si affrettano a spogliare degli averi la novella sposa (la quale, con le prove insuperabili imposte ai pretendenti, mirava a preservare il nubilato, il prestigio e le ricchezze).

Durante il viaggio verso Worms, Brunilde rifiuta di darsi (VIII,528); all'arrivo a corte, quando Sigfrido (che è stata indotta a credere sia un vassallo) ottiene la ricompensa e si celebra il fidanzamento con Crimilde, Brunilde s'indigna per la violazione delle gerarchie e pretende chiarimenti, minacciando di non concedersi prima di aver avuto spiegazioni persuasive (X,618, 620, 622). Le due coppie si dirigono alle alcove, ma Brunilde respinge l'amore del marito, lo percuote e poi lo lega con la propria cintura, appendendolo con un gancio alla parete, dove Gunther trascorrerà una notte nuziale vergognosa. La mattina seguente, affranto, il re lamenta col cognato il danno e la vergogna di essersi portato in casa un demonio («want ich hân den üblen tiuvel heim ze hûse geladen»: X,649,2), e Sigfrido si offre di aiutarlo: s'introdurrà nottetempo nell'alcova reale nascosto dal cappuccio fatato e costringerà la donna a cedere allo sposo, dovesse pure costargli la vita. Gunther accetta: che Sigfrido faccia della terribile donna ciò che vuole, la uccida anche se serve, purché s'impegni a non violarla (X,655). Le cose sembrano andare come pattuito. Sigfrido, non visto, ingaggia con la sposa un corpo a corpo in cui teme persino di perdere la vita. Brunilde tenta di legare anche lui, ma la resistenza di Sigfrido improvvisamente la schianta: Brunilde si abbandona e Gunther la possiede (X,677). In un passaggio non del tutto chiaro, Sigfrido, andandosene, sfilava a Brunilde un anellino e la cintura (X,679-680): le donerà a Crimilde, con conseguenze nefaste. Consumato l'amplesso, la sua forza straordinaria si vanifica e Brunilde diviene uguale a qualsiasi altra donna (X,681-682).

Passano dieci anni, Sigfrido e Crimilde rientrano nel Niederland, l'eroe viene proclamato re ed entrambe le coppie hanno un figlio maschio. Ma Brunilde non dimentica l'ossessione per il rango di Sigfrido e, indispettita dal non ricevere i tributi e gli omaggi dei cognati, che crede suoi vassalli, insiste con Gunther affinché li inviti a Worms a una festa di corte: il marito acconsente e Sigfrido e Crimilde accettano.

Fin qui, Gunther non mostra intenzioni maliziose, ma una battuta di Hagen sul tesoro di Sigfrido inocula il veleno della cupidigia: «hei solde er [= *hort*] komen immer in der Burgonden lant!» (XII, 774,4: «Ah, se il tesoro arrivasse mai da noi, nella terra dei Burgundi!»).

Durante la festa di corte, scoppia una lite fra le due regine sul prestigio dei due sposi: Crimilde schernisce la fissazione di Brunilde per il rango di Sigfrido, la accusa di adulterio – «wie möhte mannes kebse immer werden küniges wîp?» (XIV,839: «come potrebbe mai la sguadrina di un vassallo diventare la sposa di un sovrano?») – e ne esibisce pubblicamente le prove, l'anello e la cintura di cui è stata privata con la verginità. Brunilde, in lacrime, esige riparazione. Sigfrido si discolpa con un giuramento, e fa ammenda infliggendo punizioni corporali alla moglie intemperante: Gunther sembra soddisfatto. È allora Hagen ad assumersi l'impegno di risarcire l'onore della regina e ordisce nei dettagli la congiura. A ridosso dell'assassinio, pur venendo invocata molte volte come pretesto del misfatto compiuto, Brunilde smette di agire. Apparirà nel poema solo un'ultima volta, nella notte del commiato prima del viaggio dei Burgundi verso Attila, ridotta a sposa compiacente nel letto di Gunther («si trûte noch des nahtes den sînen wætlîchen lîp», XXV,1515,3-4: «quella notte amò ancora una volta il bel corpo del re») e il poeta non ne fa più nemmeno il nome.

3.3. Distanziamenti: come gabbare le donne del demonio

Qualunque fosse dunque la stratificazione della leggenda di Brunilde a monte del testo tedesco, nel *Ni* il suo caso è ridotto a esempio notevole della sottomissione di una forza esorbitante (parallela a quella di Sigfrido) e, almeno all'inizio, antagonista dell'ordine cortese; quindi al racconto di come venisse cinicamente usata per gli scopi dell'avidità maschile (ché sono gli interessi, non la *triuwe* e la *êre*, a muovere gli eventi), cosicché, dopo l'assassinio di Sigfrido, la sua funzione narrativa si esaurisce e l'azione si dimentica di Brunilde. Tanto nella versione tedesca che in quella norrena, pur essendo l'unica delle due dame avvezza all'uso delle armi, Brunilde viene completamente esautorata dall'esecuzione della vendetta, nella generale indifferenza per gli abusi che ha subito: perché non è l'imbroglio maschile che l'ha costretta al matrimonio a essere messo in questione, ma l'intemperanza di Crimilde durante una lite tra donne. Ciò consente al poeta di rimetterla al suo posto (dentro il letto nuziale) e poi di abbandonare il personaggio.

Entrambe le rivali, negli episodi che le vedono agire (cioè le gare di forza a Isenstein e la lotta nell'alcova, per Brunilde, e la lunga sequenza della vendetta finale, per Crimilde), vengono associate al demonio. Nella *bridal quest* a Isenstein e dopo la prima notte nuziale, più volte Brunilde è stata chiamata la “sposa del diavolo”. Negli eventi alla corte di Attila, Hagen, nel rifiutarle definitivamente la restituzione dell'oro, apostrofa Crimilde con l'epiteto di *vâlandinne* (XXXIX,2371,4), ma già al momento in cui il proposito della vendetta le si affaccia alla mente, il narratore commenta: «Ich wæne der übel *vâlant* Kriemhilde daz gerieset» (XXIII,1394: «Sospetto

sia stato il Maligno a consigliare Crimilde!»), usando un nome del diavolo che, nella concitazione della tragedia finale, verrà applicato, al femminile, alla regina stessa¹⁹.

Il tentativo di porre le azioni più empie e dissennate sotto lo stigma diabolico muove la variabilità delle versioni del *Nl* e si rafforza, insieme ad altri elementi di ortodossia chiesastica, nella recensione C. Nel poema le norme e la morale sono erratiche, come la distinzione tra un ammissibile pragmatismo politico e una palese ingiustizia: l'assassinio di Sigfrido e il furto del tesoro vengono disapprovati dal narratore, ma mai puniti in forza di diritto. Nonostante la liceità delle richieste di Crimilde di punire l'assassino e recuperare il tesoro non venga mai espressamente messa in dubbio, la riprovazione della parte maschile, e talvolta del narratore, colpisce la vedova per il semplice sospetto che possa adire la vendetta (come sarebbe logico e come infatti sarà), esecrandola per i delitti che viene indotta a compiere, e simpatizzando per chi ve la induce. Le inevitabili reazioni dell'eroina alle provocazioni del suo stesso clan le meritano l'avversione dei vassalli di Attila, insensibili ai suoi diritti conculcati: Ildebrando si rifiuta di contrastare l'eroismo invitto dei Nibelunghi (cioè i Burgundi in quanto detentori, per quanto illecitamente, del tesoro) e, quando Teoderico deplora la malafede e le intenzioni omicidiarie di Crimilde, il narratore rimarca in lui l'assenza di slealtà (*untruwe*: XXXI,1903,1), nonostante il suo rifiuto di assistere la regina violi le norme della fedeltà cortese.

Nella concitazione degli eventi finali, le colpe vengono tracotantemente ammesse: Hagen, ostentando la spada di Sigfrido, Balmung, sotto gli occhi della regina, confessa finalmente l'assassinio (XXXIX, 1790-1791). Balmung sarà oggetto dell'ultima richiesta di Crimilde, a cui Hagen, ormai ridotto in ceppi, non potrà opporsi: sfilandola dalla guaina e impugnandola a due mani, la regina lo decapita, con un gesto in cui gli astanti colgono una tale empietà da meritargli di essere fatta a pezzi da Ildebrando (XXXIX, 2372-2373). Il vero antagonista di Crimilde, il personaggio più impenetrabile e inescusabile, è Hagen, manipolatore delle *Spielregeln*²⁰ fin da quando le ha carpito il segreto della vulnerabilità di Sigfrido, rendendola involontaria complice dell'assassinio (XV,891). Ma l'agire di Hagen ha effetti paradossali per la comunità e per il suo preteso eroismo: l'oro viene sottratto a ogni utilità sociale, il potere dei Burgundi viene annientato, Hagen si procura una morte disonorevole per mani femminili, Ildebrando infrange definitivamente le norme eroiche, uccidendo una donna e scempiando il corpo di una regina.

4. Gli adattamenti letterari: le fonti norrene

Nella tradizione norrena, la variante più cospicua rispetto alla trama del *Nl*, oltre al diverso bersaglio della vendetta della vedova nella parte finale, è l'introduzione del personaggio negativo di una regina madre che determina gli eventi con i suoi

19 Lexer 1878: 8.

20 Müller 1998.

filtri magici, facendo dimenticare a Sigfrido (qui Sigurðr) l'impegno assunto con la prima delle due donne (qui Brynhildr) e alla seconda (qui Guðrún) l'astio per i fratelli che le hanno ucciso il marito.

Tra le fonti, va considerata in primo luogo l'Edda Poetica, una silloge di carmi eroici con brevi inserzioni in prosa, che si estendono dalla generazione che precede Sigurðr (con i figli maggiori di Sigmundr il Volsungo) all'estinzione dei clan dei Volsungar e dei Gjúkungar (in una sezione del ciclo non considerata nel *NI*)²¹. L'antologia è tramandata da un solo manoscritto islandese, il *Codex Regius* (*CR*)²², del 1270 ca. I carmi sono stati datati tra il IX e il XIII sec., postulando per i più antichi un'origine presso le popolazioni germaniche continentali. Il codice è segnato dalla perdita di un fascicolo e di un numero imprecisabile di componimenti riguardanti il triangolo amoroso tra Brynhildr, Guðrún e Sigurðr e l'assassinio di quest'ultimo. La lacuna inizia nel mezzo del carme della valchiria (*Sigrdrífomál*), la prima creatura femminile con la quale Sigurðr entra in contatto, e termina quando l'eroe è già stato ucciso: manca il racconto dei due matrimoni, della lite tra le regine e dell'assassinio di Sigurðr, ma abbiamo gli ultimi momenti della vita di Brynhildr, che si chiude con il suicidio e un funerale condiviso con l'eroe del quale ha procurato la morte. Con le analessi e le prolessi nei carmi conservati (profezie, sogni rivelatori e ricordi) vengono richiamati alcuni degli eventi perduti nella lacuna²³. Lo stile dei carmi eddici non è descrittivo e il profilo delle nostre protagoniste si ricava dallo sviluppo dell'azione in scene staccate (con salti logici e omissioni, ripetizioni e ridondanze) e dai dialoghi che le intercalano.

La seconda fonte considerata, dalla quale si recuperano gli episodi perduti nella lacuna del codice dell'Edda Poetica, è la *Vs*, che rielabora in prosa una raccolta simile ma non identica a quella tramandata nel *CR*: seguendo la successione dei carmi in una strutturazione a schidionata, la saga tenta di armonizzare la variabilità e le inconsistenze dei modelli; essa, inoltre, prolunga l'azione all'indietro, con l'intera storia dei Volsungar, attribuendo alla dinastia una discendenza da Odino. La *Vs* appartiene a un sottogenere delle saghe islandesi, le *fornaldarsögur* ("saghe del tempo antico"), che riscrivono i materiali poetici fondati sulle vicende dell'età eroica²⁴.

21 Sul complesso volsungico norreno, Deichl 2019. Due carmi raccontano l'uccisione dei figli di terzo letto di Guðrún alla corte di Jǫrmunrekkr, adattamento letterario del grutungo Ermanarico, travolto dall'espansione degli Unni nel 375 (ne riferiscono, con cospicue varianti, Ammiano Marcellino, IV sec., e Giordane).

22 Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, Gks 2365 4°. La prima sezione del manoscritto contiene undici carmi di argomento mitologico, alla quale seguono diciotto carmi eroici incentrati sul ciclo del quale ci si occupa qui.

23 Von See *et al.* 2012: 151.

24 Lassen, Ney, Ármann Jakobsson 2012.

La *Vs* è trasmessa da un solo codice islandese del 1400 ca.²⁵, in cui funge da antefatto alla *Ragnars saga loðbrókar* (“Saga di Ragnarr brache-di-pelo”), il cui protagonista (un eroe labilmente collegato a figure storiche dell’età vichinga) era celebrato come capostipite della famiglia reale norvegese del XIII sec., della quale il manoscritto prolungava a ritroso l’albero genealogico fino ai Volsunghi e a Odino. Il collegamento tra le due saghe è corroborato da posticce relazioni familiari (una delle spose di Ragnarr, Áslaug, è figlia degli amori di Sigurðr e Brynhildr, mai espressamente ammessi altrove) e da dettagli recursivi (come lo sguardo tremendo di Sigurðr, un motivo valorizzato nell’episodio del suo assassinio, che lo accomuna a un omonimo figlio di Ragnarr).

4.1. *Brynhildr: l’identità divisa*

La storia di Brynhildr successiva all’assassinio di Sigurðr è raccontata anche nei carmi eddici che seguono la lacuna, ma l’intera biografia si ha solo nella *Vs* (capp. XXI-XXXIII), un testo irto di ripetizioni e inconsistenze che ne svelano l’origine stratificata. Nella *Vs*, da una serie di incontri tra Brynhildr e Sigurðr, emerge un personaggio prismatico, le cui molte facce sono tenute insieme soprattutto dal nome. Subito dopo essersi impossessato del tesoro, Sigurðr libera da un magico sonno inflitto da Odino una donna che, in cima a una fortezza cinta da bagliori, dorme stretta in una corazza che le aderisce al corpo come una seconda pelle: al risveglio, la donna – che il narratore della *Vs* chiama ormai Brynhildr ma che nel *CR* «diceva di chiamarsi *Sigrðrifa* e di essere una valchiria»²⁶ – lo riconosce, racconta le proprie vicissitudini – inclusa la condanna da parte di Odino a doversi sposare e il giuramento di non sposare uomo che conoscesse la paura – e impartisce al giovane insegnamenti sulla magia delle rune e consigli di comportamento: al momento del commiato, i due, con un brindisi solenne, stringono un patto matrimoniale (capp. XXI-XXII).

Sigurðr riprende il viaggio e giunge alla dimora del tutore di Brynhildr, la quale – spiega la voce narrante – era chiamata così perché adusa a combattere con elmo e corazza (*brynja*). La donna è intenta alla tessitura di un arazzo con le imprese dell’eroe. Un giorno, il falcone di Sigurðr si posa in volo sulla finestra di Brynhildr: lui, ammalato e dimentico dell’impegno già contratto con la stessa donna, dichiara di volerla in moglie, nonostante i cortigiani tentino di dissuaderlo per via dei costumi marziali e della scarsa inclinazione di Brynhildr all’amore. Durante un colloquio, Sigurðr la bacia e si dichiara: Brynhildr tenta di resistere, perché è una guerriera, una *skjaldmaer* (un’espressione che solo con una forzatura si può rendere con “valchiria”)²⁷ e perché Sigurðr – profetizza – è destinato a sposare Guðrún. Tuttavia,

25 Copenhagen, Det kongelige bibliotek e Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, NKS 1824 4°. L’edizione considerata è quella curata da Olsen 1906-1908.

26 «Hon nefdisk Sigrðrifa, ok var valkyrja»: *Sigrðrífomál*, seconda prosa.

27 «Eigi er þat skipat, at vit búim saman: em ek skjaldmaer» (*Vs* 25: «Non è destino che noi viviamo insieme: io sono una skjaldmaer»).

alla fine, la donna cede all'insistenza, i due si scambiano per la seconda volta impegni nuziali e, all'atto di andare, l'eroe le dona un anello (capp. XXIV-XXV).

L'azione si sposta lungo il Reno, nel regno dei Gjókungar. La fanciulla Guðrún, sorella dei re Gunnarr e Högni, fa sogni nefasti – Brynhildr le ha ucciso un cervo dal vello dorato – e gliene chiede spiegazione. Brynhildr, riconoscendo Sigurðr nel cervo ucciso e consapevole dell'imminente tradimento di lui, vaticina a Guðrún gli eventi futuri, fino alla strage alla corte di Attila (capp. XXVI-XXVII). Sigurðr arriva dai Gjókungar, dove non fa mistero del vincolo che lo lega a Brynhildr: ma la regina madre, Grímhildr, una maga, con un filtro dell'oblio, fa sì che egli la dimentichi, che sposi la figlia e stringa patti di fratellanza con i figli, inducendo poi Gunnarr a prendere in moglie proprio Brynhildr (cap. XXVIII). Anche Gunnarr viene scoraggiato: costei – gli viene detto – sposerà solo chi sia in grado di superare la vampa fiammeggiante che circonda il suo castello. Il cavallo di Gunnarr si rifiuta di saltare tra le fiamme e quello di Sigurðr non accetta di farsi montare da altri: sarà perciò l'eroe – scambiato il proprio aspetto con il cognato grazie ai trucchi della regina madre – a superare la prova, trascorrendo più notti insieme a Brynhildr, con la spada nel talamo, e uno scambio finale di anelli. Tuttavia, Brynhildr nutre sospetti sulla vera identità dello sposo novello e affida al tutore la figlia avuta con Sigurðr, Áslaug (della quale si parla qui per la prima volta e che sarà il collegamento con la *Ragnars saga*). Alla corte dei Gjókungar si celebra un banchetto di più giorni: alla fine della festa, Sigurðr ricorda i patti stretti con Brynhildr ma tace (cap. XXXIX).

La lite delle regine, mentre si lavano al fiume, riguarda anche qui il prestigio dei rispettivi sposi. Brynhildr avanza dubbi sulla condizione servile e la nascita oscura di Sigurðr – un sospetto che, nonostante la glorificazione dei Völsungar nella *Vs*, serpeggia nella materia (su un simile motivo si fonda forse la finzione di Sigfrido scudiero di Gunther del *Nl*). Guðrún, piccata, rivela lo scambio d'identità tra Sigurðr e Gunnarr e le mostra l'anello: Brynhildr lo riconosce, capisce di essere stata imbrogliata e indotta a violare i propri stessi giuramenti, e rivendica il diritto alla vendetta. Si abbandona quindi a un prolungato torpore e, durante un penoso chiarimento, minaccia di uccidere il marito, tanto che Högni la mette in ceppi: liberata per intercessione di Gunnarr, Brynhildr si mette al telaio e tesse con tanta foga da strappare la tela. Gunnarr cerca invano di rabbonirla e, ancora una volta, chiede che Sigurðr intervenga. L'eroe le fa visita e le dichiara un immutato amore, proponendole un offensivo triangolo. Il conflitto, sentenzia a questo punto Brynhildr, potrà risolversi solo con la morte di uno dei tre. Gunnarr, per appropriarsi del suo tesoro, decide che Sigurðr sia ucciso nonostante i patti giurati: se ne incaricherà un fratello più giovane, che non ha vincoli d'onore col cognato. Sigurðr, sorpreso all'alba nel talamo, per due volte fa desistere il sicario con una terribile occhiata, ma, al terzo tentativo, viene trucidato al fianco della sposa. Alle urla di Guðrún, Brynhildr scoppia a ridere, ma poi si getta sulla spada e, prima di spirare, profetizza le future tragedie della stirpe e chiede di essere arsa con Sigurðr in un rogo sontuoso,

con gli ori, i servi, i falconi e una spada snudata in mezzo alla pira. Così esce di scena (capp. XXX-XXXIII).

4.2. *Tessitrice di sciagure*

La *Vs* moltiplica gli incontri e lo scambio degli anelli tra Sigurðr e Brynhildr, confondendo l'azione, e il personaggio di Brynhildr giustappone modelli eterogenei, in parte già caratterizzati da innovazioni di gusto cortese (come nell'episodio del falcone), in parte arcaicizzanti (come con la valchiria addormentata da Odino)²⁸. Oltre al nome, un elemento unificante del personaggio irrisolto sono le performance visionarie: Brynhildr interpreta i sogni e prevede gli eventi e la sua connessione con il destino è molto più rilevata che non la proclamata natura di donna guerriera²⁹. La rappresentazione dell'indole bellicosa è enfatizzata dall'interpretazione del nome – un calembour del compilatore per un antroponimo che proviene dalla regina merovingia Brunehildis –, ma nelle vicende del triangolo amoroso non è rilevante. La causa della tragedia nella *Vs* è invece il filtro, traccia, come la spada nel talamo, di imprecisabili interferenze tristaniane. La pozione ha un effetto limitato nel tempo, come il filtro d'amore nella *version commune* della leggenda di Tristano³⁰: dalla sgomenta resipiscenza di Sigurðr dopo la cessazione dei suoi effetti, dalle inaccettabili proposte di un *ménage à trois*, dipende la necessità che uno degli attori del triangolo sia eliminato.

Resta problematica l'identificazione – presente negli *Skm* 41 e divenuta luogo comune nella ricezione del personaggio – tra Brynhildr e una valchiria. Le valchirie sono creature divine minori collegate alla guerra, alla violenza e alla morte (il significato etimologico del nome le indica come coloro che “scelgono i morti sul campo di battaglia”). Nei testi mitografici esse appaiono in gruppi di creature indifferenziate, che decretano le sorti sul campo di battaglia e accolgono i valorosi nella sala di Odino³¹, mentre nei testi di contenuto eroico acquisiscono personalità individuali, stanno in relazioni erotiche dagli esiti infelici con un eroe, hanno una biografia e un'appartenenza familiare nel mondo umano. Le *liason* tra le valchirie e gli eroi sottintendono una loro funzione sessuale, come affiora in una testimonianza dell'erudizione scolastica anglosassone dell'XI sec.: nel manoscritto Oxford, Bodleian Lib. MS Digby 146, un testimone del *De virginitate* di Aldelmo con glosse in anglosassone, laddove il testo definisce Venere quale *stuprorum amatrix*, il glossatore interpreta con *gydene* “dea” e *wælcyrrie*, indicando una connessione

28 Egeler 2011, 31-115.

29 Gropper 2017: 198. Martín Paéz 2024.

30 La *version courtoise* del *Tristan* frammentario di Thomas d'Angleterre fu tradotta in Norvegia sotto il regno di Hákon IV Hákonarson con la *Tristrams saga*: Hákon da taluni è considerato anche il committente della *Vs* (von See 1994: 584-585; Larrington 2012).

31 La definizione delle valchirie si ricava dalla *Gylfaginning* di Snorri (cap. 36) e dagli *Eiríks-mál* (950 ca.), dove esse vengono rappresentate come le coppiere che accolgono i valorosi nella Valhöll.

erotica per queste creature soprannaturali che, nella cultura antico-inglese, sono anche collegate a demoni mortiferi³². Nei testi – anche nelle fonti su Brynhildr – si constata la sovrapposizione delle valchirie alle *skjaldmeyjar*, le “vergini con lo scudo”, leggendarie donne guerriere alle quali i *GD* dedicano un *excursus* (VII,6,8), dal quale si evince l’opposizione tra le loro inclinazioni alla guerra e il destino matrimoniale delle donne comuni³³: per le *skjaldmeyjar* le nozze segnano la fine dell’attività marziale (un dettaglio che illumina la metamorfosi della Brunilde nibelungica dopo la perdita della verginità).

La caratterizzazione di Brynhildr come veggente rimanda a una connotazione sapienziale presente anche per le valchirie (si pensi agli insegnamenti di Sigrdrífa). All’inizio del cap. XXV della *Vs*, prima del secondo incontro, la vediamo tessere con fili d’oro le prodezze di Sigurðr; nel cap. XXXI, prima dell’ultimo incontro (che imprimerà agli eventi un corso irreparabile), Brynhildr si mette al telaio e strappa la tela. La tessitura è un’attività tipica delle principesse barbariche (nell’epica anglosassone, la regina viene detta *frêodu-webbe*, “tessitrice di pace”)³⁴, ma qui, forse, sotto la rappresentazione letterale, si cela un’allusione mitica. Infatti in un aneddoto tramandato all’interno della *Njáls saga*, il cosiddetto *Darraðarljóð*, si narra come, nell’imminenza della battaglia di Clontarf, combattuta tra vichinghi e Irlandesi il Venerdì Santo del 1014, un villano assista alle prodezze di un gruppo di donne che tessono su un macabro telaio (dove i fili dell’ordito sono intestini umani e i pesi teschi) recitando versi e, a un certo punto, strappano la tela e galoppano verso il campo, ciascuna con in mano un brandello. Nei versi del *Darraðarljóð*, la partecipazione alla battaglia di queste creature (evidentemente valchirie, ché infatti scelgono chi è destinato a essere ucciso) è indicata con la metafora del “tessere con le spade” e le donne, prima di separarsi e sparire con le armi sguainate, decretano gli esiti della battaglia³⁵. La *Vs*, con Brynhildr tessitrice, attualizza simili implicazioni mitiche (che forse per il redattore sono ormai un “motivo cieco”): Brynhildr, come le valchirie di Clontarf, prima che sia dato corso alla violenza, strappa la tela della vita dell’amante.

4.3. Gudrun e le gerarchie della vendetta

Per la vendetta di Guðrún (raccontata anche ai capp. XXXIV-XL della *Vs*), prendiamo in considerazione l’*Akv*³⁶ – ritenuta la fonte più antica sulla strage alla corte

32 Le occorrenze di *wælkýrie* si hanno soprattutto nelle glosse, dove il termine anglosassone interpreta *Erynnis* e simili; ma nel *Sermo Lupi ad Anglos* di Wulfstan (1014) il termine indica le streghe, nell’endiadi *wiccan and wælcýrian* (Zimmermann 2007).

33 Andersson 1980: 236–249.

34 *Beowulf*, v. 1942; *Widsith*, v. 6.

35 Sul *Darraðarljóð* e le questioni critiche connesse, Egeler 2010: 57–60.

36 Per il testo e un commento dell’*Akv*, von See *et al.* 2012: 139–384. L’*Akv* è stata considerata un relitto dell’età delle migrazioni e vi si alternano strofe nella forma regolare dell’epica norrena, il

di Attila, testimonianza dell'etica barbarica della morte eroica e dell'accettazione virile del destino, dove le forze motrici dell'azione sono l'avidità, l'ostinazione e l'odio – che ci consegna una Guðrún vendicatrice attiva (come Crimilde nel *NI*)³⁷. Si tratta forse dell'adattamento islandese di un modello tedesco, ma non identico al carne ricordato nei *GD*, perché nell'*Akv* lo sterminio dei Gjókungar è provocato dall'avidità di Attila per il tesoro. Guðrún, alla quale il filtro della madre ha fatto dimenticare il rancore per l'assassinio di Sigurðr, vi vendica i fratelli uccisi dal nuovo sposo (con un completo ribaltamento di prospettiva rispetto al *NI*) e sue vittime sono i bambini concepiti con Attila, ammazzati fuori scena e dati in pasto al marito ignaro, prima che venga trucidato anche lui.

Vano cercare di individuare la provenienza delle possibili suggestioni classiche: l'infanticidio e il pasto osceno ammannito ad Attila potrebbero serbare un riflesso della Procne ovidiana, o della vendetta di Atreo, ma casi simili di “cannibalismo rituale” compaiono in altre leggende germaniche e nel folclore³⁸, e le interferenze della mitografia greco-romana sui materiali narrativi germanici si muovono per vene carsiche che è impossibile estrarre dai testi con ricostruzioni univoche persuasive³⁹.

Il titolo dell'*Akv* si riferisce ad *Atli*, il nome dell'Attila nordico, forma sostantivata dell'agg. *atall* “terribile”, che caratterizza sinistramente il personaggio, in opposizione al cortese *Etzel* del *NI* ma in consonanza con la cattiva fama dell'Attila storico. Nella silloge del *CR*, sono intitolati ad *Atli* due carmi e, subito dopo l'*Akv*, il manoscritto contiene i più recenti *Atlamál* (“Detti di Attila” = *Am*), dove i fatti vengono raccontati molto più estesamente e con tono diverso⁴⁰, probabilmente senza considerare l'*Akv*: nonostante le differenze, i due carmi sono utilizzati entrambi nella *Vs*⁴¹. L'*Akv* si caratterizza per uno stile arcaicizzante e ricercato, con *hapax*, *kenningar* e una sintassi ispirata allo stile degli scaldi⁴².

L'*Akv* conta 43 strofe e vede dapprima come protagonista Gunnarr (che nella tradizione norrena condivide l'ostinazione dell'Hagen tedesco) e poi Guðrún. Il

fornyrðislag, e strofe con un più libero riempimento sillabico (come nei versi allitterativi delle più antiche tradizioni germaniche continentali), nella forma detta *málháttur* (*ibid.* 2012: 141-151).

37 In altri carmi a lei intitolati Guðrún è piuttosto un'istigatrice della vendetta (Clark 2005: 3, n. 3).

38 Von See *et al.* 2012: 159.

39 Se il poema risale a un modello continentale del IX sec., conoscenze del mito classico potevano essere filtrate attraverso la cultura carolingia. Nel XII secolo, dotti scandinavi e islandesi implicati nell'attività letteraria avevano studiato in Inghilterra e a Parigi (Lassen 2012: 45), in ambienti che potevano aver facilitato i contatti con l'erudizione di matrice classica.

40 Negli *Am*, che sono per gran parte occupati dai diverbi acrimoniosi tra *Atli* e Guðrún, l'uccisione dei bambini si svolge in scena (*Am* 77-79).

41 Von See *et al.* 2012: 183.

42 *Ibidem*: 177, 181. Alcuni *hapax* avranno fortuna nei testi successivi al XII sec., come il nome delle *skjaldmeyjar*, che nell'*Akv* (str. 16 e 42) sono le donne guerriere della corte degli Unni.

carme narra l'invito dell'avidio Atli (che, con allettamenti ingannevoli, medita di sottrarre ai cognati il tesoro della discordia: str. 1-5), l'avvertimento disatteso di Guðrún (non ancora nominata ma indicata come *brúðr*, la "sposa"), cioè un anello intrecciato a un pelo di lupo – a suggerire l'inganno celato sotto le lusinghe di Atli – (str. 8), la galoppata dei fratelli tra terre misteriose (str. 9-13); gli appelli accorati di Guðrún (indicata come *systir*, la "sorella") – che fuggano dalle macchinazioni del marito! – e i suoi rimbrotti – perché sono venuti soli e disarmati? – (15-16)⁴³. Gunnarr – definito da una *kenning* "amico dei Burgundi", dove si registra l'unica occorrenza di questo nome etnico per quelli che nella poesia norrena vengono chiamati Gjúkungar⁴⁴ – viene immediatamente messo in ceppi, mentre Hogni tenta una difesa disperata (str. 18-19). Alla proposta di riscattare la vita con l'oro, cioè con il tesoro maledetto (str. 20), Gunnarr pretende di vedere prima il cuore strappato al petto del fratello (variando la *Hortforderung* del *Nl*, dove è Hagen a esigere la testa di Gunther), smaschera l'imbroglio degli Unni (riconoscendo dai sussulti che il cuore che gli viene esibito è quello di un pusillanime e non il cuore saldo di Hogni) e fa trucidare il fratello (che ride spavaldamente al ferro che gli incide il petto) e infine (come Hagen nella XXXIX *Aventiure* del *Nl*) si rifiuta di rivelare il nascondiglio, precipitando il proprio destino (str. 27, 3-6):

Rín skal ráða rógmálmi skatna, l svinn, áskunna, arfi Niflunga; l í veltanda vatni lýsask valbaugar, l heldr en á hǫndum gull skíni Húna bǫrnum!⁴⁵

«Il Reno sia padrone del metallo della discordia fra gli uomini [= oro], l il rapido [fiume] di natura divina, dell'eredità dei Niflungar; l nelle acque tumultuose risplendano gli anelli della strage [= il tesoro maledetto]⁴⁵, l piuttosto che l'oro riluccichi sulle mani dei nati degli Unni».

Un corteo, Attila in testa, trasporta Gunnarr alla fossa dei serpenti (str. 28)⁴⁶ e, per la prima volta, Guðrún viene chiamata per nome: la vediamo trattenere il pianto, maledicendo il marito violatore dei patti e minacciandolo di un uguale trattamento (str. 29-30). Al ritorno di Attila, Guðrún gli si fa incontro porgendogli coppe e bocconcini (str. 33) e, durante il banchetto che segue, gli rivela di avergli dato in pasto i cuori dei bambini:

Sona hefir þinna, sverða deilir, l hjórtu hrædreyrug við hunang of tuggin! l Melta knát-tu, móðugr, manna valbráðir, l eta at qlkrásum, ok í qndugi at senda!

43 Il *Nl*, invece, inscena uno scontro di massa tra i Burgundi e gli Unni.

44 Per i problemi testuali di questo verso (*Akv* 18,2), von See et al. 2012: 275.

45 Il composto *val-baugar* potrebbe essere interpretato come "anelli stranieri" (von See et al. 2012: 305-306).

46 Un'eco della leggenda di Ragnarr, al quale la stessa pena viene inflitta da re Ælla di Northumbria.

«Hai dei tuoi figli, *distributore di spade* [= re], i cuori intrisi di sangue di cadavere col miele masticato! I Digerisci, tu duro d'animo, la carne macellata di creature umane, I mangiala, manicaretto per la birra, falla imbandire al posto del sovrano».

Poi, per rendere più acuta la sofferenza di Attila, gli ricorda le tenerezze con i principini (str. 36-37) e, riportandoli dal ruolo di vittime disumanizzate a quello di figli prediletti, rafforza l'enormità del loro sacrificio⁴⁷.

Gli Unni sono sopraffatti dal pianto, Guðrún, invece, non piange né i fratelli né i figli: dissipa invece il tesoro reale distribuendolo ai famigli (38-39). Attila è ubriaco e disarmato e Guðrún lo trafigge mentre dorme indifeso nel letto nuziale, quindi libera i cani, mette sull'avviso i servi e dà fuoco alla reggia (40-42)⁴⁸. Nonostante tanta efferatezza, il carne si chiude con l'elogio di Guðrún – «sposa nella corazza» (*brúðr í brynju*, un epiteto memore Brunilde), esaltata quale ultima grande vendicatrice del proprio clan e così distanziata dal tempo dell'autore e del pubblico – senza dirci se ella perisca o meno nell'incendio e lasciando il suo destino incerto (43)⁴⁹.

La spaventosa vendetta di Guðrún, quindi, – diversamente dal *Nl*, dove la ferocia di Crimilde presa nella sua "trappola di Tucidide" viene de-epicizzata dalle associazioni diaboliche e dallo scempio del suo corpo reale – non viene biasimata nell'*Akv*, dove anzi si loda la sua feroce ostinazione. Nell'imminenza dei gesti più atroci, i versi magnificano la sua luminosa avvenenza, chiamandola «in skírleita» («donna dal chiaro volto»: str. 35), «in gaglbiarta» («candida come un cigno»: str. 39), *bjqrt* («la splendente»: str. 43), o la equiparano alle creature del mito, chiamandola *sigtíva* (*Akv* 29,5-6: «divinità vittoriosa») e *afkár dís* (*Akv* 35,2: «dea spaventosa»); mentre sta per appiccare l'incendio, infine, si dice che ella «fece sì che la sorte si compisse» («sköp lét hon vaxa»: 39,5), riconoscendole la funzione delle Norne e di altre femmine soprannaturali arbitre del destino⁵⁰. Nell'esecuzione di questo ruolo fatale, Guðrún rispetta una gerarchia del lutto e del sangue tacitamente ammessa, che rende accettabile l'obbrobrio dell'infanticidio, antepoendo gli obblighi di vendicare il proprio clan all'affetto della madre.

47 Clark 2005: 12.

48 Un reato contemplato nelle leggi islandesi della *Grágás* (*brenna inni*): von See et al. 2012: 374-375.

49 Negli ultimi carmi del *CR* e nei capitoli finali della *Vs*, Guðrún tenta il suicidio ma sopravvive, contrae ancora un matrimonio e manda a morte una terza generazione di figli (istigandoli all'impresa impossibile di vendicare su Ermanarico l'uccisione di Svanhildr, la figlia avuta con Sigurðr).

50 Von See et al. 2012: 173.

4.4. Sangue volsungo

Una storia narrata nell'antefatto genealogico nella *Vs* (capp. III-VIII) duplica gli aspetti principali della vendetta di Guðrún (uccisione dei figli e incendio della reggia). Vi agisce Signý, un'altra malmaritata e sorella gemella di Sigmundr, che mette in atto una sorta di ingegneria genetica eroica, usando l'inconsapevole fratello per generare un vendicatore efficiente, un figlio incestuoso portatore di un sangue volsungo alla potenza.

Signý, obbedendo alla volontà del padre Volsungr (l'eponimo della stirpe), ha sposato contro voglia un avido re straniero, Siggeirr: al banchetto nuziale, un vecchio sconosciuto, alto, orbo e coperto da un cappuccio, entra nella sala dei Volsunghi, al cui centro svetta un albero (il *barnstokkr*, "tronco del figlio") e vi conficca una spada di grande valore, promettendola a colui che fosse riuscito a estrarla dal tronco: molti si fanno avanti, ma solo Sigmundr riesce nell'impresa e, quando il cognato propone di comprare la spada a peso d'oro, rifiuta sprezzante: è Gramr, la futura spada di Sigurðr, e il vecchio è Odino, il capostipite divino dei Volsunghi⁵¹.

Siggeirr decide di tornare in patria con la sposa, ma invita il suocero e i suoi dieci figli a raggiungerlo in capo a tre mesi. Quando i Volsunghi mantengono l'impegno, Signý li avverte delle intenzioni malevole del marito, li prega di fuggire e di portarla via con loro: ma Volsungr, per non violare la parola data, rifiuta di mettersi in salvo. Attaccati dalle forze esorbitanti di Siggeirr, il padre viene ucciso e i fratelli vengono catturati e messi in ceppi in una foresta, dove per ciascuna di nove notti una lupa sbrana uno di loro, finché non resta in vita che il solo Sigmundr: con uno stratagemma suggerito dalla sorella egli riesce a uccidere la lupa e a nascondersi. Signý gli manda poi, uno dopo l'altro, i due bambini avuti da Siggeirr, per testarne il coraggio e l'idoneità a collaborare al piano della vendetta: quando entrambi si rivelano inadatti, Signý ordina al fratello di ammazzarli. Scambia poi il proprio aspetto con una maga, chiede ospitalità a Sigmundr, si congiunge con lui per tre notti e genera Sinfjötli: anche il figlio dell'incesto verrà sottoposto dai genitori a prove di coraggio, superandole tutte. Quando Sinfjötli raggiunge la pubertà, la vendetta viene messa in atto: al palazzo del re, Sinfjötli ammazza altri due bambini che Signý ha avuto con lui e ne getta i cadaverini nella sala davanti a Siggeirr. Sigmundr e Sinfjötli vengono catturati e sepolti vivi in un tumulo, ma riescono ancora a liberarsi con l'aiuto di Signý e appiccano il fuoco alla reggia: Signý, dopo aver confessato il segreto del concepimento di Sinfjötli, si rifiuta di fuggire e si lancia nelle fiamme per morire con l'odiato marito.

Per questa sezione della *Vs* non si conoscono antecedenti poetici e potrebbe trattarsi di un'aggiunta di conio del compilatore, che deriva dalla vendetta di Guðrún molti dettagli (l'ostinazione ad accettare l'invito fraudolento, l'uccisione dei bambini,

51 Clark 2005: 6 e n. 5.

l'incendio della reggia)⁵² e, soprattutto, la gerarchia del sangue, che antepone senza incertezze i doveri verso il clan di appartenenza a quelli verso i figli.

La *Vs* era stata probabilmente messa per iscritto per dotare i sovrani norvegesi di un pedigree di origine divina: perché, allora, inventare un'antenata tanto ripugnante per una dinastia cristiana, che, all'epoca in cui la saga viene composta, ambisce a emulare la Francia in cortesia? In realtà, l'obbrobrio del lettore moderno non è condiviso dal narratore, che racconta i nudi fatti senza alcun segno di riprovazione. Paradossalmente, Signý, pur aggiungendo l'incesto alle colpe di Guðrún, evita gli aspetti più socialmente perniciosi del comportamento di costei, delegando al fratello e al figlio l'esecuzione materiale dei delitti, ricongiungendosi tra le fiamme al marito che il clan le ha imposto e, soprattutto, prendendo tutta su di sé la colpa dell'incesto, con un imbroglio che questa volta non viene censurato. Nella storia di Signý manca completamente l'eros tra i gemelli, che è centrale, invece, nei rifacimenti moderni, con la passione in cui precipitano Siegmund e Siegelinde, alla fine del primo atto della *Valchiria* wagneriana, mentre il matrimonio di convenienza che il Siegmund Aarenhold del *Walsungenblut* di Thomas Mann consiglia alla sorella dopo l'appassionata consumazione dell'incesto⁵³ è la parodia borghese dell'etica della lealtà coniugale a qualsiasi costo della storia di Signý.

5. Conclusioni. L'oro delle assassine

Nel XIII sec., tanto in Germania che in Islanda, entrambe sotto l'ombrello dell'ideologia cristiana, che, se meno apparente nelle fonti norrene rispetto al poema tedesco, esercitava ovunque un'influenza pervasiva, queste tradizioni epiche sono consolidate e gli autori le attualizzano ai fini di discorsi più generali, sui rapporti tra le gerarchie aristocratiche, la ricchezza e il diritto delle donne ad accedervi, nella società imperiale tedesca, e sul conflitto tra i gruppi gentilizi e il ruolo delle donne al loro interno in Islanda (che, fino alla seconda metà del secolo, si autogoverna con un parlamentarismo oligarchico minato dalla conflittualità tra i clan).

Le ambizioni a definire i costrutti ideologici soggiacenti alle leggende hanno proliferato nella storia della critica. Le caratteristiche delle due regine rivali hanno dato spunto ad applicazioni nel campo dei *gender-studies*, dell'antropologia e della semiotica⁵⁴, e prodotto talora letture "a chiave" e interpretazioni forzose. Per

52 Von See *et al.* 2012: 190-191.

53 Thomas Mann, *Walsungenblut*: la novella fu ultimata nel 1906 ma la pubblicazione, prevista sulla *Neue Rundschau* nel 1906, fu sospesa per motivi di opportunità familiare (perché anche la moglie di Mann, Katja Pringsheim, proveniva da una facoltosa famiglia israelitica e aveva un fratello gemello); la novella fu infine pubblicata nel '21 in *Privatdruck*.

54 Quinn 2006; Classen 1991 ha visto in Brunilde il relitto di una cultura matriarcale tramontata; in Clark 2005, il rapporto tra l'etica della vendetta e la percezione del pubblico viene indagato sulla figura di Guðrún. Martin Paez 2024 analizza i comportamenti delle due eroine in prospettiva antropologica, discutendo la concettualizzazione del destino in relazione ai rapporti familiari e alle norme sociali.

concludere, qui se ne vuole riconsiderare un aspetto, tematizzato nei nostri testi con il motivo dell'avidità e del tesoro foriero di disgrazie, rivalutandone l'incidenza tra i moventi delle nostre assassine.

Per Brunilde – che affascina il lettore moderno per le collusioni con il racconto folclorico e il mito – la caratterizzazione divergente, di vergine guerriera nel *Nl* e di valchiria o *skjaldmaer* nella *Vs*, sostiene il tratto condiviso dalle due tradizioni, cioè quello di spregiatrice delle nozze. È questo aspetto che viene funzionalizzato nello sviluppo delle trame: la donna recalcitrante al matrimonio serve a far procedere la storia verso l'imbroglio dei protagonisti maschili, ma, una volta messa in moto la macchina della vendetta, la sua funzione si esaurisce. Il poeta tedesco semplicemente la dimentica; gli autori norreni le concedono un'ultima scena grandiosa, col suicidio e la pira condivisa con lo sposo mancato, l'ambigua spada snudata in mezzo al rogo come un tempo nel talamo.

Anche nella storia di Brunilde si accenna alla problematica relativa alla disponibilità finanziaria delle donne: Brünhild, nel *Nl*, viene costretta da Gunther a lasciare i propri averi in patria; Brynhildr (che Sigurðr, nella *Vs*, spera di rabbonire con un'elargizione d'oro, a mezzo tra un guidrigildo per risarcirla dell'inganno e una dote nuziale offerta fuori tempo massimo), nella *Sigurðarkviða in skamma* («Carme breve Sigurðr», 36, 38)⁵⁵, ripercorrendo le proprie traversie nell'imminenza del suicidio, ricorda le minacce del fratello Attila di sottrarle l'eredità se non avesse accettato le nozze con Gunnarr, sostanziano di ragioni economiche il tema eroico del nubilato della *skjaldmaer*.

Con la Guðrún dell'*Akv*, la relazione tra la donna e l'oro viene enunciata all'interno della paradossale attualizzazione dei luoghi comuni dell'etica eroica. Se il poeta manifesta un'inequivoca approvazione dell'agire eroico, il distanziamento dei misfatti dei protagonisti nel vago tempo del mito erode la validità morale della vendetta per il presente degli autori e del pubblico. Il gesto contro natura della madre infanticida è una necessità imposta dalle circostanze e dalla nefasta influenza che l'oro («il metallo della discordia fra gli uomini») esercita sulle relazioni sociali: eppure l'assillo di Gunnarr di tenere il tesoro lontano da Atli (come quello di Hagen di negarlo a Crimilde nel *Nl*) è insensato e asociale, poiché, invece di essere usato per rafforzare i legami nella comunità dei guerrieri (secondo la retorica della liberalità dei re, che merita a Gunnarr l'epiteto di *hringdrífi* «dispensatore di anelli»), il tesoro giacerà inutilizzato in fondo al Reno. Perciò, assassinando Atli indifeso e addormentato (come i fratelli hanno fatto con Sigurðr) e dissipando i suoi beni prima del rogo della reggia (str. 39: «hringum rauðum reifði hon», «seminò i rossi anelli»), Guðrún reagisce paradossalmente alla sconsiderata avidità virile.

Come abbiamo visto nel *Nl* tanto per Brunilde che per Crimilde, la preoccupazione costante di mariti e fratelli è limitare il diritto delle donne a disporre liberamente di averi legittimamente detenuti (come eredità paterna, per la prima, e come risultato

del contratto coniugale, la *Morgengabe*, per la seconda): nella XIX *âventiure* del *Nl*, la vedova Kriemhild usa il tesoro per rafforzare il proprio prestigio a corte, raccogliendo intorno a sé dei guerrieri e ottenendo il consenso popolare. Ciò suscita i sospetti di Hagen e dei fratelli e la decisione di sottrarle per sempre l'eredità di Sigfrido e di nascondere il tesoro in fondo al Reno.

Il pregiudizio misogino e la femminilizzazione della vendetta servono a giustificare i misfatti dell'avidità maschile che minacciano la società⁵⁶. La Guðrún dell'*Akv*, come la Crimilde del *Nl*, è mostruosa per aver assunto la prerogativa maschile della vendetta attiva; l'assassina che non piange, esibendo una compostezza virile, viola i limiti del ruolo femminile; la regina che accoglie il ritorno del marito assassino con manicaretti e libagioni di carne e sangue di bambini fa la parodia della gestualità rituale della regina dell'epica germanica, la dama con la coppa dell'idromele del *Beowulf*⁵⁷.

Bibliografia

- ADALHEIDUR GUÐMUNDSDÓTTIR, "The Origin and Development of the *Fornaldarsögur* as Illustrated by *Völsunga Saga*", in *The Legendary Sagas. Origins and Development*, Lassen, A., Ney, A., Ármann Jakobsson (eds.), University of Iceland Press, Reykjavík 2012, pp. 59-81.
- ANDERSSON, T. M., *The Legend of Brynhild*, Cornell University Press, Ithaca/London 1980.
- BERTAGNOLLI, D., *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, Milano 2020.
- CLARK, D., "Undermining and En-Gendering Vengeance. Distancing and Anti-Feminism in the *Poetic Edda*", in *Scandinavian Studies*, 2005/77, pp. 1-28.
- CLASSEN, A., "Matriarchalische Strukturen und Apokalypse des Matriarchats im Nibelungenlied", in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1991/16, pp. 1-31.
- DEICHL, F., *Die Welt der Völsungen. Figuren- und Weltentwurf der altnordischen Nibelungendichtung*, De Gruyter, Berlin/Boston 2019.
- EGELER, M., *Walküren, Bodbs, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum*, De Gruyter, Berlin/New York, 2011.
- FRIIS-JENSEN, K., FISCHER, P. (eds.), Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum/The History of the Danes*, 2nd vol., Clarendon, Oxford 2015.
- GROPPER, S., "Fate", in *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, Ármann Jakobsson, Sverrir Jakobsson (eds.), Routledge, London/New York 2017.
- JOCHENS, J., *Old Norse Images of Women*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996.
- KÖBLER, G., "Erbrecht", in *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Beck, H., et al.

⁵⁶ Jochens 1996: 211; Clark 2005: 18.

⁵⁷ *Ibid.*: 21; Von See et al. 2012: 335: in una notizia di Prisco (*Fragmente*, 4, 85), Attila viene accolto dalla sposa di un principe scita con cibo e bevande; negli *Eiríksmál* (X sec.), le valchirie sono le coppiere degli eroi e una donna che porge solennemente un corno potorio ai guerrieri compare nell'iconografia delle pietre di Gotland.

- (Hrsg.), 7. Bd., De Gruyter, Berlin/New York 1989, pp. 430-433.
- LARRINGTON, C., “*Völsunga Saga, Ragnars Saga and Romance in Old Norse: Revisiting Relationships*”, in *The Legendary Sagas. Origins and Development*, Lassen, A., Ney, A. Ármann Jakobsson (eds.), University of Iceland Press, 2012, pp. 251-270.
- LEXER, M., *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bde., Hirzel, Leipzig 1872-1878.
- LIENERT, E., “Können Helden sich ändern? Starre Muster und flexibles Handeln im ‚Nibelungenlied‘”, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 2015/44, pp. 477-491.
- MARTÍN PÁEZ, M., “Towards an Anthropology of Destiny. The Dynamics of Fate in Old Norse Literature as Illustrated by *Völsunga saga*”, in *Gripla* 2024/35, pp. 247-278.
- MILLET, V., *Germanische Heldendichtung im Mittelalter: eine Einführung*, De Gruyter, Berlin/New York 2008.
- MÜLLER, J.-D., *Spielregeln für den Untergang: Die Welt des Nibelungenliedes*, Niemeyer, Tübingen 1998.
- NEY, A., “*Edda Snorra Sturlusonar* och Sigurdstraditionen”, in *The Legendary Sagas. Origins and Development*, Lassen, A., Ney, A. Ármann Jakobsson (eds.), University of Iceland Press, Reykjavík 2012, pp. 83-99.
- OLSEN, M. (ed.) *Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar*, Møller, København 1906-1908.
- QUINN, J., “Interrogating Genre in the Fornaldarsögur”, in *Viking and Medieval Scandinavia* 2006/2, pp. 275-296.
- RENZ, T., “Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechts im Nibelungenlied”, in *Zeitschrift für Germanistik* 2006/16, pp. 8-25.
- SAAR, S.C., “Morgengabe“, in *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Beck, H., et al. (Hrsg.), 20. Bd., De Gruyter, Berlin/New York 2002, pp. 244-246.
- SAHM, H., HEIZMANN, W., MILLET, V., *Gold in der europäischen Heldensage*, De Gruyter, Berlin/Boston 2019.
- SCHULZE, U., GROSSE, S. (Hrsg.), *Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift B herausgegeben und ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert*, Reclam, Stuttgart 2010.
- SEE, K., von, “Die kulturideologische Stellung der *Völsunga ok Ragnars saga*”, in *Studien zum Altgermanischen: Festschrift für Heinrich Beck*, Uecker, E. (Hrsg.), De Gruyter, Berlin/New York 1994, pp. 585-600.
- SEE, K., von, “Snorri Sturluson and the creation of a Norse cultural ideology”, in *Saga-Book of the Viking Society*, 2001/25, pp. 367-393.
- SEE, K., von, LA FARGE, B., PICARD, E., SCHULZ, K., TEICHERT, M. (Hrsg.), *Kommentar zu den Liedern der Edda. Heldenlieder*, Bde. 5, 6, 7, Winter, Heidelberg 2006, 2009, 2012.
- TEICHERT, M., *Von der Heldensage zum Heroenmythos: Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert*, Winter, Heidelberg 2008.
- ZIMMERMANN, U., “Walküren”, in *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Beck, H., et al. (Hrsg.), 35. Bd., De Gruyter, Berlin/New York, 2007, 595-602

Follia dionisiaca e filicidio: Agave e le baccanti nel delirio della tragedia euripidea

Laura Valente

La tragedia euripidea

Insieme a *Le Fenicie* e a *Le supplici*, *Le baccanti* costituiscono una delle tre tragedie euripidee ispirate ad episodi del ciclo tebano. L'opera, pur essendo la più recente del gruppo, andata in scena postuma insieme con *Ifigenia in Aulide* tra il 406 e il 403, si inserisce nella fase primordiale della saga mitica legata alla città e affronta il tema della problematica e contrastata introduzione del culto di Dioniso (Montanari 1998, p. 323; Guidorizzi 2020, pp. XXV s.).

Il dio, infatti, cui è affidato il prologo della tragedia, giunge a Tebe dopo aver mutato la forma divina in umana, desideroso di punire le figlie di Cadmo, sorelle di sua madre Semele, che non avevano creduto all'unione tra quest'ultima e Zeus. Il dio quindi le ha possedute per mezzo del furore bacchico e le ha spinte fuori dalla reggia e dalla città, sul monte Citerone, coinvolgendo in questo esodo tutte le femmine di Tebe. Alla vendetta per la memoria della madre, si aggiunge quella verso coloro che si rifiutano di credere alla sua natura divina, in particolare Penteo, re di Tebe, che si oppone alla diffusione del culto dionisiaco nella città. Sostiene le parti del dio il coro, costituito dalle baccanti d'Asia, che irrompono sulla scena nella parodo e negli stasimi correndo, danzando vorticosamente al suono di sistri e tamburelli e partecipando allo stato di trance con gioiosa libertà. Mentre Tiresia e Cadmo, il primo custode delle tradizioni religiose della città, il secondo fondatore di Tebe, si presentano sulla scena abbigliati da baccanti, intenzionati a partecipare ai riti dionisiaci, Penteo irrompe in uno stato di grande turbamento e aggressività, deciso a stroncare sul nascere le manifestazioni orgiastiche delle donne sul monte Citerone: agli occhi del re la *trance* prodotta dalle danze dionisiache è una simulazione, un pretesto per lasciarsi andare ad atteggiamenti licenziosi e lascivi, mentre Dioniso è un demone, non un dio vero e proprio. A nulla valgono i tentativi di dissuasione dei due anziani: il re si ostina a non riconoscere il culto e ordina alle guardie la cattura dello straniero. Il dio, sotto sembianze umane, si lascia facilmente arrestare e i due antagonisti si trovano l'uno di fronte all'altro. Nella *sticomitia* al poliziesco e aggressivo atteggiamento di Penteo si contrappone la beffarda e pacata serenità del dio: Dioniso risponde alle domande del tiranno con ironia e ambigua mansuetudine, mostrando come l'alterigia di Penteo sia solo vana apparenza e arroganza. Con i

suoi poteri soprannaturali il dio si libera facilmente e fa crollare con un terremoto il palazzo in cui era tenuto prigioniero. Un nuovo breve dialogo tra i due è interrotto dall'arrivo di un messaggero, giunto a riferire ciò che ha visto sul monte Citerone, dove si trovano le baccanti: le donne tebane sono in estasi divina, immerse in una natura idilliaca, lontane dalla civiltà. Non si comportano come delle folli, come aveva ipotizzato Penteo, ma sembrano partecipare a un ordine cosmico più profondo e vivere in totale sintonia con la natura: tengono al seno cerbiatti e cuccioli di lupo; dotate di poteri soprannaturali, sono in grado con un colpo di tirso di far sgorgare sorgenti di acqua, vino e latte dal terreno. Eppure, quando vengono disturbate e si sentono minacciate, diventano feroci e selvagge: in preda alla furia dionisiaca si scagliano contro i pastori e le loro mandrie, smembrando a mani nude giovenche e tori e devastando i villaggi ai piedi del Citerone. Penteo, in balia del potere di fascinazione del dio, si lascia persuadere da lui a recarsi sul monte Citerone, vestito da donna, per spiare le baccanti. Qui arrampicatosi su un albero per osservare il rito bacchico, il re viene scoperto e le donne, possedute dal dio e in preda al delirio, prima lo colpiscono con pietre e rami d'albero, poi con i tirsi, fatti saettare nell'aria come frecce, infine sradicano l'abete, facendo cadere Penteo a terra. Aizzate dalla stessa Agave, accecata dall'invasamento del dio, le baccanti fanno strazio del corpo del re, squartandolo e dividendo tra loro i pezzi. Sarà compito di Cadmo, nell'esodo della tragedia, ricondurre a poco a poco la figlia al rinsavimento, rivelandole che la testa che porta infilzata al tirso come un trofeo, non è quella di un leone, come ella crede, ma del figlio (Montanari 1998, p. 323; Guidorizzi 2020, *passim*).

Follia divina e ordine infranto: il sovvertimento del potere ne Le baccanti

Considerata a ragione tra le tragedie euripidee più complesse, *Le baccanti* intrecciano al loro interno più riflessioni filosofiche e culturali.

La tematica religiosa legata diffusione del culto dionisiaco in Grecia è chiaramente quella più evidente, tanto che il dramma si fonda tutto sul contrasto tra due opposizioni opposte, quella fideistica dei seguaci di Dioniso e della scettica di chi è non solo estraneo ma ostile al culto. Già nel prologo, che perde l'antica funzione di inizio dell'azione drammatica per divenire il momento di presentazione dell'antefatto in forma narrativa ed è affidato a Dioniso stesso, il dio fa riferimento a moltissimi aspetti e attributi cultuali della sua religione, alcuni dei quali saranno evocati con insistenza in più momenti del dramma. Dioniso allude al mito della sua nascita, alla diffusione quasi epidemica del suo culto in Oriente e al suo ritorno in Grecia, agli elementi immancabili della sua ritualità, quali danze estatiche, rituali iniziatici, grida, travestimenti animaleschi, tirso e nebride, follia femminile, grida (Guidorizzi 2020, pp. 142 s.).

La riflessione sul culto dionisiaco non rimane ancorata soltanto alla sfera religiosa ma tramite l'espressione dell'invasamento bacchico e delle sue conseguenze nel dramma vuole rappresentare la crisi della ragione umana, lo stravolgimento che può

colpire la coscienza razionale dell'individuo. "Il nucleo attorno a cui è costruita la tragedia è la perdita del Sé, per affondare in una dimensione che scavalca la ragione e ne svela la fragilità" (Guidorizzi 2020, p. XI).

Sebbene la follia in Grecia non venisse concepita come un opaco cedimento dell'anima ai suoi lati peggiori, ma, soprattutto quando scaturita dalla forma collettiva del rito di trance, si rivelava qualcosa di gioioso, esaltante, un potenziamento dell'anima, un accrescimento della sua personalità, nel dramma euripideo il finale drammatico pone l'accento sul lato più negativo dell'irrazionale, quello cupo e devastante. L'ostinata resistenza di Penteo all'accettazione della divinità di Dioniso e la sua morte sono metafora della ragione che si oppone all'irrazionale, andando incontro al fallimento (*Ibid.*, p. XII). In questo contrasto tra razionalità e follia il confine tra apparenza e realtà diventa sempre più labile, fino a perdersi del tutto: ne è segno visibile il ricorso al motivo del travestimento, che ricorre più volte nella tragedia e indica la rinuncia all'identità personale o il suo intenzionale camuffamento. Dioniso è il primo a manifestarsi ai suoi avversari in modo ingannevole, assumendo le sembianze umane di uno straniero; Cadmo e Tiresia si travestono in modo effeminato in onore del Dio, Penteo stesso ammaliato dal Dio si traveste a sua volta da donna, attirato nella trappola mortale sul Citerone. Euripide esprime una visione pessimistica della realtà, in cui le facoltà razionali dell'uomo sono strumento incapace di dominare e controllare la realtà, destinate a sprofondare di fronte all'irrazionalità: una visione che è indice del clima dominante nell'Atene dell'epoca, ormai prossima alla sconfitta nella lunga guerra contro Sparta e da tempo attraversata culturalmente dal relativismo propugnato dai sofisti. (Montanari 1998, p. 324)

Il contrasto tra ragione e follia si configura in molti passi del dramma come conflitto tra cultura e natura, leggi cittadine e spirito primitivo. Non è un caso che nell'opera il coro, che qui recupera l'interazione con i personaggi proprio della fase più primitiva della tragedia, sia composto da donne straniere seguaci del dio, le quali non rappresentano come spesso accadeva la voce della polis, ma al contrario contestano fortemente la città e i valori cittadini (Tosi 2009, pp. 127 s.; Guidorizzi 2020, p. XXV).

L'arrivo di Dioniso a Tebe è perturbante e destabilizzante rispetto all'ordine pubblico, tanto da generare una vera e propria *stasis* cui Euripide conferisce un'evidente connotazione di genere (Farioli 2015, pp. 14; 16-22): sono le donne protagoniste di questa rottura rispetto alle convenzioni sociali e all'organizzazione androcratica della società¹.

Accogliendo il dio hanno lasciato la casa, il telaio, i figli piccoli e si rifugiate nella

1 Sull'immagine di Dioniso come dio Ἀύσιος cfr. RADICI COLACE P., 'Le Baccanti di Euripide: tragedia come lessico, lessico come tragedia', in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, a cura di M. Cannatà Fera e S. Grandolini, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2000, 575- 584, p. 582. Sul rapporto donne-*stasis* cfr. LORAUX N., *Il femminile e l'uomo greco*, trad. di Maria Paola Guidobaldi, Paula Botteri, Laterza, Bari 1991, pp. 259-265.

montagna. Qui libere da ogni costrizione, regrediscono allo stato di natura: si vestono di pelli di animale, cacciano, danzano al suono degli strumenti sacri, dimenticano il peso delle differenze sociali (tanto che le figlie di Cadmo si mescolano alle donne plebee) e l'infelicità personale, perdendo sé stesse e confondendosi con l'Uno. Quella che Dioniso propone è quindi un'esperienza regressiva, in cui si dissolvono la città, le sue leggi, le sue convenzioni a favore di una dimensione primitiva e autentica, e per certi versi sovversiva, in quanto le baccanti sul Citerone, si appropriano di tutte le attività socialmente riservate agli uomini e distintive dell'operosità maschile, quali la guerra e la caccia (Mancini 2013, p. 27).

Penteo si oppone a tutto ciò, incarnando, fin dalla sua comparsa nel primo episodio, la figura di un tiranno arrogante e autoritario, mediocre difensore della morale tradizionale, misogino e xenofobo. Il re non riconosce la divinità di Dioniso e interpreta la fuga delle donne come un sovvertimento dell'ordine pubblico, un pretesto per poter abbandonare il loro posto e dedicarsi sul Citerone ai piaceri del vino e a quelli di Afrodite. In particolare, il pensiero della sfrenatezza sessuale delle baccanti si affaccia morbosamente in più occasioni nella mente di Penteo (Mancini 2013, p. 40; Guidorizzi 2020, p. 164).

Le sue parole sono cariche di minacce. Innanzitutto, verso lo straniero che ha condotto nelle sue terre questo culto e contro il quale il re immagina tutta una serie di supplizi, dalla cattura (vv. 353, 451, 509) alla decapitazione (vv. 239-241), dall'impiccagione (v. 246) alla lapidazione (v. 356). In secondo luogo, verso le donne che vuole cacciare e mettere in catene (vv. 226 -228) per ricondurle al fuso e al telaio nelle mura domestiche (v. 514), anche se colmo d'ira ne arriva a minacciare anche la distruzione completa (vv. 796 s.) (Guidorizzi 2020, p. 173). Tale rancore misogino non sembra estinguersi del tutto neanche nel quarto episodio, quando viene presentato il cedimento del re a Dioniso e il suo travestimento da menade prima dell'ascesa al Citerone. Anche nella trasformazione che subisce per effetto della fascinazione del Dio, quello di Penteo rimane un "dionisismo imperfetto" per riprendere la definizione proposta da Edoardo Mancini: rimane sempre nel re l'ansia del dominio maschile sulle donne, il desiderio di soffocare qualsiasi manifestazione di istinti nuovi o ancestrali, specie quelli attinenti alla sfera sessuale (Mancini 2013, p. 36).

Per ironia della sorte, la tragedia si concluderà con un drammatico ribaltamento dei ruoli, in cui sarà Penteo ad essere preda e vittima di quelle donne che prima, nel suo misoginismo, avrebbe voluto reprimere.

Il sacrificio di Penteo si configura non solo come la vendetta cruenta da parte di un dio su chi non l'ha accettato, ma anche come il risultato di uno scontro armato tra due opposti schieramenti politici: da una parte le rivoluzionarie baccanti che abdicano al ruolo restrittivo di donne-utero/donne oggetto (queste erano le funzioni cui le donne erano relegate, la funzione procreativa e quella di mero soddisfacimento di esigenze ricreative e materiali dei maschi dominatori) cui la società le aveva perennemente

condannate e dall'altro il re, sempre più solo, nel suo ruolo di tiranno conservatore e allo stesso tempo di virile maschio tebano (Mancini, p. 27).

Lo sparagmos di Penteo

La morte di Penteo per mano della madre e delle altre baccanti è soltanto uno degli episodi mitici, in cui le donne diventano *androktonoi* perché resi folli dalla mania dionisiaca: si pensi alla vicenda di Orfeo smembrato dalle Menadi, alle donne di Argo che all'arrivo di Dioniso vanno sui monti con i figli lattanti e ne mangiano le carni, o alle Miniadi, che, vittime dell'ira del dio, diventano assassine del figlio di una di loro (Farioli 2015, p. 14).

Lo *sparagmos* di Penteo non viene rappresentato sulla scena, nel rispetto della tradizione teatrale del tempo: i Greci consideravano la morte un evento troppo cruento e drammatico che rischiava di risultare scioccante e sconveniente per il pubblico. Per questo uccisioni e suicidi avvenivano sempre fuori scena ed il pubblico ne veniva informato successivamente, tramite il racconto, ricco di pathos e dovizia di particolari, di un messaggero. Questo espediente permetteva di lasciare più spazio all'immaginazione dello spettatore, rendendo l'evento ancora più potente ed emozionante. In linea con tale convenzione del teatro greco, il racconto della morte di Penteo è affidata alla *rhexis* di un secondo messaggero, che occupa buona parte del quinto episodio. L'uomo riferisce di aver accompagnato il re e lo straniero sul Citerone, muovendosi in silenzio, soffocando il rumore dei passi per spiare le baccanti senza essere visti. Li accoglie un quieto ambiente montano, descritto con tutti i tratti di un *locus amoenus*, una conca circondata da rocce, percorsa da torrenti, ombreggiata da pini, dove le baccanti sono intente a tranquille opere rituali. Penteo cerca di individuare un appostamento migliore, volendo scovare con lo sguardo le donne più appartate: lo straniero lo accontenta, piegando prodigiosamente un abete e permettendo al re di sedere in cima ad esso, tra i rami. In quel momento la vicenda subisce un radicale ribaltamento: Penteo passa da essere spia a spiato, da cacciatore delle baccanti diviene loro preda, come pure lo scenario idilliaco e bucolico del Citerone si trasforma in un feroce mattatoio. Le menadi, aizzate dalla voce di Dioniso, scorgono il re e si lanciano con brutalità al suo assalto. vv. 1095-1149

Ὡς δ' εἶδον ἐλάτῃ δεσπότην ἐφήμενον,
 πρῶτον μὲν αὐτοῦ χερμάδας κραταιβόλους
 ἔρριπτον, ἀντίπυργον ἐπιβάσαι πέτραν,
 ὄζοισί τ' ἐλατίνοισιν ἤκοντίζετο,
 ἄλλαι δὲ θύρσους ἔεσαν δι' αἰθέρος
 Πενθέως, στόχον δύστηνον· ἄλλ' οὐκ ἦνυτον.
 Κρείσσον γὰρ ὕψος τῆς προθυμίας ἔχων
 καθῆσθ' ὁ τλήμων, ἀπορία λελημμένος.
 Τέλος δὲ δρυῖνους συγκεραυνοῦσαι κλάδους

ῥίζας ἀνεσπάρασσον ἀσιδήροις μοχλοῖς.
 Ἐπεὶ δὲ μόχθων τέρματ' οὐκ ἐξήνυτον,
 ἔλεξ' Ἀγανὴ φέρε, περιστάσαι κύκλῳ
 πόροθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
 θήρ' ὡς ἔλωμεν, μηδ' ἀπαγγείλῃ θεοῦ
 χοροὺς κρυφαίους. αἱ δὲ μυρίαν χέρα
 προσέθεσαν ἐλάτῃ κάξανέσπασαν χθονός·
 ὑψοῦ δὲ θάσσων ὑπόθεν χαμαιριφῆς
 πίπτει πρὸς οὐδας μυρίοις οἰμώνμασιν
 Πενθεύς· κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὦν ἐμάνθανεν.
 Πρώτῃ δὲ μήτηρ ἦρξεν ἱερέα φόνου
 καὶ προσπίτνει νιν· ὃ δὲ μίτρῃαν κόμης ἄπο
 ἔρριψεν, ὥς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι
 τλήμων Ἀγανὴ, καὶ λέγει, παρηίδος
 ψαύων· ἐγὼ τοι, μήτερ, εἰμί, παῖς σέθεν
 Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·
 οἴκτιρε δ' ὦ μήτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς
 ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνῃς.
 Ἦ δ' ἀφρὸν ἐξιῖσα καὶ διαστροφούς
 κόρας ἐλίσσους, οὐ φρονοῦσ' ἄλγος φρονεῖν,
 ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.
 Λαβοῦσα δ' ὠλέναις ἀριστερὰν χέρα,
 πλευραῖσιν ἀντιβάσα τοῦ δυσδαίμονος
 ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,
 ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν·
 Ἴνῳ δὲ τὰ πᾶ θάτερ' ἐξειργάζετο,
 ῥηγνύσα σάρκα, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς
 ἐπείχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶς ὁμοῦ βοή,
 ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων,
 αἱ δ' ἠγάλαζον. Ἐφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην,
 ἡ δ' ἵχνος αὐταῖς ἀρβύλαις· γυμνοῦντο δὲ
 πλευραὶ σπαραγμοῖς· πᾶσα δ' ἡματωμένη
 χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.
 Κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις
 πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλῳ φόβῃ,
 οὐ ῥάδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,
 ὅπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν,
 πήξας' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου
 φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρώωνος μέσου,
 λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων.
 Χωρεῖ δὲ θήρᾳ δυσπότημῳ γαυρουμένη

τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον
 τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,
 τὸν καλλίνικον, ᾧ δάκρυα νικηφορεῖ.
 Ἐγὼ μὲν οὖν τῇδ' ἐκποδὼν τῇ ξυμφορᾷ
 ἄπειμ', Ἀγαυὴν πρὶν μολεῖν πρὸς δώματα.

Come videro il mio padrone nascosto tra le fronde d'abete, s'arrampicarono su una roccia che sorgeva di fronte e cominciarono dapprima a prenderlo di mira con pietre e rami d'abete. Altre facevano saettare nell'aria i tirsi, diretti contro Penteo, misero bersaglio. Ma non lo raggiungevano perché lo sventurato era troppo in alto, al di fuori della loro rabbia, ormai in trappola, paralizzato dall'angoscia. Poi si gettano sui rami di quercia, e tentano di scalzare le radici con quelle leve di legno, ma i loro sforzi non ottenevano risultato. Allora Agave disse: "Orsù, menadi, circondiamo il tronco e afferriamolo, per catturare la belva che si è arrampicata lassù, che non sveli le danze segrete del dio". E subito mille mani si allungano sull'abete, e lo sradicano. Penteo, che stava in cima, precipitò dall'alto sino a terra, e gridava di terrore: aveva compreso di essere vicino alla morte. Sua madre, sacerdotessa di questo delitto, fu la prima ad avventarsi contro di lui. Egli si strappò la mitra dal capo, perché la misera Agave, riconoscendolo non lo uccidesse, e disse accarezzandole le guance: "Madre, sono tuo figlio Penteo, che hai generato nella casa di Echione. Abbi pietà di me, mamma, non uccidere tuo figlio per le sue colpe". Lei aveva la bava alla bocca, roteava le pupille, era fuori di sé, posseduta da Bacco. Non l'ascoltò. Afferra il braccio sinistro, puntellandosi contro il fianco dello sventurato, e gli strappa una spalla, senza fatica perché il dio le aveva donato nelle mani una forza prodigiosa. Ino compì l'opera dall'altra parte, e ne spezzò le membra, e così pure Autonoe e tutto il gruppo delle baccanti. L'aria era piena di grida confuse: lui urlò finché gli rimane un soffio di vita, loro esultavano. L'una portava in trofeo un braccio, l'altra un piede con il calzare insieme. Il suo corpo era stato scarnificato, le baccanti con le mani insanguinate si lanciavano l'un l'altra i resti di Penteo. Ora il suo corpo giace, fatto a brani: parte ai piedi di ripide rocce, parte tra i fitti pruni del bosco, e non è stato facile trovarlo. Sua madre tiene tra le mani la misera testa: l'ha conficcata in cima a un tirso e la porta in trionfo per il Citerone come fosse quella di un leone montano. Dopo aver lasciato le sorelle a danzare tra le menadi, fiera di questa caccia sventurata, si dirige verso la città, invocando Bacco, suo compagno di caccia, Bacco che l'ha aiutata nella cattura, Bacco il vincitore. A lui porta un trionfo fatto di pianto².

Alcuni aspetti meritevoli di interesse

Nell'estratto l'assalto condotto dalle baccanti contro Penteo in cima all'abete viene presentato nei termini di una vera e propria caccia. In tutta la tragedia euripidea è frequente l'uso di metafore venatorie, motivato dalla centralità di questo aspetto

2 Il testo greco della tragedia e la relativa traduzione sono quelli forniti da Guidorizzi 2020, pp. 94-203.

nel culto bacchico³ e dalla rappresentazione icastica ed efficace che offre del rovesciamento della sorte di Penteo. Quel re, tirannico e autoritario, che all'inizio si pone l'obiettivo di catturare le donne tebane e lo straniero che ne guida il culto, si troverà a cadere nella rete, nella trappola fatale tesagli dallo stesso Dioniso (Bárberi Squarotti 1999, pp. 175 ss.; Tosi 2009, p. 102).

Inoltre, le tecniche di predazione messe in atto dalle baccanti richiamano degli schemi rituali ben noti nella Grecia antica e ad Atene. La lapidazione, che nel passo euripideo si serve di strumenti come pietre, rami d'albero, tirsi, richiama l'espulsione del capro espiatorio, rito che si svolgeva annualmente durante le feste Targhelie. Allo stesso modo, lo scalzamento dell'albero riflette un rituale minoico legato ai culti arborei, che sembra sopravvissuto fino al V secolo a.C. presso Magnesia sul Leteo. Quando queste pratiche si riversano su Penteo, mostrano simbolicamente come su di lui ricadano tutte le colpe familiari e cittadine, presentando il re come vittima di un sacrificio pubblico. Opposti strenuamente al culto di Dioniso, Penteo finisce per pagare con la vita il prezzo del rifiuto suo e della città di riconoscere la nuova divinità. Nelle ultime disperate parole che rivolge alla madre, nel tentativo di farsi riconoscere e ricondurre la donna in sé, Penteo abbandona completamente l'aspetto del tiranno aggressivo e autoritario dell'inizio della tragedia: riconosce di aver sbagliato, di essere stato vittima della sua *hybris*, ma la totale indifferenza di Agave indica che non vi è per lui alcuna possibilità di perdono (Guidorizzi 2020, pp. 254 s.).

Particolarmente evidente è il ruolo giocato dalla genitrice nella caccia e nel successivo omicidio: è Agave la prima a individuare Penteo, mentre spia le donne sul Citerone; è lei alla testa del gruppo di baccanti che interviene rapido al richiamo del dio; è lei che dopo il fallimento dei primi tentativi di far cadere Penteo, suggerisce di circondare il tronco dell'abete e di sradicarlo; è sempre lei che dà avvio allo *σπαργμός* del figlio e ne condurrà la testa come trofeo di caccia (Di Benedetto 2004, pp. 18 ss.; Tosi 2009, p. 92; Guidorizzi 2020, p. 256).

Euripide ci fornisce una mostruosa descrizione del viso della donna, completamente trasfigurato dall'invasamento del dio, un ritratto in primo piano, quasi venisse condotto dagli occhi terrorizzati di Penteo, che poco prima le aveva accarezzato le guance e aveva implorato pietà. Con la bava alla bocca, gli occhi ruotati all'indietro, la donna appare come una maschera di follia: ha perso ogni traccia di sembianza umana per assumere piuttosto l'aspetto di Gorgone. A ciò si aggiunge nei versi successivi l'attributo della forza prodigiosa, sovraumana, che dimostrerà nello strappare senza fatica la spalla del figlio (Guidorizzi 2020, p. 256).

Il gesto di Agave dà avvio allo *sparagmos* di Penteo, cui una dopo l'altra partecipano tutte le baccanti. Euripide pone l'accento sull'aspetto uditivo della scena, dove alle grida confuse e crescenti delle menadi cacciatrici e vittoriose fanno da contrasto quelle di Penteo, che si spengono gradualmente insieme alla sua vita.

³ Sull'argomento cfr. KERÉNYI K., *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, trad. it. di L. Del Corno, Adelphi, Milano 1993, pp. 100 ss.

La scena dell'omicidio procede con l'immagine macabra e grottesca delle baccanti che giocano con il corpo di Penteo, lanciandosi l'un l'altra con le mani insanguinate i poveri resti del re come se stessero giocando a palla – si noti al riguardo l'utilizzo del verbo διασφαιρίζω. Mentre il corpo di Penteo è ormai ridotto a brandelli, disseminati in tutto il Citerone, la madre espone orgogliosamente il capo del figlio, conficcato in cima al tirso, come trofeo di caccia.

L'episodio porta a compimento quel processo di rottura contro la vita civilizzata caratteristico del dionisiaco e richiamato più volte nella tragedia. Quello di Agave è sì un atto contro natura, quello di una madre che uccide il figlio, ma è anche sacrilegio e barbarie, in quanto viola i valori sacri e intoccabili per la comunità greca. Nel vivere l'esperienza orgiastica bacchica le menadi perdono i connotati della natura umana per regredire a uno stato di piena naturalità, a forme anteriori alla civilizzazione, dove è abolita ogni barriera tra umanità e bestialità (Tosi 2009, p. 134).

Bibliografia

- BÁRBERI SQUAROTTI G. (a cura di), *Euripide, Baccanti*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 1999.
- DI BENEDETTO V. (a cura di), *Euripide, Le Baccanti*, BUR, Milano 2004.
- FARIOLI M., 'Gynaikophobia. Angosce maschili nella letteratura greca e oltre', in *Griseldaonline* 15 (2015) <<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/angosce-maschili-letteratura-greca-farioli.html>> (ultima visita il 16.02.2025).
- GOMME A.W., 'The position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Century', in *Classical Philology* 20 (1925), pp. 1-25.
- GUIDORIZZI G. (a cura di), *Euripide, Baccanti*, Fondazione Lorenzo Valla: Mondadori, Milano 2020.
- MANCINI E., *Le Baccanti di Euripide: una lettura di genere*, tesi in Letteratura greca, Università degli Studi di Torino, 2013.
- MONTANARI F., *Storia della letteratura greca*, Editori Laterza, Roma 1998.
- POTTS C., PHILIP S. 'Women in Greek Tragedy: Progression of the Euripidean Female through the Medium of Social Capital', in *Advances in Literary Study* 12 (2024), pp. 46-62, <https://www.scirp.org/pdf/als_2024013013440690.pdf> (ultima visita il 16.02.2025).
- SUSANETTI D. (a cura di), *Euripide, Baccanti*, Carocci, Roma 2010.
- TOSI E., *Penteo e i motivi dionisiaci nelle Metamorfosi: paradigmi tragici e rielaborazione ovidiana*, dissert. Dottorato di ricerca in filologia greca e latina, XXI ciclo, Università degli Studi di Firenze, 2009.

L'araignée tapie dans un fond est l'horreur devenue un être¹
Lettura de La Comtesse sanglante di Valentine Penrose

Giuseppe Crivella

Come addormentata in acque stagnanti

Le origini della leggenda nera che ha per protagonista Erzsébet Báthory (1560-1614) si situano tra il 1729 e il 1744, anno in cui il gesuita Turóczi fa pubblicare una serie di documenti (Hickey 2003: 44) ove vengono riportati alcuni estratti relativi agli atti del processo culminato nella condanna a morte della *Bête de Csejthe* (Penrose 1962: 96), murata viva in una delle stanze del castello adibito per decenni a lugubre teatro delle innumerevoli efferatezze messe in opera dalla donna (Ibid: 111-145).

È quindi in piena epoca dei Lumi che la figura della *Blutgräfin* ungherese riaffiora dall'oblio, senza tuttavia risvegliare quella ricca panoplia di miti oscuri delle cui risonanze essa si caricherà nel corso del primo Novecento, anche grazie ai paragoni con Gilles de Rais (Penrose 1962: 167-187. Ceronetti 1978: 49). Per questo motivo l'idea di un testo che si faccia apprezzare soprattutto per un particolare rigore protocollare regge e scandisce anche le ricostruzioni pubblicate da R. A. von Elsberg (Hickey 2004: 47) e da Dezsó Reza (Molnár 2004: 170–171), apparse rispettivamente nel 1894 e nel 1908.

Ma già con le opere di William Seabrook (Sargent 2010: 56-57) e di Sabine Baring-Gould (Ibid.) la vicenda si arricchisce di molteplici elementi corollari, i quali concorrono in ultimo a far crescere il fascino perverso di Erzsébet Báthory, finché questa arriva a trasfigurarsi nel corso del romanzo qui analizzato in una sorta di sanguinaria alchimista, intenta a cercare tra i nervi recisi, nelle viscere dilaniate, dentro i crani perforati delle proprie vittime il segreto ultimo di una mortuaria rivelazione mistica, nella tagliente luce della quale veder lampeggiare per un attimo la dimensione noumenica del Male (Penrose 1962: 95).

Istigata e sostenuta dalla ferocia di Dorkó – la cui lucidità nell'infliggere torture sempre più odiose è pari soltanto all'ottusa e supina devozione per la propria signora – e stimolata dalle allucinatissime cerimonie magiche allestite dalla strega Darvulia, Erzsébet Báthory diventa così l'emblema di una malvagità senza scopo e senza ragione, perseguita unicamente al fine di smembrare e squartare i corpi delle malcapitate per vederne palpitare tegumenti e organi, ancora torpidamente attraversati da flebili riflessi di vita. Si legga a titolo esemplificativo questo passaggio

1 Bataille 1973: 149.

cruciale contenuto nel nono capitolo:

lorsque la jeune fille n'était plus qu'une *plaie tuméfiée*, Dorkó prenait un rasoir et incisait ici et là. Le sang jaillissait partout, les manches blanches d'Erzsébet Báthory se teignaient de ce déluge rouge. Bientôt, elle devait changer de robe tant elle était couverte de sang. La voûte et les murs ruisselaient. Lorsque la fille, enfin, était près de mourir, Dorkó avec les ciseaux ouvrait les veines des bras, d'où s'écoulait le dernier sang de son corps. *Certains jours, comme la Comtesse était lasse de leurs cris, elle leur faisait coudre la bouche* (Ibid: 157. Corsivi nostri).

Sadismo e ritualità si saldano in questa scena imbevuta di cerebrale raccapriccio, ove a brillare è senza dubbio il cupo luore di quel sangue che sprizza inarrestabile in un diluvio di grumi purpurei, i quali costellano perfino la volta e le pareti della cella segreta in cui Erzsébet Báthory vede soddisfatti in maniera certosinamente sofisticata i propri propositi di sevizie.

Ma soprattutto è impossibile non apprezzare il modo in cui Penrose ricostruisce la cadenzatissima sequenza della tortura, facendola culminare quasi con un improvviso e traumatico *très gros plan* sulla bocca cucita, all'interno della quale il grido prodotto dall'inumana sofferenza esercitata sulla carne della giovane serva viene tumulato per sempre, ridotto allo sforzo inane delle guance che cercano di aprirsi per dare sfogo all'inarticolazione animale della voce, soffocato in un prolungato mugugno, il quale si tramuta nello straziante sottofondo di quanto si sta consumando dinanzi alla *Comtesse*.

Esausta ma appagata, Erzsébet Báthory in questo passaggio tutto dominato dalla sua figura feroce e medusea appare appena, fluttuando incerta come una presenza inafferrabile, a tal punto che essa sembra acquistare solidità solo nel momento in cui l'intatto candore delle sue maniche bianche e del suo incarnato (Ibid: 22-23)² viene ripetutamente colpito dagli schizzi di sangue, fino ad impregnarsene completamente, fin quasi ad assimilare carnalmente in sé quel denso cuore di cui essa si riempie dinanzi agli occhi delle astanti che l'assecondano durante le sue prolungate *performances* omicide.

Già da questi scarni riferimenti possiamo vedere come Valentine Penrose opti per una narrazione sapientemente orchestrata attraverso una precisa oscillazione tra la sobria freddezza del referto e la fiammeggiante accensione lirica delle descrizioni, le quali tuttavia riescono sempre ad essere estremamente sorvegliate e poco inclini alla mera degustazione macabra.

È quindi sulla base di tali assunti che nel presente testo verranno prese in esame alcune soluzioni stilistico-diegetiche di volta in volta approntate dalla scrittrice francese, al fine di farci scivolare all'interno dell'enigmatica aura d'orrore e ribrezzo che da secoli protegge e occulta il volto e il nome della *Blutgräfin*.

2 Ove per forza di cose il carattere della *pâleur* viene chiamato in causa raccordandolo con la natura "vampirica" della donna.

E di conseguenza, come si vedrà nel prosiegua di questo scritto, a più riprese le nostre riflessioni avranno per oggetto privilegiato la scrittura dell'autrice, allo scopo di metterne in risalto alcuni tratti da noi ritenuti degni di rilievo, alcune peculiarità apparentemente secondarie o trascurabili ma in realtà assolutamente centrali e determinanti se incardinate nel quadro teorico di un affondo critico che si proponga di penetrare nelle soffocanti atmosfere di liturgica necrofilia in cui in un diafano vaneggiamento afasico tocca l'*acmé* dell'orgasmo l'inspirata tanatolatria della *Comtesse*.

Il testo infatti fin dalle prime battute si fa apprezzare per il modo in cui Penrose sceglie di inquadrare la figura della *Comtesse*: questa non è quasi mai illuminata da una luce diretta, ma piuttosto viene rivelata a noi attraverso una tecnica di accerchiamento progressivo, che arriva a mostrarcela per profili instabili e non sempre congruenti tra loro, tramutando così la raffigurazione della *Blutgräfin* ungherese in una sorta di complesso polittico sempre prossimo a destrutturarsi senza possibilità di riassetblaggio nell'incongrua molteplicità delle proprie componenti.

Si prenda in tal senso la prima apparizione della protagonista. Siamo nel capitolo iniziale e l'autrice ha appena ricostruito la cupa *Stimmung* spirituale e culturale su cui risalta, al tempo stesso umbratile e vezzosa, Erzsébet Báthory. Scrive allora Penrose:

elle vivait devant son grand miroir sombre, le fameux miroir dont elle avait elle-même dessiné le modèle, et qui était en forme de bretzel pour lui permettre d'y passer les bras et de rester appuyée sans fatigue pendant les longues heures qu'elle employait, diurnes ou nocturnes, à contempler son image (Ibid: 21).

Prima di arrivare a questo quadro così suggestivo, l'autrice ha cercato di accostarsi alla *Comtesse* provando a descrivere – e in parte ad interpretare – il blasone della casata, richiamando in relazione a ciò un certo numero di racconti in grado di delineare con pochi ma ben marcati tratti i confini di un mondo che, situato ai margini dell'Europa barocca, sembra averne assorbito in sé i caratteri più inquietanti e tenebrosi.

Basti dire che l'intero volume si apre senza preavviso con una menzione diretta e alquanto disorientante della *Potentilla reptans* (anche detta *quintefeuille*) (Ibid: 11-22) la quale, insieme alla mandragola, viene evocata come una sorta di indecifrabile creatura dal potere sconosciuto, appartenente ad una realtà ormai in via d'estinzione, seppur ancora sottilmente operante nel sostrato mentale di alcune popolazioni europee.

Il riferimento alle forze latenti di questa Natura sepolta sotto le razionalizzazioni del nascente pensiero scientifico non è certamente casuale. Esso infatti serve ad introdurre per la prima volta il nome della *Comtesse*, chiamata a manifestarsi sul proscenio della narrazione attraverso una sembianza altamente problematica: Erzsébet Báthory vi compare con l'aspetto di un essere umano incompiuto (Ibid: 12): in lei vi è qualcosa di sordidamente incompleto, come se fosse stata costretta a

nascere perché forzata da un sortilegio astrattamente scandito dall'atroce connubio di violenza e inconsapevolezza.

Remota e impenetrabile – prosegue Penrose – essa non riesce ad avere un contatto col mondo: tra la sua presenza e le cose s'intrude inevitabilmente un avviluppante spazio bianco (Ibid: 13), «comme un capitonnage d'une cellule de folie» (Ibid), che si divarica sempre di più, fino a renderla simile ad un'erma sconosciuta, racchiusa in una sorta di astratta demenza, da cui soltanto l'esercizio ossessivo della crudeltà applicata alla carne delle proprie domestiche perviene di tanto in tanto a risvegliarla.

Penrose decide inoltre di moltiplicare gli elementi intermedi tra la propria scrittura e l'oggetto a cui questa si rivolge. Leggende, narrazioni e miti si affastellano dinanzi a noi, così da rendere la figura di Erzsébet Báthory tanto più distante quanto più ci sforziamo di afferrarla, situandola all'interno di una precisa coordinata storica.

È forse proprio per questo motivo che nel passo appena riportato l'effigie della protagonista giunge fino a noi dalle profondità dello specchio. Come se essa fosse priva di una fisionomia propria, il suo volto appare attraverso i bagliori effimeri e spenti di un riflesso che per un attimo scivola nervoso e spettrale sul vetro, senza però che il viso possa di fatto comparire nella sua effettiva consistenza reale.

Lo specchio stesso tuttavia ha qui in realtà un altro scopo: esso deve sostenere il corpo esausto della *Comtesse*, la quale ne ha attentamente progettato il modello così che il telaio del manufatto s'intersechi con i propri arti, quasi a generare una sorta di complesso intreccio ligneo, in cui venga a realizzarsi una frastornante commistione tra la presenza (quasi) concreta della donna e l'immagine che di essa si deposita in fondo alla superficie riflettente, divenuta così la proiezione distorta e vischiosa della propria tentacolare assenza, in cui essa in ultimo aspira a sprofondare (Jankélévitch 1977: 67-71).

Avvolta in velluti rossi, neri o bianchi Erzsébet Báthory è sempre sul punto di svanire: al centro di candelabri – che trasfigurano il momento della sua toeletta in una funzione gravemente funebre – posti al centro di un'enorme camera buia e vuota – simile all'aula centrale di un mausoleo costruito per seppellirvi una persona ancora in vita – ciò che arriva fino a noi è la sua impenetrabile *taciturnité* (Ibid: 21)³ in cui risuona sempre più lontana, seppur inestinguibile, una vibrazione che ha qualcosa di sontuosamente tombale e che per cerchi concentrici si propaga dall'immagine sfingea della donna. Soffermiamoci ancora un istante su quest'altro estratto a nostro giudizio piuttosto significativo:

elle restait à Csejthe ou à Bezcó, prisonnière d'un cercle enchanté, rêvant de vivre et ne vivant pas, *protégeant de ses folles incantations cette existence qui n'avait jamais*

3 «Sa taciturnité était telle que, dans un miroir où toute femme se sourit, elle se frappait et se refrappait, martelant sa propre effigie à sa muette forge. Sans feu, sans air. Elle-même en velours rouge, elle-même en blanc, en noir et perles, elle fardée au-dessous de son grand front pâle comme un coté de fruit blanc et méchant. Au cœur de sa chambre, au centre des candélabres, rien qu'elle-même ; elle-même à jamais insaisissable, et dont elle ne pouvait rassembler en un seul regard toutes les faces».

pu être une véritable existence. Elle était autre; autre à un point tel que nul, même en ces temps, ne put l'admettre parmi les humains (Ibid: 74. Corsivi nostri).

Penrose non ci offre che frammenti affilati di questa immagine che non smette di moltiplicarsi in una frastagliata farragine di parvenze, a cui la scrittura dell'autrice si rivolge interrogandole nella loro dolorante retrattilità, inseguendole lungo i vastissimi corridoi (Ibid: 48. Périsset 2001: 121-122) del castello di Csejthe, sulle cui pareti al passaggio della *Comtesse* non è possibile scorgere neppure l'ombra, dal momento che il suo è corpo di creatura per sempre sospesa tra una nascita ormai impossibile e una morte interminabile.

Un grande insetto femmina

Penrose sa che è impossibile scindere la figura della protagonista dai luoghi in cui essa visse e operò. Gli spazi della sua esistenza a più riprese sembrano essere prolungamenti ed emanazioni delle sue inconcepibili volontà sadiche. Come un insetto che scavi in un terreno argilloso la propria tana, sagomandola sulle proporzioni del suo esoscheletro e sugli andirivieni legati ai continui movimenti necessari per procacciarsi prede da divorare, Erzsébet Báthory sceglieva e plasmava le proprie dimore sulla base dei suoi sanguinari bisogni di donna-vampiro (Penrose 1962: 68).

È in effetti innegabile che in essa vi sia qualcosa di atrocemente labirintico: il suo corpo sembra smarrirsi tra le segrete e le intercapedini dei castelli ove essa amava soggiornare. Nello stesso modo ciò che rimane della sua psiche si è definitivamente perduto nelle anfrattuosità di un'anima in tutto simile al tracciato inestricabilmente dedalico di un formicaio (Ibid: 33) che la perversione ha scavato al di sotto della sua pelle. Da qui deriva, ad esempio, la descrizione del castello di Csejthe, come già detto in apertura luogo elettivo della maggior parte dei crimini ascritti alla *Comtesse*:

dressé en plein vent, Csejthe était un château plutôt petit, fortement construit pour résister aux guerres, mais parfaitement inconfortable. Les soubassements dataient d'avant le XIV siècle et les souterrains formaient un terrifiant labyrinthe. Sur les murs de ses caves noircis par la fumée, on voit encore des graffiti: des dates et des croix. On prétend que ce sont là les signatures de celles qui y furent enfermées, et les paysans se signent devant ces murailles écroulées d'où semblent encore s'élever des cris d'agonie (Ibid: 68. Corsivi nostri).

Un'ottenebrante pulsione alla claustrofilia (Agel 1978: 42) scandisce i gesti quotidiani e le giornate della donna. Gli angoscianti grovigli topologici in cui essa si muove felpata, agendovi in maniera pressoché inavvertibile – simile in ciò ad un serico ectoplasma senza peso – diventano il sacrilego reliquario ove custodire i cerimoniali che reggono la sua algida coazione al supplizio.

Inquadrata nelle buie sale e negli spogli *décors* dei numerosi palazzi presso cui la conducono i suoi frequenti viaggi, la figura della *Blutgräfin* ungherese viene sottoposta ad un raffinato lavoro di capillare sottrazione ontologica: in tal modo della

Contessa nei brani dedicati alla relazione minuziosa dei soprusi perpetrati contro le serve non resta che una livida evanescenza informe, relegata in un angolo come un oggetto sconosciuto, ove però essa continua a brillare avvolta da una «*beauté puisée aux sources intarissables de l'ombre*» (Penrose 1962: 70).

Non solo, ma nel suo lunare pallore sono sepolti demoni (Ibid: 15) che la abitano e indomiti la solcano da frangenti anteriori alla sua effettiva venuta al mondo. Il suo corpo assomiglia così ad un cimitero sconsacrato ove sembra essere stato officiato un rito arcaico avente per oggetto qualcosa di orribile e di innominabile. Essa è una latitudine di maledizione da cui si liberano senza requie rumori simili a «*grognements, rongements et mastication de bêtes*» (Ibid: 18-19) nate sotto l'influenza nefasta di *Madame Diane la Lune* (Ibid: 18).

cette femme pâle, raffinée et dépravée ne pouvait plus être une bête. Allant aux ultimes limites, elle s'était égarée loin au-delà du niveau ordinaire des humains, mais non au-dessous. Seul n'avait plus compté pour elle que le sang des autres que, dans une transe elle-même étrangère, elle regardait couler (Ibid: 96. Corsivi nostri).

Ma, proprio a partire da questa sorta di azzeramento (Ibid: 93), la presenza di Erzsébet Báthory improvvisamente si trova ad essere amplificata a dismisura, fino a coincidere senza resto e quindi ad identificarsi con le pietre incassate nei muri muscosi, con i motivi a scacchiera che decorano i pavimenti o perfino con le strutture portanti degli alti soffitti in cui risuonano e si spengono i rantoli di intollerabile dolore a cui sono sottoposte le varie vittime.

L'intero ambiente si configura quindi come una sorta di polimorfo *panopticon* del delirio sacrificale, da cui la belva di Csejthe è posseduta in maniera monomaniacale (Ibid: 73)⁴. Questo aspetto non deve sorprendere: l'identificazione del corpo di Erzsébet Báthory con gli spazi prevalentemente sotterranei dei castelli permette a Penrose di saldare senza soluzione di continuità la carne della donna con la terra – impregnata di maleficio – su cui sorgono quelle costruzioni. Scrive infatti l'autrice:

les châteaux en Hongrie se dressaient aussi bien sur les rocs des Karpathes que dans la plaine, solides, et pour la plupart, frustes. Leurs plans les faisaient ressembler à des fleurs ou à des étoiles tombées à terre, comme on peut le constater en feuilletant le livre publié en 1731 à Augsburg, par von Puerckenstein. Celui-ci, tout en s'intéressant certainement au seul art militaire de défense, a composé comme un herbier, comme une cosmographie de châteaux. Ceux des plaines étaient parfois de grands quadrilatères, tel celui d'Illava, entouré de douves pour en interdire l'approche. Pour les plus récents, l'influence byzantine se faisait sentir dans les toits en forme de bulbe qui couronnaient les tourelles. Mais les antiques châteaux féodaux [...] étaient perchés

4 «Les ténèbres, la solitude sans appel des souterrains de Csejthe correspondaient mieux aux noires cavernes de son esprit et répondaient davantage aux exigences de son terrible érotisme de pierre, de neige et de muraille».

sur les éperons des montagnes: peu de fenêtres, des tours carrées, guère de place pour l'habitation, et d'immenses caves avec des souterrains qui conduisaient aux différentes versants de la colline (Ibid: 46-47).

A tal proposito è senza dubbio emblematico il modo in cui viene sviluppato questo formidabile passaggio che, posto in apertura del terzo capitolo, si sofferma sulla conformazione di alcuni celebri castelli situati tra l'Ungheria e la Romania. Qui, come è possibile vedere anche solo tramite una rapida occhiata, la scrittura è mossa da un proteiforme slancio descrittivo tendente all'onirismo, sempre però debitamente trattenuto e moderato da una sorta di soffusa erudizione di stampo storico-didascalico.

La ricognizione puntuale della fisionomia dei castelli ungheresi, della conformazione di Csejthe, della foresta che assedia il piccolo borgo sorto in epoca tardo-medievale sono paragonabili a cupi riverberi che la *Comtesse* lascia galleggiare sulla superficie dei luoghi e delle persone disposti intorno ad essa – senza tuttavia che tra quest'ultima e le singole componenti della narrazione possa instaurarsi una qualche forma più o meno embrionale di relazione o di contatto – racchiusa pertanto in quell'invisibile *cercle d'horreur* (Ibid: 142) che Penrose traccia in filigrana a cingere Erzsébet Báthory, così da proiettarla in una dimensione di glaciale lontananza.

La nervosa tortuosità con cui sono presentati i *soubassements* nel brano precedente s'inscrive quindi all'interno della ricostruzione proposta da Penrose con i caratteri di quella che potremmo definire a tutti gli effetti una *topologia fantasma* (Ropars-Wuilleumier 2002: 47-53), al centro della quale la *Comtesse* cerca incessantemente di smarrirsi, scomparendovi senza lasciare traccia, recando con sé le prove dei suoi misfatti, ottenendo tramite questa soverchiante auto-abolizione la cancellazione fisica dei numerosi cadaveri suppliziati che in quelle profondità si ammassano nudi e anonimi (Penrose 1962: 83), simili a pedine interscambiabili di uno strano gioco di ruolo in cui candore e massacro sembrano paradossalmente sovrapporsi e confondersi (Penrose 1962: 160). Si leggano dunque queste poche righe senza dubbio illuminanti se messe in relazione con quanto appena esposto:

étouffée dans les ragots de servantes, dans les brouillards des Karpathes, dans la neige des cours où l'on traînait à la lueur des torches des peaux des bêtes géantes, hybrides, [Erzsébet] avait déjà quitté le monde des vivantes. Ce n'est ni par vanité, ni par souci de sa beauté qu'elle poussa la cruauté jusqu'à ses dernières limites (Ibid: 93. Corsivi nostri).

Nell'intricato ramificarsi di quelle gelide architetture Erzsébet Báthory appare sovente preda di *trances* nel corso delle quali il caldo sangue derivante dalle carni delle domestiche rappresenta il tramite sacro di una ctonia *unio mystica* con le lacere spoglie di deità primordiali a cui probabilmente non crede neppure la belva di Csejthe, impiegate dunque nelle sue pratiche come sterili feticci a cui tributare le quotidiane libagioni di sangue (Ibid: 33).

In tal senso diventa ancora più evidente come la narrazione si articoli secondo vari livelli, lungo i quali si trova distribuita quella precisa e ben congegnata strategia di accerchiamento – già richiamata poco sopra – la quale, muovendo da una serie di riferimenti periferici rispetto alla figura della donna, arriva poco a poco a stringersi attorno ad essa, in modo tale da essere colta sempre sul punto di scivolare fuori dal campo visivo dell'autrice, ove però la contessa lascia un'orribile congerie di particolari agghiaccianti.

Tutto ciò è molto chiaro in questo passaggio cruciale, nel corso del quale Erzsébet Báthory viene evocata sulla scena unicamente per sottrazione. Scrive Penrose: «elle vivait dans un monde fait de nerfs, de foies arrachés aux petits animaux, de racines de belladone et de mandragore. Elle vivait dans le lacis des tiges, des baies livides et de minces viscères entassés sur sa table, maniés par Darvulia, la sorcière de la forêt» (Ibid: 96).

Come viene affermato nelle battute conclusive del testo, la *Comtesse sanglante* probabilmente non fu mai null'altro che un'ombra – «ombre de femme bestiale», la definisce ad un certo punto l'autrice (Ibid: 210) – la quale attraverso le lunghe sedute di impregnazione nel sangue delle domestiche cerca di sviluppare una propria consistenza. Rarefatta e notturna, simile cioè ad una ricorrente visione d'oltretomba, la donna affiora dalla fonda oscurità delle sale sotto le sembianze di un vorace e solitario fiore velenoso (Ibid: 194), le cui contorte radici allignano oscene nel sottosuolo di Csejthe schiumante umori rilasciati dalla putrefazione di brandelli umani⁵.

Va però ricordato che talvolta qualche residuo organico delle povere vittime veniva impiegato anche per degli usi alquanto insoliti. Verso il 1608, profondamente suggestionata dalle bizzarre e ricercatissime invenzioni meccaniche possedute da Rodolfo II (Ibid: 163) e letteralmente sconvolta dai complessi congegni in forza dei quali era diventata celebre la collezione di orologi e di altre rarità custoditi nella *Wunderkammer* del Duca di Brunswick (Ibid.), Erzsébet Báthory prende la decisione di far costruire un mostruoso simulacro di donna in cui, sulle parti metalliche che ne costituiscono l'intelaiatura portante, essa fa innestare dei particolari fisici prelevati direttamente dai corpi martoriati delle domestiche. Ecco di seguito uno stralcio della descrizione di quella *Vierge de fer* che la contessa commissiona ad un celebre artigiano dell'epoca:

5 È emblematico a tal proposito anche un altro passaggio che verte sempre sulla centralità di Csejthe. Lo riportiamo qui per rimarcare l'importanza di quanto già esposto nel corpo del testo: «à Csejthe, elle se laissait macérer sous des cataplasmes faits de feuilles de belladone, de jusquiame et de stramoine, ces plantes molles dont la vénéosité même fait blanchir le teint. Ici, elle venait chercher le tiède, le doux enveloppement de la terre détrempée. Elle se tenait silencieuse et immobile, se laissant pénétrer par les secrètes puissances nées de la décomposition des racines et des plantes maintenant mélangées à la terre. Sorcière elle était; et vers la sorcière les élémentaux accourraient volontiers pour la remplir de ténébreuses forces, dans son bain de sang de terre» (Penrose 1962: 149).

[la donna meccanica] était absolument nue, fardée comme une jolie femme, ornée de motifs à la fois réalistes et ambigus. Un mécanisme faisait s'ouvrir *la bouche en un sourire niais et cruel sur des dents humains*, et remuer les yeux. Sur son dos, tombant jusqu'à terre, *s'étalait une chevelure de jeune fille, qu'Erzsébet avait dû choisir avec un soin infini* [...]. Un collier de pierres précieuses incrustées descendait sur la poitrine. C'est précisément en touchant certaine de ces pierres que tout se mettait en branle (Ibid: 164-165. Corsivi nostri).

In effetti non è la prima volta che la belva di Csejthe prova a dare una declinazione perversamente barocca alle sue sinistre inclinazioni. Penrose infatti in un altro passaggio del romanzo ricorda come già nei primi anni della sua carriera di assassina seriale, la donna attraverso il ricorso a terribili minacce di morte avesse obbligato un *maréchal-ferrant* a fabbricare uno strano apparecchio di tortura consistente in una vasta gabbia cilindrica cinta da molteplici fasce metalliche orizzontali e parallele tra di loro che ne garantivano la tenuta e la robustezza.

L'interno di questa struttura era caratterizzato dalla presenza di numerose e acuminatissime punte d'acciaio disposte in modo tale da convergere verso il centro del cilindro. Tramite un rodato sistema di cordami e pulegge, la gabbia – in cui una ragazza completamente nuda era stata costretta ad entrare – veniva issata verso la volta della dimora viennese dei Thurzó e, una volta raggiunto il punto più elevato, Dorkó armeggiando con una sorta di lungo spiedo appuntito o arroventato iniziava a “sollecitare” la povera malcapitata che, agitandosi all'interno della gabbia, si procurava da sola delle ferite sempre più gravi e sempre più profonde. Si trattava di un decesso lento, a cui era legato uno scopo molto preciso: al di sotto della gabbia la belva di Csejthe, vestita soltanto di lino bianco, riceveva su di sé – completamente in estasi – l'abbondante e continuo stillicidio di sangue che pioveva dall'alto.

In tal senso quindi la costruzione della *Vierge de fer* rappresenta un passo avanti. Il meccanismo celato nel torace della creatura metallica prevede infatti che d'improvviso le braccia di quest'ultima si serrino a scatto attorno al corpo inerme della giovane spinta verso di essa, in modo da bloccarla senza possibilità di liberazione. A questo punto dal petto dell'automa spuntano cinque coltelli che trafiggono contemporaneamente la ragazza all'altezza delle spalle, dello sterno e del ventre, così da fiaccarla definitivamente senza tuttavia ucciderla del tutto.

Ciò a cui punta Erzsébet Báthory non è però tanto la ricerca dell'ennesimo capriccio torturatore, quanto piuttosto la messa a punto di un dispositivo di estrazione e “tesaurizzazione” del sangue che, a giudicare da quanto dice Penrose, viene di fatto attentamente drenato dal corpo stremato delle *filles transpercées* (Ibid: 165) per essere poi raccolto in un recipiente che lo mantenga caldo, in modo tale che la *Blutgräfin* possa bagnarsi in qualsiasi momento.

Ma ben presto il meccanismo si rovina e si blocca. Ciò che di biologico resta tra i congegni alla fine di questo supplizio artatamente cervelotico li manda rapidamente in panne, così che il truce giocattolo di morte in breve tempo viene abbandonato e

dimenticato.

Penrose torna pertanto a mostrarci la donna torbidamente alonata d'altrove – d'un Altrove insituabile, seppur connotato da una raggelante connotazione stigia – nonché affetta da una forma sempre più pervasiva e pertinace di sepolcrale letargia, che la lascia fluttuare in un livido limbo ove la sua persona diventa l'estremo e fragile tramite fra tutto ciò che è defunto e quanto invece non potrà mai avere accesso nello spazio deputato a ciò che è vita.

Ecco allora che prendono finalmente un significato preciso le abluzioni lustrali nel sangue delle giovani domestiche: queste sono finalizzate unicamente a cercare di purificare la *Comtesse* dall'atto osceno di quella nascita mancata, da cui essa non sa – e forse, in ultimo, non può o non vuole – redimersi. In merito a quanto appena affermato Penrose può allora dichiarare:

la sorcellerie n'avait pour elle qu'un but: se préserver de toutes parts. Se préserver de la vieillesse, car elle était de ces êtres qui désirent avec fureur, et presque gratuitement, garder toujours leur sombre perfection; se préserver de l'ennemi qui pourrait faire obstacle à son inlassable poursuite, *dans un état étale, de son œuvre de néant. Ainsi protégée, elle pouvait nier la vie et la détruire, pour aucun autre profit que de la nier* (Ibid: 93. Corsivi nostri).

Ciò spiegherebbe anche la ragione per cui a partire da un momento preciso della vita di Erzsébet Báthory, non sarà più il sangue a scatenare le sue *transes* di vampirismo, ma qualcosa di più impalpabile, qualcosa che non appartiene ai corpi delle fanciulle seviziate e che quindi non sgorga dalle loro piaghe, ma piuttosto le circonda e quasi le incornicia, andando così a costituire l'elemento portante di uno scenario dominato da una feroce desolazione, la quale eccita e acuisce in maniera ancor più furiosa la *libido* mortifera della belva di Csejthe.

È in occasione di un viaggio a Bicse che quest'ultima ha avuto la folgorazione della neve. Siamo nel 1609 e fino a quell'anno la contessa ha sempre utilizzato lunghi aghi per trafiggere i seni delle vittime, tenaglie per strappare loro brani di pelle, spilloni e piccoli frustini per creare isole di sofferenza su tutta la superficie del corpo o tizzoni ardenti per cauterizzare le ferite in caso di sanguinamento eccessivo (Ibid: 139).

A volte la donna è arrivata a far cospargere di miele la malcapitata, la quale veniva poi legata nuda alla corteccia di un albero in attesa che la sostanza zuccherina facesse da esca per l'arrivo di formiche e altri animali di varie taglie. Quando, prostrata e logorata dal freddo, dalla stanchezza, dalla paura e dagli ininterrotti patimenti provocati dalle incursioni in massa dei numerosi predatori, la ragazza si accasciava priva di sensi, la *Blutgräfin* dava l'ordine di far passare tra le gambe della seviziata – rigorosamente all'altezza del pube – dei fogli di carta debitamente oliati, a cui poi appiccare il fuoco in modo da risvegliarla, così che il tormento inflitto potesse protrarsi più a lungo possibile (Ibid).

Ma la scoperta dei malinconici e solitari piaceri riservati dalla neve è destinato a rappresentare un nuovo punto di non ritorno per le crisi di erotismo sadico (Ibid: 29) della *Comtesse*. In occasione di una trasferta diretta al castello di Illava – durante le quali la donna era solita portare con sé presso la dimora temporanea un ristretto contingente di giovani *sacrificande* – una *jeune paysanne* riesce a fuggire dalla carrozza in cui era stipata con le altre compagne, preferendo correre il rischio di smarrirsi e morire nel crepuscolare paesaggio innevato piuttosto che finire sotto le mani di Dorkó e Jó Ilona.

Ma tali propositi si rivelano ben presto del tutto velleitari: il maldestro tentativo della fanciulla viene ben presto scoperto e, una volta riacciuffata, la stessa viene immediatamente sottoposta ad un'inedita pratica seviziatrice che ha proprio la neve come protagonista. Arrestatosi nelle vicinanze del castello di Illava, il gruppo di torturatori pone in essere una sorta malato rito di espiazione, creando innanzitutto un improvvisato spazio sacrificale attraverso le torce piantate nello spesso strato di neve, così da circoscrivere un tragico *tèmenos*.

Dai fossati disposti a cingere il maniero gli esecutori materiali della tortura prelevano dell'acqua gelida, la quale viene immediatamente gettata sul corpo della giovane, lasciata completamente nuda al centro del labile cerchio di fuoco:

Erzsébet à la portière de sa carrosse regardait. La fille essaya de se mouvoir vers la chaleur des torches; on versa encore de l'eau. Elle ne put tomber, ne formant déjà plus qu'une *haute stalagmite morte*, à la bouche ouverte qu'on voyait à travers la glace (Ibid: 141. Corsivi nostri).

L'intera sequenza si staglia dinanzi agli occhi dei lettori in forza di un'affilata asprezza icastica, che ha qualcosa di lugubrement affascinante, tanto più se si tiene conto del fatto che il passaggio in questione si chiude sull'immagine del cadavere semisepolto tra la neve e il terreno, intorno al quale – aggiunge l'autrice – in primavera sbocceranno, turgidi e dimessi al tempo stesso, i bulbi di tulipano selvatico e i fiori a grappolo di muscari dai riflessi d'indaco e lilla.

Si tratta di una nota coloristica finale, che però serve soltanto a far risaltare l'attanagliante predominio del monocromo, sul quale Penrose intona sapientemente tutto il brano. Quest'ultima infatti poco a poco prosciuga la lingua da ogni vibrazione o sbavatura di matrice emozionale, lasciando che la medesima patina di gelo formatasi sul corpo nudo della ragazza si cristallizzi d'improvviso sulla sua stessa scrittura, alla quale non resta quindi che calcificarsi in una scheletrica calcografia sagomata *in toto* sulla decerebrata ebbrezza negromantica di coloro che mettono materialmente in atto la punizione.

Non una parola, non una voce, non un respiro trapela dalla scena asetticamente tratteggiata in questo brano, dove tutto diventa duramente meccanico, dove i gesti e i movimenti compassati di Dorkó e di Jó Ilona sono completamente pervasi da una nodosa spasticità marionettistica, retti e diretti dall'inappagata bramosia omicida

della *Comtesse*. E proprio dinanzi a quest'ultima, ieratica nella comatosa immobilità di pietrificato idolo ipogeo, vediamo ergersi quel devitalizzato relitto umano con la bocca saturata da un urlo afono e insopprimibile, simile ad una dolorante lapide di ghiaccio e sangue.

La distruzione materiale dei corpi delle giovani vittime è probabilmente finalizzata ad uno scopo preciso: risalire in maniera diretta alla matrice noumenica dell'universo, prima che questo cadesse nelle pastoie del perituro. Erzsébet Báthory in sostanza aspira a rientrare in una sorta di stadio embrionale del cosmo, anteriore perfino al concetto di creazione, verso quel *Nihil* in cui lo stesso Male si agita informulato, simile all'insonne nebulosa di collera a cui Penrose si richiama, tramite Böhme, in uno dei momenti più originali e frastornanti del romanzo:

Jacob Böhme écrit dans son livre *De Signatura Rerum* qu'au commencement, avant toute chose, il y avait la «grande noire colère qui voulait se formuler» et ne savait comment le faire. Par sa qualité d'astringence qui désirait «se prendre», elle forma d'elle-même, et pour elle-même, un noyau. C'est dans cette giration, dans les orages de ce premier vouloir encore inconscient, que les esprits puisèrent leur jeune force: ceux de l'air perméable; ceux du feu qui est le ferment de cette colère elle-même; ceux de l'eau qui, l'apaisement venu, retombait sur la matière enfin concrétisée, peuplée des durs esprits de la terre et du minéral (Ibid: 111).

Strisciante e contrattile, questa nera collera d'amorfa malvagità permea e compenetra ogni fibra dell'universo, conducendolo ad una sorta di convulso e trascendentale *cupio dissolvi*, nelle cui avviluppanti spire tutto viene simultaneamente assorbito e dissolto. La *Comtesse* ne rappresenta il bruciante frantumato, l'ulcerato cascame d'impalpabile carne, che reca ancora nella propria fantasmale densità l'inarginabile energia primigenia di quel frangente atemporale in cui il Male era vorticoso estrinsecamento di nuda potenza senza nome, sconfinata necropoli di reiterate decreazioni (Jankélévitch 1977: 72).

In essa aleggiano ancora, come ipostasi fossili di infestanti presenze ancestrali, quegli Spiriti che inizialmente avevano preso possesso degli elementi naturali, mentre ora si sono definitivamente rappresi materiandosi nella geroglifica fisionomia della belva di Csejthe.

L'esacerbata Volontà di distruzione innervante capillarmente l'Essere prima che questo prenda forma nell'articolarsi del creato è mostrata qui in un catatonico moto di avvistamento su se stesso, rafforzato attraverso il riferimento esplicito a quell'ipnotica e iperbolica *giration*, in cui anche l'Eternità di ciò che esiste da sempre sembra in ultimo destinata a consumarsi e a corrompersi senza alcuno scopo e senza alcun senso.

Questo risulta pertanto intimamente cariato da un'incontenibile propensione alla disgregazione, di cui Erzsébet Báthory è come l'urna preziosa, l'indecifrabile crisalide, al cui schiudersi ogni cosa è irresistibilmente aspirata nelle trasparenti voragini di annientamento e sfacelo generate dal colpo d'ala di una deforme Divinità

d'incubo, al culto della quale è possibile consacrarsi unicamente trasformando la propria larvale vita apocrifia in una sonnambolica euforia di sterminio.

Rimane in ultimo una sola domanda, che è quella posta a sigillare in maniera cripticamente disorientante il testo di Penrose: «et si de tout ce néant, bu comme un ciel noir, absorbé, disparu, il sort enfin quelque chose, cette chose, ah! que sera-t-elle?» (Ibid: 229).

Bibliografia

- Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Delarge, Paris, 1978.
Georges Batailles, *Œuvres complètes V, Tome I*, Gallimard, Paris, 1973.
Guido Ceronetti, *La vita apparente*, Adelphi, Milano, 1978.
E. Hickey, *Encyclopediad of Murder and Violent crime*, ed. SAGE, New York, 2003.
Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, Paris, 1977.
Kimberly Craft, *Infamous Lady: The True Story of Countess Erzsébet Báthory*, Independent Publishing Platform, 2009.
Miklos Molnàr, *Histoire de la Hongrie*, Perrin, Paris, 2004.
Maurice Périsset, *La Comtesse de sang*, Pygmalion, Paris, 2001.
Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002.
Valentine Penrose, *La Comtesse sanglante*, Gallimard, Paris, 1962.
Jacques Sirgent, *Erzsebeth Bathory: le sang des innocentes*, Camion Noir, Grenoble, 2010.

Donne cannibali: da Suzanne Césaire a Maryse Condé

Giulia Abbadessa

Premessa

Sulla scia di un celebre studio di Frank Lestringant (1993), Maryse Condé ha sottolineato che il lemma *antropofagia*, in uso nel mondo greco antico, fu sostituito nella prima età moderna con *cannibalismo* dal sistema coloniale come «prétexte à l'esclavage»: all'indomani delle dicerie diffuse dai resoconti di Cristoforo Colombo sui popoli dei Caraibi e dopo alcuni episodi antropofagi – tra cui la forse presunta cannibalizzazione del vescovo Pedro Fernandes Sardinha che fu soprattutto pretesto per la colonizzazione portoghese del Brasile – lo stigma dei cannibali, contro cui si mosse *in primis* Montaigne negli *Essais*, fu adottato dalla fine del XV secolo dagli europei per disumanizzare i popoli del Sud Globale ed escluderli così dal corpo sociale (Condé 2002: 17)¹.

Se, come rileva Franca Franchi, nel corso del Settecento e dell'Ottocento diversi artisti e pensatori denunciarono i limiti identitari del mito del cannibalismo², tanto che Flaubert lo associò all'idolatria nel suo *Dictionnaire des idées reçues*, fu però soprattutto nel Novecento – che Giovanbattista Tusa ridefinisce «il secolo cannibale» sulla scia di uno studio di Fabio La Mantia (2023: 301) – che l'antropofagia fu discussa per sfatare i *cliché* diffusi nella modernità, diventando allegoria dell'alterità e acquisendo così un'accezione polisemica: si pensi, ad esempio, al movimento dada e a quello surrealista, al *Manifesto antropófago* di Oswald de Andrade, alla rivista *Tropiques*, al saggio di Claude Lévi-Strauss *Nous sommes tous cannibales* e ai molteplici studi di diversi autori come Georges Bataille, Michel De Certeau, Jacques Derrida, Michel Foucault, Hélène Cixous, Assia Djebbar e Franz Fanon³.

1 Da ora in poi citiamo così l'intervento *Des Cannibales et autres monstres. Les hommes naissent-ils égaux?* di Condé a un convegno del 2002 su cui torneremo e accessibile sul sito della Columbia University: <https://globalcenters.columbia.edu/sites/default/files/content/Paris/Journal/2024%2004%20Maryse%20Condé%20tribute/%28FR%29%20Des%20cannibales%20et%20autres%20monstres%20-%20Les%20hommes%20naissent-ils%20égaux%20-%20Maryse%20Condé%202002.pdf>.

2 F. Franchi, "Tutti gli artisti sono cannibali dei loro predecessori", in *CoSMo*, n. 19, 2021 (173-186).

3 Cfr. Lévi-Strauss 2013; Farrel Krell 2006 sul corso di Derrida "Rhétorique du cannibalisme" (1990-1991) e C. Serra Pagés, "Cannibalism in Montaigne, de Certau and Derrida", in *Coolabah*, 2011, n. 5 (226-235). Come Bataille, Cixous rovesciò lo stigma occidentale sul cannibalismo in un paradigma amoroso: «L'amour c'est quand tout d'un coup on se réveille cannibale» (Cixous 2010: 33, cfr. Batko

In particolare, gli studi dello psichiatra antillese non solo mostrano come «la scienza moderna» abbia «cominciato a inscrivere il gene del cannibalismo nel patrimonio genetico delle popolazioni nere»⁴, ma inoltre attestano la persistenza del *cliché* dei «négres-sauvages-cannibales» (Fanon 1952: 168) dopo la seconda guerra mondiale, nonostante l'estetica antropofaga si fosse diffusa in quel periodo anche per evocare la devastazione prodotta *in primis* dagli stati europei, come attesta *Pompes funèbres* (1947) di Jean Genet in cui una scena antropofaga accompagna il ricordo della sepoltura dell'amante della voce narrante, Jean, «comunista ventenne», fucilato nel 1944:

Aujourd'hui, je ne me fais horreur de contenir, l'ayant dévoré, le plus cher, le seul amant qui m'aimât. Je suis son tombeau. La terre n'est rien. Mort. Les verges et les vergers sortent de ma bouche. La sienne. Embaument ma poitrine si grande ouverte. [...] Manger un adolescent fusillé sur les barricades, dévorer un jeune héros n'est pas chose facile. Nous aimons tous le soleil. J'ai la bouche en sang, et les ment, les cadavres ne saignent pas, le tien si. (Genet 1947: 534).

Anche nel suo ultimo romanzo, edito postumo, *Un captif amoureux* (1986), che raccoglie i *Souvenirs* degli anni che ha trascorso in Palestina, Genet descrisse in termini antropofagi – oltre all'amore e al linguaggio – la morte in guerra, evocando la battaglia di Verdun:

Verdun est un dispositif bien ordonné. (Je n'ai pas dit mélange de croix et de croissants composant un immense cimetière.) Une tuerie eut lieu là, sans autre auteur que Dieu lui-même, Sénégalais, Malgaches, Tunisiens, Marocains, Mauriciens, Calédoniens, Corses, Picards, Tonkinois, Réunionnais s'opposaient en chocs également mortels aux uhlands poméraniens, prussiens, westphaliens, Bulgares, Turcs, Serbes, Croates, Togolais; des milliers de paysans se sont dévorés dans la boue, de tous les points cardinaux venus mourir là. Donnant la mort autant qu'ils la recevaient (Genet 1986: 158)

Cannibale appare, però, seppur filtrata da una metafora mistica, anche la «Révolution» dei popoli contro lo sfruttamento capitalista:

De feu en feu se répondaient des appels, des noms de guerre et de chants. Qui avait vingt ans à cette époque voyait la planète mangée, au moins léchée par les flammèches, comme la lettre R du mot Révolution était dévorée sans brûlure par des flammèches éternellement renouvelées (Genet 1986: 56)

Ancora oggi, Achille Mbembe e Nancy Fraser (2022) descrivono in termini antropofagi, il «processo efferato di divoramento», operato dal capitalismo che tende

Meyer 2021); paradigma presente anche nella scrittura densamente erotica di Assia Djebar.

4 J. M. H. Mascot, *Cannibalizzare Hegel*, in G. Miolli, L. Corti, & F. Sanguinetti (a cura di), *Lecture di Hegel dall'Africa e dalla diaspora africana*, Padova University Press, Padova 2024 (941-967: 959), cfr. Fanon 1952: 97.

a «distruggere senza ritorno la vita degli esseri e delle specie» (Mbembe 2016 : 11). Ancora oggi, inoltre, il poeta palestinese-siriano Ghayath Almadhoun descrive con il cannibalismo «la tragedia della Prima Guerra Mondiale» e il «carnevale della Seconda», nonché i conflitti successivi tra cui quello cosiddetto del ‘Medioriente’, ma auspicando il passaggio a un amore «vegetariano»⁵:

la memoria della guerra cresce col passare del tempo, poiché la memoria della guerra mangia i turisti e cresce, mangia i veterani e cresce, i cantastorie e i nipoti di coloro che furono uccisi qui e cresce, mangia la memoria di coloro che non sono nati e cresce come un tralcio di vite (Almadhoun 2021: 13)

io compaio da dietro gli incubi, sorridendo come se la guerra non avesse mangiato mio fratello e in quei giorni, quando i miei amici siriani stavano morendo sotto tortura, i miei amici europei si stavano ritirando con calma dalla mia ferita che graffiava le loro bianche vite e non si conformava in nessun modo ai criteri occidentali conosciuti sulla forma del dolore. (*Ibid.*: 81)

Almadhoun al contempo evoca con il cannibalismo le migrazioni sul Mar Mediterraneo, lasciando così intendere che la violenza del tragitto forzato sia, ancora una volta, tutta umana:

Ogni volta che vado verso il mare vengo divorato dal deserto che esce dalle valigie degli emigranti. (*Ibid.*: 53)

i corpi che vediamo nello specchio sembrano più vicini di quanto non siano in realtà e quelli che trasportano le nostre anime sono stati divorati da animali predatori chiamati Mar Mediterraneo. (*Ibid.*: 111)

Per via dell’attenzione data dalla contemporaneità al corpo e soprattutto della violenza devastante, prodotta dall’evoluzione militare e tecnologica, il cannibalismo dunque continua ancora oggi a essere un tropo di denuncia del razzismo imperialista, come mostrano, tra i numerosi studi recenti, anche quelli di Jean Baudrillard che sottolinea come, quando il cosiddetto Occidente carnevalizza e cannibalizza l’Altro, questo ripete il processo: «l’intero arredo della moderna civiltà multirazziale non è altro che un universo in *trompe l’œil* in cui tutte le singolarità [...] saranno state falsificate fino a diventare una parodia di sé stesse» (2008: 49). Probabilmente sulla scia dello stesso Baudrillard oltre che di Fanon, Mbembe ha pertanto definito come sinonimi ‘autofagia’ e ‘cannibalismo’, per sottolineare che il capitalismo genera la violenza nel colonizzato tanto quanto nei coloni, nonché per criticare anche secondo questa prospettiva la nozione foucaultiana di ‘archivio’:

5 Cfr. Almadhoun 2021: 45: «Sulla via del massacro un vigile mi dà una multa per aver oltrepassato il livello di alcol nel sangue./“Cos’hai bevuto?”/“Le dita della mia amata”» e *Ibid.*: 87: «Il mio cuore, abituato a mangiare le dita delle donne è diventato vegetariano davanti a te?»

È soprattutto una materia sfaldabile [...]. In effetti, non c'è archivio senza crepe. Vi si entra [...], sperando di penetrare in profondità lo spessore dell'evento e le sue cavità. Penetrare il materiale d'archivio significa rivisitare delle tracce. Ma è [...] rischioso perché, nel nostro caso, si è trattato spesso di fare memoria fissando ostinatamente ombre più che fatti reali oppure fatti storici affondati nella forza dell'ombra. Abbiamo dovuto spesso disegnare, su tracce preesistenti, il nostro stesso profilo; cogliere i contorni dell'ombra e tentare di vedere noi stessi partendo dall'ombra, come ombra. Spesso il risultato è stato sconcertante. Eccoci infatti in un quadro, sul punto di tirarci una pallottola in testa. Più in là, ci facciamo bambini etiopici all'apice della carestia che costò milioni di vite umane. Siamo sul punto di essere divorati da sciacalli che siamo noi stessi. Autofagia, si dovrebbe chiamare (2016: 151).

Sulla scia di questa tradizione critica è interessante analizzare la poetica cannibale di Maryse Condé, rileggendo i suoi saggi e soprattutto il romanzo apparentemente poliziesco ('*polar*' nella lingua francese) ma iscritto nella tradizione postmoderna del romanzo-*collage* francofono, *Histoire de la femme cannibale* (2005), che offre una riscrittura femminile dell'estetica antropofaga novecentesca a cui rende omaggio.

L'estetica cannibale di Suzanne Césaire e la Rivoluzione Caraibica

Se il cannibalismo fu un'antica pratica rituale, diffusa ad esempio tra i Tupinamba in Brasile, come noto, proprio a São Paulo, nel 1928, fu edito sul primo numero della *Revista de Antropofagia* il celebre *Manifesto antropófago* in cui de Andrade rivendicò il «cannibalisme culturel» come «arme» di «émancipation de la domination coloniale et esthétique européenne» (Stan 2021: 526). Concettualizzando in una chiave decoloniale le intuizioni dadaiste e surrealiste del *Manifeste cannibale dada* e della rivista *Cannibale* fondata nel 1920 da Francis Picabia, nonché un'ampia tradizione che spaziava da Montaigne a Freud, l'autore rovesciò lo stigma del cannibalismo in un nuovo paradigma celebrativo della storia meticciasa del Brasile, che il *Manifesto* invitava a 'digerire' e a trasformare la violenza del colonialismo, abbracciando una «Rivoluzione Caraibica» più «grande della Rivoluzione francese» e data dall'«unione di tutte le ribellioni vittoriose rivolte all'uomo» (De Andrade 2018: 45; Pernice 2023: 193-194). Se, anticamente, l'antropofagia era una pratica diffusa in Brasile per lo più tra guerrieri, che prevedeva – con l'assimilazione del nemico in un gruppo sociale non così dissimile da quello di sua provenienza – un processo forzato di identificazione e di neutralizzazione delle differenze ma anche e soprattutto della paura della morte con l'esofagia, mentre donne e bambini erano coinvolti in altri rituali sacrificali (Remotti 1996), De Andrade invece accolse al centro del suo *Manifesto* il dipinto *O aba-poru* (in lingua tupi, 'l'antropofago') di Trasila do Amaral, all'epoca sua moglie (cfr. Finazzi-Agrò 2018).

A questa importante teorizzazione di un pensiero antropofago, ne seguì un'altra nel 1942, divenuta ormai altrettanto celebre: quell'anno la filosofa Suzanne Roussi Césaire pubblicò sul numero 4 della rivista *Tropiques* – da lei stessa co-fondata e co-diretta con

Aimé Césaire e René Menil – un saggio volto a promuovere un rinnovamento letterario alla luce di un'estetica cannibale (cfr. Bornier 2022). Rifiutando la «littérature de hamac, du sucre et de vanille» e il «tourisme littéraire» che, più tardi, Edward Said avrebbe definito «orientalista» (1978), la filosofa riscrisse una celebre dichiarazione di Breton (1998: 61 «la beauté sera CONVULSIVE OU ne sera pas») per affermare il principio per cui «la poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas» (Césaire 2015: 66): esaltando la rinascita poetica della Martinica, fondata sulla condanna dello sfruttamento coloniale e capitalista della natura e del mondo umano, la dichiarazione condensava la rivoluzione eco-poetica (Curtius 2014), abbracciata da de Andrade ma anche dalla rivista *Tropiques* e *in primis* dalla poesia di Aimé Césaire.

Stan infatti rileva che il cannibalismo era già «au cœur» della prima versione del celebre *Cahier d'un retour au pays natal* in cui l'io lirico rivendica «ses cruautés cannibales», evocando un episodio antropofago in un tramway⁶. Benché sia stato a lungo concepito come un poema unitario, è noto che il *Cahier* è un testo che si può definire «in movimento», adottando così un'espressione usata da Jean Starobinski (1982) in riferimento alla forma, al contenuto ma anche alla storia editoriale dell'opera di Montaigne. Come evidenzia il noto studio genetico di Pierre Laforgue, la storia editoriale del *Cahier* – il cui *manuscrit-tapuscrit* originale presenta varie correzioni da ricondurre sia all'autore sia alla mano della moglie, offrendo così un esempio di quel che Anny-Dominique Curtius definisce «co-scripturalité du couple Césaire» (Curtius 2020: 257) – iniziò nel 1939, sulla rivista *Volontés*, ma poi proseguì con *Tropiques*, finché Aimé Césaire intervenne profondamente sul testo che, dopo la traduzione in spagnolo del '43, nel 1947 conobbe due nuove, diverse edizioni: la prima a gennaio per Brentano – che portava a termine con tre o quattro anni di ritardo l'accordo preso con l'autore – e la seconda a marzo per Bordas. Ben prima, dunque, dell'edizione definitiva di *Présence africaine* (1983)⁷. In ogni caso, all'indomani dell'articolo cannibale di Suzanne Césaire, nel numero seguente di *Tropiques* sia René Menil sia Aimé Césaire affrontarono con clamorosa insistenza l'antropofagia, quest'ultimo lodando il «cannibalisme tenace» in un testo il cui titolo, *En guise de manifeste littéraire*, riecheggia il tono del programma poetico, delineato dalla filosofa⁸.

A sua volta, Condé promosse un'estetica cannibale, anzitutto in quanto sottrasse gli scritti della stessa Césaire all'oblio a cui essi furono condannati da parte di quella tradizione critica patriarcale che, nel corso del XX secolo, aveva oscurato il ruolo di primo piano, giocato dalle filosofe e attiviste nere *in primis* nel movimento della

6 S.C. Stan, «Surréalisme et Histoire : résilience cannibale dans *Cahier d'un retour au pays natal*», in Quaghebeur, M. (ed.), *Résilience et Modernité dans les Littératures francophones*, Peter Lang, Bruxelles, 2021 (509-532), p. 516.

7 P. Laforgue, «Le *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939 à 1947 (de l'édition *Volontés* à l'édition Bordas. Étude de génétique césairienne)», in *Études françaises*, n. 48, 1, 2012 (131-179).

8 Stan, *op. cit.*, p. 521.

negritudine (cfr. Sharpley-Whiting 2000). Anche grazie a Condé (1998)⁹ la critica odierna riconosce nei saggi di Suzanne Césaire le prime tracce di un pensiero visionario che sotto molti aspetti preannuncia l'estetica di Édouard Glissant che, come altri autori tra cui Patrick Chamoiseau, Edwidge Danticat e Gisèle Pineau, fece ampio ricorso al paradigma metaforico dell'antropofagia (cfr. Loichot 2013, Bornier 2022).

Sostenendo, però, che Condé avrebbe ricondotto le radici teoriche del pensiero cannibale di Suzanne Césaire al surrealismo, Loichot (2013: XI) ha rifiutato questa lettura per considerarlo invece come una risposta al *Manifesto antropófago*. Anche Stan infatti nota che de Andrade scrisse «Après le surréalisme, seulement l'anthropophagie» in un articolo del numero 2 della *Revista de Antropofagia* (1929), dedicato a Benjamin Péret che, oltre a essere amico di Breton, scrisse la prefazione alla traduzione del 1943 del *Cahier* di Césaire (Stan 2021: 526).

Tuttavia, come si è anticipato e come rileva Vittorio Pernice, de Andrade aveva soggiornato a Parigi, «conosceva Picabia e forse anche il suo “Manifeste cannibale dada”»; inoltre, lo stesso Breton promosse il cannibalismo, collaborando con la rivista *Cannibale* e leggendo il 27 marzo 1920 alla Maison de l'Œuvre il *Manifeste cannibale dans l'obscurité* di Picabia (Pernice 2023: 194).

È arduo tracciare un netto confine tra l'estetica antropofaga del mondo caraibico e la tradizione francese dadaista e surrealista, sia se si considerano le loro multiple radici letterarie sia se si riflette con La Mantia sul cannibalismo stesso come una tecnica di *collage* intertestuale di riscrittura carnevalesca, volta a rovesciare in chiave parodica dicotomie semantiche o interpretazioni «emiche» in altre «etiche» e viceversa (La Mantia 2023: 11).

Se, citando diversi autori europei tra cui Montaigne – l'inventore *avant la lettre* del *collage* (Gayard, André 2014) –, de Andrade riconobbe che «solo il cannibalismo ci unisce» sin dall'*incipit* del *Manifesto* (1928: 44), anche Suzanne Césaire abbracciò una prospettiva sintetica confrontandosi con il surrealismo. Dopo il saggio su *Leo Frobenius et le problème de la civilisation*, che elaborava una visione filosofico-poetica e dunque organica dell'uomo nella natura e nella storia, la filosofa anzi ne consacrò ben due a Breton. È noto che il primo di questi, edito nel numero 2 (luglio 1941) di *Tropiques*, invitava a «un art nouveau, qui tout en gardant l'homme à sa vraie place, fragile et dépendante», aprisse «à l'artiste des possibilités insoupçonnées», rappresentando il «monde sous le signe de l'hallucination et de la folie» (Césaire 2015: 50-51). Celebrando un'estetica metamorfica dell'anomalia, Césaire in particolare notava che sia il filosofo «Alain dans son *Systèmes des beaux-arts* et Breton dans son *Amour fou*» avevano proposto «au lecteur le même exemple»: quello di Leonardo da Vinci «conseillant à ses élèves de créer un tableau cohérent à partir de la contemplation des taches d'un vieux mur» (Césaire 2015: 51). Tuttavia, le loro

9 M. Condé, "Unheard Voice: Suzanne Césaire and the Construct of a Caribbean Identity" in *Winds of Change. The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, A. S. Newson, L. Strong-Leek (eds.), Peter Lang, New York 1998 (61-66); da ora in avanti Condé 1998.

letture della «leçon de Vinci» erano divergenti:

Alain, le philosophe de profession, y voit la preuve évidente que l'art est avant tout technique et métier; patience, choix, puisque, le modèle caché dans les taches, il s'agit à force de soins et de retouches de l'en faire surgir. Breton, le poète authentique, déclare lui, que Vinci a résolu ici le grand problème philosophique des rapports de l'homme et du monde (Ibid.: 52).

Per Breton, infatti, «l'œuvre cachée dans les taches est une réponse de la chose à l'artiste, réponse qui est la projection» del «désir» dell'artista stesso, ma anche

la voix de l'inconnu et du mystère. L'œuvre d'art apparaît alors comme le signe d'une alliance véritable entre la chose et l'homme. [...] L'art [...] nouveau [...] s'oppose aux conceptions étroites et classiques des critiques officiels. A une nouvelle conscience du monde, à une nouvelle conscience de l'humain répond un jeu nouveau [...]. Et déjà de troublants chefs-d'œuvre sont le signe de cette reconnaissance [...] les promesses d'un art qui sera expression totale de la vie (Ibid.: 52-53).

Dopo aver conosciuto Breton in fuga dalla Francia collaborazionista, come rileva Tanella Boni (2014: 71), la filosofa rivendicò il surrealismo come «une méthode» di rinascita per una poesia visionaria, vicina alla pittura di Leonardo – che promosse una visione estetica organica dell'uomo nella natura (Frosini 2005) – ma fondata anche sul gioco, già molto celebrato dal dadaismo (Prager 2015). La rinascita, però, come noto, era stata promessa sin dal numero 1 di *Tropiques* in cui, oltre al saggio su Leo Frobenius, erano apparsi i *Fragments d'un poème* di Aimé Césaire che, rivisitando la poetica surrealista del frammento come strumento di conoscenza, celebrò «la gerce lucide des déraison» per rivendicare egualmente la follia «contre [...] la raison [...] occidentale» del *Discours de la méthode* – per cui l'uomo è «maître et possesseur de la nature» (Laforgue 2012: 137) – in modo da contrastare un sistema fondato sull'esclusione degli «anormaux» (Foucault 1999) o «indesiderabili» che, peraltro, se europei, dal XVI al XIX secolo, come sottolinea Mbembe (2016: 6-7) erano isolati nelle colonie di insediamento.

Altrettanto noto è che sul numero 3 (3 ottobre 1941) di *Tropiques*, in cui figura il celebre omaggio di Breton a Suzanne Césaire, la filosofa pubblicò un articolo interamente dedicato all'artista francese, per presentarlo come l'iniziatore della rivoluzione poetica che aveva rivelato il nesso tra l'incosciente e il meraviglioso, tanto lodati – lo si ricorderà – l'uno dal surrealismo e l'altro soprattutto dallo scrittore cubano Alejo Carpentier. Più che un panegirico, l'articolo, intitolato *André Breton, poète...* (Césaire 2015: 54-62) offriva un *collage* di citazioni dalle opere dell'artista francese con lo scopo di diffonderle in un contesto isolato a causa del blocco della seconda guerra mondiale, ma anche di ridefinirle alla luce di una nuova estetica.

Pur evidenziando la notevole apertura della filosofa al surrealismo, Condé ha infatti rilevato la distanza tra la poetica di Breton e il pensiero antropofago di cui Césaire si fece portavoce nel numero successivo di *Tropiques* – dichiarando «la

poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas» – e poi, ancor di più, nel suo ultimo saggio – notoriamente il più poetico della filosofa – *Le grand camouflage* (1945) in cui l'«Afrique» è personificata in una donna dalla «voix rauque et large», che grida e «attend, immensément vierge malgré la colonisation, houleuse, dévoreuse de blancs» (*Ibid.*: 93). Questo testo appariva a Condé come una risposta critica a *Martinique, Charmeuse des Serpents* di Breton che aveva trasformato una «real land» in «*object de rêve*» (Condé 1998: 66). A giudizio dell'autrice della Guadalupe, l'intesa tra *Tropiques* e il surrealismo risiedeva piuttosto in un progetto di «free expression of the inner self» e di «destruction of the values imposed by education» (*Ibid.*: 64). A Suzanne Césaire spettava dunque il merito di aver tradotto questo progetto comune in un'alternativa alla «réponse humaniste» e a quella «agnosticiste» alla «civilisation» (Césaire 2015: 29), cioè in un *art poétique* antropofaga tramite quel rovesciamento semantico (Sofo 2024: 107) già promosso da diversi poeti, filosofe e attiviste nere come le sorelle Nardal nel movimento della negritudine:

[S. Césaire] was the first Caribbean writer to acknowledge and rehabilitate the appellation «cannibal», once a term of opprobrium, and transform it into a symbol of a new, noncolonized self. The claim to a cannibal identity from a part of any poetical self-birth or parthogenesis (Condé 1998: 64).

Distinguendo il *collage* di Suzanne Césaire da quello surrealista, Condé anzi ridefinì il «literary cannibalism» come «a rewriting and magical appropriation of the literature of the other», presentando la filosofa come «one of the first intellectuals who tried to piece together the broken fragments of the Antillean identity and restore the shattered Caribbean history» (*Ibid.*: 62).

Nel 1998 Condé individuò anche in altre riscritture di «canonical texts of the European tradition» ulteriori esempi di un'estetica antropofaga, ma senza citare il caso, oggi molto studiato¹⁰, di *Une tempête* di Aimé Césaire. Se all'epoca mirava soprattutto a restituire voce al pensiero di Suzanne Césaire, nondimeno, Condé aveva già segnalato che Aimé Césaire aveva rovesciato al pari della filosofa la valenza offensiva attribuita al lemma *cannibale*, insieme ad altri, in modo da attribuire alla «langue» una «fonction psychiatrique»: quella di «nommer le mal. Détruire les inhibitions. Guérir les traumatismes. En un mot libérer» (Condé 1978: 55).

Il 28 Marzo 2002, a un convegno sulla diseguaglianza a cui parteciparono Mireille Delmas-Marty della Sorbona e Edward Said che, all'epoca, insegnava letteratura inglese e comparata alla Columbia University, Condé ripercorse nuovamente le tracce letterarie del mito del cannibalismo, prestando più attenzione alla riscrittura shakespeariana di Aimé Césaire. Come i saggi della moglie, anche *Une tempête*

10 Cfr. Yassitepe Ayyıldız, «De Caniba ou Cannibale de Christophe Colomb à Caliban d'Aimé Césaire», in *SEFAD*, 2017, n. 38 (111-122) e Mascot, *Cannibalizzare Hegel*, in Miolli, G., Corti, L. & Sanguinetti F. (eds.), *Lecture di Hegel dall'Africa e dalla diaspora africana*, Padova University Press, Padova 2024 (941-967).

appariva ormai ai suoi occhi come una chiara risposta al *Manifesto antropófago* di de Andrade e, più in particolare, al suo

horrible jeu de mots: «Tupi or not Tupi, that is the question». Ce jeu de mots de très mauvais goût recèle une démarche salubre, une invitation de tous les gens de la diaspora de ce qu'on appelle le Nouveau Monde à ne pas se désoler s'ils ont intégré des valeurs occidentales. Il suffit de cannibaliser ces valeurs, c'est-à-dire de les traiter avec une sorte de dérision, pour arriver à une forme de revendication d'authenticité culturelle tout à fait libératrice (Condé 2002: 19).

Al convegno – tenutosi nel quadro di un accordo durato dal 2001 al 2010 tra The Columbia University Institute for Scholars e la Maison des Sciences de l'Homme di Parigi – Condé d'altronde rievocò anche i testi di Montaigne e di altri autori novecenteschi e contemporanei come Fanon, Glissant e Confiant, riunendoli nel segno di una comune estetica del mostruoso antropofago inteso come *mélange*. L'autrice infatti concluse il suo intervento ripetendo con Montaigne che «Un honnête homme est un homme mêlé» (*Ibid.*). Tre anni dopo, citando nuovamente questo ideale, Condé (2005: 196) avrebbe dato corpo al mito del cannibalismo, in chiaro omaggio alla tradizione novecentesca, con un romanzo-collage-intersemiotico.

Rosélie e Fiéla

Oltre a studiare il pensiero cannibale del mondo caraibico, Condé ha consacrato diversi romanzi sia al tema culinario-gastronomico sia a quello più prettamente antropofago, ma declinandoli in chiave femminile. Con riguardo al primo, basti ad esempio ricordare come in *Victoire ou le savoir de mots* (2008) o in *Mets et merveilles* (2015) Condé abbia rovesciato il *cliché* della donna-cuoca, osteggiato dalla madre e incarnato dalla nonna, «cusinière dans une famille des Blancs créoles» (*Ibid.*: 11-12). L'autrice non solo raccontò di aver trasformato la passione per la cucina in un tema di insegnamento e di ricerca, ma al contempo usò la gastronomia come una metafora della molteplicità identitaria, comparando pertanto la creatività culinaria della nonna con la sua stessa attività letteraria: la possibilità di inventare nuove ricette, tradendo quelle 'nazionali', diventa un'allegoria della ricerca di identità in lotta con l'egemonia culturale. In una simile estetica gastronomica, oltre che un'eco degli studi dell'amica, autrice e docente di letteratura Mary-Ann Caws (2013), si può in tal senso rinvenire forse un'altra riscrittura del modello di Montaigne che, negli *Essais*, oltre ad abbracciare una visione molteplice dell'identità (Abbadessa 2021), commentò i costumi alimentari dei popoli, senza articolare alcuna gerarchia (cfr. Carbone 2013).

Il tema dell'antropofagia è stato invece richiamato da Condé anche nel suo ultimo romanzo-collage, *L'Évangile du Nouveau Monde* (2022) in cui la madre del protagonista Pascal, Fatima, cita il *Manifesto antropófago* evocando il cannibalismo come una parodia dell'assimilazione:

Fatima expliquait gravement: «Ce n'est pas une plaisanterie. Il a été écrit par un Brésilien du nom d'Oswald de Andrade. Il a tenté de prouver que les Amérindiens Tupi, qui dévoraient les missionnaires chrétiens, n'étaient pas des sauvages comme on l'a cru, mais faisant preuve d'une intelligence supérieure en s'efforçant d'assimiler les qualités de ceux qui essayaient de leur faire changer de religion.» Une idée se faisait jour en Pascal: celle d'emmener Fatima à un de ses cours afin qu'elle y expose ses idées (Condé 2022 : 89).

Il cannibalismo dei Tupinamba è evocato anche in *Histoire de la femme cannibale*; falso *polar* che segue un doppio andamento narrativo: da un lato, un racconto impersonale narra la storia della pittrice, originaria della Guadalupe, Rosélie Thibaudin, trasferitasi con il marito inglese Stéphane, un insegnante di letteratura, amante di teatro, a Città del Capo dove questi è stato misteriosamente ucciso. Dall'altro, dopo aver vissuto all'ombra del marito, Rosélie riscopre lentamente la propria voce sia parlando con gli amici di Stéphane per scoprire le cause del suo assassinio, legato a una segreta relazione omosessuale con uno dei suoi allievi-attori; sia intraprendendo un dialogo silenzioso e onirico con la cinquantenne Fiéla, assunta in quei giorni a protagonista della cronaca locale perché accusata dal figlio – nato da una relazione extraconiugale del marito – di aver cannibalizzato il padre. Mentre si interroga sul delitto, su di sé e sul suo tradimento di Stéphane con un nero – che si chiama come Ariel di Shakespeare – ma anche sulle amiche intellettuali e artiste che ha smesso di frequentare, Rosélie fa progressivamente «*tabula rasa*» (*Ibid.*: 293) e si identifica con Fiéla, leggendo le notizie sui giornali: così come l'imputata non dice una parola al processo, anche la protagonista ha sempre evitato di intervenire ai dibattiti, lasciando spazio solo alle polemiche dello stesso Stéphane, convinta di non avere nulla da dire. Rosélie è infatti stata a lungo non vista dagli amici del marito, preferendo loro pertanto il proprio *atelier*. Alla fine del romanzo, dopo che Fiéla si è suicidata in carcere, Rosélie – che non ha «*jamais faim*» (*Ibid.* 63) ma solo desiderio di dipingere – decide però di non farsi condizionare più da un uomo e consacra al ricordo della cinquantenne il dipinto «*Femme cannibale*» (*Ibid.* 353).

Sin dall'inizio del libro, del resto, Rosélie ha coltivato sul piano creativo un gusto antropofago, nonostante i dubbi di Stéphane sulle sue «*tristes [...] toiles*» che rappresentano «*des sujets si horribles*» come «*corps démembrés, moignons, yeux crevés, rates, foies éclatés*» (62-63). La pittrice infatti immagina di aver «*fait partie d'une portées de vampires*» in una «*vié antérieure*» e predilige, tra i colori, «*le marron sombre, le gris, le noir, le blanc*» ma soprattutto un rosso non «*vif comme le sang qui baigne les naissances, mais sombre, caillé comme celui qui féconde les morts*»; un rosso che la ossessiona da quando

pour remédier à son anémie chronique, Meynalda [la governante della madre] achetait des litres de sang aux bouchers du marché Saint-Antoine. Elle le faisait coaguler en y jetant des poignées de gros sel. Ensuite, elle le coupait en tranches qu'elle mettait à frire avec des cives dans du saindoux. C'était son plat préféré, a elle qui picorait au

grand désespoir de Rose [sua madre]. La petite était taillée dans un os comme la mère pétrie dans la cire molle. (*Ibid.*).

Le tele mostruose di Rosélie dunque evocano anche la malattia dell'artista e quella della madre, divenuta obesa e poi vilipesa dai tradimenti del marito, ma anche, più in generale, il dolore e la violenza¹¹, alludendo al sistema capitalista e patriarcale. Anziché decretare la semplice messa a morte del cannibalismo, come ipotizza Loichot (2021), Condé – che già nel 2002 aveva definito lo stesso cannibalismo come un «mito» ma anche una «fantaisie» (Condé 2002: 16-18) – infatti lo evoca nel romanzo senza mai rappresentarlo ma in chiave spettrale e metaforica, per sondarne l'inconsistenza e farne al contempo un'allegoria dell'estremo contemporaneo, anche alludendo all'*apartheid* in Sudafrica. Si rilegga la scena che rappresenta l'abitudine di Rosélie a interrompere la pittura, per guardare l'amica governante:

manger un déjeuner, en général plantureux. Dido avait ce qu'on nomme un excellent coup de fourchette. Elle épiçait le repas de commentaires sur la dureté de la condition féminine, le chaos du monde en général, et de l'Afrique du Sud en particulier, ce qui n'empêchait pas de dévorer allégrement et de racler le fond de son assiette. Rosélie éprouvait toujours un peu d'envie devant cette bouche qui enfournait, ces dents qui mastiquaient. (*Ibid.* : 140).

Già una delle prime scene del libro rappresenta in chiave antropofaga il rituale con cui, svegliata da Dido alle sette con «le journal et les premières tasses de café», Rosélie legge le notizie, alla ricerca «d'un crime»:

Dans un bruit de papier froissé, elle déplia et parcourut minutieusement, page par page la *Tribune du Cap*, se pouléchant les lèvres, se récriant de façon gourmande quand le récit d'un crime était pas trop succulent sans cesser de siroter le breuvage qu'elle coulait «sang de taureau», c'est-à-dire noir d'encre, puis qu'elle aromatisait avec du sucre vanillé et un zeste de citron (*Ibid.* 17).

Mostrandosi incline ad assumere forme mitologiche e stereotipate, Rosélie apprezza «le bonheur d'être servie au lit comme une sultane de harem ou une princesse de conte de fées», così come Dido è

parée pour la journée, ragaillardie par le café et la pitance d'horreurs avalés. Un père avait violé sa fille. Un frère, sa petite sœur. Des inconnus, un bébé, huit mois, gras-souillet dans sa poussette. Un mari avait égorgé sa compagne. Des braqueurs cagoulés avaient dévalisé les villas d'un quadrilatère de rues (*Ibid.* 17-18).

11 Tra cui quella dello stupro, se la protagonista risponde «Moi, on me viole tous les jours» alla maestra che criticava il suo orribile disegno di «une femme, jambes écartées d'où coulait une fontaine de sang» (177). Anche Stéphen è reso in chiave antropofaga: «Son adolescence avait été dévorée par des tâches ingrates. D'autres considérations moins égoïstes s'étaient ajoutées à l'âge adulte : le trou de l'ozone, les gaz à effet de serre, la mal-bouffe, la vache folle, le bio-terrorisme, le réchauffement de la planète et la laideur du monde globalisé.» (61).

Di volta in volta, diverse donne del libro sono dunque rappresentate in chiave antropofaga e mostruosa, più o meno parodica: si pensi anche alla «jeune poétesse Bebe Sephuma», descritta da Rosélie con un «sourire de loup découvrant des dents, aiguës, carnassières, faites pour mordre à la vie, la déchirer, et qui trahissaient son formidable désir de réussir» (71). Se, come rileva Jamila M. H. Mascot, Aimé Césaire non solo aveva rovesciato in *Un tempête*, con la voce di Caliban, il cliché dei nativi cannibali, incapaci di filosofia, ma aveva inoltre denunciato nel *Discours sur la Négritude* l'«assimilazione coloniale» rappresentando con il cannibalismo «un'identità in fieri che [...] divorando il mondo, cioè appropriandosi di tutto il presente», potesse «ri-considerare il passato e, ancora di più, [...] preparare il futuro» (Mascot 975-97), Condé abbraccia la poetica antropofaga caraibica ma declinandola in chiave femminile, interrogandosi pertanto sulla possibilità che i subalterni possano parlare, ma restituendo parola alle donne (cfr. Spivak 1998).

Al contempo, l'autrice infatti rievoca la costellazione mitologica femminile sottesa allo stigma antropofago, alludendo non solo al vampirismo bensì anche alla figura della strega-guaritrice a cui aveva già consacrato, tra i suoi diversi scritti, anche il romanzo *Moi, Tituba sorcière...* Benché tale titolo rievochi *Moi, laminale...* di Aimé Césaire, è noto che questo libro è una riscrittura di *The Crucible* (1953) di Arthur Miller; *pièce* che allude alle persecuzioni anticomuniste del maccartismo degli anni Cinquanta del Novecento, evocando un caso di stregoneria della fine del XVII secolo, ovvero il processo alle streghe di Salem in cui a una schiava fu estorta con la tortura una falsa confessione che è trascritta e rielaborata dal libro di Condé. Se la sua protagonista, Tituba, dopo aver sposato uno schiavo ed essere finita quindi lei stessa in una condizione di schiavitù in una casa di puritani, abortisce in segreto per non costringere altri a subire il proprio destino, anche in *Histoire de la femme cannibale* l'antropofagia è legata ad altre due donne nullipare: Fiéla, che – lo si è detto – accoglie il figlio del marito con un'altra donna ed è dipinta dagli avvocati della difesa come una guaritrice e dai giornali come una strega¹²; e Rosélie che non si è preoccupata, al pari di Stéphen, di avere «un héritier» (*Ibid.* 61) che incarnasse, nelle parole della sua vecchia amica Simone – tradita dal marito e poi partita dal Sudafrica – «l'avenir d'une nation» (*Ibid.*: 67). Dopo l'omicidio dello stesso Stéphen, appoggiata da Dido – che ha perso un figlio per l'AIDS –, Rosélie ha anzi iniziato a lavorare come guaritrice; tanto che, leggendo le notizie di Fiéla, commenta «Curandera comme moi. Depuis quand t'es-tu découvert ce don de guérir ? En as-tu fait meilleur usage que moi, préservant les tiens du malheur ?» (*Ibid.*: 156).

Alla fine del romanzo, quando il caso di Stéphen diventa mediatico, Rosélie però conosce la fama a sua volta e sfrutta l'occasione per lasciare il lavoro da guaritrice ed esporre le proprie opere. Benché vampiri e streghe siano figure mitologiche anti-

12 I giornali «affirmaient à l'envie que Fiéla était une sorcière. Ce n'était pas nouveau. Est-ce que les femmes n'ont pas toujours été accusées d'être des sorcières ? L'histoire remonte au temps longtemps ! pour l'Europe, au Moyen Âge.» (*Ibid.*: 234)

umane (cfr. Ortoleva 2019), vicine a quelle cannibali (a partire da Polifemo e dalle Baccanti), Condé insomma dedica alle prime uno spazio minore, per disseminare – lo si è visto – il tropo dell'antropofagia in diverse scene, alcune delle quali con personaggi anche maschili. Si pensi a Dawid, paziente di Rosélie e insonne come lei, perché da prigioniero politico è divenuto una guida turistica a cui il Ministero del Turismo ha avuto «l'idée ingénieuse» di affidare la visita della cella di Nelson Mandela, sfruttando la sua esperienza da carcerato:

Lui, Dawid, à revivre quotidiennement ses mauvais traitements et ses tortures, à les décrire par le menu et le détail à des hordes curieuses, à satisfaire leurs interrogations, le malheureux perdait la tête. Il se réveillait la nuit (*Ibid.* : 38).

Se per Dawid «l'écriture» si rivela uno strumento per «métamorphoser en images» le «obsessions» e ritrovare così «le sourire, le sommeil, le boire et le manger» (*Ibid.* 39), dipingendo «*Femme cannibale*» Rosélie evidentemente rivendica un'arte mostruosa, in quanto capace di sublimare l'orrore della violenza e il dolore della condizione umana, dando voce soprattutto ai personaggi femminili, tanto assuefatti al silenzio da non riuscire spesso a parlare neanche fra loro.

Cannibalismo e necropolitica: da Rosélie a Bérénice

Riscrivendo in chiave femminile la tradizione cannibale novecentesca, il libro di Condé non solo offre un esempio di quella corrente letteraria e artistica più ampia che rappresenta l'affermazione delle donne tramite l'antropofagia¹³, ma al contempo rievoca un altro romanzo cannibale, come *L'avalée des avalés* di Réjean Ducharme (1966), che riscrive il mito di Berenice, la donna straniera che aspira a un matrimonio misto e si scontra con le ragioni stato¹⁴. Nato nel mondo ellenistico grazie alla penna di Callimaco, il mito di Berenice conosce due varianti principali, che sono entrambe allineate con diversi altri miti fondativi del mondo antico e moderno, nei quali la donna straniera, per le sue radici eso-etniche, è spesso una figura chiave ma problematica, in quanto incarna la possibilità di trasformare l'identità percepita dei diversi popoli che, sin dall'antichità, si concepiscono come un'estensione della famiglia (cfr. Yuval-Davis 1997; Bhabha 1997). Se con la riproduzione le donne garantiscono la dinastia o la nazione stessa in termini moderni, nel mito di Berenice, in particolare, il tabù esogamico legato a una figura femminile straniera trova esplicita formulazione nell'articolazione della dicotomia tra i cosiddetti Oriente e Occidente, che mescola misoginia con *clichés* orientalisti.

Nella prima variante, narrata dall'ultima elegia degli *Aitia*, l'eroina è la regina di Cirene, una colonia greca in Libia, convolata a nozze con il re dell'Egitto ellenistico,

13 E. Mouton, "La Cannibale: s'affirmer par la dévoration", in *Loxias. Femmes et nourriture*, n. 77, 2024 (1-12).

14 Ho consacrato a tale mito la mia tesi di dottorato di prossima pubblicazione, che qui riassumo.

Tolomeo III Evergete che, però, poco dopo parte per tentare invano di conquistare nuovi territori, partecipando così alla III guerra siriana: la sovrana allora consacra a tutti gli dei un ricciolo dei suoi capelli che, oltre a subire un catasterismo, essendo assunto in cielo nella forma di una costellazione tutt'oggi nota come Chioma di Berenice, è personificato dai versi del poeta di corte. L'elegia infatti corrisponde al lamento amoroso dello stesso ricciolo reciso che soffre per aver perso la padrona e infine pronuncia un'invettiva contro i Seleucidi e la violenza armata. Viceversa, nella seconda variante, Berenice è la pronipote di Erode il Grande: durante l'assedio di Gerusalemme che ha tentato di fermare, ma restando inascoltata dal procuratore romano Gessio Floro – il primo responsabile dei disordini che innescarono la rivolta delle comunità giudaiche, costringendo l'esercito romano a intervenire, stando al resoconto di un testimone oculare dei fatti quale fu lo storico Giuseppe Flavio – la sovrana si innamora di Tito che la porta con sé a Roma. Qui, anziché sposarla, l'imperatore respinge l'amante a causa delle sue origini che, nell'immaginario del Senato e del popolo romano, rievocano probabilmente la figura di una regina orientale come Cleopatra.

Nel romanzo di Ducharme, invece, Berenice nasce da una famiglia disfunzionale che ha educato la figlia nella religione ebraica del padre e il fratello nella religione cristiana della madre. Se Christian è tormentato dalla rimozione dell'erotismo operata dal cristianesimo, Bérénice non solo coltiva una passione per il fratello che rievoca in chiave parodica il mito degli Dei Fratelli che accompagnava la propaganda dei sovrani tolemaici (sul modello sincretico di Era e Zeus, Iside e Osiride) ed è evocato altresì dal racconto *Berenice* di Edgar Allan Poe – citato nel romanzo di Ducharme – ma è cresciuta nell'odio parossistico, coltivato dal padre verso altre tradizioni religiose e verso la moglie con cui egli è in guerra da tempo. Una guerra che Bérénice definisce come «le procès de Trent Ans» (*Ibid.*: 136), benché esso si svolga in un periodo compreso fra la seconda guerra mondiale – in Polonia la madre della protagonista si oppose ai fratelli, sostenitori del genocidio nazista, e fu stuprata prima di sposarsi – e il conflitto del cosiddetto Medioriente, a cui la stessa Bérénice finisce per partecipare. «Assujettie et rebelle tout à la fois à la loi du père et au judaïsme»¹⁵, la giovane, infatti, man mano diventa sadica: lotta con il linguaggio e uccide i gatti che associa alla madre – chiamandola Chat Morte – e coltiva la violenza finché, trasferita dal padre in Israele, diventa soldata. Alla fine Bérénice si salverà dai colpi dei siriani, provocati da lei stessa con i suoi spari, usando l'amica Gloria, detta la «Lesbienne» (*Ibid.*: 332), come uno scudo umano e poi falsificando i fatti, cioè raccontando che quella si era eroicamente sacrificata per lei. Per Bérénice, la società ha evidentemente «besoin d'héroïnes» (*Ibid.*: 379).

Piuttosto che finire come la sovrana tolemaica d'Egitto, che «a épousé son frère [...] et s'est fait assassiner par son fils» o come la «Bérénice, fille d'Agrippa I^{er}» che ha

15 C. Kègle, «Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme», in *Études littéraires*, vol. 28, n. 1, 1995 (49-60 : 50).

«assisté sans broncher à la condamnation d'un des apôtre» (*Ibid.*: 216-217) – secondo il racconto della Bibbia del processo a San Paolo –, l'antieroina di Ducharme quindi finisce per incarnare la violenza della storia contemporanea.

Benché il romanzo di Ducharme, attraverso la descrizione del rapporto di Bérénice con le sue amiche, evochi con più insistenza di quello di Condé il tema dell'omosessualità – che fu iniziata a essere decriminalizzata in Québec dal 1969, quindi tre anni dopo la pubblicazione de *L'avalé des avalée* – si è detto che l'autrice della Guadalupe struttura il proprio libro secondo l'estetica mostruosa degli orrori «avalés» (Condé 2005 : 17), che orienta tutta la riscrittura ducharmiana del mito di Bérénice, sin dall'*incipit*:

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère. Le visage de ma mère est beau pour rien. S'il était laid, il serait laid pour rien. Les visages, beaux ou laids, ne servent à rien. On regarde un visage, un papillon, une fleur, et ça nous travaille, puis ça nous irrite. Si on se laisse faire, ça nous désespère. Il ne devrait pas y avoir de visages, de papillons, de fleurs. Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée: il n'y a plus assez d'air tout à coup, mon cœur se serre, la peur me saisit. (Ducharme 1966: 9)

Bérénice però esteriorizza questa paura antropofaga in un desiderio di possesso territoriale, che risponde a un desiderio d'odio anziché d'amore:

Chat Mort parle de l'amour comme d'un village fortifié, comme d'un refuge [...] Mais un refuge, [...] n'est-ce pas une cage, une prison, un souterrain sombre et visqueux? J'ai plus envie de la vie dans sa dévastatrice immensité que des retranchements doux et encombrés qu'on y a ménagés. [...]. Il me faut tout le continents et des déserts. Je veux venir à bout des abysses et des pics. Je veux bondir d'abîme en sommet. Je veux être avalée par tout, ne serait-ce que pour en sortir. Je veux être attaquée par tout ce qui a des armes. Je suis contre l'amour. Je me révolte contre l'amour, comme ils se révoltent contre la solitude. Aimer veut dire: éprouver du goût et de l'attachement pour une personne ou pour une chose. Aimer veut dire: éprouver. Aimer veut dire: subir. Je ne veux pas éprouver, mais provoquer. Je ne veux pas subir. Je veux frapper. Je ne veux pas souffrir. (*Ibid.*: 41)

Ben presto, questo desiderio d'odio si scatena anche sugli esseri umani:

Depuis qu'Einberg [il padre] est parti en voyage, l'ordre qu'il faisait observer à table est tout désorganisé, tout démantibulé. Bon et Méchant (Guelfes et Gibelins) dînent maintenant coude à coude, l'amour et la haine présidant à l'élection des commensaux latéraux. [...] Il n'est pas difficile de parler avec un être humain, d'embrasser un être humain, de se marier avec un être humain, de mettre au monde un être humain. Ce qui est difficile et seul intéressant, c'est d'avoir un être humain [...]. Il n'y a plus chien savant qu'un être humain. Nul ne sait se servir d'un couteau et d'une fourchette avec

plus de brio qu'un être humain (*Ibid.* : 96-97)

[...] tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre : du noyau de la pêche au noyau de la terre elle-même. On peut avaler militairement, administrativement, judiciairement. Cette seconde solution est la plus fréquemment employée. D'ailleurs, nous en sommes tous un peu victimes. Qui n'est pas avalé, militairement, administrativement, judiciairement, monétairement et religieusement ? Qui n'est pas avalé par un évêque, un général, un juge, un roi, et un riche ? Donc, tout incorporer. Mais j'aime mieux tout détruire. (*Ibid.* 215-216)

Se il romanzo di Condé celebra il cannibalismo come paradigma estetico-filosofico caraibico della creazione in chiave femminile, quello di Ducharme invece offre una variazione sul tema della decreazione, riscrivendo anche il motivo della nausea di derivazione sartriana e ripreso da Genet in *Un prisonnier amoureux*, che inizia proprio evocando «ce haut-le-cœur très proche de la nausée» (Genet 1986: 11), con cui l'autore cominciò a scrivere i propri ricordi della «inhumaine condition» (Genet 2023: 13)¹⁶ in cui viveva – ma vive tutt'ora – la Palestina. Anche Bérénice infatti sente «une envie de vomir» ma «qui n'aboutit pas» (Ducharme 1966: 211) e, rifiutando di essere solo una macchia della storia così come la propria vulnerabilità, confonde il desiderio di libertà con quello di essere per tutti «la sœur de Christian» (*Ibid.* 212) oltre che, lo si è detto, con un desiderio di distruzione che s'incarna nella guerra di Israele:

Habitué au port de l'armure et au maniement de l'arquebuse et de la pertuisane, ceux du sexe féminin d'entre les êtres humains ont peu à peu perdu leurs protubérances et leur exubérance. Dans les batailles où mes guerriers s'entre-tuent, sans distinction de couleurs, pour la seule cruauté de la chose, quand l'un d'eux tombe, on ne s'occupe pas de savoir de quel genre il est. Pour se prononcer avec assurance au sujet du genre de ce guerrier, anonyme comme tous les autres, il faudrait lui ouvrir le ventre; ce qui nécessiterait l'emploi d'un chalumeau oxyhydrique, étant donné qu'avec le temps le sang et la chair des guerriers se sont greffés à l'acier de leur armure. D'ailleurs, le genre d'un guerrier, mort ou vif, n'intéresse plus personne. (*Ibid.*: 246)

Come Bérénice anzi osserva che, presto, sarà la fine per tutta «la République de l'Amour: rendus inutiles, ses frontières et ses écœurants habitants sont sur le point d'être rasés et balayés» (*Ibid.*), anche Rosélie d'altra parte constata che «aucune société n'est prête à accepter la liberté de l'amour» (Condé 2005: 75). Come Rosélie, inoltre, anche Bérénice è malata, benché il dottore le abbia diagnosticato una nevrasenia e «un'insuffisance thyroïdienne» (Ducharme 1966: 123), e benché, inoltre, l'antieroina

16 Qui Genet usa l'espressione commentando l'opera di Giacometti a cui si ispira per scrivere i *Souvenirs* di quella che all'epoca era chiamata come la «révolution palestinienne» (1986 : 11). Anche Sartre descrive a più riprese il momento in cui Roquentin tenta di iniziare a scrivere la storia del marchese, per poi concludere il libro, come noto, con la voce narrante del protagonista che immagina però di scrivere l'inizio di un romanzo.

poco dopo si rifiuti di mangiare fino a diventare uno «squelette» (*Ibid.*: 133). Se, al contempo, Bérénice e Rosélie non solo non mangiano ma si interrogano sui canoni di bellezza e sui ruoli di genere, Condé e Ducharme si prendono gioco entrambi dei paradigmi estetici femminili con la mitologia del cannibalismo, del vampirismo e della stregoneria, esplorando sia il tema dei matrimoni misti e dell'amore¹⁷, sia soprattutto la violenza e l'orrore della storia coloniale, con particolare attenzione per quella più recente.

In tal senso, benché si potrebbero comparare più nel dettaglio i due romanzi, appare chiaro che il cannibalismo di Ducharme e Condé può altresì essere letto come un'allegoria di quella che Mbembe definisce come «necropolitica» contemporanea (2024), particolarmente manifesta nel caso del Sudafrica ma anche di Israele, a cui fanno esplicita allusione entrambi gli artisti, benché l'autrice guadalupana solo rapidamente, ma evocando anche altri massacri e genocidi¹⁸.

Bibliografia

- ABBADESSA, G., "L'io è molteplice. Montaigne narra la condition humaine", in *Homo, homini, humus : dualità della natura umana in età moderna*, Gallo F. (ed.), Scuola di Pitagora, Napoli 2021 (153-170).
- BATKO MEYER, S., "Repenser l'échange amoureux avec Cixous et Wittig: entre critique et réinventions", in *Romanica Cracoviensia*, t. 24, n. 2, 2024 (283-294).
- BAUDRILLARD, J., *Carnaval et cannibale* suivi de *Le Mal ventriloque*, Éditions de l'Herne, Paris 2008 ; tr. it. a cura di D. Altobelli, *Carneval e Cannibale. Il Male ventriloquo*, Meltemi, Milano 2024.
- BHABHA, H. K. (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1997, tr. a cura di A. Perri, *Nazione e narrazione*, Milano, Meltemi 2020.
- BONI, T., "Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire", in *Rue Descartes*, 83, vol. 4, *Négritude et philosophie* (62-76).
- BORNIER, E. M. (dir.), *Autour de Suzanne Césaire. Manifestes cannibales ou comment repenser*

17 Sui matrimoni misti in Condé cfr. M. Modenesi, "Ravages des noces. Couples et mariages dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé", in *Ponts/Ponti*, n. 6, 2006 (94-107).

18 Riecheggiando anche la riflessione sugli ebrei di Fanon – spesso citato nel romanzo di Condé – Rosélie ricorda di aver «entendu les uns soutenir qu'ils étaient des victimes devenues bourreaux, les autres qu'ils étaient des victimes luttant justement pour leur survie. Elle n'avait qu'une certitude, ils portaient, comme elle, l'étoile jaune de la singularité et de l'exclusion» (*Ibid.*: 208). Un'allusione a Israele compare poco dopo (*Ibid.*: 217).

- les Antilles avec sa plume*, Traverses, 2022.
- BRETON, A., *Nadja*, dossier réalisé par Michel Meyer, Gallimard, Paris 1998.
- CARBONE, R., *Différence e mélange in Montaigne. Mostri, metamorfosi, mescolamenti*, Mimemis, Milano-Udine 2013.
- CARREZ-MARATRAY, J.-Y., *Bérénice II d'Égypte. Une reine dans les étoiles*, Paris, Ellipses, 2014.
- CAWS, M.-A., *Modern Art Cookbook*, Reaktion Books, London 1985.
- CÉSAIRE, A., *Cadastre suivi de Moi, Laminaire...*, Seuil, Paris 2006.
- CONDÉ, M., *L'Évangile du Nouveau Monde*, Buchet-Chastel, Paris 2021.
- CONDÉ, M., *Mets et merveilles*, Jean-Claude Lattès, Paris 2015.
- CONDÉ, M., *Victoire, les saveurs et les mots*, Mercure de France, Paris 2006.
- CONDÉ, M., *Histoire de la femme cannibale*, Mercure de France, Paris 2003.
- CONDÉ, M., *Moi, Tituba sourcière*, Mercure de France, Paris 1986.
- CONDÉ, M., *Des Cannibales et autres monstres. Les hommes naissent-ils égaux?*, 28 Marzo 2002 (15-21), <https://globalcenters.columbia.edu/sites/default/files/content/Paris/Journal/2024%2004%20Maryse%20Condé%20tribute/%28FR%29%20Des%20cannibales%20et%20autres%20monstres%20-%20Les%20hommes%20naissent-ils%20égaux%20-%20Maryse%20Condé%202002.pdf>.
- CONDÉ, M., *Unheard Voice: Suzanne Césaire and the Construct of a Caribbean Identity in Winds of Change. The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, ed. Adele S. Newson, Linda Strong-Leek, Peter Lang, New York 1998 (61-66).
- CONDÉ, M., *Cahier d'un retour au pay natal. Césaire. Analyse critique*, Paris, Hatier, 1978.
- CIXOUS, H., *Le rire de la Méduse – et autres ironies*, Galilée, Paris 2010.
- CURTUS, H., “Le dialogue créole écopoétique d’Aimé et Suzanne Césaire”, in *Présence Africaine*, n. 189, 2014 (141-151)
- CURTUS, H., “Cannibalizing Doudouisme, Conceptualizing the Mornde: Suzanne Césaire’s Caribbean Ecopoetics”, in *South Atlantic Quarterly*, vol. 3, n. 11, luglio 2016 (513-534)
- CURTUS, H., *Suzanne Césaire: Archéologie littéraire et artistique d'une mémoire empêchée*, Karthala, Paris 2020.
- DE ANDRADE, O., “Manifesto antropofago”, in *La Cultura cannibale. Oswal de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, Finazzi-Agrò E., Pincherle. M. C. (eds.), Meltemi, Milano 2018 (44-50).
- DUCHARME, R., *L'avalée des avalés*, Gallimard, Paris 1966.
- FANON, F., *Peau noire masques blancs*, Seuil, Paris 1952.
- FARREL KRELL, D., “All you can’t eat: Derrida’s course, “Rhétorique du cannibalisme” (1990-1991)”, in *Research in Phenomenology*, 36, 2006 (130-180)
- FINAZZO-AGRÒ, E., “L’identità mangiata. Considerazioni sull’Antropofagia”, in *La Cultura cannibale. Oswal de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, Finazzi-Agrò E., Pincherle M. C. (eds.), Meltemi, Milano 2018 (79-93).
- FOUCAULT, E., *Les anormaux: Cours au Collège de France (1974–1875)*, Gallimard/Seuil, Paris 1999, tr. a cura di V. Marchetti, A. Salomoni, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1975-1975)*, Feltrinelli, Milano 2000.
- FRANCHI, F., “Tutti gli artisti sono cannibali dei loro predecessori”, in *CoSMo*, n. 19, 2021

(173-186)

- FRASER, N., *Cannibal Capitalism. How Our System is Devouring Democracy, Care and the Planet and What We Can Do About It*, Verso, London 2022.
- FROSINI, F., *Umanesimo e immagine dell'uomo. Note per un confronto tra Leonardo e Giovanni Pico*, in Id. (a cura di), *Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti. Atti del convegno di Mirandola, 10 maggio 2003*, Olschki, Firenze 2005 (173-208).
- GAYARD, L., ANDRÉ, M.-F., "Miscellanées, Collages et Commentaires: Fragments D'un Discours Littéraire de la Renaissance à Nos Jours", in *Rue Descartes*, vol. 80, n. 1 (100-114): <https://doi.org/10.3917/rdes.080.0100>.
- GENET, J., *Romans et poèmes*, a cura di E. Lambert, G. Philippe e A. Dichy, Gallimard, Paris 2021.
- GENET, J., *Un capitif amoureux*, Gallimard, Paris 1986.
- IONESCU, M., "Histoire de la femme cannibale: du collage à l'aufiction", in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n. 1, 2007 (155-169).
- KÈGLE, C., "Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme", in *Études littéraires*, vol. 28, n. 1, 1995 (49-60).
- LAFORGUE, P., «*Le Cahier d'un retour au pays natale de 1939 à 1947 (de l'édition Volontés à l'édition Bordas. Étude de génétique césairienne)*», in *Études françaises*, n. 48, 1, 2012 (131-179).
- LA MANTIA, F., *Il sapore dell'Altro. Antropofagia e letteratura*, Il Palindromo, Palermo 2023.
- LESTRIGANT, F., *Cannibale. Grandeur et décadence*, Perrin, Paris 1994.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Nous sommes tous cannibales*, Seuil, Paris 2013.
- LOICHOT, V., *The Tropics Bite Black: Culinary Coups in Caribbean Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- MASCAT, J.H.M., *Cannibalizzare Hegel*, in Miolli, G., Corti, L. & Sanguinetti F. (eds.), *Lecture di Hegel dall'Africa e dalla diaspora africana*, Padova University Press, Padova 2024 (941-967).
- MAURI, A., *Amore cannibale: chi mangia chi? Identità femminile e ricatto affettivo*, in *Curiosa di Mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, a cura di Manuela Bertone, Barbara Meazzi, ETS, Pisa 2017, (69-80).
- MBEMBE, A., "Necropolitics", in *Public Culture*, vol. 15, n. 1, 2003 (11-40).
- MBEMBE, A., "Néropolitique", in *Raisons politiques*, vol. 21, n. 1, 2006 (29-60).
- MBEMBE, A., *Politiques de l'inimitié*, La Découverte, Paris 2016, tr. a cura di G. Lagomarsino, *Nanorazzismo. Il corpo notturno della democrazia*, Laterza, Bari-Roma 2022.
- MODENESI, M., "Ravages des noces. Couples et mariages dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé", in *Ponts/Ponti*, n. 6, 2006 (94-107).
- MOUTON, E., "La Cannibale: s'affirmer par la dévoration", in *Loxias. Femmes et nourriture*, n. 77, 2024 (1-12), https://hal.science/hal-04262214v1/file/Mouton_la_cannibale.pdf.
- ORTOLEVA, P., *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019.
- PERNICE, V., «*Verso una nuova morale cannibale*». *Cucina futurista e antropofagismo letterario*, in *Futurismo a Nizza: la mostra ritrovata (1934)*, a cura di Rossella Lorenzi, Barbara Meazzi, Serge Lorenzo Milan, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2023 (177-198).
- PERULLO, N., *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, ETS, Pisa 2008.
- PRAGER, PH., "Gioco e Avanguardia: non siamo tutti un po' Dada?", in *Logoi.ph – Journal of*

- Philosophy*, tr. it. di V. Patruno, I, 3, 2015, (102-114).
- REMOTTI, F., *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- SAID, E., *Orientalism*, Pantheon, New York, 1978, tr. a cura di Stefano Galli, Einaudi, Torino.
- SERRA PAGÉS, C., "Cannibalism in Montaigne, de Certau and Derrida", in *Coolabah*, 2011, n. 5 (226-235).
- SHARPLEY-WHITING, T.D., "Femme negritude. Jane Nardale. La Dépêche africaine, and the Francophone New Negro", in *Souls : A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, 2, 2000, 4, (8-18).
- SORIEAU, M.-A., "Suzanne Césaire et *Tropiques*: de la poésie cannibale à une poétique créole", in *The French Review*, vol. 68, n. 1, 1994 (69-79).
- SPIVAK, G. C., *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson (ed.), *Marxisme and the interpretation of culture*, University of Illinois Press, Urbana 1998.
- STAROBINSKI, J., *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris, 1982.
- STAN, S. C., "Surréalisme et Histoire : résilience cannibale dans Cahier d'un retour au pays natal", in Quaghebeur, M. (ed.), *Résilience et Modernité dans les Littératures francophones*, Peter Lang, Bruxelles, 2021 (509-532)
- SULLIVAN, M., "Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique: les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé", in *Voix plurielles*, vol. 14, n. 1, 2017 (72-85).
- TUSA, G., *Il secolo cannibale*, in La Mantia, F., *Il sapore dell'altro, op. cit.* (301-306).
- YASSISTEPE AYYILDIZ, E., "De Caniba ou Cannibale de Christophe Colomb à Caliban d'Aimé Césaire", in *SEFAD*, 2017, n. 38 (111-122).
- YUVAL-DAVIS, N., *Gender and Nation*, London, Sage Publications, 1997

*Donne assassine nel Libro dei Re di Ferdowsi (XI sec.)
e nel Libro di Alessandro di Manuchehr Khān (XVII sec.)*

Nahid Norozi

La letteratura neopersiana, che si afferma a partire dal IX-X secolo in Asia Centrale (Bukhara), Persia e Afghanistan, conosce numerosi personaggi femminili presenti, in primis, nei poemi romanzeschi e nei romanzi popolari, ma anche nei poemi epici e cavallereschi. E non si tratta soltanto di *femmes fatales* che sconvolgono la vita affettiva di eroi e cavalieri, perché in effetti si riscontrano caratteri femminili, dotati di intelligenza e grande determinazione, che irrompono nei campi della politica, della diplomazia, e persino della guerra. In questa sede, ci limiteremo sostanzialmente all'esame di due opere: "Il Libro dei Re" (*Shāh-nāmē*), il celebre poema di Ferdowsi (X-XI sec.), cantore per eccellenza dell'epos iranico, e "Il Libro di Alessandro (sezione Catay)" (*Eskandar-nāmē, bakhsh-e Khatā*), un'opera poco conosciuta in prosa di Manuchehr Khān-e Ḥakim (XVI-XVII sec.) del periodo safavide.

Il Libro dei Re di Ferdowsi

Il *Libro dei Re* di Ferdowsi¹ è un monumentale poema (*mathnavi*) di oltre cinquantamila distici che narra la storia dei re persiani dalle origini fino alla caduta dell'impero persiano sassanide per mano degli arabi. In quest'opera Ferdowsi ci porge molte storie di donne talora assai intriganti, in cui il ruolo delle figure femminili si presenta in generale sia come forza unificatrice, sia come forza disgregatrice di un ordine (di un sistema sociale, di un potere) precedente, in ogni caso tutt'altro che passivo. Compagno, nel *Libro dei Re*, varie categorie di donne, tra cui anche quella delle donne guerriere, di cui tuttavia in questo contributo non ci occuperemo.² Ci dedicheremo piuttosto a donne, magari anche non necessariamente guerriere, che però uccidono soprattutto per interesse o motivi personali, le cui azioni scellerate toccano la sensibilità etica dei lettori, come ad esempio l'assassinio del coniuge, o che causano la morte di un familiare.

1 Per una prima notizia sulla biografia e l'opera di Ferdowsi, vedi PIZZI 1886-88, pp. 1-85; BAUSANI 1968, pp. 359-384, 421-423; RYPKA 1968, pp. 154-162; SAFA 1984, pp. 171-265; ARBERRY 1994, pp. 42-52; MEISAMI 1987; SAFA 1988, vol. I, pp. 458-521; KHALEGHI-MOTLAGH 1999. Per una traduzione dell'opera di Ferdowsi si veda la pregevole traduzione ottocentesca Firdusi 1886-88, ad opera di Italo Pizzi, a suo tempo lodata dal Carducci.

2 V. ZOLFAQARI 2014 e in particolare per le donne guerriere in Ferodwsi v. NOROZI 2017: 246-249.

La guerriera Gordiyé

La più interessante figura di donna assassina nel *Libro dei Re* la troviamo nel libro dedicato al «Regno di Hormazd-e Nushinravān»³ e in quello dedicato al «Regno di Khosrow Parviz»⁴. Ma prima parliamo della vicenda di Gordiyé, che qui riassumiamo in breve. È presentata come una donna saggia che disapprova l'aspirazione dell'ambizioso fratello Bahrām a diventare re. Questi, in effetti, nel tentativo di spodestare il legittimo re iranico, Khosrow Parviz (reg. 590-628 d.C.), dopo varie sfortunate traversie deve fuggire con il suo esercito e rifugiarsi presso il Khāqān, ossia l'imperatore della Cina, suo alleato. Bahrām successivamente offre al Khāqān i suoi servizi per abbattere re Khosrow, conquistare la Persia e sottometterla all'impero cinese, cosa che l'imperatore accetta di buon grado. Il piano viene però scoperto da un messo di re Khosrow in Cina, il quale incarica un sicario di eliminare Bahrām. E così il fratello di Gordiyé, il traditore del regno sassanide, perde la vita. L'imperatore della Cina, triste e affranto per la morte del suo fedele alleato, chiede a Gordiyé di sposarlo, ma ella, astutamente, chiede tempo e intanto prepara l'esercito del defunto fratello alla fuga verso la Persia in modo da poterlo rimettere agli ordini di re Khosrow, a cui Gordiyé era rimasta, contrariamente al fratello, sempre fedele. Ma l'imperatore cinese viene a sapere del progetto di fuga di Gordiyé e del suo esercito, e manda il fido Toborg a dissuaderla con l'ordine, nel caso in cui non accettasse, di prenderla prigioniera e di sterminare il suo esercito. Gordiyé invece, e qui la vediamo all'opera per la prima volta in veste di guerriera, affronta il cinese Toborg in un duello:

Seliḥ-e barādar bepushid zan / neshast az bar-e bāre-ye gām-zan
Do lashkar barābar kashidand ṣaff / hamé jānhā bar nehādé be kaff
Be pish-e sepāh andar āmad Toborg / ke Khāqān ve-rā khwāndi pir gorg [...]
Be-du Gordiyé goft: "inak man-am / ke bar shir-e darrandé asp afgan-am" [...]
Yeki neyzé zad bar kamarband-e uy / ke bogdhāshht khaftān o peyvand-e uy [...]
Hamé lashkar-e chin beham bar shekast / basi kosht o afgand o chandi bekhasht
Do farsang lashkar hami shod ze pas / bar aspān namāndand besyār kas

La donna le armature del fratello indossò / sul cavallo dai passi [svolti] montò
 I due eserciti si schierarono l'uno di fronte all'altro / le anime eran tutte sul palmo della mano [pronte a sacrificio]
 Dinanzi all'esercito avanzò [il prode] Toborg / che il Khāqān chiamava il "vecchio lupo" [...]
 Gordiyé gli disse: "Eccomi qui / pronta a gettare il mio cavallo sul leone furioso!" [...]
 Gordiyé colpì d'un colpo tale la cinta di lui con la lancia / che gli trapassò la sua

3 FERDOWSI 2012, vol. VII, pp. 465-629, vv. 1-1926.

4 Ivi, vol. VIII, pp. 3-319, vv. 1-4107.

giubba e le sue giunture [...]

Tutto l'esercito cinese sbaragliò / molti [cavalieri] uccise, abbatté e molti ne ferì
Per due parasanghe inseguì l'esercito [cinese] / sui cavalli non ne rimasero molti
[...]⁵

La coraggiosa Gordiyé, dopo aver ucciso il prode cinese Toborg, insieme all'esercito iranico si avvia per tornare verso la Persia. Qui giunta, la trama si complica alquanto, ed è questo il punto che ci interessa maggiormente. Ella, dunque, riceve una lettera da parte di re Khosrow, che le propone di eliminare il proprio marito, il generale ribelle Gastahm, un altro nemico di re Khosrow. Gordiyé, ubbidiente, esegue l'ordine e lo uccide brutalmente soffocandolo nel talamo; quindi, si impadronisce del suo esercito e lo riporta anche questa volta sotto il controllo di re Khosrow, il legittimo sovrano iranico.⁶ Vediamo di seguito la scena dell'assassinio:

Cho shab tiré shod, rowshanāyi bekosht / lab-e shuy begreft nāgah be mosht
Bekushid besyār bā mard-e mast / saranjām guyā zabānash bebast
Sepahbod be tārikī andar bemord [...]

Quando la notte si fece buio pesto, [Gordiyé] spense le luci / e di colpo premette la
mano sulla bocca del marito [dormiente] [...]
Lottò molto con quell'uomo ubriaco / infine fece tacere la sua lingua eloquente
[soffocandolo]
Il Generale morì nel buio / ⁷

E qui emerge il sangue freddo e la accurata preparazione non solo dell'assassinio ma anche delle mosse successive della astuta eroina Gordiyé:

Be shahr andarun bāng o faryād khāst / be har barzan-i ātash o bād khāst
Cho āvāz beshnid nābāk zan / be khaftān-e rumi bepushid tan
Shab-e tiré irāniyān rā bekhwānd / sakhonhā-ye ān koshté chandi berānd,
Pas ān nāme-ye shāh benmude-shān / delirī yo tondī beyafzude-shān
Hamé sarkashān āfarin khwāndand [...]

Nella città rumore e grida s'alzarono / in ogni distretto fuoco e fumo si levarono
Quando sentì i richiami quella donna impavida / si coprì il corpo con una giubba
romana
Nella notte tenebrosa chiamò a sé gli iranici / rivelò i discorsi [da traditore]
dell'ucciso
Poi fece vedere loro l'ordine del re [Khosrow] / acuendo in loro furore e coraggio

5 *Ivi*, pp. 215-218, vv. 2839-41, 2847, 2866, 2868-69.

6 Cfr. *Ivi*, pp. 3-319, vv. 1-4107.

7 *Ivi*, pp. 227-228, vv. 3000, 3002-3003.

Tutti i nobili lodarono [Gordiyé]⁸ [...]

Senza esitazione, dunque, Gordiyé arringa i nobili ovvero gli ufficiali dell'esercito del generale ribelle, rivela loro il suo tradimento rivendicando quindi la piena liceità del suo assassinio. Quindi, di fatto si mette di nuovo a capo di un esercito che docilmente seguirà poi i suoi ordini e si rimetterà al servizio del re legittimo d'Iran.

La figura di Gordiyé come si vede è complessa, non solo ella ricorre alle tradizionali scontate armi femminili, dalla bellezza all'inganno, ma è capace di combattere e uccidere a duello i nemici del re legittimo d'Iran. Ella rivela insomma un "disegno strategico" e ha in primis l'obiettivo di rimettere gli eserciti di principi ribelli agli ordini del legittimo re Khosrow. Ella è una sorta di "paladino del re", e si dimostra anche un consumato politico dai tratti fortemente mascolinizzati, preoccupata innanzitutto del buon nome del sovrano e della salvezza della patria iranica. Ella sa dunque destreggiarsi in questioni politico-militari, se del caso sfruttando senza remore le proprie doti di *femme fatale*, ma quel che è nuovo è che sa ricorrere senza scrupoli al tradimento politico e all'omicidio politico con machiavellica lucidità. Gordiyé, in questo episodio dello *Shāh-nāmé* è chiaramente un esempio di "forza unificatrice" e restauratrice di un ordine messo in pericolo da ribelli e traditori. Ma ella è anche un vero concentrato di stereotipi rovesciati, dimostrando che le donne dotate di certe qualità nella società ritratta da Ferdowsi sanno agire anche in settori tradizionalmente riservati alla sfera d'azione maschile.

Ferdowsi scrive tra X e XI secolo per un pubblico cortigiano e smalizzato, ma ormai da tempo pienamente islamizzato e qui sorge la domanda: questa figura di donna, che affronta duelli e uccide il proprio marito, come poteva essere vista dai lettori di una società da tempo islamizzata e che notoriamente escludeva la donna dalla sfera della vita pubblica? A questo proposito, è interessante notare che in una variante⁹ del testo sopra tradotto, al posto dell'aggettivo positivo *nābāk* ('impavida'), usato per Gordiyé, troviamo quello negativo *nāpāk* ('impura'). Questa, con ogni probabilità, è una interpolazione, attribuibile a un amanuense non necessariamente misogino, ma certo inorridito si direbbe da questo assassinio da parte di una donna ai danni del proprio coniuge. La probabile interpolazione con evidente correzione del testo in senso censorio è ben spiegabile sul piano di un conflitto tra l'etica patriarcale e islamizzata dell'amanuense e del pubblico cui era destinata la fruizione dell'opera, e l'ideologia decisamente più aperta e tollerante di Ferdowsi: la sua Gordiyé, presentata come una eroina dell'Iran preislamico, avrebbe offerto un modello profondamente negativo alle donne della Persia islamizzata dell'XI secolo, che l'amanuense non può fare a meno di segnalare attraverso la sua significativa manipolazione del testo, trasformando l'aggettivo "temerario/senza paura" (*nā-bāk*) in un'inappellabile "impura" (*nā-pāk*).

8 *Ivi*, p. 228, vv. 3004-3008.

9 Khaleghi-Motlagh, in FERDOWSI 2012, vol. VIII, p. 228, nota 6.

Ferdowsi, che si inserisce con la sua rievocazione nostalgica dei re iranici preislamici in un grande movimento di *revival* nazionalistico, non solo ci dipinge in Gordiyé una eroina a tutto tondo, che ha in mente solo l'onore e la salvezza dell'Iran, ma, termina l'episodio con la premiazione del coraggio e della fedeltà di Gordiyé che ottiene da re Khosrow l'alto grado di governatrice di una importante regione persiana.

La principessa Māleké

Abbiamo un altro caso interessante nel *Libro dei Consigli*, in cui la donna non uccide direttamente ma causa indirettamente e comunque consapevolmente la morte del proprio padre. Si tratta della vicenda della principessa Māleké che presentiamo in sintesi. Quando il sassanide re Ormazd II (reg. 303-309 d.C.) muore, il sommo sacerdote si reca nel suo gineceo per cercare tra le sue donne una che sia di lui gravida. La trova e appena nasce il figlio che prenderà il nome Shāpur¹⁰ (il re sassanide Sapore II, reg. 309-379 d.C.), lo proclama re di Persia. Tā' er, il governatore arabo dello stato cuscinetto di Ghassan, approfittando di questo vantaggio, ossia la presenza di un re ancora bambino, prepara un esercito composto da truppe di varie popolazioni e attacca la Persia; riesce a conquistare la zona di Tisfun (Ctesifonte), catturando la zia di Shāpur e sposandola. In seguito, da questa unione nascerà una bambina di nome Māleké. Più tardi re Shāpur, ormai divenuto a sedici anni un giovane guerriero ben formato, decide di attaccare Tā' er per riprendersi il territorio perduto. Durante tale guerra Tā' er con il suo esercito fugge in una fortezza e re Shāpur di conseguenza la circonda. Anche Māleké si trova all'interno della fortezza e un giorno, vedendo dai suoi spalti re Shāpur, se ne innamora all'istante. Ella invia la propria balia quale messaggera e rivela a Shāpur che è sua cugina e che se accetterà di sposarla, lei stessa gli consegnerà la fortezza.

Ze divār-e dez Māleké bengarid / derafsh-o sar-e nāmdārān bedid
Cho golbarg-e rokhsār-o chon moshk muy / be rang-e ṭabarkhun-o chon moshk buy
Beshod khwāb-o ārām az ān khub chehr / bar-e dāyē shod bā del-i por ze mehr
Be-du goft kin shāh-e khorshid-fash / ke idar biyāmad chonin kine-kash,
Bozorg-i ze khun-e nehān-e man-ast / jahān khwānam-ash, k-u jahān-e man-ast
Payām-i ze man nazd-e Shāpur bar / be razm āmad-ast u ze man sur bar
Beguy-ash ke bā to ze ham gowhar-am / ham az tokhm-e Narsi-ye gond-āvar-am [...]
Ma-rā gar bekhwāhi, ḥeṣār ān-e to-st / cho ivān biyāyi, negār ān-e to-st

Dalle mura della fortezza Māleké guardò / vide lo stendardo e il capo di quei rinomati
 [prodi]
 Gote come petali di rosa e chioma come muschio / avevano color di giuggiola e il
 profumo del muschio

10 Shāpur (da Shāhpur) significa alla lettera 'figlio del re'.

Scomparve il sonno e la calma da quel volto grazioso / col cuore gonfio d'amore si recò dalla balia

Le disse: "Questo re simile al sole / che qui è venuto cercando vendetta,
È un nobile dello stesso mio sangue / io lo chiamerò "mondo" perché lui è il mio mondo

Porta da me un messaggio a Shāpur / che è venuto in guerra, da me portagli [l'offerta di una] festa

Digli: "Io sono della stessa tua razza / sono dello stesso seme del generale Narsete
Se mi vorrai [in sposa] sarà tua la fortezza / Allorché troverai la loggia, l'idolo sarà tuo."¹¹

Shāpur accetta senza difficoltà. Māleké la stessa notte offre all'esercito e al padre Tā'er grandi libagioni con vino ed essi ormai ebbri cadono in un sonno profondo. In seguito, Māleké apre la porta della fortezza al re Shāpur. L'esercito entra nella fortezza, la conquista e cattura Tā'er. Questi, vedendo la propria figlia accanto a Shāpur, comprende che la fortezza è stata conquistata con il suo tradimento e dice a Shāpur:

*Chonin goft ke-y shāh-e āzād mard / negah kon ke farzand bā man ché kard,
Chonin ham to az mehr-e u chashm dār / ze bigānegān z-ān sepaš khashm dār!
Chonin goft Shāpur bad-nām rā / ke az pardé chon dokht-e Bahrām rā,
Biyāri yo rosvā koni dudé rā / barangizi in kin-e āsudé rā
Be dozhkhim farmud tā gardan-ash / zanad, be-ādash andar besuzad tan-ash*

Tā'er disse: "O re nobile, / guarda cosa ha fatto mia figlia con me,
Così sii in guardia dal suo amore / solo dopo prenditela con gli estranei!"
Così rispose Shāpur a quel malfamato: / "Se dal gineceo la figlia di Bahrām,
Rapisci e disonori una dinastia, / tu sollevi facilmente quest'astio"
[Shāpur] ordinò al boia di tagliargli / la testa, gettando al fuoco il suo corpo¹²

Dopo l'uccisione di Tā'er, tutto il territorio, già sotto il suo dominio, sarà sottomesso e pagherà tributi alla Persia.

Māleké tradisce dunque il padre che aveva oltraggiato e attaccato l'Iran, conducendolo alla sconfitta e alla morte, risultando così indirettamente la sua assassina. Ai nostri occhi, la motivazione personale, squisitamente amorosa, sembra preminente nella genesi delle decisioni di Māleké la quale, forse solo per giustificare il proprio plateale tradimento del padre agli occhi di Shāpur, gli ricorda di "essere della stessa sua razza". E, in questo racconto, il "nazionalista" Ferdowsi sembra giudicarla con occhio alquanto indulgente. Egli la assolve pienamente in quanto, essendo Māleké di sangue iranico per parte di una madre che era stata fatta oggetto

11 FERDOWSI 2012, vol. VI, p. 295, vv. 51-58, 59.

12 *Ivi*, vol. VI, p. 299, vv. 111-115.

di rapimento dall'arabo Ṭā'er, con il tradimento ai danni del padre, ella ha vendicato la violenza subita a suo tempo dalla madre. Non solo, così facendo, Māleké ha consegnato la città nemica all'Iran; dunque, ha agito al contempo a favore della patria iranica e riconoscendosi definitivamente nel mondo dell'Iran. Ancora una volta, secondo la visione di Ferdowsi, il fine "nobile", tipicamente la salvaguardia dell'Iran e dell'onore patrio o il perseguimento della giustizia per un torto subito, giustifica il mezzo pur se questo non è proprio nobile.

Il Libro di Alessandro di Manuchehr Khān-e Ḥakim (XVI-XVII sec.)

La vicenda di Alessandro, che com'è noto si riflette ampiamente nelle letterature di mezzo mondo dall'antichità sino al medioevo ed oltre, è stata fatta oggetto di studi e ricerche innumerevoli.¹³ Nella letteratura neopersiana si conta un numero considerevole di *alessandreidi*¹⁴; si tratta di poemi di carattere epico in distici a rime bacciate, detti *mathnavi*, o di racconti in prosa più o meno estesi che narrano

13 Nella letteratura neopersiana entrano prestissimo attraverso vari canali elementi rapportabili al mondo romano orientale ovvero greco-bizantino, detto non a caso *Rum*. E *rumi* furono detti i territori anatolici che presto entrarono nell'orbita del califfato omayyade (680-749). Qualche studioso, considerando il complesso rapporto tra la nuova sapienza portata dal profeta Maometto e l'eredità filosofica greca, ha paragonato quest'ultima a una sorta di "antico testamento" della civiltà islamica (cfr. GUTAS 1998). Un ampio sguardo in chiave comparativa è in BRIDGES; BÜRGEL 1996; HARF-LANCNER; KAPPLER; SUARD 1999; SACCONE 2008; NOROZI 2019. La fonte remota delle Alessandreidi persiane sembra sia il Romanzo d'Alessandro dello Pseudo-Callistene di cui sono date quattro recensioni (α, β, γ, δ), un testo composto da un autore alessandrino databile posteriormente al 200 a.C. e forse anche più tardi (la versione più antica a noi giunta in greco antico risale al terzo secolo d.C.). Molti manoscritti attribuiscono l'opera a Callistene, uno storico di corte di Alessandro, che tuttavia morì prima del re macedone per cui non poteva avere scritto un resoconto completo della sua vita. Secondo il Cary questo testo «was subsequently elaborated and enlarged by the addition of much material, especially letters supposed to have been written by Alexander and others» (Cary 1956, p. 9). Il testo fu tradotto in latino nel IV secolo d.C. da Julius Valerius (*Res Gestae Alexandri Macedonis*, che ebbe larga diffusione nell'Europa medievale), e più tardi com'è noto venne rielaborato nelle principali lingue europee (cfr. BERG 1973, pp. 381-387; ABEL 1955; ROSS 1963; SAMUEL 1986, pp. 427-437; FRUGONI 1978; BOITANI; BOLOGNA; CIPOLLA; LIBORIO 1997; ZUWIYYA 2011; STOCK, 2016.). In periodo preislamico l'Alessandreide dello Pseudo-Callistene fu tradotta in siriano e, di qui probabilmente in pahlavi. La versione siriana divenne in sostanza la fonte di molteplici traduzioni e rielaborazioni nelle lingue del Medio Oriente a partire dal pahlavi e dall'arabo (per approfondimenti si vedano NOLDEKE 1890, pp. 1-152; WRIGHT 1926; YARSHATER 1983, pp. 359-477; DOUFIKAR-AERTS 2010; AFSHAR 2008, pp. 11-41; LÉVI 1881, pp. 293-300; LÉVI 1883, pp. 78-93; BUDGE 1889; BUDGE 1896; GASTER 1897, pp. 485-549; GARCÍA GÓMEZ 1929; DE POLIGNAC 1982, pp. 296-306).

14 Ve ne sono almeno una quindicina per cui cfr. HANAWAY 1998 e anche ZOLFAQARI; BAQERI; HEYDARPOUR 2013, pp. 36-37, a cui bisogna aggiungere un'altra Alessandreide del XV-XVI sec., recentemente pubblicata, ossia IBN MOWLĀNĀ YUSOF 2013. Nelle Alessandreidi persiane, a partire in particolare da quella di Nezāmi del XII-XIII sec. (cfr. NEZĀMI GANJAVI 1973 pp. 1234-1241), si rileva l'immagine di Alessandro-filosofo attorniato dai sapienti dell'antichità greca, e sul modello di quelle persiane, si avranno anche Alessandreidi in lingua turca ottomana, turco-chagatay (AMBROSIO 2008, pp. 195-208 e VISINTAINER 2008, pp. 209-251) e in altre lingue.

le vicende relative al re greco, su cui esiste ormai un'ampia letteratura critica.¹⁵ Il primo più celebre esempio di Alessandreide nella letteratura neopersiana è contenuto nel Libro dei Re (*Shāh-nāmē*) di Ferdowsi. In quest'opera il poeta dedica un intero libro ad Alessandro in quanto lo considera a tutti gli effetti un sovrano iranico. E questo non solo perché effettivamente ha dominato sulla Persia, ma anche per le sue origini, presentate da Ferdowsi come iraniche per parte di padre, Dārāb, che aveva sposato una Nāhid figlia di Filikus, il "cesare" (*Qeysar*) di Rum.¹⁶

In generale si osserva che, nelle lettere persiane, la materia alessandrina viene ulteriormente arricchita di elementi fantastici e meravigliosi¹⁷, che attingono anche al folklore locale, specialmente nelle versioni in prosa destinate a un pubblico più vasto¹⁸, come testimoniato nel "Libro di Alessandro (sezione Khatā/Catay)" (*Eskandar-nāmē, bakhsh-e Khatā*), un'opera poco nota, in prosa popolare, di un certo non meglio noto Manuchehr Khān-e Ḥakīm (XVI-XVII sec. in epoca safavide)¹⁹ di cui ci accingiamo ad occuparci. In quest'opera Alessandro, chiamato anche Dhu-l-Qarnayn²⁰, ha – conformemente alla fonte coranica – una veste missionaria e profetica, la cui principale missione è convertire al monoteismo cristiano (!) la popolazione di tre macro-aree geografiche orientali: il Turkestan, il Khatā (nome che genericamente individua zone popolate da genti turche e cinesi), le due parti più vaste, e Serendib (Ceylon). Missione che Alessandro naturalmente porterà a compimento con successo; ma per noi l'aspetto più interessante è che l'Autore, nella descrizione del momento della conversione, fa anacronisticamente riferimento alla "religione di Gesù" o all' "abbracciare il Vangelo" e ad altri elementi simili espressamente rapportabili al cristianesimo, che notoriamente era ancora di là da venire all'epoca di Alessandro. Una spiegazione plausibile è che il pubblico iranico identificava, sin dal medioevo, il mondo greco con quello cristiano, né peraltro gli autori persiani di *mathnavi* o di

15 Vi sono numerosi studi riguardanti il romanzo di Alessandro nella letteratura persiana, tra cui: NOLDEKE 1890; BERTEL'S 1948; MONTGOMERY WATT 1978, p. 127; HANAWAY 1970; SAFAVI 1985; BERTOTTI 1989, pp. 85-98; HANAWAY 1998; KAPPLER 1998, pp. 17-31; CASARI 1999; SACCONI 1999 pp. 175-303 e SACCONI 2002, pp. 5-65; FEUILLEBOIS-PIERUNEK 2010, pp. 1-13; STONEMAN; ERICKSON; NETTON 2012. Lo studio più recente è in MANTEGHI 2018.

16 FERDOWSI 2012, vol. V, pp. 520-526, vv. 64-136. Si noti il particolare curioso del nome tipicamente persiano attribuito a questa figlia del *Qeysar* di Rum. Sull'iranizzazione della figura di Alessandro nella letteratura persiana si veda HANAWAY 1970; pp. 66-128.

17 V. ABEL 1966, pp. 119-139; PIEMONTESE 1955, pp. 177-183; CASARI 1999.

18 V. MARZOLPH 2011, pp. 69-83; MAHJUB 1962, pp. 227-230; ZAKAVATI QARAGEZLOU 2003, pp. 173-176; DASHTI 1999, pp. 10-17.

19 V. ZAKAVATI QARAGEZLOU 2005, p. 13.

20 Nel *Corano* (*Sura XVIII*, 83-98) in cui si coglie un riflesso dello Pseudo-Callistene mediato probabilmente dalla fonte siriana, compare in effetti una figura chiamata il Bicorni (*Dhū l-Qarnayn*), un profeta del monoteismo che egli diffonde ai quattro angoli della terra e in cui la gran parte degli esegeti musulmani riconosce l'Alessandro della tradizione greca (ANDERSON 1927, pp. 100-122; ABEL 1951, pp. 6-18; SAFAVI 1985, pp. 265-310; SACCONI 2002, pp. 11-12).

racconti popolari sono sempre accurati nella collocazione storica dei loro personaggi. Tuttavia, sono rilevabili in questa Alessandreide anche non pochi elementi della cultura religiosa islamica, ad esempio la recitazione, al momento della conversione, della formula della *shahāda* islamica *lā ilāha illā allāh* ('Non c'è dio tranne Dio/Allāh'), oppure l'espressione *mosalmān shod* ('divenne musulmano').²¹ Il persiano dispone anche del termine più neutro *mo'men* (=credente), ma l'Autore preferisce *mosalmān* che ha comunque anche il senso più generico di "credente". In effetti, esaminando da un punto di vista etimologico il termine *mosalmān* ('musulmano'), esso deriva dalla radice araba che veicola l'idea di "sottomissione [a Dio]". Oltre a questi ci sono altri casi di espressioni che denotano una certa confusione, su cui sorvoliamo, ma occorre osservare che questo tratto è piuttosto frequente anche in opere di tradizione colta, come per esempio ne "Il Verziere" (*bustān*) di Sa'di di Shiraz, in cui l'autore parla dei preti indù (o buddhisti) indifferentemente usando termini come *barahman* ('brahmano'), *mogh* ('mago zoroastriano') e persino *keshish* ('sacerdote cristiano').²²

Questa Alessandreide proviene dall'ambiente dei cantastorie (*naqqāli*) del periodo safavide e, come intuibile, contiene numerosi motivi pescati dalle più svariate fonti soprattutto orali dell'epoca, in circolazione nell'ecumene islamica e in particolare in territori persofoni. I caratteri tipicamente folclorici e dell'oralità sono numerosi in quest'opera, che presumibilmente doveva fornire il canovaccio o quantomeno una miriade di idee e di spunti all'artista che si esibiva tipicamente in *qahve-khānē* ('case del caffè') o in feste private organizzate da famiglie abbienti.²³ Fra i suddetti tratti in generale tipici dei racconti dei cantastorie, ne citiamo alcuni: la trascuratezza delle descrizioni psicologiche ed emotive dei personaggi; la moltitudine di azioni, molto fugaci e simili tra loro, volte a ritardare, fino alla noia, il raggiungimento dell'obiettivo principale, un po' come succede nelle storie a puntate delle moderne serie televisive e nei fumetti; l'innamoramento a prima vista tra personaggi appartenenti a campi avversi; la presenza massiccia di rapimenti di figure protagoniste, il loro imprigionamento e la loro successiva liberazione ad opera di qualche prode; reiterato utilizzo di droghe e sonniferi per liberarsi da una situazione difficile; presenza di streghe, demonesse, fattucchiere, nonché di maghi, stregoni e demoni, con i relativi numerosi incantesimi e talismani che il prode dovrà affrontare e neutralizzare, ecc.

Tra i molti motivi presenti nell'opera qui esaminata troviamo un numero non trascurabile di donne guerriere, dotate di un non comune coraggio e/o doti cavalleresche, e che si mostrano talora più determinate di molti uomini. Infine, e qui abordiamo l'argomento che ci interessa da vicino in questa Alessandreide popolare, ci sono alcune donne che uccidono soprattutto per motivi personali, di solito

21 MANUCHEHR KHĀN 2005, p. 136.

22 Cfr. il racconto di Sa'di di tra i Brahmani, in Sa'di di SHIRAZ 2018, pp. 230-33.

23 Si veda BEYZAI 2020, pp. 105-128.

connessi alla sfera amorosa. Per esempio, trovandosi alle strette, si vedono costrette a eliminare un ostacolo alla loro relazione con l'amato che appartiene quasi sempre alla schiera del nemico, per scongiurare, in particolare, un pericolo che incombe non solo sul loro rapporto ma anche sulla loro stessa vita. Proponiamo in questa sede due esempi che ci sono parsi degni di nota.

La principessa Shahrbānu

In un episodio del *Libro di Alessandro* di Manuchehr Khān, collocato nella sezione dedicata ai viaggi di Alessandro nel Turchistan, è descritto il terribile assassinio di un giovane innocente per mano della principessa Shahrbānu, figlia di Saboktagin, re del Turchistan, che cercheremo qui di sintetizzare.

ʿAbd ol-Ḥamid, un nipote (dal nome arabo!) di Alessandro, che nelle sue disavventure si era allontanato dal campo di battaglia e vagava affamato, s'imbatte in un bellissimo giardino il cui giardiniere lo accoglie, rifocillandolo. Il giardino apparteneva alla principessa Shahrbānu, figlia del re Saboktagin, avversario di Alessandro. Dopo una serie di vicissitudini, il destino fa incontrare i due, i quali s'innamorano vicendevolmente a prima vista. Shahrbānu viene a sapere che ʿAbd ol-Ḥamid è nipote di Alessandro, il nemico acerrimo di suo padre, ma questo fatto non scoraggia gli amanti dallo stare insieme nel palazzo di Shahrbānu. Passa del tempo e ʿAbd ol-Ḥamid viene a sapere che il padre di Shahrbānu ha organizzato una gara con la prova dell'arco.²⁴ Si trattava in realtà dell'arco di ʿAbd ol-Ḥamid, che precedentemente egli aveva perso in battaglia e che era assai difficile da tendere. Naturalmente ʿAbd ol-Ḥamid riesce facilmente a tenderlo, ma viene anche scoperto, per cui a quel punto dovrà duellare con un guerriero molto forte. Nel duello ʿAbd ol-Ḥamid ha la peggio subendo diverse sciabolate in testa, ma Alessandro ordina di portarlo in salvo e chiede ad Aristotele di curargli le profonde ferite. Vale la pena ricordare che Aristotele in quest'opera ha il tradizionale ruolo di saggissimo e veneratissimo consigliere di Alessandro, talora, come in questo caso, è anche un medico, talaltra persino un veggente ed esperto di geomanzia e divinazione.²⁵

24 Questo motivo ci ricorda l'arco di Ulisse, un topos riscontrabile anche nella letteratura persiana, come ad esempio nel *Sām-nāmē*, in cui un prode Sām prima di combattere con l'avversario, riesce a tendere un durissimo e pressoché inflessibile arco (v. NOROZI 2024: 79).

25 In quest'opera, oltre ad Aristotele (*Arastū*), troviamo anche qualche riferimento a Platone (*Aflātun*), precisamente in un episodio curioso si fa menzione di una lettera di consigli di Platone ad Alessandro, che questi porta sempre con sé, custodita in una preziosa cassa. In questa lettera, Platone suggerisce ad Alessandro che, dopo aver conquistato il territorio del Khatā, una volta arrivato al deserto del "Destino" (*qaṣā va qadar*) di mille parasanghe, dovranno essere suonati, senza interruzione, 7000 tamburi e trombe per coprire un assordante suono di corna (MANUCHEHR KHĀN 2005, p. 252). Alessandro utilizza regolarmente il tamburo di Platone (*tabl-e Aflātun*) anche per dare inizio a battaglie. In generale, nella letteratura persiana, i grandi *fiṣṣufān-e Rum*, ovvero i filosofi greci, a partire dai grandi nomi come Aristotele, Platone o Socrate (*Soqrāt*), entrano presto nell'immaginario collettivo dei musulmani come ammiratissimi depositari di una sapienza perenne e di origine soprannaturale, come sacre

Shahrbānu viene a sapere della triste notizia e manda la sua ancella al campo nemico per riportare l'amato al suo palazzo. Ma 'Abd ol-Ḥamid non vuole lasciare il campo di Alessandro, a quel punto l'ancella di Shahrbānu gli offre dei dolcetti che contenevano un sonnifero, lo avvolge in un tappeto e lo porta sulle spalle da Shahrbānu. Questa chiama un bravo chirurgo che lo medica a dovere con una speciale pomata. Ma il fratello di Shahrbānu, Soltān Moḥammad, viene a sapere che 'Abd ol-Ḥamid, gravemente ferito, è stato rapito, in seguito scopre dal chirurgo che aveva curato la ferita di 'Abd ol-Ḥamid, che questi riposava nel palazzo della figlia di Saboktagin. Nel sentire tale racconto Soltān Moḥammad s'infuria e decide di distruggere il palazzo della sorella uccidendola, ma l'ancella di Shahrbānu porta tempestivamente questa notizia alla sua padrona. Shahrbānu pensa ad una terribile via d'uscita per salvare se stessa e il suo amato: chiede al suo giardiniere di portare da lei l'aiutante,

gli diede della bevanda dolce, aggiungendoci un farmaco anestetico; quel ragazzo ne bevve e cadde privo di sensi. Quella ingannatrice estrasse, poi, la scimitarra e colpì la testa del ragazzo, causandogli una ferita che misurava quattro dita; dopodiché mise il piede sulla bocca del ragazzo, soffocandolo. Quindi prese lo stesso unguento usato per 'Abd ol-Ḥamid, lo spalmò sulla ferita del ragazzo e lo fece sdraiare nel giaciglio del principe. In seguito, suggerì qualche imbroglio al giardiniere e lo tenne pronto all'occorrenza ...²⁶

All'arrivo del fratello, Shahrbānu ordina al suo giardiniere di fare una sceneggiata, mostrandosi disperato per la morte del (falso) figlio per mano di Alessandro. Soltān Moḥammad crede alla storia, ed è assai felice perché non deve più uccidere la sorella, in quanto ella ha curato il "figlio" di un giardiniere, non il nemico 'Abd ol-Ḥamid.²⁷

In sintesi, abbiamo a che fare con una donna che fa un triplice affronto "imperdonabile" tradendo: l'etica sociale patriarcale, il proprio padre e la propria

auctoritates, sotto il cui nome vengono tramandati repertori di consigli in arabo e in persiano, o dei *pand-nāme* ('Il Libro dei consigli', cfr. DE FOUCÉCOUR 1986, pp. 389-412) intestati appunto ad Arastu, ad Aflātun, a Soqrāt. Questi grandi filosofi dell'antichità greca e altri quattro di fama appena minore come Vālis (Talet), Balinās (Apollonio di Tiana), Forforius (Porfirio), Hermes (Ermete) entrano in un celebre episodio del secondo libro dell'*Eskandar-nāmē* di Nezāmi, in una scena in cui sono tutti e sette anacronisticamente presenti nella sala del trono di fronte a un Alessandro, re-filosofo, che pone loro un quesito circa l'origine del mondo, ne ascolta le dotte risposte e infine dice anche la sua (NEZĀMI GANJAVI 1973, pp. 1234-1241). Non solo, quando più avanti l'Alessandro di Nezāmi decide di partire per una seconda campagna di conquiste in Asia, egli porterà con sé tre *pand-nāmē*, ossia tre libri di consigli che i tre grandi summenzionati filosofi hanno preparato per lui come una sorta di prezioso vademecum, di cui appunto abbiamo visto una variante nell'episodio citato sopra. Sui rapporti di Alessandro con la sapienza nelle lettere persiane, cfr. SACCONI 1999, in particolare l'ultimo capitolo "Il viaggio di Alessandro tra sapienza filosofica e sapienza soprannaturale nell'*Eqbāl-nāmē* ('Libro della Fortuna') di Nezāmi, pp. 258-303. Per una traduzione italiana dell'Alessandreide di Nezāmi si veda NEZĀMI 2002.

26 MANUCHEHR KHAN 2005, p. 84.

27 *Ivi*, pp. 66-69, 75-85.

patria, in quanto ella ama, ospita e cura al proprio palazzo un nemico, per giunta un nipote di Alessandro, nel bel mezzo di una guerra in cui il suo amato, tra l'altro, è un cavaliere attivissimo nel campo di battaglia. Shahrbānu, con fredda astuzia da una parte e nessuna remora per il tradimento dall'altra, uccide cinicamente con le sue stesse mani un giovane innocente e l'Autore non nasconde l'efferatezza della sua azione. Ma è da rilevare che il misfatto è attribuito a una donna, in quel momento ancora straniera e nemica di Alessandro; anche se successivamente, dopo che il padre viene sconfitto da Alessandro e convertito al cristianesimo, ella sposerà felicemente il suo 'Abd ol-Ḥamid. Forse anche per questo la penna dell'Autore non tratta questo personaggio femminile in modo sprezzante, eccetto quando usa per Shahrbānu l'aggettivo negativo "ingannatrice" (*makkārē*), il che avviene solo nel momento in cui lei estrae la scimitarra.

La principessa Shamsé

Sempre in questa Alessandreide popolare di epoca safavide, troviamo l'altra figura che ci interessa, la principessa Shamsé figlia di Hālūt, sovrano del territorio turco-cinese di Khatā. Shamsé è una figura piuttosto complessa in quanto per ben due volte ucciderà: una volta in realtà in veste di coadiuvante all'uccisione di una maga/strega che era al servizio di suo padre, avversario di Alessandro; l'altra volta, il caso più eclatante in tutto il romanzo, ella uccide proprio suo padre. Ed entrambe le volte ella si fa assassina per questioni amorose, a causa della passione nei confronti di un principe del campo alessandrino, nemico del suo casato.

La storia d'amore di Shamsé è molto simile a quella di Shahrbānu, nel senso che anche ella s'innamora di un nemico, un generale di nome Borq che è al servizio dell'esercito di Alessandro, al cui servizio conduce con successo diverse azioni belliche in varie situazioni problematiche.

In un episodio, il generale Borq è inviato da Alessandro per una missione esplorativa nel territorio del nemico, in cui egli si traveste da orefice e riesce a entrare nel palazzo del re Hālūt. Qui, volendo mostrare dei gioielli, incontra per la prima volta la principessa Shamsé. Un incontro fatale in quanto entrambi s'innamorano a prima vista e instaurano di nascosto una relazione amorosa, pur tristemente coscienti che appartengono a due popoli nemici. Shamsé e Borq sanno bene che la loro unione è esposta a rischi e impedimenti d'ogni genere, per cui decidono freddamente di eliminare a uno a uno gli ostacoli, eliminando dapprima una strega al servizio del padre di Shamsé e poi il padre stesso.

Nel primo caso, è Borq che in realtà uccide la strega Shammāmé, ma ciò non sarebbe stato possibile senza l'aiuto determinante di Shamsé. L'episodio è un po' complesso e denso di azioni, ma cerchiamo qui di sintetizzare al massimo. Alessandro è accecato con una magia dalla strega Shammāmé ed è solo lei che potrà sciogliere l'incantesimo. Shamsé si reca da Shammāmé e riesce a farsi dire dalla strega come Alessandro potrà riacquistare la vista, cosa che la strega fa, descrivendo

punto per punto le modalità, piuttosto complesse, per raggiungere l'obiettivo. Dopo aver superato molte peripezie, tra cui furiosi combattimenti con numerosi demoni, occorrerà uccidere e far gocciolare il sangue del cuore della stessa Shammamé sugli occhi di Alessandro. Shamsé riferisce il tutto all'amato Borq, così questi si mette all'opera e dopo aver superato tutta una serie di complicate azioni di cui sopra, riesce ad uccidere la strega, a estrarre il suo cuore e a far riacquistare la vista ad Alessandro nelle modalità su descritte.²⁸

L'altro episodio, in estrema sintesi, si svolge come segue. Shamsé viene a sapere che Tirak, un guerriero di suo padre, re Hālut, ha scoperto il suo rapporto amoroso con il generale Borq e il fatto che aveva liberato un nipote di Alessandro, che era detenuto nella prigione di suo padre-re. Non solo, ella capisce che Tirak è anche in procinto di riferire il tutto al re; a quel punto, ella decide di recarsi presso il padre prima dell'arrivo di Tirak. Proprio mentre si trova dinanzi al padre re, questi viene a sapere che il guerriero Tirak chiede urgentemente udienza. Shamsé vedendo che il re sta per riceverlo, versa un anestetico nel cibo e glielo offre, il padre mangiandolo cade privo di sensi. In seguito, Shamsé, per guadagnare tempo, scrive una lettera a Tirak per disdire l'udienza e firma la lettera usando il timbro del re.²⁹ A quel punto, essendo Shamsé ben conscia che da lì a poco sarebbe stata scoperta, senza esitare taglia la testa al padre ch'era sotto l'anestesia, getta il corpo in una fossa, poi si rivolge ai suoi intimi dicendo: "Se non avessi ucciso mio padre, la mia vita e la vostra sarebbe stata in pericolo, ormai annego e sto sbattendo le mani (=sono nei guai). Presto, rifugiamoci presso la corte di Alessandro!"³⁰

Riassumendo, siamo di fronte a due casi piuttosto diversi. Il primo assassinio ai danni di una strega e a favore di Alessandro, in cui Shamsé aveva avuto parte decisiva benché non si fosse macchiata di sangue, può essere ben compreso agli occhi del lettore (o ascoltatore) persiano musulmano dell'opera, che non amava le streghe e sicuramente parteggiava per Alessandro – personaggio, ricordiamolo, che nell'Islam, grazie alla fonte coranica, ha la caratura di un grande profeta monoteista preislamico (v. *supra*). Ma il secondo caso di assassinio, si può supporre, gli risulterà molto più indigeribile e immorale, in quanto Shamsé non solo tradisce al contempo la propria famiglia e la propria patria, ma non esita a uccidere con le sue stesse mani il proprio padre, andando ben al di là di Māleké nello *Shāh-nāmē* ferdowsiano (v. *supra*).

Tuttavia, il fatto che Shamsé non sia né un'iranica, né dell'esercito di Alessandro bensì una straniera e nemica, rende questo assassinio tollerabile, pur eticamente abominevole. Infatti, l'Autore, ancora una volta, non mostra di scandalizzarsi di fronte al parricidio: dopo tutto un grande ostacolo sulla via di Alessandro profeta-condottiero, è stato rimosso, spianando la strada alla sua impresa missionaria. Si

28 MANUCHEHR KHĀN 2005, pp. 157-160.

29 *Ivi*, pp. 188-189.

30 *Ivi*, pp. 189-190.

può pensare che anche il fatto che Shamsé - così come anche Shahrībānu e la stessa Maleké (nello *Shāh-nāmē*) - agisce per amore, non sia certamente secondario nella "giustificazione" autoriale di queste donne assassine e soprattutto nel suscitare un moto di simpatia o almeno di benevola indulgenza nel pubblico fino a ridurre se non cancellare la loro negatività, scopo che traspare dalla penna dell'Autore e che il cantastorie (*naqqāl*) avrebbe potuto accentuare o meno, a misura della sua sensibilità e di quella dell'uditorio.

In definitiva, si rileva in generale che, di questi personaggi, ciò che più interessa mettere in evidenza da parte dell'Autore sia il fine ultimo delle loro pur "scellerate" azioni, che eventualmente può giustificare il mezzo eticamente discutibile (tradimento, assassinio). Questo è ben evidente nel primo caso studiato, quello della ferdowsiana Gordiyé che, come abbiamo visto, uccide un marito con l'unico scopo di proteggere o salvare la patria iranica e per grande senso di fedeltà al legittimo re persiano Khosrow. A questo caso si può assimilare anche quello di Māleké, che è iranica per parte di madre, il cui tradimento dunque va a vendicare un'antica offesa subito dal suo casato ad opera di suo padre, l'arabo Ṭā'er, e si risolve alla fine in un beneficio per il suo casato iranico.

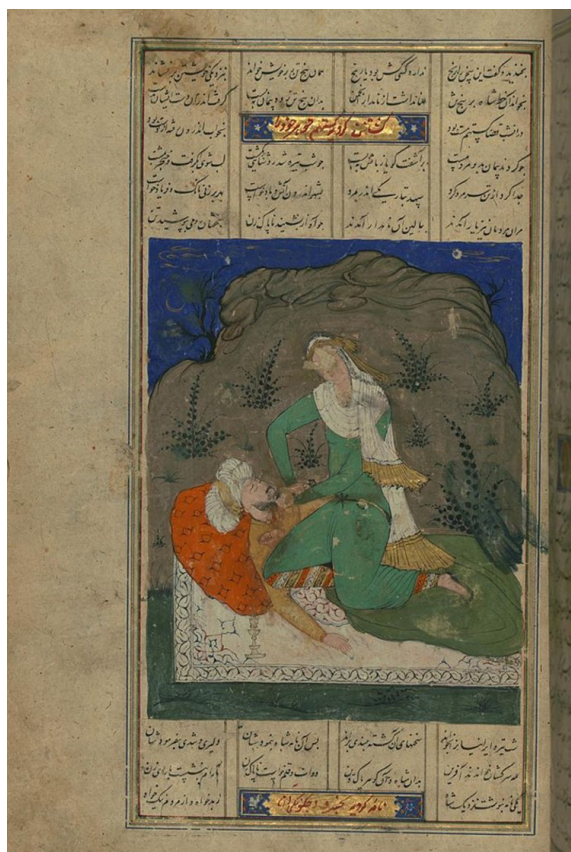
Questo schema evidentemente non funziona con gli altri due casi, quelli dell'Alessandreide in prosa di epoca safavide. In effetti, in questo *Libro di Alessandro* di Manuchehr Khān, a differenza delle Alessandreidi di tradizione colta in versi (*mathnavi*) come quella di Neẓāmi (XII-XIII sec.) e di Ferdowsi o di Amir Khosrow Dehlavi (XIII-XIV sec.)³¹, le azioni più vivide sono spesso forgiate da altri personaggi, assolutamente secondari dinanzi alla centralità di Alessandro e la sua missione religiosa per il mondo. E le donne assassine che vi compaiono, non agiscono sicuramente con il fine nobile di favorire la missione profetica di Alessandro, che è un loro nemico, bensì per quello più prosaico di proteggere l'amante che sfortunatamente milita nell'esercito del greco re. Esse, in breve, sono traditrici a pieno titolo del proprio re e della propria patria, ma nondimeno l'Autore considera questa volta non tanto il fine quanto le conseguenze delle loro azioni omicide, che si risolvono in entrambi i casi a favore del personaggio positivo e centrale, Alessandro, condottiero e soprattutto profeta del monoteismo già nel Corano, e in qualche modo vissuto nel mondo islamico quasi come un precursore di Maometto.

In conclusione, abbiamo visto quattro donne trasgressive, coinvolte direttamente e indirettamente in un omicidio, le prime due, Gordiyé e Māleké, protagoniste shahnamiane le altre due Shahrībānu e Shamsé, personaggi di una Alessandreide safavide. Queste donne sono accomunate dal fatto che hanno agito, volenti o nolenti, consapevoli o meno, per il bene dell'Iran (si tenga presente che Alessandro è percepito, da Ferdowsi in poi, non solo come profeta del monoteismo ma anche come re iranico,

31 Per una traduzione in lingua italiana dell'Alessandreide di Amir Khosrow si veda Amir Khosrau 1999.

v. *supra*), arrivando a uccidere (tranne nel caso di Shahrbānu) un familiare strettissimo. Māleké e Shamsé eliminano il loro stesso padre, anche se Māleké, che aveva origini iraniche, causa indirettamente la morte del padre; Shamsé invece è una vera patricida; mentre Gordiyé, l'unica vera guerriera tra le quattro, risulta una uxoricida. Shahrbānu uccide crudelmente un innocente aiutante di giardiniere per salvarsi la pelle, ma anche per aiutare il suo amato 'Abd ol-Hamid, nipote di Alessandro.

Nondimeno queste quattro donne agli occhi di noi contemporanei e forse non solo, emergono come persone assai ciniche ed eticamente non proprio ineccepibili. Tuttavia, e allo stesso tempo, Ferdowsi nel sec. XI e Manuchehr Khān nel sec. XVI-XVII, sfidando qualche consolidato pregiudizio, hanno voluto mostrare al loro pubblico (prevalentemente maschile) alcuni esempi di donne coraggiose ed estremamente determinate che sanno rischiare senza esitare anche la propria vita per una meta o ideale, sia esso di carattere privato come la felicità in amore oppure di carattere più universale come la salvezza della patria e del suo onore.



Gordiyé uccide il marito Gastahm. Miniatura del XVII sec. (Fonte: The Walters Art Gallery)

Bibliografia

- AMIR KHUSRAU, *Lo specchio alessandrino*, a cura di Angelo M. Piemontese, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.
- ABEL, Armand, *Le roman d'Alexandre: légendaire médiéval*, Office de publicité, Bruxelles 1955.
- ABEL, Armand, "Dū'l Qarnayn, Prophète de l'Universalité", in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* XI, Bruxelles, 1951, pp. 6-18.
- ABEL, Armand, "La Figure d'Alexandre en Iran", in (Proceeding eds.), *La Persia e il Mondo Greco-Romano*, «Problemi attuali di scienza e di cultura» 76, Roma, 1966, pp. 119-139.
- ANDERSON, Andrew Runni. "Alexander's Horns". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* LVIII, 1927: 100-122.
- ARBERRY, Arthur John, *Classical Persian Literature*, Curzon Press, Richmond 1994.
- BAUSANI, Alessandro, "La letteratura neopersiana", in BAUSANI, Alessandro; PAGLIARO, Antonio. *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968.
- BERG, Beverly. "An Early Source of the Alexander Romance", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* XIV, no 4, 1973, pp. 381-387.
- BERTEL'S, Evgenii, *Roman ob Aleksandre i ego glavnye versii na vostoke*, Moscow 1948.
- BERTOTTI, Filippo Maria, "Vedute di città perfette", *Majmu'e-ye bahāriye*, (Quaderni dell'Istituto culturale della Repubblica Islamica d'Iran, I), Roma 1989, pp. 85-98.
- BEYZAI, Bahram, *Storia del teatro in Iran*, a cura di Mani Naimi, presentazione di Carlo Saccone, Centro Essad Bey - Amazon Independently Published, Seattle 2020.
- BOITANI, Piero; BOLOGNA, Corrado; CIPOLLA, Adele; LIBORIO, Mariantonia, *Alessandro nel medioevo occidentale*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1997.
- BRIDGES, Margaret Enid and BÜRGEL, Johann Christoph, *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Lang, Bern 1996.
- BUDGE, Ernest Wallis. *The History of Alexander the Great, being the Syriac Version of the Pseudo-Callisthenes*. Cambridge 1889.
- BUDGE, Ernest Wallis, *The Life and Exploits of Alexander the Great, being a Series of Translations of the Ethiopic Histories of Alexander by the Pseudo-Callisthenes and Other Writers*, 2 voll., London 1896.
- CASARI, Mario, *Alessandro e Utopia nei Romanzi Persiani Medievali*, «Rivista degli Studi Orientali» 72, suppl. 1 (1999).
- DASHTI, Mohammad, "Qeşşehā-ye 'āmiyānē dar 'aṣr-e ṣāfavi", *Adabiyāt-e dāstāni* 52, 1378/1999, pp. 10-17.
- DE POLIGNAC, François. *L'image d'Alexander dans la littérature arabe: l'Orient face à l'hellenisme?*, *Arabica* XXIX, Leiden 1982, pp. 296-306.
- DOUFIKAR-AERTS, Faustina, *Alexander Magnus Arabicus. A Survey of the Alexander Tradition through the Seven Centuries: from Pseudo-Callisthenes to Suri*, Peeters, Paris-Leuven-Walpole-MA 2010.
- FERDOWSI, Abu al-Qāsem, *Shāh-nāme*, 8 voll., a cura di Djalal Khaleghi Motlagh, Markaz-e dā'erat al-ma'āref bozorg-e eslāmi, Tehran 2012.
- FRUGONI, Chiara, *La fortuna di Alessandro nel Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1978.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve, "Les figures d'Alexandre dans la littérature persane: entre

- assimilation, moralisation et ironie”, online: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00652065>, 2010, pp. 1-13.
- FIRDUSI, *Il libro dei Re*, 8 voll., introduzione, traduzione e note a cura di Italo Pizzi, UTET, Torino 1886-88.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Un texto árabe occidental de la Leyenda de Alejandro*, Instituto de Valencia de D. Juan, Madrid 1929.
- GASTER, Moses, “An Old Hebrew Romance of Alexander”, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain*, London 1897, pp. 485-549.
- HANAWAY, William L., *Persian Popular Romances before the Safavid Period*, Ph.D. diss., Columbia University, 1970.
- HANAWAY, William L., “ESKANDAR-NĀMA”, in *Encyclopaedia Iranica*, online edition, 1998. <http://www.iranicaonline.org/articles/eskandar-nama>.
- KAPPLER, Claire, “Alexandre le Grand en littérature persane classique: est-il devenu un mythe?”, *Luqmān* XIV, 2 (1998), pp. 17-31.
- KHALEGHI-MOTLAGH, Djalal, “FERDOWSI ABU’L QĀSEM”, in *Encyclopaedia Iranica*, online edition 1999: <http://www.iranicaonline.org/articles/ferdowsi-i>.
- HARF-LANCNER, Laurence; KAPPLER, Claire; SUARD, François, *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales. Actes du colloque de Paris [27-29 novembre 1997]*, Service Publidix, Nanterre 1999.
- LÉVI, Israel, “La Légende d’Alexandre dans le Talmud”. *Revue des Études Juives* II, Paris 1881, pp. 293-300.
- LÉVI, Israel, “La Légende d’Alexandre dans le Talmud et Midrisc”, *Revue des Études Juives* VII, Paris 1883, pp. 78-93.
- MAHJUB, Mohammad J., “Motāle‘é dar dāstān-hā-ye ‘Āmiyāné”, *Majalle-ye dāneshkade-ye adabiyāt* 10, 1962, no 2, pp. 227-230.
- MANTEGHI, Haila, *Alexander the Great in the Persian Tradition. History, Myth and Legend in Medieval Iran*, Tauris, London-New York 2018.
- MANUCHEHR KHAN-E ĤAKIM, *Eskandar-nāmē (bakhsh-e Khatā)*, a cura di Alireza Zakavati Qaragezlou, Mirāth-e maktub, Tehran 1384 Sh./2005.
- MARZOLPH, Ulrich, “The Creative Reception of the Alexander Romance in Iran”, in Dominique Julien, *Foundational texts of world literature*, New York 2011, pp. 69-83.
- MONTGOMERY WATT, William, «Iskandar», in *Encyclopédie de l’islam*² IV, Brill, Leiden 1978.
- NEZĀMI GANJAVI. *Kolliyāt-e Khamse-ye Ĥakim Nezāmi-ye Ganje’i*, a cura di Vahid Dastgerdi, Amir Kabir, Tehran 1335 Sh./1956.
- NEZĀMI. *Il libro della fortuna di Alessandro (Eqbāl-nāmē)*, introduzione, traduzione e note a cura di Carlo Saccone, Rizzoli, Milano 2002.
- NÖLDEKE, Theodor. *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans*, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philosophische-historische Classe 38, Vienna, 1890.
- NOROZI, Nahid. “Le dinamiche femminili del *Libro dei Re* di Ferdowsi”, *Études Médiévales* XVII-XIX (2017), pp. 231-258.
- NOROZI, Nahid, “The ‘metal army’ of Alexander in the war against the Indian king Porus in three Persian Alexander-books (10th-14th centuries)”, *Iranian Studies* 52/5-6, (2019), pp. 1-20.
- NOROZI, Nahid, *Amori e demoni nel Libro di Sām. Storia di plagi riscritture e collages in un*

- epos persiano cripto-mazdeo, dal XI al XVII sec.*, «Indo-Iranica et Orientalia», Series Lazur 28, Mimesis, Milano – Udine 2024.
- PIEMONTESE, Angelo M., “La figura di Alessandro nelle letterature d’area islamica”, in A.A., *Alessandro Magno, Storia e Mito*. Roma: Leonardo Arte/Fondazione Memmo, 1955, pp. 177-183.
- PIZZI, Italo, “Introduzione”, in FIRDUSI, *Il libro dei Re*, 8 voll., UTET, Torino 1886-88, pp. 1-85.
- PSEUDO-CALLITHENES, *The Greek Alexander Romance*, Translated with an Introduction and notes by Richard Stoneman, Pinguin, London 1991.
- ROSS, David John Athole, *Alexander Historiatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, Warburg Institute, London 1963.
- RYPKA, Jan, *History of Iranian Literature*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1968.
- SAFA, Zabih-Allah, *Ḥamāse-sarāyi dar Irān*, Amir Kabir, Tehran 1984.
- SAFA, Zabih-Allah, *Tārikh-e adabiyāt dar Irān*, 5 voll., Enteshārāt-e Ferdowsi, Tehran 1988.
- SACCONI, Carlo, *Viaggi e visioni di re, sufi, profeti*, Luni, Milano-Trento 1999 (nuova ed. 2025).
- SACCONI, Carlo, “Introduzione”, in Nezāmi, *Il libro della fortuna di Alessandro*, introduzione, traduzione e note a cura di Carlo Sacconi, Rizzoli, Milano 2002, pp. 5-65.
- SACCONI, Carlo (a cura), *Alessandro/Dhū l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei I», Edizioni Dell’Orso, Alessandria 2008.
- SA’IDI SHIRAZ, *Il Verziere (Bustān). Un manuale di saggezza morale e spirituale dalla Persia del ‘200*. A cura di Carlo Sacconi, Seattle: Centro Essad Bey-Amazon IP, 2018.
- SAFAVI, Hasan, *Eskandar va adabiyāt-e Irān, va shakhshiyat-e mazhabi-ye Eskandar*, Amir Kabir, Tehran 1364 Sh./1985.
- SAMUEL, Alan E., “The Earliest Elements of the Alexander Romance”, *Historia* 38, 1986, pp. 427-37.
- STONEMAN, Richard; ERICKSON, Kyle; NETTON, Ian, *The Alexander Romance in Persia and the East*, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, Groningen 2012.
- WRIGHT, William, “SYRIAC LITERATURE”, in *Encyclopaedia Britannica* XIII, 1926, p. 850b.
- YARSHATER, Ehsan, “IRANIAN NATIONAL HISTORY”, in *Camb. Hist. Iran*, III/1, 1983, pp. 359-477.
- ZAKAVATI QARAGEZLOU, Alireza, “Eskandar-nāme-ye naqqāli va jāyghāh-e ān dar dāstānhā-ye ‘āmiyāné”, *Āyene-ye mirāth* New Series, n. 3, 1382, pp. 173-176.
- ZAKAVATI QARAGEZLOU, Alireza, “Yāddāsht-i bar *Eskandar-nāmē (bakhsh-e Khatā)*”, in MANUCHEHR KHAN-E ḤAKIM. *Eskandar-nāmē (bakhsh-e Khatā)*, a cura di Alireza Zakavati Qaragezlou, Mirāth-e maktub, Tehran 1384 Sh./2005, pp. XIII-XX.
- ZOLFAQARI, Hasan; BAQERI, Bahador; HEYDARPOUR, Neda, “Janbehā-ye mardom-shenākhti-ye dāstān-e Eskandar-nāme-ye naqqāli”, *Adab-pazhuhi* 23, no 1 (1392 Sh./2013).
- ZOLFAQARI, Hasan, “Ma’shuqān-e jangju dar manzumehā-ye ‘āsheqānē va afsānehā-ye ‘āmmē”, *Zabān va adabiyāt-e fārsi* 77 (1393 Sh./2014), pp. 91-114.

«*Embrace diversity/ Or be destroyed*»
*Violenza e compromesso in Parable of the Sower di Octavia Butler
e The Gilda Stories di Jewelle Gomez*
Francesco Cattani

In che modo la violenza può configurarsi come una risposta a un contesto sociale strutturalmente violento? E, soprattutto, come può la violenza, una volta interiorizzata e trasformata da esperienza subita in atto perpetrato, fungere da strumento critico capace di produrre una re-visione, o persino una sovversione, delle dinamiche oppressive che governano tale contesto?

Il presente saggio si propone di esplorare — e complicare — tali interrogativi attraverso l'analisi di due romanzi: *Parable of the Sower* di Octavia Butler e *The Gilda Stories* di Jewelle Gomez. Entrambe le opere offrono prospettive narrative e politiche che interrogano la natura della violenza e il suo paradossale potenziale trasformativo all'interno di realtà segnate dalla marginalizzazione e da vecchi e nuovi traumi. Esempi di distopie critiche, pur muovendo da scenari di crisi esse non si limitano a denunciare le derive del presente, ma elaborano visioni alternative che aspirano a e agiscono per la realizzazione di utopie imperfette, come le definisce Raffaella Baccolini, attraverso la resistenza e il compromesso: «What must be understood is that the ethic of resistance and compromise [...] is the very condition for both the endangerment of utopia and its survival» (Baccolini 2003: 26). Le loro protagoniste, rispettivamente Lauren Oya Olamina e Gilda, sono due soggetti oppressi che si fanno portatrici di nuove soluzioni, per quanto ambigue, contraddittorie e fragili, a partire da risposte che non scartano la violenza come semplicemente sbagliata, ma ne ricorrono come forma tanto sofferta quanto necessaria di sopravvivenza e autodifesa prima, e di rigenerazione e cambiamento poi.

Pubblicata nel 1993 e primo capitolo di una serie destinata a rimanere incompleta a causa della scomparsa dell'autrice nel 2006¹, *Parable of the Sower* è una distopia forse più pre-apocalittica che post-apocalittica che mescola razza e genere, neo-slave narrative ed eco-critica. Il testo esplora la possibilità di coltivare alleanze e solidarietà in un mondo in cui tali legami appaiono irrimediabilmente compromessi e sembra preclusa ogni apertura verso la speranza. Seppure in maniera precaria, il romanzo tenta, infatti, di riaffermare il valore etico e politico dell'agire collettivo,

¹ A *Parable of the Sower* è seguito *Parable of the Talents*, pubblicato nel 1998. Ad essi si sarebbero dovuti aggiungere altri quattro sequel: *Parable of the Trickster*, *Parable of the Teacher*, *Parable of Chaos* e *Parable of Clay*. Per una ricostruzione della serie delle Parabole cfr. Canavan (2014).

della fiducia reciproca, nonché della bellezza. Come la stessa Lauren afferma: «The world is full of painful stories. Sometimes it seems as though there aren't any other kind and yet I found myself thinking how beautiful that glint of water was through the trees» (Butler 2019: 248)².

Ambientato in una California del futuro che è il nostro presente (il testo si muove tra gli anni 2024 e 2027), esso si apre in una Los Angeles ormai devastata da crisi climatiche, disoccupazione, epidemie di malattie che si pensavano debellate, consumo di droghe, vecchie e nuove forme di schiavismo e scontri tra “esseri” che sembrano avere perso ogni residuo di umanità. Abitata da saccheggiatori, stupratori, piromani, è una città che ha superato l'orlo del baratro, in cui le aggressioni sono diventate una esperienza talmente comune e quotidiana da passare inosservate; da essere ciò che si aspetta e per il quale ci si può solo preparare:

That's what we've got to do now. Get ready for what's going to happen, get ready to survive it, get ready to make a life afterward. Get focused on arranging to survive so that we can do more than just get batted around by crazy people, desperate people, thugs, leaders who don't know what they're doing! (50)

Una città divisa in cui «people are expected to fear and hate everyone but their own kind» (33) e in cui sorte di clan, o almeno quei pochi che ne hanno ancora i mezzi, si sono barricati all'interno di mura «more threatening than protective» (5). Proprio come Robledo, la comunità in cui la protagonista vive assieme alla sua famiglia. Dentro queste recinzioni gli abitanti si illudono di proteggersi e tutelare quanto loro è rimasto, ma in realtà non fanno altro che attendere, più o meno inconsapevolmente, il momento in cui saranno attaccati a loro volta. Come sottolinea Jim Miller:

The walls protect Lauren's neighborhood, but simultaneously make it a target for those who covet what little they have. When people wall themselves off rather than addressing social inequities, Butler seems to be suggesting, they are trading short-term security for long-term social problems that will come back to haunt them. (1998: 349)³

2 Le citazioni successive dal romanzo si riferiscono a questa edizione e saranno indicate con il solo numero di pagina.

3 Quello che è messo in scena nel romanzo è un conflitto tra comunità più o meno “abbienti”, che cercano di sostenersi e difendersi come possono. Tale scontro non si traduce in una trasformazione dell'ordine esistente e non porta ad alcun cambiamento strutturale. Al contrario, esso è totalmente funzionale al mantenimento dello status quo e di un establishment che si fonda sullo sfruttamento, nonché su nuove forme di asservimento che si generano proprio come conseguenza di quello che accade. In particolare, nel romanzo si parla di “debt slavery”, rappresentata come una schiavitù economica che deriva tanto dalla disoccupazione che affligge il paese quanto dalla crescente insicurezza sociale. Tale condizione di vulnerabilità spinge gli individui ad accettare forme di sottomissione contrattuale che, seppure inizialmente volontarie, sono dettate dalla necessità di sopravvivere o di ottenere protezione da minacce esterne. In questo contesto, le grandi multinazionali assumono un ruolo quasi salvifico, offrendo un'apparente sicurezza — economica, fisica o sociale — in cambio della totale disponibilità

Lauren sembra essere una delle poche persone, o forse l'unica, a capire che una soluzione a tutto questo non può essere individuata semplicemente nel rinchiudersi, nel preservarsi dalla violenza esterna cercando di mantenere lo stesso stile di vita — se così si può definire⁴; ma la risposta non può essere trovata neanche nel ritorno al passato: «There is no space here for the regressive nostalgia of the classical dystopias» (Monticelli 2008: 63), per riprendere le parole con cui Rita Monticelli descrive un altro romanzo di Butler, *Kindred* (1979). In questo aspetto si sviluppa tutto il contrasto tra la protagonista e il padre, figura di educatore e predicatore che, per quanto positiva, resta incapace di comprendere pienamente la necessità di agire in maniera diversa, perché intrappolato a sua volta nel ricordo di una vita che non c'è più o nella fede in un Dio che dovrebbe proteggerli. M. G. Gainer sottolinea come:

For Lauren, the relative safety and certainty of the past do not exist. Being able to let go of outdated modes of thinking is a survival strategy that most of the community's adults cannot employ, for they see the present and its landscapes through a nostalgic filter of the past, and this can be considered a weakness in perception. Lauren, in contrast, is wary, cunning, and ready to survive in the world she has watched, studied, and read about. (2018: 200)

Per Lauren la soluzione è, dunque, nel cambiamento e nella consapevolezza della necessità di accettare la violenza di quel cambiamento. In *Primate Visions*, Donna Haraway definisce i romanzi di Butler «[...] survival fiction more than salvation history. [...] Butler's communities are assembled out of the genocides of history, not rooted in the fantasies of natural roots and recoverable origins» (1989: 378–79). Non si tratta di preservare, ma sopravvivere. Tuttavia, è un sopravvivere che in primo luogo si fonda più sulla capacità di imparare che non su atti di potere. Lungo tutto il testo, Lauren insiste sull'importanza del conoscere. Le persone, con il loro bagaglio di esperienze e il loro vissuto, ma anche i libri, in quanto depositari di saperi, possono offrire strumenti fondamentali per affrontare le sfide che attendono sia in senso materiale che spirituale: «[...] use your imagination. Any kind of survival information from encyclopedias, biographies, anything that helps you learn to live

della persona, che finisce così per “vendersi” a esse, rinunciando progressivamente a diritti e libertà. Una nuova “slavery” che Butler mostra essere in tutto simile a quella precedente: «Wages — surprise! — were never quite enough to pay the bills. [...] People were not permitted to leave an employer to whom they owed money. They were obligated to work off the debt either as quasi-indentured people or as convicts. That is, if they refused to work, they could be arrested, jailed, and in the end, handed over to their employers. Either way, such debt slaves could be forced to work longer hours for less pay, could be “disciplined” if they failed to meet their quotas, could be traded and sold with or without their consent, with or without their families, to distant employers who had temporary or permanent need of them. Worse, children could be forced to work off the debt of their parents if the parents died, became disabled, or escaped» (273).

4 Secondo Sarah Outterson: «As her family tries to resist the unrest and violence swirling outside their walled enclave of neighbours, Lauren begins to realize the impossibility of maintaining their way of life» (2008: 444).

off the land and defend ourselves. Even some fiction might be useful» (54). Il punto è ancora una volta essere pronti e rifiutarsi di accettare passivamente la situazione.

In secondo luogo, sopravvivere non implica una riproduzione e una replica del medesimo. Utilizzando ancora le parole di Haraway: «Butler's fiction is about resistance to the imperative to recreate the sacred image of the same [... It] is about miscegenation, not reproduction of the One» (1989: 378–379). Sono appunto il principio e la pratica del cambiamento che consentono di pensare che sia ancora possibile un futuro; un futuro che, però, non si costituisce come un punto di arrivo ed è necessario rimodellare costantemente assieme.

A questo è anche legata la forma stessa del romanzo, quella del diario. Come afferma Baccolini: «Lauren's critical awareness and empowerment originate in her writing, hence in the very form of the novel, which is a science fiction diary/autobiographical slave narrative/critical dystopia» (2003: 25). La scrittura qui è uno strumento di resistenza, innanzi tutto alla disumanizzazione e alla rassegnazione che sembrano circondare la protagonista. Ma la scrittura in questo caso non si configura unicamente come un atto intimo volto alla riconnessione con la propria sensibilità; né essa si esaurisce in una, per quanto fondamentale, funzione testimoniale. Scrivere diventa per Lauren un gesto politico attraverso il quale vuole raggiungere altre persone, spingerle a reagire, a immaginare alternative possibili e, soprattutto, a riaccendere una speranza attiva. Qui la distopia si mescola all'utopia (per quanto come già sottolineato imperfetta) e il futuro di cui Lauren parla diventa allora non molto dissimile da quel “non-ancora” descritto da José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia*: «the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. [...] T]he rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world» (2009: 1).

Inoltre, è proprio attraverso il diario che Lauren raccoglie e vuole diffondere la religione che ha a poco a poco elaborato: quella dell'Earthseed, Il Seme della Terra⁵. In essa confluiscono elementi provenienti da diverse tradizioni confessionali, tra cui il buddismo, il taoismo, il cristianesimo e la spiritualità Yoruba. Inoltre, essa appare fortemente intrisa di valenze ecologiche ed ecofemministe, trovando la sua ispirazione primaria nell'attenta osservazione del mondo naturale, in particolare nel ciclo vitale delle piante e nel processo generativo dei semi:

I was weeding the back garden and thinking about the way plants seed themselves, windborne, animalborne, waterborne, far from their parents plants. They have no ability at all to travel great distances under their own power, and yet, they do travel. Even they don't have to just sit in one place and wait to be wiped out. (73)

La riproduzione delle piante è un atto collaborativo, non individuale, che avviene attraverso l'aiuto di altri elementi e agenti (vento, animali, acqua). Inoltre, i semi

5 Per la versione in italiano si è fatto riferimento all'ultima edizione del romanzo tradotta da Martina Testa per le Edizioni SUR (Butler 2024).

possono a loro volta creare forme di vita autonoma, non individualista, lontane da quelle piante “madri” che li hanno generati⁶. Essi diventano metafore centrali per comprendere la trasformazione, l’adattabilità e il potenziale insito nel cambiamento, concetti cardine della nuova visione spirituale, ma anche estremamente vitale e concreta, di Lauren. Come afferma Miller: «Earthseed is not limited to idle speculation. [She] conceives of it as a constantly evolving body of thought and action» (1998: 355).

In contrasto ancora una volta con la visione religiosa più classica predicata dal padre, quella dell’Earthseed non cerca una risposta in qualche figura autoritaria sovranaturale. In questo caso sono gli stessi adepti a plasmare un Dio che sia in grado di rispondere e realizzare le loro necessità:

We do not worship God.
We perceive and attend God.
We learn from God.
With forethought and work,
We shape God.
In the end, we yield to God. (17)

La religione immaginata da Lauren si basa non sull’imposizione di dogmi o regole, ma sulla capacità di adattarsi per sopravvivere e prosperare in un paradiso che sia terreno: la speranza è quella di un presente migliore e non la promessa di una vita ultraterrena. È una spiritualità intima, fondata su emozioni, desideri e bisogni, ma che da personale si trasforma in un atto collettivo. D’altronde è dal dolore collettivo che essa si origina e che proprio in esso trova la forza per operare un cambiamento. Si tratta di una responsabilità comune che deriva dalla vulnerabilità e dalla precarietà, ma anche dalla comprensione della interconnessione e dell’interdipendenza tra gli individui, nonché tra questi ultimi e l’intero pianeta.

È attraverso Earthseed che Lauren riesce a dare vita anche a una nuova comunità. Costretta ad abbandonare Robledo in seguito a quell’attacco — da lei previsto — che porta alla totale distruzione dell’enclave⁷, ella si ritrova praticamente sola e priva

6 In maniera simile a quanto affermato precedentemente per il termine “sopravvivere”, anche in questo caso “riprodurre” non fa riferimento a un ripetere, ma a un rigenerarsi che è sempre strettamente correlato al cambiamento.

7 L’attacco è compiuto da uomini e donne dipendenti da una nuova droga illegale, comunemente nota come “Pyro”, «[...] that makes people want to set fire» (22): «It makes watching the leaping, changing patterns of fire a better, more intense, longer-lasting high than sex» (135). È significativo notare (anche in relazione con quanto affermato nella nota 1) come, agli occhi delle fasce più povere della popolazione, le azioni compiute da queste figure sotto l’effetto della droga assumono quasi una valenza di resistenza politica contro chi è considerato come privilegiato — perché consentono di appropriarsi di ciò che rimane dopo la distruzione. Nel romanzo si parla, infatti, di un “burn-the-rich movement” (152). Tuttavia, tali azioni non colpiscono mai i ricchi, bensì coloro che possiedono appena qualcosa in più di nulla: «We’ve never been rich, but to the desperate, we looked rich. We were

di ogni legame familiare, per cui inizia un viaggio verso il nord della California alla ricerca di un luogo relativamente sicuro in cui potersi stabilire. Lungo questo difficile cammino Lauren entra in contatto con una serie di persone accomunate dall'esperienza traumatica della perdita e dalla volontà di sopravvivere, ed è con loro che inizia a sperimentare il proprio progetto spirituale e comunitario.

Questo nuovo gruppo si distingue da quella società separatista e individualista che lo ha generato, perché abbraccia tanto la vulnerabilità quanto la diversità. D'altronde, uno dei principi della religione dell'Earthseed è «Embrace diversity/ Or be destroyed» (185). Secondo le parole di Miller, si tratta di una «cooperative, communal society based on human dignity, respect for difference, and the constant need to adapt to present circumstances for the good of the group» (1998: 354–355). Caratterizzato da un'evidente pluralità, sul piano razziale ma anche su quello socioeconomico, le connessioni in esso si formano attraverso l'aiuto e la protezione reciproci, la responsabilità collettiva e la condivisione, in netto contrasto con quanto vissuto precedentemente.

Tuttavia, restano al suo interno e nelle sue dinamiche una serie di ambiguità e complessità. Innanzi tutto, affinché la condivisione sia possibile, ogni membro è chiamato a compiere un gesto che, nel contesto in cui si trova, appare quasi impossibile: imparare a fidarsi. In un mondo devastato dalla scarsità di risorse e dall'erosione dei legami sociali, in cui la sopravvivenza dipende dalla costante vigilanza e dal sospetto sistematico, l'atto di «affidarsi» e di decidere di credere in qualcuno diventa non solo estremamente arduo, ma anche radicalmente trasformativo: «It's no small thing to commit yourself to other people» (167). La fiducia, pur emergendo come vulnerabilità, si configura come uno dei doni più preziosi e sovversivi, capace di riattivare forme di solidarietà e di spingere a immaginare alternative etiche e politiche alla logica della sopravvivenza individuale.

Inoltre, una delle esigenze fondamentali che il gruppo si trova ad affrontare nel corso della narrazione è quella di difendersi per sopravvivere. Lauren e i suoi compagni sono progressivamente costretti a ricorrere a comportamenti che infrangono la legalità e che vanno dal rubare cibo per il sostentamento, fino all'atto estremo dell'uccidere per autodifesa:

We aren't gang types. I don't want gang types with their need to dominate, rob and

surviving and we had our wall. Did our community die so that addicts could make a "help the poor" political statement?» (ibid.). Come afferma anche Jim Miller: «Considering that *Parable of the Sower* was written in the wake of the L.A. riots, it seems clear that Butler is commenting on the futility of the destruction that befell poor communities in Los Angeles in the wake of the Rodney King verdict, as local grocery stores, gas stations, and apartment buildings went up in flames while the rich watched it all safely on TV and the underlying problems went unaddressed. It was not the police or the corporate executives who pulled businesses out of inner city L.A. who paid the costs of the riots, but Korean immigrants, black and Latino small-business owners, and the people who had to live through the aftermath. The "burn-the-rich movement" never burns the rich; it destroys scapegoats just as much of the violence in Los Angeles did» (1998: 350).

terrorize. And yet we might have to dominate. We might have to rob to survive, and even terrorize to scare off or kill enemies. We'll have to be very careful how we allow our needs to shape us. (210)

La violenza non è ricercata, ma neppure rifiutata qualora essa si configuri come l'unico mezzo funzionale alla sopravvivenza. Questa tensione riflette un approccio pragmatico e consapevole alla realtà circostante. Non basta infatti sottrarsi simbolicamente o fisicamente al mondo esterno rinchiudendosi in una cerchia protetta; è necessario sviluppare forme di azioni capaci di rispondere alle dinamiche violente del contesto in cui si trovano immersi. In questo senso, l'autodifesa, sebbene moralmente ambigua, diventa anche un atto che impone la ridefinizione dei confini tra etica e compromesso e problematizza le possibilità del vivere comune in una società disgregata. Baccolini sottolinea:

Parable of the Sower is a story about resistance, the right to — and the moral imperative of — self-defense and empowerment. [...] Butler, then, bases the survival of her characters and their utopian ideals on one of the most critical challenges in the utopian tradition: the limits of self-defense. [...]. An awareness and acceptance of the world outside and its horrors lead to survival; a denial of reality only yields defeat, slavery, and death. (2003: 25)⁸

Come per ogni mondo che crea nei suoi romanzi, Butler non si affida a facili soluzioni. Lauren per sopravvivere deve appunto ricorrere alla violenza, ma l'autrice vuole mostrare come questa scelta abbia conseguenze, e per farlo immagina l'espedito dell'iperempatia. Malattia di cui soffre sin dalla nascita a causa dell'abuso di droghe da parte della madre biologica, l'iperempatia la costringe a sentire sul e attraverso il suo corpo il dolore provato da un'altra persona: «I get a lot of grief that doesn't belong to me, and that isn't real. But it hurts» (12)⁹. Questa condizione la rende anche consapevole della propria vulnerabilità, perché può essere usata contro di lei: «A person who knows what I am can hurt me, betray me, disable me with little effort» (167). Attraverso questo espediente narrativo, l'autrice “costringe” Lauren a percepire direttamente — e quindi a confrontarsi con — la sofferenza che, pur se per necessità, provoca negli altri; e tale sofferenza si imprime in lei. Secondo le parole di Miller: «By turning profound compassion into an illness, Butler defamiliarizes our current indifference toward each other. Rather than something which needs to be healed, perhaps Lauren's “syndrome” is the right medicine for our present

8 Nella sua analisi delle ambiguità del testo, Baccolini continua: «[...] the novel does not provide an answer to this underlying question: Once violence has been embraced to protect, preserve, or create a better society, does violence remain an integral part of that society? [...] And yet the novel, for all its ambiguity, resists closure and opens a space for hope [...]» (2003: 26-27).

9 In realtà l'iperempatia le permetterebbe di provare anche la gioia e il piacere degli altri: «I'm supposed to share pleasure *and* pain, but there isn't much pleasure around these days» (12; enfasi nel testo).

“compassion fatigue”» (357)¹⁰.

L'iperempatia diventa, perciò, un'altra forma di condivisione: è interessante il fatto che la scelta del termine per definire quello che Lauren prova sia non “feel”, ma “share”¹¹. Essa confonde i limiti tra io e altro, tra un corpo e l'altro, e apre anche a una riflessione sull'interdipendenza e sulla responsabilità reciproca. Si può ricordare, a tale proposito quanto afferma Judith Butler in *Precarious Life*:

One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away. No [...] violent act of sovereignty will rid the world of this fact. (2004: xii)

E ancora:

To be injured means that one has the chance to reflect upon injury, [...] to find out who else suffers from permeable borders, unexpected violence, dispossession, and fear, and in what ways. [...] It] offers a chance to start to imagine a world in which [...] an inevitable interdependency becomes acknowledged as the basis for global political community. (*Ibid.*: xii–xiii)

Nella nuova comunità, la violenza non è cancellata perché non solo resta come forma di autodifesa, ma anche come memoria. Una memoria che diventa fisicamente presente attraverso i semi di “acorn”, le ghiande piantate alla fine del romanzo, una per ogni perdita subita (cfr. 309–311): esse diventano da un lato concretamente nutrimento, dall'altro uno stimolo alla rigenerazione e al cambiamento che non negano o dimenticano il passato, ma non restano nostalgicamente intrappolati in esso.

Molte delle tematiche affrontate da Butler in *Parable of the Sower* si ritrovano in *The Gilda Stories* di Jewelle Gomez, pubblicato due anni prima nel 1991: la necessità di imparare a orientarsi in un mondo in cui forme di sfruttamento continuano a permanere seppur modificandosi; la capacità di adattarsi all'interno di nuove comunità eterogenee che non negano le diversità e si fondano sulla responsabilità reciproca; nonché la violenza da cui entrambe le narrazioni hanno origine.

Se il romanzo Butler immerge sin dall'inizio il proprio pubblico in un mondo in cui sembra esserci spazio solo per l'individualismo, la sopravvivenza personale a scapito degli altri, la disillusione e l'attesa dell'aggressione, quello di Gomez

10 La stessa Lauren afferma: «If hyperempathy syndrome were a more common complaint, people couldn't do such things. They could kill if they had to, and bear the pain of it or be destroyed by it. But if everyone could feel everyone else's pain, who would torture? Who would cause anyone unnecessary pain? I've never thought of my problem as something that might do some good before, but the way things are, I think it would help. I wish I could give it to people» (108). In questo senso, cfr. anche Ikea Johnson: «[...] hyperempathy may cause readers to consider how one would behave toward other people if one always felt everything they are feeling» (2020: 95).

11 «“You feel other people's pain?” [...] “I share other people's pain” [...]» (262).

letteralmente nasce da una violenza.

Il testo si apre con un omicidio a opera della protagonista, il cui primo nome è semplicemente Girl, la quale, in fuga dalla sua condizione di schiava nella Louisiana del 1850, è costretta a uccidere uno “slave-hunter” pronto a riportarla al suo proprietario dopo avere abusato di lei. Proprio questo atto violento dà il via a «Girl’s slow journey toward material and affective freedoms» (Kent 2020: 747).

In realtà, ancora prima dell’avvio della narrazione, nella prefazione all’edizione del 2016 Gomez racconta come la scrittura del romanzo sia iniziata a seguito di una molestia verbale subita in strada da parte di due uomini. L’autrice ricorda come quell’episodio specifico, seppure tanto diffuso e sistemico da non essere particolarmente speciale e da potere essere definito come parte della esperienza quotidiana femminile, si è tradotto in una reazione emotiva che l’ha portata a esplodere in urla incontrollate — e per questo a essere considerata “pazza” da parte dei due molestatore che, all’interno di una società e una consuetudine patriarcali che non considerano il loro atto come una aggressione, «were “just being guys”» (2024: xi)¹². Alla base di *The Gilda Stories* c’è non solo la violenza a cui l’autrice è stata esposta e di cui è stata vittima, ma soprattutto la furiosa reazione che l’evento ha suscitato in lei: «I thought with shock that if I had had a weapon in hand I would have gleefully beaten or shot or stabbed or bombed those guys» (ibid.).

Tale rabbia, che inizialmente si esprime come acuto desiderio di vendetta, si trasforma però proprio attraverso la scrittura in volontà di agire in maniera diversa su quel contesto capace solo di spingere alla violenza contro soggettività vulnerabili e oppresse:

What began with fury has become a decade-long pursuit in search of meaningful responses to these political and philosophical questions: What is family? How do we live inside our power and at the same time act responsibly? How do we build community? How do we connect authentically across gender, ethnicity, and class lines? (xiii)¹³

Come già sottolineato, attraverso il suo romanzo Gomez offre una riflessione, non dissimile da quella individuata nel testo di Butler, sulla necessità di creare nuove comunità fondate non sull’esclusione e la preservazione, ma sul rispetto, l’accettazione delle diversità e, ancora una volta, la condivisione. Se la parola centrale in *Parable of the Sower* è cambiamento (“change”), in *The Gilda Stories* è

12 Le citazioni successive dal romanzo si riferiscono a questa edizione e saranno indicate con il solo numero di pagina.

13 Ancora una volta si può ricordare quanto sostenuto da Judith Butler in *Precarious Life*: «That we can be injured, that others can be injured, that we are subject to death at the whim of another, are all reasons for both fear and grief. What is less certain, however, is whether the experiences of vulnerability and loss have to lead straightaway to military violence and retribution. There are other passages. If we are interested in arresting cycles of violence to produce less violent outcomes, it is no doubt important to ask what, politically, might be made of grief besides a cry for war» (2004: xii).

invece scambio (“exchange”), termine sul quale si tornerà in seguito.

Per esplorare e sperimentare la sua ricerca, l'autrice utilizza il vampiro, presenza ricorrente nei nostri immaginari e nei nostri incubi, densa di ambivalenze simboliche e stratificazioni culturali. Per quanto affascinante e attraente, nella cultura occidentale esso è sinonimo violento della minaccia della contaminazione e della perdita dell'umanità. In che modo questa figura può essere riassorbita e adottata dalle comunità discriminate e marginalizzate? Come afferma Haraway in “Race: Universal Donors in a Vampire Culture”, contenuto in *Modest_Witness@Second_Millennium*:

[...] vampires are vectors of category transformation in a racialized, historical, national unconscious. A figure that both promises and threatens racial and sexual mixing, the vampire feeds off the normalized human, and the monster finds such contaminated food to be nutritious. The vampire also insists on the nightmare of racial violence behind the fantasy of purity in the rituals of kinship. [...] In an orgy of solidarity with all the oppressed, one identifies firmly with the outlaws who have been the vampires in the pervivid imaginations of the upstanding members of the whole, natural, truly human, organic communities. (1997b: 214–215)

In un altro saggio contenuto nella stessa raccolta, citando proprio *The Gilda Stories* Haraway sostiene ancora: «No wonder queer theorists and novelists alike found vampires to be familiar kin» (1997a: 80). Gomez, infatti, familiarizza con il vampiro e lo reinterpreta in maniera totalmente diversa ricorrendo ad altre mitologie. Per lei, la sfida «was to create a new mythology, to strip away the dogma that has shaped the vampire figure within the rather narrow Western, Caucasian expectation, and to recreate a heroic figure within a broader, more ancient frame of reference» (Gomez 1997: 87–88; enfasi nel testo).

Soprattutto, Gomez politicizza questa figura innanzi tutto scegliendo di raccontarne una versione femminile. Nell'immaginario collettivo, la donna vampira è servita come ulteriore versione del mostruoso femminile, trasformata in oggetto allo stesso tempo di paura e desiderio, alterizzata e sessualizzata da e per uno sguardo maschile. In aggiunta, Gilda è nera, quindi un soggetto razzializzato, e lesbica, quindi un soggetto discriminato (quando riconosciuto) per la propria sessualità non conforme. Attraverso questa scelta, la protagonista congiunge e accumula in se stessa una serie di identità e, in questo modo, l'autrice riesce a politicizzare «a nexus of issues, including sexuality and race» (Bryant 2005: 550).

È la vampira in questo caso a essere vittima di violenza: non è il mostro pericoloso, bensì una soggettività in pericolo, incarnazione della sofferenza, che deve sopravvivere in una società che vuole annientarla oppure mantenerla in vita per sfruttarla.

Non bisogna dimenticare, infatti, che prima di diventare vampira, la protagonista è una schiava che scappa per la propria libertà. Riprendendo anche in questo caso la forma della neo-slave narrative e mescolandola con la speculative fiction, l'opera

racconta la formazione pluricentenaria di Girl che, come già affermato, all'inizio è in fuga dal sistema schiavista della Louisiana del 1850. Trovata e salvata da Gilda, la tenutaria dell'illuminato bordello di Woodard¹⁴, è da quest'ultima ribattezzata con il suo stesso nome e trasformata in vampira. Ripercorrendo duecento anni di storia degli Stati Uniti, Gomez in seguito trasporta i propri lettori e le proprie lettrici attraverso la California del 1890, il Missouri degli anni '20 del Novecento, la New York degli anni '70 e il New Hampshire di un (allora) immaginario 2020 devastato da una crisi climatica, economica e sociale:

The economy had taken a sharp downturn. The health of the cities had failed. Many people had abandoned the sterile concrete canyons for hills and valleys they thought would provide fresh air and water. Many had starved there, unable to read the weather or to rotate the crops. Some died at the hands of those trying to drive them away from their already overburned land. (271)

Il romanzo termina nell'anno 2050, in un futuro ancora più distopico (ma altrettanto simile a quel passato in cui ha avuto inizio), con un'altra fuga da un paese ormai al collasso in cui i vampiri sono stati scoperti e devono nascondersi da nuovi "hunters", ingaggiati da una élite di "hungry rich" (285) che vuole catturarli e sfruttarli per il loro sangue immortale.

Invitando a un confronto tra le varie epoche, nonché con il nostro presente, la nuova Gilda evidenzia come forme di oppressione, discriminazione e schiavismo non si ripetono semplicemente, ma evolvono al fine di assicurare il perpetrarsi della stessa autorità, che, in maniera intersezionale, si mostra essere non solo bianca, ma anche capitalista ed eteronormativa¹⁵. Le stesse forme di potere e di violenza si metamorfizzano ma al fine di riprodursi:

Thoughts of the Hunters, armed with drugs and other weapons to ensnare her and her family, caused Gilda to shiver with the memory of her escape from the plantation. [...] Those who came now were more silent, more expert, but essentially the same. [...] This horror was slavery come again. (284–285)¹⁶

14 Woodward è descritto quasi come una comunità utopica femminile. Le donne che vi vivono e vi lavorano non solo possono parlare apertamente della loro vita sessuale, ma ancora più "sorprendentemente" sono libere di «debate of topics the Girl had heard spoken only by men. The women eagerly expressed their views on politics and economics» (14).

15 Si è in accordo con quanto afferma Sarah Kent: «*The Gilda Stories* generates symmetry between flashpoints of black history by interrogating how each political moment relies on a grammar of antiblack violence that informs and determines the next» (2020: 742). Tuttavia, si ritiene che Gomez metta in scena una grammatica (parola che Kent riprende dalle teorizzazioni di Hortense J. Spillers) non solo di "anti-black violence", ma anche di una violenza che ha come oggetto tutte le soggettività, le comunità e gli stili di vita non normativi — ancora una volta con l'obiettivo non semplicemente di annientarli ma di sfruttarli per il proprio profitto.

16 La stessa attenzione nei confronti del prodursi ed evolversi di nuove forme di schiavismo si ritrova anche nel romanzo di Butler. Come sottolinea Maria Varsam nel suo saggio sulle distopie con-

Sin dall'inizio Gilda, si caratterizza in particolare per la sua fragilità e vulnerabilità. Secondo le parole che Gomez usa nella prefazione per descriverla: «She becomes a witness over time to the injustices that humans visit upon one other. *Alone* on the road she is *ill-equipped* to protect herself from the brutal and predatory paddy roller who would return her to slavery» (xii; enfasi mia). Il fatto di essere “sola” e “impreparata” è sicuramente un aspetto centrale del testo. In maniera simile a Lauren in *Parable of the Sower*, Gilda deve apprendere come essere una vampira, ma soprattutto deve imparare a vivere e sopravvivere; e anche in questo caso la sua formazione e la sua liberazione sono legate a una violenza a cui è costretta dalle circostanze a ricorrere e che, per Sarah Kent, «is a necessary tool for direct resistance to captivity» (2020: 746).

Una violenza, però, che non deriva dalla sua nuova natura di vampira. Come sottolinea Susana Morris, in questo mondo alternativo:

[... The] strict code of vampire ethics [...] has at its center a profound reverence for life of all forms and a deep appreciation of reciprocity — concepts seemingly at odds with the commonplace vampire-as-predator trope. These vampires constitute a threat to the social order because they reject the violence and tyranny that is the foundation of the dystopias they live within, not because they prey upon humans. (2016: 39)

Infatti, Gomez opera un ulteriore cambiamento rispetto a questa figura, la quale non si limita a nutrirsi del sangue umano e a “prendere” unicamente. Si tratta di quello scambio a cui si è precedentemente accennato. I vampiri di Gomez lasciano sempre qualcosa in cambio, che sia un pensiero positivo oppure una spinta a migliorare la propria condizione e a immaginare la possibilità di un futuro diverso:

We draw life into ourselves, yet we give life as well. We give what's needed — energy, dreams, ideas. It's a fair exchange in a world full of cheaters. (47)

E ancora:

[...] as you take from them you must reach inside. Feel what they are needing, not what you are hungering for. You leave them with something new and fresh, something wanted. Let their joy fill you. (54)¹⁷

crete: «Slavery is also depicted more broadly, as in Butler's *Parable of the Sower*, to designate relations of economic dependence [...]. Since slavery is depicted as a form of “totalitarian” oppression in future worlds, these dystopian fictions problematize its status as a system of oppression and exploitation located exclusively in the past» (2003: 210).

17 Anche Morris — utilizzando parole non dissimili da quelle di Haraway precedentemente citate — afferma: «the novel abounds with positive imagery of vampires as nurturing figures, emphasizing that the vampire code of ethics is productive and affirming, rather than destructive» (2016: 44). Tuttavia, Gomez non si limita a offrire un ritratto solo positivo dei vampiri che rischierebbe di essere ingenuo oltre che ideologico: «There are those of our kind who kill every time they go out into the night. They say they need this exhilaration in order to live this life. They are simply murderers. They have no special need. [...] It is through our connection with life, not death, that we live» (47).

L'idea dello scambio, come forma di cessione reciproca, di dono ma anche di passaggio da un corpo a un altro, da una mente all'altra, consente a Gomez una ulteriore riflessione su come si sia evoluta una società occidentale, capitalista e colonizzatrice, basata solo sul profitto materiale e individuale e sulle possibilità di asservimento di quelle (non)soggettività che sono state costruite come infraumane.¹⁸

La violenza a cui Gilda è costretta a ricorrere è sempre una conseguenza di aggressioni che sono compiute da altri, in particolare quegli umani che sono considerati nel testo come i veri mostri: «On the road I met many more beasts on two legs than on four», afferma Gilda; «My fear were not of the wolves or mountain cats» (73). Si è già sottolineato il fatto che il romanzo si apre con l'assassinio da parte della protagonista di un uomo bianco che vorrebbe approfittare di lei possedendola sessualmente ed economicamente¹⁹. E successivamente Gilda sarà costretta a uccidere (non solo umani, ma anche un vampiro) altre tre volte. Tuttavia, tali azioni, proprio come in *Parable of the Sower*, derivano innanzi tutto dalle necessità di autodifesa; soprattutto, esse non vengono mai dimenticate e restano con lei e in lei. Se per Lauren questo era un effetto dall'iperempatia, a Gilda è invece insegnato a non dimenticare per non perdere la consapevolezza del valore e dell'importanza della vita — nonché, per non perdere la sua stessa “umanità”:

There will be²⁰ a time when death comes at your hand. When this happens, when you must protect yourself or those in your care, the real sin would be in taking life easily. The only way to maintain any humanity is to remember the faces of those who've died. To carry them within ourselves [...]. You cannot kill, then forget their faces without forgetting some part of yourself. (93)

Il ricordo degli omicidi che è stata costretta a commettere è sempre accompagnato da un senso di repulsione e disgusto, e ogni volta che avverte che la rabbia e un desiderio di giustizia vendicativa stanno prendendo il sopravvento, riaffiorano nella sua mente i volti degli uomini che ha ucciso. Secondo le parole di Kent: «Under the vampiric doctrine [...], violence is the final recourse, only necessary after the victim, who is always a perpetrator, transgresses ethical boundaries. The taking of life is not trivial; bloodshed only occurs out of necessity [...]» (2020: 747)

Ma la formazione e la liberazione di Gilda passano anche attraverso la ricerca di una comunità che le è stata sottratta e che, quindi, deve ricrearsi — ancora una volta

18 Per l'associazione tra vampirismo e anticapitalismo nel romanzo, si veda anche Jenkins (2013: 321).

19 Nelle parole di Sarah Kent: «A slave bounty-hunter, who encounters the Girl in a barn, views her as both an economic object (through the financial reward of recapturing a slave), an object of sexual pleasure (through rape), and an object of social capital (through recounting the narrative)» (2020: 746).

20 Interessante la scelta di utilizzare l'espressione “There will be” e non “There might be”. Proprio, come nel caso di *Parable of the Sower*, la violenza, o meglio, il fatto di dovere ricorrere alla violenza non è una eventualità che potrebbe presentarsi, bensì una certezza per la quale ci si deve preparare.

in maniera non dissimile dal romanzo di Butler. Quella che la protagonista riesce a comporre, tra paure e fragilità, in maniera precaria e lottando per sopravvivere a chi vorrebbe sottometterla, è una famiglia intergenerazionale, interraziale e trasversale, che Christopher Lewis definisce: «a multiracial, indeterminately gendered family of social monsters [... a] queer family of social monsters» (2014: 455–456). Per Kent, essa resiste qualsiasi forma di chiusura, di protezionismo e di esclusività: «While the relationships that surface from the exchange of blood are permanent, they embrace fluidity and motion since love is supple and expansive» (2020: 751).

Anche in questo caso, Gomez si serve della figura del vampiro per sottolineare come la famiglia sia un atto di responsabilità e si generi attraverso non una imposizione, ma una scelta reciproca; soprattutto, si tratta di una famiglia che evolve e si modifica costantemente. Uno dei principali insegnamenti che Gilda riceve riguarda il fatto che:

[...] to choose someone for your family is a great responsibility. It must be done not simply out of your own need or desire but rather because of a mutual need. We must search ourselves and the other to know if it is really essential. [...] One takes on others as family and continually reshapes that meaning — family — but you do not break blood ties. We may not wish to live together at all times, but we will always be with each other. (76)

In questo modo il romanzo invita anche a un ripensamento su come costruire legami che non siano definiti in maniera automatica — e ancora una volta esclusiva ed escludente — tanto dal sangue quanto dalla razza²¹. Come afferma Jerry Rafiki Jenkins, «If blood is not the foundation of familial solidarity, as the novel suggests, then it is also the case that blood is not the foundation of racial solidarity» (2014: 317)²².

Inoltre, la famiglia di Gilda si apre anche alla solidarietà transpecie — termine in questo caso complicato dalla condizione della protagonista come vampiro. Ella si mostra capace di sviluppare connessioni sia con alcune tipologie di umani, e in particolare con le comunità marginalizzate degli afroamericani («Gilda was chagrined by her concept of *they* and how her life separated her from them. Still she took comfort in the familiar smells and sounds and the rare sense of unity that sometimes crept into her»; 131, enfasi nel testo), sia con gli animali («There was an idle communication between [horses] and her [...]. Gilda felt reassured by the horses' solid presence, their lack of malevolence, and their easy response to comforting messages she sent them»; *ibid.*).

21 Si veda la citazione dalla prefazione di Gomez riportata precedentemente: «How do we build community? How do we connect authentically across gender, ethnicity, and class lines?» (xiii)

22 Jenkins nello stesso saggio afferma: «when Gilda kills the white overseer, who is trying to rape her and return her to slavery, and the black pimp, who is terrorizing and exploiting the bodies of black women, Gomez is showing that black sexism is just as dangerous as white racism» (2014: 325).

In conclusione, sia in *Parable of the Sower* che in *The Gilda Stories* sono proprio l'adattamento, l'accettazione del cambiamento e l'aprirsi a uno scambio responsabile a essere presentati come possibili soluzioni alla realtà, tanto distopica quanto reale, in cui i personaggi vivono.

Entrambi i romanzi, seppure attraverso modalità complesse e talvolta ambigue, si configurano come tentativi di elaborare strategie di resistenza e vie di fuga da un mondo percepito come prossimo al collasso. Butler e Gomez, partendo dalla loro posizione di soggetti marginalizzati, rifiutano il ruolo di vittime passive che attendono inermi un destino prestabilito. Al contrario, cercano di individuare risposte che rimangano consapevoli, però, del fatto che non è possibile semplicemente negare e rifiutare la violenza. Tuttavia, per quanto necessari, l'autodifesa e il compromesso non derivano da una volontà di auto-preservazione, bensì dal tentativo di pensare comunità che si fondano sulla condivisione e l'aiuto reciproci. Queste distopie immaginate nel passato per gli anni che stiamo vivendo ora sono comunque in grado di offrire ancora utopie, per quanto imperfette come sottolineato da Baccolini. Non sono "salvation fiction", ma non sono neanche semplici "survival fiction", bensì speranze di cambiamento.

Bibliografia

- BACCOLINI, R., "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler", in *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Barr, M. S. (ed.), Rowman & Littlefield, Lanham 2000, 13–34.
- BRYANT, C. G., "'The Soul Has Bandaged Moments': Reading the African American Gothic in Wright's 'Big Boy Leaves Home', Morrison's *Beloved*, and Gomez's *Gilda*", in *African American Review*, vol. 39, n. 4 2005, 541–553.
- BUTLER, J., "Preface", in Id., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London and New York 2006, xi–xxi.
- BUTLER, O. E., *Kindred*, Doubleday, New York 1979.
- BUTLER, O. E., *Parable of the Sower* (1993), Headline Publishing Group, London 2019.
- BUTLER, O. E., *La parabola del seminatore*, tr. A cura di M. Testa, Edizioni SUR, Roma 2024.
- CANAVAN, G., "'There's Nothing New/ Under The Sun/ But There Are New Suns': Recovering Octavia E. Butler's Lost Parables", *Los Angeles Review of Books*, 19 June 2014, <https://lareviewofbooks.org/article/theres-nothing-new-sun-new-suns-recovering-octavia-e-butlers-lost-parables/> (ultimo accesso 01/06/2025).
- GAINER, M. G., "Surviving Dystopia: Octavia Butler and Margaret Atwood", in *Critical Insights: Survival*, Evans, R. C. (ed.), Salem Press, Ipswich, MA 2018, 198–212.
- HARAWAY, D. J., *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, London and New York 1989.
- HARAWAY, D. J., "FemaleMan© _Meets_OncoMouse™. Mice into Wormholes: A Technoscience Fugue in Two Parts", in Id., *Modest_Witness@Second_Millennium*.

- FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*, Routledge, London and New York 1997a, 49–118.
- HARAWAY, D. J., “Race: Universal Donors in a Vampire Culture”, in Id., *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*, Routledge, London and New York 1997b, 213–265.
- GOMEZ, J., *The Gilda Stories* (1991), Vintage, London 2024.
- GOMEZ, J., “Recasting the Mythology: Writing Vampire Fiction,” in *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Gordon, J. and Hollinger, V. (eds.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, 85–92.
- JENKINS, J. R., “Race, Freedom, and the Black Vampire in Jewelle Gomez’s *The Gilda Stories*”, in *African American Review*, vol. 46, n. 2–3 2013, 313–328.
- JOHNSON, I. M., “On Compassion and the Sublime Black Body: Octavia E. Butler’s *Parable of the Sower*”, in *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 43, n. 2 2020, 92–101.
- KENT, S., “‘The Bloody Transaction’: Black Vampires and the Afterlives of Slavery in *Blacula* and *The Gilda Stories*”, in *The Journal of Popular Culture*, vol. 53, n. 3 2020, 739–759.
- LEWIS, C. S., “Queering Personhood in the Neo-Slave Narrative: Jewelle Gomez’s *The Gilda Stories*”, in *African American Review*, vol. 47, n. 4 2014, 447–459.
- MILLER, J., “Post-Apocalyptic Hoping: Octavia Butler’s Dystopian/Utopian Vision”, in *Science Fiction Studies*, vol. 25, n. 2, 1998 336–360.
- MONTICELLI, R., “‘Seeking light in darkness and harmony in confusion’: Death, Memory and Resistance in *Swastika Night* by Katharine Burdekin and *Kindred* by Octavia E. Butler”, in *DEDALUS*, n. 11, 2008 53–66.
- MORRIS, S. M., “More than Human”, in *The Black Scholar*, vol. 46, n. 2 2016, 33–45.
- MUÑOZ, J. E., “Introduction: Feeling Utopia” in Id., *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, Routledge, New York and London 2009, 1–18.
- OUTTERSON, S., “Diversity, Change, Violence: Octavia Butler’s Pedagogical Philosophy”, in *Utopian Studies*, vol. 19, n. 3 2008, 433–456.
- VARSAM, M., “Concrete Dystopia: Slavery and Its Others”, in *Dark Horizons. Science Fiction and The Dystopian Imagination*, Baccolini, R. and Moylan, T. (eds.), Routledge, London and New York 2003, 203–224.

Mujer asesina y sin culpa
en El desorden de tu nombre de Juan José Millás
Luigi Contadini

1. Introducción

En este ensayo se propone un análisis de la novela *El desorden de tu nombre*, publicada en 1988, una de las más reveladoras de la larga carrera de Juan José Millás (1946), prolífico narrador entre los más importantes y apreciados del panorama literario español contemporáneo.

El texto propuesto presenta como episodio culminante el asesinato cometido por Laura contra su marido Carlos Rodó con el fin de vivir plena y libremente la pasión amorosa con su amante Julio Orgaz (funcionario de una importante editorial). Es suficiente una primera lectura del texto para comprender que lo que parece la historia de un mero triángulo amoroso (un vodevil, al que el propio narrador alude irónicamente), es en realidad una narración compleja y sofisticada basada en tres ámbitos temáticos significativos y recurrentes en la obra de Millás: la naturaleza ambivalente y alienante de las experiencias sensibles de los protagonistas, que les lleva a sentirse ajenos a sí mismos y a acceder a *otras* dimensiones de la realidad; el enfoque metanarrativo, que centra la atención en el carácter artificial de la novela y plantea interrogantes sobre la relación entre ficción y realidad; las reivindicaciones de género que afectan a la condición de Laura y su necesidad de redención como mujer relegada durante demasiado tiempo a un papel inferior con respecto a las ambiciones políticas y profesionales de su marido.

Estos tres núcleos temáticos, a través de los cuales es posible contextualizar e investigar el asesinato final, se examinarán en el orden indicado, pero se considerarán como un todo, ya que conducen, de diferentes maneras, a interpretaciones similares: la subversión del orden establecido y la pérdida de los referentes tradicionales de la realidad y la identidad.

2. Otras realidades

Así, el psicoanalista Carlos Rodó, la víctima, intenta reconocer a su esposa Laura, que lo matará al final de la obra, observándola mientras duerme a la tenue luz de las primeras horas de la mañana. Un rostro incierto que se revela paulatinamente, como

si surgiera de un negativo y se imprimiera poco a poco en el papel fotográfico.

Poco a poco, entre las sombras de la desorganizada melena — y en un proceso semejante al que acontece sobre el papel fotográfico sumergido en el líquido revelador —, fueron manifestándose aquellos accidentes faciales cuya suma componía un rostro. Buscó en los alrededores de los labios, y en las medias lunas donde otros guardan las ojeras, los rasgos de carácter necesarios para dotar de personalidad a aquella cara. Pero el conjunto delataba una suerte de imparcialidad feliz y algo siniestra; era un rostro sin alma, un recipiente hermoso y sosegado dispuesto a albergar de forma sucesiva individualidades diferentes, personalidades alternativas, nombres varios. (78-79)

Un rostro sin alma, un recipiente que puede contener varios nombres, personalidades diferentes y desconocidas. No una identidad definida, sino un proceso de metamorfosis incesante que podría llevar a la mujer a realizar acciones impensables e inesperadas. Y así es como Laura se percibe a sí misma durante un encuentro con su amante Julio: «Laura sumida en una suerte de pasividad nerviosa, preguntaba ahora quién era ella, pues parecía no reconocer sus miembros, ni los límites de su piel, ni las numerosas fuentes que desde sus oquedades internas descendían para bañar los labios y las manos y los ojos de Julio» (75).

Laura ya no siente los límites de su cuerpo y se pregunta quién es, una mujer sin límites y sin identidad. Cuando se diluyen las convenciones que definen los límites del cuerpo, nos predisponemos a abandonar también las convenciones morales que definen los comportamientos. Aquí se descubre la característica peculiar del ser humano, un cuerpo no cerrado en sí mismo, sino en continua transformación en el intercambio con el mundo (Merleau-Ponty 1965: 144).

La escritura de Millás pone de relieve, fenomenológicamente, el aspecto originario de la experiencia en el que los cuerpos se sustraen a las identidades establecidas por los códigos de la vida civil¹ y, por ello, los personajes son capaces de realizar gestos inesperados, como eliminar un obstáculo que les impide realizar un fuerte deseo, en este caso matar a un hombre para vivir libremente una pasión amorosa.

Estrechamente ligada a la trama (que implica gestos y movimientos en el espacio fácilmente identificables), la actividad perceptiva de los protagonistas es fundamental en las novelas de Millás. Estas acciones mínimas también pertenecen al ámbito diegético (podemos llamarlas *microdiegesis*) y su análisis permite evaluar, de manera más articulada, lo que realmente hacen los personajes, cuál es su actividad, por ejemplo, dejarse sorprender por una emoción, reconocer una sensación, percibir los mínimos cambios de su cuerpo relacionados con la llegada y la transformación de las emociones (Contadini 2002: 8):

1 Solo a través de una percepción de carácter fenomenológico, sostiene Merleau-Ponty, libre por tanto de cualquier referencia de orden lógico, se puede intuir la naturaleza de la relación entre el sujeto y la realidad. El individuo en sí mismo, de hecho, no es reconocible porque nunca es un dato adquirido, sino que se manifiesta exclusivamente en su relación con el mundo. Y es el cuerpo el que revela tanto al sujeto que percibe como al mundo percibido (Merleau-Ponty 1965: 119).

un movimiento pasional desconocido u olvidado en las regiones de su pecho (16); Las articulaciones de su cuerpo enviaban también leves mensajes de aflicción que invitaban al encogimiento (17); le produjo un sentimiento de culpa que inmediatamente, de forma algo gratuita, se transformó en un estado de paz (21); supo en seguida que se trataba de un ataque de angustia (27); un malestar que tendía a concentrarse en los órganos huecos de su cuerpo (31).

El escritor, además, utiliza algunas expresiones paradójicas para indicar un movimiento perceptivo repentino (que siempre conlleva una emoción) que cambia la visión de la realidad de un personaje y que ya son conocidas entre sus atentos lectores: acceder *a la otra parte de la realidad* (o *al otro lado de la vida o de las cosas*) o sufrir *ataques de realidad*. De este modo se expresa una visión simbólica del mundo, en la que se “pone juntos” (*sym-ballei*) lo conocido y lo desconocido, lo oculto y lo revelado², que puede implicar el tema del doble y que se hace posible gracias a una nueva manera de percepción.

En esta novela escrita en forma heterodiegética, hay tres personajes principales y, alternativamente, el narrador adopta el punto de vista de cada uno de ellos, en este orden de prevalencia: Julio, Laura y Carlos. Sin embargo, solo Julio y Laura viven una fase de metamorfosis y son capaces de acceder a la otra parte de la realidad.

En un momento dado, Julio experimenta de repente una sensación particular: «Entonces le vino el olor de la taza de caldo y comprendió que la realidad inmediata, la más familiar, la de todos los días, estaba llena de rendijas por las que un temperamento como el suyo podía penetrar para observar las cosas desde el otro lado» (184-185). Las grietas que conducen al otro lado de la realidad suelen estar camufladas por la rutina diaria: «Esas rendijas estaban hábilmente camufladas por las costumbres, por las normas, por los hábitos de comportamiento» (185). El otro lado de la realidad representa, por lo tanto, una ruptura de todo lo que es habitual, reconocible, lógico. Pero no es el sujeto quien descubre, manteniendo su punto de vista, una posibilidad adicional. Los personajes de Millás no son sujetos dotados de un punto de vista único que compara y evalúa los cambios. El olor del caldo preparado por la madre es una revelación del mundo a través del olor que suscita la disponibilidad, la apertura del cuerpo al olfato, que emerge, precisamente, como posibilidad de oler. Es una relación con el mundo que se manifiesta en forma de olor (Sini 1989b: 16).

En otros momentos, Julio accede a la otra parte de las cosas a través de «ataques de realidad» (101) o «ataques de relevancia» (53) que indican un retorno incontrolado

2 A partir del significado literal del término griego *symbolon* (*sym-ballo*, pongo junto), Sini afirma que el símbolo es una presencia que presupone la separación o ruptura de lo que originalmente estaba unido, *el otro al que remite el símbolo sigue siendo él mismo*. El todo quebrado del símbolo remite al mismo todo aún no quebrado. Y así, sus dos partes representan, cada una, la unidad íntegra de la que derivan y *que representan*. Pero es la hendidura que *sym-ballei*, que pone junto, la que une distanciando y distancia unificando. El símbolo, por lo tanto, es esa dimensión original en la que se manifiesta la apertura de la diferencia (Sini 1989a: 165-166).

e incodificable de todo lo que es ambivalente y que había sido expulsado por las exigencias del vivir civilizado: «Esas rendijas [...] de vez en cuando se mostraban como una herida, como una boca abierta — a través de una taza de caldo o de una reencarnación — y uno podía entrar en el laberinto al que daban acceso y manejar desde sus túneles la vida como un muñeco de guiñol» (185).

En consecuencia, los personajes no se revelan según una identidad precisa y reconocible, de la identidad solo emergen fragmentos que restituyen una imagen desintegrada del sujeto: «una pasta moldeable y proteica» (194). En el gesto, es decir, en el intercambio simbólico con el mundo, el logos y las posibilidades definitorias (de definir, por tanto, las identidades) se disuelven.

Laura, en sintonía con los movimientos perceptivos de Julio, también experimenta sensaciones similares, siente que se transforma en *otra* y percibe la presencia de aspectos de la realidad hasta ese momento desconocidos: «sintió que se estaba convirtiendo en otra; sintió, más bien, que la realidad regresaba y que se introducía en su existencia» (123-124). De la misma manera, según su perspectiva, Julio ve a Laura: «la primera vez que vi a Laura me produjo la impresión de que procedía del otro lado de las cosas» (36, 61). Y a continuación Julio se dirige a Laura: «Tú perteneces al otro lado de las cosas y gracias a ti puedo comunicarme con ese lado de la vida» (76).

El *otro lado* de la realidad se revela a través de gestos cotidianos que suelen pertenecer a un ámbito convencional: acciones, cosas, personas, olores. Estos episodios fortuitos, y de diversa índole, se sustraen repentinamente a una definición habitual, remitiendo a aspectos más íntimos y ocultos de la existencia. La *otra parte* de la realidad no está constituida simplemente por la imaginación y no sustituye a *esta* realidad³. La otra realidad es *también* esta realidad, pero vista con otros ojos, que captan en las cosas de siempre una nueva apertura de sentido. No se produce una transferencia mágica de una dimensión a otra. Laura y Julio, al igual que otros personajes de Millás, saben que viven en un mundo real (van al trabajo, comen en restaurantes, toman taxis, hablan entre ellos, etc.), pero al mismo tiempo intuyen que se encuentran en un mundo irreal porque *esta* realidad ya no se reconoce como fundamento del sujeto, lugar de acogida de la identidad, porque *esta* realidad ya no dice del sentido de la existencia. Los protagonistas, por lo tanto, la reconocen, pero al mismo tiempo la niegan, buscando en la vida cotidiana una rendija que permita el contacto, la conexión con la otra parte.

La paradoja representa la posibilidad de habitar dimensiones diferentes y, por lo tanto, de ser al mismo tiempo *uno mismo* y *otro*.

3 La operación simbólica no consiste, por tanto, en la *inversión* de los valores colectivos [...], sino en su *disolución*, que no se consigue liberando lo irracional, que, como nuevo valor, vuelve a entrar en el diseño ya probado de la razón, sino yuxtaponiendo lo racional y lo irracional. Este es el verdadero fracaso de la razón que, desde la ambivalencia simbólica, se ve privada de su valor absoluto (Galimberti 1997: 60).

La posibilidad de una interpretación simbólica de la realidad no devuelve a los personajes la felicidad que, a pesar de todo, siguen buscando. Su malestar se convierte en narración, en literatura cada vez más conscientemente orientada a la representación de las inquietudes más profundas de la contemporaneidad, deslizándose a veces hacia el nihilismo (Contadini 2002: 7). También la actividad de escribir, como les ocurre a Julio y a Laura en esta novela, es un tema imprescindible, ya que asume una función terapéutica. El acto de contarse a uno mismo se convierte en un ejercicio vital, la única prueba de la propia existencia, un paso obligado que deben recorrer para no morir.

3. El rostro y el nombre

En la mente de Julio, los rostros de Laura y Teresa, el amor presente y el gran amor del pasado, terminan superponiéndose, sus nombres se confunden creando un desorden (de ahí el título de la novela) que no solo afecta a las dos mujeres, sino que involucra el ámbito de los códigos sobre los que se sustentan los estatutos de identidad y civilización que permiten el reconocimiento y la convivencia:

Durante un tiempo difícil de medir ambos rostros jugaron a superponerse como si fueran dos apariencias diferentes de la misma persona. Julio recibió atónito, mezclada con el sabor de la fiebre, esta revelación. [...] no recordaba haber creído nunca [...] que los hombres tuvieran más de una existencia; mucho menos que hubiera un orden distinto al conocido desde el que se juzgaran, para bien o para mal, las acciones a los que los seres humanos son empujados por la vida. (23)

El rostro y el nombre siempre han sido las garantías más importantes del reconocimiento de la identidad, que se practican mediante tecnologías cada vez más sofisticadas. Pero ya en los años 80, la crisis de los valores y del saber compartido estaba en pleno desarrollo y había minado irremediablemente los conceptos tradicionales de realidad, identidad, cuerpo, conocimiento y moral.

Millás representa fenomenológicamente un mundo en el que estos códigos han dejado de funcionar o, al menos, de tener sentido, ya que resultan cada vez más vacíos y obsoletos, códigos y convenciones que no ofrecen una salida al desorientamiento y la alienación del individuo. Y así, Julio descubre que puede haber un des-orden (no un orden alternativo) aunque no tenga perspectivas seguras y fiables, porque se basa, en primer lugar, en la disolución del orden habitual y conocido.

La duda sobre los criterios con los que se evalúa la realidad y sobre la validez del propio conocimiento conduce a una visión profundamente nihilista, según la cual los protagonistas suelen avanzar hacia la anulación de sus recursos y perspectivas, sin posibilidad de reconocer un sentido último en su vida y de confiar en él. Aunque el alcance nihilista se atenúa aquí, el final de esta novela no es un verdadero final feliz, ya que Julio afirma en varias ocasiones que su historia con Laura, a pesar del deseo, es precaria y con perspectivas inciertas: «calculo que todo acaba por llevarnos a la nada» (139-144).

4. *La muerte posible*

Otro episodio importante es la muerte del canario asesinado por Julio, que anticipa y prepara el asesinato final de Laura.

Aunque Laura se queda asustada, de ese suceso aprende lo que es posible hacer. Matará a su marido y hará creer que ha sido un infarto, al igual que Julio mata al canario y luego se justifica diciendo que se trató de un ataque al corazón:

Julio [...] abrió la jaula y tras un breve forcejeo atrapó al pájaro. Lo sacó de la jaula y miró aquella cabeza que sobresalía de su puño cerrado; durante unos instantes se observaron los dos con desconfianza. Luego, de súbito, el cuello del animal se aflojó y dobló la cabeza sobre los dedos de la mano de Julio. Estaba muerto. [...] -Un ataje cardíaco -dijo- se ha muerto de un ataje cardíaco. -Lo tienes muy apretado -observó ella. [...] -Ha sido el corazón -insistió él. (122)

Laura descubre, por tanto, la muerte como una dimensión liminal e ineludible de la experiencia⁴, a través de la cual el sujeto vive constantemente una desviación, una asimetría, con respecto a sí mismo, lo que alimenta una sensación de precariedad: «El animal le confirmaba que la muerte es posible, poniendo al descubierto la precariedad de los principales puntos de referencia de su vida» (123).

Si la realidad deja de ser un punto de referencia único y estable, si el conocimiento compartido y los códigos de nuestra civilización se diluyen, es fácil pensar que también las normas de comportamiento social y moral se ven trastornadas: «entre lo prohibido y lo permitido hay una distancia variable» (176). El asesinato de Carlos no solo no tiene consecuencias, sino que se revela como la solución obvia y necesaria para resolver el triángulo erótico. Pero, a pesar de la satisfacción del propio protagonista («Pero qué amor; qué amor el de Laura y el mío. Y qué novela» 194), el final se tiñe de nihilismo, aunque atenuado. La disolución de los puntos de referencia de las identidades permite que las acciones pierdan su alcance moral y se equiparen entre sí: «no tengo culpa, ni memoria de culpa, somos una pasta moldeable y proteica» (194). Si el individuo no es capaz de reconocerse en las acciones que realiza, si no representa ninguna certeza porque es materia orgánica moldeable y, por lo tanto, susceptible de transformaciones repentinas y continuas, entonces cada gesto pierde ese vínculo convencional que lo remite a los códigos de conducta establecidos que caracterizan a nuestra sociedad. Las acciones se desvinculan de los criterios morales, al igual que los conceptos de felicidad e infelicidad ya no son capaces de definir las vicisitudes de los protagonistas y sus posibles consecuencias.

Si el principio de realidad desaparece, no hay otro que pueda sustituirlo (como

4 «Mundo no es solo lo que aparece, sino también lo que aparece en el modo de replegarse y reposar en sí mismo. Eso que no aparece no es exterior al habla o al decir [...] el espacio en el que vivos y muertos, hombres y dioses, pueden, precariamente, comunicarse, en radical disimetría [...] es ese espacio medianero, fronterizo, hermenéutico y simbólico al que se llama aquí espacio del gozne o del límite» (Trías 1991: 299-300).

afirma Millás en varios de sus escritos y entrevistas), de ahí la desorientación y el componente nihilista de la novela, aunque amortiguado y camuflado en comparación con otras obras del autor.

La salvación, en todo caso, se delega en la escritura, en la duplicación del yo en el papel, única forma de refugio posible en una época de decadencia moral y política que ya en los años 80 había comenzado a mostrarse en toda su magnitud (Jameson 1991). En la escritura, el protagonista se ve a sí mismo viviendo, se desdobra y así espera «salvarse», de tal manera que la literatura sustituya a la vida y que la vida misma pase a formar parte de la literatura.

5. *Entre vida y literatura*

La mayor parte de la obra literaria de Millás se caracteriza por procedimientos metanarrativos⁵ que, en ocasiones, abarcan toda la novela y centran la atención en el carácter artificial de la propia novela. De este modo, se plantean interrogantes sobre la relación entre ficción y realidad y se pone en duda el conocimiento compartido en el que se basa el estatuto ontológico de la realidad misma (Waugh 1984: 2).

Es el caso de *El desorden de tu nombre*, en el que incluso la profesión del protagonista está relacionada con los libros, la escritura y la lectura: Julio es funcionario de una importante editorial y, por lo tanto, se encuentra en la posición de poder decidir qué publicar y qué descartar.

Como afirma Basanta:

En el panorama novelístico de los ochenta, *El desorden de tu nombre* se impone como un relato metafictivo que realza la narratividad de la intriga evitando el camino sin retorno de tantas metanovelas de pasados lustros. Esta obra de Millás enriquece la estela de las metanovelas. Y lo consigue sin exasperantes virtuosismos técnicos. Casi puede decirse que ironiza sobre tales procedimientos, porque es de una claridad meridiana. (Basanta 2004: 166)

La tendencia metanarrativa es una constante en las obras de Millás, un rasgo peculiar, como se evidencia, ya desde el título, también en su última novela: *Ese idiota va a escribir una novela* (2025).

He aquí, en los ejemplos que siguen, algunos fragmentos de un monólogo que Julio pronuncia durante una sesión de psicoterapia:

Ahora bien, yo — aunque no escriba — me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir. ¿Ese otro que escribe, no narra a fin de cuentas que ahora yo estoy sobre un diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? (65-66)

En el marco de una tendencia posmoderna muy evidente (Gutiérrez 1997), el

5 La metaficción es un término elástico que abarca una amplia gama de escritos ficticios (Waugh 1984: 18).

componente metanarrativo es también una forma de elaborar profundas reflexiones sobre la relación entre la vida y la literatura, entre el escritor y el lector, entre la idea de la escritura (el pensamiento de un escritor que escribe) y la realización concreta de la escritura, entre la literatura y la realidad (¿cuáles son, en el fondo, las diferencias?)⁶.

El mayor sueño de Julio es convertirse en un escritor de éxito, aunque, de hecho, no es capaz de comprometerse y ser constante en la escritura. A menudo se *ve a sí mismo* escribiendo, sentado en su escritorio, pero en realidad no escribe y, cuando lo hace, es por poco tiempo y de forma ocasional. De este modo, Millás crea la figura del escritor imaginario⁷, que adquiere especial relevancia en varias de sus obras: «Observó su mesa de trabajo, donde un escritor imaginario (él mismo) rellenaba de cuentos geniales un mazo de cuartillas, y pensó que quizá la fiebre fuera un buen soporte para el desarrollo de tal actividad» (19).

Mientras el protagonista se *ve a sí mismo* escribiendo (sin realizar realmente la acción de escribir, sino solo imaginándola) una novela titulada *El desorden de tu nombre* se va creando poco a poco, ya que es el propio Julio quien alimenta la narración simplemente viviendo, realizando acciones, pensando, percibiendo su cuerpo y sus emociones: «La novela ejemplifica el modo en que un narrador que participa como personaje de su propio relato, escribe una novela a cuyo texto el lector no tiene acceso pero que al final identificará con la obra que se está leyendo» (Prósperi 2013: 29)⁸.

Entre la vida y la literatura, por lo tanto, las barreras se desvanecen, una se refleja en la otra y viceversa (Cara 1996) y los papeles podrían invertirse repentinamente: «Por mi parte, a veces pienso que la relación entre ese escritor [imaginario] y yo puede invertirse en cualquier momento de forma gratuita como sucede con el resto de las cosas; basta un golpe de dados para invertir la dirección de la suerte» (66). Mientras el narrador heterodiegético narra un episodio de la vida de Julio, el propio Julio se imagina escribiendo ese episodio mientras lo está viviendo: «Julio perdió la conciencia de sí mismo durante unos segundos y se vio sobre su mesa de trabajo

6 «Mientras la relación entre Julio y Laura, que constituye en apariencia el núcleo esencial de la historia narrada, progresa, la autoconciencia novelística se agudiza [...]. Millás sigue sembrando el texto de marcas que no sólo induzcan a una interpretación autoconsciente y autorreferencial de la obra, sino que —planteando abiertamente cuestiones relacionadas con el desarrollo de la historia— pongan de manifiesto su ficcionalidad». (Orejas 2003: 445-446).

7 «Este escritor imaginario, verdadero protagonista de la novela, recorre el espacio narrativo para contar la historia que el lector leerá completa. De esta forma entendemos que la novela que Julio planea escribir se titule *El desorden de tu nombre* y que representa el movimiento a través del cual el deseo toma forma de libro» (Prósperi 2013: 164).

8 Valls opina que *El desorden de tu nombre* es un «relato perfectamente estructurado, muy bien imbricados sus elementos, sopesados todos por su contrapunto, que logra así un perfecto equilibrio en la *dispositio* [...] donde volvemos a encontrar el viejo *topos* [...] de la vida como un libro que se va escribiendo, y que en este caso Julio Orgaz encuentra sobre su mesa de trabajo con el título de *El desorden de tu nombre*» (Valls 2003: 215-216).

escribiendo este encuentro» (69-70).

La vida es literatura y viceversa. Las acciones del protagonista son, al mismo tiempo, trazos de tinta que se despliegan sobre un papel blanco. La con-fusión entre vida y literatura representa un intento de abolir todo esquematismo, cuestionar el orden establecido y las referencias ontológicas de la realidad, por lo que está vinculada a una tendencia destructiva de los cánones literarios tradicionales (Waugh 1984: 18-19).

Para muchos personajes de Millás, la escritura es un tema obsesivo y, por eso, resultan especialmente interesantes las opiniones expresadas por Julio. También en este caso, el siguiente fragmento forma parte de un largo monólogo que el protagonista dirige a su psicoanalista, en el que se expresan consideraciones explícitas sobre la poética de la novela y el sentido de la literatura:

Triunfar [...] era escribir un libro que articulara lo que sé y lo que ignoro. Mi trabajo y mis inclinaciones me han obligado a leer muchas novelas y he podido advertir que adolecen del mismo defecto que la vida: su radical parcialidad; la existencia y los libros son unilaterales: o bien describen lo manifiesto, o bien se hunden en un falso latente, falso porque suele estar hecho con materiales que pertenecen a lo que se ve. Hay excepciones, claro, pero son las menos. [...] ambiciono escribir una novela donde lo que ocurre y lo que no ocurre se articulen formando un solo cuerpo. El problema sería expresar lo que ignoro y expresarlo sin necesidad de conocerlo. (62-63)

Julio llama a este desconocido: «Lo esencial, el abismo» (163).

La novela también reflexiona sobre el papel de la escritura como fuente de salvación, ya que libera al protagonista de las ansiedades y humillaciones de la vida cotidiana y lo sitúa en un espacio protegido, distinto al de sus semejantes:

Yo me quiero salvar, por decirlo en términos religiosos, en términos cristianos. Y vislumbro a veces que la salvación consistiría en estar enamorado como lo estuve de Teresa, o como creo que lo empiezo a estar de Laura. Pero también en escribir esa obra, a la que imaginariamente me dedico. Llevo años mirándome ahí, sentado, con la paciencia de un sabio, con la vocación de un sacerdote. Y esa imagen me salva, me libera de los estados de ansiedad, me da la paz que necesito frente a las humillaciones de la vida diaria, me coloca, en fin, en un espacio diferente a aquel en el que actúan los otros. Los otros, de quienes no entiendo muchas cosas, pero de quienes no comprendo, sobre todo, cómo soportan la vida si no escriben. (65)

En un momento dado, Julio piensa en una trama para una novela (que él mismo querría escribir) basada en un triángulo amoroso idéntico al que está viviendo: «De repente sucedió un acierto narrativo que consiguió arrancar una sonrisa de los labios de Julio: aquella mujer [Laura] que bajo la coartada de cuidar a su hija le esperaba sentada en un banco, y con cuyo cuerpo había gozado el día anterior, era en realidad la esposa de su psicoanalista» (93).

Pero Julio no sabe, lo descubrirá al final de la historia, que su amante no es

la esposa de un ingeniero (como le hizo creer la propia Laura), sino la esposa de su psicoanalista. La realidad, por lo tanto, que Julio desconoce, corresponde a la invención narrativa del propio protagonista.

Posteriormente, Julio elabora los posibles desarrollos de la trama que podrían derivarse de esta invención, desarrollos basados en las diferencias de informaciones que los tres personajes implicados en el triángulo amoroso tienen sobre la historia que están viviendo⁹. Por ejemplo: el psicoanalista conoce la identidad de los dos amantes (la esposa y uno de sus pacientes), mientras que Julio no sabe quién es el marido de Laura y Laura no sabe que su amante es un paciente de su marido. O, por el contrario, los dos amantes conocen y comparten las informaciones esenciales, mientras que el psicoanalista no sabe nada. O los tres saben, pero piensan que los demás no saben. O ninguno de los tres tiene información sobre los otros dos y, por lo tanto, los tres actúan a ciegas (96-97).

En varias ocasiones, Julio alude a la posibilidad, que parece la más adecuada narrativamente, de que Carlos muera, logrando así dos objetivos: eliminar a su rival en el amor y matar a su psicoanalista.

No consigo encontrar un desenlace en ninguna de las direcciones establecidas. Mejor dicho, todas me conducen a una solución que me niego a utilizar [...]. -¿Cuál es esa solución? [...] -Un crimen [...]. Un crimen pasional en el fondo, pero intelectual en la forma. Un crimen del que los dos amantes salieran victoriosos, un crimen tan perfecto que ni siquiera llegara a producirse culpa (146).

Queda otra variante que sugiere, también durante la sesión psicoanalítica, el propio Carlos: Julio es el único que no conoce toda la verdad (como de hecho ocurre irónicamente), mientras que Carlos y Laura la conocen y, en un posible desarrollo *noir* de la historia, es precisamente Julio, y no Carlos, quien es asesinado.

Julio evalúa esta hipótesis con frialdad y piensa que debe descartarse, ya que, de lo contrario, la novela se quedaría sin narrador o sin punto de vista principal: «Usted pretende que el muerto sea yo [...]. Pero eso nos dejaría sin punto de vista, pues la historia está narrada desde él [Julio]» (149).

Basándonos en este tipo de reflexiones que aparecen en varios puntos de la novela, podemos observar que el asesinato de Carlos por parte de Laura está relacionado con las exigencias de la trama, con la necesidad de encontrar una solución adecuada para desenredar un triángulo amoroso que, de lo contrario, correría el riesgo de complicarse y provocar consecuencias narrativamente difíciles de controlar¹⁰.

9 En cuanto a la presencia de relatos intercalados en la novela y a la relación que se desarrolla entre ellos (y entre ellos y la novela misma), Gonzalo Sobejano afirma que *El desorden de tu nombre* «ofrece entre otras virtudes (trascendencia, agudeza, amenidad, pericia compositiva, precisión verbal) la insólita capacidad de hacer visible al lector el proceso a través del cual el escritor pasa de la lectura de cuentos “ajenos” y de la invención de cuentos propios a la construcción de una novela que va desarrollándose por emulación de aquellos» (Sobejano 1987: 32).

10 «Ni vodevil ni novela policíaca. Julio evita el vodevil con el crimen de los amantes en la

El deseo de que Carlos muera está presente, incluso antes que en Julio, en la fantasía de su esposa desde la primera parte de la novela: «Lo había matado un infarto» (44). Laura imagina un ataque al corazón como posible causa de la muerte de su marido, *mortis causa* que coincide con la versión oficial que se creará y aceptará al final de la obra. Pero es una fantasía aún poco madura, insuficientemente elaborada, sujeta a interrupciones repentinas por la llegada del sentimiento de culpa que aún le provoca y que desaparecerá poco a poco.

La relación con Julio, la sintonía de sus deseos con los de su amante, pero sobre todo la necesidad de adaptarse, de corresponder, al plan ideado por él, que prevé la muerte del psicoanalista, empujan a Laura a tomar la fatal decisión, sin siquiera compartirla previamente con Julio, quien, una vez informado, queda perturbado por lo fácil que ha sido concretar el plan que había ideado: «Julio permanecía algo perplejo, como asustado de que la realidad se pudiera moldear tan fácilmente en función de sus intereses [...]. -Pero esto es lo que pasaba en mi novela, en *El desorden de tu nombre*» (193-194). Y Laura, partícipe y artífice de esta confusión entre vida y literatura, responde: «-Es que esta historia nuestra, amor, es como una novela» (194).

6. *Un ángel caído*

La cuestión de la emancipación femenina era muy sentida en la España de los años 80, que acababa de salir de la larga dictadura franquista, durante la cual la mujer había sido relegada al margen de las actividades sociales y políticas y considerada imaginario de la realidad constituida.

De hecho, en las primeras décadas de la democracia, la discriminación sexual, que provenía de una desigualdad histórica, seguía siendo una práctica muy extendida, a pesar de que había sido abolida constitucionalmente (Monleón 1995: 5-6). De este modo, los frágiles logros del posfranquismo corrían el riesgo de quedar absorbidos por la necesidad productiva general del país, que envilecía sus reivindicaciones fundamentales y la urgencia de su consecución.

A pesar de que la época en la que se publica el texto es decididamente favorable para la economía española y su afirmación cultural en el ámbito internacional, bajo el imparable proceso general de mejora de las condiciones de vida, la novela ilustra cómo la cuestión de la liberación de la mujer en España ha sido un problema complejo y lleno de contradicciones.

En virtud de la relación de Laura con su marido, es posible remitir los acontecimientos narrados a las cuestiones de género, ya que presentan una reflexión en femenino sobre el estado de la mujer en la sociedad de aquella época, los condicionamientos, los estereotipos y la posibilidad de transgredirlos. Laura se

figura del médico y no cae en la novela policíaca porque esta muerte es aceptada como algo natural por quienes sabían que Carlos se estimulaba con anfetaminas. Las leyes de la ficción amparan la validez de este final: no sería lógico que el médico matase al paciente, pues la historia está narrada desde la perspectiva de este último» (Basanta 2004: 162).

enfrenta a un modelo social tradicional, enmascarado en la forma por las evoluciones socioeconómicas de los años 80, pero en el que los roles de marido y mujer a menudo encarnan precisamente los de sujeto y objeto asumidos de antemano, de manera estática y con frecuencia inconsciente (Braidotti 2002: 101-102).

Los dos cónyuges (al igual que el propio Julio) pertenecen a una clase socioeconómica suficientemente acomodada que ya no se ve afectada por las cuestiones urgentes relacionadas con la búsqueda de trabajo o la obtención de los bienes básicos para la subsistencia. Laura, su marido y Julio se ven envueltos en un momento histórico en el que el logro de un estado de bienestar, como reflejo de un proceso nacional, es algo ya adquirido. La España de finales de los años 80, de hecho, vive un momento de euforia económica y social que culminará en 1992 con la celebración de grandes eventos internacionales en territorio español: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo de Sevilla, Madrid capital europea de la cultura, las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América (Contadini 2017: 224).

En la parte final de la novela, el narrador describe a Laura como un ángel caído: «Laura estaba algo pálida y sonreía con la belleza de un ángel caído» (192-193), un ángel que se ha despertado al mundo de los sentidos y de su propio potencial transformativo y que se está liberando de una identidad que solo servía para complacer a un sistema social y familiar en el que ya no se reconoce. En este proceso, cobra relevancia la necesidad de liberarse de una vida de subordinación.

De hecho, Laura es ama de casa, ya que tuvo que dejar su trabajo para facilitar la carrera profesional de su marido (aunque aparentemente de mutuo acuerdo), una condición que la confina a un estado psicofísico de abatimiento y frustración:

Después terminó de arreglar la casa y se vistió la bata para subir a limpiar la consulta de su marido, situada en el último piso del edificio. [...] Entró corriendo en la cocina y apagó el gas. El ccharro en el que había colocado el café estaba negro y el esmalte del fondo se había cuarteado. Entonces se apoyó en la nevera y lloró con desconsuelo unos minutos. Luego pasó una bayeta por la cocina y volvió al salón. (43-44)

A este planteamiento de la relación entre marido y mujer, reducida a una dinámica de poder, se sacrifican aspectos de la existencia a los que Laura ya no puede renunciar: la percepción del cuerpo como territorio ambivalente, el reconocimiento de sus emociones y deseos (Irigaray 1989: 101). Se perfila, por tanto, un proceso de deconstrucción de los esquemas de la tradición, de las superestructuras de la lógica, en beneficio de una actividad perceptiva y simbólica que conduce a la ruptura de las dicotomías con las que nuestra tradición cultural se orienta a interpretar la realidad (masculino-femenino, sujeto-objeto)¹¹.

11 Como afirma Montefoschi, ya en un primer momento lo femenino coincide con la oscuridad originaria, que llamamos inconsciente, con el objeto del conocimiento y con el objeto de las necesidades —es la madre la que satisface las necesidades del hijo—, mientras que lo masculino coincide con el

Al igual que Julio, pero de una manera más concreta, para Laura también es importante escribir. La protagonista lleva un diario secreto en el que confía a sí misma los aspectos más íntimos de su existencia:

No quiero echarle la culpa a él [a Carlos] de todo lo que me pasa. Pero lo cierto es que me siento saqueada, vampirizada. Desde que nos casamos nuestra vida se ha organizado en función de sus intereses, de su carrera. [...] Carlos, muy sutilmente, me fue reduciendo a esta condición de ama de casa quejumbrosa, justo la imagen de mujer que más odio. (44-45)

Laura manifiesta, por tanto, la necesidad de un yo narrable que desea contar lo que siente y lo que hace, de modo que sus sentimientos más auténticos dejen huella y puedan expresarse de alguna manera (Cavarero 1997: 75). Julio, en la parte final de la novela, tras la muerte de Carlos, se enterará de la existencia de ese diario y podrá leer la parte dedicada a los últimos acontecimientos decisivos (193).

Laura necesita redimirse de una condición de subordinación que aparece claramente en la novela, confiando en sus propias capacidades. Ha sacrificado su vida en favor del marido, de su deseo de poder (y de la posibilidad concreta de que él llegue a ser ministro), renunciando a su propia existencia, a sus intereses, a sus ambiciones, a un trabajo satisfactorio, a una vida social intensa, para confinarse en un espacio angosto en el que apenas puede respirar. La rutina diaria de la ama de casa que limpia y lo mantiene todo en orden, cocina para su marido y se dedica a su hija, la sumerge en un estado de postración. La protagonista reconoce que la suya es una vida sometida y sin sentido.

En el breve diálogo que sigue, Carlos reprende a su esposa por el cansancio que muestra en varias ocasiones, aludiendo al hecho de que, al no trabajar y permanecer principalmente en casa, no tendría motivos para estar cansada, en comparación con él mismo, que tiene una actividad profesional y política muy intensa que le obliga a gestionar una notable cantidad de tensiones: «-¿Crees que tienes motivos para estar cansada? –preguntó él en un tono razonable, aunque desprovisto de afecto. -Por favor, Carlos, no soy uno de tus pacientes. -¿Tú crees? -añadió él con evidente intención sarcástica» (38).

Pero en el momento más importante de su ascenso, Carlos corre el riesgo de quedarse inesperadamente sin un apoyo fundamental, el apoyo familiar y afectivo que siempre había dado por sentado, confiando en que su esposa permanecería subordinada y pasiva, confinada en su papel de mero apoyo a sus ambiciones. Y Carlos es consciente de que solo con una esposa sumisa podría perseguir sus intereses

sujeto del conocimiento, el sujeto de las necesidades y la luz de la conciencia. Por lo tanto, el hombre se identifica con lo masculino, es decir, con el sujeto, mientras que la mujer sigue identificándose con lo femenino y el objeto. Y es precisamente esta antinomia sujeto/objeto, continúa Montefoschi, la que el hombre reproduce en todas las experiencias posteriores que tiene de lo real, un real que precisamente se interpreta en términos antinómicos (Montefoschi 1982: 34-35).

de poder y éxito:

Años de estudios, de contactos, de oposiciones, de análisis, años de inteligente y devastador trabajo político, para que al final la existencia empiece a hacer agua por el sitio por el que menos se podía esperar. Años, pues, dedicados a una razonable acumulación de poder personal que ahora carece de sentido sin el soporte del amor. (80)

Como dice su antiguo maestro (con quien Carlos decide consultar), la causa fundamental de su malestar, y el riesgo de no alcanzar la meta tan esperada y ahora al alcance de la mano, reside en la falta de lógica interna al deseo de poder, que resulta ser un fin en sí mismo, útil solo para magnificar su narcisismo (138). Las ambiciones del psicoanalista no se refieren a un mero apego al dinero, sino a algo más profundo y complejo, se trata de una plena participación en ese estilo de vida en el que la ética se convierte en el proyecto orientado al resultado, la eficacia se transforma en el único criterio de verdad y la previsión adquiere la tarea de anticipar el futuro a partir de su conexión con el presente, de modo que el efecto corresponda a la causa. Esto es lo que subyace a la orientación de esa parte de la sociedad a la que pertenece Carlos, que supone confiar en las facultades racionales en detrimento de las emocionales para estar a la altura de la cultura objetivada en las cosas. El mundo de la racionalidad y la eficiencia representa el dominio y el poder, características tradicionalmente atribuidas a la esfera masculina (Galimberti 1999: 36-46).

He aquí, pues, un tercer ámbito del que surge el proyecto homicida de Laura: la conciencia de que la medida es colma, de que su vida no puede ser desperdiciada y subordinada a los intereses de su marido. De ahí el fuerte deseo de autodeterminación que la lleva a cometer el gesto extremo.

El narrador define de manera inequívoca el tipo de condición en la que Laura se siente relegada: un papel socialmente indefinido, pero claro dentro de la dimensión doméstica, el de ama de casa que con el paso de los años se ha convertido en un infierno. El fragmento que se propone a continuación recuerda la siguiente novela del escritor, cuyo título provisional era, no por casualidad, *Un infierno diario*, sustituido posteriormente por *La soledad era esto* (1990), en la que la protagonista, Elena Rincón, vive una situación muy similar a la de Laura. Pero, en cierto momento, incluso estando en un infierno, es posible encontrar el hilo conductor, la clave para regular (atenuar o redimir) el propio malestar: «Aquello era un infierno, pero por primera vez en muchos años tuvo la impresión de que de ella dependía la llave que regulaba la intensidad del fuego, así como la elección del condenado al que se debía tratar con más rigor» (112).

En el marco de una estructura metanarrativa general de la novela y dentro del proceso de metamorfosis que empuja a los protagonistas a sentirse *otro de sí* y a acceder a *la otra parte de la realidad*, se produce un claro proceso de emancipación por parte de Laura frente a su marido. El nuevo amor por Julio es la ocasión y el estímulo para ello. La protagonista deja de ser complaciente, sale del papel que

se le ha asignado y comienza a rebelarse. Proponemos uno de los fragmentos más explicativos de la relación, ya crítica, entre los dos cónyuges, en el que Laura recrimina a Carlos los años pasados en la sombra sirviéndole y el hecho de haber sido nada más que uno de los objetos de maniobra de las ambiciones de poder de su marido y reivindica, al mismo tiempo, el derecho a su felicidad:

Tú tienes tu vida -dijo-, tu trabajo, tus contactos políticos, tu carrera, tus ambiciones. Y quieres manejar a mí del mismo modo que maneja todo eso. Pero yo no tengo nada. He estado durante años limpiándote los zapatos y la casa, preparando cenas a tus amigos y cuidando a nuestra hija como si solo fuera mía. Y ahora has llegado, de acuerdo, o estás a punto de llegar. Pero qué me voy a llevar yo de esa tarta. Di, qué me voy a llevar yo.

-Yo no te obligué a dejar tu trabajo cuando nos casamos. Fue un acuerdo mutuo [...]

Déjame en paz, déjame en paz, por favor. Quiero estar sola, sola y tranquila. En cuanto a lo del mutuo acuerdo, y ya que dices que hay que reconocer las cosas, empieza por reconocer que tú eras el listo y lo que tú sugerías iba a misa. Podías haber previsto esto, podías haberme dado a mí el consejo que seguramente das a tus pacientes femeninos. (111)

En estas líneas, la protagonista también revela la falta de equilibrio en cuanto al poder de decisión de los dos cónyuges, lo que dio lugar al acuerdo mutuo que se había alcanzado al comienzo de su relación, que preveía el sacrificio de Laura en favor de la carrera de Carlos, ya que estaba claro que él no podía prescindir del apoyo afectivo de la familia.

7. *La tejedora*

El asesinato se lleva a cabo de forma lúcida y premeditada. Laura introduce en el termo de Carlos una dosis excesiva de anfetaminas, que Carlos consume habitualmente.

Cogió una botella de leche y echó una parte sobre el café hasta completar la capacidad del termo. Añadió doce cucharadas de azúcar y, con el termo en la mano, fue al baño y vació sobre él medio frasco de cápsulas de color azul. Cerró el recipiente y, tras controlar brevemente el sueño de su hija, cogió las llaves y subió a la consulta de su marido. [...] -Tómalo poco a poco -dijo Laura-, que te dure toda la noche. Tendrá mal sabor porque lo he cargado mucho y le he echado bastante azúcar. Piensa que es un jarabe. (175-176)

A continuación, Laura borra las huellas para que el fallecimiento se atribuya a un infarto y tranquiliza a Julio, que teme que las autoridades descubran la intención oculta, el asesinato premeditado. El uso de medicamentos que en grandes cantidades se vuelven nocivos es una variante del veneno que goza de una amplia tradición en el ámbito de los asesinatos perpetrados por mujeres (a veces en contra de maridos

indeseados). Al igual que la ocultación de pruebas para no despertar sospechas ni desencadenar investigaciones y para que todo parezca una fatalidad, un accidente del destino:

Se le paró el corazón arriba, en la consulta, mientras escribía un informe. La dosis del termo lo precipitó todo. Como el cadáver lo descubrí yo, limpié el termo antes de avisar a un compañero suyo del hospital. Sospechaban que la eficacia infatigable de Carlos era el producto de una adicción y yo se lo confirmé. Por amistad, y también para evitar un escándalo en el Ayuntamiento, donde lo iban a contratar, se limitaron a firmar el certificado de defunción bajo la fórmula del paro cardíaco. (193)

En los textos de Millás, a menudo es la mujer la figura destinada a experimentar nuevos caminos, nuevas dimensiones de la realidad, a encontrar sentido en lo sinsentido, a actuar de manera concreta. Laura es, por tanto, la verdadera tejedora de la novela, se adapta a la trama ideada por Julio porque comparte sus objetivos, pero es ella quien consigue ponerla en práctica sin que Julio lo sepa. Mientras Julio se *ve a sí mismo* escribiendo y alimentando la figura del escritor imaginario, Laura escribe con cierta frecuencia en su diario secreto, en el que sus deseos y pensamientos encuentran una forma de expresión particular:

Ayer por la noche, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta cifierno e inelo, que no significan nada. Sin embargo, razón y corazón da razón y corazón. En fin. (45-46); En realidad, he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara, Vércipe de Pringara [...]. Si consiguiera escribir con alguna disciplina, creo que podría tejer y entretejer las palabras con la misma habilidad con que entremezclo la lana o el perlé. Ambas actividades exigen un tipo de concentración semejante y un deseo de indagación y búsqueda para la que me siento muy dotada. Por ejemplo: Cados tollan en la dordad ciumida yentras mo tienso en pi... (108-109); Entre lo permitido y lo prohibido (es decir, entre lo perhibido y lo prometido) hay una distancia variable. A veces la distancia se diluye como el veneno en un café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. (176)

Laura compara la mezcla de palabras con el trabajo de punto (tejer una trama) que realiza habitualmente. De esta manera, Laura crea su propio mundo desordenando el mundo en el que se siente atrapada, mezclando y confundiendo palabras (signos, códigos) a través de las cuales se suele interpretar la realidad, creando su propio camino con un objetivo preciso.

Laura es la única, entre los diversos personajes que escriben o que aspiran a escribir, cuyos textos puede leer directamente el lector: «El único texto que el lector conoce es el de Laura, ya que los de Orlando Azcárate [el joven y brillante escritor

que Julio envidia] le llegan resumidos y los textos de Julio son sólo esfuerzo de una imaginación no consumada. La esposa es la única escritora del texto, la que combina palabras, la que teje, la que proyecta y lleva a cabo sus tramas» (Prósperi 2013: 167).

Aunque no tiene la ambición de Julio (que sueña con convertirse en un gran escritor, pero que en realidad no escribe), Laura consigue subvertir de manera concreta el orden establecido también a través de la escritura. Además, su metamorfosis, su capacidad para acceder a otras dimensiones de la realidad, la disolución de los códigos de la vida civil y su rebelión la llevan a liberarse para siempre de la culpa, como nos describe el narrador en los momentos previos al asesinato: «Estaba sorprendida de lo alejada que se sentía de la culpa y de la rara seguridad de que ésta no volvería nunca más a frenar sus impulsos ni a enturbiar su vida» (175).

Bibliografía

- BASANTA, Á., “El desorden de tu nombre, de J. J. Millás, en la novela española de los ochenta”, en AAVV, *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Eneida, Madrid 2004, 153-168.
- BRAIDOTTI, R., *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella, Roma 2002.
- CARA, G., “«El pensamiento es una enfermedad sagrada y la vista un engaño». Lo spettacolo del romanzo en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás, en *Salina. Revista de Lletres*, 10, 1996, 221-225.
- CAVARERO, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997.
- CONTADINI, L., *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Panozzo, Rimini 2002.
- CONTADINI, L., “La soledad era esto di Juan José Millás, l’universo femminile e la metamorfosi”, en *Confluenze*, IX, 2017, 222-238.
- GALIMBERTI, U., *La terra senza il male* (1984), Feltrinelli, Milano 1997.
- GALIMBERTI, U., *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano 1999.
- GIOVANNINI, M. A., *La memoria, l’identità, la scrittura: l’universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Il Torcoliere, Napoli 2012.
- GUTIÉRREZ, R., “Teorías que cohabitan con la ficción: Síntomas posmodernos en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás”, en *Romance Languages Annual*, 9, 1997, pp. 526-528.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routhledge, New York 1988.
- IRIGARAY, L., *Sessi e genealogie*, La Tartaruga, Milano 1989.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), Il Saggiatore, Milano 1965.
- MILLÁS, J. J., *La soledad era esto*, Destino, Barcelona 1990.
- MILLÁS, J. J., *El desorden de tu nombre* (1988), Destino, Barcelona 1991.

- MONLEÓN, J., (coord.) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid 1995.
- MONTEFOSCHI, S., "Il recupero del femminile e la psicoanalisi", en AA.VV. *Il vuoto e il pieno. Psichiatria e psicoanalisi di fronte al disagio femminile*, Centro di Documentazione della Donna, Firenze 1982.
- OREJAS, F., *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Arco/Libros, Madrid 2003.
- PRÓSPERI, G., *Juan José Millás. Escenas de metaficción*, UNL, Santa Fe 2013.
- TRÍAS, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona 1991.
- SCHOLES, R., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Chicago 1979, 124-138.
- SINI, C., *I segni dell'anima*, Laterza, Bari 1989a.
- SINI, C., *Il silenzio e la parola*, Marietti, Genova 1989b.
- SOBEJANO, G., *Juan José Millás fabulador de la extrañeza*, Alfaguara, Madrid 1987.
- VALLS, F., "El orden del desorden: Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*", en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, Barcelona 2003, 213-216.
- WALLIS, A., "El desorden de tu nombre. Novela de ansiedad", en Saz, M. S. (ed.), *Actas XLII congreso AEPE*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander 2007, 205-211.
- WAUGH, P., *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, London 1984.

Epica persiana e opera lirica italiana: la Turandot da Nezāmi a Puccini

Johann Christoph Bürgel¹

È largamente noto che la materia dell'opera di Puccini "Turandot" risale, attraverso gli omonimi drammi di Gozzi e Schiller a una antica fiaba persiana. Di solito si pensa subito a una raccolta di fiabe, "I mille e un giorno" (*hezār o yek ruz*) che comparve nel XVII sec. come controprogetto a "Le mille e una notte". Questa raccolta fu pubblicata da François Pétis de la Croix (1635-1713)² che, dopo aver soggiornato complessivamente una decina d'anni in Siria, Persia e Turchia, tornò a Parigi divenendo interprete ufficiale di corte per il turco e l'arabo, nonché professore di lingue orientali al Collège Royal. Dalla sua celebre raccolta "I mille e un giorno", pubblicata a Parigi tra il 1710 e il 1712, il Gozzi tolse la materia per il suo dramma.³

Meno noto è il fatto che la fiaba era stata già redatta quasi un mezzo millennio prima in lingua persiana, e precisamente da uno dei più grandi poeti persiani: Nezāmi (1141-1209). E infine, sinora, da nessuno era stato osservato che Nezāmi vi ha raccolto anche l'antichissimo motivo della sfinge. In quanto segue vorrei lumeggiare l'evoluzione di questa materia e i suoi singoli vari momenti, limitandomi peraltro ad alcuni motivi che risultano comuni a tutte le versioni, ma che vi assumono tuttavia forme diverse.

Cominciamo dunque con Nezāmi. Elyās ebn Yusof Nezāmi come s'è detto appartiene al rango dei più grandi scrittori epici della letteratura persiana e, si potrebbe tranquillamente affermare, della letteratura mondiale. Egli trascorse la sua esistenza nella città di Ganja in Azerbaijan, ai piedi del Caucaso. Compose cinque poemi⁴ che

1 Testo in versione italiana letto da J. C. Bürgel presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna il 1 giugno 2006, in occasione della presentazione della sua raccolta di scritti "*Il discorso è nave, il significato un mare*". *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, Carocci, Roma 2005. Il testo qui pubblicato (trad. dal tedesco a cura di C. Saccone) riprende con poche modifiche (correzione di refusi e aggiunta di note del Curatore) quello pubblicato col medesimo titolo sulla rivista di studi iranici "Quaderni di Meykhane", V(2015), pp. 1-10. Una versione più ampia uscì sulla rivista "Studi di Estetica", III serie, n. 37 (2009), pp. 27-50 (sempre a cura di C. Saccone).

2 [Se ne può leggere una versione italiana: F. Pétis de la Croix, *Le mille e un giorno*, in 2 voll., a cura di M. Jevoella, Mondadori, Milano 1985, NdC].

3 C. Gozzi, *Fiabe teatrali*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni Editore, Roma 1984.

4 [Questi i titoli dei poemi che compongono il "Quintetto" (*khamse*) di Nezāmi: *Makhzan al-Asrār* (L'Emporio dei segreti), *Leylā e Majnun* (trad. it. a cura di G. Calasso, Adelphi, Milano 1985),

dedicò a principi e sovrani suoi contemporanei, da cui ricevette un compenso senza tuttavia mai ottenere la carica di poeta di corte. Peraltro già nel suo primo poema egli ci avverte del ruolo umiliante e degradante cui molti poeti in servizio a corte dovevano piegarsi.

La storia di Turandot si trova nel suo quarto poema intitolato *Haft Peykar* (“Le sette effigi” o “Le sette principesse”, nella versione italiana di Alessandro Bausani),⁵ un poema il cui eroe-protagonista è un sovrano persiano preislamico, il re sassanide Bahrām V (reg. 421-438). Ma riassumiamo brevemente il contenuto del poema. Il protagonista, re Bahrām sposa sette principesse ossia le figlie dei sette più grandi sovrani della terra, ognuno dei quali signoreggia un “clima” ossia una regione della terra. Ciascuno di questi sette climi o regni, secondo concezioni risalenti alla geografia tolemaica, è sottoposto all’influsso di uno dei sette pianeti. Ciascun pianeta poi non solo è associato a un giorno della settimana, bensì anche a un colore particolare. Il re Bahrām fa dunque costruire un palazzo con sette padiglioni, ciascuno dipinto nel colore del rispettivo pianeta. Qui il sovrano va a vistare ciascuna principessa, nel giorno della settimana a lei assegnato, vestito nel colore del rispettivo pianeta. Quindi, come introduzione alla prima notte di nozze, si fa raccontare dalla principessa-sposa di turno una storia che stuzzichi e predisponga all’amore. In quale giorno, voi vi chiederete, verrà raccontata la storia di Turandot? È il martedì, il giorno di Marte, a cui appartiene il colore rosso, che qui è inequivocabilmente il colore del sangue e a raccontare è, sorprendentemente, la principessa russa. Ora vorremmo accostarci più in dettaglio a questo racconto che, in buona sostanza, informerà poi tutte le versioni successive che andremo a esaminare.

1. La storia del martedì in Nezāmi

Il titolo dice precisamente: “La storia della principessa che si rinchiusse in una fortezza” (*Hekāyat-e dokhtar-e pādshāh ke dar qal‘e hesāri shod*). Dunque, in una città della Russia (naturalmente una Russia che corrisponde solo in parte a quella odierna) signoreggiava un re buono che aveva una figlia che egli aveva amorevolmente allevata (si noti, entrambi restano innominati in Nezāmi). Ella non era soltanto di abbagliante bellezza, era pure stata ben educata e istruita alla lettura, ovvero, leggo qui dalla bella e precisa traduzione di Alessandro Bausani

Ma oltre la bellezza e il dolce sorriso aveva appreso cognizioni d’ogni genere, aveva

Haft Peykar (lett. Le sette effigi, per la trad. it. v. nota successiva), *Khosrow e Shirin* (trad. it. a cura di D. Meneghini, Ariele, Milano 2017), *Eskandar-nāmē* (Alessandreide), in due parti: *Jalāl-nāmē* (Libro della Gloria) e *Eqbāl-nāmē* (Libro della Fortuna di Alessandro, trad. it. di C. Saccone, Rizzoli-Bur, Milano 1997, NdC].

5 Nezāmi, *Le sette principesse*, a cura di A. Bausani, Leonardo da Vinci, Bari 1967 (nuova edizione: Rizzoli-BUR, Milano 1997).

vergato carte d'ogni ramo della scienza, aveva letto tutti i libri d'incanto del mondo, le malie e le cose occulte.⁶

Turandot (la chiameremo per nome per semplificare le cose, benché – come s'è detto – il nome manchi in Nezāmi) di queste conoscenze farà uso prestissimo.

Da ogni dove fioccano le domande di matrimonio e si fanno avanti pretendenti alla sua mano: uno si fa bello del suo oro, un altro della propria forza, un terzo dell'uno e dell'altra. Ma Turandot non ne vuole sapere del matrimonio. Tuttavia, siccome i pretendenti la assediano senza tregua, ella decide infine di sottrarsi loro una volta per tutte. Col consenso del padre, Turandot si fa costruire un solitario castello in cima a un monte; quindi non solo si ritira al suo interno, ma persino – ricorrendo alle proprie conoscenze in scienze occulte – riesce a impedire la salita sino ad esso con tutta una serie di talismani, apparecchi magici in forma umana i quali, automaticamente, passano a fil di spada qualsiasi intruso. Questa condotta le vale presto il titolo di “bella della fortezza” (*'arus-e hesāri*) ovvero “signora del castello” (*bānu-ye hesāri*).

I pretendenti che, avuta notizia della sua bellezza, si avventurano nella scalata al castello, vengono dunque uccisi dagli automi. Potrebbe bastare così: ma Turandot – come si dice in tedesco “hat Blut geleckt” (ha leccato sangue) cioè ha cominciato a prenderci gusto.

Turandot è pure – come ci dice il testo di Nezāmi – una eccellente pittrice e così la vediamo dipingere un autoritratto di se stessa, in grandezza naturale, che poi farà appendere alle porte della città, facendo al contempo pubblicare le condizioni che i pretendenti alla sua mano dovranno soddisfare. Preliminare a tutto è l'ammonizione che solo un autentico uomo (*mard*) potrà avere una possibilità di raggiungere il castello. Le condizioni dunque sono quattro e dicono:

1. il pretendente deve avere buon nome e possedere nobile natura (*neku'i*)
2. deve saper vincere i talismani
3. deve saper trovare la porta d'ingresso che è nascosta quanto lo sono le porte del paradiso (uno dei vari indizi al ruolo sacrale, numinoso, di Turandot)
4. deve infine risolvere gli enigmi che ella gli porrà nel castello del padre.

Molti pretendenti osano compiere la salita al castello, perdendo la vita nell'impresa. Le loro teste vanno a “decorare” le mura della città. Finché da ultimo un nobile principe che andava a caccia, giungendo davanti alle porte della città, vede l'immagine:

un'immagine seduttrice e affascinante, una figura che con la sua bellezza e ornatezza

6 Nezāmi, *Le sette principesse*, cit., p. 148.

gli rapì d'un subito la pace del cuore.⁷

Ma il principe osserva anche le teste mozzate appese alle mura e legge le quattro condizioni suddette. Per un po' egli rimane a combattere con se stesso sul da farsi. Gli è perfettamente chiaro che la sua vita corre un rischio mortale, ma anche che, senza quella donna, non potrà mai essere felice.

Se trattengo la mano da quella immagine di desiderio, ciò spezza la pazienza dell'animo mio.⁸

Dopo alquanto esitazione, egli si decide a osare l'impresa. Al principe risulta anche chiaro che potrà vincere i talismani solo ricorrendo alle forze della magia. Viene a sapere di un saggio, un "fascinatore di démoni, imparentato con gli angeli",⁹ si reca da lui e lo trova in una caverna come un asceta. Ma il nostro poeta lo designa anche come "filosofo": è al-Khidr, l'immortale santo dell'Islam,¹⁰ che, in Nezāmi e altrove, gioca il ruolo di iniziatore. Da questo saggio il nostro principe ottiene conoscenze occulte a sufficienza per potersi liberare dei talismani. A quel punto, avvolto in panni rossi, egli si fa strada con successo attraverso gli automi e anche l'entrata del castello viene rapidamente trovata. Turandot non si mostra assolutamente furiosa, come avverrà nelle versioni più tarde, anzi ella si felicita con lui, e poi lo invita a trovarsi entro due giorni con lei nel castello del padre per risolvere gli enigmi che gli saranno posti:

Io ti chiederò quattro cose occulte e, se tu saprai darmi l'occulta risposta, la mia amicizia sarà tutta congiunta con te e senza più pretesti si porrà mano a stringere il vincolo nuziale.¹¹

A quel punto, per prima cosa, il principe riarrotola il ritratto della principessa, fa portare via le teste mozzate e le fa seppellire insieme con i cadaveri decapitati. Gli abitanti del castello giurano che essi non permetteranno un ulteriore assassinio, che piuttosto vogliono fare del principe il loro nuovo sovrano e, se necessario, detronizzare il vecchio re. Qui certo si vede che il cuore di Nezāmi batte dalla parte del popolo, come già osservava l'iranista russo-sovietico Bertel's.¹² Il libretto di

7 Ivi, p. 152.

8 Ibidem.

9 Ivi, p. 153.

10 [Su questo personaggio, si veda di C. Saccone, *Elia/Al Khidr nella tradizione musulmana* in A. Grossato (a cura), *Elia/al-Khidr, l'archetipo del maestro invisibile*, Medusa Ed. (Collana Viridarium), Milano 2004, pp. 103-143. NdC]

11 Ivi, p. 155.

12 [Del grande iranista russo esiste una preziosa traduzione in italiano: E. Bertels, *Il grande poeta azerbajgiano Nezami Ganjavi*, trad. dal russo di F. Pastore, Teti Editore, Roma 2019, NdC].

Puccini¹³ ci mostra invece un popolo altalenante che è ora assetato di sangue, ora nuovamente compassionevole, insomma una massa manipolabile, come certamente egli poteva esperire coi propri occhi al tempo del fascismo incipiente in Italia.

Ora giunge il momento degli enigmi, ma non si tratta di usuali indovinelli come sappiamo dalle versioni più tarde. Qui piuttosto abbiamo un silenzioso scambio di gesti e oggetti simbolici, che da ciascuna delle due parti vengono retamente interpretati e a cui viene poi, di volta in volta, risposto con altri gesti simbolici facentici: insomma, una sorta di raffinato gioco erotico senza tocamenti.

Turandot è sorpresa e affascinata da come il principe sappia bene comprenderla e dichiara infine la sua disponibilità a sposarlo. Le nozze vengono rapidamente celebrate, il vecchio re affida il trono al principe che continua a vestire di rosso e per questo si guadagna il soprannome di “re dalla veste rossa” (*malek-e sorkh-jāme*). Qui – osserveremo – in effetti il rosso non allude più al sangue versato, bensì al sangue come veicolo di vita e suggerisce ulteriori belle connotazioni come ad esempio: rosa, oro, guance rosse ecc. che il poeta va enumerando nella sua lode finale del color rosso, come peraltro fa pure in ciascuno dei sette racconti del suo poema con il relativo colore.

2. Le altre versioni

In questa sezione vorrei dare un breve sguardo alle altre versioni per il periodo che va da Nezāmi sino a Pétis de la Croix, l'autore dei “Mille e un giorno”, ma lo spazio limitato mi costringe a saltarla.¹⁴ Menzioniamo soltanto che queste versioni sono in prosa, che hanno normalmente un lungo antefatto concernante le avventure dell'eroe Calaf e suo padre Timur, e che la scena si sposta della Russia a Bisanzio e poi in Cina.

Dobbiamo parlare in breve della raccolta di fiabe “I mille e un giorno” che il menzionato studioso francese Pétis de la Croix tradusse in francese, o piuttosto, come sostengono alcuni, si inventò. In ogni caso, un manoscritto dell'originale non si è trovato, l'esistenza dell'autore apparente dell'opera, un derviscio di nome Moclès ossia Mukhlis, non è mai stata provata. Tuttavia, l'alternativa non è che Pétis si sia inventato queste storie, bensì che egli abbia facilmente potuto raccoglierle da diverse fonti persiane. E, quantomeno nel caso della “Turandot”, la disponibilità di diverse versioni persiane da Nezāmi in poi dimostra che Pétis de la Croix non se l'era di sicuro inventata. La versione di Pétis è servita poi da modello a Carlo Gozzi per il suo dramma “Turandot”. Questo fu a sua volta rielaborato in un dramma tedesco da Friedrich Schiller,¹⁵ e la rielaborazione di Schiller tradotta in italiano è

13 E. M. Ferrando (a cura), *Tutti i libretti di Puccini*, Garzanti, Milano 1984.

14 In proposito, cfr. F. Meier. *Turandot in Persien*, in “ZDMG”, XCV (1941), pp. 1-27 e pp. 415-421.

15 F. Schiller, *Turandot Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi*, Reclam, Stuttgart 1975.

stata fonte di ispirazione per i due librettisti dell'opera di Puccini, Giuseppe Adami e Renato Simoni, in misura assai maggiore che non il dramma del Gozzi. Sulle ulteriori elaborazioni della materia del dramma, tra le altre le opere di Ferruccio Busoni e di Gottfried von Einem, come pure i drammi di Bertolt Brecht e di Wolfgang Hildesheimer, non posso in questa sede inoltrarmi.

In quel che segue vorrei portare l'attenzione su alcune a mio parere importanti differenze nelle varie rielaborazioni della materia operate da Nezāmi, Mukhlis, Pétis, Gozzi, Schiller e Puccini.

1. La prima differenza consiste nel fatto che i personaggi in Nezāmi non hanno un nome; al contrario in Pétis e nei più tardi autori i nomi ci sono, e sono nomi arabi, persiani e turchi che, presumibilmente, si trovavano anche nelle primissime versioni persiane studiate da Fritz Meier. Il principe dunque si chiama Khalaf, nome arabo; Turandot è una contrazione da *Turan-dokht*, che è certamente persiano e significa “figlia del Turan” o, come lo traduce il Meier, “Miss Turan”, per non menzionare che questi due nomi.

2. Ma è stato cambiato pure, come s'è appena osservato, il teatro della scena che ora si trova non più in una città russa o slava, bensì a Pechino. Anzi, il colore cinese viene accentuato ulteriormente nell'opera di Puccini attraverso la regia, i nomi propri e le allusioni a riti e concezioni religiose come pure, e non da ultimo, attraverso l'elemento cinese nella musica. Nelle opere di Gozzi e Schiller entra poi un elemento italiano attraverso l'introduzione di alcune figure provenienti dalla commedia dell'arte: Pantalone, Tartaglia, Brighello e Truffaldino; insomma, almeno in Gozzi, ogni riferimento reale al tempo e al luogo viene consapevolmente eliminato e con ciò l'intreccio stesso, che nella versione del Pétis sembra ancora storicamente ben ancorato attraverso la esatta descrizione della topografia sottostante, viene in Gozzi trasportato nel fiabesco e risulta mitigato nelle sue durezza.

3. Un ulteriore aspetto formale che subisce vistosi mutamenti è la lunghezza e la complessità dell'intreccio. La versione di Nezāmi, così come alcune delle versioni persiane in prosa, sono assai più corte di quelle posteriori. Come in tutte le sue opere Nezāmi è un narratore conciso e essenziale ed è solo nelle descrizioni, soprattutto in quelle relative a umane bellezze, che egli indugia alquanto concedendosi dei lirici “ritardando”, ma l'azione viene sempre presentata nel modo più stringato possibile. Nelle versioni posteriori invece il semplice lineare intreccio viene ampiamente complicato. In Pétis e nelle tarde rielaborazioni persiane, emerge un lungo antefatto relativo alle origini e alle precedenti avventure del principe Calaf e alcuni elementi di questo antefatto si legano poi all'azione principale.

4. La sezione principale, dedicata agli enigmi, segue più o meno la traccia di Nezāmi, con la differenza però che nelle versioni europee la risoluzione degli enigmi non conduce ancora al *happy end* della storia; invece la tensione sale ulteriormente attraverso l'episodio in cui il principe Calaf, a sua volta, pone un enigma a Turandot. Ma non si tratta solamente di un aumento della tensione; piuttosto questo nuovo

sviluppo risulta chiaramente un tentativo di rendere in qualche modo plausibile il repentino mutamento di Turandot da fredda assassina ad amante appassionata. Infatti mentre la Turandot di Nezāmi si rallegra del fatto che il principe Calaf riesca a sciogliere gli enigmi quasi senza sforzo e, senza opporre altra resistenza, consente felice al matrimonio, nelle versioni posteriori al contrario ella diventa oltremodo furibonda, perché nel suo orgoglio illimitato sente la sconfitta come una vergogna insopportabile e dunque in nessun caso è disposta a sottomettersi al principe Calaf come moglie. Turandot, anzi, tenta di persuadere il padre a porre tre nuovi indovinelli al suo pretendente, cosa che però egli rifiuta di fare, essendo ormai da tempo disgustato della crudele serie di assassinii assurdi e contrari a ogni legge, e anche perché egli ha già scelto il nobile principe come genero e erede al trono. Da questa situazione senza vie d'uscita, risulterà poi in tutte le versioni posteriori l'atto conclusivo.

Per risparmiare a Turandot l'umiliazione, Calaf le offre una alternativa: lui stesso le porrà questa volta un enigma, e se la principessa lo scioglierà, lui sarà pronto a morire; ma se lei non ci riuscirà, dovrà adempiere a tutte le condizioni che lei stessa all'inizio aveva posto e cioè diventare la moglie del principe. L'enigma consiste in questo: ella dovrà scoprire entro il giorno seguente la vera identità del principe, ossia il suo nome e la sua origine. Turandot cerca febbrilmente per tutta la notte di giungere alla soluzione, e alla fine le riesce attraverso un espediente di scoprire il segreto di lui. Ella si reca da lui nottetempo travestita da schiava, e gli fa sapere che Turandot lo farà uccidere il giorno seguente; al che lui, durante uno sfogo disperato, pronuncia il proprio nome fino ad allora taciuto senza problemi: Calaf, il figlio di Timur! E Calaf, il giorno seguente è annichilito quando ella pronuncia il nome di lui e di suo padre. E siccome egli crede sempre di essere odiato da Turandot, è deciso a por fine alla propria esistenza ormai per lui priva di significato. Ma proprio quando sta per pugnalarsi a morte, ecco che Turandot si getta tra le sue braccia, e gli confessa il proprio amore, nel frattempo ridestatosi in lei, lasciando stupefatto non solo Calaf ma anche tutti i presenti.

5. Nei due drammi, e nell'opera il *happy end* viene però offuscato dal suicidio di una schiava, che si chiama Adelma¹⁶ (Adelmülc) in Gozzi e Schiller, Liù nel libretto di Puccini. Adelma aveva sperato di poter conquistare Calaf essendosene segretamente innamorata, e di fuggire con lui. Vedendo naufragato il suo piano, Adelma si toglie la vita *coram publico*.

Liù, innamorata di Calaf anche lei, credeva di essere l'unica a conoscere la vera identità del principe e si toglie la vita, di nuovo dinanzi alla corte riunita, per sfuggire all'inevitabile interrogatorio di Turandot e salvare così attraverso la sua morte la vita del principe Calaf. Il suicidio di Liù è in realtà privo di senso, perché Turandot durante la notte precedente ha già strappato il segreto al principe. Però il suo sacrificio non

16 Questo nome che spunta la prima volta in Gozzi mi sembra di etimologia oscura. In Pétis invece la donna ha un nome di origini inequivocabilmente arabe: Adelmülc (Giustizia del Regno).

avviene invano, perché esso comporta lo scioglimento del gelido cuore di Turandot. Liù, la schiava cinese, si mette così degnamente al fianco di Madame Butterfly, la geisha giapponese nell'opera omonima di Puccini.

3. *Motivi ricorrenti*

Chiediamoci ora quali siano i motivi ricorrenti di questo soggetto.

- Il motivo centrale è senza dubbio quello della donna potente, bella e intelligente, un motivo prediletto dal poeta Nezāmi, nei cui poemi spesso spuntano fuori donne di questo tipo (si pensi soprattutto alla bella Shirin l'eroina del suo secondo poema).¹⁷ Certo, figure che sono diametralmente opposte a quella che era la reale posizione delle donne nella società. Egli tratteggia, come ho detto all'inizio, la "principessa del castello" non solo come caratterizzata da bellezza sconvolgente, ma anche da grande astuzia e inusitata cultura, e questi tratti verranno conservati nella Turandot di tutte le versioni posteriori.

- Strettamente connesso a questo è il motivo della "potenza del ritratto". Guardando l'effigie di Turandot – cito a questo proposito un passo nella versione del Pétis – Khalaf esclama:

Quale fuoco viene all'improvviso ad animarmi? Quale disordine semina nei miei sensi questo ritratto? Santo cielo! È dunque destino di tutti quelli che lo guardano innamorarsi della crudele Principessa che esso rappresenta? Ahimè, ben m'accorgo che ella mi ispira lo stesso sentimento che già travolse lo sventurato principe di Samarcanda. M'arrendo alla bellezza che l'ha ferito e, ben lungi dal lasciarmi terrorizzare dalla sua spaventosa sorte, per poco non invidio lui e la sua fine! Che cambiamento mio Dio, poco fa non potevo concepire la follia che ha spinto altri uomini a disprezzare le minacce dell'editto, e ora invece non ci vedo nulla di spaventoso. Dov'è il pericolo? Non lo vedo più.¹⁸

Questo della "potenza del ritratto" è un motivo frequente, e dalle varie sfaccettature, della letteratura fiabesca di tutto il mondo. Il dipinto può ridestare nello spettatore un amore ardente, e per ciò causare una *quête* più o meno ricca di avventure e la cui conclusione di regola è un lieto fine. Ma il dipinto con la sua *magica potenza*¹⁹ può anche scatenare, attraverso la persona ritratta, una insuperabile avversione verso l'altro sesso, che di nuovo potrà essere guarita solo attraverso un ritratto che convogli un messaggio contrario. Insomma, la potenza del ritratto finisce per toccare il dominio della psicopatologia e della psicoterapia. Né mancano esempi nelle letterature orientali. Se ne trovano nelle *Mille e una notte*, nelle *Mille e un*

17 Cfr. J. C. Bürgel, *Die Frau als Person in der Epik Nizamis*, in "Asiatische Studien", XLII (1988), pp. 137-155.

18 Pétis de la Croix, cit., trad. it., vol. I, pp. 193-250, qui p. 210.

19 Su questo concetto cfr. di J. C. Bürgel, *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam*, C. H. Beck, München 1991.

giorno e altrove.²⁰

- Alla potenza dell'amata appartiene anche il fatto che essa sopraffà l'amante e, quando lei diventa per lui irraggiungibile, ecco che lui si ammala e muore. La malattia o la morte per amore, sono ben noti motivi della narrativa non solo islamica: una intera antichissima tribù araba, gli 'Udhra [italianizzato in "Udhriti"], era famosa perché i suoi giovani morivano di amore inadempito, amore per una donna che, di regola, era loro proibita per disparità di rango sociale. Da questa situazione è nata poi nella lirica la figura dell'amata "assassina" che per il suo misfatto non deve pagare alcun prezzo del sangue, anzi, gli amanti aspettano gioiosamente la sua mano omicida. Una bella metafora di tutto questo è nella gazzella con lo sguardo assassino.²¹ I ruoli di cacciatore e selvaggina vengono invertiti. La tendenza alla esagerazione iperbolica, che ha permeato a mo' di fermento tutta la poesia islamica, ha condotto presto a una moltiplicazione degli assassini, insomma questa bella crudele ammazza non uno ma tutti gli amanti, per esempio in questo verso di Hāfez:

Hosn-e bi-pāyān-e u chandān ke 'āsheq mikoshad
Zomre-i digar be-'eshq az gheib sar bar mikonand
(ed. Khānlari 194,7)

[Per quanti amanti uccida la bellezza sconfinata di lei
un'altra schiera ne spunta fuori, per amore, dall'invisibile]

Questa esagerazione doveva sembrava assurda, e in effetti lo era e lo è. Eppure essa doveva acquistare un significato, per quanto macabro, quando l'oggetto della lirica amorosa divenne il famoso *dust* oppure *yār*, cioè amico maschile. Con il che furono resi utilizzabili due ulteriori ambiti metaforici: quello del panegirico e quello della mistica. Ossia, l' "amico" ora doveva alludere vuoi al principe vuoi a Dio. Certo, il signore medievale era un monarca assoluto che se non amato era comunque venerato, a prescindere dal numero di vittime causate dalla sua tirannia; e Dio, che nel cuore di ogni mistico accende l'amore rovente, infligge dopotutto la morte a questi suoi amanti. D'altronde, la morte per il mistico non rappresenta nulla di minaccioso, semmai è la porta d'ingresso alla agognata *unio mystica*, all'amorosa unificazione dell'anima con Dio. Qui si dà la possibilità di offrire una interpretazione in qualche modo sensata, fra tanta assurdità, al racconto di *Turandot*, senza peraltro

20 Si veda il capitolo "Love on sight of pictures: a case study in the magic of the pictorial art", in J. C. Bürgel, *The feather of Simurgh. The "lectic magic" of the arts in medieval Islam*, New York University Press, New York 1988, pp. 118-138 [trad. it.: «Questo ritratto è così bello che incanta!». Sul motivo «Love through sight of picture» nella letteratura classica dell'Oriente islamico, in "Quaderni di Meykhane", VI (2016), pp. 1-10].

21 Cfr. di J. Ch. Bürgel, *The Lady Gazelle and her murderous glances* in "Journal of Arabic literature", XX (1989), pp.1-11.

che tutti i dettagli possano essere riportati entro questa cornice interpretativa. Ma sulla questione della interpretazione tornerò verso la fine del mio intervento.

- A fronte di questo motivo centrale, straniante e di difficile interpretazione, che in fondo agisce un po' come un enigma irrisolvibile, gli altri motivi non ci pongono nessun problema paragonabile. Ci possiamo perciò contentare di una breve rassegna.

Come ho già avvertito all'inizio, il motivo dell' "enigma mortale" compare già nell'antichità: la Sfinge egiziana, più tardi ripresa dalla mitologia greca, porgeva a ogni viandante un enigma e chi non sapeva dare la risposta giusta veniva immediatamente da essa divorato. Quando Edipo le diede la giusta risposta, essa si precipitò nell'abisso. Edipo, che con la sua vittoria sulla Sfinge aveva liberato la città di Tebe dal mostro, ottenne in compenso la signoria su Tebe e Giocasta in moglie. Qui dunque sono contenuti quasi tutti gli elementi che incontriamo in Nezāmi e nelle posteriori versioni [della storia di Turandot]. Quello che ancora manca è l'avversione per gli uomini, un altro motivo in effetti, su cui torniamo fra poco.

Come abbiamo osservato, il gioco dell'indovinello in Nezāmi non consiste in domande e risposte, bensì in un silenzioso scambio di oggetti simbolici. In tutte le versioni posteriori della storia di Turandot, si trovano però solo indovinelli di parole con Turandot che pone domande e il principe Calaf che risponde. Le tre domande che si trovano negli indovinelli posti da Turandot, variano da autore a autore. In Pétis de la Croix si tratta del sole, del mare e dell'anno; in Gozzi: il sole, l'anno e il leone adriatico (senza dubbio una concessione alla sua madrepatria Venezia); in Schiller: l'anno, l'occhio, l'aratro; in Puccini: la speranza, il sangue e Turandot stessa.

- Al pari dell'indovinello o enigma, anche la identità occultata è un motivo frequente nelle fiabe, come peraltro anche nella esistenza reale, e spesso la stessa sopravvivenza di una persona dipende dal fatto che la sua vera identità non venga scoperta. Questo appare essere il caso del principe Calaf. Molto bello è che, col germinare dell'amore di Turandot per Calaf, la domanda circa la sua identità perda significato. Questo aspetto, nell'opera di Puccini, è presentato in modo nuovo e inarrivabile nel momento in cui Turandot, proprio alla fine, con la scoperta del nome di Calaf sembra sia sul punto di pronunciare, come ci si aspetta, la sentenza di morte: "Tengo nella mia mano la tua vita"; subito dopo però, come trasformata esclama: "ora conosco il nome dello straniero, il suo nome è Amore".

- Prima che ci volgiamo a trattare le varie possibilità d'interpretazione, resta ancora un ultimo motivo da lumeggiare rapidamente, ossia quello della avversione per gli uomini.

La causa di ciò, nei racconti orientali in cui spunta questo motivo, è spesso - come s'è anticipato - un dipinto o un sogno. Così, si tratta ad esempio di un sogno dell'eroina nella storia-cornice dei *Mille e un giorno*: "un cervo caduto in una trappola viene liberato da una cerva. Subito dopo è la cerva che finisce prigioniera del medesimo laccio, ma il cervo, invece di prestarle il suo aiuto, la lascia al suo destino". Secondo questo schema, sono costruiti dipinti e sogni che scatenano la

misandria o la misoginia; e analogamente accade per le immagini che verranno poi impiegate per la guarigione.

La causa dell'avversione può essere, come nel caso di *Turandot*, una bellezza assolutamente straordinaria che attira così tanti pretendenti che la donna ne ha presto abbastanza e deve pensare a un qualche rimedio. Schiller poi ha avuto la geniale idea di motivare la crudele condotta di *Turandot* non solo con il suo bisogno di libertà e indipendenza, ma anche con un'altra ragione. Ecco cosa fa dichiarare a *Turandot* rivolta al principe Calaf:

Io vedo, attraverso tutte le terre dell'Asia, la donna
umiliata e condannata alla condizione di una schiava.
Così io voglio vendicare il mio sesso ingiuriato
su questi uomini arroganti, a cui in fondo
nessun altro privilegio sul sesso gentile
fu dato, che la sola forza brut!²²

Nell'opera [di Puccini], sia pure in modo meno convincente, la vendetta viene fatta scaturire da una antica ingiustizia patita da un'ava di *Turandot*.

Interessante è anche un'altra giustificazione, che va al di là della pura motivazione amorosa, che il protagonista maschile in Nezāmi ci presenta per la sua arditissima impresa. Come s'è poco fa accennato, al momento in cui Calaf si decide all'impresa egli avrebbe superato il proprio egoismo:

Non mi dolgo per me, ma vengo a chieder vendetta di centomila teste! O scioglierò
d'attorno alle altrui teste questo cerchio, o ci rimetterò la testa mia stessa! (p. 154)

Si potrebbe magari supporre che per Nezāmi proprio questo superamento di se stesso, questo altruismo, fosse il motivo fondamentale per cui l'eroe vince l'impresa, soprattutto se ci si ricorda quanto lui (attraverso le parole della principessa russa) ci dice degli altri pretendenti: essi erano capaci di mettere in campo tutto l'oro, la forza o entrambi pur di conquistare *Turandot*, ma nessun qualità morale.

Schiller fa dichiarare al suo Calaf un'altra ragione che certamente depone per l'idealismo di questo poeta:

Va a caccia l'eroe per un'ombra della Fama
attraverso i campi sanguinolenti della morte. E solo
la bellezza sarebbe senza pericolo ottenibile,
lei che di tutti gli dei è la prima e l'eccelsa?

Questo non ci ricorda solamente la ben nota massima di Schiller:

E voi, se non arrischiate la vostra vita

mai per voi la libertà sarà conquistata!

Ancor più notevole mi pare che qui è implicato un contesto metafisico. La bellezza di Turandot ha qualcosa di divino, sta per il Divino, è un terreno riverbero della bellezza divina ossia, con i termini usati da Schiller nella sua *Turandot*, “Abbild” und “Urbild” (riflesso e idea/effigie originale): Turandot e l’*Abbild* terrestre dell’ *Urbild* celeste della bellezza. Si tratta di un elemento che, anche nelle altre rielaborazioni e persino nel libretto [di Puccini], si lascia qua e là intravedere.

4. Possibili interpretazioni

Di qui ci spostiamo ora al nostro ultimo punto rilevante, ossia la domanda circa le possibili interpretazioni di questo affascinante soggetto. Il fatto che esso nel suo nocciolo rimandi a un mito, il mito della Sfinge, ci lascia supporre che qui non si tratti tanto di varianti eccentriche o magari patologiche della condotta umana, quanto piuttosto di domande ontologiche fondamentali: chi rappresenta Turandot? chi rappresenta Calaf? che significano gli indovinelli?

Una possibile interpretazione, come sopra s’è ricordato, è in chiave mistica. Quindi Turandot con la sua bellezza sarebbe un riflesso di quella divina, in conformità a un assioma della mistica islamica che in ultima analisi deriva da radici neoplatoniche e che suona: *inn Allāh jamīlun wa yubibbu l-jamāl* (ossia: Dio è bello e ama la bellezza).²³ Allora Calaf rappresenterebbe l’anima umana che deve essere pronta ad abbandonare l’esistenza terrena per poter realizzare, nella morte, l’unificazione con la divinità. La capacità di risolvere gli indovinelli o enigmi, potrebbe essere interpretata come illuminazione che è data al mistico in virtù del suo incondizionato amore di Dio; i numerosi pretendenti che falliscono sarebbero di conseguenza tutti quelli il cui amore di Dio in vita non è stato abbastanza grande per poter partecipare all’illuminazione e che perciò muoiono non-illuminati e non-redenti.

Tuttavia a me non pare indispensabile sovrapporre al nostro soggetto una interpretazione allegorica in chiave mistica. Si potrebbe anche pensare a una interpretazione politica, quale pure si trova accennata in Nezāmi, accanto a quella mistica; questa interpretazione è nella storia di un eroe che, rischiando la sua stessa vita, libera un popolo dalla tirannia di un sistema di potere, come lo fa già Edipo, superando la tirannia della Sfinge.

Ma una ulteriore significativa interpretazione mi sembra di potere qui individuare. Ossia si può vedere in Turandot e nei suoi enigmi una metafora della vita dell’uomo eccezionale e dei compiti [straordinari] che essa gli accolla. Per le mete attraenti che

23 [Si tratta di un celebre *hadith* (detto del profeta Maometto o a lui attribuito), particolarmente caro ai mistici musulmani. Di tali *hadith* esistono svariate raccolte, il lettore italiano può leggerne due particolarmente corpose: al-Bukhari, *Detti e fatti del Profeta dell’Islam*, a cura di V. Vacca, S. Noja e M. Vallaro, UTET, Torino 1982; e al-Nawawi, *Il Giardino dei Devoti. Detti e fatti del Profeta*, SITI, Trieste 1990), NdC].

la vita ci pone innanzi – si tratti di un grande amore, una scienza da padroneggiare, una scoperta o invenzione in cui valga la pena impegnarsi, un talento artistico da realizzare – per tutto ciò si ha bisogno di dedizione totale, di impegnare la propria esistenza.

Volgiamo nuovamente lo sguardo, a mo' di conclusione delle nostre riflessioni, alla Sfinge, e precisamente alle sfingi del *Faust II*, che Goethe fa entrare nella famosa spettrale scena della notte di Valpurga. Mostrando tratti sia egizi che greci, queste sfingi pongono a Mephisto degli enigmi. Per Goethe, rappresentano il Tempo che sopravvive a tutti i cambiamenti nella sua enigmaticità scevra di emozioni:

Sediamo davanti alle piramidi
e giudichiamo, in alta corte, i popoli
Inondazioni, guerra e pace...
E non mutiamo volto²⁴

Certo in questa prospettiva manca il fattore decisivo della materia-Turandot: l'amore, quella forza di cui Nezāmi - senza alcun dubbio uno dei più grandi cantori dell'amore della letteratura mondiale - ha detto:

Il mondo è amore, tutto il resto è opera d'inganno (ossia: miraggio, illusione)
tutto è gioco vuoto, eccetto il gioco d'amore!²⁵

24 J.W.Goethe, *Faust e Urfaust*, trad. di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2003, 9a ed., vol. II, p. 421.

25 Nezāmi, *Khosrow e Shirin* (ed. Dastgerdi), Ebn Sina, Teheran 1954, p. 33, vv. 10-11.

UNA LETTURA TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Crimini femminili e magia: da Apuleio a J. Joyce

Ezio Albrile

Le origini del romanzo antico restano piuttosto nebulose, poiché elementi narrativi e romanzeschi si trovano anche in opere precedenti, come ad esempio le *Storie* di Erodoto. Tuttavia, la novella – o il romanzo, come oggi lo intendiamo – inizia a svilupparsi solo in epoca tarda, quando la letteratura greca si distacca dalle sue origini civico-liturgiche per diventare oggetto di lettura privata e individuale. Questa fioritura del genere romanzesco è probabilmente il risultato di una combinazione di fattori: il gusto per l'esotico e l'avventura, affermatosi dopo le conquiste di Alessandro Magno; l'interesse per tematiche erotiche, alimentato dalle perdute *fabulae Milesiae* (*Milēsiakoi logoi*) di Aristide di Mileto (fine II sec. a.C.); influenze folkloriche¹; apporti culturali orientali, in particolare egiziani e indiani; lo sviluppo dell'elegia alessandrina, con le sue narrazioni drammatiche ed erotiche, e altro ancora. Un'importante testimonianza in questo senso sono le *Metamorfosi* di Apuleio – o, se si preferisce, *L'asino d'oro*. Un'opera sconcertante, non tanto per la materia, che anzi può risultare sorprendentemente familiare al lettore contemporaneo, quanto per il modo in cui essa è sviluppata: un impasto confuso di generi, di stili, di registri, che lascia una sensazione ambigua, difficile da mettere a fuoco. È un libro che si legge con piacere, ma di un piacere incerto, sfuggente. Lucio, il protagonista, si presenta a noi con la fisionomia inconfondibile dell'uomo moderno: inquieto, curioso, dominato da una sensualità che non riesce a contenere, travolto dagli eventi eppure sempre intento a decifrarli come se nascondessero un senso più alto, più profondo. È un «giovane greco» che cerca, ma non sa bene cosa; e forse proprio per questo ci somiglia. E mentre racconta – con voce ora concitata, ora ironica, ora disperata – le sue avventure, i suoi errori, le sue metamorfosi, sentiamo risuonare in quelle pagine una tonalità che ci è familiare: quella della giovinezza, certo, ma anche quella di una coscienza che, pur smarrita, non rinuncia a interrogare la realtà. Eppure, a mano a mano che si procede nella lettura, cresce un senso di smarrimento. Si ha la sensazione che tutto si confonda, che ogni elemento – la magia, la religione,

1 A. SCOBIE, *Apuleius Metamorphoses (Asinus aureus)*, I: *A Commentary* (Beiträge zur klassischen Philologie, 54), Meisenheim am Glan, A.Hain 1975, pp. 26-33; ID., *Apuleius and Folklore. Towards a History of ML3045, AaTh567, 449A* (Mistletoe Series, 17), The Folklore Society, London 1983.

il desiderio, la filosofia, la retorica – si affastelli senza un ordine preciso. Apuleio sembra voler dire tutto, ma proprio per questo finisce per non dire nulla in modo definitivo. Il libro si trasforma allora in uno specchio deformante: affascina, certo, ma nello stesso tempo disorienta. Non è un'opera coerente. È, piuttosto, un labirinto; ma un labirinto non costruito per perdersi, bensì per cercare – magari invano – un centro che forse non esiste. E in questo suo carattere enigmatico, contraddittorio, persino caotico, *L'asino d'oro* ci parla forse più di ogni altro testo antico del nostro tempo: un'epoca che, come quella di Apuleio, sembra non sapere più distinguere tra l'arte e l'illusione, tra il sapere e la superstizione, tra la verità e il sogno.

Fin dall'inizio della narrazione, in un groviglio disordinato e insieme affascinante, affiora un senso di abbandono emotivo profondo, sotterraneo. Lucio, il protagonista, giunge in Tessaglia – terra di streghe, incantamenti e presagi – e assiste, ancora ignaro di ciò che lo attende, al racconto inquietante di Aristomene. È un momento che sembra marginale, quasi introduttivo, e invece rivela già tutta l'ambiguità dell'opera. Al centro di questo racconto c'è Socrate e attorno a lui si addensa un enigma: è davvero morto per magia, vittima tragica di un disordine oscuro che annienta senza spiegazioni? Oppure non è che una figura deformata dal filtro stregonesco, una proiezione allucinata del tradimento?

La narrazione è rivelatrice già dal nome del protagonista, Socrate, che richiama direttamente quello del celebre filosofo ateniese². L'autoironia costituiva una delle caratteristiche fondamentali di Socrate, rendendolo una figura comica e al tempo stesso emblematica di un mondo ben lontano dall'essere idealizzato. Proprio attraverso l'ironia, Socrate era in grado di mettere in luce, con assoluta serietà, le contraddizioni e i difetti dei suoi interlocutori, guidandoli gradualmente verso la contemplazione del Bello e del Bene. Una delle sue più tipiche autorappresentazioni ironiche è quella della vecchia levatrice³. Ciò che contraddistingue il dialogo socratico è proprio la fusione tra il riso, incarnato dall'ironia e dallo svilimento di sé messi in atto da Socrate, e l'analisi profonda, libera e per la prima volta autenticamente elevata, del mondo, dell'uomo e del pensiero.

Nel romanzo di Apuleio, è il testo stesso a suggerire un'interazione tra il dramma e il comico quali chiavi interpretative; un po' come accade nel *Simposio* platonico. Le *Metamorfosi* possono così essere lette, almeno in parte, come una riflessione tra il serio e il faceto su idee ispirate proprio da Platone. Va ricordato, però, che Apuleio non è l'inventore della vicenda di Lucio/Asinello: conosciamo infatti l'esistenza di almeno altre due versioni greche della stessa storia. Apuleio, dunque, eredita una trama già esistente, pronta ad accogliere una figura paradossale come quella del Socrate platonico descritto da Alcibiade: simile a un satiro o a un sileno,

2 L. GRAVERINI, «Introduzione», in Id. (cur.), *Apuleio. Metamorfosi*, Volume 1: Libri I-III, testo critico e nota al testo di L. Nicolini, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 2019, pp. L-LIII.

3 *Teet.* 149 a-d.

apparentemente grottesco ma dotato di un'insospettabile profondità di pensiero.

Nella prima parte del romanzo si susseguono una serie di identificazioni che guidano il lettore ad abbandonarsi gradualmente alla sospensione dell'incredulità, immergendosi sempre più a fondo nel mondo narrativo attraverso diversi livelli narrativi. Come Lucio, anche Aristomene è inizialmente un ascoltatore, prima ancora che protagonista. Mentre ascolta il racconto di Socrate, all'inizio condivide lo scetticismo del suo compagno di viaggio senza nome: la sua reazione alla storia incredibile di magia che gli viene narrata è, infatti, ironica e incredula. Tuttavia, ben presto, queste difese razionali cedono, e Aristomene si lascia coinvolgere pienamente nell'atmosfera inquietante creata dalle parole di Socrate: «Cose sbalorditive mi racconti, Socrate... e non meno terribili. E sì, anche a me hai provocato non poca inquietudine, per non dire paura».

Vendette stregoniche

Aristomene incontra Socrate, un vecchio amico, ridotto in uno stato miserabile: pallido, smagrito, con un mantello strappato e nudo⁴. Socrate sembra un mendicante e l'amico, sconvolto, lo aiuta: gli dà vestiti, lo porta alle terme, lo lava, lo nutre e lo accoglie in una locanda. Dopo essersi ripreso, Socrate racconta la sua disavventura: tornando a casa dalla Macedonia, dove gli affari erano andati bene, decise di fermarsi a vedere uno spettacolo di gladiatori. Ma, prima di arrivare, venne assalito da una torma di briganti che lo derubarono completamente. Raggiunse a fatica una locanda gestita da una certa Meroe, una donna gentile che lo ospitò e con la quale iniziò una relazione sessuale. Tuttavia, quello che sembrava un colpo di fortuna si trasformò in rovina: Socrate restò invischiato in un pericoloso rapporto erotico, perdendo anche gli ultimi averi. Ed è così che si ritrovò in quello stato pietoso, vittima della malasorte.

Dopo aver udito tutto ciò, Aristomene rimprovera duramente l'amico per essersi lasciato sedurre da una donna invece di tornare a casa dai figli, definendola una vecchia baldracca. Ma Socrate, impaurito, lo zittisce subito: lo avverte che Meroe è una maga potente e pericolosa, capace di fare incantesimi tremendi, come fermare le stelle, sollevare la terra o evocare gli dèi dell'oltretomba. Aristomene inizialmente non lo prende sul serio e lo accusa di esagerare come un attore tragico, ma Socrate insiste e comincia a elencare le incredibili magie compiute da Meroe, dicendo che la capacità di far innamorare uomini da ogni dove è solo il minimo dei suoi poteri.

Aveva detto una sola parola. Una parola soltanto, e l'uomo che fino al giorno prima l'aveva amata, era diventato un castoro – racconta Socrate. Succede, pare, quando si ama una donna come lei. Un tipo che, preso da un'altra, aveva pensato di lasciarla senza troppe spiegazioni. E lei, con una calma che faceva più paura dell'ira, lo aveva trasformato in quell'animale che – si narra – si mozza i testicoli per sfuggire alla cattura. Il messaggio era chiaro, brutale, senza ironia: se mi tradisci, ti mutili

4 Ap. Met. 1, 2-19.

da solo. Di un oste, invece, che aveva avuto l'imprudenza di aprire una locanda proprio accanto alla sua, fece un rospo. Ora se ne sta in una botte mezza piena del suo stesso vino, immerso nella feccia, gracchiando frasi che forse vorrebbero essere inviti, o forse lamenti. Nessuno lo ascolta più. Un avvocato che l'aveva diffamata, diventò un ariete. Continuò a difendere le cause, certo, ma belando; qualcuno dice che non fu una grande perdita. Alla moglie di un suo amante, una donna che aveva osato rivolgerle una sola parola cattiva, fece qualcosa di peggio. Le chiuse l'utero. E siccome quella era incinta, il feto rimase là dentro; non morto, non vivo. Otto anni che si porta quella gravidanza addosso. Gonfia, pesante, come se aspettasse un elefante. Nessun medico osa toccarla.

Naturalmente la gente cominciò a mormorare. Poi a gridare, poi a odiare. Un giorno decisero di lapidarla. Senza processo. Ma lei fu più rapida. Con qualche rito oscuro, celebrato – dice – sopra una tomba, bloccò l'intera città. Le case si chiusero da sole, porte e finestre sbarrate da forze invisibili. Per due giorni, nessuno poté uscire, né entrare. Quando furono tutti abbastanza spaventati, implorarono il suo perdono. Giurarono che non le avrebbero fatto nulla; anzi, che l'avrebbero difesa da chiunque le si fosse messo contro. Così lei, soddisfatta, tolse l'incantesimo. A tutti, tranne uno: l'uomo che aveva guidato la rivolta. La sua casa, con lui dentro, venne strappata dalle fondamenta e lanciata in aria. Volò per cento miglia; atterrò in cima a una montagna arida, lontana da tutto, lontana da tutti. Dove non c'era spazio, né acqua, né vie di fuga. Nessuno lo ha più visto. Ma si dice che, la notte, si sentano ancora le sue grida.

Nel cuore di una tradizione narrativa che fonde il mito con il fantastico, si staglia la figura di una donna dotata di un potere arcano, capace di trasformare la realtà secondo il proprio volere. Non si tratta, tuttavia, di un potere esercitato con leggerezza: ogni trasformazione da lei operata è il risultato di un'offesa subita, di un gesto di tradimento, di un'invasione indebita. In un mondo dove la giustizia è spesso cieca o tardiva, la sua vendetta si manifesta con una precisione chirurgica e simbolica, che non lascia spazio a interpretazioni. Basti pensare all'uomo che, dopo averla amata, decise improvvisamente di abbandonarla per un'altra donna; non lo fece con coraggio o onestà, ma con una freddezza codarda. In risposta, lei pronunciò una sola parola, e lui si trasformò in un castoro. Non un animale qualsiasi, ma uno noto, secondo antiche credenze, per l'atto estremo di mutilarsi pur di salvarsi. In questa metamorfosi si cela un messaggio potente: il tradimento, nella sua visione, è un'automutilazione dell'identità. Non serve punire fisicamente chi tradisce; è il tradimento stesso a generare la sua pena.

Un altro episodio esemplare riguarda un oste che, ignorando la presenza ingombrante della donna, decise di aprire una locanda proprio accanto alla sua. Per quell'atto di concorrenza, forse più imprudente che offensivo, fu trasformato in un rospo. L'immagine che ne risulta è tragicomica: la creatura ormai non parla più, gracida sommersa nel proprio vino, in un'esistenza stagnante, ai margini del

consorzio umano. Non si tratta solo di una punizione, ma di un'esclusione definitiva dalla comunicazione e dal mercato, due pilastri del vivere civile. Anche l'avvocato che osò diffamarla non uscì illeso: fu trasformato in un ariete. Continuò a esercitare la sua professione, ma belando. Una deformazione che ridicolizza la funzione dell'oratoria, essenziale per un legale, rendendola grottesca e inefficace. Il potere, ancora una volta, agisce per sottrazione: non viene negata l'attività, ma svuotata di senso⁵. Tale mutazione, è in sintonia con una serie di affioramenti che dimostrano come l'Ariete sia legato alla sfacciataggine e all'eloquenza, tipico di chi esercita il mestiere avvocatizio⁶.

La punizione più crudele, tuttavia, toccò alla moglie di un suo amante. Una sola parola cattiva, e la donna fu colpita nel luogo più sacro e vulnerabile: il ventre. L'utero le fu "chiuso", e la gravidanza che stava portando avanti divenne un incubo sospeso. Da otto anni, la donna vaga con quel feto bloccato tra la vita e la morte. L'immagine, disturbante, diventa metafora di una maternità interrotta, di un ciclo naturale violato, di un tempo biologico che non scorre più. Comprensibilmente, la popolazione iniziò a temerla; prima con mormorii, poi con accuse aperte, infine con l'odio. La giustizia popolare, sempre pronta a colpire ciò che non comprende, decise di eliminarla: una lapidazione senza processo. Ma anche in questo caso, la donna fu più veloce. Ricorrendo a un rituale oscuro, celebrato – si dice – sopra una tomba, bloccò l'intera città. Le case si chiusero da sole, le finestre si serrarono con una forza invisibile. Nessuno poteva entrare o uscire. Per due giorni il mondo sembrò sospeso, ostaggio della sua volontà. Solo allora la paura superò l'odio. La folla chiese perdono. Le giurò protezione eterna, le offrì fedeltà; e lei, soddisfatta, sciolse l'incantesimo. A tutti, tranne a uno: il capo della rivolta. La sua punizione fu definitiva; la casa in cui abitava fu strappata dalle fondamenta e lanciata in volo per cento miglia, finendo su una montagna sterile, lontana da tutto. Là, in isolamento assoluto, quell'uomo – forse ancora vivo, forse no – rappresenta il monito finale. Qualcuno sostiene che, nelle notti di vento, si possano ancora udire le sue urla.

In questa narrazione, la giustizia non è cieca, ma spietatamente lucida. La strega non agisce per sadismo, ma per affermare un equilibrio che sente violato. Le sue punizioni non colpiscono mai a caso: sono sempre proporzionate, crude nella forma ma coerenti nel contenuto; il suo potere non è quello dell'arbitrio, bensì della restituzione. Ogni gesto magico è una risposta, un contrappasso; e forse, più che temerla, ciò che davvero inquieta è la sua coerenza.

Dopo aver ascoltato questi racconti terrificanti, Aristomene è scosso e propone a Socrate di fuggire prima dell'alba. Tuttavia, Socrate, stanco e ubriaco, si addormenta profondamente. L'amico, preso dalla paura, si barricata nella stanza e si mette a

5 A. BORGHINI, «Gli avvocati, gli eruditi e l'ariete: alcune convergenze (a proposito di Ap. Met. I 9, 4 e di Petr. Sat. XXXIX 5)», in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari*, 29 (1986), pp. 57-62.

6 Così Petronio (Sat. 39, 5) e Artemidoro (Onir. 2, 12).

letto. Ma nel cuore della notte viene svegliato da un rumore improvviso: la porta si spalanca con violenza e il suo lettino si rovescia, schiacciandolo a terra come una tartaruga sotto il suo guscio: due donne anziane, una con una lampada e l'altra con una spada, entrano nella stanza e si avvicinano al letto di Socrate, che dorme profondamente. Una di loro, identificata poi come Meroe, lo accusa di averla sedotta e poi abbandonata, diffamandola e tentando di fuggire. Indicando Aristomene, lo riconosce come colui che ha consigliato la fuga e minaccia di punirlo duramente. L'altra donna, Pantia, propone persino di farlo a pezzi o mutilarlo, ma Meroe si oppone: vuole che Aristomene resti vivo, almeno per seppellire il corpo di Socrate. Immediatamente dopo questa dichiarazione, l'azione magica si compie: Meroe reclina la testa di Socrate e affonda la spada nel collo fino all'elsa. Successivamente, la ferita è accostata a un piccolo otre per la raccolta meticolosa del sangue fuoriuscito. A seguire, Meroe procede a un'ulteriore e più cruenta fase, presumibilmente per completare il rituale sacrificale: affonda la mano nella lacerazione, penetrando sino alle viscere per estrarre il cuore della vittima.

Socrate, pur con la gola squarciata dalla violenza della ferita, emetteva ancora un flebile suono, un sibilo o gorgoglio indistinto. Contemporaneamente, Pantia intona una formula rituale: «O spugna nata dal mare, acqua di fiume non sorpassare», utilizzando una spugna per tamponare la ferita più ampia. Conclusa l'azione sacrificale, le due donne si allontanano. Prima di congedarsi, tuttavia, rimuovono il giaciglio dall'osservatore e, divaricando le gambe sopra di lui, gli pisciano in faccia, inondandolo del loro afrore corporeo.

Dopo che le maghe assassine sono uscite, la porta della stanza si richiude miracolosamente, come se nulla fosse accaduto. Aristomene si ritrova invece a terra, nudo, infreddolito e madido di piscio stregonico, stordito ma vivo, consapevole di essere un sopravvissuto per caso. Preso dal panico, immagina cosa accadrà quando al mattino verrà scoperto l'uomo assassinato: nessuno crederà alla sua versione dei fatti, e verrà accusato di complicità o vigliaccheria. Decide quindi di fuggire prima dell'alba, nonostante la paura e la debolezza. Fa fatica ad aprire la porta, che durante la notte si era aperta da sola ma ora è chiusa saldamente. Quando cerca di uscire, chiama il portinaio per farsi aprire, ma questi, mezzo addormentato, lo rimprovera per voler partire nel cuore della notte e lo mette in guardia dai briganti. Il narratore insiste, spiegando di non avere nulla da perdere, ma l'uomo, sospettoso, insinua che forse ha ucciso lui stesso il compagno con cui era arrivato e ora vuole scappare. A quel punto il narratore si sente perduto e capisce che la strega Meroe, invece di ucciderlo, lo ha risparmiato solo per destinarlo a una condanna peggiore: la crocefissione.

Disperato e privo di armi, Aristomene decide d'impiccarsi usando la rete di corda del letto, dopo averla legata a una trave. Tuttavia, non appena si lancia, la corda marcia si spezza e lui precipita, cadendo addosso a Socrate, che dormiva accanto, e rotolando con lui a terra. In quel momento, irrompe nella stanza il portinaio, svegliando Socrate, che si lamenta con il garzone per il disturbo. Aristomene è sopraffatto dalla gioia nel

vedere Socrate vivo, abbracciandolo e baciandolo. Socrate, tuttavia, lo respinge per l'orribile odore di piscio: l'amico inventa una scusa per giustificare l'insopportabile tanfo, e approfittando del fresco mattutino, esorta Socrate ad affrettarsi a partire. Infine, i due prendono le loro cose, pagano il conto e si mettono in viaggio.

Aristomene è in ansia e osserva con apprensione la gola di Socrate, ricordando di aver sognato l'amico con la gola squarciata. Inizialmente, cerca di convincersi che il sogno sia frutto d'una sbornia. Anche Socrate, pur prendendo in giro il compagno, confessa di aver avuto un incubo in cui veniva sgozzato e si sente effettivamente debole, con dolore alla gola, mancanza di respiro e tremori. Decidono di fermarsi sotto un platano per fare colazione. Mentre Socrate mangia avidamente, il narratore lo vede impallidire e diventar livido, rievocando la scena onirica. Subito dopo, Socrate, colto da una sete bruciante, s'avvicina a una pozza d'acqua per bere. Appena china la testa, il suo collo si squarcia, e ne fuoriescono una spugna e un po' di sangue, rivelando che era già morto a causa della ferita subita durante la notte. Aristomene riesce ad afferrare il corpo dell'amico per un piede, impedendogli di cadere in acqua. In preda al terrore e al dolore, seppellisce l'infelice compagno in una fossa scavata nella sabbia; e quindi, temendo d'essere accusato dell'omicidio, fugge verso un esilio volontario, abbandonando patria e casa per rifarsi una vita in Etolia.

Stregheria e filosofia

È interessante mettere a confronto la vicenda sacrificale del nostro Socrate con quella del più celebre Socrate filosofo⁷. Come accade nel *Fedone* platonico, anche qui si manifesta un complesso intreccio emotivo capace di oltrepassare le barriere della narrazione: Fedone, che nel dialogo è il narratore, aveva già ammesso⁸ di aver provato «una strana mescolanza di piacere e di dolore» nel vedere Socrate affrontare la morte con serenità. In questo modo, Socrate diventa un modello per Fedone, che a sua volta funge da esempio per i lettori del dialogo platonico. Si tratta di una lezione, al tempo stesso filosofica e letteraria: piacere e dolore, fusi insieme, veicolano il messaggio del testo. Nelle *Metamorfosi* di Apuleio, però, il valore intellettuale e morale della lezione socratica appare attenuato: gioia e dolore si concretizzano in emozioni più immediate e violente, come il riso e il pianto. Tuttavia, anche in questa forma più semplice, conservano una loro rilevanza letteraria. La loro compresenza riflette infatti l'ambiguità tra tragico e comico, che caratterizza la scena dell'assalto delle streghe e, più in generale, l'intero romanzo di Apuleio. In fondo, la reazione emotiva di Aristomene anticipa ciò che anche il lettore sarà destinato a sperimentare nel corso della lettura delle *Metamorfosi*.

Inoltre anche il Socrate filosofo è coinvolto in una vicenda sacrificale, collegata

7 GRAVERINI, «Introduzione», p. LXV.

8 *Phaed.* 59 a.

al celebre racconto del rito di passaggio dalla vita alla morte narrato sempre nel *Fedone* platonico: si tratta della descrizione della morte di Socrate, una morte consapevole, vissuta nell'attesa dei «Campi Elisi». Questi accolgono il sapiente che ha condotto una vita giusta, garantendogli così la sopravvivenza nell'aldilà. In questo passaggio finale, decisivo, assume particolare rilievo la presenza di un animale: il gallo⁹. Socrate afferma infatti di dover offrire un gallo in sacrificio ad Asclepio, riconoscendo in tale gesto un ringraziamento per essere stato guarito dalla «malattia» della vita¹⁰. Secondo Claudio Eliano (ca.165-235 d.C.), retore ed enciclopedista latino, il gallo era considerato un animale propizio alle partorienti¹¹: la sua presenza avrebbe favorito un parto sicuro e sereno. Questo ruolo simbolico si collega al fatto che, con il suo canto, il gallo annuncia ogni mattina il sorgere del sole. In un contesto mitico, lo stesso Eliano ricorda la presenza di un gallo accanto alla titanide Leto nel momento in cui, sull'isola di Delo, dà alla luce i gemelli Apollo e Artemide – ovvero, in termini simbolici, il Sole e la Luna. Così, il gallo, con il suo canto che segna l'arrivo del nuovo giorno, sconfigge le tenebre, diventando simbolo del passaggio dalla notte dell'esistenza uterina alla luce della vita. Ma nel caso di Socrate, si assiste a un percorso inverso: egli auspica la liberazione dalla «malattia mortale» che è la vita stessa. Anche la guarigione da una malattia rappresenta un passaggio fondamentale di condizione, ed è per questo che il gallo è l'animale sacrificale per eccellenza di Asclepio, divinità terapeutica¹². Non a caso, nei suoi santuari i galli venivano allevati¹³. Socrate, dunque, riconosce in Asclepio colui che lo ha guarito dal male di vivere.

Adorno e la maga

Questo legame segreto tra filosofia e magia riaffiora, dopo secoli di oblio, nella *Dialettica dell'illuminismo* di Theodor W. Adorno, nel 1947: lì dove la ragione, sforzandosi di spezzare le catene del mito, finisce invece per avvolgersi in esse, come un animale preso alla propria trappola. È un punto cieco, un nodo che non si scioglie ma si stringe, e da cui prende avvio anche il viaggio di Ulisse, l'uomo «dai molti stili», come direbbe Joyce, verso la sua stessa perdizione. E qui, inevitabile, appare Circe: la maga dei mille farmaci, signora di droghe e rimedi, ma anche delle

9 I. PALADINO, «Il gallo e i riti di passaggio in Grecia», in U. BIANCHI (ed.), *Transition Rites. Cosmic, Social and Individual Order. Proceedings of the Finnish-Swedish-Italian Seminar held at the University of Rome "La Sapienza" 24th-28th March 1984* (Storia delle Religioni, 2), «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1986, pp. 240-241.

10 M. FOUCAULT, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, trad. it. M. Galzigna, cur. M. Galzigna-F. Gros sotto la dir. di F. Ewald & A. Fontana, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 132-135.

11 *Nat. anim.* 4, 29.

12 Herond. *Ascl.* 4, 12; Artemid. *Onir.* 5, 9; Porph. *Vit. Pyth.* 36.

13 Aelian. *Nat. anim.* 10, 17.

illusioni, delle maschere, dei sottili inganni che tingono l'anima di false verità. In Joyce, Circe si confonde con la madre: una figura ambigua, dolce e terribile, promessa e minaccia insieme. È come se il suo abbraccio, morbido e soffocante, fosse lo stesso che accoglie e distrugge, consola e disperde. In quella stretta, tra la magia e la ragione, tra la madre e la maga, si consuma l'antica illusione dell'uomo di potersi salvare da sé. Lì, nel contatto tra carne e morte, Adorno avrebbe visto la perfetta dialettica dell'Occidente: *womb-tomb-woman*, ventre, tomba e donna fusi in un unico cerchio. Il *pharmakon*, in greco, è la sostanza ambigua: droga e veleno, cura e danno. Non si distingue mai del tutto tra ciò che guarisce e ciò che annienta. Gli antichi, come ricorda la lettura erodotea dei riti, sapevano che il farmaco è un atto religioso prima che medico. Il mago manipola gli elementi non per dominare la natura, ma per negoziare con essa; come Ulisse, come l'uomo moderno, come ogni amante che cerchi di possedere senza perdere se stesso.

Da qui, forse, nasce il senso nascosto del personaggio di Molly Bloom, moglie di Leopold Bloom, il personaggio principale del romanzo di Joyce. Sembra un'eco di Penelope, la moglie fedele che attende, ma è piuttosto il contrario: Molly non tesse, disfa. Non aspetta, ma trasforma. È una Circe-Molly, nutrita dall'erba *mōly*, la pianta che protegge Ulisse dall'incantesimo e al tempo stesso lo lega per sempre al suo sortilegio. In lei Joyce fonde il rimedio e il male, la casa e l'esilio, la madre e l'amante. Quando Molly chiude il romanzo con quel suo celebre "Yes", non è un sì matrimoniale, ma un sì alla dissoluzione, alla continuità del desiderio che inghiotte ogni forma. È un ritorno al ventre, alla materia, al *pharmakon*.

Così, nella *Dialettica dell'Illuminismo*, come nell'*Ulisse* di Joyce, il mito non muore: cambia pelle, si traveste da ragione, da scienza, da amore. Ma resta lì, sotto la superficie, come un'erba amara. E ogni volta che cerchiamo di liberarcene, finiamo per ripetere l'incantesimo. La maga che cattura gli uomini e li riduce in bestie è una figura che ritorna con ostinazione nelle favole e nei miti, come se rappresentasse qualcosa di essenziale e inevitabile nella natura umana. C'è chi attraverso un paziente confronto di testi, ha creduto di scorgere in questo motivo un'origine orientale¹⁴. Forse è così: l'antica Ishtar, che offrì a Gilgamesh un amore insieme sensuale e distruttivo – e che, prima di lui, aveva trasformato in animali i suoi amanti – potrebbe essere la madre remota di Circe. In fondo, la leggenda di Ishtar, con le sue varianti e i suoi eccessi, continua a vivere in molteplici forme: nel racconto del re Badr e della regina Labe, nelle *Mille e una Notte*, dove, come nell'*Odissea*, il fascino femminile coincide con la perdita dell'identità, e l'uomo, attratto, finisce per non sapere più chi è. Labe, regina della Città degli Incanti, è, come Circe, una figura solare e fatale. C'è in lei una costrizione cieca, quasi una stanchezza del desiderio: ripete sempre lo stesso gesto, trasforma in animali tutti gli uomini che la cercano.

14 D. Page, *Racconti popolari nell'Odissea* (Biblioteca. Forme, materiali e ideologie del mondo antico, 8), trad. it. R. Velardi, pref. E. Flores, Liguori, Napoli, 1983 (ed. or. Cambridge [Mass.] 1973), pp. 55-71.

Ma il suo potere è insieme una condanna. Quando incontra Badr, la magia non basta più; si trova costretta a combattere e, nella sconfitta, a riconoscere la fragilità di ciò che la definiva. È allora che la favola si apre, per un momento, sulla verità amara e nuda del rapporto tra uomo e donna: la necessità di dominare e di essere dominati, di sedurre e di perdersi.

Alla fine, la storia di Circe e la sua soluzione, l'eroe che trova un antidoto al veleno della maga, hanno finito per creare una specie di abitudine mentale, una precomprensione, come se tutto fosse già noto prima ancora di essere letto. Gli antichi, conoscendo versioni più ampie e forse più coerenti del racconto, non si fermavano troppo sulle contraddizioni dell'*Odissea*. Col tempo, la critica allegorica ha scelto di vedere nel mito soprattutto due cose: il fascino erotico della donna e la degradazione dell'uomo, mutato in animale, come nella favola apuleiana.

FABIANA PACIELLO (paciello.fabiana@libero.it)

Nata a Napoli il 25 agosto 1984, nel 2015 vince il concorso per un dottorato in Scienze del testo – curriculum Germanistica presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Porta avanti un progetto sulle femministe tedesche della prima generazione, con particolare attenzione alle figure di Helene Lange e Gertrud Bäumer. Dalla sua attività di ricerca scaturisce un'antologia di traduzioni (*Helene Lange e Gertrud Bäumer, pioniere del femminismo tedesco. Antologia di testi*, Roma, Lithos, 2020). Successivamente si occupa di letteratura tedesca in generale, con particolare attenzione al periodo contemporaneo. Partecipa a convegni nazionali e internazionali e pubblica saggi inseriti in volumi collettanei e incentrati su opere di autori contemporanei alle quali finora è stata dedicata poca attenzione, l'ultimo dei quali è *Generationenkonflikte und Abschiede - Die negative Erinnerung der DDR in den Romanen der 1990er Jahre*, in Gansel Carsten, Möbius Thomas (a cura di), *Literarische Formen des Erinnerns - Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zwischen Aufstörung und Stabilisierung*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2024. Nel 2022 e nel 2023 è docente a contratto di Lingua e linguistica tedesca presso l'Università "Federico II" di Napoli e di Lingua e traduzione tedesca presso l'Università della Tuscia (Viterbo).

ABSTRACT: Gli scrittori romantici tedeschi Heinrich von Kleist (1777-1811) e Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) hanno creato diverse figure femminili entrate nel canone letterario. Tra queste spiccano due donne già presenti nella tradizione mitologica, rispettivamente greca e germanica, accomunate dal fatto di uccidere volutamente gli uomini che dicevano di amare, ovvero l'amazzone Penteseilea, protagonista dell'omonima tragedia di Kleist (1808), e la sirena Ondina, protagonista dell'omonima novella di Fouqué (1811). La prima uccide Achille dopo aver combattuto contro di lui e divora il suo corpo insieme ai propri cani, mentre la seconda, ispirata alla figura della fata Melusina che sposa un mortale, sceglie di diventare umana per amore del cavaliere Huldbrand, ma quando egli sposa un'altra non esita a soffocarlo con un abbraccio mortale. In entrambi i casi l'omicidio rappresenta un modo di dimostrare la superiorità della donna rispetto all'uomo ed è compiuto al termine di un travagliato conflitto interiore. Il mio contributo sarà focalizzato proprio sull'analisi e sul confronto dei conflitti interiori vissuti da Penteseilea e Ondina. Parole chiave: amore, conflitto interiore, superiorità femminile.

KEYWORDS: Penteseilea, Ondina, Melusina, Heinrich von Kleist, Fouqué, amore conflitto interiore, superiorità femminile.

MARTA MARIANI (marta.mariani.1988@gmail.com)

Nata a Roma il 10 gennaio 1988, è docente di scuola secondaria, giornalista e drammaturga. Laureatasi all'Università di Roma 3 nel 2006 con una tesi su *La Descriptio Urbis Romae di Leon Battista Alberti ed il Rinascimento cartografico italiano*, ha proseguito gli studi all'Università di Pisa a livello di laurea specialistica producendo una tesi poi pubblicata con il titolo: *Cesare Pavese: la mitopoiesi, l'infanzia, e il primitivo: Il ruolo dell'etnologia, della psicoanalisi, del sacro nelle prose di Cesare Pavese*. Ha svolto intensa attività convegnistica in Italia e in Francia concentrandosi, oltre che su Pavese, anche su poeti come Ungaretti e Bertolucci. Ha conseguito nel 2022 il titolo di Dottore di Ricerca in Studi Italianistici presso l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Recentemente ha pubblicato, per i tipi di Divergenze, *Mitografia di un'affinità* - una monografia incentrata sul rapporto intellettuale e umano tra Cesare Pavese e Bianca Garufi.

ABSTRACT: La Nature de Giacomo Leopardi, l'Althée de Cesare Pavese et la Médée de Pier Paolo Pasolini sont trois mères qui assassinent leurs propres enfants. Elles remontent aux représentations culturelles ou mythologiques les plus anciennes, respectivement de Lucrèce, Homère et Bacchylides, Euripide. La contribution étudie l'ascendance de ces femmes meurtrières et explore, à l'aide d'outils liés à l'analyse philologique, à l'histoire des religions et à l'anthropologie, les raisons et la signification de leurs filicides. Giacomo Leopardi's Nature, Cesare Pavese's Althea and Pier Paolo Pasolini's Medea are three mothers who murder their own children. They can be traced back to the earliest cultural or mythological representations, respectively by Lucretius, Homer and Bacchylides, Euripides. The contribution examines the ancestry of these murderous women and explores, using tools linked to philological analysis, the history of religions and anthropology, the reasons for and significance of their filicides.

KEYWORDS: Nature, Althée, Médée, Leopardi, Pavese, Pasolini.

MARJO MERMET-BOUVIER-HATZFELD (mermetbouvier.marjolaine@orange.fr)

Prépare un doctorat en études cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2 au sein du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI). Sa thèse, dirigée par Luc Vancheri, vise à étudier les figurations d'insectes au cinéma à l'aide des outils conceptuels de l'iconologie filmique, des études de genre et de l'analyse écocritique. Son travail et ses récentes communications se concentrent sur les points de concordance entre représentations du non-humain et représentations de minorités sociales dans les images filmiques.

ABSTRACT: Cet article analyse la figure de la femme-insecte dans un corpus de films d'horreur incluant *La Femme Guêpe* (1959), *Invasion of the Bee Girls* (1973), *Beauté Interdite* (1995), *Buffy contre les vampires* (1997), *Bite* (2015) et *Mantra* (2022). Il vise à explorer comment ces récits cinématographiques mobilisent des représentations genrées en faisant rencontrer le féminin et l'insecte dans une

hybridation monstrueuse. À travers une analyse comparative des récits et des motifs visuels, l'étude s'appuie sur des concepts issus des études de genre et de l'iconologie filmique. Elle interroge les modalités de représentation de cette figure monstrueuse et examine comment les insectes — abeilles, mantes religieuses, veuves noires, guêpes — viennent prendre en charge une articulation entre normativité et transgression. L'étude de ces œuvres révèle que la figure de la femme-insecte, par sa double appartenence, vient cristalliser des angoisses liées au féminin, à la sexualité et au monde naturel. Elle vient s'inscrire dans la théorie du féminin-monstrueux de Barbara Creed en la prolongeant par une intersection avec un monstrueux-insecte. C'est tout à la fois l'écart à la norme, la prolifération, la difformité, et la fluidité de cette figure monstrueuse qui provoque l'effroi du public de film d'horreur, et qui révèle la présence sous-jacente d'une angoisse sociale vis-à-vis de la femme anormale (sexuellement active, violente, meurtrière, parthénogénétique, etc.) et de l'animal anormal (incontrôlable, gigantesque, anthropophage, prolifique, etc.).

KEYWORDS: Insecte, Cinéma, Genre, Horreur, Monstre.

ARTURO MASSA (arturo.massa@uniba.it)

È laureato in storia presso l'Università Federico II di Napoli con una tesi in storia del cristianesimo e delle chiese sui Sermoni di Cromazio di Aquileia (relatore: prof. Luca Arcari). Successivamente ha conseguito la laurea magistrale in scienze storiche (*curriculum* medievale) presso lo stesso ateneo discutendo una tesi in storia del cristianesimo medievale con oggetto la teologia politica di Cassiodoro attraverso le *Variae* (relatori: prof. Arcari; prof. Umberto Roberto). È attualmente dottorando presso l'Università Aldo Moro di Bari (Patrimoni storici e filosofici per un'innovazione sostenibile XXXIX ciclo) con un progetto di ricerca in storia del cristianesimo medievale riguardante le migrazioni e le trasformazioni del culto di Sant'Eufemia di Calcedonia attraverso il mediterraneo tra tardoantico e medioevo.

ABSTRACT: Granduchessa di Kiev, S. Olga viene considerata la principale artefice della conversione al cristianesimo del popolo russo. Dalla *Vita*, scritta attorno al 1078, si conoscono le sue origini slave, la sua estrazione popolana, la vicenda matrimoniale con il principe russo-slavo Igor. Alla morte di quest'ultimo, ucciso per mano di una tribù rivale, Olga si vendicò condannando a morte molti capi nemici e imponendo tasse e tributi ai superstiti. Le fonti la descrivono come misericordiosa nei confronti del suo popolo e tremendamente spietata con i nemici. Nonostante la macchia indelebile dell'omicidio, la miracolosa conversione al cristianesimo e il suo impegno di cristianizzazione delle genti russo-slave consentirono ad Olga di essere santificata e inserita come prima santa russa nel calendario cattolico-bizantino. Il suo culto, diffusosi a partire dagli ultimi anni del X secolo, venne ufficializzato nel sinodo russo del 1574, che fissò la festa all'11 luglio del calendario giuliano. La vicenda di Olga di Kiev rappresenta il caso peculiare di una donna assassina venerata come santa. Le sue opere furono considerate più grandi dei suoi peccati e la sua

rilevanza simbolica assunse un peso decisivo nella diffusione del cristianesimo in area russa.

KEYWORDS: S. Olga, santa assassina, cristianesimo russo, fonti agiografiche, culti medievali.

PAULINE LA BURTHE (laburthe.pauline@orange.fr)

Est doctorante en littérature française (3ème année) en contrat doctoral à Sorbonne Université (CELLF). Elle travaille sous la direction de Renaud Bret-Vitoz et Raphaëlle Legrand (Irémus). Sa thèse porte sur les personnages de femmes armées sur les scènes de la Révolution et du Premier Empire en France. Musicienne diplômée de conservatoire, et amatrice de théâtre, elle explore les répertoires encore peu étudiés des scènes musicales et non musicales du tournant du XVIIIème et XIXème siècle, période d'entre-deux qui hérite des Lumières et prépare l'avènement du Romantisme. Elle s'intéresse aux questions d'évolution des personnages à travers des genres dramatiques divers (opéra-comique, vaudeville, comédie mêlée d'ariette, pantomime, mélodrame...). Ses recherches l'amènent à croiser les études théâtrales aux Gender studies, pour questionner les représentations et les imaginaires des femmes en armes dans une période d'innovations, expérimentations et de mutations théâtrales. En parallèle, elle est chargée de TD en 1ère année de licence à Sorbonne Université.

ABSTRACT: Les scènes françaises de la Révolution et de l'Empire représentent de nombreuses figures de criminelles. On y retrouve des criminelles mythiques comme Clytemnestre et Médée, mais aussi des figures historiques (les reines mérovingiennes Frédégonde et Brunehaut), contemporaines (Charlotte Corday) et fictionnelles. Ce sont des femmes aux poignards, des reines sanguinaires, des méchantes sorcières, ou des héroïnes vengeresses. Sublimes et énergiques, elles tuent et semblent s'échapper des bornes fixées à la féminité. Le meurtre au féminin fait l'objet de mises en scène spectaculaires et met en valeur un lien établi sous la Révolution entre féminité, pouvoir, folie et criminalité. Mais paradoxalement, la tueuse semble aussi quitter le domaine du féminin : elle se déféminise, rompt les liens qui l'attache à la société, devient un monstre, une créature surnaturelle, ou bien une figure allégorique et angélique, figure de martyr devenue instrument d'une justice céleste. Nous nous interrogerons ainsi sur les liens entre féminité et criminalité dans les personnages féminins du théâtre et de l'opéra au tournant des Lumières en France.

KEYWORDS: féminité, théâtre, opéra, criminalité, spectaculaire, énergie, folie, crime passionnel, crime politique, sublime, tyrannicide, régicide, parricide, infanticide.

RICCARDO BETTINI (riccardo.bettini7@gmail.com)

È Dottore di ricerca in Scienze Umanistiche presso la facoltà di Studi Linguistici e Culturali dell'Università di Modena e Reggio-Emilia. Il settore scientifico-disciplinare

è L-Lin/13 (letteratura tedesca) e l'ambito di ricerca si focalizza sulla trasformazione di genere in autori tedeschi a cavallo tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo. Dall'anno accademico 2020/21 è cultore della materia presso la facoltà afferente. Ha conseguito la laurea magistrale in traduzione specializzata (tedesco-inglese) e l'abilitazione all'insegnamento della lingua e della cultura tedesca nella scuola secondaria; dal 2019 è docente di ruolo. All'attività di ricerca affianca il mestiere di traduttore editoriale.

ABSTRACT: Il contributo intende analizzare la figura di Penthesilea nell'opera omonima di Heinrich von Kleist prendendo in esame l'omicidio-suicidio perpetrato dalla protagonista. Il proposito di Achille, "l'antagonista", è chiaro: il duello, la lotta, lo scontro sono l'unico modo per disambiguare le dinamiche con Penthesilea, le quali non si riducono semplicemente alla classica dicotomia tra avversari ma includono, anche e soprattutto, la contrapposizione di due generi distinti. Tale forma di scontro (*Zweikampf*), in cui la polarizzazione di due entità antitetiche genera plurime conseguenze, risulta di grande rilevanza non tanto per la coesistenza di vincitore e vinto, bensì per l'origine di un terzo elemento; un *was* indecifrabile tra maschile e femminile che non solo personifica l'Amazzone antesignana ma che altresì mina le basi di un sistema binario. Il nucleo dell'analisi indaga l'opera scelta ponendo particolare enfasi sugli studi di genere. Lo studio rivela la presenza di ambiguità di genere nell'epoca letteraria analizzata e, più specificamente, nell'opera presa in considerazione, mostrando inoltre che il concetto di "genere" è soggetto a cambiamenti, che i protagonisti e le tematiche proposte facilitano la rievocazione e la messa in discussione delle norme estetiche. La furia assassina di Penthesilea non rappresenta unicamente un mero atto di violenza, un'uccisione nel senso più letterale del termine, ma contribuisce a squarciare i paraventi della consuetudine, aprendo le porte a un dialogo con il subconscio. Si assiste dunque alla nascita di un *sujet en procès* capace di legare l'eroina a un nuovo soggettivismo intragenere e di porla sotto l'egida di una spiazzante modernità.

KEYWORDS: Penthesilea, duello, identità di genere, violenza, subconscio.

FRANCESCA OTTAVIO (francesca.ottavio@unical.it)

È docente a contratto di letteratura tedesca presso l'Università della Calabria. I suoi studi si sono concentrati sulla produzione letteraria della Germania coloniale, indagata a partire dalle opere di Frieda von Bülow. Nel 2021 ha pubblicato il volume *Frieda von Bülow. Dal romanzo coloniale alla scrittura femminile*. Inoltre, è autrice dei saggi su Else Lasker-Schüler e sull'Espressionismo, pubblicati nel volume: F. La Manna - F. Ottavio (a cura di), «Der Sturm» (1910-1932). *Rivista di letteratura, arte e musica dell'Espressionismo tedesco* (2018). Più recenti sono, invece, i saggi dedicati a scrittrici e scrittori tedeschi del XIX e XX secolo, tra cui: Adalbert Stifter, Emily Bölte, Ernst Toller, Siegfried Lenz, Theodor Wonja Michael.

ABSTRACT: Un caso di cronaca – un neonato ucciso per mano della madre – ispira

Gerhart Hauptmann nella stesura di un dramma che indaga il concorso di vari fattori nella rovina di una donna e delle persone a lei vicine. La protagonista di *Rose Bernd* sopprime il suo feto nella solitudine e nella disperazione, ma la sua mano omicida è mossa dal carico di dettami religiosi e morali che la opprimono fino a privarla della lucidità. «Avete strozzato il mio bambino!» urla la madre mancata in preda al delirio e ormai consapevole delle brutture del mondo. Incalzata da ogni parte, anche da chi crede di aiutarla, Rose non riesce a sfuggire alla scure a cui è destinata e precipita sempre più in basso, svelando la depravazione di tutto il sistema: il figlio non nato rappresenta, in fondo, la società soppressa da se stessa perché mortificata da regole e ideologie avviliti. Alla luce di tali dinamiche, questo studio vuole considerare il contributo del dramma di Hauptmann nella riflessione sul peso delle responsabilità attribuite alle donne a inizio Novecento e del modo in cui la società patriarcale sfogò sui loro corpi rabbia e frustrazione, minando alla base la salute dell'intero corpo sociale.

KEYWORDS: Rose Bernd, Gerhart Hauptmann, neonaticidio, dramma sociale, Naturalismo.

LUIZETTA FALYUSHINA (luizetta.falyushina@unipg.it)

Born in Russia, she graduated from the “A. I. Herzen” Pedagogical State University in St. Petersburg, after which she obtained a Ph.D. in History, Arts and Languages of Ancient and Modern Europe at the University of Perugia. She has taught Russian language and Russian literature courses at the University of Perugia, the University for Foreigners of Siena and in public and private schools. She has published articles in Russian and Italian journals. Her research interests are mainly focused on 20th century Russian literature.

ABSTRACT: The mythological figure of Rusalka in Eastern Slavic peoples is analyzed in its reflection in modern Russian literature. Rusalka is a female water nymph in which the features of fertility, water and death spirits are intertwined. It was believed that the souls of young women who did not die a natural death (i.e. drowned or suicide) continued to live in Rusalka's evil spirit and became carriers of harmful power. When spring becomes summer Rusalkas emerge from the water, where they usually live, as naked girls with long hair and flower wreaths. They are particularly dangerous to young men: they tickle them to death or drown them; their kisses are fatal since they embody the nature of the hostile water element. The elaboration of Rusalka's image in Russian literature from the 19th century is examined. The focus is on contemporary female prose, precisely on the story written by Svetlana Vasilenko *Rusalka from the Patriarch's Ponds* (2000) which illustrates the interpretation of Rusalka's image in a contemporary setting. The female protagonist, desperate after being left by her husband, is transformed into Rusalka and uses her power to take revenge and kill other men.

KEYWORDS: Rusalka, water, Russian, literature, death.

TULLIA SPINEDI (tullia.spinedi@unibg.it)

Ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingua e letteratura greca presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" ed è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Bergamo. Ha pubblicato contributi relativi alla produzione di Corinna, poetessa lirica arcaica, e al momento partecipa alle ricerche per il progetto PRIN Women Intellectuals in Greek Society.

ABSTRACT: Le figlie di Minia, mitico re di Orcomeno, rispondevano pienamente al canone comportamentale della donna greca: rimanevano ancorate all'*oikos*, la casa, e all'attività che maggiormente connotava lo stile di vita femminile, la tessitura. Pur promuovendo e celebrando tali pratiche come appropriate, la civiltà greca ha conosciuto l'importanza delle infrazioni: sono noti diversi momenti di rottura dell'equilibrio sociale, tra i quali i più celebri sono i rituali dionisiaci, noti attraverso le *Baccanti* di Euripide. Culto del dio sono attestati in tutta la Grecia, e in almeno due casi, Tebe e Orcomeno, si legano a una narrazione mitica – un *aition* – che prevede non semplicemente l'uccisione, ma addirittura lo smembramento, lo *sparagmos*, dei propri figli ad opera delle madri. Euripide mette in scena la tragica vicenda di Agave che, in preda al delirio bacchico, infilza la testa di Penteo; la saga delle Miniadi, invece, presenta il consapevole *sparagmos* del fanciullo come offerta al dio. Le tre sorelle, che avevano rifiutato di abbandonare casa e telaio per praticare i riti dionisiaci, dopo essere state spaventate da alcuni prodigi, tirano a sorte per scegliere chi di loro dovrà sacrificare il proprio figlio. Estratta Leucippe, le tre sorelle fanno a pezzi suo figlio Ippasio ed escono per unirsi al rituale bacchico. Peculiare appare il rito derivato: fortemente connotato in termini di genere e classe sociale, trova parallelo anche in altri culti che prevedono una fuga e un inseguimento; nel caso del festival di Orcomeno, potevano culminare nell'uccisione della donna raggiunta. Il contributo intende indagare le ragioni antropologiche dell'atto di uccisione sacrificale di consanguinei in contesto mitico e approfondire le pratiche rituali connesse: l'omicidio praticato da donne sembra configurarsi, infatti, come appartenente a un ordine 'rotto' che il rito intende ricomporre.

KEYWORDS: miti locali, ruoli di genere, culto, sacrificio, Dioniso, eziologia, rito.

ERIKA MARIA SOTTILE (erikamaria.sottile@gmail.com)

Nata nel 1999 in Sicilia, ha studiato Germanistica all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove ha conseguito sia la laurea triennale sia la laurea magistrale con lode. Ha svolto periodi di studio e di ricerca anche presso le università di Jena e Tübingen e sta completando un ulteriore percorso di laurea magistrale in Italianistica presso l'Università "Alma Mater" di Bologna. Un soggiorno di ricerca presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar e la partecipazione a numerosi convegni internazionali caratterizzano il suo percorso accademico. È docente di ruolo di lingua e cultura tedesca nei licei e i suoi principali ambiti di ricerca sono la letteratura di lingua tedesca della modernità, della DDR e il rapporto tra letteratura

e psicoanalisi, con particolare attenzione a Paul Celan, Thomas Mann e Heinrich von Kleist. Tra le sue pubblicazioni in corso di stampa si annoverano *‘Io la amavo’*. *La Penteseilea di Heinrich von Kleist e il materno* (Lithos), “‘La controparola’ di Paul Celan. Una risposta poetica all’apocalisse della Shoah e del Secondo conflitto mondiale in *Tübingen, Jänner*” (Humanitas) e “Verrat/Vater: Heiner Müllers *Der Vater* als Grundstein seines Theaterwerks” (treibhaus 21, 2025). Inoltre, collabora regolarmente al progetto editoriale *Andergrund*.

ABSTRACT: Questo contributo analizza la figura di Penteseilea nell’omonima opera di Heinrich von Kleist, dove l’amazzone uccide brutalmente Achille nell’ultimo scontro del dramma. Nella reinterpretazione del mito da parte di Kleist, Penteseilea non si limita a prevalere su Achille: il suo atto di violenza va oltre il semplice desiderio di vittoria, assumendo significati più profondi. L’obiettivo del contributo è dimostrare come l’uccisione di Achille rappresenti sia un’affermazione personale di Penteseilea sia l’adempimento dell’ultimo desiderio di sua madre Otrera, la quale, in punto di morte, le aveva ordinato di unirsi ad Achille, infrangendo così le tradizioni amazzoniche. L’omicidio di Achille è qui interpretato come un atto che si muove tra ribellione e fedeltà filiale, evidenziando il conflitto interno di Penteseilea tra la sua identità di guerriera e il complesso “anti-edipico”, concetto definito da Angela Mauss-Hanke, che riflette un amore erotico rivolto alla madre. Questo contributo esamina la figura di Penteseilea nel contesto delle donne assassine nel mito e nella letteratura, mostrando come il suo atto omicida rifletta una lotta profonda tra potere, amore e tradizione. Parole chiave Penteseilea, Kleist, amazzone, complesso anti-edipico, psicoanalisi, assassina.

ANNA SOKOLOVA (anna.sokolova@alumni.uniroma2.eu)

Nel 2022 ha conseguito la laurea magistrale presso l’Università di Roma “Tor Vergata” in Lingua e letteratura russa, con una tesi intitolata *La figura di Pietro il Grande nella letteratura russa secc. XVIII-XXI* (relatrice: prof.ssa Bianca Sulpasso; co-relatore: prof. Antonio Filippin). Durante il percorso accademico, ha partecipato al progetto “Tor Vergata per l’Ucraina” come tutor madrelingua e ha completato un percorso *post lauream* in Traduzione Letteraria presso l’Università degli Studi di Palermo. Ho anche collaborato attivamente con la rivista web “Andergrund”. Dal 2023 è dottoranda in Studi Comparati con *curriculum* in Slavistica presso l’Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, in cotutela con l’Università di Stanford (tutor: prof.ssa Bianca Sulpasso; co-tutor: prof.ssa Yuliya Ilchuk). Il progetto di ricerca si propone di studiare il “testo ucraino” nella critica letteraria russa della prima metà del XIX secolo, con particolare attenzione alle intersezioni e alle dinamiche tra il contesto ucraino e quello russo. I miei interessi riguardano principalmente: letteratura russa dell’Ottocento, letteratura russa contemporanea, testo ucraino, memory studies trauma studies, letteratura e storia.

ABSTRACT: *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* (1865) di N. Leskov è un

racconto che ripercorre le devastanti conseguenze del patriarcato, mostrando come il desiderio di libertà, nato dall'oppressione familiare e dalle rigide convenzioni della società russa del XIX secolo, possa evolversi in una spirale di violenza incontrollata. La protagonista, Caterina Izmajlova, intraprende un cammino che sfida le norme sociali, ricorrendo all'adulterio in un disperato tentativo di affermare il controllo su sé stessa e sugli altri. Spinta da un'ossessione cieca e da una passione travolgente, la sua ricerca di potere la conduce su un cammino oscuro, segnato da omicidi e distruzione, che alla fine la riporta al patriarcato da cui cercava di liberarsi. La sua lotta per l'autonomia, invece di offrirle la libertà desiderata, si trasforma in una autodistruzione che culmina nel suicidio, l'epilogo tragico di una tensione interiore che, pur avendo alimentato la sua brama, finisce per consumarla fino all'ultimo respiro.

KEYWORDS: donna, patriarcato, emancipazione, omicidio, suicidio.

CHETI TRAINI (chetitraini@gmail.com)

È dottore di ricerca in Culture Umanistiche presso l'Università di Urbino "Carlo Bo" con una tesi sulla narrazione della Russia sovietica da parte degli scrittori viaggiatori italiani. Insegna lingue e culture straniere presso la scuola secondaria di secondo grado ed è professore a contratto di filologia slava e cultura russa presso l'Università di Urbino "Carlo Bo" e l'Università di Macerata. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura e la cultura russa del XIX e XX secolo, sui rapporti culturali italo-russi, il contesto sovietico e la filologia slava. È autrice della monografia *L'URSS dentro e fuori* (FUP 2022). Cheti Traini obtained a Ph.D in Humanistic Cultures at Urbino university with a dissertation on the narration of Russia by the Italian writers. She teaches foreign languages and culture in the Italian Secondary School. She is adjunct professor at the Universities of Urbino and Macerata. Her main research interests concern Nineteenth and Twentieth centuries Russian literature and culture, Russian-Italian cultural relationships, the Soviet context and Slavic philology.

ABSTRACT: Nell'ambito della cultura romantica ottocentesca del mondo slavo si intensifica l'interesse verso la tradizione folclorica orale conservatasi a lungo tra i ceti popolari. Questa riscoperta ispira anche il padre della letteratura russa moderna, Puškin, che recupera e rilegge questa tradizione nelle sue *Fiabe in versi*. In queste come nell'omonimo dramma incompiuto del poeta, *Rusalka* (1829-1832), compaiono figure acquatiche femminili, le rusalke, che assumono spesso tratti inquietanti perseguendo scopi vendicativi nei confronti di uomini che le hanno abbandonate. La *Rusalka* puškiniana è soltanto un esempio dei tanti spiriti femminili che popolano il folclore slavo e sono entrati nel mondo letterario russo e slavo in generale e che addirittura possono trovare dei rimandi diretti perfino nelle pratiche magiche femminili rievocate in alcune *gramoty novgorodiane*. Dalla nota Baba Jaga alle streghe protagoniste di alcuni racconti di ambiente ucraino di Gogol', fino al racconto *La strega* di Čechov e al romanzo *Il maestro e Margherita* di Bulgakov,

con la descrizione del sabba presieduto dalla moderna strega Margarita, il presente contributo si propone di ricostruire, attraverso opere scelte, i ruoli e i mutamenti di queste figure soprannaturali nella cultura slava e in particolare nella letteratura russa, al fine di evidenziare come, alla base della costituzione di un *epos* nazionale fondato notoriamente sui *bogatyri* e perfino come modelli per scrittori contemporanei, vi siano proprio le figure di queste streghe o demoni femminili.

KEYWORDS: folclore slavo, letteratura russa, strega, Rusalka, spiriti femminili.

DIANA PEREGO (diana.perego@unimib.it)

Docente a contratto di Spettacolo, festa e territorio presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca. Cultrice di materia in Storia del teatro e dello spettacolo e in Storia del teatro greco e latino presso l'Università Cattolica di Milano. Ha conseguito il dottorato in Storia del teatro antico presso l'Università degli studi di Firenze (tutor Stefano Mazzoni, titolo della tesi: *Il teatro attico di Ikaria e Tespi. Storia e mito*). Laureata in Lettere moderne e in Storia dell'arte (Università Cattolica di Milano). Relatrice in diversi convegni nazionali e internazionali. Autrice di numerose pubblicazioni concernenti l'iconografia teatrale (di Antigone e di Alceste in particolare), il teatro e le forme spettacolari greche (la festa dei Choes, l'eroina tragica Erigone), la letteratura teatrale (Antigone di Alfieri). Autrice della monografia *Studi sull'Antigone di Alfieri* (Polyhistor Edizioni, 2023). Le sue indagini coniugano letteratura, arte e discipline dello spettacolo.

ABSTRACT: Il saggio indaga la rappresentazione di Medea colta nell'atto del figlicidio in quattro opere figurative del XVII secolo. Si tratta dei due dipinti *Medea* di Artemisia Gentileschi (1620) e *La madre ebrea. Medea uccide i figli* attribuito a Padovanino (post 1588-ante 1648), dell'incisione *Medee* di Stefano della Bella (1644) e del disegno *Medea uccide i suoi figli* di Nicolas Poussin (1649-1650). Alle opere sono accostati i riferimenti specifici all'atto omicida contenuti nelle tragedie di Euripide, Seneca e Lodovico Dolce riproposti in lingua, in traduzione e commentati. Lo scopo è cogliere eventuali echi letterari presenti nelle opere d'arte a dimostrazione della vitalità della tradizione classica. Il metodo di indagine, esplicitato nella conclusione, mette in relazione la storia dell'arte e la storia del teatro.

MASSIMO SCOTTI (massimoscott61@gmail.com)

È nato a Milano e insegna attualmente Letterature comparate all'Università di Messina, dopo aver insegnato la stessa materia a Verona, Letteratura francese allo IULM di Milano, alla Federico II e all'Orientale di Napoli, e Archetipi dell'immaginario presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (sempre a Milano). Fra i suoi libri: *Sul mare degli Dei: Mitografia dell'isola di Capri* (Dante & Descartes, Napoli, 2002); *Gotico mediterraneo* (Diabasis, Reggio Emilia, 2004, seconda edizione 2007); *Storia degli spettri* (Feltrinelli, Milano, 2013, seconda edizione 2023); *Invito in una stanza vuota: Paul Valéry e la tradizione esoterica* (Le Cárity,

Firenze, 2018); *La mente rivelatrice: Percezione letteraria e scienze neurocognitive*, CIERRE, Verona, 2021). Ha curato l'edizione di opere di Virginia Woolf, di Jane Austen, di Rudyard Kipling, della Marchesa Colombi e di Lytton Strachey. I suoi ambiti di ricerca comprendono lo studio della letteratura in rapporto alle altre arti e soprattutto la persistenza dell'immaginario antico nella cultura contemporanea.

ABSTRACT: La figura materna è generalmente – e convenzionalmente – caratterizzata da elementi tipici, quali l'accudimento, la protezione, la benevolenza, la custodia del focolare e della famiglia, l'amore appassionato e devoto fino al sacrificio di sé per la prole. Nella tradizione più antica, però, il suo aspetto è infinitamente più composito e comprende le sfumature dell'Ombra junghiana, che trova nella complessa e onnicomprensiva immagine della Grande Madre la conciliazione dei suoi opposti, come l'emergere dell'archetipo sinistro della *mater terribilis*. Tale archetipo si "incarna" letterariamente in alcune eroine delle tragedie greche, quali Agave e Medea. Nella fiaba, questi aspetti diventano evidenti: i fratelli Grimm, per esempio, hanno spesso rappresentato il personaggio della Madre Orchesa, che, nelle edizioni e delle loro narrazioni, adattate al pubblico infantile, diventa prudentemente "matrigna". Nell'economia compensatrice tipica del mondo fiabesco, compare il risarcimento affettivo della Fata Madrina, che recupera gli aspetti protettivi del materno, potenziandoli con capacità magiche.

KEYWORDS: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, Grande Madre, Euripide, Medea, *Le Baccanti*, *Mater terribilis*, Fratelli Grimm, Charles Perrault.

CHIARA OMBRETTA TOMMASI (chiara.tommasi@unipi.it)

Ex allieva della Scuola Normale Superiore di Pisa e dottore di ricerca in Filologia greca e Latina, insegna Storia delle Religioni e Storia del Cristianesimo Antico all'Università di Pisa, ed è membro di vari comitati scientifici e della *Academia Europaea* di Londra. I suoi principali interessi vertono sulla Tarda Antichità, trattando in particolare della dialettica tra pagani e cristiani, della presenza di correnti esoteriche e di vari culti di origine straniera nel panorama religioso mediterraneo, indagati precipuamente tramite l'analisi delle fonti letterarie. Negli ultimi anni ha ampliato i suoi orizzonti di ricerca, estendendoli ai rapporti tra civiltà classiche ed estremo Oriente. Suoi lavori sono stati presentati e pubblicati in varie sedi italiane ed estere; attualmente ha in preparazione una edizione commentata della *China Illustrata* di Athanasius Kircher.

ABSTRACT: Tosca di Giacomo Puccini solo apparentemente semplice nella trama e nella costruzione musicale, e non privo di tinte forti, perfino eccessive, gioca in realtà con una serie di contrasti, quali la dicotomia tra religione e politica, libertà e violenza, sensualità e sentimento, in grado di suscitare emozioni nel pubblico. Le considerazioni che seguono ambiscono pertanto a mettere in luce alcuni di questi aspetti meno evidenti, muovendo da alcuni riferimenti all'antichità classica che ci sembra possano fungere da cornice introduttiva per enucleare l'ambiguità del

rapporto tra Tosca e il suo persecutore, barone Scarpia, che culmina con l'assassinio.

KEYWORDS: Tosca, Sardou, Puccini, assassinio, potere, Tacito.

MARIA ADELE CIPOLLA (mariaadele.cipolla@univr.it)

She teaches Germanic Philology at the University of Verona. She specialises in medieval Germanic languages and cultures (in particular Middle High German and Old Norse); palaeography and codicology; text and image in medieval manuscripts; textual criticism and digital philology; intertextuality and intercultural relations; modern reception of medieval works. In the field of Scandinavian and Old Norse tradition, she has collaborated on the annotated translation of Saxo Grammaticus's *Gesta dei re e degli eroi danesi* (Einaudi, "Millenni", 1993), edited and translated the Old Icelandic *Racconto di Nornagestr* (Fiorini, "Medioevi", 1996), belonging to the Nibelung-Volsung legend, and has worked on Old Icelandic mythography (*Fimbulvetr tra ecocritica e critica del testo*, "Germanic Philology, 2024), Snorri's Edda (she heads the project *Snorra Edda: A Collaborative Bibliography*, 2022–) and on the dissemination and reception of Old Norse literature (*The Hyperborean Muse in European Culture*, Brepols, "Acta Scandinavica", 2016). She contributed to a collective work on *Alessandro nel Medioevo occidentale* (Fondazione Valla, 1997) and, in the context of the legend of Alexander the Great, edited and translated the *Alessandro di Vorau* (Carocci, "Biblioteca Medievale", 2013) and heads the DAL-project (*Digital Alexanderlied: digital scientific edition of the three recensions of the German poem*, 2022–). She has translated Wolfram von Eschenbach's *Parzival* (Mondadori, "I Meridiani", 2005) and has studied the tradition of Gottfried von Straßburg's Tristan, in particular the relationship between text and images in the illustrated Munich manuscript (*Gli amanti nella selva*, Baietta, "Medioevi", 2014; *Tristan in Munich*, BSB, MS Cgm 51. Observations on an Intermodal Romance, Brepols, "Medieval Translator", 2025).

ABSTRACT: This paper analyses the convergences and divergences between two notorious murderesses of the Germanic epic matter, Brunhild and Crimhild, through the Middle High German Nibelungenlied and a selection from the Old-Icelandic texts on the subject, mainly the prose *Vǫlsunga saga* and the verse *Atlakviða*. The aim of the scrutiny is a reassessment of the role of the two heroines in the related narratives, against the backdrop of the ethics of revenge and the sin of greed represented by the Rhinegold (both of which were upsetting for the 13th-century authors' ideology). For Brunhild, the focus will be on the composite nature of the literary character – as the overlapping of suggestions from historiography and folkloric and remote mythical themes – and how this unresolved identity is used in the plots. For Crimilde/Gudrun, on the variations in the role of the avenger, again in relation to narrative development (taking Signý, an even more ferocious murderess recounted in the *Vǫlsunga saga*, as a term of comparison). For both, the authors' strategies of distancing themselves from the heinousness of the crimes they perpetrate will be considered, with particular

attention to the troublesome relationship between women and wealth, thematised by the cursed treasure, especially for the German *Nibelungenlied*, and to the hierarchy of women's obligations in the socially backward context of the Icelandic sources.

KEYWORDS: Women murderers in Germanic heroic material; Medieval German sources (*Nibelungenlied*); Norse sources (*Völsunga saga*, *Atlakviða*); Heroic ethics and social relations, Greed, betrayal and revenge.

LAURA VALENTE (l.valente00@gmail.com)

Dottoressa di ricerca in Poesia e cultura greca e latina in età tardo antica e medievale presso l'Università degli Studi di Macerata, attualmente è insegnante di lettere (classe A011) a tempo indeterminato presso il Liceo Temistocle Calzecchi Onesti di Fermo. È membro del comitato regionale di coordinamento per la Certificazione Linguistica del Latino e della commissione delle Olimpiadi di Lingue e Civiltà Classiche nella regione Marche. È autrice dei seguenti contributi: L. Valente, *Nonna di Nazianzo, genitrice di vita e spiritualità*, in: AA.VV. *Maternità. Prospettive e riflessioni intorno al cuore del femminile* a cura di Roberta Fidanzia CSFI, Pomezia 2022, pp. 227-240; L. Valente, *La 'graziosa luna' marchigiana: il fascino dell'astro d'argento nell'opera di Franco Mataricotta e Alvaro Valentini*, in: AA.VV., *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di D. Cioffrese, M. Massari, I. Soldati, Alessandria 2021, pp. 215-223; recensione del volume A. RODIGHIERO, *La tragedia greca*, Bologna 2013, in 'Atene e Roma,' Nuova Serie Seconda, IX – Fasc. 1-2, 2015, pp. 101-104.

ABSTRACT: L'articolo esplora il tema della follia dionisiaca e del filicidio nella tragedia *Le Baccanti* di Euripide, con particolare attenzione al ruolo delle donne come forza distruttrice contro l'autorità maschile. Al centro dell'analisi vi è lo *sparagmos* di Penteo, re di Tebe, dilaniato dalle baccanti, tra cui sua madre Agave, vittime dell'invasamento del dio Dioniso. L'opposizione di Penteo al culto dionisiaco è letta come una difesa dell'ordine patriarcale contro una minaccia che sovverte le convenzioni sociali e il controllo maschile sulle donne. Il sacrificio del re, cacciato e smembrato da un gruppo di donne scatenate, rappresenta simbolicamente il crollo del potere androcratico di fronte a un'irrazionalità primitiva e selvaggia. L'articolo sottolinea come la tragedia presenti una critica alla rigidità del potere maschile, incapace di accogliere le forze oscure e incontrollabili incarnate dal femminile dionisiaco. Agave, guidando le baccanti nella caccia e nello smembramento del figlio, incarna il rovesciamento dei ruoli di genere: da madre protettrice si trasforma in esecutrice violenta, travolgendo l'ordine civile. Attraverso l'analisi del linguaggio rituale e delle metafore venatorie, si evidenzia come Euripide rappresenti la follia femminile come una potenza collettiva capace di infrangere i limiti imposti dalla società, ribaltando l'ordine di potere e portando alla disgregazione dell'identità maschile e razionale.

KEYWORDS: filicidio, dionisismo, *stasis*, follia, Euripide.

GIUSEPPE CRIVELLA (p.crivella@libero.it)

PhD in storia della filosofia contemporanea, è docente di storia, filosofia e scienze umane presso i Licei di Firenze. Ha partecipato in qualità di relatore a numerosi convegni internazionali presso diversi atenei europei come l'ENS di Parigi, l'Università di Strasbourg, il Trinity College di Cambridge, l'Università di Lausanne, la Maison des Sciences de l'Homme di Bordeaux, l'Università di Nanterre. Nel 2019 è stato invitato ai Colloques di Cerisy-la-Salle, dedicati all'opera di Jean Ricardou. Tra le sue numerose pubblicazioni, studi e ricerche su Klossowski, Wilcock, Merleau-Ponty, Savinio, Proust, Sartre, Robbe-Grillet, Blanchot. La sua ultima monografia ha per oggetto la produzione di Michaux: *Vaneggiare ulcerato. Micrologie su Henri Michaux* (Mimesis, 2025). Per la rivista Kaspar Hauser è responsabile dall'anno 2017 della sezione "Phaenomenologica".

ABSTRACT: Il testo si propone di sviluppare una serie di analisi aventi come mobile centro tematico il romanzo di Valentine Penrose (pubblicato la prima volta nel 1962) intitolato *La Comtesse sanglante* e dedicato alla ricostruzione delle vicende biografiche di Erzsébet Báthory. L'articolo, suddiviso in due paragrafi, si accosta alla figura in questione da un lato seguendo la precisa linea narrativa sviluppata dall'autrice secondo un chiaro ordine cronologico, dall'altro tenta di suggerire la possibilità di un'interpretazione a lungo raggio in cui convergano in maniera sistematica gli elementi specifici delle varie leggende riportate da Penrose con un articolatissimo complesso di motivi e suggestioni di natura strettamente filosofica.

KEYWORDS: Valentine Penrose, Erzsébet Báthory, follia sadica, surrealismo, letteratura francese del Novecento.

GIULIA ABBADESSA (giulia.abbadessa@unifi.it)

Ha conseguito una doppia laurea magistrale in Filologia Moderna (Sapienza Sorbona) e un dottorato europeo in Lingue, Culture e Letterature Compare (Firenze-Sorbona-Bonn) con una tesi sul mito di Berenice. Inoltre, è stata lettrice e assistente per i corsi di lingua e letteratura italiana all'Università di Valencia; ricercatrice al CNR (all'ILIESI e all'ISPF); borsista di formazione all'IISF e docente a contratto di letteratura, lingua e traduzione francese all'Università Kore (Enna). Attualmente sta portando a termine un secondo dottorato in Scienze filosofiche all'Università Federico II. Tra le sue pubblicazioni recenti si annoverano la curatela del volume *Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia* (Napoli, IISF Press, 2023), 9 capitoli della *Storia letteraria francese* a cura di Michela Landi (Firenze, Le Monnier-Università, 2021) e i seguenti articoli: *Vico e il pensiero mitico: appunti per un'estetica moderna*, "Historia Philosophica", Pisa, ETS, vol. 22, 2024, pp. 53-64; *Leopardi, Baudelaire e la modernità* in O. Calzolari, A. Aloisi, E. Tandello (a cura di), *Contaminazioni leopardiane*, Milano-Udine, Mimesis, 2024, pp. 183-201; *Pas d'ici, pas d'aillurus: poétiques de l'errance identitaire d'Aimé Césaire à Alain Mabankou et Tanella Boni*, in *Actes du colloque "FrancophoNéa"* (di prossima pubblicazione); *Vico negli studi decoloniali e postcoloniali: da Sartre a Said*, "Rivista italiana di filosofia politica", (di prossima pubblicazione).

ABSTRACT: È interessante studiare il romanzo solo apparentemente poliziesco, ma iscritto nella tradizione postmoderna del romanzo-collage francofono, *Histoire de la femme cannibale* (2005) di Maryse Condé che, oltre a denunciare il razzismo, presente anche in Sudafrica nonostante la fine dell'apartheid, declina in chiave femminista l'estetica cannibale novecentesca. Il romanzo, come noto, segue un doppio andamento narrativo: da un lato, un racconto impersonale narra la storia della pittrice, originaria della Guadalupe, Rosélie Thibaudin, trasferitasi con il marito bianco, Stéphen, a Città del Capo dove quest'ultimo viene misteriosamente ucciso. Dall'altro, dopo aver vissuto all'ombra del marito, Rosélié riscopre la propria voce in un dialogo silenzioso con la cinquantenne Fiéla, assunta in quei giorni a protagonista della cronaca locale perché accusata di aver cannibalizzato il marito. Le due figure femminili finiscono così per confondersi; tanto che, immortalando sulla tela la storia di Fiéla, infine Rosélie rivendica la propria vocazione di artista-cannibale.

KEYWORDS: cannibalismo, femminismo, francofonia, Antille, romanzo-collage.

LILIANA GIACOPONI (liliana.giacoponi@unifi.it)

Germanista con un dottorato in Letterature Compare, è cultore della materia presso la cattedra di Letteratura Tedesca dell'Università di Firenze. Autrice del saggio *Heinrich Heine. Melodie ebraiche* e di una monografia su Rudolf Borchardt, si occupa attualmente della ricezione di Paul Celan in Ucraina. Collabora con la *Rivista di Letterature Moderne e Compare e Storia delle Arti*, ha partecipato come autrice alla stesura del manuale *Letteratura Francese* (2 voll., 2021). I suoi ambiti di ricerca comprendono la letteratura ebraico tedesca, la *Literarische Moderne* e le intersezioni fra la letteratura e le arti. Presso la Rudolf Borchardt Gesellschaft è titolare di un progetto di ricerca che indaga le dinamiche letterarie nell'ambito del *Naturschreiben*.

ABSTRACT: L'articolo esamina la portata sconvolgente della violenza, considerata attributo virile per eccellenza, quando messa in atto da una protagonista femminile. La disamina prende spunto dal racconto di Leskov *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk*, per confrontarne la narrazione con l'opera lirica di Šostakovič e quella cinematografica di Wajda, ambedue ispirate alla novella di Leskov. Dispensatrice di morte, la donna in quanto adultera e violenta omicida si fa specchio di quella deriva amorale che Leskov vede nella società a lui contemporanea. Nel 1932 Šostakovič compone un'opera lirica con il medesimo titolo ma la protagonista si rivela adesso una vittima della società, per la quale l'omicidio rappresenta l'unica via di liberazione. Legato all'opera lirica grazie alle musiche tratte da Šostakovič, il film di Andrzej Wajda, *Lady Macbeth siberiana* mostra un'assassina destinata a sprofondare nella sua follia omicida, che si fa emblema della tragedia del male che è propria dell'umanità intera.

KEYWORDS: violenza femminile, assassina, Leskov, Šostakovič, Wajda.

NAHID NOROZI (nahid.norozi2@unibo.it)

Professoressa associata di Lingua e letteratura Persiana presso l'Università di Bologna, dirige la "Ferdows. Collana di Studi Iranici e Islamici" (WriteUp Books) ed è codirettore dei «Quaderni di Meykhane» che ha fondato nel 2011 con Carlo Saccone. I suoi interessi scientifici riguardano principalmente l'epica e il romanzo persiano medievale e la trattatistica mistica arabo-persiana. Ha pubblicato numerosi articoli e traduzioni di autori persiani contemporanei e medievali su varie riviste scientifiche, e ha curato i seguenti volumi: *Najm al-Din Kubrā, Gli schiudimenti della Bellezza e i profumi della Maestà* (Mimesis, 2011); *Sohrāb Sepehri, Sino al fiore del nulla. 99 poesie* (Aracne, 2014); *Khwājū di Kerman, Homāy e Homāyun. Un romanzo d'amore e avventura dalla Persia medievale* (Mimesis, 2016) e al-Sahlajī, *Il libro della Luce. Fatti e detti di Abū Yazīd al-Bistamī* (Ester, 2018); *Gorgāni, Dieci lettere di Vis a Rāmin sulla crudeltà. Il più celebre epistolario amoroso del medioevo persiano* (Carocci 2022). Si è interessata anche di aspetti linguistici nel volume *Prestiti arabo-persiani nella lingua spagnola* (CEB, 2014). Ha pubblicato le seguenti monografie: *Il cavallo selvaggio dell'ira. Introduzione alla poesia di Aḥmad Shāmlu, poeta ribelle del '900 iraniano* (CEB, 2017); *Esordi del romanzo persiano. Dal Vis a Rāmin di Gorgāni (XI sec.) al ciclo di Tristano* (Edizioni dell'Orso, 2021, 2022); *"La mia spada è la poesia". Versi di lotta e d'amore nella poetessa persiana Simin Behbahāni* (WriteUp Books 2023). Ha inoltre curato tre volumi degli Atti dei Convegni Bolognesi di Iranista (CoBIran), tra cui: *Come la freccia di Ārash. Il lungo viaggio della narrazione in Iran: forme e motivi dalle origini all'epoca contemporanea* (Mimesis 2021).

ABSTRACT: Neo-Persian literature, which emerged in Central Asia (Bukhara), Persia and Afghanistan from the 9th–10th centuries, is characterised by the presence of numerous female characters, primarily in romance poems and popular novels, but also in epic and chivalric poems. It is not only a question of femme fatales who disrupt the emotional lives of heroes and knights; there are also female characters endowed with intelligence and great determination who break into politics, diplomacy and even war. Here, the analysis of female murderers is limited to two works: *The Book of Kings (Shāh-nāme)*, the famous poem by the epic poet Ferdowsi (10th and 11th), and *The Book of Alexander* (Catay section) (*Eskandar-nāme, bakhsh-e Khatā*), a lesser-known prose work by the 16th–17th-century Safavid author Manuchehr Khān Ḥakim.

FRANCESCO CATTANI (francesco.cattani@unibo.it)

È ricercatore presso il Dipartimento di Lingue letterature e Culture Moderne (LILEC) dell'Università di Bologna, dove insegna letteratura dei paesi di lingua inglese e studi di genere. È membro del PRIN "Prepararsi al presente: nuovi immaginari distopici globali e impegno pubblico" e collabora inoltre con il Master GEMMA, Women's and Gender Studies e con il progetto europeo EUTERPE:

European Literatures and Gender from a Transnational Perspective. La sua ricerca fonde studi postcoloniali e decoloniali, studi di genere, fantascienza, distopia e postumano per affrontare modelli ripetitivi nella costruzione del non umano. Un'altra area di interesse riguarda la letteratura e la cultura visuale black British.

ABSTRACT: This paper offers a reading of *Parable of the Sower* by Octavia Butler (1993) and *The Gilda Stories* by Jewelle Gomez (1991), in which violence is not merely portrayed as an existential condition and an inescapable reality that the protagonists must confront, but it becomes a lens through which to analyse a society grounded in the systemic exploitation of oppressed and marginalized subjectivities. Furthermore, violence emerges as a critical tool capable of generating practices of resistance and subversion. Approached as examples of critical dystopias, both texts demonstrate how violence is neither presented as a definitive solution nor wholly rejected. Rather, it is turned into a form of survival and self-defence — painful yet necessary — and later, into an instrument of regeneration and socio-political transformation. In these narratives, the difficult and ambiguous choice of compromise does not stem from a mere desire for self-preservation, but from the effort to envision new communities based on the acceptance of difference, an awareness of interdependence (extending beyond the boundaries of the species), and the imperative of mutual responsibility. In this way, the dystopian worlds imagined by Butler and Gomez intertwine with utopian elements — albeit imperfect ones, as Raffaella Baccolini has noted — calling for reaction, encouraging the belief in alternative futures, and, above all, reigniting an active and concrete sense of hope.

LUIGI CONTADINI (luigi.contadini@unibo.it)

He teaches Spanish Literature and History of Spanish Culture at the University of Bologna, focusing on the modern and contemporary periods. His research focuses on three main areas: phenomenological representations of experience in contemporary Spanish fiction; trauma, memory and post-memory: writings, rewritings and images of the Civil War and Francoism; and 18th-century Spanish literature: memoirs, epic poetry, utopian fiction and theatre. His latest publications include: *La causa di Soledad Luque Delgado. Il furto dei bambini nella Spagna franchista*, Rome, Castelveccchi, 2021; Leandro Fernández de Moratín, *La commedia nuova*, Rome, Castelveccchi, 2020 (edited and translated by Luigi Contadini).

ABSTRACT: This paper offers an analysis of Juan José Millás' novel *El desorden de tu nombre* (1988), which culminates in Laura's murder of her husband Carlos in order to live her passionate love affair with her lover Julio fully and freely. This is not a mere love triangle, but a complex and sophisticated narrative based on three recurring themes in Millás' writing, which will be explored in depth using philosophical, narratological and sociological tools: 1) the ambivalent and alienating nature of the protagonists' experiences, which leads them to feel other than themselves and to access other dimensions of "reality"; 2) the meta-narrative structure of the

entire novel, which focuses attention on the artificial nature of the novel itself and raises questions about the relationship between fiction and reality; 3) the gender issue concerning Laura's condition and her need for redemption as a woman relegated to a subordinate role in relation to her husband's ambitions for power. These three thematic areas, through which it is possible to contextualise and investigate the final murder, will be examined in the order indicated but considered as a whole since they lead, in different ways, to similar interpretations: the subversion of the established order and the loss of traditional references to reality and identity.

Guarda i nostri libri!



Finito di stampare
da Services4Media srl
viale Caduti di Nassiriya, 39
70124 Bari