

ISSN 1826-7505

2016
n u m e r o
12

S
d
D

Storia delle Donne



STORIA DELLE DONNE

rivista **12**/2016

Bellezza

Storia delle Donne Rivista Annuale

Direzione

Dinora Corsi (Università di Firenze)

Redazione

Marta Baiardi (Universität Basel), Anna Beltrametti (Università di Pavia), Donatella Bremer (Università di Pisa), Sara Cabibbo (Università Roma Tre), Francesca Di Marco (Università di Firenze), Isabella Gagliardi (Università di Firenze), Elisa Giunchi (Università di Milano), Patrizia Pinotti (Università di Pavia), Chiara Vangelista (Università di Genova), Milka Ventura (Università di Firenze), Itala Vivan (Università di Milano).

Direttrice responsabile

Dinora Corsi

Indirizzo corrispondenza

Dinora Corsi - Storia delle donne

via Antonio Scialoja, 66

50136 - Firenze

e-mail: corsi@unifi.it

www.fupress.net/index.php/sdd

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 5409 del 5 Aprile 2005.

ISSN: 1826-7505 (online)

In copertina:

Gislebertus, *Tentazione di Eva* (particolare). Scultura romanica della prima metà del XII secolo; Autun (France), Musée Rolin.

Progetto grafico della copertina: Francesca Avanzinelli e Federico Squarcini

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CCBY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

CC 2016 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com>

Indice

Bellezza

Editoriale 5

Presente...

LAURA MARIANI, *Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt, "più che bellezza" di Eleonora Duse* 13

ANNA MASECCHIA, *La bellezza nel cinema* 29

FEDERICA CHEZZI, CLAUDIA TOGNACCINI, *La bellezza delle donne nell'arte dagli anni Trenta del Novecento a oggi: spunti di riflessione* 53

... e passato

MARILINA BETRÒ, *«Bello come il cielo»: il senso del bello nell'antico Egitto* 81

IRMTRAUD FISCHER, *Bellezza e genere nell'Antico Testamento* 97

ANNA BELTRAMETTI, *Elena o Alcibiade? Bellezza, desiderio e scandali dalle trame del mito a quelle della storia e viceversa* 115

LUCIA BELTRAMI, *La bellezza femminile nella cultura romana* 141

SELENE B. ZORZI, *Bellezza in epoca cristiana: la bella donna sospetta* 161

ANNA MARIA MARTELLI, *Declinazioni della bellezza nel mondo arabo-musulmano* 187

Oltre il tema

DEMETRIO XOCATO, *Monumento alle vicende risorgimentali e laboratorio di un'identità femminile: l'Istituto nazionale per le figlie dei militari di Torino (1868-1914)* 207

Editoriale

Bellezza

L'ideale estetico della civiltà degli inizi del terzo millennio, una civiltà pluricentrica e multi-etnica governata dalla dilagante presenza dei mass media, assume contorni sempre più indefiniti. Ci si deve arrendere, come scrive Eco a suggello della sua *Storia della bellezza*, «di fronte all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale, all'assoluto e inarrestabile politeismo della Bellezza». Superata ormai l'idea di arte come provocazione, come violazione dei canoni estetici che provengono dalla tradizione, come espressione di un'interiorità non più necessariamente legata al concetto di bello o di bene, si producono oggi manufatti artistici che ben si conciliano con la realtà che ci circonda, segnata da conflitti insanabili, da paradossi e da brutture: opere del tipo usa e getta, oggetti creati per stupire, ben presto assorbiti nell'ingranaggio del consumo commerciale. Il medesimo senso di smarrimento lo prova chi si debba occupare della valutazione, salvaguardia e valorizzazione di beni artistici e ambientali e della tutela del paesaggio: di bellezze deturpate, talvolta in modo irrimediabile, dal cemento e dall'incuria.

Anche per quel che riguarda la bellezza femminile, i canoni estetici che invadono il nostro quotidiano, e il giro di affari che ruota loro intorno, ci lasciano perplessi e ci inducono a riflettere sui principi che alimentano oggi la nostra percezione del bello, minando l'accettazione del sé e alterando l'oggettiva valutazione della propria fisicità e specificità.

Spesso, attraverso epoche e società dominate dagli uomini, le donne sono state delegate a rappresentare la bellezza assoluta. Gli ideali estetici cui sono chiamate a rispondere rappresentano infatti

da sempre un prodotto fortemente determinato dalle diverse culture, incarnazione di un immaginario maschile che ancora impone la propria egemonia. E oggi più che mai ci pare che siano potentemente presenti nell'immaginario collettivo modelli di bellezza che le donne hanno solo in parte elaborato, ma con i quali sono comunque costrette a confrontarsi nel proprio quotidiano, chiamate a rincorrere una bellezza tanto ideale quanto inattuabile. Modelli che travalicano lo stesso genere femminile e determinano anche la bellezza transessuale, incarnandosi in modificazioni del corpo che tendono a disegnare un bello spesso stereotipato e artificioso, tanto per le donne quanto per le/i transgender.

Ciò può avvenire anche grazie al dilagare delle nuove tecnologie di chirurgia plastica, che trasportano il modello di bellezza femminile sempre più lontano dai corpi reali delle donne, quasi a voler rinnegare l'imperfezione connaturata all'essere creature vere, di carne, materia organica soggetta a continuo mutamento. La bellezza perfetta sembra insomma potersi realizzare in una donna artificiale e immutabile, quasi trasparente nella sua estrema magrezza, un'automata o forse un *eidolon*, come quello, bellissimo, che secondo una versione del mito Paride portò a Troia al posto della vera Elena.

Parlare di bellezza può significare, inoltre, analizzare i rapporti di forza fra i sessi e i generi e al tempo stesso mettere in luce la supremazia che può esercitare la bellezza e l'aspirazione al suo possesso, sottolineando come essa sia suscettibile a sua volta di farsi strumento di potere o di riscatto sociale.

Il tema si rivela dunque complesso e denso di suggestioni. Questo numero della nostra rivista vuole fornire un suo contributo cercando di mettere in luce aspetti oggi meno indagati e dibattuti del concetto di bellezza, analizzati sia sul piano teorico che su quello pratico.

Nella parte dedicata al passato abbiamo cercato di individuare, attraverso le testimonianze artistiche, letterarie e documentarie che ci sono pervenute, quali fossero gli ideali di bellezza delle grandi civiltà antiche che si sono affacciate sul Mediterraneo, cioè delle cosiddette civiltà classico-occidentali che, oltre a possedere caratteristiche fisiche, climatiche e geografiche affini, hanno fatto capo a culture e popolazioni che su quel mare sono nate e si sono sviluppate, interagendo fra loro sul piano della storia civile e religiosa, come pure su quello dei commerci e dei conflitti. Ci siamo pertanto occupate della bellezza femminile come viene percepita e interpretata nell'antico Egitto, nella Bibbia ebraica, nella Grecia antica, nella Roma imperiale, nel Cristianesimo e nel mondo arabo-musulmano.

E tuttavia, pur concentrandoci sul bacino del Mediterraneo, e dunque su forme di pensiero ampiamente condivise, destinate ad influenzare fortemente ancora oggi i nostri modi di percepire la bellezza, ci siamo dovute misurare con testimonianze che vanno indietro di secoli, con reperti archeologici, testi, opere d'arte, documenti di problematica interpretazione in quanto radicati in contesti economici, religiosi e ambientali che ci sono noti solo in parte e che, passando da un'epoca all'altra, sono stati soggetti a perenni e significativi mutamenti. Ogni tessera recuperata ha tuttavia collaborato a costruire l'immagine della bellezza femminile così come è stata percepita, modellata, strumentalizzata, imposta, voluta, vissuta, sognata, descritta, vista... quasi sempre da occhi maschili.

Già nell'antico Egitto l'ideale estetico che siamo soliti identificare con quello espresso dalle figure femminili dipinte sulle pareti dei monumenti funebri non corrispondeva a quello praticato nella realtà. I dipinti e le statue che ci sono pervenuti sono il frutto di una prospettiva maschile, spiega Marilina Betrò, opera dei membri di una élite che intendeva nobilitare la società e i suoi valori agli occhi di quegli dèi che avrebbero dovuto accogliere i trapassati nel loro regno. Nella vita quotidiana l'ideale di bellezza femminile era invece fortemente sessualizzato e connesso con il modello biologico della fertilità.

Nel saggio sulla bellezza nell'Antico Testamento, Irmtraud Fischer tratta, accanto al tema della bellezza femminile, quello della bellezza maschile: il possesso di questa qualità consente infatti ad ambedue i sessi di aspirare a posizioni di prestigio all'interno della società. Si sofferma sulla bellezza così come viene celebrata nel *Cantico dei cantici*, per passare ad individuare, sull'esempio di vari personaggi femminili, diversi tipi di bellezza: da quella della tentatrice (Eva) e dell'adultera (Betsabea) a quella della donna forte, che potenzia il proprio coefficiente di seduzione per raggiungere uno scopo nobile (Giuditta). Ma la donna bella, sottolinea Fischer, è anche e soprattutto colei che è felice con se stessa e sa fare e ricevere il bene nel corso di una vita vissuta in armonia con l'essere supremo.

Bellezza femminile e maschile si confrontano invece ad armi pari nel saggio di Anna Beltrametti, in cui si tratta di quel particolare tipo di bellezza che scatena il desiderio, che è sinonimo di sfrontatezza e che può essere foriera di sventura per gli effetti che provoca sulle persone e sugli eventi. Coloro che i Greci, per bocca dei loro tragici, comparano e condannano sono la splendida Elena, il simbolo stesso, mai eguagliato, della bellezza, e il carismatico Alcibiade, l'allievo

preferito di Socrate che tutti sapeva sedurre con il suo fascino ambiguo. Nell'audace lettura dell'immaginario letterario che propone Beltrametti, i due personaggi si confondono, sovrapponendosi e interrogando il mito. Fra epos e storia, arte teatrale e politica, passato e presente, l'autrice ci porta a riflettere su quel tipo di bellezza devastante e incontrollabile, terribile ed esaltante, capace, oggi come ieri, di portare alla perdizione uomini e popoli.

Lucia Beltrami riprende il tema della bellezza eccessiva, ma in chiave diversa, mostrando come nell'antica Roma essa fosse considerata negativamente in particolare presso le fasce più alte della società. I matrimoni infatti venivano contratti con lo scopo di assicurare una continuità alle grandi famiglie, il che imponeva che la paternità dei figli fosse certa. Era pertanto pericoloso sposare una donna molto bella, che avrebbe potuto far nascere appetiti al di fuori della ristretta cerchia familiare. In tale ottica le *matrone* che alterassero il proprio aspetto per divenire più attraenti erano socialmente condannate. Il trucco e le cure del corpo erano riservate ad altre donne, fra le quali, ovviamente, le meretrici.

L'elaborazione ebraica e biblica, la riflessione filosofica greca e specialmente platonica, la retorica cinico-stoica e le invettive satiriche del mondo romano contro i costumi delle donne: tutti questi elementi ritornano nel saggio di Selene Zorzi, che ci accompagna a riscoprire le origini e le influenze che hanno operato nella costruzione di un'idea di bellezza e di bellezza delle donne da parte del primo cristianesimo. Nel Nuovo Testamento bellezza è una parola sostanzialmente mancante: se qualche accenno si può trovare alla bellezza della creazione, non c'è invece alcun riferimento alla bellezza corporea, né all'aspetto fisico di Gesù; e Zorzi mostra come anche l'essere 'piena di grazia' di Maria nel Vangelo lucano non possa davvero costituire un'eccezione. Diverso è invece il caso dei primi scrittori cristiani, che vivono come 'sospetta' la bellezza fisica, e quella delle donne in particolare, legandola al peccato. Si svilupperà così una precettistica fortemente misogina, che ridurrà i corpi delle donne, e il loro essere belli e quindi desiderabili, a strumento di tentazione per gli uomini, a "porta del diavolo", per usare le parole di Tertulliano, nelle cui opere la bellezza fisica delle donne si salda con la colpa e le conseguenze della caduta di Eva, e quindi diventa vizio, peccato anche quando inconsapevole.

Se ci volgiamo alle società musulmane, l'immagine della bellezza femminile è quella di una donna celata dietro a veli più o meno fitti, che si palesa solo nell'intimità della famiglia e della coppia e che la stessa letteratura, così come le arti figurative, celebra solo episo-

dicamente. Anna Maria Martelli, dopo aver individuato nella modestia e nelle qualità morali gli attributi che fanno bella una donna, ricorda che nell'Islam i canoni estetici non possono prescindere dalla Rivelazione; e dunque il corpo umano è già di per sé bello in quanto creazione divina. L'apprezzamento del bello percepito come armonia e perfezione si esplica, soprattutto nei paesi arabi o arabofoni, principalmente nell'esercizio della poesia e nell'arte della calligrafia.

Per le riflessioni che si riferiscono al presente e che, come di consueto, aprono il fascicolo, siamo di fronte a problematiche di ben diversa natura: in particolare, ad una mole enorme di testimonianze che non necessariamente possiedono valori e finalità estetiche. Fra queste, oltre alle opere artistiche e alla letteratura, che pure rispecchiano figure di donne che impersonano vari tipi di bellezze, le immagini che letteralmente ci bombardano nel nostro quotidiano provengono prevalentemente dai media e possono avere anche scopi commerciali e di intrattenimento. In mezzo a questo *mare magnum* ci siamo concentrate su tre generi artistici all'interno dei quali la bellezza femminile assume un ruolo di primaria importanza: il teatro, il cinema e le arti figurative.

Il mondo del teatro rappresenta una dimensione a se stante, una forma di rappresentazione insieme antica e moderna, all'interno della quale la bellezza dell'attore forma un tutt'uno con la sua presenza scenica. Nel teatro infatti, come ben mostra Laura Mariani nel suo saggio su Bernhardt e Duse, il potere della bellezza non è assoluto, poiché può essere messo in secondo piano dallo *charme*, dall'intelligenza, dal "mestiere" e da tutto ciò che è in grado di rompere quella "quarta parete" che si erge tra l'attore e il suo pubblico. In questi casi si può più che legittimamente parlare di "altra bellezza", una bellezza che permane a dispetto degli anni che passano e delle mode che cambiano. Nel raccontare le vicende di queste due attrici, la studiosa mette in rilievo il messaggio che esse hanno saputo trasmettere alle donne del secolo scorso: coltivare il talento e costruire la propria bellezza significa non dover sottostare al gusto degli altri e difendere la propria interiorità e libertà di espressione. Un messaggio che si rivelerà importante in quanto influenzerà intere generazioni di attrici di un teatro oggi letteralmente invaso, come osserva Mariani, da "diversamente belle".

Per quel che concerne il mondo della celluloido, ci si muove in scenari totalmente diversi. Anna Masecchia, ancorando il suo discorso all'evoluzione storica e linguistica del cinema, segue un percorso che ha come centro l'Italia, ma prevede incursioni anche in

altre cinematografie. Le figure della bellezza femminile che vengono evidenziate sono poste in relazione con lo sfondo sociale e culturale in cui si collocano, rimodellato da quel tipo di “arte nuova” che è anche industria e che diviene ben presto un mezzo di comunicazione di massa in grado di creare sempre nuove esigenze, nuove mode, nuovi canoni estetici. Le prime donne che compaiono sulla pellicola sono quelle filmate a fine Ottocento all’uscita dalle fabbriche: la loro è una bellezza semplice. Nel corso di oltre un secolo, alle prime attrici fisicamente non particolarmente attraenti, si sostituiscono quasi sempre, già per esigenze di fotogenia, donne di bellezza superiore alla media, che incrociano il mito di alcune figure letterarie oppure un canone condiviso di bellezza –una bellezza angelicata o minacciosa, austera o vibrante di erotismo, addomesticata o perturbante... Si dovrà aspettare il Neorealismo, prima, e gli anni Sessanta, poi, perché, grazie alla lotta giovanile e femminile, possa emergere nel cinema una bellezza molteplice e complessa, che si pone al di là degli stereotipi e delle mode.

Passando infine al campo delle arti figurative, risulta oggi più che mai evidente che i modi, i canoni, le forme in cui le donne possono dirsi belle rispondono da sempre agli occhi e ai desideri degli uomini, e riflettono il ruolo che alle donne si riserva nella società. Le donne quindi si trovano a fare i conti con una bellezza imposta, vengono per così dire espropriate di una propria visione di bellezza, e questo problema si fa sentire con urgenza nel momento in cui, a partire dagli anni Trenta del Novecento, ma soprattutto nel secondo dopoguerra, le artiste si conquistano un posto e un riconoscimento nelle “belle arti”. È questo il tema che affrontano Federica Chezzi e Claudia Tognaccini, che investigano il tentativo di alcune artiste di raffigurare una bellezza delle donne fuori dalla costruzione dello sguardo maschile. Un tentativo che in primo luogo mira a sovvertire i canoni dominanti, dando spazio e immagine a ciò che la società chiama ‘brutto’ (le rughe, la vecchiaia, la deformità). Dall’altro lato alcune di queste artiste pongono l’accento sulle storture ingenerate dai canoni di bellezza in vigore e dalle richieste fatte ai corpi delle donne, parodiandoli o portandoli al parossismo, e spesso utilizzando il proprio corpo come materia da plasmare e rappresentare, dalle *performances* di Marina Abramović e VALIE EXPORT agli interventi di chirurgia plastica di ORLAN.

Al termine del fascicolo, nella sezione **Oltre il tema**, è pubblicato l’articolo di Demetrio Xocato sulla storia dell’Istituto Nazionale per le Figlie dei Militari. Nella Torino dell’Unità d’Italia

(1868-1914) questo ente ha rappresentato un modello formativo alternativo alle proposte educative di stampo tradizionale. Patrocinato da corte, aristocrazia cattolica, mondo moderato e massonico, non ha tuttavia concesso aperture alle istanze femministe.

Ma non si può pensare di chiudere le nostre riflessioni sulla bellezza senza citare Dostoevskij. Nell'*Idiota* il principe Miškin così si esprime quando, per la prima volta, vede Nastasja Filippovna, una delle più note *femmes fatales* della grande letteratura: «Un viso straordinario! [...] È un viso altero, molto altero, ma non so se sia buona. Ah, se fosse anche buona! Sarebbe la salvezza!» La bellezza dunque avrebbe la facoltà di esercitare su di noi un effetto salvifico quando fosse affiancata da altre qualità e associata al bene. Ma, come abbiamo potuto verificare anche in questo nostro *excursus*, la bellezza non misura la virtù di chi la possiede e non necessariamente deve esprimere determinati valori. E tuttavia, quando si verifichi l'esatto contrario, quando cioè si vada a sfociare in un'esaltazione della bellezza ottenuta a tutti i costi o, peggio, strumentalizzata per scopi ben lontani da quelli che generalmente le vengono associati, allora è anche possibile ipotizzare il verificarsi di un degrado tale da cancellare quell'equilibrio che la bellezza stessa sempre suggerisce e che per nostra natura ricerchiamo allo scopo di far fronte al caos che ci assale nella vita di tutti i giorni. La bellezza ci ucciderà, ha scritto lo psichiatra Vittorio Andreoli, se non si tornerà a una più sobria accettazione del sé e del tempo che passa e, aggiungiamo noi, se le donne, nella vita quotidiana come nell'ambito del sociale, in campo intellettuale come nel mondo del lavoro, abdicano alle posizioni raggiunte attraverso un percorso lento e faticoso, ma, ci si augura, irreversibile.

Le curatrici
Donatella Bremer e Francesca Di Marco

LAURA MARIANI

*Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt,
“più che bellezza” di Eleonora Duse*

Affronto il tema della bellezza femminile a partire dalla Prima attrice o Prima donna, cioè dal ruolo più importante nella compagnia comica tra Otto e Novecento, essendo Lei per definizione la più capace di sedurre il pubblico «con ogni mezzo espressivo (mimica, dizione, voce, portamento) e fisico (avvenenza, toilettes)».¹ Dunque, per questa professionista dell'esibizione pubblica le abilità del mestiere e gli obiettivi artistici vengono prima e la bellezza fisica conta a patto che si nutra di tali abilità e obiettivi. Una banalità in fondo, valida in generale e non sempre corrispondente al vero, ma per le attrici di teatro entrano in gioco almeno tre aspetti peculiari: le qualità trasfiguratrici del palcoscenico, l'allenamento a fare di corpo e mente una cosa sola (pensare con il corpo) e il fascino del potere esercitato sul pubblico e sulla compagnia, fino ad assumere talvolta il capocomicato.

D'altro canto, non era necessario che la Prima attrice fosse propriamente bella, doveva semmai possedere «certe qualità-tipo» che la trasformassero in «centro di un alone».² Lo vedremo attraverso due “bellezze paradigmatiche” proiettate oltre il loro tempo, dissimili fra loro ma unite da un nocciolo profondo: Sarah Bernhardt (1844-1923) e Eleonora Duse (1858-1924). Cosa dire di questo nocciolo, oltre al fatto che racchiude il senso stesso del teatro? Quest'ar-

¹ Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 313-336.

² Antonio Varaldo, *Appunti sui «Ruoli»*, «Rivista Italiana del Teatro», 1942, n. 6, *Ibidem*, p. 330.

te è diversa da tutte le altre perché l'opera –lo spettacolo– si identifica con il suo artefice –l'attore– e questi ha come strumento il suo corpo, mette a disposizione la sua intera persona; e perché si basa su una relazione viva che, nel suo materializzarsi “qui e ora”, crea un tempo-spazio separato. Un'alterità perdurante, anche se “i teatranti” non costituiscono più una vera e propria microsocietà, né del tutto fuori né del tutto dentro la società, come è stato fino al primo Novecento. L'attrice, ad esempio, continua ad avere un rapporto complesso con il tempo, dovendo captare tutti gli umori del presente e possederne i linguaggi per entrare in relazione col pubblico, e insieme dovendo contraddire questi umori per stupire a partire dal possesso di abilità antiche e da percezioni del futuro. Essere normale e insieme diversa, essere se stessa e ogni volta un'altra (o altro), essere centrata su di sé e sempre in relazione.

La bellezza a teatro è anzitutto costruzione, artificio. Perciò la capacità di incantamento dell'attrice da giovane e le abilità sempre più sottili dell'attrice matura tornano utili nella vecchiaia, quando le perdite si fanno pesanti e occorrono altre qualità. Il filo rosso è tanto forte che il saggio avrebbe potuto accomodarsi nel bel numero dedicato dalla rivista «Storia delle Donne» all'Invecchiare.³ Infatti l'affascinante Sarah Bernhardt, che conquistò Oscar Wilde e Marcel Proust, viene presentata più che settantenne, quando le viene amputata una gamba e, dopo nemmeno un anno, riprende a recitare: una storia che merita di essere raccontata ancora perché la fa diventare «una magnifica creatura d'arte, mutilata, come le statue», secondo le parole di Eleonora Duse, e la colloca in una nicchia sacra della scena.⁴ L'icona dell'attrice mutilata rappresenta una materializzazione dei poteri del teatro, delle sue energie straordinarie, in un culmine dell'arte ottocentesca e in un'alba di secolo gravida di morte e di mutamenti. Anticipa anche uno dei filoni più attivi della scena contemporanea: quei Teatri di interazione sociale che mettono in scena i corpi segnati dalla detenzione o dall'handicap e rovesciano l'idea stessa di bellezza.

Quanto alle “diversamente belle” Eleonora Duse ne è un esempio sommo, perché più di ogni altra mostra come la scarsa avvenenza fisica possa trasformarsi in “più che bellezza”: la parola recitare non le piaceva ma ne fece indiscutibilmente un'arte che necessitava

³ «Storia delle Donne», 1996, n. 2: *Invecchiare*.

⁴ Lettera a Giovanni Rosadi in Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 58-59.

di una base professionale forte come di una cultura ampia, interessata a letteratura, arti figurative, musica, filosofia... Con lei prese forma una figura nuova di attrice-artista-colta, capace di conciliare il mestiere (posseduto da figlia d'arte poco scolarizzata) con le esigenze dei tempi nuovi: da un lato, assumendo su di sé in quanto attrice le istanze di trasformazione radicale che altrove hanno portato alla nascita della Regia e, dall'altro, acquistando una popolarità enorme per la sua capacità di ascoltare e restituire la voce delle donne cosiddette comuni, divenute visibili sulla scena pubblica.

Henriette-Rosine Bernhardt da giovane non sembrava particolarmente bella, ce lo racconta lei stessa in *Ma double vie*, l'autobiografia che si ferma al 1880, quando i segni degli anni non sono ancora troppo evidenti e lei sente ancora «le nez sur l'existence». Il giorno del concorso conclusivo del primo anno di studi al Conservatoire di Parigi, il parrucchiere, che le sta costruendo sopra la testa «un ammasso di piccole salsicce disposte l'una accanto all'altra per imitare un diadema antico», commenta: «Che capelli! Dio mio! È orribile! È stoppa! Sono capelli da negra bionda!». Anche Sarah si sente orrenda con quei capelli tirati sulle tempie: la fronte diventa «immensa, implacabile», le orecchie sono «sconvenienti nella loro nudità», gli occhi non più «velati dall'ombra dei capelli» le sembrano estranei. «La mia testa pesava un chilo –scrive. Io mi pettinavo e mi pettinavo ancora con due forcelle e quell'uomo me ne aveva messi cinque o sei pacchetti. Era veramente troppo!». «Sei magra, piccola... La tua faccia, graziosa da vicino, da lontano è brutta e la tua voce non si sente! [...] Non farai mai niente in teatro! Sposati!», le dice il padrino.⁵ Parte da qui –padre ignoto e una madre bella, sicura di sé, mantenuta da uomini importanti– questa giovinetta esteticamente e socialmente in stato di incertezza, destinata a divenire affascinante come le star del cinema.

Sarah propone un'immagine di femminilità decadente e al tempo stesso precorritrice, che fa perno su una magrezza lontana dai canoni correnti di bellezza e sui labirinti dei riccioli, soffici e dorati, in un'enfaticizzazione della femminilità come ornamento. Assume ora i tratti della femme fatale, ora quelli della femme fragile, ora

⁵ Sarah Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981 [1907], pp. 37 e 43.

si esibisce en travesti (personaggi in cui «l'anima brucia il corpo», come Amleto): enigmaticamente donna e segnata dal fantasma della bisessualità, o meglio da una grazia efebica, mentre i suoi ascendenti culturali si muovono tra Romanticismo e Simbolismo, tra Decadentismo e Naturalismo, con un gusto dell'artificio comparabile alla ricerca del dandy e con una capacità di far parlare di sé ben più grande dei mezzi di comunicazione allora disponibili.

Donna serpente dal corpo e dal torso saldo, sinuosa non solo per le sue forme naturali come un disegno Liberty, adornata di fregi alla maniera di certe pitture di Klimt o Moreau, Sarah si avvita su se stessa, si distende in modulazioni morbide, occupa lo spazio con linee fra il tondo e l'ovale. Un corpo costruito ad arte e un'arte in sintonia per la tensione al raddoppiamento e alla moltiplicazione, per l'enfasi creata dall'abito e dal maquillage, per la precisione con cui i particolari compongono immagini e sequenze paradigmatiche. Anche la sua recitazione disegna spirali, in quanto forma strutturata di un atteggiamento organico: movimento continuo, operante per spaesamenti del testo e del pubblico, fra allontanamenti e ritorni, fra aperture e manierismi, fra dolcezze e vertigini, fra continuità d'impianto e dettagli folgoranti. La perfezione dell'automa si esalta e si contraddice ricorrendo a contrasti imprevisi (ad esempio, fra la dolcezza della voce e la sensualità delle pose) o a sapienti dislocazioni fisiche fra torso-collo-testa e con bacino-cosce-gambe, o delle braccia-mani rispetto al tronco. Il giovane Sigmund Freud rimane impressionato dal fatto che «ogni arto, ogni giuntura» partecipa della recitazione.⁶

La complessità di questa costruzione, nella vita come nell'arte, ci costringe ad alcuni rovesciamenti: rimanda agli aspetti anticonformisti di un'identità di frontiera –attrice, legata al demi-monde, di «razza ebraica», parigina di prima generazione– e si basa sull'intelligenza, come mostrano i risultati artistici, ottenuti senza possedere doti eccezionali, e le sue riflessioni originali sulla recitazione. La considera «un'arte femminile», perché contiene in sé «tutti gli artifici che competono alla donna; il desiderio di piacere, la facilità di esternare i propri sentimenti e di dissimulare i difetti, la capacità di assimilazione che è l'essenza stessa della donna».⁷ Perciò le attrici

⁶ Sigmund Freud vide recitare Sarah Bernhardt durante il suo primo soggiorno parigino e nel novembre 1885 ne scrisse a Martha Bernays: *Letters of Sigmund Freud*, edited by Ernst L. Freud, New York-Toronto-London, Mc Graw-Hill Book Company, 1964, pp. 178-182.

⁷ Sarah Bernhardt, *Perché ho interpretato ruoli maschili*, in *L'arte del teatro. La voce*,

possono primeggiare mentre gli attori devono far leva sulla propria femminilità, che si configura dunque come costruito culturale e non come essenza. D'altro canto, l'elemento femminile, costitutivo della forza attrattiva del teatro, a suo avviso porta con sé un tratto di inferiorità: quest'arte «così bella e completa, in quanto riflette tutte le altre [...], non può essere esercitata senza la bellezza del corpo e del viso». Cosa intende precisamente Sarah Bernhardt?

Ovviamente dà grande peso a ciò che produce o aggiunge bellezza o nasconde bruttezze, dagli abiti al trucco, elementi indispensabili per la creazione stessa dei personaggi. Lei si rivolge ai nuovi creatori della moda ma individua anche un elemento per così dire democratico: «Si può trasformare nel giro di qualche anno una ragazzina di sartoria di Parigi in un'adorabile duchessa: [mentre] non si potrà mai fare di un furfante o di un borghese un duca». Le donne assimilano con facilità sorprendente la grazia, la distinzione o «la razza», oltre a maturare prima. Così, una ragazza di quindici anni ha un'intelligenza sufficientemente sveglia per essere iniziata alle cose della vita, senza averne fatto esperienza, e ha già la voce di donna; mentre un ragazzo coetaneo resta timido e brutale, come un «giovane cane goffo», con quella voce che muta tardi e lentamente, tanto che la sua carriera può cominciare solo dopo i vent'anni.⁸

D'altro canto, è necessaria l'armonia delle proporzioni, che si misura in relazione allo spazio –scenografie, oggetti, luci, corpi in movimento– e a ogni singola persona, come sostiene Sarah Bernhardt in un capitolo apposito dell'Arte del teatro, dove significativamente parla di «qualités physiques». «La bellezza assoluta non è necessaria a teatro; un'artista può avere un volto ordinario ed essere in scena perfettamente seducente se è proporzionata», il viso di una donna «di rado è completamente brutto, soprattutto se è animato dal desiderio di piacere; ed è sempre il caso dell'Attrice, quale sia il suo ruolo, fosse pure quello di matrigna»; inoltre «l'espressione del viso si modifica sotto la spinta dei sentimenti da esprimere». Consigli di non ammettere al Conservatoire «donne piccole con la testa grossa e ragazzi col torso lungo, poggiato su gambe corte e storte»; quanto a sé precisa: «ciò che la mia magrezza aveva di eccessivo [...] fu compensato dalle proporzioni della mia persona, ed io non mi

il gesto, la pronuncia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012 [1924], p. 117. In un passo della *Mia doppia vita*, pp. 154-155, Bernhardt parla di «abstraction de soi même» anziché di «assimilation».

⁸ Bernhardt, *Alcuni consigli*, in *L'arte del teatro*, pp. 133-134.

lasciavo metter sotto facilmente da nessuno!».⁹ Siamo così al punto nevralgico: la volontà, che costituisce una delle «qualités morales» necessarie all'attore, insieme alla capacità di scegliere ruolo e parti, all'istruzione, alla naturalezza e alla sensibilità.

«Per ogni uomo, la volontà è una condizione fondamentale per il successo; per l'attore è una condizione alla quale sono subordinate tutte le altre». «È attraverso la volontà che si migliora la propria dizione, che si perfeziona il gesto, che si stimola la sensibilità, che si fa fronte agli innumerevoli obblighi materiali dell'attore»; che si lotta contro lo scoraggiamento provocato dagli insuccessi e dalle avversità; che si accetta di non accontentarsi mai, essendo pronti a ricominciare sempre da capo. «Nel rivestire i sentimenti di innumerevoli personalità ed esprimerle alternativamente, c'è uno sfinimento atto a piegare i più valorosi».¹⁰

Quale miglior allenamento per affrontare la vecchiaia? Quella di Sarah Bernhardt è funestata da eventi eccezionali: l'amputazione di una gamba in concomitanza con la prima guerra mondiale e gravi problemi renali. La gamba comincia a farle molto male verso il 1910, a un certo punto viene ingessata ma sotto il gesso va in cancrena. Il 4 febbraio l'attrice scrive al medico di fiducia:

Ti supplico, tagliami la gamba un po' al di sopra del ginocchio. Non protestare. Mi restano forse dieci o quindici anni di vita. Perché condannarmi a sofferenze continue? Perché condannarmi all'inattività? [...] Non sono conservazionista per natura e non m'importa nulla della mia gamba. Lasciamola correre dove vuole. Se rifiuti mi sparerò un proiettile nel ginocchio e allora dovrai tagliare. Amico mio, non pensare che io sia isterica. No, sono calma e serena. Ma voglio vivere la vita che mi resta, oppure morire subito [...] preferisco una gamba di legno. Così potrei toglierla e fare il bagno ogni giorno. Già questo migliorerebbe del cento per cento la mia salute. Farò giri di conferenze, darò lezioni e starò allegra. Non voglio perdere la mia gaiezza. In questi mesi ci sono ragazzi di vent'anni che perdono le gambe e le braccia fatte per l'amore.¹¹

Alle ore 10 del 22 febbraio 1915 viene portata in sala operatoria, indossa una vestaglia di raso bianco ed è avvolta in veli di crêpe-de-chine rosa. Si ha «la sensazione di essere a teatro» scrive la giovane

⁹ Bernhardt, *Le proporzioni del corpo*, *Ibidem*, pp. 39-44.

¹⁰ Bernhardt, *La volontà*, *Ibidem*, pp. 79-81.

¹¹ Arthur Gold, Robert Fizdale, *La divina Sarah*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, pp. 332-335. Di qui traggio le informazioni relative all'operazione.

anestesista, e più tardi «che reciti il ruolo di una persona appena uscita da un'operazione grave». L'intera gamba viene amputata e quella di legno deve essere fissata intorno alla vita con una pesante cintura: Sarah non la tollera, se ne libera e per i suoi spostamenti in pubblico fa costruire una portantina dipinta di bianco, decorata in stile Luigi XV. Tornerà presto a recitare: persino per i soldati al fronte e in una faticosa tournée negli Stati Uniti.

Costretta a ridurre drasticamente il suo repertorio, deve accontentarsi di fare letture e di recitare drammi brevi, firmati da sconosciuti, poiché nessuno dei suoi autori abituali si decide a scrivere un testo degno di lei. Provvede nel 1920 il marito di sua nipote Lysiane, Louis Verneuil. Sarah non può camminare e ha settantasei anni. Si può scrivere per lei un personaggio di madre e Verneuil lo farà con Régine Armand (storia di un'attrice ultrasessantenne), ma per la loro prima collaborazione non può mostrarla anziana. «Bisognava che fosse giovane e che amasse. Ma come conciliare questo con la sua età e la sua infermità?... Fu così –scrive– che vidi la necessità di offrirle un ruolo maschile [...]. Ella non poteva più interpretare una donna di trent'anni, mentre poteva interpretare un uomo di trenta»: Daniel, appunto, morfinomane per una delusione amorosa e prossimo alla morte.¹² E poiché non si possono stancare troppo né l'attrice né il pubblico con la sua immobilità assoluta (deve obbligatoriamente essere in scena dall'alzarsi del sipario fino al suo calare), Verneuil concepisce i primi due atti di Daniel senza la Bernhardt, ma in modo che si crei una grande attesa, e un terzo atto dominato da lei, che compare sola al centro della scena e incontra poi gli altri personaggi, finché nell'ultimo atto, della durata di un quarto d'ora, Daniel muore. Il pubblico risponde con lunghi applausi e Sarah ringrazia:

Con una grazia infinita, ella afferrava con una mano la coperta posta sulle sue ginocchia, e lasciandola pendere abilmente davanti a sé, si alzava, sulla sua unica gamba, appoggiandosi con la mano destra alla tavola e con la sinistra al braccio della poltrona. E il gesto era così naturale, il movimento così semplice, il suo sorriso così radioso che, anche dalla prima fila, non si poteva sospettare ch'ella facesse uno sforzo enorme, tenendosi così, in equilibrio, su un piede e rinforzandosi con una spinta sulle due braccia irrigidite.¹³

¹² Cfr. Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola, Cue Press, 2016 [1996], p. 81.

¹³ *Ibidem*.

In una foto di scena la vediamo seduta su una poltrona, con la parte inferiore del corpo nascosta dalla coperta, vestita da uomo senza enfasi (giacca, cravatta e camicia bianca), i capelli che coprono appena le orecchie, il viso segnato dalle enormi occhiaie, il colorito scuro. Ma il ritratto più intenso è quello affidato alla carta da Colette, che incontra l'attrice di persona pochi mesi prima che muoia (il 26 marzo 1923): è tutta occhi e orecchie per non lasciarsi sfuggire nulla, mentre l'ospite, con la sua civetteria di ottantenne, le offre il caffè e si informa sulle interpreti attuali dei suoi personaggi di un tempo:

Che desiderio di piacere, che cura, quasi postuma, di brillare ancora! Che volontà di dimenticare, di far dimenticare il presente, la decadenza fisica, e di ricostruire davanti a noi, con un solo movimento di sopracciglia sollevate in alto verso la fronte, con un colpo imperioso, sulla tavola, delle falangi secche e sonore, con un errante sorriso immateriale, una Sarah d'altri tempi, una Sarah eterna!¹⁴

Non si può non provare ammirazione di fronte a questa descrizione. Colette coglie tutti i dettagli della ricostruzione di sé operata dalla Bernhardt: una capacità di resistere alla vecchiaia e alla mutilazione acquisita da attrice, imparando sera dopo sera a contare sui punti di forza e a dominare i punti deboli e i problemi personali. Sarah ravviva la vecchiaia con «un gusto orientale e intelligente della parure» e cerca di non sentirla; cullata dall'ammirazione fanatica delle folle e dal riconoscimento di massima gloria nazionale, non si indebolisce «sulla sua unica gamba». Merito non solo della sua abilità a farsi personaggio, ma della percezione del «valore» del teatro come «doppia vita». Così spiega infatti il titolo della sua autobiografia: «C'è un "io" familiare che vive un'altra vita e di cui le azioni, le gioie e i dolori nascono e si spengono in una piccola cerchia di cuori. Mentre io sentivo il bisogno di un'altra vita, di un più grande spazio, di un altro cielo».¹⁵

Siamo di fronte a un'autonarrazione abilissima. Ma ci sono testimonianze che raccontano un'altra storia: William Weaver, ad esempio, dice di essere rimasto folgorato vedendo Eleonora Duse in *Cenere* anche per il raffronto con altre celebri interpreti di film muti,

¹⁴ Colette, *Viellèsse d'hier, jeunesse de demain*, «Le Figaro», 29 aprile 1924, ripubblicato in Ead., *Belles saisons I et II*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 347-350.

¹⁵ Si veda l'edizione originale: Sarah Bernhardt, *Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 460.

che ormai facevano ridere. Confessa, non senza vergognarsene, di aver riso lui stesso di Sarah Bernhardt: «anche quando la povera, vecchia sciancata attrice è precipitata, come un albero abbattuto, a faccia in giù su una pila di cuscini opportunamente disposti di fronte al trono». ¹⁶ Manca certo nel primo Novecento la consapevolezza piena della diversità del linguaggio cinematografico, del fatto che la macchina da presa mostra impietosamente ed enfatizza; inoltre, ogni epoca ha le sue convenzioni, ciò che sembra naturale oggi suonerà falso domani, quando altre convenzioni prenderanno piede; e certo non giova il raffronto con la Duse, che cercò sempre di andare in profondità e in levare. Ma alle espressioni crude del critico statunitense possiamo affiancare proprio le sue parole, dettate dalla piena consapevolezza dei limiti e degli eccessi della rivale, fino al fastidio talora, ma senza mai disconoscerne la grandezza. Sarah «pareva invincibile, pareva che la Vita fosse tutta, e solamente per lei! L'abbiamo tanto amata per quella sua fede in se stessa, amando, Lei, di sé, fino al culto di sé medesima, il dono impareggiabile che la Vita le aveva dato. Eccola là!»: eternamente bella come una statua greca mutilata, sul solido piedistallo di un racconto di vita inimitabile.

Se con Sarah Bernhardt la Vita sembra più forte del Teatro, pur essendo quel vissuto recitato e messo in scena enfaticamente, con Eleonora Duse è il Teatro a creare una bellezza che si afferma anche fuori del palcoscenico. Possiamo così vedere incarnati al massimo grado due modelli che dall'Ottocento guardano oltre il Novecento, nonostante i mutamenti della società e della moda: da un lato il divismo della Bernhardt, basato sull'arte di piacere e su una bellezza divenuta incontestabile, e, dall'altro, il fascino della Duse, che agisce per vie più complicate e indirette. Anche lei, infatti, ricorre all'artificio e alla teatralizzazione del personale, ma fa un lavoro più impegnativo su di sé, essendosi formata in una compagnia di provincia lontana mille miglia dalla mondanità parigina e dovendo fare i conti con una pienezza emotiva segnata dalla «diversità». ¹⁷ L'attrice «sen-

¹⁶ William Weaver, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985, p. 7.

¹⁷ «Era forse la presenza oscura di quella forza che doveva poi svilupparsi in me, di quella elezione, di quella diversità per cui la Natura mi aveva segnata...»: così la Foscarina –vale a dire Eleonora Duse– in *Il fuoco* di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori 1951 [1900], p. 273.

za il suo ingegno sarebbe una donnetta qualunque», scrive George Bernard Shaw, suo grande ammiratore: «è arrivata al suo primato grazie anche alla fortuna di aver avuto da una natura severa solo il talento».¹⁸

Così Giacinta Pezzana, all'indomani della storica prima di Teresa Raquin a Napoli del 1879, presenta a Zola la giovane Duse, pur essendo consapevole delle sue qualità: «J'ai donné le rôle de Thérèse à une jeune fille pâle, grande et mince, aux yeux et aux cheveux très noirs, le type même de cette demi-africaine»;¹⁹ mentre svariati attori si interrogano sullo straordinario successo di quella figura «sempre muta, rincantucciata, quasi raggomitolata, con grandi occhi neri immoti, e coi grandi sopraccigli alzati, che le davan la più bell'aria di ebete»: a volte «brutta, a volte bella, bellissima».²⁰ Un «essere morbosio, pieno d'intelligenza, aristocratico ed elegante [...], costretto per mestiere a farsi volgare ed a soffrire tale volgarità, ed a ostentarla vantandosene per paura della nostra commiserazione», con un marito (Tebaldo Checchi) di «poca elevatezza», che la circonda «di un'atmosfera corrotta e volgare».²¹ Qui è il letterato Giacosa che scrive al Conte Primoli nel 1883, ma la loro distanza culturale dall'ambiente dei comici non attenua l'impressione del circolo vizioso in cui l'attrice ventiseienne si dibatte.

Per fortuna c'è «l'ingegno» appunto, che ispira una recitazione inusitata e si manifesta per molte vie: la forza di penetrazione e di restituzione dell'intimità dei personaggi, che crea rispecchiamenti contagiosi; il linguaggio agguerrito tecnicamente e al tempo stesso sorprendente per l'uso dei silenzi e di tratti imprevisi, anzi l'invenzione stessa di un linguaggio per esprimere il mondo emotivo e le affezioni della “donna moderna”; un rapporto stretto fra dentro e fuori della scena, come se l'attrice mostrasse sempre qualcosa di sé recitando; una sensualità affidata a dettagli fisici, a piccoli gesti, con un effetto maggiorato di sincerità; un'inquietudine che stimola le

¹⁸ Georges Bernard Shaw, *La moglie di Claudio*, in Idem, *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, a cura di Emilia Artese, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 89-92; volutamente non ho messo al centro di questo saggio *La Duse e la Bernhardt* (pp. 93-99 dello stesso volume) in cui Shaw contrappone all'abilità della seconda di far «pittura vivente di sé» l'arte della prima, capace con dettagli imprevisi di «far sentire più che vedere»: per non entrare nel territorio dei giudizi.

¹⁹ Lettera di Giacinta Pezzana a Emile Zola, in Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 83-84.

²⁰ Luigi Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986 [1901], pp. 19 e 41.

²¹ Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 183-189.

avventure intellettuali e richiama il bisogno generalizzato di amore; la consapevolezza dei limiti del mestiere e delle brutture dell'ambiente, che diventa una qualità sottile della presenza scenica.

L'arte teatrale è volatile e difficilmente sintetizzabile, chiede di essere accostata a partire da analisi concrete delle interpretazioni, sicché bisogna leggere i saggi migliori che sono stati dedicati a Eleonora Duse; possiamo però individuare alcuni elementi del percorso artistico che ha portato una figlia d'arte, nata per caso a Vigevano, a diventare "La Duse". Anzitutto c'è l'intenso rapporto amoroso con Arrigo Boito, vissuto in segretezza per undici anni, testimoniato da un imponente carteggio (1887-1898). Boito alimenta il bisogno di cultura "alta" e di disciplina d'arte dell'attrice mentre si forma la sua identità internazionale di artista *tout court* e di donna colta, raffinata. Un esito testimoniato in modo indiscutibile dalla ricca biblioteca dusiana ritrovata da Anna Sica a Cambridge, ma anche dall'esperienza poco compresa della Biblioteca delle attrici, pensata per le giovani e stroncata dall'ostilità dell'ambiente teatrale e dallo scoppio della prima guerra mondiale.²²

Parallelamente al «magistero di Boito» corre un'azione tanto connessa al mestiere da risultare scontata: un'osservazione continua della realtà, funzionale sia al lavoro attoriale sia alla costruzione dell'immagine pubblica. Negli anni Ottanta dell'Ottocento la Duse frequenta a Venezia una comunità di artisti e aristocratici stranieri, tra cui la bella Matilde Acton morta suicida. «Io cercavo di migliorarmi imitandola. [...] Nei modi, nella cultura, nella forza... nella grazia infantile di tutto il suo essere... io, tante volte avrei voluto assomigliarle», scrive a Boito; mentre l'amico pittore Wolkoff nota: «Spesso, per studiarla meglio, Madame Duse si sedeva sul pavimento in mezzo alla stanza, implorando Madame Acton di non prestarle attenzione», così prese a imitarne un «movimento delle mani» caratteristico.²³ Atteggiamento confermato dall'attrice stessa in una lettera a Emma Lodomez Garzes del 1886: «Tu non ti davi la pena –(che non valeva) di studiar me– ma, io lasciandoti parla-

²² Cfr. Anna Sica, Alison Wilson, *The Murray Edwards Duse Collection*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 212; e, per la Biblioteca delle attrici, Laura Mariani, *Amicizie e "possesso di sé" nel teatro, la Duse e le giovani attrici*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 363-372.

²³ Lettera del 21 luglio 1889, in Eleonora Duse, Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 539; e poi Alexander Wolkoff-Mouromtsoff, *Memoirs*, London, John Murray, 1928, p. 271.

re –guardavo te– e quando si guarda, e non si parla –se ne vedono delle cose– e se ne imprimono». ²⁴

Compone così «una fisionomia propria, spiccata, una individualità scenica che non assomiglia a nessun'altra attrice», facendo fruttare anche i suoi difetti fisici, come scrive la più grande attrice della generazione precedente, Adelaide Ristori. ²⁵ E via via impara anche a vestirsi. Passa da uno stile sobrio (anche per questioni economiche) a uno più vistoso ed eccentrico per approdare infine alla moda riformata delle firme più autorevoli, a cominciare da Worth: tessuti pregiati (come i velluti di Fortuny), ornamenti di gusto, tuniche morbide, mantelli ampi e pellicce sontuose, colori studiattissimi... L'investimento economico è molto alto, finché l'impoverimento bellico costringe l'attrice a ritornare a sarte più modeste o a contare sulla generosità dei grandi sarti. ²⁶ Inoltre la Duse non ama il trucco e lascia che i capelli sembrino “pettinati dalla tempesta”.

Anche da questa sapienza acquisita con molto studio nasce la sua “più che bellezza”: lei la coltiva con molti mezzi fra cui la scrittura epistolare. Scriveva anche quando si trovava nella stessa città del destinatario o destinataria, usava carte e inchiostri raffinati, componeva parole, segni di interpunzione, a capo e spaziature in un disegno armonico originale, con tratti decisi: le belle lettere sono complementari alle sue interpretazioni, contribuiscono a predisporre all'ammirazione per la persona dell'attrice. Abile costruttrice di reti di relazione funzionali alla sua carriera, Eleonora Duse è mossa dalla curiosità di indagare l'ambiente femminile di cui si fa interprete sulla scena. «Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e testa, che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle [...] sono esse che, adagio adagio, hanno finito per confortare me!» La lettera è fin troppo citata ma continua a stupire la teorizzazione di un «compianto femminile» che non giudica e crea mondo. ²⁷ Affinamento di sé attraverso lo studio dei personaggi e

²⁴ Mariani, *Amicizie e “possesso di sé” nel teatro*, p. 362.

²⁵ Da un articolo sul «Galois» del 26 maggio 1897, in Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 68-69.

²⁶ Su questo tema si veda Doretta Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi nella scena*, in Fondazione “Giorgio Cini”, *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 123-153; e Paola Bignami, *Vestire in scena: Eleonora Duse e le altre*, in Biggi, Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, pp. 525-538.

²⁷ Lettera di D'Annunzio a D'Arcais, 1885; la citano pressoché tutte le biografie della Duse, ma vedi Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 381-382.

relazioni curate una per una: alla fine quando si incontrava la Duse, anche se si aveva familiarità, si era in situazione extraquotidiana pure in una comune stanza d'albergo, come di fronte alla Vita stessa nella sua drammaticità e poesia.

Torniamo dunque all'arte teatrale, fonte prima della sua bellezza. Possiamo dire con Shaw che lei mostrava al pubblico non il suo charme privato, ma lo charme della Locandiera, Margherita Gautier, Nora...: «non è in scena da cinque minuti, ed è già un quarto di secolo avanti rispetto alla più bella donna del mondo». Lo scrive insistentemente anche D'Annunzio, che pur non lesina descrizioni impietose della donna amata, della sua carne segnata dal tempo e dall'aver vissuto troppi amori sulle scene e nella vita: «le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano nel suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca», i personaggi appunto e i grovigli passionali che si portavano appresso, resi dall'attrice con particolare intensità grazie alla profondità del suo scavo e al linguaggio senza paludamenti. Il poeta apprezzava il viso pallido e appassionato, la bocca eloquente, la fronte ampia come quella maschile, gli occhi «come vaporati da una lacrima», le belle mani, ma l'amava soprattutto «per le inattese visioni ch'ella faceva nascere in lui, per il senso misterioso degli eventi interiori, ch'ella gli comunicava con i suoi sembianti».²⁸

Quella della Duse è anche un'azione di sostegno alle donne – non del tutto disinteressata e per nulla ideologica – di entità non sufficientemente valutata, accentuatasi alla fine della carriera. Quando l'attrice, dopo una lunga assenza dalle scene (1909-1920), si presenta al pubblico torinese nella *Donna del mare* di Ibsen – nei panni di Ellida, una donna affascinante, ancora giovane, divisa fra due amori – compie una scelta ardita fino a sembrare incomprensibile, visto che ha 63 anni e non intende mascherare la differenza d'età.

Questa interpretazione senza trucco e coi capelli bianchi è uno dei capolavori della Duse. Mirella Schino ne propone un'analisi puntuale, che fa tesoro delle critiche coeve e delle ricostruzioni storiche precedenti e, soprattutto, se ne serve per gettare luce sulla recitazione della Duse in generale e sul suo modo di lavorare. L'attrice fa sparire l'opera di Ibsen e rende Ellida meno riconoscibile, perché non fa leva sulla psicologia ma presenta un dramma di anime, non segue una linea forte del personaggio ma ne fa un reticolo di energie e di tensioni. Frantuma la storia: battute brevi, spesso interrotte, e silenzi.

²⁸ D'Annunzio, *Il fuoco*, pp. 122 e 295.

Punta sulla voce –strumento privilegiato di chi recita in vecchiaia– e crea una partitura raffinatissima, piena di variazioni, semitoni aerei, sfumature, spezzata da un grido o due senza che sembri urlare. Ad essa contrappone un'intelaiatura realistica di gesti non eclatanti, anzi quotidiani anche quando risultano incongrui. La tessitura è davvero complessa, stratificata, con elementi in funzione contro-narrativa che trasformano il testo in un mondo di cui lei è artefice.

Una funzione importante la svolgono anche i capelli bianchi legati in una treccia morbida, che si trasformano «in una fonte straordinaria di luce». L'effetto è da primo piano cinematografico, come già in *Cenere*, il film del 1916. Visconti bambino trasse «un'impressione definitiva» da «quella piccola signora ultrasessantenne, che entrando in scena si trasfigurava e diventava “la donna del mare”, parlando come fosse a casa sua».²⁹ Il messaggio che ne viene alle donne del secolo scorso è fortissimo: suona come rivendicazione del primato dell'arte e del diritto femminile d'amare a prescindere dall'età. Anche da scelte come queste nasce il mito della Duse: per capirne lo spessore si pensi a Gerardo Guerrieri (1920-1986). La sua ricerca trentennale ha prodotto –oltre a scritti, mostre, eventi, accumuli documentari– uno schedario che segue l'attività dell'attrice quasi giorno per giorno dal 1879 al 1924. Un'ossessione certo ma anche la creazione di un polo utopico, utile allo studioso per guardare al teatro del suo tempo.

Occorrerà tornare sul tema della bellezza, anche per fare i conti con le forzature messe in atto dalla Bernhardt e con l'inafferrabilità della Duse; soprattutto bisognerà guardare al dopo, per una storia tutta da scrivere, o meglio da comporre a partire dai tasselli esistenti.

Il 13 gennaio 1957 sul «Giorno» esce un articolo intitolato *Per essere brave rinuncerebbero alla bellezza*: Roberto De Monticelli parla di «attrici-speranza» o «prossimamente brave» che ridefiniscono l'immaginario legato alla femminilità dell'attrice. Cita due attrici anomale, Rina Morelli e Lilla Brignone, che hanno trasformato l'immaginario della Prima donna puntando sull'interiorità, l'intelligenza e lo studio.³⁰ Hanno così aperto la strada a giovani attrici

²⁹ Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, pp. 365-401.

³⁰ Cfr. Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 83-85.

inquiete come Annamaria Guarnieri o Giulia Lazzarini o Adriana Asti o Marisa Fabbri, che a loro volta l'hanno aperta alle generazioni successive, in una situazione segnata dalla spaccatura fra Nuovo teatro di ricerca e teatro cosiddetto di tradizione. E oggi che il nostro mondo è stato cambiato radicalmente dalle scoperte scientifiche e da una rivoluzione tecnologica di entità inimmaginabile? In una cultura dominata dai post, in una dimensione spettacolare che va oltre la società dello spettacolo, dobbiamo parlare anche di postbellezza?

Il teatro (e non solo) è invaso da diversamente belle. Maria Piatto, che senza l'ingegno sarebbe una «donnetta qualunque» alla maniera della Duse. Ermanna Montanari, alta quanto la treccia che lambiva i piedi di Colette. Silvia Gallerano e il suo personaggio cult «dalle cosce grosse». Silvia Calderoni dal magnetismo accentuatamente androgino. Licia Lanera con i suoi chili di troppo. I corpi reali messi in scena da Emma Dante... Il teatro è un luogo accogliente, impegnativo e variegato. Franca Rame diceva che la bellezza era stato un problema per lei: dobbiamo crederle?

Abstract: Il saggio analizza il tema della bellezza dal punto di vista del teatro, presentando i casi paradigmatici delle due maggiori attrici fra Otto e Novecento: Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. La prima ha subito in vecchiaia l'amputazione di una gamba, senza per questo rinunciare al suo lavoro; la seconda ha continuato a esibirsi coi capelli bianchi e senza trucco, andando oltre il personaggio per creare drammi dell'anima. Da un lato, si prefigurano così gli attuali Teatri d'interazione sociale che mettono in scena corpi segnati dall'handicap e dalla detenzione e, dall'altro, si afferma un diverso concetto di bellezza. A teatro il fascino nasce anzitutto dalla bravura, godendo dei poteri di trasfigurazione del palcoscenico. L'attrice parte da qui per costruire la sua immagine pubblica, acquisendo così strumenti per affrontare la vecchiaia e offrendo alle donne modelli stimolanti.

This essay focuses on the theme of beauty with regard to the theatre, by analysing the two paradigm cases of Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, the most important actresses between the 19th and the 20th centuries. The former did not give up her work even in her old age, although she had to have her leg amputated; the latter continued acting with her white hair and wearing no make up, going beyond her characters in order to create a drama of the soul. On the one hand, this foreshadowed today's Theatre of Social Interaction, in which bodies are marred by disabilities and by detention; on the other hand, a new conception of beauty gained ground. In the theatre, charm mainly arises from ability and skills, in that it benefits from the transfiguring power of the stage. This is where the actress starts from to create her public image, thus acquiring the tools to face old age and providing stimulating models for women.

Keywords: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, recitazione, autocostruzione, vecchiaia; Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, acting, self-construction, old age.

Biodata: Laura Mariani è professoressa di *Storia dell'attore e Teatro moderno e contemporaneo* all'Università di Bologna. Il suo primo libro, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, ha vinto il premio Vittime e martiri di Sant'Anna di Stazzema. Ha pubblicato saggi su Sarah Bernhardt, Colette, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Leo de Berardinis, Ermanna Montanari, Pina Patti Cuticchio, Toni Servillo, Elio De Capitani. È una delle fondatrici della Società italiana delle storiche e dell'Associazione Orlando che gestisce il Centro di documentazione delle donne di Bologna. Fa parte del comitato scientifico dell'Archivio Guerrieri e scrive di attori e attrici su varie riviste, fra cui www.ateatro.it (annalaura.mariani@unibo.it).

Laura Mariani is Professor of *History of the Actor and Modern and Contemporary Drama* at Università di Bologna. Her first book, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, won the Victims and Martyrs Prize of St Anna di Stazzema. She has published essays about Sarah Bernhardt, Colette, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Leo de Berardinis, Ermanna Montanari, Pina Patti Cuticchio, Toni Servillo and Elio De Capitani. She is one of the founders of the Società italiana delle storiche and of Associazione Orlando, which manages the Centro di documentazione delle donne of Bologna. She is a member of the scientific team of the Archivio Guerrieri and writes about actors and actresses on several journals, among which www.ateatro.it.

ANNA MASECCHIA
La bellezza del cinema

1. Luci e ombre della bellezza: la nascita del cinema

Un giorno di marzo del 1895, il portone delle fabbriche Lumière a Lione si apre per consentire, come di consueto, l'uscita degli operai. Quel giorno è destinato, però, a passare alla storia perché viene girata quella che è forse la prima veduta cinematografica. È nato il *Cinématographe Lumière*, la macchina tecnico-riproduttiva di ripresa e proiezione che consente, dopo innumerevoli sperimentazioni in tal senso, di catturare fotograficamente la vita in movimento. A Lione si ricorda ancora questo evento particolare camminando per quella che è diventata la *rue du Premier-Film*, strada in cui, al posto delle fabbriche, si trova oggi l'*Institut Lumière*.

Tra gli operai ci sono moltissime donne (fig.1). Lavorano in fabbrica, come tante alla fine dell'Ottocento. Ripensando alla storia del cinema, alle grandi dive dei decenni successivi e al culto della bellezza e dell'apparire che hanno generato, colpisce molto il fatto che i primi volti e corpi femminili immortalati dal cinema siano quelli di donne lavoratrici. Sono volti e corpi che, anche per via della distanza a cui è posta la macchina da presa, non vediamo con precisione ma che appaiono decisamente belli, perché nel caso delle primissime immagini filmiche è il visibile stesso delle persone e delle cose in movimento a essere di per sé bello; un movimento, quello del cinema delle origini, che rende i corpi leggiadri e restituisce il piglio gioioso di donne che guardano con fiducia al progresso e al futuro che hanno davanti. La bellezza dei corpi e dei volti impressionati in un momento di vita vissuta è proprio delle prime *vues animées* del *Cinématographe Lumière*, dove la donna, anche nei gesti

quotidiani del suo vivere, è bella. Soprattutto, operaia o madre alle prese con la cura del neonato, come in *Le Repas de bébé* (1895), nei primi film la donna in azione è bella nella sua quotidianità, senza che il suo aspetto debba corrispondere a canoni di bellezza precisi.

Com'è noto, a partire dal 28 dicembre del 1895, al Salon Indien del Grand Café di Parigi molti spettatori si intrattengono assistendo alla proiezione di azioni comuni svolte da gente comune. La realtà riprodotta diventa dunque spettacolo per un pubblico pagante che si reca a vederla. In questo momento, la bellezza femminile nel cinema coincide con la meraviglia del cinema. Anche se il mondo della finzione filmica, con i suoi personaggi e le sue trame, non è ancora nato, l'attore cinematografico è destinato a portare inscritta in sé la bellezza, soprattutto nel caso delle donne. Nel 1896, nel catalogo Edison viene inserito un piccolo film intitolato *May Irwin Kiss*. È un film promozionale che mira tanto a pubblicizzare il kinetoscopio quanto a fare pubblicità allo spettacolo portato in scena dalla nota attrice di *vaudeville* May Irwin. Su fondo nero, il film offre allo spettatore la possibilità di guardare da vicino, perché inquadrati in mezzo primo piano, Irwin e il suo comprimario, John Rice. Si scambiano effusioni, poi si baciano sulle labbra. Il bacio, un soggetto che associa erotismo e pulsione voyeuristica, inizia così a diventare popolare anche al cinema. Ma la formula va perfezionata, proprio in direzione di un canone di bellezza condiviso. Così, nel 1900 Edison propone una nuova versione del bacio: il film viene rifatto con due interpreti giovani. La giovane donna è magra, ha lineamenti regolari e grandi occhi espressivi: evidentemente, per conquistare lo spettatore non basta più l'esserci in "carne ed ossa" ma occorre rispondere ad aspettative estetiche precise. La prima versione del bacio non aveva avuto grande successo perché i due protagonisti della scena erano un po' in là con gli anni e May Irwin piuttosto in carne, anche rispetto agli standard e ai gusti dell'epoca. Questo il commento di un recensore:

Ricorderete forse i baci che si scambiavano May Irwin e un certo John C. Rice in una recente commedia [...]. Entrambi gli interpreti non erano fisicamente attraenti e lo spettacolo di quel pascolo reciproco sulle labbra dell'uno e dell'altra era già difficile da sopportare. Al naturale era già bestiale. Ma non era niente in confronto all'effetto prodotto dall'atto ingrandito in proporzioni gargantuesche e ripetuto tre volte di seguito. Una cosa assolutamente disgustosa.¹

¹ Riportato in Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 18.

Indignazione e disgusto sono dunque i sentimenti sollevati dal bacio tra un uomo e una donna *fisicamente non attraenti*, per di più in una visione ingigantita e resa grottesca dalla potenza tecnica del mezzo. Tutt'altra, invece, la reazione dinanzi a due interpreti giovani e attraenti.²

La forma che la bellezza ha assunto nel cinema dei primi tempi può portare il corpo femminile ad incrociare altri mondi, nutriti di immagini fantastiche, se non addirittura fantascientifiche. Ne è stato maestro Georges Méliès che, mago del palcoscenico, ha saputo creare mondi di fantasia affascinanti e fantasmagorici grazie al mezzo cinematografico e ai trucchi fotografici. Come spesso è accaduto nella storia del cinema, anche Méliès ha avuto la sua Musa ispiratrice: Jeanne d'Alcy ha incarnato per lui affascinanti sirene e lune antropomorizzate. Quello dell'attrice (una delle primissime nella storia del cinema) è stato un corpo in bilico tra realtà e finzione, che proprio il trucco, non solo fotografico, ha reso ancora più bello. Da questo punto di vista, Jeanne d'Alcy sembra incarnare la natura stessa del cinema, sospesa com'è tra una dimensione di riproduzione del reale e il desiderio di realizzare l'impossibile, di rendere visibile l'invisibile; tra la naturalezza e l'artificio. È una tensione non priva di effetti minacciosi e inquietanti perché quelli di Méliès, come tutti i film fantastici, sembrano contenere la paura generata dal progresso tecnologico, tanto significativo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Non a caso, le nuove regioni dell'immaginario che il cinema ha saputo tradurre in immagini visibili hanno fatto i conti con la bellezza e con tipologie della bellezza che in alcuni casi hanno assunto tratti minacciosi. Un progresso di cui il cinema è in parte l'effetto e che ha già assunto il femminile come incarnazione, come anticipato in modo esemplare dal romanzo *Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam. Pubblicato nel 1886, il libro è anche una delle tante versioni, costantemente aggiornate, del mito di Pigmalione, in cui la creatura bella nata per mano del genio creativo maschile inizia e termina in una immagine vuota al suo interno, un simulacro che il maschile riempie di proiezioni del desiderio. Ridotta ad oggetto, la donna, statua o automa animato che sia, viene contemplata e il suo corpo è concupito dallo sguardo maschile. Hadali, l'automa femminile realizzato da Thomas Alva Edison – proprio l'inventore, che figura tra i protagonisti del romanzo – è forse ancora più bella dell'originale. Ed è più che legittimo, pensando non soltanto alla *fin de siècle*, chie-

² *Ibidem*, pp. 19-20.

dersi «esiste un legame tra l'orrore e la bellezza? È vero che non sono riconducibili l'uno all'altra? O la bellezza è figlia dell'orrore? Il bello non è forse la parata immaginaria dell'uomo per contenere l'orrore?».³ È una riflessione di Jean Clair, tratta da un volume in cui si parla del mito e della rappresentazione di Medusa e della bellezza femminile. Difficile infatti non pensare a Hadali, e con lei alla Maria di un altro racconto avveniristico come *Metropolis* (1927) di Thea von Harbou e Fritz Lang, quando Clair scrive che «uno dei modi di dar corpo alla paura, di oggettivarla e di conseguenza renderla sopportabile è attribuirle una figura. Distaccare il proprio sguardo da sé modellandolo in forma di simulacro, scongiurare la paura dell'èidolon, dello spettro che ritorna dal mondo dei morti, fabbricando l'éikon che ne raffigura il terrore, significa poterne sopportare la vista».⁴

Tra il clima decadente della *fin de siècle* e l'entusiastica aspettativa del futuro dei primi anni del Novecento, il corpo femminile e la sua bellezza, addomesticata o perturbante che sia, trovano nel cinema un nuovo luogo in cui esprimersi. Il Novecento è il secolo del visibile e il trionfo del senso della vista ha riportato alla ribalta, soprattutto grazie al cinema, la bellezza femminile, in tutte le sue sfaccettature. Per parafrasare il titolo di un saggio di Béla Balázs, il teorico che, dagli anni Venti alla fine dei Quaranta, ha guardato al cinema proprio come al luogo di riscoperta di un *uomo visibile*, quasi dimenticato dopo l'avvento della stampa a causa del trionfo della parola scritta, il cinema offre agli occhi del mondo una *donna visibile*, la cui bellezza, angelicata o minacciosa, austera o vibrante di erotismo, ha conquistato il secolo a venire.⁵

2. In principio fu la Diva: pose statuarie e potenza del volto

È il 1910 quando la chioma ribelle e il corpo nervoso di Asta Nielsen che si esibisce in una danza conturbante (*Abgrunden, L'abisso*, di Urban Gad) aprono il decennio nel quale nascerà, con il divismo, un nesso inscindibile tra bellezza femminile e cinema. E una delle

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵ Roberto Campari ha proposto un attraversamento della storia e della fenomenologia del divismo cinematografico a partire dal nesso tra bellezza e cinema. Punto di partenza del suo ragionamento è proprio il saggio di Balázs: Roberto Campari, *Un Olimpo di luce. La bellezza del corpo nel cinema*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 20-23, ma cfr. tutta la prima parte del volume, pp. 11-28.

stagioni più gloriose del cinema italiano si è fondata proprio sulla bellezza femminile. Gli anni Dieci italiani hanno visto la produzione e diffusione di film incentrati sulla presenza di grandi dive: Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Diana Karenne. La loro bellezza è un esempio perfetto di come il bello, nel cinema, sia ciò che è fotogenico, baciato dalla luce e inquadrato dal mezzo cinematografico in modo da valorizzarne lo spessore e i contorni. Non a caso Louis Delluc, il teorico francese che tanto ha insistito sul concetto di fotogenia come principio basilare del nuovo mezzo di rappresentazione, ha osservato che la fotogenia della carne nasce proprio con le dive italiane. Francesca Bertini, forse la più divina delle dive, lavorava a stretto contatto con il fedele operatore di ripresa, ben consapevole di come valorizzare, in direzione fotogenica, la sua bellezza, un capitale naturale che fruttava somme considerevoli a lei e al cinema italiano. Stando alla testimonianza dell'attrice, la sua partecipazione al film *Re Lear* nel 1910 al fianco di Ermete Novelli è dipesa dal fatto che la pur bella Giannina Chiantoni, scelta inizialmente per la parte, non era affatto fotogenica: «La tecnica degli operatori di quel tempo era ancora primordiale [...]. I tratti della Chiantoni, in realtà di grandissima delicatezza, erano così esasperati dalla fotografia troppo cruda, che diventavano persino irriconoscibili».⁶

Ognuna di queste attrici ha tratti specifici, sia come modello di femminilità che come stile di recitazione. Tutte, però, hanno in comune più di una caratteristica. Prima fra tutte una volontà e una capacità di «progettazione dell'immagine cui partecipano attivamente», ponendosi come autrici di se stesse, anticipando e definendo alcuni canoni del divismo hollywoodiano degli anni Venti: «forte tipizzazione dei personaggi, coerenza con l'immagine pubblica, influenza sulla moda e sul costume».⁷ La loro immagine vive sullo schermo e si diffonde soprattutto attraverso le fotografie, pubblicate in riviste di settore, o riprodotte in forma di cartoline autografate per i fan:

Dai fotoritratti si sprigiona un forte magnetismo. Le dive escono dall'ombra, la pelle luminescente, levigata, argentea, il corpo longilineo e sinuoso. Gli occhi scintillano, enormi. L'espressione è altera per effetto degli occhi e del mento sempre appena sollevato. Le dive

⁶ Francesca Bertini, *Arte e vita di Francesca Bertini*, «Film», I, citato in Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006, p. 40; per Bertini si vedano le pp. 31-91.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

sfidano chi le osserva che si sente vagamente minacciato dal loro sguardo.⁸

Dunque, una bellezza al tempo stesso ammaliante e minacciosa.

Dal punto di vista sociale e culturale, il dato più significativo di questa fase del divismo femminile è che le attrici non si limitano a essere oggetto passivo dello sguardo maschile ma utilizzano la bellezza come strumento di autodeterminazione e affermazione di sé, per imporre un'identità, innanzitutto artistica, e conquistare uno spazio di visibilità sulla scena pubblica. Queste parole di Lyda Borelli, ad esempio, rivelano un'intenzionalità e una consapevolezza dei propri mezzi artistici che vanno molto al di là della semplice presenza fisica, dell'aspetto esteriore, di una bellezza da "statua" in quanto puro oggetto di contemplazione:

La bellezza –considerata come un elemento significativo del cinematografo– non corrisponde a quella puramente statuaria. In altre parole la donna della scena deve possedere un tipo di bellezza la quale sia capace di rendere ogni interna agitazione dello spirito. [...] La bellezza delle forme deve trovarsi in esatta corrispondenza con la bellezza spirituale del personaggio.⁹

In realtà, il potenziale emancipatorio di questo lavoro sulla bellezza, intesa sia come effetto di luci e inquadrature che come ricerca artistica sul personaggio, non produce un modello di femminilità davvero alternativo, capace di rompere o mettere in discussione la cornice ideologica di un sistema di valori ancora saldamente patriarcale. Con la parziale eccezione di Diana Karenne, che ostenta un comportamento antiborghese e interpreta figure di donne emancipate, le rappresentazioni del femminile del diva film non si sottraggono a un'idea di bellezza in quanto "categoria" borghese, declinata in un repertorio di figure riconducibili a una tradizione letteraria e a un modello di femminilità ben preciso, prigioniero di antichi schemi ideologici e culturali.

Non mancano esempi di bellezze del popolo tra le eroine interpretate dalle divine di questi anni, come *l'Assunta Spina* di Francesca Bertini, ma le dive trionfano interpretando personaggi della tradizione teatrale e operistica dell'Ottocento, eroine di scenari melodram-

⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁹ Lyda Borelli, *Bellezza ed eleganza*, «L'arte muta», 1916, nn. 6-7, citato *Ibidem*, p. 140.

matici, fatti di perdizione e redenzione attraverso l'amore, tutti interni all'orizzonte borghese. È un'idea di bellezza in cui trionfano lusso ed eleganza, strumenti perfetti –potenziati dall'effetto illusionistico ed empatico del nuovo mezzo– per ammaliare il pubblico femminile. La Bertini, nota ad esempio Pier Da Castello in una recensione alla *Signora delle camelie* (Gustavo Serena, 1915), seduce le spettatrici con il «lusso sbalorditivo», con «l'enorme quantità di toilettes», arrivando a cambiare abito quasi ad ogni scena: in questo modo «ha innamorato di sé... le donne, e specialmente le fanciulle», tanto che «l'arte [...] di questa meravigliosa attrice, ha il consenso più autorevole nel fascino che ella ha saputo destare nel gentil sesso».¹⁰

C'è qualcosa di esemplare nella fortuna anche cinematografica di quest'opera di Alexandre Dumas *filis*, così rappresentativa di certe ambivalenze della cultura borghese, portata in scena tra teatro e cinema da grandi dive come Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Francesca Bertini e Alla Nazimova, e in generale da tutte le più grandi attrici del cinema muto. Tra la versione romanzesca e quella teatrale, poli di un travagliato processo di (auto)censura, *La signora delle camelie* porta infatti sulla scena quella duplicità della figura femminile che caratterizza la percezione maschile della donna nella civiltà borghese, e forse in buona parte della storia culturale dell'Occidente. Vittima e colpevole, virtuosa e seduttrice, donna-angelo e prostituta, Marguerite Gautier è un perfetto banco di prova per attrici che vogliono sperimentare toni e registri di recitazione diversi, visto che la sua doppia natura contravviene alla tradizionale suddivisione dei ruoli che raramente assegna alla prima donna, o prima attrice, i tratti del vizio e della corruzione, attribuiti invece all'antagonista, la *femme fatale*. Nella versione romanzesca del 1848, l'ambivalenza del personaggio è iscritta già nei suoi tratti fisici, dove «un naso fine, diritto, spirituale» convive con «narici un poco dilatate per un'aspirazione ardente verso la vita sensuale», dove una «vita così ardente» non riesce a cancellare «quell'espressione virginea, infantile quasi, che le era propria».¹¹

Portando sullo schermo questa incarnazione della grande cortigiana di classe, la Bertini sembra quasi specchiarsi nelle ambivalenze della sua immagine divistica: bellezza sensuale ma controllata; donna desiderata che si offre allo sguardo ma moralmente irreprensibile

¹⁰ Citato da Monica Dall'Asta, *Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista*, in Ead. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, p. 65 e p. 79 nota 20.

¹¹ Alexandre Dumas, *La signora delle camelie*, tr. it., Milano, Mondadori, 1981, p. 23. Ma si veda anche la descrizione che ne dà Armand Duval: *Ibidem*, p. 78.

nella vita privata; stile di recitazione che rifiuta l'enfasi della posa e tende alla naturalezza del movimento corporeo, con inquadrature a figura intera e riprese in continuità, ma da parte di una diva che ha costruito la sua vita come un'opera d'arte.

Ben diversa, pochi anni dopo, la versione di un'altra grande interprete dell'eroina di Dumas, Alla Nazimova, che nel 1906 decide di stabilirsi definitivamente negli Stati Uniti. Prima attrice nei teatri di Broadway, dove interpreta le opere di Ibsen, nel 1916 fa il suo debutto cinematografico e un paio d'anni dopo comincia a lavorare con la Metro, una delle più grandi case produttrici hollywoodiane, con un contratto particolare che le dà potere su tutte le decisioni produttive, dalla scelta della storia a quella del cast, dalle fasi di lavorazione a quelle di postproduzione. Figura dell'eccesso, diva "scandalosa", con una vita privata e un'identità pubblica decisamente irregolari rispetto ai codici del perbenismo borghese, la Nazimova incarna un altro modello di bellezza femminile: capelli corti e spesso scarmigliati, trucco che sottrae il volto alla "maschera" tipica dei posati hollywoodiani,¹² predilezione per un look androgino soprattutto nelle immagini quotidiane (la differenza con i posati in studio è da questo punto di vista illuminante).¹³ È inoltre protagonista di una nuova fase del divismo che deve molto alle grandi attrici italiane ma che nel mondo hollywoodiano, soprattutto a partire dagli anni Venti, comincia a svilupparsi su scala "industriale", in quello che diventerà appunto uno *star system*. In questo – e la frequentazione di Ibsen non è certo casuale – l'attrice di origine russa è portatrice di un modello di femminilità autonoma, molto particolare, che nel clima "ruggente" dei primi anni Venti si declina in forme provocatorie (omosessualità esibita, costumi sregolati, stravaganti feste a base di droga e sesso), prima che una ventata reazionaria e una svolta moralizzatrice, che coincide col fiasco della sua *Salomé* (1923), portino gli Stati Uniti verso quell'"imborghesimento" delle star hollywoodiane che avrà il suo apice negli anni Trenta.

È significativo che nel momento in cui ha occasione di produrre un film, nel 1921, la Nazimova scelga proprio *La signora delle camelie* (seguirà, nel 1922, un'altra grande opera con donna protagonista, *Casa di bambola*), in una versione attualizzata che ambienta la storia di Dumas *filis* a New York negli anni Venti: *Camille*, regia di Ray C.

¹² Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, il Castoro, 2003, p. 54.

¹³ Tra le molte immagini della diva, rimando in particolare a una bellissima fotografia che la ritrae nella sua biblioteca, seduta con in mano le memorie di Stanislavskij <<http://www.allanazimova.com/photos/1926-1935/>>.

Smallwood e sceneggiatura di June Mathis, ma con la firma in calce di Alla Nazimova nelle didascalie iniziali, che si considerava di fatto autrice del film.¹⁴ Si tratta di un'operazione particolarmente interessante per esplorare il nesso tra bellezza, divismo e costruzione di una nuova identità femminile. Innanzitutto, la sceneggiatura contamina la *pièce* con il romanzo, caratterizzato da tratti molto più ambigui, innovativi e provocatori rispetto al testo normalizzato che nel 1852 Dumas mette a punto per il teatro. D'altra parte, la versione "Nazimova" della *Signora delle camelie* valorizza gli aspetti dell'opera che, pur nella "doppia morale" che se ne sprigiona, configurano una critica decisa alla cultura borghese e al controllo maschile sulla sessualità, in quel tortuoso processo di emancipazione che prevedeva, tra le altre cose, il riconoscimento della donna come soggetto desiderante.

Davvero emblematico il finale del film, soprattutto se lo confrontiamo con la versione della *Signora delle camelie* interpretata qualche anno prima da Francesca Bertini. Qui Marguerite morente veniva raggiunta *in extremis* da Armand, con una chiusura molto più compromissoria e "rassicurante" in termini di conferma della legge patriarcale e della morale borghese: stretta al petto dall'uomo in una melodrammatica scena di riconciliazione e perdono, moriva, a figura intera, addirittura di spalle, cadendo fuori scena e lasciando il personaggio maschile al centro dell'ultima inquadratura (figg. 2-3). Nella versione della Nazimova è invece lei a restare sola in scena, senza incontro redentivo finale, con uno spostamento in soggettiva della narrazione che esclude del tutto il protagonista maschile interpretato da Rodolfo Valentino. E mentre va incontro a una fine non segnata da alcun compromesso borghese, muore in primo piano, ripresa di fronte, distesa nel letto al centro dell'inquadratura, che nell'ultima sequenza del film si chiude con un iris sul suo corpo senza vita (fig. 4).

3. Hollywood: la bellezza dinamica degli anni Trenta tra corpo e parola

Gli anni Trenta vedono il progressivo saldarsi tra il mondo rappresentato dai film e l'idea stessa del mondo. Il cinema degli anni Trenta è denso di implicazioni ed è un momento di «mercificazione esasperata, di organizzazione del consenso e di sviluppo della psi-

¹⁴ Per un'analisi più completa e dettagliata, nel quadro di una lettura del divismo cinematografico come forma di organizzazione sociale del desiderio nell'era borghese, cfr. Anna Masecchia, *Dietro il sipario: La Dame aux camélias di Alla Nazimova*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 177-194.

cologia di massa, di affermazione della pubblicità e di persuasione occulta». ¹⁵ Tra avvento del sonoro e Grande depressione, i divi e la loro bellezza subiscono variazioni significative, pur nella persistenza del *glamour*. In particolare, l'avvento del sonoro comporta un "imborghesimento" delle storie e dei personaggi raccontati dal cinema, con implicazioni che mutano tanto la persona divistica degli attori quanto la bellezza da loro incarnata. ¹⁶ La ricerca di un "effetto" naturale è visibile fin dal trucco delle signore, anche se l'eleganza affascinante continua ad essere elemento centrale del loro apparire. I divi hollywoodiani ricordano una «parata di statue di classica bellezza, dal minimo comune multiplo del *glamour*», ma l'avvento del sonoro, intensificando la verosimiglianza, «secolarizzò l'aspetto dei divi». ¹⁷

Ciò dipende anche dall'entrata in scena, nella vita quotidiana, di una *New Woman* che porta avanti il suo cammino verso l'indipendenza e l'autodeterminazione. Così, anche a Hollywood, mentre Ginger Rogers volteggiava nell'aria danzando leggiadra con Fred Astaire, una nuova donna cammina per le strade della metropoli. E arriva, in alcuni casi, a conquistare la mecca del cinema, lasciandosi alle spalle un piccolo paese di provincia. Nel 1932 *What price Hollywood? (A che prezzo Hollywood?, George Cukor)*, metafilm che racconta la parabola esistenziale di una giovane donna che sogna, come tante altre, di diventare una star, ha un inizio molto significativo: dopo i titoli di testa, il film si apre con l'inquadratura soggettiva di una mano che sfoglia le pagine di un *fan magazine*. Da qui, parte il campo e contro campo tra alcune immagini della rivista e i particolari di un corpo femminile che si uniforma ai modelli proposti nel giornale. Così, l'occhio del personaggio si arresta sulla pubblicità di un paio di calze di seta e l'inquadratura seguente mostra il particolare delle gambe su cui vengono fatte sfilare le calze; l'occhio contempla uno dei modelli "preferiti dalle star" e l'inquadratura successiva ci mostra, in un piano americano particolare che esclude la testa dal quadro, il corpo su cui cade un abito della stessa foggia; l'occhio studia la pubblicità di un rossetto e l'inquadratura seguente offre il particolare delle labbra su cui viene posato lo stesso rossetto, per poi, con un *récadrage* progressivo, finalmente inquadrare il volto del personaggio, interpretato da Clarence Bennet (figg. 5-8). Il film è un classico del

¹⁵ Lorenzo Pellizzari et al. (a cura di), *Hollywood anni Trenta. Le pratiche produttive e l'esibizione del privato*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1982, p. 13.

¹⁶ Edgar Morin, *Le star*, tr. it., Milano, Mondadori, 1963, pp. 18-20.

¹⁷ Pitassio, *Attore/Divo*, p. 54.

cinema americano, una storia che Hollywood ha raccontato più volte e di cui *A star is born* (*È nata una stella*, William A. Welman, 1937) con i suoi tanti *remake*, incluso un film come *Mulholland Drive* di David Lynch, è solo l'esempio maggiore.¹⁸ Il cinema hollywoodiano dei primi anni Trenta racconta un soggetto femminile desiderante: la New Woman si muove attraverso gli Stati Uniti mettendo in crisi il sistema di valori preesistenti. La Marlene Dietrich nei panni di Helen, protagonista di *Blonde Venus* (*Venere bionda*, Joseph von Sternberg, 1932), è stata ripetutamente oggetto di studio per il travestitismo e l'ambiguità sessuale che la caratterizza. Diretta sempre da von Sternberg, Marlene è certamente bellissima sia in un film come *Der Blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, 1930), ancora di produzione tedesca, sia in *Morocco* (*Marocco*, 1930), già prodotto dalla hollywoodiana Paramount, ma in *Venere bionda* la sua bellezza è tanto più dirompente perché Helen incarna un femminile in transizione, che si muove tra la sensualità della *femme fatale* e la dedita tenerezza di una moglie e soprattutto di una madre, accostando «modelli di femminilità antitetici» per l'epoca.¹⁹ La sua è, quasi necessariamente, una bellezza non pacificata, umbratile pur nella sua luminosità: un astro che può anche trasformarsi in un meteorite, e che, comunque, assume i tratti di un oggetto difficile da identificare.

Nel fermento sociale degli anni Trenta statunitensi, un nuovo ideale e una nuova incarnazione della bellezza femminile sono visibili in un genere cinematografico importante per il decennio come la *sophisticated comedy*. Stanley Cavell ha proposto la lettura di un *corpus* di sette film che vanno dal 1934 al 1949. Tutti, a partire dalla sua ottica, potrebbero contribuire ad un discorso sulla rappresentazione cinematografica della bellezza femminile. Innanzitutto, Cavell pensa che questa commedie, che riprendono la struttura del *romance shakespeareano*, siano più assimilabili alla *Old comedy* che non alla *New comedy*, perché riprendono uno schema in cui l'amore di due giovani, ostacolato da forze esterne, trova un esito felice grazie all'eroina più che all'eroe. Nel caso delle commedie analizzate, però, l'esito felice della vicenda non prevede il matrimonio, bensì il riunirsi della coppia, già sposata ma in crisi. Cavell le definisce commedie del «rimatrimonio», un genere che

¹⁸ Per il rapporto tra New Woman e cinema hollywoodiano cfr. Veronica Pravadelli, *I primi anni Trenta: modernità e autoaffermazione femminile*, in Ead., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 49-79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

richiede la creazione di una donna nuova, o la nuova creazione di una donna, insomma una specie di nuova creazione dell'umano. Se il genere è così rappresentativo della commedia del sonoro come io credo, e se l'elemento della creazione della donna è così rappresentativo del genere come io credo, allora questa fase della storia del cinema è strettamente legata ad una fase nella storia della coscienza delle donne.²⁰

Lo studioso ritiene che un genere come questo, squisitamente hollywoodiano, dimostri con chiarezza come la questione femminile sia stata una priorità interna della cultura statunitense anche in una fase in cui la lotta femminista è sembrata più latente. La coscienza femminile che vede esplicitarsi in questi film mostra la presenza di una «lotta per la reciprocità o l'eguaglianza tra un uomo e una donna», un'esigenza di riconoscimento che cerca la liberazione dalle «immagini che ognuno ha dell'altro». La loro natura di *romance* risulta in tal modo palese anche nell'aspetto utopico rispetto alla società e alla cultura in cui nascono. Un contesto in cui questo tipo di commedia non ha più per protagonista una ragazza che si apre alla vita ma una donna più adulta, d'esperienza, che non aspira a trovare marito perché è spesso già sposata e mette in discussione proprio la legittimità del matrimonio. La Nora di *Casa di bambola* torna così a fare capolino nel contesto di un cinema che parla di donne alle donne e che propone modelli di bellezza alternativi a quelli rassicuranti di un femminile accogliente e materno, che gratifica l'uomo e si piega al suo desiderio.

Tra le attrici di questo decennio spicca, proprio in questa ottica, la figura di Katharine Hepburn. Figlia di un'attivista per la conquista dei diritti civili delle donne e di un medico lettore di George Bernard Shaw e Henrik Ibsen, Katharine Hepburn approda a Hollywood nel 1932, dopo anni di più o meno soddisfacente esperienza teatrale a New York. I dirigenti della RKO l'hanno descritta come un «incrocio tra un cavallo e una scimmia»:²¹

Non era la classica bellezza americana di gamba lunga, né una seducente vamp straniera, non era la fidanzatina dai riccioli d'oro e neppure una tragica eroina indifesa: era una donna moderna ed emancipata, con un'andatura decisa e un carattere forte.²²

²⁰ Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatri-
monio*, tr. it., Torino, Einaudi, 1999, p. XXXIII.

²¹ Ronald Bergan, *Katharine Hepburn. Una leggenda americana*, tr. it., Roma, Gre-
mese, 1996, p. 9.

²² *Ibidem*.

Il suo volto si impone per il guizzo intelligente che anima lo sguardo, incorniciato tra gli zigomi, alti e marcati: Katharine Hepburn sprigiona un fascino frutto di esuberanza e di grazia e attraversa la sua contemporaneità con la forza di una donna che punta tutto sull'indipendenza. Il *glamour* hollywoodiano che avvolge la sua persona in tanti posati pubblicitari offusca, invece che esaltare, la bellezza al "naturale" e libera dagli schemi che l'attrice vorrebbe incarnare: sempre in pantaloni, coperta da improbabili maglioni, si aggira sul set della RKO indossando una tuta da lavoro che fa inorridire i pubblicitari dello studio hollywoodiano. Se accetta, per volere di George Cukor, che le lentiggini scompaiano dal suo volto e che i capelli perdano il crespo, è però sempre lei ad ultimare il suo trucco al naturale:

Mi aveva truccato un certo Eddie Senz: a me pareva che mi coprisse in modo eccessivo di roba, bianchissima, spessa. E le labbra mi sembravano troppo rosse, il trucco sugli occhi troppo pesante. [...] Alla fine decisi di togliermi tutta quella roba che mi avevano messo sulla faccia e mi truccai come ero abituata a fare in teatro. Mi sentivo più a mio agio. E mi tirai i capelli all'indietro come li pettinavo nella vita privata. Ero decisa a essere me stessa, come volevo io.²³

Negli anni Trenta la Hepburn interpreta eroine anticonformiste, come Pamela Thistlewaite in *A Woman Rebels* (*Una donna si ribella*, Mark Sandrich, 1936), che non riscuotono però grande successo presso il pubblico. La stessa sorte tocca anche ai personaggi che le offre George Cukor, regista decisamente attento al ruolo e ai desideri della donna. Perfino una figura come Susan di *Bringing Up Baby!* (*Susanna*, Howard Hawks, 1938), che conquisterà gli spettatori di tutte le generazioni a venire, ha qualcosa che disturba il pubblico contemporaneo, forse perché il ruolo da *femme fatale* che assume nella vicenda si esprime in forme irriverenti e scanzonate, giocate soprattutto sul guizzo brillante della parola. Solare, dinamica, briosa, Susan incarna il principio del divertimento, contrapponendosi in maniera netta a Miss Alice Swallow, assistente nonché fidanzata di David, il goffo paleontologo interpretato da Cary Grant. Comparare il modo in cui si presentano i due personaggi femminili permette di comprendere come la bellezza fisica e il suo modo di offrirsi allo sguardo siano parte determinante della produzione di senso di un film. Così Alice Swallow maschera la sua bellezza dietro i capelli

²³ Katharine Hepburn, *Io. Le storie della mia vita*, tr. it., Milano, Frassinelli, 1991, p. 100.

raccolti, gli occhiali e un abito serio e castigato: il principio razionale da lei incarnato si traduce in una negazione della bellezza fisica, ritenuta superflua e anzi deleteria perché distrae il maschile dal conseguimento del suo obiettivo. Alla staticità e rigidità di Alice si contrappone la dinamicità e la morbidezza di Susan che si presenta con i capelli sciolti e al vento, con indosso un abito chiaro e leggero (fig. 9). Susan incarna un principio di piacere molto poco autoconservativo e sferra il suo attacco alla conquista di David uscendo dalla posizione di oggetto passivo del desiderio alla quale sarebbe in teoria consegnata dal suo essere donna. La sua potenzialità eversiva è talmente forte da portare David a rivedere tutte le sue priorità, all'insegna di un'istanza dell'*have fun* molto vitale e sensuale ma assai poco produttiva.²⁴

Alla fine degli anni Trenta, solo la donna altolocata riesce a proporre un'idea di bellezza fuori dagli schemi, in cui il fascino femminile non si basi unicamente su delle curve prosperose e su di una sessualità fisicamente esplicita. Se un'istanza di emancipazione può essere ancora incarnata, ciò avviene grazie a personaggi femminili che possono permetterselo, innanzitutto economicamente. Donne che, anche per questo, non riscuotono simpatia da parte del pubblico negli Stati Uniti del *New Deal*.

4. La modernità cinematografica, tra piano sequenza e frammento

Ci sono sequenze che restano scolpite nella memoria collettiva. E a volte ciò può succedere anche senza che si sia visto il film. Una di queste è la sequenza di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1946) in cui la Sora Pina, mentre corre dietro alla camionetta nazista che porta via il suo uomo, viene mitragliata. L'immagine divistica di Anna Magnani, incarnazione di un certo tipo di bellezza e di donna tutto italiano, resterà fortemente legata a questo personaggio, anche negli anni successivi e quando lavorerà all'estero (fig. 10).

È il 1946. L'Italia esce distrutta dal Ventennio di dittatura fascista e dalla Seconda Guerra Mondiale. Già nei primi anni Quaranta, si affacciano sulla scena personaggi femminili molto più problematici e complessi delle varie commesse, segretarie e cenerentole degli anni Trenta. La Signorina Grandi Firme disegnata da Gino Boccasile a partire dal 1937, con i seni prosperosi ma accoglienti e le gambe muscolose e scattanti, sembra essere la risposta fascista

²⁴ Pravadelli, *La grande Hollywood*, pp. 94-103.

alla donna “troppo” emancipata del Primo dopoguerra. Sembra, appunto, perché se nei primi anni la modernità cavalcata dal fascismo aveva anche previsto un modello di bellezza femminile più internazionale, nei secondi anni Trenta, come dimostrano le divette nostrane, si ritorna all'ideale di una donna rassicurante, a partire dal fisico minuto, aggraziato e con le curve giuste ma facilmente dominabili: Assia Noris e Maria Denis sono due esempi possibili, proprio nelle loro diversità, di ciò. La Signorina Grandi Firme, invece, presenta curve da brivido e ha il torto di esibire un vitino da vespa che di certo non rimanda ad una bellezza muliebre pronta ad accogliere numerose gravidanze.²⁵ Le gambe, poi, come ricorda Stephen Gundle, furono viste da molti come un simbolo fallico che mal si addiceva alla donna ideale del fascismo, madre e moglie sottomessa e fedele.²⁶

Già prima di diventare una icona del Neorealismo, Anna Magnani è così una presenza atipica tra le «adolescenti o apparentemente tali» allora di moda:

Negli anni trenta, se appare sorprendentemente moderna nelle immagini che la colgono nelle sue più celebri interpretazioni teatrali, sia brillanti che drammatiche, nei film è quasi sempre fotografata con una luce diretta che le appiattisce i lineamenti, non mette in risalto i grandi occhi chiari, la bocca carnosa, i capelli tirati all'indietro che non le appartengono, sembra sempre invecchiata rispetto alla sua età, imbalsamata in personaggi in cui non può certo esprimere il suo temperamento di attrice.²⁷

In questa fase, la bellezza dell'attrice è «difficile»²⁸ ed ha qualcosa di peccaminoso tanto che Luchino Visconti avrebbe voluto fosse lei la protagonista di *Ossessione* (1942).

I personaggi giusti per la Magnani arrivano dunque con il Neorealismo. Finalmente la sua bellezza può offrirsi “nuda” e apparentemente priva di trucco e di costume. La luce può riverberare la bellezza di un volto irregolare ma decisamente italiano: i capelli scuri, gli occhi grandi e intensi allo stesso tempo, segnati dalle occhiaie

²⁵ Paola Biribanti, *Boccasile. La Signorina Grandi Firme e altri mondi*, Roma, Alberto Castelvechi Editore, 2009, p. 62.

²⁶ Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 147-151.

²⁷ Matilde Hochkofler, *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 10.

²⁸ *Ibidem*.

che, dopo la trasformazione in icona del Neorealismo, non si tenta nemmeno più di nascondere. La bellezza, dunque, di una donna che vive la sua quotidianità, come le attrici non professioniste che popolano gli schermi italiani in questi anni, dalla Lianella Carell di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) alla Liliana Mancini di *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948).

La bellezza visibile nei film italiani di questi anni, che sia quella di una grande interprete come Anna Magnani, capace di far dimenticare allo spettatore che sta recitando, o che sia quella di donne che si improvvisano attrici, riporta dunque il cinema alle sue origini. Francesco Pitassio ricorda come per Delluc il cinema fosse una tecnica capace di rivelare la Natura, di «fornirci delle impressioni di bellezza fugace e eterna, come ce ne offre soltanto lo spettacolo della natura o, talvolta, delle attività dell'uomo». Impressioni che ci fanno a volte trovare inutile l'arte e che solo il cinema può offrire dimostrando di essere «un passo avanti verso quella soppressione dell'arte che supera l'arte, essendo la vita».²⁹

Gli anni Cinquanta vedono in Italia la nascita di un nuovo divismo. Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren: un crescendo di bellezza e di forme che rispecchia, nel segno di una identità nazionale da ricostruire, il clima socio-culturale del decennio di rinascita. Nell'immediato Secondo dopoguerra, la ricerca di una bellezza nostrana contesa, anche ideologicamente, tra il concorso di Miss Italia e quello del periodico comunista «Vie Nuove», è emblematica di questa ricostruzione.³⁰ In questo contesto, Lucia Bosé, vincitrice di Miss Italia nel 1947, si presentò come «la sublimazione di quell'ideale di bellezza che potremmo definire come "aristocraticamente popolare" e in qualche modo tradizionale, italica, antica».³¹ Nella sua naturale eleganza di «forme *non borghesi* [...] il cinema trovò [...] una sorta di "anima", una purezza piena di spirito anche se corporea e carnale, un accordo di corpo e anima»³² di cui si sentiva il bisogno. Un accordo che sembra però giungere rapidamente ad una rottura, che Michelangelo Antonioni fotografa in due film importanti come *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camelie* (1953).

²⁹ Pitassio, *Attore/Divo*, p. 48.

³⁰ Su queste questioni resta un punto di riferimento lo studio di Gundle, *Figure del desiderio*, in particolare pp. 203-273.

³¹ Goffredo Fofi, *Elogio della bellezza*, in Massimo Causo, Alberto La Monica (a cura di), *Lucia Bosé. Vita Cinema Luce*, Lecce, Festival del Cinema Europeo, 2006, pp. 42-43.

³² *Ibidem*, p. 43.

Il 1953 è anche l'anno della consacrazione a star di colei che è stata definita l'ultima diva: Marilyn Monroe. Nel trailer del film *Niagara* (Henri Hathaway), la sua bellezza è messa in parallelo con la forza spettacolare delle cascate. Il film promette «Uno scatenato torrente di emozioni [...] Niagara e Marilyn Monroe». L'ingovernabilità di Marilyn viene però rapidamente "controllata" attraverso i personaggi comici che le vengono affidati, da *Gentlemen prefer blonds* (*Gli uomini preferiscono le bionde*, Howard Hawks, 1953) a *Someone like it hot* (*A qualcuno piace caldo*, Billy Wilder, 1959), anche se la donna ingaggia un corpo a corpo sofferto con il ruolo di *dumb blonde* sul quale gioca Hollywood. Il "romanzo" di Marilyn continua ancora oggi ad essere scritto: grazia e perdizione, insuccessi privati e successi professionali, corpo mercificato e artista sacrificata; fino alla tragica morte, sulla quale il dibattito non cesserà (purtroppo) forse mai. Anche la bellezza di Marilyn, come quelle che abbiamo fin qui isolato, rispecchia le complesse trasformazioni in atto nella società in cui la diva è nata.³³ Le immagini che ci restano di lei, soprattutto quelle filmiche, presentano però una caratteristica in più: come appare anche dalle serigrafie di Andy Warhol, la sua è un'immagine intera e frammentata insieme. L'evoluzione del linguaggio cinematografico ha portato l'occhio della macchina da presa a cogliere i corpi in maniera sempre più particolareggiata. Dal cinema dei primi tempi, in cui il *primo piano* ha faticato ad imporsi, siamo giunti, nel pieno degli anni Cinquanta, ad una dimensione in cui al *découpage* classico si è associato un gusto diffuso per il particolare. In una società in cui le comunicazioni si sono fatte sempre più di massa, si è assistito ad un crescendo di immagini e, con loro, di copie che imitavano un qualche originale. Marilyn Monroe è copia e sintesi insieme di tante dive hollywoodiane che l'hanno preceduta, e da cui sembra aver ereditato precise parti del corpo: la chioma biondo platino; le labbra rosso fuoco; gli occhi ridenti e languidi al contempo; le gambe slanciate. Se la sua camminata, a partire proprio da *Niagara*, è entrata nel mito della sensualità da *sex symbol*, le singole parti del suo corpo sono note almeno quanto il tutto e il cinema continua a riscriverle, rilanciandone costantemente la dimensione mitica. Come

³³ Nella vastissima bibliografia su Marilyn Monroe, rimandiamo, per il panorama italiano, a Giulia Carluccio (a cura di), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Torino, Kaplan, 2006. Cfr. anche Thomas Harris, *La costruzione delle immagini popolari. Grace Kelly e Marilyn Monroe*, in Pitassio, *Attore/Divo*, pp. 158-164; l'articolo è apparso per la prima volta in «Studies in Public Communication», 1957, n. 1, pp. 45-49.

non pensare alla mora e latina Penelope Cruz (fig. 12) che indossa una parrucca biondo platino in *Los abrazos rotos* (*Gli abbracci spezzati*, Pedro Almodóvar, 2009)?

Proprio il primo piano di Penelope bionda è stato scelto per la locandina di presentazione dell'esposizione *Brune/Blonde* che, ideata e curata da Alain Bergala, si è tenuta alla Cinémathèque Française nel 2010.³⁴ Mentre Marilyn fa la sua ascesa, un'altra bionda conquista il pubblico francese. Il suo biondo è però diverso, non è lunare come quello platino e non nasconde ombre, ma è invece color oro, pieno di luce. La massa di capelli lunghi, folta e selvaggia, incornicia e vela al tempo stesso il volto: occhi grandi, naso piccino, labbra carnose. Attraverso l'esibizione erotica di Brigitte Bardot nel mambo di *Et Dieu... créa la femme* (*Piace a troppi*, 1956), Roger Vadim crea la donna-bambina conturbante e il suo mito internazionale (fig. 11). Simone de Beauvoir sottolineò prontamente la doppia natura di fantasma e di merce di Bardot, seducente e peccaminosa:

Non mi meraviglia il fatto che il Vaticano, nel padiglione allestito a Bruxelles, abbia scelto B. B. come simbolo del male, né che ovunque, negli stessi U.S.A., i ben noti specialisti della morale abbiano brigato per vietare l'importazione dei suoi film. Non è cosa nuova che i moralisti identifichino la carne e il peccato, con nell'animo la segreta speranza di poter ridurre in cenere le opere d'arte, i libri, i film che la rappresentano con compiacenza o franchezza.³⁵

Dopo il 1947 il corpo femminile e l'erotismo esibito ritornano ad essere un connubio vincente. Ciò avviene anche nella cattolicissima Italia, dove il decennio vede almeno due bellezze nazionali impegnate in sensualissimi bajon e mambo "italiani": Silvana Mangano in *Anna* (Alberto Lattuada, 1951) e Sophia Loren in *Pane, amore e...* (Dino Risi, 1955).

Nei primi anni Sessanta, a Brigitte Bardot si affiancano in Francia altre attrici importanti: la più matura Jeanne Moreau³⁶ e la più

³⁴ Cfr. <<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/bruneblonde/page.php?id=1>>.

³⁵ Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot: the Lolita Syndrome*, «Kainos», 2008, 8 (<<http://www.kainos.it/numero8/disvelamenti/debeauvoir.html>>), citato in Alberto Scandola, *Tra performance e presenza: la recitazione di Brigitte Bardot*, «Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'attore e la recitazione», 4, 2014, n. 8, p. 114. Come indicato da Scandola, il vero oggetto di studio è la bellezza di B.B. e per questo rimandiamo all'intero saggio: *Ibidem*, pp. 112-131.

³⁶ Sulla bellezza moderna di Jeanne Moreau e sul modo in cui l'attrice ha

giovane Anna Karina. Tutte e tre sono di fatto muse ispiratrici per i registi della *Nouvelle Vague*. François Truffaut amava B.B., anche se ne apprezzava più la dimensione di personaggio e di nuovo tipo di star che non quella di attrice. Jean-Luc Godard si trova ad offrire all'attrice la possibilità di mettere in risalto le sue capacità performative in *Le mépris* (*Il disprezzo*, 1963). Colei che ha a lungo incarnato il cinema di Godard è stata però Anna Karina, con la sua bellezza al naturale. Sul suo volto la luce cade immediata, mostrandone con nettezza i tratti, le pieghe, i segni del tempo. Lontana dal *glamour*, la sua è la bellezza di una anti-diva. Nel 1962 Anna è Nanà in *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, Jean-Luc Godard, 1962) e il suo caschetto nero rimanda a quello di Louise Brooks in *Die Büchse der Pandora* (*Lulu – Il vaso di Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929), ma la *femme fatale* dalla sensualità distruttrice lascia il posto, nel film di Godard, ad una giovane donna che si immedesima con il martirio della Giovanna d'Arco filmata da Carl Th. Dreyer nel 1928 e che, allo stesso tempo, appare vittima, come la Nanà ideata da Émile Zola, di una società in cui il sistema economico borghese calpesta valori e diritti, soprattutto di un soggetto debole come la donna. Così, al caschetto alla Lulu si associa un abbigliamento da educanda e la scelta di essere responsabile: la potenza del primo piano del volto dell'attrice traduce la consapevolezza con la quale Nanà abbraccia il destino di una donna "perduta" e ritrovata insieme (fig. 13).³⁷

Gli anni Sessanta si chiuderanno con l'apertura di nuovi scenari di lotta giovanile e femminile e Nanà/Karina sembra preannunciarli. La riappropriazione del corpo della donna per la quale lotta il femminismo investe anche la sua bellezza. In questa stagione è il cinema documentario ad esplorare nuove frontiere di un bello incerto perché in fermento, visibile sui volti e sui corpi di donne che sono in azione. Non si tratta più del caso esemplare, ma di un movimento collettivo che porta con sé l'idea rivoluzionaria di una bellezza molteplice e complessa, che si pone al di là degli stereotipi e delle dicotomie con le quali ha dovuto dialogare e anche lottare nel corso del tempo. Il prodotto televisivo, invece, riproponendo gli stereotipi e le

lavorato su di essa con la complicità di Joseph Losey mi permetto di rimandare a Anna Masecchia, *Il corpo di Eva e la scrittura del film*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Joseph Losey. Senza re, senza patria*, Milano, Il Castoro, 2010, pp. 58-73.

³⁷ Per il cinema italiano di questo decennio in relazione alle questioni qui evidenziate cfr. Lucia Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema degli anni Sessanta*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 2014, n. 5, <http://www.cinergie.it/?page_id=4026>.

dicotomie di sempre, rimodella, appiattisce e uniforma la bellezza con la forza della sua tentacolare capacità di diffusione. Forse proprio come risposta a ciò, il cinema hollywoodiano rispolvera, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, i tipi e il *glamour* dell'epoca d'oro. Colpisce, comunque, che un premio come l'Oscar sia stato attribuito per la miglior attrice a due imbruttite Nicole Kidman e Charlize Theron, rispettivamente per *The Hours* (Stephen Daldry, 2002) e per *Monster* (Patty Jenkins, 2003): in un mondo in cui la bellezza è solo corpo, bisogna cancellarla per riconoscere la bravura dell'artista dietro l'immagine della star?³⁸ Messa in questi termini, l'ultima Marilyn Monroe, tra la ricerca della grande prova d'attrice in *The Misfits* (*Gli spostati*, John Huston, 1961) e l'esibizione erotica del nudo in piscina nell'incompiuto *Something's Got to Give* (George Cukor, 1962), sembra presentarsi, nel bene e nel male, come l'emblema di una partita ancora aperta (fig. 14).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

³⁸ Sono del resto gli stessi anni in cui anche in Italia Penelope Cruz verrà resa irriconoscibile in *Non ti muovere* (Sergio Castellitto, 2004).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Abstract: Il saggio traccia un'ampia ricognizione critica, ricca di esempi e approfondimenti analitici, della rappresentazione della bellezza femminile da parte del cinema. A una fase iniziale, rappresentata dalle prime proiezioni dei fratelli Lumière, in cui la bellezza nel cinema coincide con lo stupore e la meraviglia del cinema, segue uno sviluppo più complesso nel corso del quale nasce la "donna visibile", parafrasando Béla Balázs, la cui bellezza angelicata o minacciosa, austera o vibrante di erotismo, incide una traccia profonda nella storia culturale del Novecento. È questa storia che il saggio vuole raccontare procedendo per tappe e figure esemplari: le dive italiane degli anni Dieci (Lyda Borelli, Francesca Bertini, ecc.), il divismo ambiguo di Alla Nazimova, la bellezza dinamica della *New Woman* nel cinema hollywoodiano degli anni Trenta, il volto "al naturale" delle attrici del neorealismo, il biondo *glamour* di Marilyn Monroe e la chioma "selvaggia" di Brigitte Bardot.

This paper outlines a wide historical and theoretical survey about the representation of feminine beauty in western cinema, providing many examples and analytical illustrations. After the very first step of the Lumière Brothers' screenings, in which the beauty in film corresponds to the astonishment and the beauty of cinema itself, a more complex development brings to life the "visible woman" (to paraphrase Béla Balázs's thought), whose angelic or threatening beauty marks a deep trace in the Twentieth Century cultural history. The paper tells this fascinating history and takes into account some exemplary steps and figures: the Italian 10s diva film (Lyda Borelli, Francesca Bertini, etc.), the complex and ambiguous figure of Alla Nazimova, the Hollywood beauty of the new woman, the "natural" face of Neorealist women, the glamorous blonde hair of Marilyn Monroe and the "wild" one of Brigitte Bardot.

Keywords: Bellezza femminile, genere, divismo, teoria del cinema, studi culturali; feminine beauty, gender, stardom, film theory, cultural studies.

Biodata: Anna Masecchia insegna *Storia e teorie del cinema* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II". Si occupa prevalentemente di storia e teoria del cinema, con particolare attenzione ai fenomeni divistici in relazione alle dinamiche di genere. Altro campo di ricerca attuale è il riuso, in film di finzione e non, delle immagini del passato, con particolare attenzione per il recupero della fotografia nel cinema italiano contemporaneo (anna.masecchia@unina.it).

Anna Masecchia teaches *Film history and theory* at the Department of Arts and Humanities, University of Naples "Federico II". Her principal research fields are star studies, gender and women's studies, film history and theory. More recently, she is investigating the temporality and the relationship between moving and still images in contemporary Italian cinema.

FEDERICA CHEZZI, CLAUDIA TOGNACCINI

*La bellezza delle donne nell'arte dagli anni Trenta
del Novecento a oggi: spunti di riflessione**

L'idea sociale di bellezza si riflette nelle opere delle artiste donne? Se sì, in che modo? Assecondandone o piuttosto sovvertendone i canoni correnti? Da quale momento storico un'artista può immaginare di riflettere se stessa, e dunque la propria idea di bellezza, in un autoritratto che non corrisponda ai canoni in vigore per una donna?

Ancora pochi anni fa, nel 2011, le questioni apparivano tutt'altro che scontate nelle loro risposte. Il Ministero per i Beni Culturali, nel celebrare l'8 marzo, aveva infatti prodotto un manifesto il cui slogan «Cosa sarebbe l'arte senza le donne?» accompagnava l'immagine de *La Velata* di Raffaello oltraggiosamente barbuto e baffuto.¹ In questo manifesto si trovava la conferma di almeno due paradigmi sintomatici delle riflessioni qui premesse: innanzitutto quello della donna quale musa ispiratrice e non quale attrice (l'opera scelta è di un uomo) e, in secondo luogo, il binomio “eccellenza artistica/bellezza estetica del soggetto”. Cioè, se la donna-musa è bella, lo sarà anche l'opera che la ritrae, se la donna è brutta (baffuta e barbata), l'opera sarà deprecabile (e chissà come se la caverebbero gli ideatori del manifesto con una Dora Maar ritratta da Pablo Picasso).

Date queste premesse si è ritenuto quindi opportuno affrontare la ricerca dal momento in cui le donne hanno avuto un primo, sep-

* Le pagine 52-62 e 66-71 sono di Federica Chezzi; le pagine 54-56 e 62-65 sono di Claudia Tognaccini; il resto dell'articolo è in comune.

¹ Il manifesto è on-line: <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2116572447.html>.

pur tiepidissimo, riconoscimento ufficiale nel mondo dell'arte, affinché lo studio potesse avere una qualche aspettativa di universalità e non restasse vincolato a casi isolati ed eccezionali. Ecco dunque perché si analizzano gli aspetti della bellezza nella società e nell'arte a partire dagli anni Trenta del Novecento, essendo questa l'epoca nella quale –soprattutto grazie al gruppo delle Surrealiste– la presenza delle donne in ambito artistico inizia ad aprire delle riflessioni di genere. In questi decenni, come è noto, è da riconoscersi inoltre una determinante centralità parigina, motivo per il quale è parso particolarmente funzionale, al fine di un confronto storico e sociologico, il testo del francese Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*.² Se gli elementi critici che definiscono la bellezza nelle sue declinazioni sociali e di genere sono già tutti presenti, almeno in nuce, fin da questi anni Trenta, si è naturalmente dovuto attendere il secondo dopoguerra perché alcuni dei concetti cardine si manifestassero quali tratti distintivi della produzione artistica femminile e femminista. Per questa ragione in molti casi si è ritenuto utile sconfinare nel XXI secolo, così da poter toccare pratiche e tematiche artistiche di stringente attualità, come la bellezza in rapporto alla rappresentazione del sesso femminile, alla chirurgia estetica, alla disabilità.

Tutte le donne sono belle: lo specchio e il genio

«Le donne sono il bel sesso. Chi ne dubita?... così come tutti gli uomini sono creati uguali, così tutte le donne sono create belle», scrive Una Stannard in apertura del suo saggio *The mask of beauty*.³ Le diverse idee di bellezza non soltanto variano storicamente ma, spesso, esigono il ricorso all'artificio per giungere a una conformità del volto e del corpo a quell'ideale. Un'identificazione esclusiva, quella delle donne con la bellezza fisica che, secondo Stannard, viene meno solo verso la metà dell'Ottocento. A pochi anni dall'uscita del saggio, Griselda Pollock, pioniera della critica d'arte femminista, seguendo la traccia di un'ideale “maschera di bellezza”, tappezza le pareti del suo ufficio con immagini pubblicitarie di cosmetici a soggetto femminile; col tempo inizia a notare le sproporzioni delle facce, le esagerazioni nella descrizione di occhi profondi e bocche

² Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, Paris, Édition du Seuil, 2004.

³ Una Stannard, *The mask of beauty*, in Vivian Gornick, Barbara K. Moran (eds), *Woman in a sexist society*, New York, Mentor Books, 1972, p. 187.

sensualmente carnose e brillanti. Lentamente mette a fuoco che quei volti non sono più dei volti reali, ma fantasie; le donne raffigurate in queste opere-feticcio non sono ritratti, non esiste una narrazione, intesa come contestualizzazione spazio/temporale. Sono immagini decorative dove ben poco si intuisce della natura vera della modella. Fantasie di perfezione visiva. La donna è un bell'oggetto da guardare. E porre le donne dentro una "maschera di bellezza" è stato un modo per stabilire i ruoli sociali, da sempre. «Il mito della donna –aggiunge Pollock– è dovuto al fatto che è semplicemente *rivelata* dal genio dell'artista». ⁴ Genio che, come scrive Christine Battersby nel suo libro *Gender and genius*, «può essere ogni tipo di uomo: ma è sempre un eroe e mai un'eroina. Il genio non può essere donna». ⁵ La rappresentazione della bellezza delle donne nell'arte passa attraverso un'infinita negoziazione, *in primis* quella della «sessualità maschile in un ordine nel quale la donna è il segno, non della stessa, ma di quell'ordine nel cui specchio il maschile deve definire se stesso». ⁶

Lo specchio è una superficie complessa, portatrice di valenze simboliche, culturali, filosofiche e politiche, che non sono soltanto un fenomeno sensoriale: attraverso di essa si perpetua la tradizione o la si sovverte. Oltre all'aspetto fondamentale della "sommiglianza", lo specchio ha significato una metafora per delimitare, o meglio, incorniciare, le immagini. Spostare lo specchio significa quindi cambiare cornice e questo implica considerare oggetti –e dunque conoscenze– differenti. A ciò si lega poi un ulteriore significato, che riguarda più specificamente la definizione del sé e la sua rappresentazione visiva. Il privilegio della "vista", come senso "oggettivo" con il quale interpretare il mondo, rende la logica dello specchio una norma culturale e identitaria, con una forte connotazione di genere. Nella cultura occidentale il ruolo di chi osserva e di chi viene osservato è fortemente sessualizzato. «Non è un ordine naturale –scrive Pollock– quello secondo il quale dovrebbero essere gli uomini a guardare le donne, ma questo tipo di ordine è quello che è stato metabolizzato». ⁷ La critica femminista ha infatti più volte interrogato "la logica dello specchio", a partire da Virginia Woolf:

⁴ Griselda Pollock, *Woman as sign. Psychoanalytic readings* [1988], in Dave Beech (ed.), *Beauty*, London, ed. Whitechapel, 2009, p. 89.

⁵ Christine Battersby, *Gender and genius. Towards a feminist aesthetics*, London, Women's Press, 1989, p. 14.

⁶ Pollock, *Woman as sign*, p. 98.

⁷ *Ibidem*, p. 97.

Per secoli le donne sono state gli specchi magici e deliziosi in cui si rifletteva la figura dell'uomo, raddoppiata. [...] Questo spiega anche perché essi non tollerano la critica di una donna: questa non può dire se il libro è brutto, il dipinto debole eccetera, senza suscitare assai più dolore e assai più rabbia di quanto ne potrebbe suscitare un altro uomo con la stessa critica. Giacché se la donna comincia a dire la verità, la figura nello specchio rimpicciolisce; l'uomo diventa meno adatto alla vita. [...] La visione dello specchio è per loro immensamente importante, perché carica la loro vitalità; stimola il loro sistema nervoso. Se gliela togliete, l'uomo può morire, come il cocainomane privato della droga.⁸

Come prima cosa le donne hanno iniziato quindi a guardare, da sole, il proprio riflesso allo specchio. E guardando, vi hanno riconosciuto una bellezza "altra", intima o pubblica, politica o esistenziale, spesso diversa da quella codificata dalla società patriarcale. Per le artiste del XX secolo l'autoritratto, e la sovversione dei canoni estetici in esso riflessi, sono divenuti il primo strumento di riappropriazione di un'immagine di sé, fuori dai canoni della società dominante. Il mite e delicato autoritratto in gravidanza (*Autoritratto nel sesto anniversario di matrimonio*, 1906) dell'artista tedesca Paula Modersohn-Becker (1876-1907) [fig. 1] è già, in verità, un primo grido di battaglia: «guardatemi bene», sembra dire, «perché da oggi possiamo essere donne, madri e artiste allo stesso tempo».

La bellezza "democratica"

Nel 1935 il giornale comunista francese «L'Humanité» pubblica, a firma del caporedattore Paul Vaillant-Couturier, la seguente esortazione: «La civetteria è una necessità. E addirittura una necessità essenziale».⁹ La bellezza è ora qualcosa che viene richiesta, potremmo dire imposta, soprattutto alle donne lavoratrici, entrate a pieno titolo nel mondo del lavoro con la prima guerra mondiale: «Le donne che lavorano devono essere comunque gradevoli alla vista»,¹⁰ sentenza nel 1937 la rivista femminile più diffusa in Francia, «Marie Claire». Ma anche altre riviste popolari – e addirittura «L'Ouvrière», giornale del partito comunista – diffondono e propagandano le immagini dei nuovi modelli di bellezza, anche se

⁸ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1929], tr. it., Torino, Feltrinelli, 2013², p. 81.

⁹ Germaine, *La Mode*, «L'Humanité», 21 novembre, 1935, p. 4.

¹⁰ «Marie Claire», 2 aprile 1937, p. 35.

il mondo rurale ne è ancora lontano e il lavoro femminile investe, in verità, una piccola percentuale delle donne sposate (nel 1931 è il 12% delle statunitensi e delle italiane, il 15% delle inglesi e delle tedesche, il 35% delle francesi).¹¹

Le riviste dell'epoca scrivono che la «donna presa dal movimento e dall'attività esige un'eleganza appropriata, piena di disinvoltura e di libertà». ¹² I canoni della bellezza femminile sono prossimi a una rivoluzione estetica annunciata a inizio secolo: le forme si allungano, i gesti si alleggeriscono, le acconciature si rialzano, l'altezza si impone: tutte le donne danno l'impressione di essere cresciute. La loro *allure* viene traslata dall'immagine del fiore a quella dello stelo, dalla lettera "S" alla lettera "I", illustrando una profonda trasformazione. Questa fragilità non è, naturalmente, soltanto formale. Alla donna si vuole imporre un modello delicato ed esile perché sempre meno esile sta divenendo il suo ruolo nella società, con il rischio di mettere in discussione il sistema patriarcale e il suo dominio. Se la bellezza delle donne del secolo precedente si misurava sulla timidezza e la ritrosia, adesso la donna *charmante* deve muovere il suo corpo in maniera ondeggiante e provocatoria e, soprattutto, deve essere in grado di guardare dritto negli occhi il suo interlocutore: solo così la sua bellezza sarà portatrice del "necessario" sex-appeal.

Nel 1937 Marcelle Auclair, direttrice di «Marie Claire», cerca di convincere le proprie lettrici che la "felicità è dentro di loro" suggerendo alcuni esercizi quotidiani: «Ogni mattina, prima delle vostre cure di bellezza, guardatevi nello specchio, dritto in faccia e ordinate ai vostri occhi di brillare, di animarsi, di rilucere della fiamma che voi sicuramente portate dentro. È un piccolo esercizio infallibile di autosuggestione». ¹³

Decisamente in linea con le nuove tendenze estetiche degli anni Trenta sarà la produzione dell'artista polacca Tamara de Lempicka (Tamara Rosalia Gurwik, 1898-1980) che assume, nelle sue opere, un'idea di bellezza perfettamente coerente con il tempo coevo: primi piani "americani", sullo stile delle nuove dive del cinema, donne volitive e indipendenti ma sempre dai grandi occhi sognanti e magnetici, dalle bocche carnose, dai corpi desiderabili. Insomma, donne emancipate ma ambasciatrici di un irresistibile sex-appeal che le faccia amare e desiderare da qualsiasi uomo moderno.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Vigarello, *Histoire*, p. 191.

¹³ «Marie Claire», 12 marzo, 1937, p. 19.

Una straordinaria eccezione è invece rappresentata dall'originalissima Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954), scrittrice, performer e fotografa francese, ebrea e lesbica, che vedrà la gran parte del suo lavoro distrutto dai nazisti durante la seconda guerra mondiale. Quanto rimane della sua produzione è uno straordinario documento della potenza sovversiva del suo lavoro «incentrato – scrive la studiosa femminista statunitense Peggy Phelan – sulle possibilità psichiche ed estetiche offerte dalla fotografia e dal collage per sondare il tema dell'originale e della copia, della performance vera e della mascherata». ¹⁴ Ciò che colpisce negli autoritratti fotografici di Cahun [fig. 2] è l'idea di bellezza che l'artista rimanda al pubblico, decisamente rivoluzionaria per l'epoca: travestita da clown, boxeur, *poupée* o raffinato uomo bohémien, Cahun rovescia quella che sembra essere la richiesta più incalzante per le donne di questi anni: «Conducete una vita da uomo, ma restate donne». ¹⁵ Dialogando attraverso il linguaggio dell'erotismo, inoltre, Cahun «drammatizza la difficoltà di distinguere tra desiderio e identificazione che impronta i modi in cui le donne si accostano alle immagini delle stesse e anticipa così alcune delle conversazioni tra femministe sul piacere sessuale e visivo». ¹⁶

«Non esistono più donne brutte», soltanto donne trascurate

Grazie ai nuovi prodotti di bellezza – è lo slogan parigino di inizio secolo – «Non esistono più donne brutte, esistono solo donne che si trascurano». ¹⁷ Attraverso i nuovi cosmetici e la cura del corpo tutte le donne possono diventare ammalianti come star: la rivista femminile «Votre Beauté», nel 1935, darà una prova “oggettiva” di questa asserzione, trasformando in irresistibile *starlette*, con trucco e bellotti, una “semplice” dattilografa della propria redazione.

La bellezza, come già visto, è stata apparentemente democratizzata, non è più una dote naturale, una grazia capitata in dote a poche fortunate, ma uno *status* che tutte possono raggiungere al solo costo di impegno e devozione alla causa.

La concezione della donna come corpo, nell'immaginario collettivo, è rafforzato dalla diffusione di riviste femminili. Riviste il cui

¹⁴ Peggy Phelan, *Introduzione*, in Helena Reckitt (a cura di), *Arte e Femminismo*, tr. it., London, Phaidon, 2005, p. 31.

¹⁵ «Confidences. Histoires vrais», 1938, n. 53, p. 3.

¹⁶ Phelan, *Introduzione*, p. 32.

¹⁷ «Votre Beauté», dicembre 1935, p. 34.

ruolo non può essere ridotto a mero specchio della società quanto piuttosto a motore fondativo nella determinazione dell'immagine del bello, come scrive la storica Rossella Ghigi.¹⁸ Anche la scienza, in questo senso, ricopre un ruolo fondamentale (e Chigi ricorda come anche Michel Foucault abbia scritto che «l'histoire de la médecine est l'histoire de regards et de techniques qui créent un corps objectif et décodable de façon toujours nouvelle»:¹⁹ attraverso la chimica e la chirurgia contribuisce infatti a ridefinire il concetto di bello, e lo fa già in questi primi anni Trenta del Novecento, almeno per quanto riguarda le donne: «Les crèmes vitaminées s'opposeraient aux grisailles des peaux; les crèmes hormonales à leur vieillissement; de minuscules particules radioactives y ajouteraient luminosité et fermeté».²⁰ Tra il 1918 e il 1930, in Francia, il chirurgo René Passot sulle 3.000 operazioni di chirurgia estetica realizzate ne eseguirà 2.500 destinate a far scomparire le rughe.²¹ Ed è un crescendo apparentemente inarrestabile. Nel periodo che va dal 1971 al 2001 gli istituti di bellezza in Francia sono settuplicati, passando da 2.300 a 14.000, e gli interventi di chirurgia estetica in questi anni sono già centinaia di migliaia. La Società internazionale di chirurgia plastica (International Society of Aesthetic Plastic Surgery /ISAPS) ha calcolato che nel 2014 gli interventi estetici eseguiti nel mondo sono stati 20 milioni e tra questi il botulino è rimasto l'intervento estetico più popolare, sia tra gli uomini che tra le donne, e quest'ultime hanno rappresentato, con oltre 17 milioni di interventi estetici, l'86,3% del totale dei pazienti.²² La cura del corpo sembra diffusa in tutte, o quasi, le classi sociali, senza per questo perdere la sua aura di "lusso" e anche gli adolescenti sono stati recentemente inseriti, come target, nel mercato adulto, andando a incrementare il consumo dei prodotti di bellezza. Il nostro mondo attuale, scrive Georges Vigarello, fabbrica l'insoddisfazione e alimenta un malessere sordamente diffuso nel momento in cui promette, con una violenza senza pari, un'accessibilità "democratica" alla bellezza.²³ E sembra dare corpo a questa riflessione l'artista statunitense Anne Noggle (1922-2005) che mostra sul suo volto, attraverso l'autoritratto *Face-lift* no.

¹⁸ Rossella Ghigi, *Le corps féminin entre science et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite*, «Travail, genre et sociétés», 2004, n. 12, p. 56.

¹⁹ *Ibidem*, p. 74.

²⁰ Vigarello, *Histoire*, p. 221.

²¹ *Ibidem*, p. 223.

²² <<http://www.isaps.org/news/isaps-global-statistics>>.

²³ Vigarello, *Histoire*, p. 256.

3 (1975), l'artificioso ossimoro di una ricerca della bellezza perfetta perseguita attraverso le cicatrici di cruento operazioni chirurgiche. Un viso tumefatto e pietosamente deformato documenta il suo percorso di chirurgia estetica quale manifesto dei sacrifici imposti dalla società per la conquista di un'accettabilità femminile. In questi drammatici scatti, Noggle tiene serrata in bocca una rosa, grottesco e malinconico richiamo all'immagine tradizionale della sensualità femminile, stravolta dal bisturi del chirurgo. Una violenza, quella che si legge sul suo volto che, al primo impatto visivo, fa pensare a un atto di violenza privata; la successiva consapevolezza del vero soggetto, dunque, non può che portare a un'istintiva traslazione della stessa violenza su di un piano pubblico. La bellezza che passa attraverso l'intervento di chirurgia estetica dovrebbe quindi essere percepita, dallo spettatore, come atto di violenza sociale. Trattando di chirurgia estetica e restando in ambito contemporaneo non si può non citare Mireille Suzanne Francette Porten, in arte ORLAN (n. 1947) [fig. 3]: avete presente i cuscinetti di silicone che vengono inseriti sopra gli zigomi per rialzare "giovanilmente" i lineamenti del volto delle donne *agées*? L'eccentrica artista francese se li è fatti inserire sulla fronte, sottocutanei. Saranno ancora da considerarsi attributi di bellezza? Tra le massime rappresentanti internazionali della *body art*, fondatrice de "l'art charnel", ORLAN ha caratterizzato la sua produzione degli anni compresi tra 1990 e 1993 con degli interventi-performance di chirurgia estetica, registrati per mezzo di video e fotografie. L'idea di bellezza legata alla chirurgia estetica viene ironicamente stravolta: ORLAN cercherà di conformare il suo viso a modelli classici e rinascimentali (dal mento della Venere del Botticelli alla fronte della Gioconda), così da creare una bellezza atemporale ma raggiunta attraverso le più aggiornate tecnologie mediche. I resti organici prodotti dalle operazioni-show sono stati conservati in appositi contenitori, i "reliquari" dell'artista.

Il peso della bellezza

La bellezza, anche nella rappresentazione artistica, soprattutto fotografica, è già dagli anni Trenta identificata in un corpo magro e muscoloso. Il corpo femminile integra per la prima volta, a inizio secolo, la «physiologique de l'activité»:²⁴ il muscolo deve essere visibile,

²⁴ Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine*, Paris, Librairie Vuibert, 1919, p. 71.

elastico ed esercitato, proprietà fino a questo momento di esclusivo appannaggio del maschio.

Dal 1929 al 1939, in appena dieci anni, il peso ideale per una donna dell'altezza di un metro e sessanta scende da 60 a 51,5 chilogrammi.²⁵ È già da questi anni Trenta, dunque, che si comincia a dare importanza al peso: «Chi spesso si pesa, ben si conosce», si trova scritto nelle riviste femminili.²⁶ Ed è in questi stessi anni che si iniziano a vedere le vetrine delle farmacie così come le conosciamo ancora oggi, straripanti di prodotti per la cura del corpo e soprattutto per la “guerra alla cellulite”, termine apparso per la prima volta in un dizionario nel 1873.²⁷ La cellulite è già una malattia alla moda in questo inizio Novecento e nel 1946 è addirittura divenuta il male del secolo (nonostante due guerre mondiali), attribuendo –di decennio in decennio– sempre più categorizzazioni di classe e attributi psicologici a chi non riesca a sconfiggerla. La donna che si tiene la cellulite è una donna «debole, che non lotta o che è costantemente sconfitta».²⁸ Negli anni Settanta del Novecento, l'artista statunitense Eleanor Antin (Eleanor Fineman, n. 1935) dedica a questa tematica uno dei suoi lavori più noti. In *Carving A traditional sculpture* (1973), Antin cerca di uniformarsi alla corrente idea di bellezza sottoponendosi a una dieta ferrea che, giorno dopo giorno, trasforma il suo corpo come accade alla materia plastica sotto la mano dell'artista.

Quest'opera è stata scolpita nel periodo compreso tra il 15 luglio 1972 e il 21 agosto 1972. Il materiale (il corpo dell'artista) è stato fotografato tutte le mattine in quattro posizioni –fronte, retro, profilo destro e profilo sinistro– per illustrare il processo di “intaglio” che si verifica durante un regime di dieta dimagrante. Parodiando il metodo dell'antica scultura greca in cui l'artista ricavava una figura muovendosi intorno al blocco di pietra e sottraendo progressivamente strati di materiale da ogni lato al fine di avere una visione d'insieme, Antin vede il proprio corpo come oggetto della propria attività scultorea, basata su un processo che, a differenza della scultura vera e propria, parte dall'interno e si amplifica all'esterno. Come lo scultore greco, l'artista può decidere quando fermarsi. «Quando l'immagine permetteva di raggiungere l'appagamento estetico, l'opera era terminata». La condizione è che il

²⁵ Vigarello, *Histoire*, p. 201.

²⁶ *Ibidem*, p. 202.

²⁷ Ghigi, *Le corps féminin*, p. 58.

²⁸ *Ibidem*.

risultato finale sia determinato da: 1) L'immagine ideale alla quale aspira l'artista. 2) I limiti posti dal materiale». ²⁹

Anche l'artista genovese, residente a Los Angeles, Vanessa Beecroft (n. 1969) si confronta da sempre con queste tematiche: la sua prima mostra, del 1993, è il lungo, puntiglioso e ossessivo diario di tutto ciò che per mesi la stessa artista ha ingerito. Dalla riflessione sulla maniacale attenzione al cibo e alla forma fisica dimostrata dal mondo occidentale, dall'esaltazione di un preciso canone di bellezza nella società della moda e dei costumi, Beecroft ha sviluppato il leitmotiv della sua produzione artistica: decine di donne omologate e nude, per lo più modelle perfettamente allineate ai correnti canoni di bellezza richiesti dal mondo della moda, vengono "installate" secondo rigorose e marziali coreografie, all'interno degli spazi espositivi. L'immagine così costruita risulta *glamour* ma profondamente inquietante. Le modelle fissano il pubblico ma sembrano non vederlo; si muovono come automi o restano immobili come manichini; spettri della nostra coscienza collettiva.

Di segno opposto il lavoro della fotografa francese Ariane Lopez-Huici (n. 1945) [fig. 4] i cui ritratti danno l'impressione, scrive Lucio Pozzi sul «Giornale dell'Arte», di star osservando «la mappa di un universo complesso come quello di un grande poema epico». ³⁰ Donne dai corpi più che opulenti, rappresentanti di antichi canoni estetici ormai superati, sono fotografate (*Rebelles*, 2006) in pose che ricordano le opere di Rubens, Tiziano, Ingres.

La bellezza nel frammento

L'autorappresentazione del corpo, per una donna, vuol dire inevitabilmente fare i conti con l'accettazione del fisico, secondo le indicazioni imposte dalla cultura maschile, dalle istituzioni sociali, massmediatiche e religiose. Il corpo dev'essere "bello e desiderabile" innanzitutto per vendere prodotti commerciali e la disabilità, ovviamente, è stata bandita. Almeno fino a poco tempo fa, quando le paralimpiadi, nate a Roma nel 1960, hanno avuto nell'edizione di Rio de Janeiro una grande risonanza massmediatica, portando all'attenzione del grande pubblico i corpi dei campioni disabili.

²⁹ Reckitt, *Arte e Femminismo*, p. 85.

³⁰ Lucio Pozzi, *La levità dell'opulenza*, «Il Giornale dell'Arte», n. 274, marzo 2008, p. 38.

Daniela Pennacchioli, nel suo saggio *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte*,³¹ confermando come sia recente nella società la consapevolezza di una bellezza diversa, non inferiore ma “altra”, si interroga sul momento storico nel quale questa stessa consapevolezza sia subentrata anche nelle arti visive. Le alterazioni psichiche sono state abbondantemente indagate nei secoli (dall'encefalopatia di Goya, alla sindrome schizoide di Munch, fino ai noti disturbi psichiatrici di Van Gogh), mentre meno indagata è stata invece la disabilità fisica. Se una certa dose di follia ha sempre alimentato, anziché diminuire, il fascino dell'artista, la menomazione fisica e quindi la diminuzione della sua bellezza (o ancora di più di quella dei soggetti artistici) non ha sortito lo stesso effetto.³²

Nel 2002, un convegno tenutosi all'università Pierre Mendès France di Grenoble ha ripercorso la storia della rappresentazione della disabilità nelle opere d'arte, rilevando come la più antica sia stata quella del dio Efesto, del quale però la menomazione dovuta al “piede equino”, come lo chiamavano gli antichi, veniva il più delle volte celata. Tra gli esempi più frequenti di raffigurazioni artistiche di corpi mutili o menomati, si annoverano naturalmente gli *ex voto*, originari della religione pagana e poi assunti da quella cristiana. Organi interni, singoli arti, immagini cruente di incidenti stradali o descrizioni patetiche e dettagliate di moribondi scampati alla morte affollano le zone dedicate agli *ex voto* delle chiese cattoliche di tutto il mondo; possiamo ragionevolmente presumere che il fascino esercitato dalle opere devozionali sulla pittura della messicana Frida Kahlo (1907-1954) abbia influenzato anche la sua pionieristica esibizione dei propri difetti e disagi fisici. Pensiamo, ad esempio, al suo *Autoritratto con il ritratto del dottor Farill* (1951), nel quale si mostra in sedia a rotelle o, ancora, alla sua opera *Ricordo di una ferita aperta* (1938). In quest'ultima Kahlo fissa negli occhi lo spettatore, senza alcuna vergogna, nell'atto di sollevare la gonna per mostrare le ferite sanguinanti delle sue gambe, colpite dalla poliomielite e dal tragico incidente automobilistico. Il piede sinistro, qui bendato e sanguinolento, le è stato amputato negli ultimi anni di vita. Le radici che escono dal corpo ferito dell'artista rimandano a un ideale contatto con la natura mentre la corona di fiori e spine che le cinge la testa, simbolo

³¹ Daniela Pennacchioli, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte*, in Giuseppe Capriotti, Francesco Pirani (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2011, pp. 217-246.

³² *Ibidem*, pp. 218-219.

del martirio cristiano, e il cartiglio che fluttua nello spazio ricordano chiaramente gli elementi più caratterizzanti dei *retablos* messicani. Anche Ann Millett-Gallant, nel suo testo *The disabled body in contemporary art*,³³ sceglie Frida Kahlo per inaugurare il suo excursus sulla rappresentazione della disabilità nell'arte contemporanea, quale precursora di un riconoscimento che arriverà solo molti decenni più tardi e, peraltro, ancora molto discusso. Se non si può affermare, infatti, che la disabilità fisica abbia conquistato uno spazio all'interno dell'arte, si può almeno ritenere che vi abbia conquistato uno spazio di dibattito. E tra le prime esibizioni artistiche esplicitamente dedicate a questo tema si ricorda senz'altro quella della *performer* irlandese Mary Duffy (n. 1961). Nata senza braccia, Duffy si mostra al pubblico su di un piedistallo, interamente coperta da un telo bianco (*Tagliando i vincoli che legano*, 1987); il lento disvelamento del corpo lascerà gli spettatori di fronte a una sorta di *Venere di Milo* in carne e ossa, portando il pubblico a riflettere sull'ostracismo dell'arte contemporanea nei confronti della rappresentabilità di corpi imperfetti. Il confronto con la tradizione scultorea classica, amata e apprezzata anche quando si presenta in forma frammentaria, vuole naturalmente suggerire una legittimazione del corpo disabile. Sempre alla *Venere* ellenistica si ispira anche il fotografo statunitense Joel-Peter Witkin (n. 1939), autore di opere le cui visioni, conturbanti e spesso macabre, ricercano il significato più intimo e insolito della bellezza. Mai scovre, però, di una tagliente ironia, come nell'opera *First casting for Milo* (2003) [fig. 5] dove due mani reggono il caratteristico ciak di fronte a una modella senza braccia, in posa per il provino.

Grande rilievo mediatico ha avuto, infine, l'opera *Alison Lapper Pregnant* di Marc Quinn (n. 1964), artista inglese del gruppo *Young British Artists*. Posta nel 2007 in Trafalgar Square, alta più di tre metri e scolpita in marmo di Carrara, la statua raffigura l'amica artista Alison, nata senza braccia e con gambe molto poco sviluppate, incinta.

Grettamente bollata da molti come “provocazione”, l'opera ha avuto senz'altro il merito di favorire un dibattito del quale, evidentemente, vi è ancora necessità. Scrive Millett-Gallant:

«Deemed by some as “brave and bold” and “pregnant and proud” and by others as a tasteless and overtly political publicity

³³ Ann Millett-Gallant, *The disabled body in contemporary art*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

and Lapper's right to be seen as a productive social subject *and* a reproductive sexual being. [...] The monumental sculpture and Lapper's own self-portrait photography become displays of the disabled body that transgress public and private realms and bear implications for individual and social bodies».³⁴

La scelta di collocare quest'opera in uno spazio pubblico è stata inoltre definita come una "contanimazione", da un neologismo creato da Claudio Imprudente, presidente del Centro Documentazione Handicap di Bologna, che lo spiega come un termine composto che unisce "contaminazione" –ovverosia compresenza ed esperienze comuni– e "animazione": il momento, cioè, in cui le persone disabili, ormai contaminate dal mondo e divenute padrone dei linguaggi, a loro volta contaminano e contribuiscono.³⁵

L'idea di bellezza dell'artista belga Berlinde de Bruyckere (n. 1964) [fig. 6], pur non parlando direttamente di disabilità, travalica i confini della "norma" con opere incredibilmente potenti e poli-semantiche. Nell'*Autoritratto* (2010-2011) presente in collezione alla Galleria degli Uffizi³⁶ riesce a evocare, al contempo, la deperibilità del corpo, fatto di carne e sangue, e la sua immortalità. La campana di vetro che custodisce l'opera evoca un'atmosfera mistica e devozionale che trasforma il contenuto in una sorta di reliquia. La veridicità della colorazione e della resa anatomica contrasta con le mozzature, i vuoti delle pieghe e le parti lasciate abbozzate; sembra che l'artista voglia guidare lo spettatore al disvelamento dell'ammasso di materia nascosta, che ogni corpo cela. Le opere plastiche di Berlinde de Bruyckere evocano e oltrepassano riferimenti straordinariamente vari e complessi, che spaziano dall'arte antica a quella moderna, fino agli aspetti più triviali del quotidiano. Sono forme tratte da quell'immaginario che la società tenta di rimuovere: il mutilo, la sofferenza, il deforme, la morte; temi che rappresentano la dualità dell'esistenza tra vita/morte e bello/brutto.

³⁴ *Ibidem*, p. 51.

³⁵ Pennacchioli, *L'imperfezione della bellezza*, p. 233.

³⁶ L'opera è entrata a far parte della Collezione degli *Autoritratti* della Galleria degli Uffizi nel 2010, grazie all'acquisizione di oltre venti autoritratti di artiste ad opera dell'allora direttrice del dipartimento del Novecento, Giovanna Giusti, e del direttore Antonio Natali. Le nuove acquisizioni furono esposte al pubblico nella mostra *Autoritrate. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno*, a cura della stessa Giovanna Giusti (Firenze, Galleria degli Uffizi, Reali Poste 17 dicembre 2010–30 gennaio 2011).

Animula. *La bellezza della fragilità*

Per Roland Barthes la fotografia può conservare “l'aria” di ciò che ritrae:

L'aria non è un dato schematico, intellettuale, come lo è invece una silhouette. E non è neppure una semplice analogia –per quanto spinta possa essere– come lo è la “somialianza”. No, l'aria è quella cosa esorbitante che si trasmette dal corpo all'anima –*animula*, piccola anima individuale, buona nel tale, cattiva nel talaltro.³⁷

Ed è forse per questo suo essere una sorta di riflesso, di impronta della realtà, che è stata spesso prescelta, come scrive la storica dell'arte Raffaella Perna,³⁸ dalle artiste donne alla ricerca della propria identità, privata e pubblica, e della propria idea di bellezza. L'artista cubano-americana Ana Mendieta (1948-1985) nella serie *L'albero della vita* (1977) pone il suo corpo nudo nel paesaggio, non più come nudo “classico” ma come parte stessa della terra, nella quale muore e rinasce; un corpo coperto di fango e foglie o quale impronta di ghiaccio, erba, fuoco. Attribuendo quindi alla sua stessa identità la medesima fragilità e transitorietà della natura. E sembrano davvero mantenere “l'aria” di ciò che hanno ritratto anche gli autoscatti di Francesca Woodman (1958-81), nei quali l'immagine dell'artista si immerge dentro l'universo delle cose, come presenza fugace e transitoria, come membrana delicatissima. All'interno di stanze desolate e fatiscenti –più simili a spazi della mente– il suo giovane corpo eburneo compare da porte e finestre, si nasconde tra mobili e oggetti, svanisce come un'ombra dietro l'intonaco di un muro scrostato, suggerendo un'ideale metamorfosi con l'ambiente circostante. Il sé, instabile e indefinito, si frammenta in mille pezzi e ogni sua fragile manifestazione concorre a definire un personalissimo diario *in progress*. La bellezza nelle opere di queste artiste, accomunate anche da una tragica morte prematura, è fragilità, transitorietà, fugace giovinezza.

³⁷ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Torino, Einaudi, 1980, p. 108.

³⁸ Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013.

Il bel sesso?

Una delle prime rappresentazioni del sesso femminile quale soggetto autonomo di un quadro è, com'è noto, da attribuirsi al pittore realista Gustave Courbet nella sua *L'origine du monde* (1866). Ma il lato voyeuristico ancora contenuto in questo dipinto sparisce del tutto nei dipinti delle artiste del Novecento. Quando Frida Kahlo sceglie di raccontare, attraverso una pittura cruda e ispirata agli *ex voto*, lo strazio di un aborto dovuto alle proprie malformazioni fisiche (*Henry Ford Hospital*, 1932), la raffigurazione dei genitali è ancora proibita. E la maternità, che fino a quel momento era stata una dei *topoi* per la rappresentazione della bellezza della donna, diviene uno scenario crudo e “antigrizioso”, una visione che stravolge le regole del “bello” in uno degli ambiti più “sacri” della rappresentazione artistica di tutti i tempi. Il letto sul quale giace l'artista sembra levitare su una pianura marrone, alla quale fa da sfondo lo scenario industriale di Detroit (Kahlo era lì, quando la gravidanza si è interrotta). Piangente e immersa in una pozza di sangue, Frida Kahlo si rappresenta legata da molteplici cordoni a vari oggetti fluttuanti in aria, tra i quali un feto, un bacino pelvico, un fiore appassito. L'artista si rappresenta nuda, come scoperta nel suo dolore.

Gli aspetti fisici e corporei legati alla sessualità femminile sono diventati motivo artistico ricorrente in tempi più recenti, a partire dagli anni Sessanta del Novecento: «Il primo piano dei genitali femminili, così come l'esibizione di processi biologici considerati tabù, come il parto e il ciclo mestruale, assume per le artiste femministe il valore di gesto politico: riscatto dal senso di inferiorità e [...] simbolo di orgoglio», scrive la storica dell'arte Raffaella Perna.³⁹ Anche questa rivendicazione aiuta a ridefinire una nuova idea di bellezza nelle donne artiste. I genitali, il parto, il ciclo mestruale sono parte fondativa della bellezza della donna. Non più “bruttare” da espungere dalla rappresentazione.

L'opera della statunitense Judy Chicago (n. 1939) risulta capitale, in questo senso. Nella sua installazione *The Dinner Party* (1974-1979), una tavolata a forma di triangolo, ogni posto rappresenta una figura storica femminile; sono trentanove posti e ogni piatto è decorato con una forma astratta ispirata all'iconografia della vulva,

³⁹ Raffaella Perna, *Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e nell'arte delle donne*, in Ilaria Bussoni e Raffaella Perna (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne, nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, Derive/Approdi, 2014, p. 114.

dipinta o plastica, intesa come fulcro centrale dell'installazione, assieme a un ricamo e a un calice per ciascuna "commensale". Sulle piastrelle del basamento sono scritti altri 999 nomi. La sequenza cronologica dell'opera ripercorre le origini sociali e il declino del matriarcato, l'istituzionalizzazione del patriarcato e la reazione femminile.

La statunitense Hannah Wilke (1940-93) è conosciuta, in ambito internazionale, per i suoi autoritratti della serie *S.O.S. Stratification Object Series*. L'artista posa per delle fotografie dall'atmosfera patinata e glamour e le posizioni sono quelle tipiche di un servizio di moda, dall'allure erotica. Il corpo della Wilke è giovane e bello. Le sue pose provocanti. Ma sulla pelle sono incollati dei chewing gum, modellati dalla stessa artista a forma di piccole vagine. Le gomme da masticare, disseminate ovunque, danno l'impressione di lunga serie di bubboni o cicatrici, il che contrasta e stride con lo stile pubblicitario degli scatti. Secondo Wilke la scelta del chewing gum appariva perfetta per incarnare la donna contemporanea: «I chose gum because it's the perfect metaphor for the American woman – chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece».⁴⁰

L'austriaca VALIE EXPORT (n. 1940) è una delle protagoniste indiscusse della ricerca artistica femminista ed è legata, al suo esordio, alla corrente dell'azionismo viennese, anche se in chiave decisamente più ironica. VALIE EXPORT (il cui nome d'arte dovrebbe essere scritto tutto maiuscolo per avere l'efficacia esportativa di un logo), in una delle sue performance più note, destruttura il mito della bellezza come disponibilità sessuale già veicolata dalla modella-musa, poi trasformatasi negli anni più recenti nell'immagine attraente della pin-up televisiva. In *Tapp und Tastkino* (1968) l'artista, passeggiando per strada, invita ignari passanti a introdurre le mani dentro una scatola di cartone che le copre il busto. Le persone, incredule, si ritrovano a palpare i seni dell'artista: l'immagine stereotipata della donna, divenuta improvvisamente reale, senza filtri di mediazione, crea spiazzamento e imbarazzo, ribaltando quell'immagine erotica propagandata dal grande e piccolo schermo e sottolineandone, al contrario, l'aspetto grottesco. La sequenza di autoritratti fotografici *Genital Panic* (*Panico genitale*, 1969) sono stati realizzati *ex novo* dall'artista, dopo l'irruzione in un cinema porno di Monaco: vestita di pelle,

⁴⁰ Avis Berman, *A decade of progress, but could a female Chardin make a living today?*, «Art News», 79, 1980, n. 8, p. 77.

con un'apertura al livello della vagina, e abbracciando un mitra, VALIE EXPORT si rivolge al pubblico annunciando che sono disponibili genitali femminili autentici, ai quali è possibile accedere liberamente; gli astanti, comprensibilmente terrorizzati, fuggono alla spicciolata dal cinema. Le foto la ritraggono con le gambe aperte, il sesso in vista, l'aria cupa e il mitra spianato. Il messaggio sembra essere lo stesso dei fili per l'alta tensione: «chi tocca muore».

Le artiste degli anni Sessanta hanno inserito nella cornice dello specchio il riflesso della loro bellezza più intima.

*Il crepuscolo del corpo*⁴¹

Un antico racconto vuole che il mitico pittore greco Zeusi (V-IV sec. a.C.) abbia passato gli ultimi suoi momenti di vita ridendo e che proprio a causa di questo inarrestabile riso sia, infine, morto. Ma cosa ha suscitato questa ilarità fatale (nel pittore celebre per aver dipinto –dovendo raffigurare Elena– l'immagine di una bellezza perfetta, scegliendo gli aspetti migliori di cinque bellissime fanciulle)? Nient'altro che una povera vecchia, che il grande Zeusi avrebbe avuto l'onere di ritrarre.⁴² Caroline Schuster Cordone, che ha studiato l'immagine della vecchiaia femminile attraverso i secoli, rileva come dalla fine del XV all'inizio del XVII secolo, l'iconografia della senescenza femminile accorda un posto ambiguo all'anziana donna, visibile ma spesso marginalizzata, in quanto portatrice di un «double handicap que représentent sa féminité et sa vieillesse».⁴³ La donna anziana è presente, nella rappresentazione artistica, ma mai con una valenza positiva, con un'aura che rimandi in qualche modo alla bellezza o, almeno, a una fascinosa dignità. La possiamo incontrare nelle scenette di genere, profane e religiose, oppure nei ritratti ma anche, più spesso, in funzione allegorica: l'anziana (si pensi al celebre ritratto di Giorgione, *La Vecchia*, 1506 circa) rappresenta il passaggio del tempo e l'ineluttabilità del decadimento. Tema che si ripropone nel XVII e XVIII secolo, ma con carattere più clemente e sentimentale. In ragione delle tensioni e delle contraddizioni legate al suo rapporto con l'ideale di bellezza femminile –scrive Schuster Cordone– l'anziana rappresenta un personaggio complesso, nel quale la marginalità si riferisce al corpo come luogo stesso della sua

⁴¹ Dal titolo del saggio di Caroline Schuster Cordone, *Le crépuscule du corps, Images de la vieillesse féminine*, Fribourg, InFolio, 2009.

⁴² *Ibidem*, p. 172.

⁴³ *Ibidem*, p. 232.

alterità: votato nella sua gioventù alla bellezza, alla sessualità e alla procreazione, una volta invecchiato diviene l'emblema della bruttezza, della sterilità e della sofferenza.⁴⁴ E frequenti sono le rappresentazioni denigratorie delle vecchie che “rifiutano i limiti” dell'età (ad esempio abbigliate in maniera provocante); all'interno della produzione scultorea contemporanea la storica dell'arte Caroline Schuster Cordone ne propone un esempio emblematico in *Vieille femme aux tatouages* (2002), opera dell'artista francese Gilles Barbier (n. 1965), che mostra un'anziana donna nuda, stesa sul divano alla maniera di un'Olympia, con il corpo ricoperto da tatuaggi recanti i nomi delle marche di prodotti cosmetici più conosciuti nella lotta alla vecchiaia. Molte artiste donne però non paiono aver paura del proprio invecchiamento e della sua rappresentazione.

Una pioniera del XX secolo è senz'altro l'espressionista tedesca Käthe Kollwitz (1867-1945) [fig. 7]: ieratica, lo sguardo fisso, l'espressione immota, con l'autoritratto del 1921 l'artista presenta al pubblico un volto segnato da un fitto reticolo di rughe, incancellabili e profonde come il dolore che ha attraversato la sua vita, segnata dal conflitto mondiale e dalla perdita del figlio in guerra. Gli autoritratti di Kollwitz, quasi un centinaio, sono una straordinaria testimonianza del continuo sforzo di analisi dei cambiamenti che il tempo porta, nella sua vita privata e pubblica, e che si riflettono sul suo stesso corpo.

Un'altra donna che non teme il naturale decadimento fisico è senz'altro la basca Esther Ferrer (n. 1937). Molto nota nel panorama dell'arte performativa (serenamente nuda anche quasi ottantenne, come al Museo de Arte Contemporáneo di Alicante, in una performance del 2012), Ferrer è stata protagonista del gruppo spagnolo d'avanguardia radicale e antifranquista *Zaj* (1967-1996). Ferrer, in larga parte della sua produzione artistica, ha interpretato e usato il proprio corpo quale invincibile strumento di misurazione del passaggio del tempo: scattandosi una foto ogni cinque anni (*Autorretrato en el tiempo*, 1981-2011), sempre nella stessa posizione frontale, e giustappo- nendo in seguito le varie immagini, Ferrer costruisce una sorta di “ritratto sincronico” che racconta il passare degli anni attraverso le mutazioni del proprio volto (così come aveva fatto anche Roman Opalka).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 233: «En raison des tensions et contradictions liées à son rapport à l'idéal de beauté féminine, elle représente un personnage complexe dont la marginalité s'inscrit dans son corps comme lieu même de son altérité: voué dans sa jeunesse à la beauté, à la sexualité et à la procréation, ce dernier devient l'emblème de la laideur, de la stérilité et de la souffrance».

L'austriaca Maria Lassnig (1919-2014) [fig. 8], invece, è stata soprannominata la “pittrice dell’autoritratto”, impegnata nell’arco della sua lunga e feconda carriera in un continuo e solitario dialogo con se stessa, atto a ricomporre una sorta di personale enciclopedia dell’autorappresentazione: «La sola verità –dichiara– risiede nelle emozioni generate dentro la corazza fisica».⁴⁵ La dichiarazione della scultrice Louise Bourgeois «for me, sculpture is the body. My body is my sculpture»⁴⁶ potrebbe ben raccontare anche le opere pittoriche di Lassnig –autodidatta e prima donna a diventare docente all’Accademia di Arti Applicate di Vienna– totalmente rivolte alla rappresentazione del proprio corpo, del tempo che passa, della bellezza che muta. Ma l’atto creativo della sua pittura è rivolto non tanto all’aspetto esteriore, puro testimone del tempo che passa, quanto ad una sorta di acuta e ironica auto-analisi, creando il concetto di *body awareness paintings* (dipinti di auto-coscienza corporea): non è l’oggetto-corpo che essa dipinge bensì le sensazioni dello stesso. Nell’autoritratto *Du oder Ich (Tu o io, 2005)* Lassnig si raffigura, ottantaseienne, nuda con le gambe aperte alla “cow boy”, mentre impugna, minacciosa e apparentemente sorpresa essa stessa, due pistole. Una è puntata alla propria tempia e una è girata verso lo spettatore: i gesti sono inequivocabili e il grido di battaglia si alza forte e terribile: «Tu o io!». Nei suoi autoritratti variano le pose e i contesti ma resta ferma, insistente, un’immota espressione: lontana da posture seducenti, Lassnig si presenta quasi sempre attonita, gli occhi sgranati, la bocca semiaperta. Definita dai colori acidi di un mondo irrealista sembra stupita e sorpresa: dal mondo? dall’arte? dal suo corpo che muta col passare degli anni?

Una, nessuna, centomila. Conclusioni

La domanda che tuttavia prevale sopra ogni altra, compresa quella in oggetto di studio sulla rappresentazione della bellezza nell’arte delle donne, è se quest’ultime siano finalmente divenute protagoniste attive o siano ancora troppo spesso relegate al ruolo di

⁴⁵ Francesco Bonami et al. (a cura di), *Il Teatro dell’Arte. Capolavori dalla collezione del Museo Ludwig di Colonia*, Catalogo della mostra Passariano di Codroipo, Villa Manin, 9 giugno-6 novembre 2005, Passariano di Codroipo (Udine), edizioni Villa Manin, 2005, p. 158.

⁴⁶ Jerry Gorovoy, Pandora Tabatabai Asbaghi, Paulo Herkenhoff (eds), *Louise Bourgeois. Blue days and pink days*, Catalogo della mostra Milano, Fondazione Prada, 15 maggio–20 luglio 1997, Milano, ed. Fondazione Prada, 1997, p. 12.

muse silenti. Condizione necessaria, in effetti, affinché si possa essere libere di interpretare e manifestare la propria idea di bellezza.

Il Manifesto dei Beni Culturali del 2011, certo, non dà molte speranze in questo senso e le ricerche del collettivo di artiste femministe Guerrilla Girls paiono confermare il sospetto. Nate nel 1985, in reazione alla mostra del MoMA, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, all'interno della quale su 166 artisti solo 13 erano donne, le Guerrilla Girls hanno creato, grazie alla straordinaria verve ironica e comunicativa, una delle azioni più riuscite e riconosciute della battaglia femminista nell'arte contemporanea: un grande manifesto in stile pubblicitario presentava la *Grande odalisca* di Ingres con il volto coperto da una maschera da gorilla, accanto alla quale campeggiava la scritta «Do women have to be naked to get into the Met?». Poco sotto si spiegava che l'85% dei nudi presenti nei musei contemporanei è femminile, ma meno del 5% di chi espone in questi spazi è donna. Nascoste dalle maschere da gorilla, ormai tratto inconfondibile del gruppo statunitense, le Guerrilla Girls celano la loro identità per rafforzare i messaggi che vogliono trasmettere, distogliendo l'attenzione dalle singole persone, scegliendo quali nomi d'arte quelli delle pioniere della battaglia femminista, da Rosalba Carriera a Käthe Kollwitz e Frida Kahlo. Nel 2016 la Whitechapel Gallery di Londra ha dedicato loro una mostra, *Guerrilla Girls: is it even worse in Europe?* (1 ottobre 2016-5 marzo 2017), dove il collettivo presenta il risultato del censimento di quasi quattrocento musei europei ai quali era stato inviato un questionario con una serie di domande incentrate sulla presenza di artiste donne, professionisti non europei e non statunitensi, oltre ad artisti LGBT e queer. Solo meno di un terzo delle istituzioni considerate ha risposto all'appello, ancora meno dall'Italia (tra i virtuosi, invece, il Museo di Villa Croce a Genova, il Maxxi e il MAMBo).⁴⁷ Sembrerebbe, insomma, che la diversità di genere, ma anche etnica e sociale, trascurata dal mondo dell'arte americana sia ancora, dopo più di trent'anni, altrettanto trascurata dalle istituzioni europee.

Del resto è evidente che l'arte non può che riflettere, magari a volte anticipando o amplificando, il contesto sociale dal quale ha origine. Uno studio prezioso, in questo senso, è dunque quello di Irene

⁴⁷ Elio Ticca, *London Updates: il collettivo Guerrilla Girls denuncia le discriminazioni nei musei d'Europa*, «Art Tribune», 6 ottobre 2016, versione on line: <<http://www.artribune.com/tribnews/2016/10/london-updates-il-collettivo-guerrilla-girls-denuncia-le-discriminazioni-nei-musei-deuropa/>>.

Biemmi.⁴⁸ Biemmi ha analizzato i risultati del programma europeo dedicato alle pari opportunità nei libri di scuola lanciato alle soglie del 2000. Il progetto invitava le case editrici a proporre dei testi nei quali donne e uomini fossero presenti quantitativamente e qualitativamente senza discriminazioni di sesso. Il risultato, in breve, è che tra testi e immagini a corredo le donne sono protagoniste nel 31% dei casi mentre gli uomini nel 68% (la restante percentuale è costituita da gruppi indistinti); tra i bambini, invece, le femmine protagoniste sono circa il 39% e i maschi il 55%. Se il racconto poi si svolge all'aria aperta la proporzione diventa 86% di maschi e 14% di femmine. Per non parlare dei mestieri presentati: i maschi infatti possono scegliere di identificarsi in ben 50 professioni diverse, mentre alle femmine ne toccano 15 (per lo più estetiste, parrucchiere, ballerine o cameriere).

E se l'arte non può che riflettere, come si è scritto, la situazione sociale, non appare anomala neanche la difficoltà ad accettare anche in campo artistico il corpo mutilo o imperfetto della performer o della donna ritratta. Il critico d'arte statunitense Arthur Danto ha scritto a proposito delle già citate opere di Adriane Lopez-Huici: «La gente non è disgustata solo dalle fotografie di Adriane Lopez-Huici perché gli è stato insegnato a provare disgusto per il grasso, ma è disgustata dalla fotografia stessa per aver scelto tali modelli senza perseguire il fine della “bellezza”». ⁴⁹

A volte però l'azione artistica può rendere esplicito il contesto culturale in maniera davvero straordinaria, aiutando a una puntuale lettura della società. Come accade nella performance del 1974, *Rhythm 0*, allo Studio Morra di Napoli. L'artista protagonista dell'azione è definita dalla rivista «Time» una delle cento persone più influenti al mondo ed è soprannominata la nonna della Performance art, quella corrente che prevede come forma d'arte la realizzazione di un'azione che, molto spesso, coinvolge anche il pubblico. È Marina Abramović, la cui ricerca artistica è profondamente pionieristica e conta decine e decine di lavori realizzati, performances nelle quali l'artista ha spesso portato verso i limiti più estremi la resistenza del proprio corpo al dolore, agli sforzi fisici e psichici.

Oggi Abramović ha 71 anni, ma tra le performances che non ha mai dimenticato c'è quella del 1974 a Napoli. È stata l'unica nella quale ha veramente avuto paura di morire. Il racconto di questo

⁴⁸ Irene Biemmi, *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2011.

⁴⁹ Arthur Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box* [2003], tr. it., Milano, Postmedia Books, 2008, p. 80.

evento è il racconto di una società dell'orrore, repressa e misogina, nella quale la libera iniziativa sul corpo inerme di una donna si trasforma, rapidamente, in un'aggressione collettiva. Marina Abramović prepara 72 oggetti appoggiati su un tavolo: ci sono degli oggetti di piacere (una piuma, dei fiori, delle scarpe), degli oggetti di dolore (delle fruste, delle catene, dei martelli) e degli oggetti di morte (pistola e lamette). E invita il pubblico presente in Galleria a usare questi oggetti: «Sul tavolo –scrive in un cartello– ci sono 72 oggetti che potete usare su di me come meglio credete: io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore». Dopo un'iniziale, apparente calma, il pubblico si scatena: i vestiti di Marina vengono tagliati con le lamette e alcuni uomini la tagliuzzano, leccando il sangue delle sue ferite. Iniziano anche a simulare atti di violenza sessuale. Parte delle persone presenti cerca di preservare l'artista dalla violenza formando un gruppo di protezione. Ma sono la minoranza. E anche molto timida. Gli uomini agivano, ha ricordato più volte Abramović, le donne dicevano loro cosa fare. Uno dei momenti più estremi è quando nelle mani dell'artista viene posta la pistola carica, appoggiata sul collo, con un dito della stessa artista inserito sul grilletto. La performance viene interrotta dai galleristi.

Rhythm 0 di Marina Abramović ha evidenziato come l'arte rimanga uno dei più formidabili strumenti di lettura della società, rendendo palesi –in questo caso– le pericolose dinamiche di un gruppo libero di agire sul corpo di una donna inerme. Così come potremmo guardare alle fragilità esistenziali giovanili leggendo il lavoro di Francesca Woodman o studiare le follie chirurgiche imposte alle donne attraverso le opere di Anne Noggle o di ORLAN. O, ancora, si può ragionevolmente presupporre, ad esempio, che l'attivismo politico di gruppi come quello delle ucraine Femen, a seno nudo contro le ingiustizie sociali, non sarebbe mai potuto esistere senza le performances delle artiste femministe (a partire da VALIE EXPORT e arrivando fino a Marina Abramović).

Cindy Sherman (n. 1954) è forse l'artista che meglio può chiedere questa riflessione, poiché le sue opere sono una lunghissima sequenza di autoritratti ma, al tempo stesso, sono opere che non parlano dell'autrice. Rappresentano infatti le molteplici "realtà" e i tanti modelli proposti dalla nostra cultura visiva. I suoi autoritratti non soggettivi spaziano dal cinema alla pittura, dalla cultura di élite a quella mass-mediale, rivelandone con sarcastico umorismo la

natura artificiosa e fittizia. Come ha scritto Rosalinda Krauss,⁵⁰ il fatto che Sherman utilizzi la propria persona per le sue opere è fondamentale per una rilettura critica dei modelli, anche di bellezza, convenzionali: l'utilizzo di una modella avrebbe di fatto perpetrato il modello convenzionale di una consapevolezza dell'artista che conosce e giudica il mondo, altro da sé, Sherman invece è soggetto e oggetto di queste finzioni, protagonista e regista, immagine e autrice.⁵¹ Nelle interpretazioni di Sherman non manca nessuno degli stereotipi che coinvolgono i canoni estetici entro i quali si sono dovute muovere, per poi sovvertirli, le donne e le artiste: in *Untitled n. 205* (1989), ad esempio, interpreta una modella rinascimentale, la cosiddetta Fornarina di Raffaello, ma i seni di plastica che indossa sono talmente evidenti e grotteschi da riuscire a sovvertire la memoria di bellezza dell'immagine originaria. Ne scrive la storica e filosofa Ursula Pia Jauch:

Sull'estetica del brutto. Non è così che il mondo si può definire bello. La bellezza, da tempo fermento obsoleto di matrice classicheggiante, è svanita: il mondo è diverso, cattivo, un incubo non adulterato. E se la storia ha fatto una brutta fine, perché mai la storia della fotografia, del cinema e dell'arte dovrebbero avere un destino diverso? Quando la bellezza perde vigore, la realtà ne riempie il vuoto: marciume, violenza, decadimento, distruzione. Così Sherman fa l'inventario del mondo alla fine del Novecento grazie alle sue investigazioni sul vuoto, sul perdersi narrativamente e senza drammi, accuratamente e oltre ogni moralismo. Ne risulta una fenomenologia del mondo com'è: sgradevole, in sfacelo, nell'apatia lussuriosa della propria decadenza.⁵²

⁵⁰ Cfr. Rosalinda Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Milano, Rizzoli, 1993.

⁵¹ Cfr. Peter Scjeldahl, Lisa Phillips (eds), *Cindy Sherman*, Catalogo della mostra, New York, Whitney Museum, 1987, New York, Whitney Museum, 1987.

⁵² Ursula Pia Jauch, *Io sono sempre l'altro*, in Emanuela De Cecco, Gianni Romano (a cura di), *Contemporanee, Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Milano, Postmedia Book, 2002, p. 78.

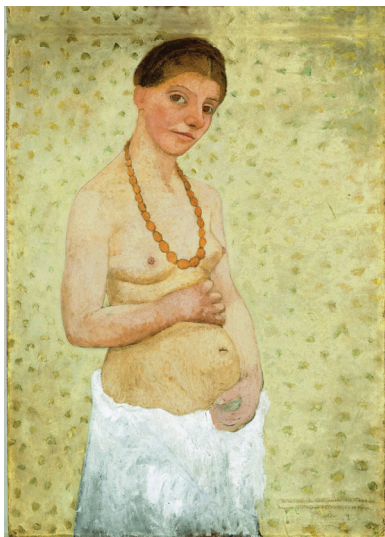


Fig. 1. Paula Modersohn-Becker, *Selfportrait of the Sixth Wedding Anniversary*, 1906, cardboard on parquetry plywood, cm. 101,8x70,2, Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen © Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.



Fig. 2. Claude Cahun (Lucy Schwob) and Marcel Moore (Suzanne Malherbe), *Untitled*, 1927-1929, gelatin silver print, cm. 13,97x8,89, San Francisco Museum of Modern Art, Gift of Robert Shapazian, © Estate of Claude Cahun, Photograph: Don Ross.



Fig. 3. ORLAN, *9ème Opération-Chirurgie-Performance dite Omniprésence*, New York, 1993, © ORLAN.



Fig. 4. Ariane Lopez-Huici, *Les Rebelles*, 2006, B/W silver gelatin prints/ tirages argentiques, cm. 50 x 60 © Ariane Lopez-Huici.



Fig. 5. Joel-Peter Witkin, *First Casting for Milo*, 2003, toned gelatin silver print, cm. 20x16 © Joel-Peter Witkin, courtesy of Etherton Gallery.



Fig. 6. Berlinde de Bruyckere, *Autoritratto*, 2010, cera, resina, legno e vetro, cm. 45x44x25 © Galleria degli Uffizi, Inv. 1914 n. 1783.Ross.

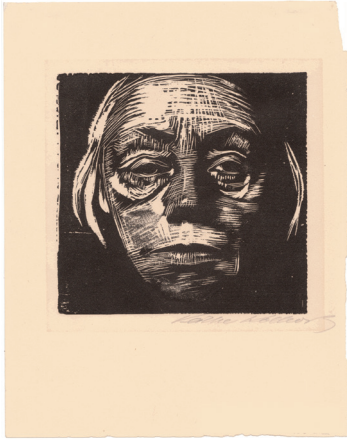


Fig. 7. Käthe Kollwitz, *Frontal Self-Portrait*, 1922/23, woodcut, cm. 15,1x15,6 © Käthe Kollwitz Museum Köln.



Fig. 8. Maria Lassnig, *Du oder ich*, 2005, oil on canvas, cm. 203x155 © Maria Lassnig Foundation, Private Collection. Courtesy Hauser & Wirth. Photo © Stephan Altenburger Photography Zurich.

Abstract: Da quale momento storico un'artista può immaginare di riflettere se stessa, e dunque la propria idea di bellezza, in un autoritratto che non corrisponda ai canoni in vigore per una donna? Lo studio affronta questa tematica a partire dagli anni Trenta del Novecento quando, nel cuore della Francia avanguardista, un gruppo di donne inizia un percorso sulla parità di genere nell'arte. Dal sovvertimento dei canoni di bellezza vigenti, alla rappresentazione del sesso femminile, al parto, all'aborto e alla disabilità, fino agli interventi di chirurgia estetica: il percorso si àncora al Novecento ma con doverose incursioni agli anni più recenti.

When in history did women artists start to imagine a reflection of themselves, and therefore their own ideas of beauty, by creating self-portraits which did not correspond to canons applicable to women? This is the subject matter of the article, starting from the 1930s, when in the heart of avant-garde France a group of women embarked on a new path towards gender equality in art. The analysis grounds in the 20th century but stretches up to more recent years, and discusses the subversion of beauty canons, the representation of female body, childbirth, abortion and disability, and the applications of aesthetic plastic surgery.

Keywords: bellezza, disabilità, autoritratto, sesso, corpo; beauty, disability, self-portrait, sex, body.

Biodata: Federica Chezzi è storica dell'arte si occupa di museologia, arte contemporanea e didattica dell'arte. Ha lavorato a lungo per la Galleria degli Uffizi e ha pubblicato il volume *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi* (Firenze, Edifir, 2006) e curato numerosi testi, cataloghi e mostre. Ha curato due mostre ospitate dalla Galleria degli Uffizi. Lavora da dieci anni per il Centro Studi sull'arte Ragghianti di Lucca. Si è occupata di pratiche artistiche nei territori di conflitto. Insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Libera Accademia di Belle Arti di Firenze (federicachezzi@gmail.com).

Federica Chezzi is an art historian, active in the fields of museology, contemporary art and art education. For many years she has worked for the Galleria degli Uffizi in Florence and has published *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi* (Firenze, Edifir, 2006), edited catalogues and curated exhibitions, among which two exhibitions for the Galleria degli Uffizi. Since 2007 she has been collaborating with the Centro Studi sull'arte Ragghianti in Lucca, and teaches Contemporary Art at the Libera Accademia Belle Arti in Florence. She is interested in artistic practices within territories in conflict.

Claudia Tognaccini: è storica dell'arte, si occupa di arte contemporanea e didattica dell'arte. Ha collaborato a lungo con l'Istituto degli Innocenti di Firenze e dal 2007 lavora per il Centro Studi sull'arte Ragghianti di Lucca. Ha curato due mostre ospitate dalla Galleria degli Uffizi (*Laboratorio Novecento*, 2010 e 2013). Guida turistica, insegna Storia dell'arte presso la scuola secondaria superiore (claudia.tognaccini@gmail.com).

Claudia Tognaccini is an art historian, active in the fields of contemporary art and art education. For many years she has collaborated with the Istituto degli Innocenti in Florence and since 2007 has been working for the Centro Studi sull'arte Ragghianti in Lucca. She has curated two exhibitions for the Galleria degli Uffizi (*Laboratorio Novecento*, 2010 and 2013). Tourist guide, she is also a History of Art teacher in upper secondary school.

MARILINA BETRÒ

«Bello come il cielo»: il senso del bello nell'antico Egitto

Cosa fosse la bellezza per gli antichi Egiziani è una domanda ingannevolmente semplice. Nei pur tanti testi geroglifici, ieratici e demotici che ci sono pervenuti, mancano trattati di estetica o descrizioni diffuse di cosa si intendesse per bello in quella cultura; la discussione teorica è del resto estranea alla civiltà egiziana, come in genere al Vicino Oriente antico, e bisognerà rivolgersi a quanto gli Egiziani ci hanno lasciato in termini di opere materiali o allusioni nei testi per ricostruire il loro concetto di bellezza. Ma non senza qualche cautela metodologica.

Lo stretto rapporto che la cultura occidentale ha posto tra bellezza e arte induce a cercare la prima nella seconda, ma dobbiamo chiederci se questo fu vero anche per l'antico Egitto. La leggiadria delle figure femminili, l'armonia di proporzioni dei templi, la maestosità e finezza di esecuzione di statue di re, uomini e dèi suggeriscono una visione del bello che sembra di poter intuitivamente riconoscere, ma non necessariamente vera, da qualunque parte si guardi alla cosa: non da quella di noi osservatori, come mostra, ad esempio, l'opinione assai poco entusiasta che espresse Johann Joachim Winckelmann sull'arte dell'antico Egitto;¹ non, forse, da quella degli antichi Egiziani, che crearono quelle pitture, sculture, monumenti non come oggetti d'arte o in base a criteri estetici, bensì con ragioni e finalità diverse, che potrebbero paradossalmente aver poco a che

¹ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Walther, Dresden, 1764, pp. 31-68.

fare con il loro senso del bello. I filtri –temporali, culturali, sociali– sono molteplici e due secoli di ragionamento antropologico mettono in guardia dall'errore di cercare il nostro riflesso nel diverso e lontano, inducendo a esitare sulla risposta alla domanda posta all'inizio.

Certamente in quella civiltà la produzione artistica non sembra avere un valore fine a se stesso, determinato dal puro piacere estetico di ammirare o anche, dal punto di vista dell'artista, di creare; questi aspetti, seppur presenti, non furono il motore della produzione delle loro opere.² Rappresentare, nell'antico Egitto, era un atto performativo, che equivaleva, in un certo senso, a creare: come Sergio Donadoni osservava, «una figurazione sia in disegno che in rilievo, non tende tanto a mostrare, in questa civiltà, cosa sia il mondo figurativo del suo autore, quanto a creare un sostituto del mondo sensibile. È, in certo modo, magia disegnativa».³ Le rappresentazioni bi- o tridimensionali creavano immagini che avrebbero funzionato come parte integrante e significativa del culto divino e funerario: le statue fornivano agli dèi un supporto per manifestarsi, ai morti per garantirsi la vita nell'aldilà e avere un tramite attraverso cui comunicare con il mondo dei vivi; le rappresentazioni sulle pareti di templi e tombe costituivano l'eco e la continuazione, efficace in eterno, del culto, così come le immagini di divinità e geni benevoli nelle statuette e negli amuleti tenuti in casa garantivano una protezione effettiva ai suoi abitanti.⁴ Per dirla in termini platonici, quell'arte non tendeva alla verosimiglianza ma al Vero.

La bellezza e qualità di alcune di quelle opere –quelle in genere esposte nei musei, rispetto alle tante rinvenute negli scavi e conservate nei magazzini– non è un fattore discriminante della loro essenza né le distingue dalle altre per ciò che concerne la funzione, avverte Gay Robins: rivela semmai qualcosa dello *status* sociale dei loro committenti, invariabilmente re, nobili, personaggi delle élite.⁵ Ma è proprio questo aspetto che ci permette di cercare in quelle opere il concetto di bello che vi operava, seppur socialmente circoscritto: la visione ideale del mondo che quella classe dominante concepì si era plasmata intorno al concetto cardine di *Maat*, che

² Una revisione critica del problema, con ampia bibliografia, è offerta da John Baines, *On the status and purposes of ancient Egyptian art*, in John Baines, *Visual and written culture in ancient Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 298-337.

³ Sergio Donadoni, *Arte egizia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 27.

⁴ Gay Robins, *The art of ancient Egypt*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2008, p. 12.

⁵ *Ibidem*.

approssimativamente possiamo rendere come «ordine naturale», «equilibrio», «armonia», con valenze che vanno dalla regolarità e costante ciclicità dei fenomeni cosmici al rispetto della norma all'interno della società e nel rapporto con gli dèi. Il faraone era il fulcro e garante di questo equilibrio in tutti i suoi aspetti, dall'esecuzione corretta dei rituali e del culto divino al rispetto della norma sociale; le élite –uomini di corte, sacerdoti, funzionari statali, militari– contribuivano a far scorrere senza inceppi l'ingranaggio messo a punto nei millenni. Non si può dubitare che la forte tensione ideale di questa concezione imponesse al re e all'aristocrazia di uniformarsi ad essa nella loro immagine pubblica: è lecito dunque supporre che la loro auto-rappresentazione fosse informata ai più alti modelli ideali e che l'arte di cui furono committenti, ricreando in senso performativo un mondo perfetto, esprimesse a sua volta il loro concetto di perfezione, bellezza, bontà.

Un'ulteriore avvertenza si impone però qui: la maggior parte di ciò che sappiamo dell'Egitto antico fu espresso da uomini, membri dell'élite ed esponenti della cultura alta o suoi interpreti ed artefici. Ci trasmette dunque la prospettiva maschile e ideale della visione ufficiale del cosmo, della società e dei suoi valori, condivisa dagli strati più alti della popolazione, ma non necessariamente da tutti. Interi gruppi erano esclusi dalla narrazione e dalla rappresentazione ufficiale del mondo: accanto agli strati inferiori, anche le donne e i bambini.⁶ Ma questo è vero per moltissime altre culture e non è poi così diverso da ciò che è sempre stato anche per la civiltà occidentale, almeno fino a tempi relativamente recenti.

Il posto della donna in questo disegno complessivo è quello fissato per lei dall'uomo: madre, moglie, oggetto di desiderio. L'idea di bellezza fisica coltivata da quelle élite maschili, così quale traspare da sculture, bassorilievi, pitture e testi con ogni probabilità concepiti, eseguiti o composti esclusivamente da uomini, presenta sin dalle origini una rigida differenziazione sessuale: nelle figurine predinastiche della seconda metà del IV millennio a.C., l'immagine femminile⁷ ha vita stretta, seni pieni, fianchi larghi e torniti, con triangolo pubico evidenziato, mentre quella maschile⁸ è quasi sempre astratta

⁶ Gay Robins, *Women in ancient Egypt*, London, The British Museum Press, 1993.

⁷ Per es. la figura femminile in terracotta dipinta, New York, Brooklyn Museum, 07.447.505 (3500-3400 a.C. circa): <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225>> (accesso del 09/06/2017).

⁸ Si veda la statuetta New York, Metropolitan Museum of Arts, 23.2.31 (3900-

rappresentazione del potere, con lunga barba appuntita, tratti facciali modellati ma corpo solo schematicamente indicato, celato da una lunga tunica o mantello.⁹ La differenziazione di genere si presenta da subito, nella visione del mondo che va costituendosi all'epoca, come un principio dominante nell'organizzazione del mondo egiziano antico: l'ideale di bellezza femminile è fortemente sessualizzato, erotico, connesso ad un modello biologico di fertilità e atto a suscitare il desiderio maschile; viceversa l'immagine che l'uomo ha di sé e vuole trasmettere irradia potere e capacità magnetica di soggiogare. Un ideale estetico dunque fortemente radicato nel sociale, inscindibile dai ruoli che prefigura, già ben definiti.

La transizione da queste prime immagini a una concezione di bellezza che pone al centro la perfezione del corpo è rapida: intorno alla metà del III millennio a.C. è ormai affermato quell'ideale di eterna inalterabile gioventù che codifica la rappresentazione umana (e divina) dell'antico Egitto e durerà, con varianti, per almeno due millenni. Esso non rinuncia tuttavia alla forte caratterizzazione sessuale, che è mantenuta: donne e dee, pur nella snellezza che contraddistingue la figura femminile, presentano curve dolci e attributi sessuali espliciti; uomini, re e dèi hanno corpi longilinei, con spalle larghe e membra vigorose, ma i genitali, con rare motivate eccezioni, coperti.¹⁰ Nelle scene parietali¹¹ le pose maschili esaltano la forza atletica e la dinamicità dei corpi, laddove le donne, avvolte

3500 a.C. circa): <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/547232>> (accesso del 09/06/2017).

⁹ Sono note rarissime raffigurazioni predinastiche di nudi virili, come le due meravigliose statuette rivestite in foglia d'oro da Tell el-Farkha (Krzysztof M. Ciulowicz, *The Predynastic/Early Dynastic period at Tell el-Farkha*, in Emily Teeters (ed.), *Before the pyramids. The origins of Egyptian civilization*, Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago, 2011, p. 61 e fig. 6-11), ora al Museo del Cairo, o la statuetta in avorio E 27457 al Museo del Louvre. A parte queste, il nudo maschile è attestato in connessione all'infanzia e alla rappresentazione –con connotazione chiaramente negativa– dei prigionieri e nemici.

¹⁰ Per es. la triade del re Micerino con la dea Hathor e l'immagine del nomo della Lepre, Boston, Museum of Fine Arts, 09.200 (2490-2472 a.C.): <<http://www.mfa.org/collections/object/king-menkaura-the-goddess-hathor-and-the-deified-hare-nome-138424>> (accesso del 09/06/2017). Su questo punto si vedano Lynn M. Meskell, Rosemary A. Joyce, *Embodied lives. Figuring ancient Maya and Egyptian experience*, London-New York, Routledge 2003, pp. 116-119.

¹¹ Un esempio tra tanti il frammento di decorazione parietale dalla tomba di Nebamun, Londra, British Museum EA 37977 (1350 a.C. ca.): <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=244330001&objectId=119661&partId=1> (accesso del 09/06/2017).

in tuniche che fasciano e rivelano il corpo, sono rappresentate in atteggiamenti composti e statici.

I testi fanno da perfetta eco a questo ideale estetico. Nei racconti del papiro Westcar, copiati tra XVIII e XVI sec. a.C. da un originale probabilmente composto diversi secoli prima, il saggio sacerdote Giagiaemanekh consiglia all'annoiato faraone Snefru di «distrarre il suo cuore» recandosi al lago del palazzo reale e facendo equipaggiare una barca con tutte le più belle ragazze dell'harem; nel vederle remare il sovrano proverà piacere e si svagherà. Il re accetta il suggerimento e dà l'ordine:

Mi si portino venti remi di ebano coperti d'oro, con i manici di legno di sandalo ornati di oro puro. Mi si conducano venti donne, che siano belle di corpo, ben formate di seno, e coi capelli intrecciati, il cui grembo non sia [ancora] stato aperto dal parto. Mi si portino venti reti e si diano queste reti a queste donne, quando abbiano deposto i loro abiti.¹²

Le aggraziate rematrici del racconto offrono un'immagine vivida delle fantasie estetico-erotiche maschili del tempo: fanciulle giovani, belle forme opportunamente rivelate da reti di pescatori indossate a guisa d'abito,¹³ corpi che non abbiano subito l'affronto del tempo e dei parti ripetuti. È ciò che la rappresentazione figurativa dell'immagine femminile trasmette con costanza: le rughe, le forme corpulente o sgraziate, la stessa gravidanza sono bandite dall'iconografia o vi si allude solo discretamente. Le loro forme perfette sono altrettanti elementi di uno scenario dove tutto è perfezione, dagli oggetti della più preziosa manifattura (remi d'ebano ricoperti d'oro, manici ornati di oro puro, gioielli e fermagli in turchese di squisita lavorazione) ai «bei cespugli» e alle «belle rive» erbose del lago.

Seppure questa ideale perfezione vada a mano a mano cristallizzandosi anche per la figura maschile, il registro figurativo destinato all'uomo conosce una gamma espressiva più ampia: gli uomini sono talvolta raffigurati anziani o anche con le forme pingui e i rotoli adi-

¹² Papiro Berlin 3033: Adolf Erman, *Die Märchen des Papyrus*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin 1890. La traduzione italiana è tratta da *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, introduzione, traduzioni originali e note di Edda Bresciani, Torino, Einaudi 1990, p. 185.

¹³ Ad es. l'abito in elementi di faience rinvenuto in una tomba di Giza del 2551-2528 a.C.: Boston, Museum of Fine Arts. 27.1548.1: <<http://www.mfa.org/collections/object/beadnet-dress-146531>> (accesso del 09/06/2017).

posi¹⁴ di chi mangia in abbondanza e ostenta così la sua posizione nella società. L'ideale di bellezza maschile che gli scrittori dell'Egitto antico mettono sulla bocca delle donne, nei pochi casi in cui è espresso e –si noti– per lo più ad opera di figure femminili riprovevoli, ammaliatrici e adulare concupiscenti, esalta sempre e solo il vigore e la forza dell'uomo. Nel *Racconto dei Due Fratelli*, tramandato dal papiro d'Orbiney,¹⁵ che si data agli inizi del XII sec. a.C., si narra delle tragiche vicende occorse al giovane Bata per aver resistito ai tentativi di seduzione della moglie del fratello, che si vendicherà poi di esserne stata respinta, calunniandolo e portandolo alla morte. Il testo insiste sulla forza e vigoria del bel ragazzo («Ecco, il suo fratello minore era un giovane maschio, vigoroso, di cui non c'era l'eguale sulla terra intera: la forza di un dio era con lui») e la molla che fa scattare il desiderio della cognata è proprio il vedere l'enorme carico che il giovane riesce a portare in spalla:

Allora ella gli disse: «Quanto pesa ciò che è sulle tue spalle?». Egli le rispose: «Frumento: tre sacchi; orzo: due sacchi; totale cinque [sacchi] che sono sulla mia spalla». Così egli le disse. Allora ella parlò con lui dicendo: «C'è una gran forza in te! Io vedo il tuo vigore ogni giorno». Ed ella desiderò conoscerlo come si conosce un maschio. Allora si alzò, lo afferrò e disse: «Vieni, passiamo un'ora, corichiamoci. Ti sarò utile, perché ti farò dei bei vestiti».¹⁶

La carica erotica implicita nel concetto di bellezza fisica dell'antico Egitto non è un dato inusitato: la sessualità è un aspetto fondamentale che corre sotto la superficie di tutta la sua cultura, non negato né rimosso ma, al contrario, protagonista di concezioni e rituali religiosi, nonché di testi letterari, come le liriche d'amore d'età ramesside (XIII-XI sec. a.C.), che presentano con sconcertante

¹⁴ Un esempio è la statua dell'alto funzionario Ka-aper, Cairo, CG 34, legno, 2500 a.C. circa: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=14910>> (accesso del 09/06/2017). Si vedano anche la statua di Hemiunu, Pelizaeus Museum Hildesheim n. 1962; il bassorilievo di Idu nella sua tomba a Giza (porta della sala delle offerte, stipite ovest) o quello del visir Khentika a Saqqara; le straordinarie sculture con il volto segnato del faraone Sesostri III (per es. la statua British Museum EA 686); lo stile realistico dell'Età Tarda (II metà del I millennio a.C.), con potenti ritratti di dignitari d'età matura (si vedano, per es., quelli di Montuemhat al Museo egizio del Cairo).

¹⁵ Papiro British Museum 10183. Una traduzione integrale del testo è in *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, pp. 376-385.

¹⁶ *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, p. 377-378.

modernità la gamma di emozioni della passione e del desiderio.¹⁷ È proprio una di queste liriche ad offrire un ritratto indimenticabile della bellezza dell'amata:

L'unica, l'amata, la senza pari,
 la più bella di tutte,
 guardala,
 è come la stella fulgente
 all'inizio di una bella annata.
 Lei, che splende di perfezione,
 che raggia di pelle,
 con gli occhi belli quando guardano,
 con le labbra dolci quando parlano,
 per le quali non c'è discorso superfluo;
 lei, che ha lungo il collo,
 il petto luminoso,
 con una chioma di vero lapislazzuli,
 le cui braccia superano [lo splendore] dell'oro,
 le cui dita sono come bocci di loto;
 lei, che ha pesanti le reni,
 strette le anche,
 le cui gambe proclamano la bellezza,
 il cui passo è pieno di nobiltà
 quando posa i piedi sul suolo,
 con il suo abbraccio mi prende il cuore.¹⁸

Le liriche sono strutturate assai spesso come duetti, con stanze dove uomo e donna si alternano a cantare l'oggetto del proprio amore. Se davvero i testi al femminile fossero stati scritti da donne o si trattasse semplicemente di una finzione letteraria non è dato sapere ma sarebbe una straordinaria eccezione a quanto in genere si osserva nella cultura dell'antico Egitto. Nelle stanze dove è la donna a parlare mancano comunque descrizioni fisiche della bellezza maschile parallele a quella sopra riportata. La descrizione della bel-

¹⁷ Marilina Betrò, *I "Canti per distrarre il cuore": le canzoni d'amore del papiro Harris 500*, in Marilina Betrò, Valerio Simini (a cura di), *Sono venuta correndo a cercarti. Canzoni e musica nell'antico Egitto*, Pisa, ETS, 2009, pp. 133-150; Emanuele M. Ciampini (a cura di), *Canti d'amore dell'antico Egitto*, Roma, Salerno Editrice 2005; Bernard Mathieu, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire*, Le Caire, IFAO, 1996; Pascal Vernus, *Chants d'amour de l'Égypte antique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1992.

¹⁸ Dalla I stanza del papiro Chester Beatty I (Papiro British Museum 10681); traduzione tratta da *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, p. 453.

lezza dell'amata offre uno straordinario contrappunto lirico alle più celebri iconografie femminili, dal lungo collo di Nefertiti a Berlino¹⁹ fino alla grazia incomparabile di movenze delle musiciste e ballerine sulla pareti delle tombe di tante tombe tebane.²⁰ Esse tramandano e ripetono, come in sequenze di specchi, infinite immagini di ritratti femminili sempre eguali a se stessi e dunque mai individuali, testimonianza di un modello ideale di bellezza, giovane e perfetta.

La donna egiziana, almeno quella ritratta e celebrata da mani e voci maschili, sembra comunque offrirsi cedevolmente al gioco della seduzione erotica, coltivando la bellezza del viso e del corpo con l'uso sapiente di cosmetici, unguenti, profumi, acconciature e gioielli.²¹ L'effetto sul desiderio maschile di una pelle morbida e luminosa è già descritto nel *Racconto del pastore e della dea* (papiro Berlin 3024), un testo che risale agli inizi del II millennio a.C.: «Ecco, essendo disceso allo stagno che è vicino al pascolo, vidi lì una donna. Non era della razza degli uomini! I miei capelli si rizzarono quando vidi la sua chioma ricciuta, la sua pelle liscia». Il buon marito –ricorda il saggio Ptahhotep– non solo ama e nutre una moglie ma non le fa mancare unguenti per il corpo.²² Benché cosmetici, gioielli e specchi fossero usati anche dagli uomini, solo le donne sono spesso rappresentate intente a rimirarsi, truccarsi o pettinarsi.²³ I lunghi capelli intrecciati erano un potente strumento di seduzione,²⁴ le par-

¹⁹ Berlino, Neues Museum 21300, 1345 a.C. circa: <https://it.wikipedia.org/wiki/Busto_di_Nefertiti#/media/File:Nofretete_Neues_Museum.jpg> (accesso del 09/06/2017).

²⁰ Un esempio su tutti la danzatrice dipinta su ostrakon del Museo Egizio di Torino, cat.7052.

²¹ Edda Bresciani, *Ideali di bellezza*, in Edda Bresciani, Mario Del Tacca (a cura di), *Arte medica e cosmetica alla corte dei faraoni*, Pisa, Pacini Editore, 2005, pp. 61-93; Lisa Manniche, *Sacred luxuries. Fragrance, aromatherapy, and cosmetics in ancient Egypt*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1999. Celebre la raffigurazione di donne egiziane a banchetto dalla tomba di Nebamun: Londra, British Museum, EA 37981 (1350 a.C. circa): <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=227099001&objectid=112658> (accesso del 09/06/2017).

²² *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, p. 48. Il testo dell'*Insegnamento di Ptahhotep* è tramandato da papiri degli inizi del II millennio a.C.

²³ Si veda la donna che allatta e si trucca allo specchio su un ostrakon dipinto del Louvre, Parigi, E25333 (1295-1070 a.C.): <<http://www.photo.rmn.fr/archive/99-008980-2C6NU0X66AAH.html>> (accesso del 09/06/2017).

²⁴ «[...] le mie mani tra i suoi capelli come [anatra] tra esche in una trappola di cedro»: Papiro Harris 500, canto 4 (traduzione di Betrò, *I "canti per distrarre il cuore"*, p. 140); «Lei mi getta il lazo con la sua chioma»: Papiro Chester Beatty I, terzo ciclo: trad. di Ciampini, *Canti d'amore*, p. 46.

rucche un simbolo erotico su cui si costruivano giochi di parole e allusioni;²⁵ il presentarsi in pubblico scarmigliate o senza trucco uno degli effetti devastanti della follia amorosa.²⁶ Lynn Meskell parla di un vero feticismo della società egiziana rispetto all'abbigliamento e alla sfera degli ornamenti personali.²⁷ La realtà archeologica offre ai testi e alle iconografie il supporto dei molti ritrovamenti di vasetti di unguenti e profumi, parrucche, gioielli e ornamenti nei corredi funerari di donne dell'élite. Mancano invece testimonianze, tra gli abiti femminili ritrovati, di tuniche aderenti come quelle illustrate: quanto rinvenuto non mostra tagli né cuciture che permettessero ai leggeri lini di seguire e rivelare la forma del corpo femminile.²⁸

È interessante chiedersi se donne giunte alle somme cariche del potere nell'antico Egitto contribuirono o meno ad inserire elementi di novità, attinti dalla propria visione femminile, e se questo riguardò anche l'aspetto qui considerato, ossia la concezione della bellezza. Un esempio appariscente tra tutti potrebbe essere quello della regina Hatshepsut, una delle pochissime donne-faraone, che regnò tra 1479 e 1458/57 a.C., nella XVIII dinastia. Hatshepsut, usurpatrice del trono del figliastro e di una carica, quella regale, che la mitologia e l'ideologia faraonica assegnavano solo ad uomini, dovette piegarsi e aderire nella rappresentazione ufficiale ai canoni dell'immagine maschile del Faraone, adeguandosi ad essa perfino nella ritrattistica, spogliandosi progressivamente di ogni attributo che potesse suggerire la sua appartenenza al genere femminile.²⁹ Tuttavia, la ricerca odierna riconosce al suo regno una straordinaria spinta innovativa e creatrice³⁰ ed è proprio di questa regina l'inserimento, nella teolo-

²⁵ Philippe Derchain, *La perruque et le cristal*, «Studien zur Altägyptischen Kultur» 2, 1975, pp. 55-74.

²⁶ Papiro Harris 500, canto 8: «Sono venuta correndo a cercarti e ho trascurato di pettinarmi», (Betrò, *I "canti per distrarre il cuore"*, p. 148); Papiro Chester Beatty I, stanza 4: «non trucco più gli occhi con l'ombretto, non metto più il profumo», trad. Ciampini, *Canti d'amore*, p. 40.

²⁷ Meskell, Joyce, *Embodied Lives*, pp. 53-58.

²⁸ *Ibidem*, pp. 118-119; Gillian Vogelsang-Eastwood, *Pharaonic Egyptian Clothing*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1993, p. 6.

²⁹ Si vedano la regina in sembianze femminili all'inizio del regno (New York, Metropolitan Museum of Art, 29.3.3: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/544849>>) e la stessa in sembianze maschili (New York, Metropolitan Museum of Art, 29.3.2: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/544450>>) (accesso del 09/06/2017).

³⁰ José M. Galán, Betsy M. Bryan, Peter F. Dorman (eds), *Creativity and innovation in the reign of Hatshepsut. Papers from the Theban workshop 2010*, Chicago, Oriental Institute, 2014.

gia regale, del tema della cosiddetta teogamia, le nozze divine tra il sommo dio Amon-Ra e la regina madre, da cui nasce il faraone regnante (nello specifico la stessa Hatshepsut).³¹ L'elemento erotico, sia pure solo delicatamente allusivo e simbolico, assume con lei, per la prima volta, un ruolo inedito nell'ideologia della regalità, che resterà poi costante anche in seguito. In una celebre scena sulle pareti del suo tempio a Deir el-Bahri, sulla riva occidentale dell'antica Tebe, si narra del desiderio del dio Amon-Ra per la regina Ahmose, madre della futura sovrana, e di come il dio, sotto le mentite spoglie del re, si introduca nella sua camera. La regina si sveglia, lo riconosce dal profumo divino che egli emana e lo costringe a manifestarsi in tutto il suo splendore. Entrambi ardono allora d'amore. L'incontro è raffigurato pudicamente con Amon-Ra e Ahmose seduti l'uno di fronte all'altro, vicinissimi, sul letto regale; l'appagamento del desiderio è così descritto dal testo: «È il palazzo intero fu inondato dal profumo del dio e di tutti i balsami di Punt».³²

È proprio a partire dall'epoca di Hatshepsut che nell'arte egiziana fa l'ingresso un ideale di bellezza completamente nuovo, improntato ad un modello di adolescenziale giovinezza³³ in cui i tratti di genere sono ridotti al minimo, ispirati ad una bellezza acerba, androgina; la carica sensuale è qui legata all'eleganza delle forme: ovunque si ritrovano, per uomini e donne, dèi e dee, corpi flessuosi e longilinei, vita stretta, muscolatura delicata, tratti fini;³⁴ figure di straordinaria eleganza, le cui «pose danzanti di giovani» sono accostate da Maya Müller a «smilzi teenager» odierni.³⁵ Che il nuovo ideale estetico, realizzato dagli artisti che operarono ai suoi ordini, sia una creazione di Hatshepsut, regina donna costretta a farsi uomo, prigioniera di un ruolo di genere troppo rigido, appare

³¹ Hellmut Brunner, *Die Geburt des Gottkönigs: Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1964.

³² *Ibidem*, p. 43; Marilina Betrò, *Il giardino del dio*, in Alessandra Avanzini (a cura di), *Profumi d'Arabia*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1997, p. 471.

³³ Si vedano i soldati in parata dal tempio di Hatshepsut a Deir el-Bahri, Egitto: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Relief_of_Hatshepsut's_expedition_to_the_Land_of_Punt_by_Σταύρος.jpg> (accesso del 09/06/2017).

³⁴ Si vedano ad es. i convitati nelle scene di banchetto nella tomba del visir Rekhmira (TT 100 –necropoli di Tebe ovest– Egitto) (1479-1425 a.C. circa): <http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/rekhmire100/rekhmire100_11.htm> (accesso del 09/06/2017).

³⁵ Maya Müller, *Schönheitsideale in der ägyptischen Kunst*, in Hedvig Györy (ed.), *Mélanges offerts à Edith Varga: "le lotus qui sort de terre"*, Budapest, Musée hongrois des beaux-arts, 2001, p. 266.

assai probabile.³⁶ Ma spiragli simili sulla voce delle donne in quella civiltà sono rari.

Se guardiamo alla terminologia del bello nell'antico Egitto, i termini principali sono due, *nefer* e *an*. Il primo è scritto con un geroglifico che rappresenta la trachea con il cuore ma non sembra avere nessun nesso con il significato del termine: è un fonogramma che si limita a registrarne i tre suoni consonantici *n+f+r*. Lo si ritrova in aggettivi, verbi e sostantivi legati al significato di «bello» e «bellezza» ma anche di «bontà», «perfezione», «completezza». Il secondo, *an*, presenta, dopo i due fonogrammi geroglifici *a* e *n*, il determinativo³⁷ dell'occhio truccato. Si potrebbe per questo presumere che quest'ultimo termine denotasse la bellezza fisica più del primo, ma in realtà l'analisi del loro uso non mostra differenze di rilievo: benché quello di *nefer* sia più antico, molto più ampio e diffuso, e il secondo più vicino in origine all'idea di aspetto piacevole, gentile, amichevole, con il tempo diventano interscambiabili e, soprattutto, la loro gamma di significati va ben al di là del puro concetto estetico di bellezza, coprendo la sfera etica del «buono» e, nel caso di *nefer*, perfino del «perfetto, completo». Quest'ultimo significato è in effetti il più antico: in origine *nefer* sembra infatti racchiudere l'idea di completezza, di teleologico completamento.³⁸ L'ambito semantico del *nefer* si inserisce perfettamente nella visione ideale della *Maat* sopra tracciata: *nefer* è per eccellenza e *in primis* la divinità, *nefer* sono le azioni conformi alla regola etica e sociale, così come le opere che possiedono perfezione formale e concettuale, *nefer* è il sole, fonte di vita e motore del regolare ciclo dell'esistenza.

Come in moltissime lingue e culture antiche (ma anche moderne) i concetti di Bello e Buono spesso coincidono e diventano indistinguibili.³⁹ Le aree semantiche si sovrappongono e confondono: le «belle [*nefer*] strade dell'Occidente» che si augura al defunto di percorrere, sono probabilmente più strade agevoli e prive di ostacoli che strade belle da vedere; i «bei prodotti dei campi» possono essere verdure di bell'aspetto ma anche e soprattutto buone, giunte

³⁶ *Ibidem*, p. 267.

³⁷ Tassogramma, segno che funge da classificatore semantico della parola e non si legge.

³⁸ Jean Winand, *Le beau et l'idée du beau: les mots pour le dire*, in Eugène Warmenbol (ed.), *Beautés d'Égypte: "celles que les ans ne peuvent moissonner"*; catalogue de l'exposition, Treignes, CEDARC, 2002, pp. 17-24.

³⁹ Umberto Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004, p. 8.

allo stadio ottimale di maturazione; lo stesso vale per i lini e unguenti fini, dove *nefer* indica l'eccellente qualità di una manifattura sapientemente realizzata e portata a termine. Una donna amata dal marito è «*nefer* di dolcezza d'amore», dice la didascalia accanto alla sua immagine in una tomba di Saqqara: «bella d'amore» diremmo, ma una traduzione più aderente al senso originale è probabilmente «resa completa dall'amore». E lo sguardo rasserenato di una dea placata è *nefer*: in quanto bello –possiamo chiederci– o perché la pacificazione ripristina l'ordine naturale delle cose?

L'aspetto emozionale che siamo soliti unire all'idea di bellezza non è ovvio per l'antico Egitto nemmeno lì dove ce lo aspetteremmo. Turisti ante litteram, gli egiziani visitavano i loro monumenti celebri, soprattutto quelli di maggiore antichità, lasciando talvolta sulle loro pareti graffiti con le proprie impressioni: a prima vista possono sembrare a tutti gli effetti giudizi estetici dotati di una forte componente emotiva, ma l'analisi di una serie più ampia di questi rapidi testi fa riflettere sulla loro reale natura. Uno di questi colti visitatori lasciò ad esempio il seguente ricordo della sua visita al tempio di Sahura (re della V dinastia, 2450-2300 a.C.), avvenuta circa 1000 anni dopo la costruzione dello stesso edificio:

Nell'anno 2 [...] sotto la Maestà del re [*il nome del re manca*] lo scriba Amenemhat figlio dello scriba Anamti venne a vedere il tempio della Maestà del re dell'Alto e Basso Egitto Sahura. Egli lo trovò bello nel suo cuore e ancor di più al suo sguardo, come il cielo imbiancato dalla luna, e disse: «Come è bello il tempio del ka della Maestà del re dell'Alto e Basso Egitto Sahura.»⁴⁰

L'ispirato commento sulla bellezza del tempio perde parte della sua lirica forza se confrontato con molti analoghi giudizi da parte di altri visitatori su questo e su altri monumenti: «Egli lo trovò [bello] come il cielo» (tempio di Sahura, Abusir); «Trovai che il suo interno era [bello] come il cielo» (tempio solare di Userkag, Abu Gurob); «Egli lo trovò come se il cielo fosse in esso, con Ra che vi sorge» (complesso della piramide di Gioser, Saqqara),⁴¹ «la

⁴⁰ Hana Navratilova, *The visitors' graffiti of dynasties XVIII and XIX in Abusir and Northern Saqqara*, Prague, Czech Institute of Egyptology, 2007, M.1.5.P.18.2, pp. 51-52.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 49-50; 39-40; si veda anche, per altri monumenti e simili giudizi, Maya Müller, *Discourses about works of art in Ancient and Modern times*, in Katalin Anna Kothay (ed.), *Art and society. Ancient and modern contexts of Egyptian art*, Budapest, Museum of Fine Arts, 2012, p. 14-15.

trovò come se il cielo fosse in essa e il sole vi sorgesse» (piramide di Snefru a Meidum).⁴² Della nuova capitale fondata dal faraone Amenofi IV/Akhenaton a Tell el-Amarna, l'alto funzionario May dice: «Si gioisce nel vedere la sua bellezza [...] come se si guardasse il cielo, con il Disco che sorge in esso e lo riempie dei suoi raggi».⁴³ Il topos non cambia se ci si sposta nel sud dell'Egitto, a Tebe: le tombe del passato sono ammirevoli e degne di lode, gli scribi che le visitano le trovano invariabilmente «belle nei loro cuori». Alexis Den Doncker mette in guardia dal cadere in questa «trappola per lo storico dell'arte»; accanto al carattere evidentemente stereotipico delle formule, va valutato inoltre l'accento posto in molti casi anche sull'antichità e il prestigio storico del monumento ammirato, sulla sua stabilità e «efficacia per l'eternità», quest'ultimo complesso concetto magico-religioso che sottintende un universo simbolico-funzionale che poco ha a che fare con l'estetica.⁴⁴

Ci si muove forse con maggior sicurezza sul terreno del bello come nozione ed emozione estetica quando, nella tomba di Nianch-Chnum e Chnum-hotep a Saqqara (ca. 2400 a.C.), si dice che «È più bello [*nefer*] da guardare che ogni altra cosa!».⁴⁵ L'oggetto di ammirazione cui fa riferimento la didascalia è questa volta un tipico paesaggio nilotico rappresentato lì accanto: stagni, papiri, uccelli e pesci,⁴⁶ natura amena dove dedicarsi ai piaceri della caccia e della pesca. L'esclamazione estasiata non è affatto un unicum: a partire da quell'epoca e scendendo nei millenni, moltissimi egiziani altolocati si fanno rappresentare sulle pareti delle loro tombe in piedi su leggere barche di papiro, tra macchie di piante acquatiche e canneti, intenti a cacciare uccelli o arpionare pesci in quello che diviene la quintessenza del paesaggio ideale. I testi di accompagnamento ribadiscono con poche varianti la bellezza dei luoghi. Un testo letterario, purtroppo assai frammentario, conservato su un papiro ieratico nel Museo Pushkin a Mosca e databile paleograficamente alla fine del

⁴² Alexis Den Doncker, *Theban tomb graffiti during the New Kingdom. Research on the reception of ancient Egyptian images by ancient Egyptians*, in Kothay (ed.), *Art and society*, p. 27, con molti altri passi analoghi.

⁴³ Müller, *Discourses*, pp. 14-15.

⁴⁴ Den Doncker, *Theban tomb graffiti*, pp. 23-34.

⁴⁵ Ahmed M. Moussa, *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*, Mainz, von Zabern, 1977, pp. 92-101, Scena 13, Taf. 31-33, 36-37, Abb.12.

⁴⁶ Facsimile di Norman e Nina De Garis Davies di un paesaggio dipinto nel palazzo nord di Tell el-Amarna (1351-1334 a.C. circa), Metropolitan Museum of Arts: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/30.4.136/>> (accesso del 09/06/2017).

XIV sec. a.C., riprende con toni lirici il tema descritto più sinteticamente sulle pareti dei monumenti:

Oh, se fossi [sempre in campagna, sì da poter fare] le cose che desiderava il mio cuore quando la palude era la mia città e l'abitatore dello stagno il mio compagno! [...] [Scendere] tra i ciuffi di papiri. All'alba, mangiare un boccone, andare lontano, e camminare nel luogo dove desidera il mio cuore.⁴⁷

Il verde del paesaggio (e l'acqua) sono per quel popolo assediato dal deserto immagine senza rivali della bellezza della natura. Nel *Mito dell'Occhio del Sole*, noto da varie fonti ma tramandato come compiuto testo letterario da un papiro demotico del II sec. d.C., il cinocefalo Thot, che deve convincere la corrucciata dea Tefnut –l'Occhio del dio supremo, fuggita lontano dall'Egitto– a tornare, così le esalta la bellezza del verde natio: «I [monti] Millevolteverdi⁴⁸ che splendono di vera turchese non reggono al paragone con uno stelo d'orzo quando spunta nei tuoi verdi campi! È bello il [color] verde cui danno il nome di 'bello'». ⁴⁹ Se gli aristocratici coltivavano bucoliche fantasie sull'amenità dei paesaggi palustri, è il verde rigoglioso dei campi e della terra fertile che tocca più sensibilmente le corde dell'egiziano antico. Già Sinuhe, altro fuggiasco di duemila anni precedente, così esalta la bellezza della terra ricevuta in dono: «Era una bella terra, Iaa era il suo nome. Vi erano fichi e uva e il vino vi era più abbondante dell'acqua. Molto era il suo miele, copioso il suo olio. Ogni specie di frutta cresceva sui suoi alberi. Vi erano orzo e spelta lì ed ogni tipo di bestiame, senza numero». ⁵⁰ Ma anche il cielo è ineffabile termine di paragone della bellezza: se per blandire la dea il piccolo cinocefalo del già citato *Mito* ne definisce la “bella bocca” gradita “più che il campo coltivato, verdeggiante e gravido d'ogni cereale”, i suoi occhi sono “più belli del cielo quando è sgombro di nubi e l'orizzonte non è foriero di minaccia”. E così il testo descrive la bellezza sublime del paesaggio nel momento in cui infine la dea si placa:

⁴⁷ Ricardo A. Caminos, *Literary fragments in the hieratic script*, Oxford, Oxford University Press, 1956. Il passo è in *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, pp. 193-195.

⁴⁸ Le montagne di Semna in Nubia, dove erano miniere di turchese.

⁴⁹ Edda Bresciani (a cura di), *Il Mito dell'Occhio del Sole*, Brescia, Paideia Editrice, 1992, pp. 49-50.

⁵⁰ Maria Carmela Betrò (a cura di), *Racconti di viaggio e di avventura dell'antico Egitto*, Brescia, Paideia Editrice, 1990, p. 46.

[In quel momento] il cielo portò una brezza fresca, portò con sé il profumo di Punt; il Nilo era colmo; si fece chiaro quando Ra si alzò al mattino come un grande disco fiammeggiante, le sue luci portatrici di gioia, i suoi raggi portatori di vita. Non c'erano nubi sulla strada di Sirio e i suoi raggi lucevano ampiamente sull'Egitto e arrivavano fino ai limiti dell'infinito. Queste bellezze le fecero rivolgere il viso verso l'Egitto.

Abstract: L'arte e la letteratura dell'antico Egitto esprimono la visione del mondo, fortemente idealizzata, propria della classe dominante ma, essendo quella quasi esclusivamente maschile, sessualmente connotata. L'idea di bellezza fisica coltivata dalle élite maschili presenta sin dalle origini le caratteristiche di una eterna perfezione giovanile e, insieme, una rigida differenziazione di genere: l'ideale di bellezza femminile è sensuale, erotico, connesso ad un modello biologico di fertilità e atto a suscitare il desiderio maschile; viceversa l'immagine che l'uomo vuole trasmettere di sé irradia potere e capacità di soggiogare. I testi fanno da perfetta eco a questo ideale estetico. Solo con il regno della regina Hatshepsut (1479-1458/57 a.C.), usurpatrice della carica regale, che la mitologia e l'ideologia faraonica assegnavano solo ad uomini, fa l'ingresso nell'arte egiziana un ideale di bellezza nuovo, improntato ad un modello di adolescenziale giovinezza in cui i tratti di genere sono ridotti al minimo. Un'analisi dei termini con cui l'antico egiziano esprime le diverse sfumature del bello completa il saggio.

In ancient Egypt, art and literature conveyed the world view of its ruling-class: it was highly idealized but, being the élite mainly composed by men, it reflected a male point of view. The ideal physical beauty in this male perspective is, since its beginning, that of an eternal youth perfection, at the same time strongly gendered: the idealized female beauty is sensual, erotic, related to a biological model of fertility, and apt to rouse man desire; conversely, men are more interested in a self-presentation irradiating magnetic power and ability to subdue. Texts perfectly echo this aesthetic ideal. Only with the reign of Queen Hatshepsut (1479-1458 /57 BC), usurper of the royal office that Pharaonic mythology and ideology assigned only to men, a new ideal of beauty appears in Egyptian art, inspired by a model of adolescent youth, where gender features are minimized. An analysis of the ancient Egyptian terms expressing the different nuances of beauty completes the essay.

Keywords: Antico Egitto, bellezza, genere, arte, letteratura; Ancient Egypt, beauty, gender, art, literature.

Biodata: Marilina Betrò è professoressa di *Egittologia* presso l'Università di Pisa. Dirige dal 2003 una missione archeologica in Egitto nella necropoli dell'antica Tebe (Luxor). I suoi principali interessi di studio vertono sui testi geroglifici e demotici relativi alla religione e al pensiero dell'antico Egitto, con particolare attenzione alla loro evoluzione nell'età tarda e greco-romana, e sulla trasmissione e ricezione della cultura faraonica nel mondo occidentale. A questi interessi si affiancano gli studi sulla storia dell'egittologia e archeologia egiziana nell'Ottocento e sulla dispersione del patrimonio culturale nella prima metà di quel secolo (marilina.betro@unipi.it).

Marilina Betrò, is Full Professor of *Egyptology* at the University of Pisa. Since 2003 she is Director of an archaeological mission in Egypt, on the site of ancient

Thebes (Luxor West Bank - Egypt). Her main research interests are hieroglyphic and demotic texts on ancient Egyptian religion and thought, with a focus on their evolution in the late first millennium BC-Roman Period, and the transmission and reception of Pharaonic culture in the West. Other research interests are the history of Egyptology and Egyptian archaeology in the 19th century, and the dispersion of Egyptian antiquities during the first decades of that century.

IRMTRAUD FISCHER

Bellezza e genere nell'Antico Testamento

Ciò che dagli esseri umani viene avvertito come bello è da porre in relazione con la cultura cui questi appartengono. Gli ideali di bellezza, siano essi riferiti a esseri umani, opere d'arte o anche paesaggi, sono soggetti a cambiamento. Di questo dobbiamo essere consapevoli quando leggiamo testi che risalgono a più di duemila anni fa e che hanno origine in un ambiente culturale destinato a influenzare fortemente la cultura europea, che tuttavia non può con essa in alcun modo venire identificato.

Per poter riconoscere la bellezza facciamo oggi in genere riferimento in primo luogo ad uno dei cinque sensi, quello della vista: essa ci trasmette impressioni che concernono le proporzioni, l'armoniosità, la complessione fisica, l'espressione e l'aspetto esteriore. In un secondo momento si può apprezzare la bellezza attraverso il senso dell'udito. Suoni che sono percepiti come sgradevoli o addirittura minacciosi disturbano considerevolmente la sensazione di bellezza che abbiamo ricevuto attraverso la vista, mentre un suono gradevole può rafforzare un vissuto che abbiamo sentito come bello. I sensi restanti vanno a corroborare le impressioni ottiche e/o acustiche: ciò avviene quando sentiamo un odore che si sposa armoniosamente con quanto abbiamo visto, e che per questo interpretiamo come profumo, o quando assaggiamo o consumiamo un alimento che ha un buon sapore e ci riporta immediatamente una cosa bella che abbiamo vissuto. Solo quando tutte queste impressioni agiscono all'unisono possiamo parlare di qualcosa di assolutamente bello, anche se ciò che viene percepito come bello non necessariamente deve presupporre la concomitanza di tutte queste

percezioni. Un animale ad esempio può essere bello anche quando emetta dei suoni non proprio gradevoli e la sua carne non sia per noi commestibile; allo stesso modo nessuno si aspetterà di ricevere sensazioni piacevoli andando a toccare i meravigliosi fiori del cactus chiamato Regina della notte. Vero è tuttavia che noi sperimentiamo la bellezza quando *tutti* i sensi si fondono, ad esempio nel momento in cui addentiamo un frutto maturo oppure quando due persone si stringono in un abbraccio amoroso.

Ora, della bellezza come qualcosa di esteriore non si parla molto nella Bibbia ebraica. Se tuttavia la si vuole descrivere più dettagliatamente e si usa tanto il sostantivo quanto l'aggettivo più o meno nell'accezione che questi possiedono in italiano e in tedesco, intendendo cioè con essi ciò che dà felicità e rappresenta qualcosa di eccellente, allora si possono trovare nell'Antico Testamento molte espressioni similari, poiché in esso niente di ciò che è umano viene considerato come un qualcosa di alieno –dunque neppure l'esperienza della bellezza.

1. *Ciò che è bello per aspetto e forma*

Nell'Antico Testamento si parla naturalmente anche della bellezza che si sperimenta attraverso la vista. Tuttavia vengono a mancare delle descrizioni particolareggiate che possano darci un'idea dell'ideale di bellezza nell'antica Israele.

1.1 *La terminologia*

Le parole centrali in grado di esprimere questo concetto sono: יָפֵה *jāfeh* “bello”, יָפִי *jāfi* “bellezza”, טוֹב *ṭov* “buono / piacevole / contento / bello”, הוֹד *hód* “lusso / splendore”, הָדָר *hādār* “lusso / maestosità”, כְּבוֹד *kāvód* “importanza / splendore”, אֲדִיר *'addīr* “potente / splendido”, אֲדָרַת *'adderet* “splendore”, חֵן *chen* “benevolenza / avvenenza”, נָעַם *nā'am Qal* “essere bello, piacevole”, נֹעַם *nó'am* “splendore / bellezza / avvenenza”, נָעִים *nā'im* “bello / piacevole”, שָׂפָר *šāfar Qal* “essere bello”, שָׂפָר *šāfer* e שִׁפְרָה *šifrah* “bellezza”, תִּפְאֶרֶת *tif'eret* “lusso / bellezza”.¹

Questo vasto campo semantico permette già di capire come nell'Antico Testamento la bellezza non venga concepita a senso

¹ James Loader, *Schön / Schönheit*, <<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/27269/>> (23.10.2016); cfr. anche la documentazione che segue.

unico, bensì piuttosto come un qualcosa di multidimensionale. La bellezza viene attribuita a oggetti privi di vita come a gioielli (*Proverbi* 1,9), a una città (Gerusalemme: *Salmi* 48,3ss.14; 50,2; come bellezza perduta *Lamentazioni* 2,15; *Ezechiele* 27,3; 28,7) o a un tempio (*Salmi* 96,6), ma anche a fenomeni naturali (*Salmi* 48,3), a esseri animati (piante: *Ezechiele* 17,8.23; *Osea* 14,6f; animali: *Genesi* 49,21; *Deuteronomio* 33,17; all'essere umano: *Salmi* 8) e pure alla divinità (*Salmi* 76,5; 93,4).

Vengono definiti belli sia le donne che gli uomini. La bellezza è dunque una proprietà delle privilegiate matriarche d'Israele, Sara (*Genesi* 12,14), Rebecca (24,16; 26,7) e Rachele (29,17), mentre in opposizione a quest'ultima si menziona per Lea un difetto a un occhio. Non tutte le matriarche sono dunque belle, sebbene si possa osservare che quest'ultima non era stata la sposa che Giacobbe aveva desiderato. La bellezza è spesso ricordata quando si parla di mogli con le quali vengono generati i figli maschi destinati a diventare persone importanti; e tuttavia, generalmente, essa non costituisce né una condizione per la creazione di una genealogia né perché venga risvegliato l'amore nel marito (sebbene essa possa comunque svolgere un ruolo nella ricerca di una sposa, cfr. *Genesi* 24,16 e *Giudici* 15,2; *Salmi* 45,12). Ad esempio di Anna, che per il marito è manifestamente più importante dei sette figli maschi (ma lo stesso non si può dire di lui! cfr. *ISamuele* 1,1-8), non si dice mai che sia bella.

Quando viene descritto l'ambiente di una corte, la bellezza è spesso posta in evidenza, questo sia per gli uomini che per le donne; Saul è definito bello quando viene unto re (*ISamuele* 9,2), e lo stesso vale per Davide (*ISamuele* 16,12; 17,42; *2Samuele* 23,1), i cui figli Assalonne (*2Samuele* 14,25) e Adonia (*1Re* 1,6) proprio grazie a questa qualità si rivelano particolarmente adatti a svolgere al meglio le mansioni di comando che loro competono; lo stesso dicasi anche secondo *1Re* 1,3ss. per l'amministratrice² Abisag di Sunem –spesso a torto ritenuta la concubina del vecchio Davide. La bellezza del re e della regina viene celebrata anche in *Salmi* 45,3.12.

Fra le donne che gravitano attorno a Davide risaltano per la loro bellezza Abigail (*ISamuele* 25,3), Betsabea (*2Samuele* 11,2), sua figlia Tamar (*2Samuele* 13,1) e sua nipote Tamar, figlia di Assalonne (*2Samuele* 14,27), come pure l'amministratrice Abisag (*1Re* 1,3). Mentre

² Che Abisag abbia un ufficio amministrativo lo ha dimostrato Maria Häusl, *Abisag und Batscheba*, St. Ottilien, EOS-Verlag, 1993, pp. 239-242.

non tutte le donne che sono a corte si distinguono per la bellezza, tale criterio sembra costituire il requisito principale che devono possedere le donne della corte di Assuero: Ester viene accolta nell'ha-rem reale poiché, al pari delle innumerevoli altre donne con le quali il re trascorre le sue notti, è bella (*Ester* 2,2.3.7). In questa narrazione le donne della corte non servono in primo luogo a garantire il mantenimento della stirpe, bensì piuttosto ad esaltare la potenza e la ricchezza (cfr. la storia di Vasti in *Ester* 1,11). Che la bellezza alle corti imperiali potesse essere una qualità importante non solo per le donne, ma anche per i giovani maschi lo testimoniano *ISamuèle* 17,18 e *Danièle* 1,4, testi nei quali tra l'altro la bellezza viene definita una virtù al pari delle altre.³

1.2 Bellezza come capacità di svolgere una funzione?

Claus Westermann,⁴ che è stato uno dei primi studiosi dell'Antico Testamento ad occuparsi di questo tema, sostiene la tesi che la bellezza nell'Antico Testamento sta in rapporto con la capacità di svolgere una determinata funzione ("essere bello per..."). Quest'asserzione si può senz'altro ritenere valida quando ci si riferisce alla bellezza maschile, ma ciò si verifica tuttavia solo in certi casi: per una gran parte di coloro che diventano monarchi sulla base di una successione di tipo non dinastico o illegittimo la bellezza viene posta in relazione con l'attitudine a diventare sovrano. Ancor prima che Saul e Davide vengano eletti e unti si sottolinea la loro bellezza. E tuttavia Assalone e Adonia, ai quali per regolare successione spetta il trono, si impadroniscono del potere quando il padre è ancora in vita senza attendere che egli li legittimi.

1.3 Ideali di bellezza specifici per ognuno dei due sessi?

Sulla base di quanto nell'Antico Testamento viene scritto sulla bellezza siamo in grado di determinare solo approssimativamente

³ Questo motivo si trova anche nella bellezza di Giuseppe (*Genesi* 39,6), reso schiavo negli ambienti di governo egiziano; esso tuttavia svolge in quel caso una diversa funzione (vedi *infra* 2.3).

⁴ Claus Westermann, *Das Schöne im Alten Testament*, in Herbert Donner, Robert Hanhart, Rudolf Smend (eds), *Beiträge zur alttestamentlichen Theologie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, pp. 479-497, 491. Vedi anche Matthias Augustin, *Der schöne Mensch im Alten Testament und im hellenistischen Judentum*, Frankfurt, Lang, 1983.

quali fossero gli ideali specifici di un determinato sesso, e non possiamo neppure, come abbiamo invece fatto sopra, indicare i relativi campi semantici.

Sulle rappresentazioni di genere della bellezza si possono raccogliere elementi tratti da testi narrativi e poetici.

Alla bellezza maschile vengono ascritte le seguenti qualità: una statura che supera quella degli altri uomini la troviamo in Saul (*1Samuele* 10,23), begli occhi, una bella figura e carnagione rosea (prima spesso indicata come capigliatura bionda) in Davide (*1Samuele* 16,12), capelli folti e lunghi in Assalonne, che, privo di difetti dalla testa ai piedi, è definito l'uomo più bello di Israele (*2Samuele* 14,25). In *Salmi* 45,3 la bellezza del re si manifesta principalmente attraverso la grazia che esce dalle sue labbra e la benedizione che riposa su di lui. Non è chiaro se per la prima di queste qualità si intenda qualcosa di esteriore e si voglia descrivere una parte bella della bocca, dal momento che poco più avanti si parla di un giusto giudizio (vv. 7-8; cfr. anche l'ideale della bellezza in *1Samuele* 16,18). È più probabile che si alluda invece alla capacità di giudizio adeguata all'ufficio che ricopre. Si menzionano gioielli e ornamenti principalmente quando si parla di successi militari e della legittimazione divina ottenuta attraverso l'unzione (vv. 4-6.8), come pure in occasione di un matrimonio regale (vv. 9ss.). In tale occasione alla figura del sovrano in procinto di sposarsi vengono ascritte qualità che coinvolgono tutti e cinque i sensi: i suoi abiti sono lussuosi e le sale in cui ha luogo la cerimonia sono rivestite di tavolette di avorio, mentre viene suonata una musica soave (v. 9). Quando si parla della bellezza della sposa, essa viene accentuata attraverso la descrizione dei gioielli d'oro di Ofir (v. 10), e anche gli abiti sono intessuti d'oro. Non solo per le donne (cfr. anche *Giuditta* 10) vestiti, trucco, gioielli e profumi giocano un ruolo determinante nell'esaltazione del loro bell'aspetto; la stessa cosa infatti vale anche per gli uomini (*Salmi* 45,3-9).

Una fonte particolarmente ricca per la ricostruzione degli ideali di bellezza collegati ai due sessi pare a tutta prima venir fornita dal Cantico dei Cantici; e tuttavia non si è certi che tutte le descrizioni metaforiche dei due amanti vengano da noi correttamente interpretate. Già Othmar Keel⁵ ha fatto notare che gli occhi della donna e dell'uomo, quando vengono confrontati con i laghetti di Hesbon

⁵ Si veda Othmar Keel, *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes*, Stuttgart, Verl. Kath. Bibelwerk, 1984, pp. 53-62.

(*Cantico* 7,5), non sono visti come di colore blu, bensì come profondi, e quando essi vengono descritti come colombe (1,15; 4,1; 5,12), non sono grigi, bensì pieni di messaggi d'amore. Labbra rosse, denti bianchi e regolari (4,3; 6,6), seni che ondeggiano e ben proporzionati (4,5; 7,4), abiti profumati (4,11) ed essenze (4,14.16), capelli folti e ricci (6,5), in parte con riflessi di porpora (7,6), fianchi arrotondati (7,3) e portamento bello e diritto (7,5ss.), così l'amata viene cantata dal suo innamorato. Cose simili dice lei di lui: denti (5,12) e cosce solidi (5,15) statura robusta (5,15), capelli corvini e riccioluti (4,11), gote profumate (5,13), agile come un cervo (2,8ss.17), lei è esperta nella danza (7,1s.). I sensi percepiscono anche il bel suono della voce di lei (2,14) e le sue dolci carezze hanno il sapore del miele e delle spezie (4,11; 5,16). Questa descrizione potrebbe essere estesa a piacere, anche se in verità la sua plurima valenza metaforica non deve venir banalizzata. L'ideale della bellezza del *Cantico dei Cantici* descrive in ogni caso i corpi di due giovani sani, pieni di vitalità e di gioia di vivere.

Non meno ricca di indicazioni circa l'ideale di bellezza femminile è la descrizione della cura di bellezza della durata di un anno intrapresa da Ester, alla quale ella si deve sottoporre prima che le sia concesso di andare in sposa al re (*Ester* 2,12). Risulta evidente che gli oli profumati servono per curare il corpo ammorbidendone la pelle, che stando all'interno del palazzo non deve certo essere abbronzata. Il libro di *Giuditta* invece dà informazioni ancora più dettagliate sulla cura di bellezza: si fanno bagni al termine dei quali si viene spalmate con creme e oli profumati, si indossano abiti sontuosi e calzature erotiche, ogni tipo di gioielli per adornare dita, braccia, orecchie e caviglie (*Giuditta* 10,3ss.). Ma anche in questi casi tutto ciò ha valore solo se la donna dimostra di possedere una propria autoconsapevolezza e di saper parlare (10,7.14.19).

2. *La bellezza è pericolosa?*

L'opinione che la bellezza femminile sia pericolosa per gli uomini è divenuta nella società patriarcale quasi un codice culturale. Nella storia della cultura europea esso viene spesso messo in relazione con una scena descritta nell'Antico Testamento: Eva è vista come la donna per eccellenza, la bella tentatrice, ed è raffigurata e descritta sempre nuda, diventando in tal modo nella tradizione l'incarnazione del pericolo per l'uomo, che stende la mano per afferrare il frutto che porterà Adamo dritto dritto alla morte.

2.1 La bella tentatrice come oggetto del desiderio maschile

Questo codice⁶ viene alimentato non tanto da un'attenta lettura della Genesi, quanto dalla tradizione iconografica che si è sviluppata nel cristianesimo sulla base delle interpretazioni di *Genesi* 3 e *1Corinzi* 11 effettuata dai Padri della Chiesa.⁷ La rappresentazione di Eva come donna paradigmaticamente bella e tentatrice si realizza attraverso l'identificazione con lo sguardo maschile che si posa su ciò che è femminile e attraverso l'atteggiamento empatico nei confronti di Adamo creatosi nella storia della ricezione,⁸ secondo la quale egli correrebbe il pericolo di venire sedotto. Il testo biblico, in cui Eva discute di questioni teologiche col serpente, non concede alla donna, che non viene mai detta bella, uno spazio più ampio di quello che non occupi l'uomo e non bolla in alcun modo lei come unica colpevole, rappresentando semmai lui come quello che, mangiando senza porsi delle domande, infrange il divieto.⁹

Anche nel racconto di Davide e Betsabea viene messo in evidenza agli occhi del lettore solo lo sguardo maschile¹⁰ che si posa sulla donna nuda: Davide – e implicitamente noi in quanto lettori – guarda la donna da lui percepita come bella (*2Samuele* 11,2). Se la donna contraccambi il suo sguardo non è dato di sapere, il testo non prende al riguardo posizione. Nella storia della ricezione, sia che si prenda in considerazione la pittura barocca o il film americano sulla Bibbia, il fatto di guardare e di venir guardati è rappresentato sempre all'opposto di come esso è descritto nella Bibbia. La donna nuda viene posta al centro, cosicché coloro che osservano assumono lo sguardo

⁶ Ciò si riflette ancora ai nostri giorni nel mondo della pubblicità; cfr. al riguardo Ulrike Bail, *Gendertrouble im Paradies. Beobachtungen aus theologischer Perspektive*, «lectio difficilior», 1, 2012, <http://www.lectio.unibe.ch/12_1/bail_gendertrouble_im_paradies.html> (23.10.2016).

⁷ Si vedano su questo tema i vari contributi presenti in Kari Elisabeth Børresen, Emanuela Prinzivalli (a cura di), *Le Donne nello sguardo degli antichi autori cristiani*, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2013.

⁸ Cfr. Gerard P. Luttikhuisen (ed.), *The creation of man and woman. Interpretations of the Biblical narratives in Jewish and Christian traditions*, Leiden, Brill, 2000; inoltre Id. (ed.), *Eve's children. The Biblical stories retold and interpreted in Jewish and Christian traditions*, Leiden, Brill, 2003.

⁹ Walter Vogels, "It is not good that the Mensch' should be alone; I will make him/her a helper fit for him/her" (*Gen 2:18*), «Eglise et Théologie», 9, 1978, pp. 9-35.

¹⁰ Per la direzione dell'empatia si veda Ilse Müllner, *Dargestellte Gewalt und die Gewalt der Darstellung. Narrative Figurationen in den Davidserzählungen*, in: Irmitraud Fischer (ed.), *Macht – Gewalt – Krieg im Alten Testament. Gesellschaftliche Problematik und das Problem ihrer Repräsentation*, Freiburg, Herder, 2013, 286-317.

do voyeuristico del re pronto a commettere adulterio, laddove Davide viene posto sullo sfondo, sul balcone di un palazzo. Tramite questo *Empathie lenkung* gli osservatori (maschi)¹¹ corrono in effetti il pericolo di essere attratti dalla bellezza femminile; ed è soprattutto la Betsabea del Barocco a venir rappresentata, ed ella nella maggior parte dei casi è esibizionisticamente desiderosa di essere guardata.

Alla tradizione della donna tentatrice, che tende la trappola all'uomo innocente, ha sicuramente contribuito la figura della "Donna Straniera" del libro dei Proverbi. Questa personificazione, che viene contrapposta alla "Donna Saggia", riceve inoltre i tratti di un'adultera. Quale esempio della "donna d'altri", che è un tabù per gli altri uomini (cfr. il Comandamento in cui si parla del desiderare la donna d'altri in *Esodo* 20,17; *Deuteronomio* 5,21), i genitori insegnano al figlio (*Proverbi* 6,20-35) di non invaghirsi della sua bellezza (v. 25), poiché l'adulterio ha come conseguenza come minimo la rovina finanziaria e la morte sociale (vv. 31-35), quando non sfoci addirittura nella perdita della vita stessa. I giovani devono essere educati con tale insegnamento, che viene considerato «Comandamento del padre e Torà della madre» (v. 20). Perché si abbia un successo sul piano pedagogico si deve assumere il punto di vista di questi ultimi. Il testo indirizza l'empatia – come si legge anche in *Siracide* 25,21ss. – non verso la donna bella, che seduce, bensì nuovamente verso i componenti maschili della società, per i quali la bellezza femminile può costituire un pericolo.

2.2 *L'impiego mimetico della bellezza per la liberazione del proprio popolo: Giuditta*

Con l'immaginario che ruota attorno al desiderio maschile che concupisce la bellezza femminile¹² gioca in modo magistrale il libro di Giuditta, ove il maschile entra a far parte della tattica per ottenere la salvezza.¹³ La ricca vedova Giuditta non è solamente bella (*Giudit-*

¹¹ Sia come committenti che come pittori si suppone che si sia trattato, nella maggior parte dei casi, di uomini.

¹² Anche nel libro della Genesi i mitologici figli degli dei sono attratti dalle belle figlie degli umani (6,2).

¹³ Luce Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1978 usa il concetto della mimesi per descrivere il fenomeno per il quale le donne assumono e condividono i ruoli definiti dagli uomini senza tuttavia identificarsi con essi. La filosofa femminista vede in tale solo esteriore assunzione dei ruoli una posizione di resistenza delle donne nelle società patriarcali e l'opportunità di acquisire autoconsapevolezza.

ta 8,7), ma si abbellisce ulteriormente (*Giuditta* 10) col preciso scopo di attirare su di sé lo sguardo di tutti gli uomini che la vedono. Gli anziani della città, all'indirizzo dei quali Giuditta pronuncia un duro rimprovero, poiché essi hanno sfidato Dio ponendogli un ultimatum per la salvezza della città, sono colmi di ammirazione per la bellezza di lei, che tuttavia interpretano come mezzo per un ben preciso scopo (10,7-10). Quando Giuditta lascia la città, viene vista dagli uomini degli avamposti assiri, i quali sono a tal punto attratti dalla sua straordinaria bellezza, come anche dalle sue parole, tanto da accompagnare Giuditta e la sua scorta dal loro generale e da iniziare, attraverso la bellezza della donna, ad ammirare tutto il popolo degli Israeliti (10,11-20). Oloferne poi è a tal punto accecato dalla bellezza di Giuditta e talmente lusingato dalle parole che ella pronuncia che perde ogni sospetto nei confronti di una donna che appartiene alle schiere del nemico e la considera solo come l'oggetto del desiderio che spetta ai potenti «poiché è cosa disonorevole alla nostra reputazione se lasceremo andare una donna simile senza godere della sua compagnia; se non sapremo conquistarla, si farà beffe di noi» (*Giuditta* 12,12).

Affascinato dal suo meraviglioso aspetto, dall'eleganza delle sue parole e dal suo portamento, Oloferne crea l'occasione per poterla sedurre (12,13-16). Il pranzo opulento mostra come egli non abbia intenzione di possederla con la violenza. Nell'atmosfera del banchetto e con la prospettiva di una notte d'amore con una bella donna, il generale nemico ben presto beve a tal punto che tutte le sentinelle vanno a dormire e lui cade ubriaco sul letto senza aver realizzato il suo progetto (12,20-13,1). Il resto del racconto è noto: Giuditta, grazie all'impiego mimetico della sua bellezza, si trova nella condizione di uccidere da sola il generale usando la sua stessa spada e di liberare successivamente la propria città assediata. Il canto della vittoria in *Giuditta* 16 riprende più volte il tema della bellezza che alla ricca vedova era stata data e che essa tuttavia aveva aumentato attraverso la cura della propria persona, i gioielli, i vestiti, l'aspetto e l'eloquio con lo scopo di sconfiggere un intero esercito «con la mano di una donna» (16,5). Infrangendo il tabù di una donna che uccide in guerra decidendo le sorti della guerra stessa (cfr. *Giudici* 9,50-54; *2Samuele* 11,21), Dio, in qualità di vero e proprio salvatore di Israele, si mostra più chiaramente che non in occasione delle imprese dei guerrieri che combattono nell'Antico Oriente.¹⁴ Senza armi la donna si insinua

¹⁴ In tal senso è da intendere anche la bellezza del piccolo Mosè in *Esodo* 2,2:

nell'accampamento. «Giuditta con la bellezza del suo volto lo fiacò (*Giuditta* 16,6)»,¹⁵ ed anche col suo coraggio, che in quanto salvatrice ricevette attraverso la sua fede in Dio. Se ciò equivalga alla fine dell'intesa tra i sessi resta da vedersi;¹⁶ ma rappresenta certamente una trasgressione rispetto ai ruoli e agli stereotipi di genere.

2.3 *La bellezza come pericolo per le donne – e talvolta anche per gli uomini*

Gli scritti ebraici del primo millennio a.C. testimoniano della problematica di una presa di posizione unilaterale in favore degli uomini, raccontano storie oltremodo positive di donne belle e tematizzano allo stesso tempo in un'altri passi in modo realistico l'esatto contrario: e cioè che la bellezza è pericolosa per le donne. Esempari per questo modo di vedere appaiono i racconti di abbandoni delle matriarche nelle storie dei progenitori della Genesi (*Genesi* 12,10-20; 26,1-11; senza riferimenti alla bellezza della matriarca anche *Genesi* 20). Sara viene giudicata «bella» dal marito (*Genesi* 12,11), e dagli Egiziani addirittura «molto bella» (v. 14). Ciò innervolisce il marito Abramo a tal punto che egli si vuole salvare a spese di lei, poiché, a causa di questa qualità della moglie, altri avrebbero potuto attentare alla sua stessa vita per arrivare a lei (vv. 11-13). In ogni caso poi va a finire che il patriarca, attraverso la dichiarazione che la moglie è sua sorella, la rende disponibile per altri uomini (vv. 18ss.). Infatti Sara era stata accolta nell'harem del faraone dopo il pagamento di un prezzo principesco (v. 16), e il faraone nella sua difesa rivendica di aver preso Sara solo perché Abramo aveva fatto passare la bella moglie per sua sorella. Dio in questa vicenda sta dalla parte della donna ed interviene liberandola. Il passaggio narrativo esprime per la prima volta in tutto il racconto una piena e corretta dichiarazione personale: egli agisce per Sara, la moglie di Abramo. La stessa storia viene raccontata ancora una volta in *Genesi* 20 da parte della coppia stessa, e tuttavia qui Sara non viene più descritta come una donna bella, poiché ella col passare del tempo va incontro ai cento anni. In *Genesi* 26,1-11 Isacco e Rebecca sono i protagonisti, e tuttavia in

il bel bambino, minacciato di morte, che, proveniente da una casa di schiavi degli Egiziani, diventa alla fine il salvatore di Israele, è altrettanto inadatto all'intervento militare quanto la bella vedova Giuditta.

¹⁵ Claudia Raket, *Judit – über Schönheit, Macht und Widerstand im Krieg. Eine feministisch-intertextuelle Lektüre*, Berlin, de Gruyter, 2003, p. 202.

¹⁶ Questa è la spiegazione di Elisabeth Gierlinger-Czerny, *Judits Tat. Die Aufkündigung des Geschlechtervertrags*, Wien, Promedia, 2000.

questo racconto il re straniero scopre l'imbroglio ancor prima che la bella moglie venga divisa dal marito (vv. 7-10). Sebbene nessuna delle due donne sia rappresentata come figura principale dell'azione, poiché ad esse non viene mai concesso di parlare in prima persona, i tre testi parteggiano senza dubbio per lei e sostengono che la bellezza può costituire un pericolo per il sesso femminile.¹⁷

Un'ulteriore testimonianza di tale concezione è rappresentata dalla storia in cui si parla dello stupro di Tamar in *2Samuele* 13.¹⁸ Dapprima ella viene presentata (v. 1) come la bella sorella di Assalonne e la figlia di Davide, che per questo motivo viene concupita dal figlio primogenito e successore al trono. La storia di Tamar va a finire male; viene esortata dal padre ad andare a trovare il figlio del re che si finge malato (vv. 6ss.) ed è poi violentata a Gerusalemme, nel palazzo. Sebbene ella si trovi in una situazione di pericolo e mantenga la testa a posto facendo appello ai propri diritti, alla morale e al decoro (vv. 12ss.), la sua bellezza si muta in una sciagura nella misura in cui il malvagio fratellastro può contare sul fatto che nessuno del suo *entourage* interverrà, poiché essi o hanno collaborato al complotto o sono stati fatti uscire di casa (vv. 3ss.9).

Una sola volta –ma meglio che niente– l'Antico Testamento accenna anche al fatto che pure per gli uomini la bellezza può costituire un pericolo. Di Giuseppe, schiavo giovane e bello, si innamora la moglie del suo padrone (*Genesi* 39), la quale cerca più volte senza successo di convincerlo a giacere con lei (vv. 7-10). Quando la donna diventa sessualmente aggressiva e gli strappa i panni da dosso, Giuseppe si sottrae all'adulterio attraverso la fuga, ma lascia lì i suoi vestiti. E così la moglie di Putifarre lo incolpa di averla voluta violentare e racconta di essersi sottratta a quel destino mettendosi a gridare e allarmando così le guardie (vv. 3-18). Anche per Giuseppe quindi il bell'aspetto e la bella figura (39,6) sono fatali. Tuttavia egli è in Egitto uno schiavo e non un uomo libero, e quindi si trova nel parallelogramma delle forze nella parte bassa, al pari delle donne. L'Antico Testamento mostra con questo di aver coscienza del fatto che la bellezza rappresenta un pericolo per coloro che nei rapporti

¹⁷ Anche il racconto di Susanna in *Daniele* 13 viene addotto come topos della pericolosità della bellezza per colei che possiede questa qualità. Per una lettura critica in chiave femminista di questo testo si veda Christina Leisering, *Susanna und der Sündenfall der Ältesten. Eine vergleichende Studie zum Frauenbild der Septuaginta- und Theodotionfassung von Dan 13 und ihren intertextuellen Bezügen*, Münster, Lit-Verlag, 2008.

¹⁸ Questo testo è stato indagato a fondo da Ilse Müllner, *Gewalt im Hause Davids. Die Erzählungen von Tamar und Amnon (2 Sam 13,1-22)*, Freiburg, Herder, 1997.

di potere si trovano soggiogati; nel matrimonio patriarcale lo sono le donne nei confronti dei mariti, nei rapporti di dipendenza tuttavia lo sono anche gli uomini nei confronti delle padrone degli schiavi.

2.4 Relativizzazione della bellezza

Che la bellezza esteriore non sia di per sé portatrice di valore lo mostra chiaramente *Proverbi* 11,22: «Un anello d'oro al naso d'un porco – tale è la donna bella ma priva di senno». Con ciò tuttavia non viene screditata la bellezza in quanto tale, ma il fatto che questa sia solo esteriore. La bellezza viene attribuita a qualcuno quando interessa tutta la persona – come avviene nel caso di Giuditta. L'Antico Testamento non è contrario neppure al farsi belli, cioè alla cura del corpo e dei capelli, al fatto di indossare vesti belle e costose e gioielli, ma solo quando tutto ciò si armonizzi in modo autentico. Ad esempio la «donna di valore» di *Proverbi* 31¹⁹ porta vestiti di porpora, carminio e bisso (vv. 21ss.), ma apre anche le sue mani per i bisogni (v. 20), paga equamente i suoi lavoratori (v. 15) e si distingue per una Torà della benignità (v. 26). Una vita così ben realizzata è una bellezza che dura e cui corrisponde il timore di Dio, mentre la grazia e la bellezza esteriori sono destinate a svanire (v. 30).

3. Una vita bella al cospetto di una splendida divinità

Condurre una vita bella significa nell'Antico Testamento essere felici con se stessi, col mondo ed anche in pace con Dio, e senza troppi affanni godere di quel che ci viene dato grazie alla benedizione divina. Una vita giusta non è dunque caratterizzata dall'indigenza, dal dolore e dal sacrificio di se stessi, bensì dal godimento, che tuttavia include la responsabilità sociale.

3.1 In cosa consiste una vita piena?

Un'idea di quel che nell'antica Israele si intendeva per vita pienamente realizzata può trovarsi in *Siracide* 40,18-26:

¹⁹ Cfr. al riguardo Irmtraud Fischer, *Un esempio eloquente: Proverbi 31,10-31. Dalla lettura tradizionale alle interpretazioni femministe*, in Marinella Perroni (a cura di), *Corpo a corpo. La Bibbia e le donne*, Cantalupa, Effatà, 2015, pp. 35-43; un'analisi più dettagliata si trova in Irmtraud Fischer, *Gotteslehrerinnen. Weise Frauen und Frau Weisheit im Alten Testament*, Stuttgart, Kohlhammer, 2006, pp. 142-172.

[18] La vita di chi basta a se stesso e del lavoratore sarà dolce,
ma più ancora lo sarà per chi trova un tesoro.

[19] I figli e la fondazione di una città assicurano un
nome,

ma più ancora sarà stimata una donna senza macchia.

[20] Vino e musica rallegrano il cuore,
ma più ancora lo rallegra l'amore della sapienza.

[21] Il flauto e l'arpa rendono piacevole il canto,
ma più ancora di essi una voce soave.

[22] L'occhio desidera grazia e bellezza,
ma più ancora di esse il verde dei campi.

[23] Il compagno e l'amico si incontrano a tempo opportuno,
ma più ancora di essi moglie e marito.

[24] I fratelli e un aiuto servono nell'afflizione,
ma più ancora salverà la carità.

[25] Oro e argento rendono sicuro il piede,
ma ancora di più si apprezza un consiglio.

[26] Ricchezze e potenza sollevano il cuore,
ma più ancora di esse il timore del Signore.

Con il timore del Signore non manca nulla;
con esso non c'è bisogno di cercare aiuto.

[27] Il timore del Signore è come un giardino di benedizioni;
la sua protezione vale più di qualsiasi altra gloria.

La forma letteraria del comparativo nella quale questo compendio è redatto non scredita nel primo emistichio il bene, bensì lo giudica come caratteristico di una vita bella, armoniosa e priva di affanni. È evidente che si fa riferimento a uomini liberi (vv. 19.23), che si possono godere la vita agiatamente e con autodeterminazione. Il testo fa riferimento alla bellezza di un matrimonio riuscito, che in nessun caso mette in secondo piano la ricchezza costituita dai figli e dall'amicizia. Ad esempio la ricchezza e la forza non vengono viste come cose che collidono col timore di Dio, oro e argento servono a garantire la stabilità nella vita, ma la ricchezza non deve essere ostinatamente tesa verso l'accumulo e ci si deve far consigliare come con essa si debba vivere. Il comparativo valuta ciò che viene detto nei singoli versi iniziali non negativamente, ma esprimendo piuttosto la massima: «Fare una cosa e non lasciar perdere l'altra!». Il gusto della vita senza dover avere paura della quotidianità e la responsabilità sociale non si escludono a vicenda, al contrario sono l'espressione di una vita vissuta al cospetto di Dio.

In modo simile si esprime l'Ecclesiaste (*Qohelet*), che nei passaggi della cosiddetta "assemblea del re" mette in scena addirittura la società di un'antica corte reale orientale in tutta la sua potenza e

il suo splendore (*Qohelet* 2,3-11). Non c'è godimento o lusso che sia estraneo al Salomone letterario; è solo che egli non si accontenta di queste cose: una vita bella è in sostanza una vita effimera. L'Ecclesiaste tuttavia non si abbandona alla depressione, bensì invita a godere della vita:

[7] Vài, mangia con gioia il tuo pane,
bevi il tuo vino con cuore lieto,
perché Dio ha già gradito le tue opere.

[8] In ogni tempo le tue vesti siano bianche
e il profumo non manchi sul tuo capo.

[9] Godi la vita con la donna che ami per tutti i giorni della tua
vita fugace, che Dio ti concede sotto il sole, perché questa è la tua
sorte nella vita e nelle pene che soffri sotto il sole.

[10] Tutto ciò che trovi da fare, fallo finché ne sei in grado, perché
non ci sarà né attività, né ragione, né scienza, né sapienza giù
negli inferi, dove stai per andare (*Qohelet* 9,7-10).

Una vita bella non si trascorre con l'antipasto della curiosità e il dolce del pentimento, ma consiste nella condotta di vita voluta da Dio.

Se ambedue i testi citati prendono in considerazione la vita che trascorrono uomini maschi, ciò corrisponde alla prospettiva dominante nella Bibbia. In ogni caso, tenute presenti tali circostanze, è degno di nota che vi siano anche testi che rappresentano una bella vita femminile considerata sotto molti aspetti: *Proverbi* 31,10-31 ci presenta una donna energica, che dirige una grande attività commerciale nel settore agricolo (campi coltivati, vigneti v. 16) e manifatturiero (vv. 13.19.21ss.24), che commercia a livello internazionale (vv. 14.24), che dirige e si rallegra della rendita del proprio lavoro (v. 18). Il fatto poi che ella sia vestita con abiti regali di bisso, porpora e carminio e che la sua casa prenda parte a tutto ciò (vv. 21ss.) non viene interpretato come espressione di superbia e mania di sfarzo, bensì come legittimo godimento, che ella in ogni caso non consuma in solitudine,²⁰ ma al quale fa prender parte tutta la casa, anche i suoi dipendenti, come pure i bisognosi (vv. 15.20). Anche se è certo che questo componimento descrive una donna che appartiene alla

²⁰ Un esempio di come la ricchezza non debba essere goduta, e cioè da soli e senza condivisione con alcuno, viene addotto attraverso Nabal, il marito di Abigail: egli festeggia in solitudine e impedisce a Davide di avere una parte del suo raccolto (*I Samuele* 25,4-12.36ss.). Si veda al riguardo più dettagliatamente Fischer, *Gotteslehrerinnen*, 22-38.

classe alta del periodo persiano²¹ e non una normale donna del popolo, tuttavia è degno di nota il fatto che da un lato la vita bella delle donne non si distingue molto da quella degli uomini, dall'altro che le donne possono avere una vita agiata non soltanto se godono del sostegno di un marito e profitano della sua ricchezza.

3.2 *La bellezza di Dio e i suoi effetti*

La bellezza intesa come impressione generale, in tutte le sue sfumature, di una personalità, ed intesa nel senso dell'ideale greco del bene, del vero e del bello, ha senza dubbio anche aspetti teologici. Da un lato la bellezza è un dono di Dio,²² dall'altro è espressione della benedizione. Così in *Salmi* 133,1 una convivenza in armonia tra fratelli viene avvertita come bella (v. 2) ed è descritta come rugiada dello Hermon, che diffonde i propri effetti benefici su Sion elargendo gioia (v. 3). In *Salmi* 84 la presenza nel tempio di Sion del Dio che regala gioia, pace e sicurezza viene a lungo cantata: il santuario come sede dell'incontro con Dio diventa per i pellegrini il luogo della salvezza, dell'armonia tra Dio e uomo, ma anche tra gli stessi esseri umani e tra uomo e natura (vv. 4.7).

La bellezza del tempio viene assicurata dall'affascinante bellezza di Dio.²³ La concezione che Dio sia bello, splendido, magnifico, mirabile non significa affatto che con ciò si finisca per minimizzare l'idea di Dio. Essa è, come mostra *Salmi* 104, completamente conciliabile con l'idea dell'eccelso e del sublime, con il *fascinosum et tremendum* (v. 29). Quindi ancor di più meraviglia coloro che pregano in *Salmi* 8 il fatto che questa divinità, il cui splendore impronta la bellezza del cosmo, si interessi di un uomo davvero piccolo se posto a confronto con tutta la creazione, e che lo abbia creato a sua immagine (cfr. *Genesi* 1,26ss.), solo di poco inferiore a Dio (*Salmi* 8,6ss.). In queste asserzioni non viene evidenziata una differenza di sesso: la bellezza della creazione divina si esplicita anche nel concetto di un'umanità

²¹ Lo sfondo storico-sociale del testo è stato trattato per la prima volta da Christine Roy Yoder, *Wisdom as a woman of substance. A socioeconomic reading of Proverbs 1-9 and 31:10-31*, Berlin, de Gruyter, 2001.

²² Questo aspetto viene per la prima volta messo in luce da Otto Kaiser, *Von der Schönheit des Menschen als Gabe Gottes*, in Axel Graupner, Holger Delkurt, Alexander B. Ernst (eds), *Verbindungslinien*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 2000, pp. 153-163.

²³ Sull'aspetto teologico si sofferma Chaim W. Reines, *Beauty in the Bible and the Talmud*, «Judaism», 24, 1975, pp. 100-107.

composta da esseri tutti simili,²⁴ che vede i sessi in armonia tra loro e con Dio.

(Traduzione di Donatella Bremer)

Abstract: L'articolo tratta della bellezza nell'Antico Testamento e dei diversi termini in esso usati per descriverla, tanto in riferimento alla donna quanto all'uomo. Al centro dell'indagine non sta tanto la bellezza come qualità esteriore, ma la funzione che questa può svolgere. Viene affrontata anche la problematica della pericolosità della bellezza –sia per quel che concerne gli uomini che, soprattutto, per quel che riguarda le donne. Ci si occupa infine di cosa si intenda nella Bibbia per vita bella: una vita in cui ci si senta appagati, anche materialmente, e al tempo stesso si possa godere appieno della bellezza divina.

The article deals with gendering beauty in the Hebrew Bible, which has several terms for beauty, not used in gender-specific manner. Men and women are beautiful, indicating functional adequateness. The problem of female beauty, often held as dangerous, is questioned: Dangerous for whom? For men or not more for women? But it deals also with beauty of a fulfilled life and the beauty of God.

Keywords: Bibbia ebraica, bellezza esteriore e interiore, bellezza femminile pericolosa; Hebrew Bible, gendering beauty, external and internal beauty, beautiful life.

Biodata: Irmtraud Fischer è professoressa di *Scienze bibliche* presso la Facoltà di Teologia cattolica di Graz. Dal 1997 al 2004 è stata professoressa di *Antico Testamento e ricerca teologica delle donne* presso la Facoltà di Teologia cattolica di Bonn; è stata professoressa ospite a Marburg an der Lahn (1993), Vienna (1995), Bamberg (1995/96), Gerusalemme (2001) e Roma (2011). Nel 2017 ha ricevuto la *Laurea honoris causa* all'Università di Gießen. Dal 2010 al 2015 è stata *Coordinator for the section of feminist exegesis for the international meetings of the Society of Biblical Literature (USA)*; dal 2007 al 2011 Prettore per la ricerca e la specializzazione presso l'Università Karl Franzen di Graz; dal 2005 al 2008 Presidente dell'Associazione di ricerche delle studiosi e degli studiosi dell'Antico Testamento dei paesi di lingua tedesca cattolici (AGAT); dal 2001 al 2003 è stata Presidente della Società europea per la ricerca teologica delle donne (ESWTR). È una delle responsabili del progetto di ricerca internazionale *La Bibbia e le donne* (www.bibleandwomen.org); (i.fischer@uni-graz.at).

Irmtraud Fischer is Professor of *Biblical studies* at the Catholic Theology Faculty of Graz; from 1997 to 2004 she was Professor of *Old Testament and theological women studies* at the Catholic Theology Faculty of Bonn; she was invited Professor in Marburg an der Lahn (1993), Vienna (1995), Bamberg (1995/96), Jerusalem (2001)

²⁴ Sull'uguaglianza dei sessi nei testi sulla creazione di Gen 1-2 si veda Irmtraud Fischer, *Egalitär entworfen – hierarchisch gelebt. Zur Problematik des Geschlechterverhältnisses und einer genderfäiren Anthropologie im Alten Testament*, in Bernd Janowski, Kathrin Liess (eds), *Der Mensch im alten Israel. Neue Forschungen zur alttestamentlichen Anthropologie*, Freiburg, Herder, 2009, pp. 265-298.

and Rome (2011). In 2017 she was made Doctor honoris causa by the University of Gießen. From 2010 to 2015 she was *Coordinator for the section of feminist exegesis for the international meetings of the Society of Biblical Literature* (USA); from 2007 to 2011 she was Vice-Rector for Research and for Postgraduate Education at the University Karl Franzen of Graz; from 2005 to 2008 she managed the Society of German-speaking Catholic Scholars of the Old Testament (AGAT). From 2001 and 2003 she was President of the European Society of Women in Theological Research (ESWTR). She is initiator and one of the supervisors of the international research project Bible and Women (www.bibleandwomen.org).

ANNA BELTRAMETTI

Elena o Alcibiade?

Bellezza, desiderio e scandali

*dalle trame del mito a quelle della storia e viceversa**

«È sempre la stessa donna»

Alcibiade è nel pieno della maturità e si trova a Sparta. Non ha ancora quarant'anni –è nato nel 451-450 a.C. e il periodo spartano è datato nelle fonti tra il 414 e il 412– ed è un uomo, anzi uno degli uomini più in vista del suo tempo e sicuramente il più carismatico, in fuga. Alla fine del I secolo d. C., avvalendosi di fonti prestigiose e differenziate, Plutarco ne narra la vita, dagli altissimi natali di discendente dalle più nobili e antiche famiglie di Atene (*Alcib.* 1) alla fine tragica e teatrale in un villaggio della Frigia: nel 404, Alcibiade era stato assassinato per ordine del persiano Farnabazo, dietro mandato dello spartano Lisandro a sua volta sollecitato da Crizia –il più radicale dei Trenta Tiranni che da sempre conosceva l'ascendente del suo più giovane concittadino sugli Ateniesi– e poi definitivamente precettato dal suo governo a eliminare l'uomo di cui si temevano l'intelligenza e il forte attivismo; i sicari non avevano saputo reggere la presenza di Alcibiade neppure nel momento estremo, non erano entrati nella sua casa, ma avevano appiccato il fuoco e, vedendolo comparire non toccato dalle fiamme e armato di pugnale, invece che affrontarlo in un corpo a corpo si erano dati alla fuga e lo avevano colpito da lontano (*Alcib.* 38-39).¹

* Ringrazio di cuore i referees anonimi per la competenza e l'attenzione con cui hanno letto questo contributo. Spero di aver tenuto conto correttamente e pienamente dei loro consigli e dei loro suggerimenti.

¹ Versioni differenti della fine di Alcibiade sono riportate da Diodoro Siculo

A Sparta, secondo la narrazione di Plutarco (*Alcib.* 21-22) che negli snodi principali coincide con quella di Tucidide (VI 61), Alcibiade era giunto da esule e colpito dalla condanna a morte che gli Ateniesi suoi concittadini gli avevano inflitto in contumacia (*Alcib.* 22,3), sulla base di denunce che non avevano nulla di fondato né di certo (*Alcib.* 20,8). Era fuggito durante la sosta a Turi, abbandonando di nascosto la sua nave ed eludendo la scorta della nave Salaminia che gli Ateniesi avevano inviato in Sicilia per ricondurlo in patria dove sarebbe stato sottoposto al processo che gli era stato negato con un rinvio calcolato e malevolo (*Alcib.* 19, 5-7; Tuc. VI 29 e 61, 4-7) prima della partenza della flotta. Alcibiade era stato prelevato quando già aveva occupato Catania e compiuto le prime mosse vincenti (*Alcib.* 20, 2-3) della spedizione che, contro il parere di Nicia, aveva voluto e ottenuto come prima tappa dell'ambizioso progetto di controllo ateniese su tutto il Mediterraneo occidentale, Cartagine compresa (*Alcib.* 17, 1-4 e Tuc. VI 15 e 90). Poco prima che la flotta salpasse era stato coinvolto, senza prove, nella mutilazione delle Erme, una bravata notturna forse sovrastimata o forse artatamente macchinata dagli oppositori, oligarchici e moderati, in accordo con i Corinzi.² La mutilazione aveva infatti fornito ai suoi avversari politici il necessario pretesto per far intervenire testimonianze di schiavi e meteci e su di esse far montare lo scandalo dei misteri eleusini mimati fuori tempo e luogo, accusando di empietà, *asebeia*, Alcibiade che li aveva celebrati in qualità di sommo sacerdote con la partecipazione dei suoi sodali sotto l'effetto del vino (*Alcib.* 18-19; Tuc. VI 27-29).

Nella città di Elena, dei suoi miti e del suo culto, Alcibiade era molto ammirato e amato. Vi era arrivato da Argo, dove era approdato da clandestino ricercato e dove era stato raggiunto dalla condanna definitiva, e vi aveva negoziato la propria accoglienza con il tradimento di Atene –aveva consigliato agli Spartani di inviare a Siracusa lo stratego Gilippo a distruggere l'esercito ateniese mal comandato e aveva loro suggerito di fortificare Decelea, il demo attico

XIV 14, 11, Cornelio Nepote, *Alcibiade* 10, 1-6, Ateneo XIII 574e. Sulla morte di Alcibiade, cfr. anche Luciano Canfora, *La guerra civile ateniese*, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 79-86.

² Sul possibile ruolo dei Corinzi interessati a evitare la spedizione ateniese contro i loro coloni Siracusani, non fa alcun cenno Tucidide che privilegia l'ipotesi del complotto interno. La notizia è accennata solo da Plutarco (*Alcibiade* 18, 7-8 e *Moralia* 834b, in cui è attribuita a Cratippo). Vedi Luciano Canfora, *La lista di Andocide*, Palermo, Sellerio, 1998, pp. 83-89.

da cui avrebbero potuto tenere sotto scacco Atene (*Alcib.* 23, 1-2 e Tuc. VI 89-92). Si era conquistato una reputazione politica tale da consentirgli di sedurre impunemente Timea, la sposa del re Agide, e di progettare che il figlio avuto da lei avrebbe regnato su Sparta (*Alcib.* 23,7-8). Ma trascinava dalla sua parte, ἐδημαγώγει, e stregava, κατοργήτεψε, anche i privati, compiacendoli con il suo eccezionale trasformismo, più veloce di quello del camaleonte, che gli permetteva di assimilarsi ai loro modi frugali, di confondersi con loro, come in Ionia si confondeva con i raffinati Ioni, in Tracia con i gran bevitori Traci e come, alla corte di Tissaferne, cercava di superare lo sfarzo dei Persiani (*Alcib.* 23, 3-5).

Era talmente bravo a calarsi e a nascondersi per convenienza nei modi e nelle forme degli altri che a Sparta, quanto al suo aspetto esteriore, si poteva dire di lui: «non sei il figlio di Achille, ma proprio Achille», quasi che lo avesse educato Licurgo. Ma chi avesse parlato dei suoi veri pensieri e delle sue vere azioni, avrebbe detto: «è sempre la stessa donna di una volta» (*Alcib.* 23, 6).

L'intellettuale greco, che vive con disagio nella sua contemporaneità il culto della persona degli imperatori, interrompe il racconto della fascinazione ottundente esercitata da Alcibiade sugli Spartani con un commento irritato e molto rivelatore: invece che chiamare in causa la prestantza eroica di Neottolemo e di Achille,³ gli Spartani avrebbero dovuto ritorcere contro Alcibiade la feroce battuta di Elettra sull'ipocrisia opportunistica di Elena nell'*Oreste* (vv. 128-129) di Euripide:⁴ «Vedete come si è tagliata i capelli solo sulle punte, per risparmiare la sua bellezza? È sempre la stessa donna di una volta, ἔστιν ἢ πάλαι γυνή».

³ Il trimetro, citato a proposito di Neottolemo simile a suo padre Achille, non è mai stato attribuito.

⁴ La tragedia, rappresentata ad Atene nel 408, è ambientata ad Argo-Micene, centro simbolico e regno principale degli Atridi. Qui, nel palazzo, si sono già consumati gli assassini di Agamennone e di Cassandra, uccisi da Clitennestra con l'aiuto di Egisto, e di Clitennestra uccisa per vendetta da suo figlio Oreste. Ora, dopo l'estremo crimine del matricidio, Oreste ricade in accessi di follia da cui si risolveva a intervalli accudito da sua sorella Elettra e dall'amico Pilade. Intanto, sul trono di Argo e nel vuoto di potere si sono insediati Menelao ed Elena che hanno rinunciato alla loro sede minore di Sparta e che incontrano i nipoti, legittimi, ma inadeguati eredi di Agamennone in attesa di giudizio da parte della città. La battuta di Elettra nel Prologo, forse pronunciata in un *a parte*, segue immediatamente l'incontro con Elena che, temendo con meschina *pruderie* la riprovazione degli Argivi, non intendeva recarsi sulla tomba di Clitennestra, sua sorella, e aveva cercato di affidare a lei, la nipote e figlia della morta, i capelli e le altre offerte funebri.

Euripide, nell'*Oreste*, era stato liquidatorio. Dopo dieci anni di guerra combattuta per lei dai Greci e dai Troiani, con gravissime perdite da entrambe le parti, dopo la catena di assassini intrafamiliari che avevano preceduto e seguito la guerra, Elena era rimasta quella di un tempo, sempre perfettamente adeguata alle circostanze e ai contesti come nelle narrazioni omeriche.⁵ Agli occhi di Elettra e forse anche di Euripide – ammesso che Euripide si riferisse a Elena pensando alle vicende del mito invece che al proprio tempo –, era rimasta la donna dalla bellezza fatale che passava indenne attraverso ogni sciagura e che continuava a mettersi in scena secondo l'occasione, preoccupata sempre e solo della sua bellezza e della sua personale incolumità, della bellezza che le garantiva l'incolumità e del fascino che le permetteva di soggiogare gli altri.

Perché Plutarco, una delle maggiori personalità della cultura imperiale, tra primo e secondo secolo d. C., ricorda lo stigma tragico, euripideo, di Elena per bollare il trasformismo di Alcibiade sempre uguale a se stesso nel suo continuo fingersi diverso? Chi era Elena, la donna più bella della saga troiana e atridica, la più bella di tutti i miti greci, per Alcibiade, l'uomo più bello di Grecia e della storia nella seconda metà del V secolo? E – per parafrasare anche la seconda e più imbarazzante domanda di Amleto⁶ – chi era Alcibiade per Elena? Che cosa poteva comunicare ai lettori colti di Plutarco e, in particolare, ai lettori delle *Vite parallele*, questo accostamento folgorante e inatteso?

«Un cucciolo di leone... un sorriso di mare senza vento»

L'accostamento poteva arrivare inatteso ai lettori di Plutarco, ma non era inedito ed era noto a Plutarco che ne aveva appena citato un'occorrenza clamorosa (*Alcib.* 16, 2-3). Nell'Atene plum-

⁵ All'Elena bellissima dell'*Iliade* (III 154-160) che turba i vecchi sulle mura di Troia si sostituisce nell'*Odissea* (IV 118-264) l'Elena, sposa e madre rassicurante che, mentre festeggia le nozze dei suoi due figli, accoglie Telemaco, versa il nepente dell'oblio nel vino del banchetto per sedare le pene dei ricordi e dei lutti, quindi invita Menelao e gli altri eroi a godere del racconto che vuole loro narrare, tutto in soggettiva e a propria discolpa, di una delle molte prove sostenute da Odisseo: ferito e travestito da mendico, riconosciuto soltanto da lei, l'eroe era penetrato nella cittadella di Troia e vi aveva compiuto la sua missione di spiare e far strage di molti nemici, gettando nella disperazione le donne troiane e facendo invece gioire il suo cuore che incominciava a pensare al ritorno in patria e a recriminare sulla colpa di avere abbandonato la figlia e lo sposo.

⁶ William Shakespeare, *Hamlet* III 2.

bea del 405 che processava con effetti aberranti i valorosi strateghi dell'ultima vittoria alle Arginuse e si avviava alla definitiva sconfitta di Egospotami, Aristofane aveva riferito ad Alcibiade, per bocca di Eschilo, lo splendido apologo del cucciolo di leone: mansueto da piccolo e feroce da adulto come quelli della sua specie, una volta cresciuto il leone sbranerà le greggi di coloro che lo hanno allevato. Nella raffinatissima finzione metateatrale e oltretombale delle *Rane*, Eschilo si esprime su Alcibiade citando la più incisiva delle immagini che da vivo, al massimo del suo prestigio poetico, aveva dedicato a Elena⁷ nel grande corale dell'*Agamennone* (vv. 681-781), tutto costruito su Elena, sulla magia del suo nome che si portava scritta dentro la distruzione (vv. 687-689) e sulla minacciosa doppiezza del suo mite splendore che camuffava il pericolo: «un tenero leoncino, un sorriso di mare senza vento, un gioiello delicato e discreto, un dolce dardo degli occhi, un fiore d'amore che morde il cuore» (v. 717 della strofe β e vv. 740-743 della strofe γ).

Aristofane sapeva sorprendere il suo pubblico e voleva provocarlo più che assecondarlo –le note di poetica disseminate nelle undici commedie arrivate sino a noi non lasciano dubbi sulla sua ricerca di una comicità che sapesse rompere con i *clichés* più collaudati e con le facilonerie della farsa megarese⁸–, ma forse il cortocircuito innescato tra Elena e Alcibiade non sarebbe andato a segno, non sarebbe stato compreso, se l'analogia tra i due personaggi non fosse stata corrente, sussurrata in alcuni ambiti e urlata con diversi intendimenti in altri.⁹ Tutta Atene per altro dal 415, anno della spedizione siciliana e degli scandali religiosi, al 404, anno dell'assassinio politico di Alcibiade, era straordinariamente affascinata da quell'ambizioso e ambiguo rampollo della più antica nobiltà, allievo più di ogni altro amato da Socrate.¹⁰ È ancora Aristofane, sempre nelle *Rane*, ad additare e a denunciare l'ossessione ambivalente della città per l'ambivalente personaggio: per concludere e risolvere la gara tra i due grandi tragediografi e capire chi dei due dovrà riportarsi sulla terra per salvare la città, Dioniso, il dio del teatro, pone una domanda non di poetica, ma di politica. Chiede a Eschilo e a Euripide che pensino di Alcibiade, «il figlio difficile che la città ama e odia, di cui non può

⁷ Vedi Eschilo, *Agamennone* 717-736 e Aristofane, *Rane* 1431-1432.

⁸ Vedi e.g. Aristofane, *Vespe* 54-66.

⁹ Henri Grégoire, *Euripide*, V, Paris, Les Belles Lettres, 1950, *Notice d'Hélène*, *passim*, e, più recentemente, Michael J. Vickers, *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015.

¹⁰ Vedi Platone, *Protagora*, il prologo; *Alcibiade I*; *Gorgia* 481d; *Simposio* 213 c-d.

fare a meno». E mentre Euripide risponde scoprendo le carte e il cuore della questione, manifestando apertamente, σαφῶς, il suo disgusto per l'uomo nel quale aveva creduto¹¹ –«odio il cittadino lento nell'aiutare la patria e veloce nel danneggiarla gravemente, abile per il proprio tornaconto, inetto per il bene della città»–, Eschilo con abilità allusiva, σφῶς, risponde nel modo obliquo ed enigmatico che gli è proprio e porta al culmine la climax, autocitandosi e insistendo sull'ambiguità più che sulla negatività del personaggio –«non si deve allevare nella città un cucciolo di leone, ma se uno lo alleva, deve poi sottostare alla sua indole».¹²

Attraverso il dio del teatro e i due drammaturghi tragici portati in scena come personaggi di commedia, Aristofane dice di Alcibiade, ormai definitivamente estromesso dal comando della flotta, quello che Tucidide aveva detto di lui ancora rampante e dell'impeto con cui ai tempi dell'ascesa infiammava gli animi e spingeva gli Ateniesi, contro il parere di Nicia, a intraprendere la spedizione siciliana:

Alcibiade sosteneva con foga, προθυμότητα, la spedizione, voleva infatti fare opposizione a Nicia –dissentiva da lui in politica e da lui era stato attaccato– ambiva a diventare stratego e, soprattutto, sperava di conquistare la Sicilia e Cartagine e di trarne vantaggi personali in ricchezze e fama. Tenuto in grande considerazione dai cittadini, aveva aspirazioni superiori ai suoi mezzi concreti sia per l'allevamento dei cavalli sia per altri lussi, cosa questa che alla fine contribuì non poco alla rovina di Atene. Accadde infatti che i più, spaventati dagli eccessi delle sue trasgressioni nei comportamenti personali e dalla grandiosità dei progetti cui di volta in volta si accingeva, gli si misero contro temendo che mirasse alla tirannide. E, irritati com'erano dal suo modo di condursi in privato, sebbene sul piano pubblico si fosse occupato con ottimi risultati della guerra in corso, ne affidarono ad altri il comando e in breve portarono la città al tracollo (Tucidide VI 15, 3-4).

Con altre parole e in tre registri differenti –nelle versioni di Dioniso, Euripide ed Eschilo–, Aristofane ribadisce l'eccentricità carismatica di Alcibiade che attrae e spaventa, che seduce e disgusta i suoi concittadini, che salva la città dagli attacchi esterni con l'abilità militare e la porta al dissesto economico all'interno. Il più autorevole

¹¹ Plutarco, *Alcibiade* 11, riporta alcuni versi dell'epinicio che Euripide aveva composto per le vittorie olimpiche di Alcibiade nel 416. Cfr. anche Ateneo I 3e.

¹² *Rane* 1418-1432. Sull'eccentricità e sulla dismisura di Alcibiade e sulle incertezze di giudizio su di lui, cfr. Putarco, *Alcibiade* 16,9.

degli storici¹³ e il più noto dei commediografi suoi contemporanei coincidono nel mettere a fuoco il potere psicagogico e demagogico di Alcibiade. Soggetto irriducibile e oggetto irresistibile di tutti i desideri, Alcibiade appariva il centro e il motore di una politica erotizzante che alimentava il progetto siciliano prima come appetito, τὸ ἐπιθυμοῦν, e poi come smania, ἔρωσ, di prendere il mare e partire per conquistare e sottomettere quella città –nei più anziani–, per vedere e osservare quella terra –nei più giovani–, per guadagnare denaro –nella massa e nelle truppe.¹⁴ E forse lo stesso Alcibiade si pensava e voleva mostrarsi come l’incarnazione di eros, del potere del desiderio e del desiderio di potere, se aveva fatto incidere come emblema sul suo scudo d’oro un Eros che impugnava il fulmine.¹⁵ Eccessivo, metamorfico, unico per la sua bellezza e la sua forza fisica, per la sua *allure*, plateale per natura e per scelta, per la sua liberalità e le sue capacità militari (*Alcib.* 16, 4), Alcibiade sembrava davvero appartenere alla stessa sfera fatale di Elena. Come lei, ma in presenza, sulle strade e sulle piazze della città, calamitava l’immaginario e il pensiero, il racconto e il teatro.

La bellezza, la femminilità, il dominio

Alcibiade come avatar ingombrante della bella Elena? Elena come alias mitico di Alcibiade? Il reciproco rispecchiarsi dei due personaggi è un dato di fatto nella linea interpretativa che muove dai parallelismi richiamati da J.A. Hartung,¹⁶ passa per l’apodittica affermazione di H. Grégoire –«nous savons de reste qu’Alcibiade, le bel efféminé, était couramment comparé à Hélène»¹⁷– ed è fatta

¹³ Alla doppiezza di Alcibiade che si traduce in una straordinaria capacità di doppio gioco presso il persiano Tissaferne, Tuciddide dedica altre pagine importanti, vedi VIII 45-47.

¹⁴ Tuciddide VI 24, 2-3.

¹⁵ Plutarco, *Alcibiade* 16, 1 e Ateneo XII 534e. Il nesso tra Alcibiade e Eros è sotteso anche alla comparsa e al discorso di Alcibiade nel *Simposio* platonico 217 a-219c. E ancora, secondo Platone, delle implicazioni di desiderio e potere che inducono alla devianza e importano la crisi è sostanziata la figura del *tyrannos* tratteggiata da Socrate nella *Repubblica* 573 a-b. Sul tema cfr. Anna Beltrametti, *Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 68, 2001, n. 2, pp. 99-121, in particolare pp.117-118; cfr. anche Wilhelm Schmid, *Bellezza, eros, verità* [1987], tr. it., Roma, Fazi, 2017, pp. 117-145.

¹⁶ Johann Adam Hartung, *Euripides restitutus* 2, Hamburgi, sumptibus Friderici Perthes, 1844, cfr. specialmente p. 304: *confer cum Alcibiade Helenam*.

¹⁷ Grégoire, *Euripide*, V, *Notice d’Hélène*, p. 17.

propria senza discussione da G. Germain¹⁸ che nel personaggio euripideo della profetessa Theonoe, protettrice di Elena, legge il riflesso della sacerdotessa Theano, l'unica che si era rifiutata di maledire Alcibiade (*Alcib.* 22,5). Alcibiade del resto, con il suo fascino e la sua anomalia, poteva aver lasciato tracce dovunque: gli studi di J. Hatzfeld¹⁹ e di Ed. Delebecque²⁰ lo ritrovano in numerose altre figure e, più recentemente, M. Vickers²¹ con esasperati, e spericolati, sforzi dimostrativi crede di farlo scoprire adombrato in quasi tutti i drammi, tragici e comici, di fine V secolo e anche scomposto in più personaggi dello stesso dramma.

Non si deve concedere nulla alla suggestione dell'Alcibiade ubi-quo che trasparirebbe malcelato sotto le spoglie di tutti gli esuli del teatro ritornati o in cerca di ritorno in patria, dall'Elena della tragedia omonima al bel Polinice delle *Fenicie*, dall'Oreste del 408 al Dioniso delle *Baccanti* —per restare in Euripide— e perfino nel Filottete di Sofocle che più di ogni altro, con la sua fedeltà incorruttibile all'antico codice eroico, respinge ogni confronto con il più clamoroso trasformista della storia. Ma i richiami tra Elena e Alcibiade hanno ragioni più profonde e le interferenze tra i due personaggi sono scoperte in presa diretta da Aristofane nelle *Rane* e, sulla sua onda, confermate da Plutarco nell'*Alcibiade*, oltre cinque secoli dopo i fatti e alla luce di un'ampia gamma di fonti.

Certamente le due figure, quella mitica e dunque soltanto discorsiva di Elena e quella concretamente storica di Alcibiade, condividevano, come nessun'altra nella cultura greca, il tratto distintivo della bellezza assoluta connotata, per entrambi, dalle maligne implicazio-

¹⁸ Gabriel Germain, *Théano: Théoноè. Sur un personnage d'Euripide*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella* 1, Catania, Università di Catania, 1972, pp. 259-273, cfr p. 268, n.43.

¹⁹ Jean Hatzfeld, *Alcibiade. Étude sur l'histoire d'Athènes à la fin du V^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1940.

²⁰ Edouard Delebecque, *Alcibiade al teatro di Atene alla fine della guerra del Peloponneso*, «Dioniso», 41, 1967, pp. 354-362 e Idem, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, C. Klincksieck, 1951.

²¹ Vedi in particolare Michael J. Vickers, *Alcibiades on the Stage. Thesmophoriazousae and Helen*, «Historia», 38, 1989, pp. 41-65, che, nell'*Elena*, riconosce i diversi tratti di Alcibiade distribuiti tra Elena e Menelao e persino nel defunto Proteo; cfr. anche Idem, *Alcibiades on the Stage. Aristophanes' Birds*, «Historia» 38, 1989, pp. 267-299. Questi e altri studi sistematici sulla presenza di Alcibiade nella commedia di Aristofane sono stati recentemente adattati e riproposti in Vickers, *Aristophanes and Alcibiades*. Dello stesso autore e della sua ossessiva ricerca delle allusioni vere o presunte ad Alcibiade nel teatro si segnala anche *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, London-New York, Routledge, 2008.

ni della seduzione, del dominio e della perdizione. Su questo campo semantico e simbolico complesso, Elena e Alcibiade si richiamano e si sovrappongono, scambiandosi le parti in metafora tra comparato e comparante, rispecchiandosi e mettendo in comune i tratti propri dell'uno e dell'altra. Producendo, talvolta, anche effetti stranianti.

Nel vocabolario greco antico alle frequentissime attestazioni del qualificativo 'bello', καλός, polisemico e declinato in tutti i numeri e in tutti i generi, si oppone la frequenza scarsa e sorvegliata dell'astratto "bellezza", τὸ κάλλος, spesso associato al nome proprio di Elena in una sorta di attrazione stabile e reciproca.²² Nella cultura ateniese che nel proprio manifesto – il discorso per i caduti attribuito a Pericle da Tucidide II 40,1 – vantava l'amore per il bello e per il sapere senza mollezza, φιλοκαλοῦμεν καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας, la nozione di bello non era stata ancora definita. La bellezza assoluta, prima che Platone la costituisse in tema filosofico, coincideva con Elena. Ed Elena, oggetto e soggetto dell'eros non disciplinabile, era stata inquietante fin dal suo primo apparire nella poesia greca. La sua meravigliosa somiglianza con le dee immortali, al suo presentarsi sulle mura di Troia, aveva colpito e spaventato gli Anziani della città che nella sua straordinaria bellezza avevano scorto una sventura da rimandare in Grecia, da evitare per loro e per i loro figli (*Iliade* 3.156-160). E anche Saffo (fr. 16 Voigt), a cui risale il linguaggio amoroso dell'Occidente, elegge Elena a figura esemplare del nesso inestricabile e necessario di bellezza-desiderio-sviamento, della bellezza fatalmente destinata a traviare e a essere traviata sulle vie dell'eros.²³

Eros, attrazione, seduzione, promiscuità, trasgressione, colpa, innocenza, responsabilità. La bellezza di Elena, nella poesia arcaica, è energia scatenante e non oggetto di contemplazione e come

²² Il termine ricorre con 5 attestazioni in Eschilo, 3 in Sofocle (2 occorrenze nelle *Trachinie*, in riferimento a Deianira e a Iole, al loro triste destino) e 23 in Euripide di cui 9 con riferimento esplicito a Elena. Nell'*Elena*, l'unica tragedia dell'innocenza intercalata tra le tragedie della colpevolezza dell'eroina, le 7 occorrenze concentrate costruiscono il tema della bellezza rovinosa.

²³ «Alcuni una schiera di cavalieri, altri di fanti, altri una flotta di navi dicono sulla nera terra essere la cosa più bella (κάλλιστον). Io ciò che ciascuno ama (ἔραται). È davvero facile far comprendere questo a ognuno: lei infatti, quella che molto superò in bellezza (κάλλος) le creature umane, Elena, lo sposo eccellente lasciò e su una nave andò a Troia. Né della figlia né dei suoi genitori si ricordò, ma Afrodite la sviava (παράγαγε)». Il motivo della bellezza assoluta, non confrontabile, di Elena sarà ripreso e liberato dalle implicazioni più sconvolgenti da Teocrito, nell'epitalmio dell'idillio XVIII.

tale diventerà un tema privilegiato per due tra i più grandi maestri di retorica: per Gorgia (82 B1 l D-K) che la porrà al centro di tutte le tensioni, del desiderio dei corpi e della psicagogia delle parole e dei discorsi ben costruiti; e per Isocrate (or. X 49) che vi avvertirà la forza del legame panellenico, la ragione per prendere le armi e fare una guerra, come se riscattare Elena significasse riscattare la Grecia tutta.²⁴

«Della sua bellezza fisica, *περὶ τοῦ κάλλους τοῦ σώματος*, non c'è bisogno di parlare se non per dire che fu splendido in tutte le età, da bambino, da ragazzo e da uomo, desiderabile e dolce, *ἐράσιμος καὶ ἡδύς*»: così osserva Plutarco in apertura del *bios* di Alcibiade,²⁵ collocandosi in una linea ininterrotta che procede dagli espliciti riferimenti della commedia attica e si consolida con Platone per essere ribadita nei contesti più differenti, da Cornelio Nepote 1,2-3 a Plinio,²⁶ da Diodoro Siculo XIII 68 a Dione di Prusa or. XXXVII, ad Ateneo.²⁷ Alcibiade, come Elena, incarna una bellezza che turba e forza i limiti. Plutarco insiste su alcuni tratti femminili o bisessuali di Alcibiade che i comici avevano già bollato:²⁸ ancora ragazzo si difende nella lotta anche mordendo come le donne, secondo l'avversario, o come i leoni, secondo la sua versione (*Alcib.* 2,3); da adulto cammina, si atteggia e si veste in modo effeminato, imitato, ma non eguagliato da suo figlio (*Alcib.* 1,8 e 23,5); poco tempo prima di morire assassinato –secondo una delle due narrazioni accolte da Plutarco– sogna di indossare le vesti dell'etera Timandra che gli tiene la testa tra le braccia, truccandogli e incipriandogli il volto, come quello di una donna (*Alcib.* 39, 2); fuori dal sogno, Timandra, che gli era rimasta vicina nell'ultimo rifugio in Frigia, si prende cura del corpo di lui abbattuto nell'agguato, avvolgendolo e coprendolo con le proprie tuniche femminili e leggere prima di dargli una splendida sepoltura (*Alcib.* 39, 2 e 7). Platone infine, il grande riferimento di Plutarco: nel prologo del *Protagora* e in quello dell'*Alcibiade I* i dialoghi esordiscono esaltando la bellezza superlativa di Alcibiade che

²⁴ L'immagine, forse inconsapevolmente, è ripresa da A. Camus: «Noi abbiamo esiliato la bellezza, i Greci per essa hanno preso le armi...», *L'esilio di Elena*, in Albert Camus, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, a cura e con introduzione di Roger Grenier, con apparati di Maria Teresa Giaveri e Roger Grenier, Milano, Bompiani, 1988, pp. 991-995.

²⁵ *Alcibiade* 1,4, ma cfr. anche 4,1 e 16,4.

²⁶ *Naturalis historia* 36, 28 (Alcibiade come Eros); 34, 26; 34, 80 e 88.

²⁷ XII 534 a-535 e; XIII 574 e-f.

²⁸ Per Alcibiade donna, vedi Eupoli fr. 171 Kassel-Austin = Ateneo XII 535 a. Sulla bisessualità, vedi Ferecrate fr. 164 Kassel-Austin.

ora attira Socrate in una sorta di caccia amorosa e ora lo impegna nella tenace dedizione per l'allievo prediletto e abbandonato dagli altri amanti, prima dominati²⁹ dal suo splendore, dalla sua nobiltà e dalla sua ricchezza, poi allontanati dalla sua arroganza. Nel prosieguo dei dialoghi però, con un tocco ironico, Socrate si riferisce al giovane Alcibiade con l'espressione "il bello", Ἀλκιβιάδης ὁ καλός,³⁰ che richiama i messaggi di allusioni e profferte sessuali scritti sui muri di Atene e riportati in commedia³¹ per denunciare legami sospetti o indecenti.

Ancora eros, attrazione, seduzione, promiscuità, trasgressione che Alcibiade interpreta anche attraverso una femminilità transgender e, alla luce delle fonti, talvolta per sostenere relazioni di dominio e di scambio. Anche come bene di scambio Alcibiade gioca la sua bellezza, quando, ancora secondo Platone, nel *Simposio* 217 A si racconta così: «e poiché ritenevo che facesse (*scil.* Socrate) sul serio con la mia bellezza in fiore, pensavo che essa fosse un dono di Hermes e una fortuna meravigliosa che mi era toccata, se mi bastava compiacere Socrate per ascoltare tutto quello che lui sapeva. Ero straordinariamente superbo del mio splendore».

Tra l'uomo della storia e la donna dei miti si tesse una rete di corrispondenze tale da rendere possibili rifrazioni e sostituzioni di volta in volta nuove e inattese che interrogano il pensiero poetico, etico, politico e di gender. E dietro i due personaggi che si ricalcano in continue anamorfofi, tra miti e storia, incombono situazioni che si sovrappongono e si aggrovigliano. Che, per un verso, trapiantano i miti di Elena nella storia di fine V secolo e, per l'altro, rivelano e insieme camuffano nel linguaggio del mito i nodi tragici di cui Alcibiade è al centro, assumendoli, con l'ingombro degli scandali, sulle scene del teatro.

Sovraimpressioni: la bellezza, il trucco, il fascino

Alcibiade come Elena, Elena come Alcibiade. Le due figure interagiscono, disponibili a scambiarsi le parti di tenore e veicolo delle metafore, ma sempre con qualche scarto. Il tratto condiviso della

²⁹ *Alcibiade I* 103 A-104 C: i termini, κεκράτηκας ἐκρατήθησαν, grazie anche alla ripetizione ravvicinata, non lasciano dubbi sul ruolo del giovane Alcibiade. Cfr. anche 119 B-C e 123 E.

³⁰ *Protagora* 316 A e *Alcibiade I* 113 B.

³¹ Cfr. la ripresa parodica orientata in senso politico di Ἀθηναῖοι καλοὶ in *Acarnesi* 144 e quella con gioco di parole di Δήμος-Κῆμος καλός in *Vespe* 98-99.

bellezza fuor di ogni limite e che abbatte i limiti è sotteso ai traslati che applicano ad Alcibiade immagini ed espressioni coniate per Elena, così come al gioco metaforico di sfondo, più frequente e convenzionale, di far convergere sulla remotissima Elena, parole e pensieri suscitati da Alcibiade.

Non può essere sospettato di alludere ad Alcibiade Eschilo, morto in Sicilia nel 456, prima della nascita di Alcibiade in Atene nel 450. L'astuzia, la perfidia, di far risalire fino al padre della tragedia attica lo scambio tra Elena e Alcibiade è tutta di Aristofane, che scriveva di pari passo con Euripide in un confronto spesso parodico, ma anche, sotto traccia, di profonda consonanza.³² E Euripide, a cominciare dalle *Troiane* del 415, rappresentate pochi mesi dopo il massacro dei Meli compiuto dagli Ateniesi con la determinante responsabilità di Alcibiade, porta in scena una sequenza di versioni di Elena che, tutte, per ragioni differenti eccedono la figura tradizionale, sia quella omerica, sia quella stesicorea o dorica della casta Elena.

Nelle *Troiane*, Euripide incomincia a descrivere Elena prima ancora di farla arrivare in scena nel terzo episodio, dopo un amaro stacco corale che separa la sua comparsa dall'incontro struggente di Ecuba e di Andromaca e dalla vergognosa consegna del piccolo principe Astianatte ai Greci che lo scaglieranno dalle mura di Troia. Ecuba mette in guardia Menelao che promette di voler ricondurre in Grecia la sua sposa, assassina di tante vite, per destinarla in patria a un'esecuzione esemplare (vv. 876-879). Dopo una preghiera a Zeus che riprende *verbatim* il devoto inno della *parodos* dell'*Agamennone* (vv. 160-183), rovesciandone il senso, e che suona strana, blasfema anche a Menelao, Ecuba avverte il suo interlocutore:

Ecuba: Ti approvo, Menelao, se uccidi la tua sposa. Attento però a non guardarla negli occhi, che non ti catturi con il desiderio (μή σ'ἔλη πόθω). Cattura gli occhi degli uomini (αἰρεῖ ἀνδρῶν ὄμματα), si prende le città (ἔζαιρεῖ πόλεις), manda a fuoco le case (πίμπρησιν οἴκους). Fino a questo punto il suo fascino è potente (ὠδ' ἔχει κηλίματα)! Lo so bene io e anche tu e lo sanno quelli che ne hanno fatto le spese (*Troiane* vv. 890-894).

La citazione di Eschilo –in particolare il riuso del gioco paratimologico sul nome di Elena connesso con ἔλεῖν-αἰρεῖν, prendere-

³² Cratino, fr. 342 Kassel-Austin, aveva coniato il termine di *euripidaristophanizein* che lasciava intendere la profonda conoscenza e l'aderenza di Aristofane al dettato di Euripide.

distuggere (*Agamemnone* vv. 687-689)– continua appena variata, ma solo come premessa a un’esplosiva scena madre, allo scontro tra la regina di Troia e la sposa di guerra venuta dalla Grecia. In un’unica, violenta tirata (vv. 969-1032), Ecuba per la prima volta sposta l’attenzione dal fascino antico e magico di Elena³³ su tratti del personaggio che mai, nessuna versione né epica né drammatica, aveva scoperto. Ecuba rinfaccia a Elena l’ipocrisia: la falsa coscienza di chi continua a motivare e a depotenziare l’attrazione per Paride e l’avidità per l’oro dei barbari come smarrimento amoroso; la menzogna di chi si narra attribuendosi gesti che non ha compiuto; la cura ad arte del proprio aspetto, ἀσκήσασα (v. 1023),³⁴ quasi che il trucco ormai avesse sopraffatto la bellezza:

Ecuba: [...] non è come dici! Mio figlio era di straordinaria bellezza e la tua mente, nel vederlo, si figurò Afrodite. Ogni follia per gli uomini è Afrodite, il nome della dea e quello della follia, ἀφροσύνη, incominciano proprio allo stesso modo. Tu lo vedesti nelle sue vesti barbare, splendente d’oro, e perdesti la testa. Ad Argo vivevi di poco... sperasti di lasciare Sparta e di affogare nel lusso la città dei Frigi in cui l’oro scorreva a fiumi! Il palazzo di Menelao non ti bastava a soddisfare le tue smanie di sfarzo [...] Dici che ti sei calata dalle mura e che restavi a Troia contro il tuo volere. Ma non sei mai stata presa con un cappio al collo o mentre ti colpivi con un pugnale. Così si sarebbe comportata una donna per bene, per la mancanza del suo sposo. Ti ho detto molte volte: «Figlia mia vattene, i miei figli avranno altre spose! Ti manderò di nascosto alle navi dei Greci. Libera da questa guerra i Greci e noi!» Però ti suonava amaro. Nel palazzo di Troia spadroneggiavi, volevi i Barbari ai tuoi piedi. Questo era importante per te! E ora arrivi qui tutta agghindata e incroci lo sguardo del tuo sposo... da sputarti in faccia! Dovevi arrivare dimessa, coperta di stracci, tremante di paura, con la testa rasata, mostrando vergogna e non impudenza per i tuoi errori di prima (*Troiane* 987-997 e 1010-1028).

Il tema di Elena nelle *Troiane* del 415 è già quello che le toccherà nell’*Oreste* del 408. L’incanto leggendario sembra definitivamente

³³ Cfr. ancora i versi della *teichoskopia*, *Iliade* III 154-160.

³⁴ È interessante notare che il verbo ἀσκεῖν, relativamente poco frequente nel corpus euripideo, occorre nell’*Elettra* (v. 1073), un’altra tragedia di questa stessa stagione del revisionismo euripideo, nel discorso delle invettive scagliate da Elettra contro sua madre Clitennestra, sorella di Elena, e con la stessa valenza di cura della bellezza esteriore: «una donna che, mentre il marito è lontano da casa, ricorre al trucco per essere bella, εἰς τὸ κάλλος ἀσκεῖ, devi cancellarla: è disonesta».

svanito. Elena sembra caduta definitivamente nella storia, nel tempo. E la storia ha trasferito sulla donna più bella di tutte le saghe macchie e responsabilità del tutto estranee ai suoi trascorsi poetici e drammaturgici. Estranee non solo all'edificante poesia epica, ma anche al duro teatro degli orrori di Eschilo che nell'*Oresteia* aveva drammatizzato una sequenza di crimini estremi, facendo ricadere su Elena e Paride la colpa originaria del tradimento dei vincoli sociali fondanti, del matrimonio e dell'ospitalità.³⁵

C'è qualcosa di troppo e di inatteso a carico di Elena nelle *Troiane* e nell'*Oreste*, ma ancora di più nella "nuova" o "strana" *Elena* del 412, che si interpone tra le altre due. C'è qualcosa che le tragedie non riescono a metabolizzare fino in fondo, ombre che non vengono dalle vicende mitiche di repertorio, che interferiscono male con la severità della forma tragica fin quasi a smagiarla³⁶ e continuano a interrogare spettatori e lettori. Non è possibile pensare a un personaggio sfuggito al controllo del drammaturgo: era troppo capace Euripide, "il più tragico" tra i grandi drammaturghi di V secolo, pur con qualche pecca compositiva.³⁷ E la drammaturgia dolente delle *Troiane* non consente neppure di spiegare i nuovi, troppo umani e bassi, tratti di questa Elena del dopo guerra come riflesso puntuale di Alcibiade allora uomo in ascesa e impegnato a sostenere a oltranza la spedizione siciliana. La difformità di questa sfrontata Elena delle *Troiane* rispetto ai suoi miti e gli abituali, ammiccanti rinvii tra Elena e Alcibiade, rivelati da Aristofane nelle *Rane* e verosimilmente coltivati dai comici, sono spie importanti. Sono significativi punti di partenza per ripensare il più complesso rapporto tra questa tragedia e l'orizzonte di attesa del pubblico che vi assisteva avendo vissuto e preparandosi a vivere eventi molto traumatici che avevano al centro Alcibiade, ma con effetti che superavano di gran lunga la sua persona.

Pochi mesi prima della rappresentazione, tra l'estate del 416 e l'inverno 416-415, la vicenda di Melo si era conclusa con la spietata repressione inflitta dagli Ateniesi agli isolani e magistralmente

³⁵ Cfr. in particolare *Agamennone* 60-61 e 399-402.

³⁶ Per l'*Elena* e l'*Oreste* sono state fatte ipotesi di inclusione di moduli comici, cfr. Anna Beltrametti, *La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere*, «Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica», 2004, n. 20, pp. 87-113, ma anche questa versione grottesca di Elena descritta da Ecuba quale strappo poteva rappresentare nel gruppo delle donne troiane in miseria?

³⁷ *Poetica* 13, 1453 a 27-30.

narrata, con gli abituali *omissis* sui nomi, da Tucidide (V 84-116). Riconsiderati in parallelo, il commiato di Ecuba sul corpo straziato del piccolo Astianatte, nelle *Troiane*, e il finale del racconto tucidideo non solo si interpretano l'uno attraverso l'altro, ma illuminano senza equivoci il malessere di una comunità messa di fronte alla propria violenza e a sua volta ferita:

Ecuba: Poggiate a terra il bello scudo di Ettore, uno spettacolo doloroso che mai avrei voluto vedere! Potete andare fieri più delle vostre armi che della vostra intelligenza, Achei! Che paura avevate di questo bambino, per dargli una morte così? Temevate che risolvesse Troia dalla rovina? [...] Avete paura di questo piccino? Non è lodevole chi ha paura senza motivo. E tu, mio amatissimo, che morte sciagurata hai avuto! Se fossi morto in difesa della città, nel pieno degli anni, dopo avere goduto delle nozze e del potere, saresti beato, se pur qualcuna di queste cose ha a che fare con la beatitudine. Ma tu le hai solo intraviste o immaginate, figlio mio! Non le hai conosciute, non le hai vissute, pur avendole nella tua casa. Infelice, le mura dei tuoi avi ti hanno straziato il capo, i riccioli che tua madre copriva d'affetto e di baci...da lì, dalle tue ossa rotte, ora sgorga il sangue. Non devo parlare di questi orrori! E le tue mani, hanno la dolce impronta di quelle di tuo padre, ma sono distrutte! Anche la tua bocca è spenta! spesso pronunciava piccole frasi e mentiva, quando mi volavi in grembo e dicevi: «Nonna, taglierò per te un lungo ricciolo e guiderò una processione di coetanei alla tua tomba, salutandoti con un dolce addio». Ora non tu, il più giovane, ma io, una vecchia, privata della patria e dei figli, seppellisco il tuo povero corpo. Tutto è stato inutile: i baci, le cure, le veglie. Cosa potrebbe scrivere un poeta sulla tua tomba? «Gli Argivi uccisero un giorno questo bambino, ne avevano paura». Che vergogna, questa scritta, per la Grecia! (*Troiane* 1156-1191).

[...] Arrivò da Atene un altro esercito al comando di Filocrate di Demea, e i Meli ormai erano stretti da assedio a tutta forza; verificatosi anche un tradimento, si arresero agli Ateniesi a condizione che questi decidessero dei Meli secondo la loro discrezione. E gli Ateniesi uccisero tutti i Meli adulti che catturarono e resero schiave le donne e i bambini, poi occuparono il territorio e vi insediarono 500 coloni (Tucidide V 116, 3-4).

Se poi a questi passi si accostano le versioni concordanti di Plutarco (*Alcib.* 16, 5-6) e dello Pseudo-Andocide (*Contro Alcibiade* 22-23), Alcibiade assume un ruolo decisivo nella tragedia che si è consumata nella storia. A lui è attribuita la grave responsabilità di avere sostenuto –secondo Plutarco– o addirittura proposto –secondo lo

Pseudo-Andocide– il decreto per la sanguinosa punizione dei Meli con l’aggravante di essersi preso una donna cui aveva fatto uccidere il padre e i parenti, di averla ridotta da libera a schiava e di avere generato un figlio con lei: un comportamento che “definivano”, ἐκάλουν, filantropico –dice Plutarco sottolineando l’eufemismo giustificatorio– o una violenza da scena tragica –deplora lo Pseudo-Andocide. Alcibiade è la causa prima dei fatti di Melo e contemporaneamente, come racconta Tucidide VI 15-18 che pure ne riferisce il discorso decisivo, l’uomo di maggior spicco e carisma tra coloro che alimentano gli appetiti siciliani.³⁸

L’Elena impunita, imbellettata, artefatta e mistificatoria che ruba gli occhi di chi la guarda, in contrasto con le donne troiane destinate alla deportazione e alla schiavitù, può alludere al carisma spregiudicato di Alcibiade solo attraverso la mediazione di un contesto più ampio, solo come espressione dell’esaltazione dei vincitori sottesa, nella tragedia, alla prostrazione delle donne dei vinti. Come un’icona kitsch, Elena riassume Alcibiade, assorbendo l’atmosfera alterata e arrogante che si sprigiona intorno a lui, la politica tronfia di capipopolo non scalfiti dal *vulnus* di Melo né dalla vergogna per l’eccesso della forza impiegata, ancora euforica per le proprie vittorie e certa di tornare a vincere.

Sovraimpressioni: la bellezza, la rovina, gli scandali

Con la καινή Ἑλένη, la “nuova” e “strana”³⁹ Elena del 412 il gioco degli scambi, delle allusioni e delle sostituzioni, si fa ancora più vorticoso e paradossale. Quando la tragedia fu rappresentata, alle Grandi Dionisie della primavera 412,⁴⁰ Atene aveva subito da pochi

³⁸ Vale la pena ricordare che anche nel primo stasimo dell’*Ifigenia in Tauride*, rappresentata con alta probabilità nel 414 quando ancora il fronte siciliano non era perduto, sia coltivato con disappunto del Coro il motivo del traversare il mare e affrontare i pericoli a scopo di ricchezza, cfr. particolarmente la prima antistrophe, vv. 407-421. Sul ruolo storico di Alcibiade cfr. anche, Walter M. Ellis, *Alcibiade* [1989], tr. it., Genova, ECI, 1993; Jacqueline De Romilly, *Alcibiade. Un avventuriero in una democrazia in crisi* [1995], tr. it., Milano, Garzanti, 1997 e il più recente Peter John Rhodes, *Alcibiades. Athenian playboy, general and traitor*, Barnsley (South Yorkshire), Pen and Sword Military Books, 2011.

³⁹ Così la definisce Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* 850, riferendosi non solo alla novità –l’Elena era stata rappresentata nel concorso dell’anno prima–, ma anche alla stravaganza, e introducendo la parodia dell’opera che sarà protratta fino al v. 928.

⁴⁰ Non convincono le proposte avanzate da Alan H. Sommerstein, *Aristophanes and the events of 411*, «Journal of Hellenic Studies», 97, 1977, pp. 112-126, e

mesi, nell'estate del 413, la catastrofica sconfitta nel porto grande di Siracusa ad opera dei Siracusani sostenuti dai rinforzi spartani inviati al comando di Gilippo su istruzione di Alcibiade allora rifugiato a Sparta.⁴¹

Il dramma continua ad apparire una strana opera, come la aveva definita Aristofane introducendone la parodia. Si iscrive a pieno titolo, ma con qualche provocazione supplementare, nella stagione del revisionismo euripideo,⁴² incalzante dal 415 delle *Troiane* al 408 dell'*Oreste*, nell'arco di anni in cui Euripide riscrive sistematicamente la materia atridica e troiana in chiave antieroica rispetto a quella omerica e anche eschilea. Nell'impianto e nel tema di fondo la drammaturgia ripropone con estrema evidenza e con complicazioni vistose l'*Ifigenia in Tauride* di due anni precedente.⁴³ Come l'*Ifigenia in Tauride*, l'*Elena* è un dramma di salvazione con l'apparente lieto fine dei Greci esuli o erranti in terra straniera che, dopo essersi riconosciuti, si ricongiungono e tornano in patria. E come l'*Ifigenia in Tauride*, l'*Elena* lavora ed espande il motivo del doppio, della sostituzione e delle false apparenze. Entrambi sono drammi di denuncia che smascherano le narrazioni degli antefatti più scabrosi della guerra di Troia per come i Greci li avevano e se li erano raccontati, per le credenze e le illusioni, κενὴ δόκησις, δοκίματα,⁴⁴ con cui avevano motivato la spedizione contro Troia, archetipo di tutte le guerre a venire, come guerra giusta e necessaria di riscatto. Ifigenia, rediviva, già nel prologo, smentisce come pia menzogna il suo osceno sacrificio mai di fatto consumato, grazie alla sostituzione di una cerva come vittima sull'altare. Anche Elena, nel prologo, smentisce di essere arrivata a Troia: nel letto troiano non è andata Elena, ma il suo doppio, il suo *eidolon* di nuvole e di cielo, fabbricato da Era per punire Paride; lei, la vera Elena con il suo corpo, si è conservata casta e fedele presso la corte di Proteo, il giusto vecchio del mare, sull'Isola di Faro, sul delta del Nilo.

riprese da Vickers, *Alcibiades on the Stage*, pp. 42-43, di abbassare di un anno la data al 411.

⁴¹ Tucidide VII 23 e Plutarco, *Alcibiade* 23, 1-2.

⁴² Così avevo definito le riscritture euripidee, commentando le tragedie atridiche e troiane di Euripide, Torino 2002.

⁴³ Parallelismi, consonanze e coincidenze sono ben evidenziate nell'edizione di Maurice Platnauer, *Iphigenia in Tauris*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

⁴⁴ Cfr. *Ifigenia in Tauride* 176 e *Elena* 36. Il motivo dell'aver combattuto per un'illusione è sapientemente valorizzato nell'*Elena* dalla battuta del servo di Menelao, dopo il riconoscimento di Elena in Egitto: «per una nuvola abbiamo patito tanto?» (v. 707) e di nuovo è ribadito da Elena, v. 1219.

Tuttavia, a differenza dell'*Ifigenia in Tauride*, molto apprezzata da Aristotele per la consequenzialità dell'intreccio e l'equilibrio strutturale,⁴⁵ l'*Elena* dilata sia l'architettura d'insieme sia i singoli moduli in scene corollarie da cui forse vale la pena ripartire per ripensare il senso complessivo della composizione. Il dramma si apre come una commedia dell'innocenza sul personaggio di Elena preservato in Egitto, ma si conclude con il racconto della violenza efferrata, progettata con l'inganno da Elena e compiuta a sangue freddo da Menelao sugli innocenti della scorta inviata dal re Teoclimeno per proteggere quella che crede sua promessa sposa – lo narra al re l'unico superstita alla strage tornato al palazzo (vv. 1526-1618), gettando una luce sinistra sulla cultura dei vincitori, anche su Elena dalle belle caviglie (vv. 1570-1571), e sulla loro propagandata mitezza del *logos*, giocata ideologicamente contro la "forza brutta" dei barbari. Lo stratagemma finale, amplificato rispetto a quello dell'*Ifigenia taurica*, bilancia la zeppa dell'esordio in cui l'intervento, apparentemente senza seguito, di Teucro e il suo mancato riconoscimento di Elena ritardano e raddoppiano con evidenza palmare⁴⁶ il vero inizio dell'azione segnato dall'arrivo di Menelao (v. 386), a scena e orchestra completamente vuote,⁴⁷ e dal riconoscimento reciproco degli sposi.

Della comparsa estemporanea di Teucro, che deve giustificare lo stravagante passaggio per l'Egitto⁴⁸ mentre è diretto a Cipro, è molto difficile dar conto. Né Teucro né il suo più noto fratello, Aiace,⁴⁹ hanno mai avuto prossimità con Elena nella tradizione epica. Un'autorevole tradizione di studi, da Goossens e Grégoire a Delebecque e fino agli studi più recenti,⁵⁰ ha interpretato in chiave eziologica la

⁴⁵ *Poetica* 1455 a 16-21.

⁴⁶ Elena pone a Teucro la stessa domanda sui tempi dell'assedio, dieci anni, e del dopoguerra, sette anni, che porrà a Menelao ottenendo le stesse risposte, cfr. vv. 111-114 e vv. 772-777.

⁴⁷ La corifea ha invitato Elena a rientrare in casa per consultare la giusta Teonoe che tutto sa (v. 317) e Elena, a sua volta, in duetto con il coro, lo ha licenziato e invitato a rientrare (v. 331).

⁴⁸ Teucro (*Elena* 142-150) dice di essere arrivato in Egitto per interrogare la profetessa figlia di Proteo sul suo viaggio per Cipro dove, secondo l'oracolo di Apollo, fonderà una nuova Salamina in onore della sua patria.

⁴⁹ Teucro, figlio di Telamone e della principessa troiana Esione, qui è esule, cacciato dall'isola di Salamina dal padre Telamone che lo incolpa di non avere impedito il suicidio di Aiace, secondo la vicenda drammatizzata nell'*Aiace* di Sofocle.

⁵⁰ Cfr. Henri Grégoire, Roger Goossens, *Les allusions politiques dans l'Hélène d'Euripide. L'épisode de Teucros et les débuts du Teucride Évagoras*, «CRAI. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 84, 1940, n. 3, pp. 206-227; Grégoire, *Euripide*, V, *Notice d'Hélène*, pp. 17-21; Delebecque, *Euripide et la guerre*, pp. 322-346; Margherita Giuffrida, *Fonti sull'ascesa di Evagora al trono*, «Annali

missione di Teucro, secondo l'*Elena*, come riferimento dell'ultima ora alla recente ascesa di Evagora, re di Cipro e discendente dei Teucridi, e al reciproco coinvolgimento delle vicende ateniesi e cipriote. Ma l'ipotesi dell'allusione, o dell'omaggio così smaccatamente fuori contesto nel dramma, invece che superare evidenza l'effetto posticcio.

E se, invece, l'eccentricità di Teucro non fosse che una tessera significativa dell'eccentricità di questa Elena? La protagonista, fin dal prologo, si racconta secondo le versioni meno diffuse e meno verosimili della propria vicenda: con qualche confessata incredulità si presenta ed è narrata dal coro come figlia del bianco uovo di Leda fecondata da Zeus cigno (vv. 17-21; 214-216; 255-259; 1144-1146); a più riprese, insiste sulla propria bellezza come causa di rovina per sé e per i popoli che nel suo nome si sono combattuti (vv. 27; 236-237; 260-261); si diffonde sul suo *eidolon* gassoso costruito da Era (vv. 33-35); si dice pretesto per una guerra che, nel disegno di Zeus, avrebbe dovuto alleggerire la terra oppressa dai troppi abitanti (vv. 39-41).⁵¹ Di più, Elena si presenta con tratti inconfondibilmente demetriaci: è vestita di nero, come la dea madre in lutto e come la dea figlia regina della notte infera; nel duetto della *parodos* invoca le Sirene infernali e Persefone (vv. 167-178) e si racconta rapita da Hermes mentre stava, come Kore, raccogliendo freschi petali di rose (vv. 244-247) per essere portata, come Kore, nella terra desolata.⁵²

della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, 1, 1996, n. 2, pp. 589-627, in particolare p. 617.

⁵¹ Il motivo della terra oppressa dagli uomini è attestato nei *Cypria*, fr.1 Bernabé², e ripreso da Euripide anche in *Eletra* 1280-1283 e in *Oreste* 1641. Sugli aspetti oltremondani dell'Egitto nell'*Elena*, vedi Furio Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus», 45, 1965, pp. 56-69.

⁵² L'epica aveva legato Elena alla sfera di Afrodite, vedi in particolare l'episodio di *Iliade* III 380-446 in cui Afrodite, con le sembianze della vecchia filatrice, riconduce Elena nel letto di Paride. Erodoto II 112, identifica il *temenos* di Afrodite Xenia, a Menfi, con il sacrario di Elena che era stata ospite di Proteo. Plutarco, *Vita di Teseo* 31, racconta di Teseo che aveva rapito la piccola Elena mentre danzava nel tempio di Artemide Orthia. Per le divinità venerate a Sparta, cui Elena, dopo il suo ritorno, dovrà attendere, cfr. il terzo stasimo 1465-1475. Le Leucippidi, Atena Chalkioikos, Apollo e Giacinto, le Iacintidi ricordate dal coro, coincidono con le figure più nominate nel libro sulla Laconia di Pausania che ricorda anche numerosi culti di Artemide venerata sotto numerose epiclesi. Con qualche forzatura e traendo conclusioni non condivisibili sul pericolo che Elena corre da parte della Grande Madre per avere trascurato i suoi riti, i tratti demetriaci di questa Elena e i culti spartani sono studiati da David B. Robinson, *Helen and Persephone, Sparta and Demeter. The Demeter Ode in Euripides' Helen*, in G. W. Bowersock, W. Burkert, M. C. J. Putnam (eds), *Arktouros. Hellenic studies presented to B.M.W. Knox*, Berlin, De Gruyter, 1979, pp. 162-172. Per la scena del rapimento di Kore sul prato fiorito, vedi l'*Inno a Demetra* 1-11.

Chi è questa terza Elena differente dal personaggio omerico come pure da quello erodoteo, legato ancora ad Afrodite,⁵³ e forse anche da quello che si evince dai frammenti di Stesicoro? Chi è questa Elena demetriaca visitata da Teucro e colpita dalle sue invettive?

Non è stato rilevato, ma lo splendido corale del secondo stasimo (vv. 1301-1368) è il perfetto compimento del motivo demetriaco che corre carsico in tutta la tragedia. L'ode, un Inno alla Grande Madre Montana che varia la vicenda di Demetra alla ricerca della figlia arricchendola di immagini e di elementi microasiatici e dionisiaci,⁵⁴ non è affatto centrifuga.⁵⁵ E l'allocuzione diretta del Coro a Elena, nella seconda antistrofe (vv. 1353-1368), con il rimprovero alla protagonista per i riti della Dea Madre celebrati fuori luogo, ἐν θαλάμοις (v. 1354), e solo *pro forma*,⁵⁶ μορφῆ μόνον ἤρχεις (v. 1368):

Antistrofe 2: Nelle tue stanze hai celebrato riti non leciti, ti sei attirata l'ira della Grande Madre, figlia, non rispetti i suoi sacrifici. Hanno grande potere le pelli macchiettate dei cerbiatti, le foglie d'edera intrecciate nei sacri tirsi, il vorticare dei tamburelli nell'aria, i capelli agitati nel nome di Dioniso e le veglie notturne per la dea... la luna... ti contentavi solo della forma⁵⁷ (*Elena* 1353-1368).

non improvvisa, ma suggella il collegamento tematico. Il corale compie il tema e, forse, svela l'enigma.

⁵³ La versione di Erodoto sulla vicenda egizia di Elena è narrata per esteso con l'analisi delle fonti nel *logos* egizio, II 112-120.

⁵⁴ La versione più nota è l'Inno omerico II, ma anche l'Inno Orfico. Al contesto orfico (Fr. 49 Kern e Claudiano, *Il ratto di Proserpina* 2,204-246), sembrano rinviare anche altri dati dell'ode che segnala l'esplosione di una diversa dimensione religiosa dopo la sfiducia negli dèi tradizionali espressa nella seconda strofe del primo stasimo, vv. 1137-1150. Sulla presenza di elementi dionisiaci nell'*Elena*, vedi Giovanni Cerri, *La madre degli Dei nell'Elena di Euripide: tragedia e rituale*, «Quaderni di Storia», 18, 1983, pp. 155-195 e Idem, *Il messaggio dionisiaco dell'Elena di Euripide*, «AION», 9-10, 1987-1988, pp. 43-67.

⁵⁵ L'ode, costantemente sotto la lente degli interpreti che cercano di recuperare la funzione e di cui si sottolinea il carattere di *embolimon* ossia di inserto lirico staccato dall'azione (cfr. Grégoire, *Euripide*, V, *Notice d'Hélène*, pp. 104-105, n.1 e pp. 13-17 della *Notice*), è di fatto ben preparata nel testo drammatico.

⁵⁶ Il passo è corrotto e variamente interpretato, ma le parole ἐν θαλάμοις e μορφῆ μόνον ἤρχεις con riferimento ai luoghi e alla forma risultano normalmente accettate. In particolare, ritengo che il testo costruito sul tema della bellezza, κάλλος, non consenta di interpretare qui il termine μορφά/ή come sinonimo di κάλλος.

⁵⁷ Traduco μορφά con forma e non con bellezza secondo le traduzioni correnti. La rilevante frequenza del termine κάλλος, bellezza, nel testo con riferimento diretto alla protagonista impedisce di appiattare la differenza che, per altro, è ben stabile nel vocabolario greco dove i termini non sono affatto sinonimi né intercambiabili.

Malgrado le corrottele, alcune parole ben leggibili dell'antistrofe sembrano rinviare con una certa precisione ai fatti del 415 secondo le accuse presentate da Tessalo contro Alcibiade sulla determinante testimonianza del meteco Teucro, che, in qualità di concelebrante, *συνεργὸς ὄν*,⁵⁸ aveva confermato, senza nominare Alcibiade, il primo e più debole testimone, Andromaco, il giovane schiavo di Alcibiade: le stanze *θάλαμοι* richiamano troppo da vicino la casa, *ἐν οἰκίᾳ*, in cui secondo i testimoni e la denuncia formale di Tessalo, si sarebbero celebrati i misteri fittizi; il rispetto della forma, *μορφά*, anche in assenza degli autentici contenuti religiosi, richiama l'imitazione strumentale dei riti delle dee – *ἀπομιμούμενον* e *ἀπομιμήσεις* sono i termini impiegati da Plutarco, *Alcibiade* 19,1 e 22,4, mentre Andocide, *Sui Misteri* 11-12, ricorre a espressioni più neutre, *ποιεῖν τὰ μυστήρια ἐν οἰκίᾳ*, *γίγνεσθαι μυστήρια*. Inoltre, non l'Elena del mito, ma l'Alcibiade della storia era legato a Demetra e a Dioniso. E questi legami chiariscono meglio la trasfigurazione di Elena nella tragedia e rendono il riferimento al 415 ancora più pregnante.

La celebrazione fuori luogo e tempo dei misteri di Demetra, forse a scopo di affiliazione o affratellamento politico,⁵⁹ prova la frequentazione eleusina di Alcibiade. E la fastosa processione sulla Via Sacra che Alcibiade, una volta tornato in Atene nel 408/407, volle restituire alla dea, malgrado la perdurante occupazione spartana di Decelea, conferma la sua attenzione per quella sfera di culto e quell'appartenenza (Plutarco, *Alcib.* 34, 3-7). A Dioniso poi Alcibiade è assimilato in più occasioni. In una delle scene più forti del *Simposio* platonico, nella casa di Agatone,⁶⁰ a simposio ormai terminato, Alcibiade si presenta con un seguito di comasti, ubriaco, coronato di edera e di viole, quasi un'epifania di Dioniso, e chiede (218b) che, da un certo punto in poi, solo gli iniziati possano ascoltare il suo discorso. Duride di Samo, in un racconto troppo enfatico per Plutarco che tuttavia lo riporta (*Alcib.* 32, 2 e Ateneo XII 535 C-D), paragona il

⁵⁸ Andocide, *Sui Misteri* 15. La denuncia di Teucro per la simulazione dei Misteri è dettagliata nei capitoli 11-15 e per la mutilazione delle Erme nei capitoli 34-35. Il ruolo determinante di Teucro per le condanne è ribadito al capitolo 67.

⁵⁹ Sulla solidarietà, *φιλία*, meno cogente di quella generata dalla pratica filosofica, ma tuttavia consueta, costruita sulla reciproca frequentazione, *ἐταπρία*, quindi rinsaldata attraverso l'ospitalità, *ἐκ τοῦ ζεῖν*, e la comune iniziazione ai Misteri, *ἐκ τοῦ μείν καὶ ἐποπτεῖν*, è chiaro Platone nella *Settima Lettera* 333e.

⁶⁰ Platone, *Simposio* 212 d-213a, cfr. John P. Anton, *Some Dionysian references in the Platonic Dialogues*, «Classical Journal», 58, 1962-1963, pp. 49-55 e Marta Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca* [1986], tr. it., Bologna, il Mulino, 1996, pp. 331-386, in particolare, pp. 372 s.

ritorno in Atene di Alcibiade, dopo oltre sette anni di erranza, a un corteo dionisiaco: alle triremi attiche cariche di bottino seguivano non meno di duecento navi nemiche catturate nelle battaglie degli Stretti e, sulla nave ammiraglia con la vela di porpora, un flautista e un attore, in costumi teatrali, ritmavano e coordinavano i gesti dei rematori.

Nel quadro complesso del 415 che sembra urgere dietro la drammaturgia, anche Teucro si contestualizza con forti ragioni e, in apertura del dramma, ha la funzione di personaggio chiave: il suo nome era iscritto a pieno titolo nello scandalo dei misteri, come attestano tutte le fonti relative, e i comici avevano divulgato il suo nome come emblematico di quel Putsch. Lo racconta bene Plutarco (*Alcib.* 20,6):

Tucidide omette il nome dei suoi (*scil.* di Alcibiade) accusatori, ma altri fanno il nome di Diocleide e di Teucro ai quali il poeta comico Frinico si riferisce così:

–Carissimo Hermes, sta attento a non cadere a terra, a non romperti e a non provocare le accuse di un altro Diocleide che abbia voglia di far del male.

–Starò attento, certo, non voglio offrire a Teucro, il criminale straniero, il compenso dei delatori (Frinico, fr.58 Edmonds = fr. 61 Kassel-Austin).

Teucro dunque per chiudere il cerchio sul nome che lo aveva aperto. Il personaggio che la letteratura ha abbinato ad Alcibiade in una sorta di binomio. Un mezzo greco, figlio di una donna barbara, nel mito; un meteco, straniero con diritti parziali in Atene, nella storia. Una mezza figura della politica assurta a una strepitosa popolarità dopo la delazione prezzolata del 415 che segna l'ingresso del suo nome, anche nella variante etnica schermata di Frigio, sulle scene comiche e tragiche. A ridosso dei fatti, nella primavera del 414, nello stesso concorso dionisiaco in cui Frinico aveva rappresentato i *Comasti* e colpito Teucro,⁶¹ anche Aristofane menziona un Frigio. Nella *Parabasi* degli *Uccelli*, la commedia con cui l'*Elena* si pone in diretta risonanza su diversi piani,⁶² il Coro nell'epirrema invita tutti

⁶¹ Nell'edizione Kassel-Austin il frammento 61 di Frinico citato non è riferito con certezza ai *Comasti*, ma a commedia non meglio precisata, nella sezione *Incertarum fabularum Fragmenta*.

⁶² Oltre alla memoria poetica, quasi una citazione *verbatim* che il Coro dell'*Elena*, nel primo stasimo di inquietudine religiosa, specialmente ai vv. 1111-1112, esibisce del canto dell'upupa (*Uccelli* 213-214) invocando lo struggente lamento dell'usignolo, forse anche una consonanza tematica lega l'ornitogonia della Para-

i trasgressori della legge e dell'*ethos* condiviso a raggiungere la nuova città dove troveranno un impensato rispetto. Con un pirotecnico e quasi intraducibile gioco di parole anche un tale di nome Frigio è sollecitato:

[...] Se tra voi si trova uno schiavo fuggiasco, marchiato a fuoco, da noi sarà chiamato franco-lino screziato. E se poi c'è uno di nome Frigio, uno come Spintaro, veloce come un fulmine, qui da noi sarà l'uccello di Frigia, un fri...n...guello, della famiglia di Filemone. E se poi c'è uno schiavo della Caria come Essecestitide, quello che viene da fuori, faccia nascere degli avi presso di noi e avrà una fratria (*Uccelli* 760-765).

Il calembour⁶³ lo include tra altri stranieri i cui nomi rivelano non solo la provenienza non greca, ma anche lo statuto sociale servile o inferiore, l'abilità a integrarsi in Atene e la rapidità a squagliarsela dalla città che li aveva accolti. Tutti i tratti salienti del delatore per antonomasia, Teucro-Frigio, che aveva rilasciato la prima testimonianza da Megara, facendosi garantire l'impunità prima di rientrare in Atene. E, a conferma della celebrità cui era assunto Teucro con la sua doppia delazione e della strana coppia inaugurata con l'*Elena*, ancora un Frigio è portato in scena da Euripide, nell'*Oreste*,⁶⁴ in qualità di servo e poi di traditore di Elena.

Le invettive iniziali di Teucro contro Elena e il rimprovero finale del corale demetriaco alla protagonista non solo si illuminano reciprocamente, ma aprono e chiudono, a chiave, un sistema di segnali coerenti che orienta l'interpretazione del testo. Teucro si assume e importa nella tragedia le tracce più importanti, anche quelle che non riguardavano direttamente il suo personaggio, dello

basi degli *Uccelli* 693-702, rubricata come la più antica Teogonia orfica (fr. 1 Kern), e la nascita di Elena dall'uovo fecondato da Zeus-cigno, più volte ricordata nella tragedia e puntualmente anche in questo stesso primo stasimo 1144-1146.

⁶³ Traducendo, ho avvertito e voluto rimarcare l'allitterazione e l'assonanza che un parlante greco poteva percepire tra il nome proprio Σπίνταρος e il nome comune σπινθήρ, nome di uccello, ma anche termine per la scintilla, la saetta, cfr. Aristofane, *Pluto* 1053. Allo stesso modo, ho voluto rilevare l'assonanza tra il nome proprio Ἐξηκεστίδης e il verbo ἐξήκειν che sottolinea il moto da luogo, il venire da, ἐξ, o il venire da fuori, ἔξω. Johann Gustav Droysen in un saggio pubblicato per sezioni, *Des Aristophanes Vögel und die Hermokopiden*, «Reinisches Museum», 3, 1835, pp. 161-208 e «Reinisches Museum», 4, 1836, pp. 27-62, aveva evidenziato frequenti giochi di parola negli *Uccelli* e possibili risposdenze tra altri personaggi coinvolti nei fatti del 415 e alcuni nomi di uccello ricordati allusivamente da Aristofane.

⁶⁴ *Oreste* 1369-1536.

scandalo che ancora intossica la città e il pubblico. Anche la sua meta, Cipro, corrisponde a un luogo marcato di quella stessa vicenda. Se la pertinenza di Cipro nel testo non può essere motivata con la politica di Evagora, la sua menzione è del tutto giustificata come luogo importante di Andocide, il personaggio più potente implicato nei fatti del 415. Cipro era l'isola di provenienza e dei fertili possedimenti di Andocide, in cui Andocide si era rifugiato, con alterne vicende, e dal quale cercava di riprendere le fila dei giochi ateniesi sia con i democratici di Samo sia con gli oligarchici del Governo dei Quattrocento.⁶⁵

I traslati si fanno vertiginosi, la storia sembra irrompere violenta, infiltrarsi sulla scena e lasciare tracce inconfondibili di attualità sulla vicenda antichissima senza cancellarla: il dramma non allude ad Alcibiade attraverso il personaggio e la maschera di Elena, ma recupera Elena attraverso la vicenda che più di ogni altra ha marchiato Alcibiade e ne ha orientato il destino. Questa strana Elena, anche se nella tragedia sta per intraprendere la via del ritorno e del riscatto, ha ormai imboccato la fase discendente della sua parabola e assorbito tutti i traumi della storia. Tornerà nell'*Oreste* del 408, in prossimità del rientro di Alcibiade in Atene e della partenza di Euripide per la Macedonia, ormai come ombra della bellezza che era stata. Cercherà ancora di creare illusioni, ma senza riuscirci. Sarà riconosciuta per quello che era, sempre la stessa donna di una volta: ipocrita e preoccupata di apparire per avere, come nelle *Troiane*; accusata e tradita non più da un Teucro furente e tragico, ma da un Frigio ridicolo servo di due padroni, che prima con il flabello aveva sventolato la sua signora nel palazzo e poi, in ginocchio davanti a Oreste, in *proskynesis*, dice male della padrona di un tempo, pronto a svenderla ai nuovi padroni in cambio della propria incolumità.

La storia di Atene, che aveva preso toni da tragedia, dal 408 sembra virare in farsa, inconsapevole delle future tragedie in cui tracollerà alla fine secolo. E la bellezza, il κάλλος, che sembrava aver guidato il miracolo ateniese è ormai compromessa nella sua eroina e nell'uomo più bello, quell'Elena incarnata, che aveva sedotto le *élites* e la massa del secondo V secolo.

⁶⁵ Andocide, *Sui Misteri* 4 e 132; *Sul ritorno* 20 e 21; Pseudo Lisia, 6, 6 e 26-29.

Abstract: Lo studio rilegge alcuni testi significativi seguendo le tracce del personaggio storico, Alcibiade, e della figura mitica, Elena, che hanno incarnato la bellezza assoluta nel pensiero e nella cultura greca antica. Prestando particolare attenzione ai giochi allusivi e metaforici che associano Elena e Alcibiade e incrociano le loro vicende in stranianti scambi delle parti, la rilettura cerca di superare il fraintendimento classicistico e museale della bellezza greca come armonia e perfezione. Alla luce dei testi poetici, drammaturgici e storiografici, la bellezza di Elena e Alcibiade appare un'ambivalente forza carismatica che attrae e spaventa, che destabilizza la vita degli individui e le società nella storia. Il filo conduttore del saggio attraversa i testi di Omero, Eschilo, Euripide, Aristofane, Tucidide, Andocide, Plutarco.

The essay re-proposes seminal classic texts on the footsteps of Alcibiades as a historical character and Helena as a mythical figure, who both embodied absolute beauty in ancient Greek thought and culture. The analysis goes beyond the classicistic and museographic interpretation of Greek beauty as harmony and perfection, and is based on allusions and metaphors associating Helena and Alcibiades and comparing their adventures in surprising and ambiguous variations in role-playing. Texts from Greek poetry, drama and historiography show how Helena's and Alcibiades's beauty becomes an ambivalent and charismatic force which both attracts and frightens, while destabilising individual lives and societies in history. The essay leads the reader through texts by Homer, Aeschylus, Euripides, Aristophanes, Thucydides, Andocides and Plutarch.

Keywords: bellezza, desiderio, eros, carisma, ambizione, ambiguità, scandali, poesia, storia; beauty, desire, eros, carisma, ambition, ambiguity, scandals, poetry, history.

Biodata: Anna Beltrametti è professoressa di *Letteratura greca* e di *Drammaturgia antica* presso l'Università di Pavia. I suoi interessi sono focalizzati principalmente sulla letteratura del periodo classico, con particolare attenzione per la storiografia e il teatro attico del V secolo, e sulla letteratura ellenistico-imperiale di lingua greca tra I e II secolo d.C. A questo filone di ricerca principale affianca l'attenzione costante per la memoria dei testi greci nelle letterature e nel pensiero moderni e contemporanei (annabelt@unipv.it).

Anna Beltrametti is professor of *Greek Literature* and *Ancient Drama* at the University of Pavia, Italy. She is especially interested in the literature of the classic period, with particular attention to Attic historiography and drama of the V century BC, and Hellenistic-imperial Literature in Greek of I-II century AD. Her research, however, includes constant attention for the memory of ancient Greek texts in modern and contemporary literature and philosophy.

LUCIA BELTRAMI

La bellezza femminile nella cultura romana

1. I canoni della bellezza femminile e il suo potere

Per affrontare il tema della bellezza femminile nella cultura romana si deve prima di tutto individuare quali fossero almeno i principali tratti costitutivi del canone di bellezza femminile.¹ Per quanto riguarda in particolare il viso, l'ideale era rappresentato da una carnagione bianca con guance rosee e capelli biondi.² Tale mo-

¹ I termini che, in latino, designano la nozione di “bellezza” sono sostanzialmente tre: *forma*, *pulchritudo* e *venustas*. Il primo indica in realtà più genericamente l’“aspetto”, la “complexione” e solo secondariamente il “bell’aspetto”: e così incontriamo poi l’aggettivo *formosus* nel senso di “bello”, cfr. Maurizio Bettini, *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, in Id., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 313-356; per *forma* soprattutto p. 346 ss. Il secondo ha invece un significato più specifico, in quanto indica la bellezza come «un’armonia –per quanto riguarda il corpo– delle membra ben proporzionate, unita a un bel colorito», Cicerone, *Tusculanae disputationes* 4,13,31. Infine, *venustas* sembra indicare piuttosto la bellezza in quanto associata al fascino, su questo termine cfr. Maurizio Bettini, *Venus venusta. Il corpo femminile fra piacere, filtri amorosi e voglia di perdonare*, in Gianna Petrone, Salvatore D’Onofrio (a cura di), *Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto*, Palermo, Flaccovio, 2004. Ma molti sono i lavori su questi termini: si veda almeno Pierre Monteil, *Beau et laid en latin*, Paris, Klincksieck, 1964.

² La predilezione per questo modello si manifesta soprattutto nella poesia amorosa di Catullo e ancor più nelle opere di Ovidio: Catullo 64,63 (capelli biondi); Ovidio, *Fasti* 2,763 (carnato bianco e capelli biondi: è detto di Lucrezia); Id., *Amores* 1,8,35 (guance rosee sulla pelle bianca); 2,4,39 (pelle bianca e capelli biondi); Id., *Medicamina faciei* 52 (pelle del viso bianca); Id., *Metamorphoses* 10,594 (di Atalanta: spalle e corpo candidi); cfr. ad es. Jean André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, C. Klincksieck, 1949, pp. 25-42 e p. 327; vedi inoltre Gabriella Costarelli, *I*

dello di bellezza è per molti aspetti riconducibile a quello che spesso si afferma nelle società fondamentalmente agricole, in cui solo chi non è costretto al lavoro nei campi può avere una pelle bianca, non abbronzata; e quindi diventa automaticamente anche segno di ricchezza e nobiltà di lignaggio.³ D'altra parte, per motivi analoghi, neanche il colorito rubicondo (che ugualmente nasceva dal lavoro all'aria aperta) poteva essere apprezzato dal punto di vista estetico, come appare chiaramente in Ovidio (*Ars amatoria* 3,303 s.): «quella, come la moglie rubiconda (*rubicunda*) di un umbro, cammina a gambe larghe, a grandi passi», ma soprattutto *Medicamina faciei* 13: «Hanno preferito curare le terre del padre piuttosto che se stesse: quando la matrona, rubiconda [...]». Inoltre, come sottolinea Rosati, si crea qui un'opposizione coi *candida ora* (la pelle del viso bianca) del v. 52.⁴

A questo punto, per poter parlare della bellezza nella cultura romana (non solo di quali ne fossero i canoni, cui abbiamo or ora accennato, ma soprattutto del modo in cui essa era considerata), occorre partire da alcune osservazioni: prima di tutto, dalla constatazione che anche nella società della quale ci occupiamo la bellezza femminile era molto apprezzata, e che il potere che essa esercitava era ritenuto molto grande. Ciò emerge con evidenza infinite volte in testi di vario genere e anche in ambito mitico: si ricordino ad esempio storie come quella di Dafni, che non riesce a mantenere la promessa fatta alla sua innamorata –una ninfa– di non unirsi ad altre donne perché attratto irresistibilmente dalla bellezza della figlia di un re (fatto in conseguenza del quale la ninfa lo punirà accecandolo: Servio, *ad Bucolica* 5,20). Ma soprattutto appare paradigmatica una versione del mito delle Gorgoni riportata ancora una volta da Servio (*ad Aeneidem* 6,289) e attribuita al poeta Sereno:⁵ esse erano in realtà delle fanciulle di una bellezza straordinaria (*unius pulchritudinis*), tanto

cosmetici, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 57 ss. Che il riferimento a questo canone di bellezza trovi pienamente spazio nella letteratura solo con la poesia d'amore non deve sorprendere, anche perché, come vedremo, esso –proprio in quanto canone di bellezza– doveva essere considerato culturalmente accettabile e non “pericoloso” solo in relazione a donne che non fossero matrone o destinate a divenire tali. E infatti altri richiami a tali tratti caratterizzanti il canone di bellezza si trovano nella commedia, soprattutto plautina: si veda ad es. Plauto, *Mostellaria* 258 ss.

³ Il disprezzo verso la pelle abbronzata affiora ad es. nel passo richiamato da Gianpiero Rosati: Ovidio, *I cosmetici delle donne*, a cura di G. R., Venezia, Marsilio, 1995, p. 65, commento ai vv. 11-16; Orazio, *Epodi* 2,41: «perusta solibus». Com'è noto, è relativamente recente l'inversione di segno, per cui si iniziò ad associare l'abbronzatura non al lavoro, ma alla vacanza e quindi alla ricchezza.

⁴ Ovidio, *I cosmetici*, p. 65.

⁵ Ma cfr. anche Servio, *ad Aeneidem* 2,616.

che, quando i giovani le vedevano, restavano come imbambolati (*torpebant*) per lo *stupor*. Da qui sarebbe nata la credenza che chi le avesse viste sarebbe stato trasformato in pietra.

È particolarmente rivelatore il fatto che costituivano sostanzialmente motivo di sorpresa o ammirazione i casi in cui la bellezza non riusciva ad ottenere quanto si prefiggeva. Si pensi a tal proposito al racconto di Floro (*Epitoma* 2,21,9) relativo alla vicenda riguardante la fine di Antonio e Cleopatra. Egli narra che, dopo che Antonio si era gettato sulla spada, la regina, buttatasi ai piedi di Cesare, cercò di sedurre gli occhi del vincitore (*temptavit oculos ducis*), ma invano: la sua bellezza (*pulchritudo*) non riuscì a superare la *pudicitia* del principe. La bellezza doveva evidentemente essere ritenuta uno strumento potente, cui la donna – o meglio, come vedremo, un certo tipo di donna – poteva usualmente far ricorso e al quale l'uomo era solito cedere. Si ricordino a questo proposito racconti come quello riguardante Frine, che si sarebbe salvata da una condanna non per la difesa, per quanto abilissima, di Iperide, ma perché aveva mostrato il proprio bellissimo corpo, che aveva messo a nudo strappandosi la tunica.⁶

2. La bellezza e i diversi status femminili

Ma c'è un altro dato dal quale per il nostro discorso non è possibile prescindere. Se infatti nelle culture occidentali contemporanee si può sostanzialmente parlare di “donna” *tout court* (la “donna europea” o la “donna americana”), nella cultura di cui andiamo a occuparci, così come in molte altre, antiche e non, una simile nozione di fatto non esiste. Esistono vari tipi di *status* femminili che niente hanno (niente devono avere) a che spartire fra loro. Ad esempio il comportamento e l'aspetto esteriore di una *matrona* (donna sposata di alto rango) o di una *virgo* (ragazza vergine, non ancora sposata, che vive nella nobile famiglia d'origine, sotto il potere –la *potestas*– del padre) non hanno nulla in comune con quelli non solo di una prostituta, ma neanche di una *liberta* o di una donna plebea di basso rango. Non vi sono, insomma, su alcun piano, punti di contatto, di sovrapposizione tra figure appartenenti a differenti strati sociali e culturali, a differenza di quel che generalmente accade, ad esempio, nella cultura in cui

⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria* 2,15,9. Ma, riguardo alla stessa famosa meretrice ateniese, si ricordi l'aneddoto riportato da Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium* 4,3, *externa exempla* 3), in cui si racconta di un suo per così dire sorprendente insuccesso: in quel caso infatti ella non era riuscita a sedurre Senocrate nonostante fosse molto bella ed elegante.

viviamo. È da questo presupposto che dobbiamo partire per capire le valutazioni che incontriamo nel mondo romano (e soprattutto in quello più antico) rispetto all'idea stessa di "bellezza femminile".

A questo punto, anche per poter entrare nella logica dei Romani, dobbiamo prendere in considerazione il ruolo ricoperto dalla donna sposata d'alto rango. Il matrimonio in realtà era una pratica che caratterizzava in maniera assolutamente prevalente le fasce sociali più alte, le quali non potevano prescindere da quello che era l'unico modo per mettere al mondo dei figli legittimi, che del padre fossero eredi per quanto riguardava il nome, i beni, il patrimonio di meriti e virtù che costituivano i tratti distintivi di ogni stirpe (la *gens*): la semplice discendenza di natura biologica non aveva infatti alcun riconoscimento né valore sociale presso i Romani. Se un Romano avesse avuto anche molti figli, dei quali però nessuno legittimo, sarebbe morto senza eredi che in qualche modo propagassero la sua fama e la sua stirpe.⁷ In questa prospettiva possiamo avvicinarci a quello che era l'atteggiamento dei Romani nei confronti di questa istituzione: che non nasceva per ratificare e tutelare un rapporto di natura specificamente affettiva ed erotica, ma era appunto finalizzato – si parla naturalmente delle fasce più alte della società, quelle che erano costituite da stirpi nel senso vero e proprio della parola – alla propagazione della *lignée* attraverso la nascita di figli all'interno di un regolare matrimonio. Come avviene in tutte le società fortemente agnatizie, quale quella romana, è di primaria importanza che sia garantita la certezza della paternità, che può essere assicurata soltanto da un comportamento sessuale assolutamente corretto da parte delle spose.⁸

Risulterà evidente che non è con tale figura femminile che l'uomo romano doveva realizzare i propri desideri di natura erotica. Al contrario, chi era d'alto rango non doveva avere con la moglie un rapporto intenso, passionale: ciò avrebbe rappresentato una minaccia per una vita coniugale che doveva correre sui binari imposti dalla cultura.⁹ Non si doveva correre il rischio di perdere il controllo di sé,

⁷ Su questi temi rinvio al mio *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari, Edipuglia, 1998.

⁸ Naturalmente, caso a parte è quello dell'adozione: che però si configura come una pratica nella quale si conosce e, potremmo dire, si "controlla" la non-appartenenza al sangue della propria stirpe.

⁹ Si ricordi ad es. Seneca, *De matrimonio*, frammenti 26 e 27: Lucio Anneo Seneca, *I frammenti*, a cura di Dionigi Vottero, Bologna, Pàtron, 1998; da vedere è anche il commento dell'editore stesso ai frammenti in questione, *Ibidem*, p. 245 ss. Cfr. Lucia Beltrami, *L'"impudicizia" di Tarpeia: trasgressioni e regole del comportamento femminile a Roma*, Pisa, Tesi di Dottorato, 1989, p. 85 ss.; Lucio Anneo Seneca, *Contro*

di privilegiare la passione per la sposa rispetto ai doveri nei confronti della propria stirpe e della città – e ciò è efficacemente sintetizzato dall’aneddoto riportato da Plutarco riguardante un senatore espulso dal senato da Catone il Censore per aver baciato la moglie alla presenza della figlia.¹⁰

Ben si comprende anche come in tale prospettiva (che in certo modo si ricollega al potere della bellezza femminile cui abbiamo accennato sopra) siano non pertinenti, e anzi inopportune, le attrattive esercitate da una moglie, che inevitabilmente creerebbero un grande pericolo da un duplice punto di vista: da un lato potrebbero infatti accendere la passione nello sposo, rendendolo in qualche modo l’adultero di sua moglie,¹¹ e dall’altro sarebbero suscettibili di creare delle opportunità di adulterio (e a queste tentazioni la moglie potrebbe poi cedere, svolgendo così anche lei una parte attiva nel rapporto colpevole) oppure di scatenare una passione illecita – e pericolosissima, anche se non corrisposta – in un uomo che non sia il marito.

3. *La pericolosità di una moglie troppo bella*

Per quanto riguarda questo aspetto, è da tenere presente che un marito troppo innamorato o legato alla moglie – e quindi in qualche modo da essa dipendente e guidato nelle decisioni: insomma, suo “schiavo” – non costituiva un modello positivo. Un marito doveva mantenere la propria assoluta autonomia di giudizio e doveva essere in grado di mettere al primo posto i doveri verso se stesso, la propria stirpe e la città: non doveva dunque neppure essere fuorviato dalla passione per una donna, tanto meno per la moglie,¹² figura destinata a incarnare un rapporto istituzionalizzato, finalizzato a scopi di tutt’altro tipo. Per l’uomo che manifestasse un tale atteggiamento, a partire da Virgilio, veniva impiegata la definizione di *uxorius*,¹³ termi-

il matrimonio, a cura di Mario Lentano, Bari, Palomar 1999², soprattutto p. 86 s. (commento al frammento 26 ediz. Vottero) e p. 95 ss.

¹⁰ Plutarco, *Vita di Catone*, 17,7.

¹¹ Ricaviamo quest’informazione – ancora una volta – da un frammento di Seneca, *De matrimonio*, frammento 27 ediz. Vottero. Echi – non solo concettuali, ma anche verbali – di questi brani del *De matrimonio* si troveranno ancora in Andrea Cappellano, cfr. Beltrami, *L’impudicizia*, p. 142, n. 205. Su questi testi cfr. *Ibidem*, p. 85; Mario Lentano in Seneca, *Contro il matrimonio*, p. 87 s.

¹² Questi sentimenti avrebbero potuto influenzare i comportamenti e le decisioni dell’uomo sia nella vita privata che in quella pubblica: ma su questo torneremo tra poco. Si veda comunque in proposito un interessante passo di Girolamo, *Adversus Iovinianum*, 1,49.

¹³ Su questo aggettivo cfr. Alfonso Traina, s.v. *uxor*, in *Enciclopedia virgiliana*, V,

ne che non rappresentava certo un complimento. Ma vediamo i versi dell'*Eneide*, nei quali Mercurio si rivolge a Enea rimproverandolo di aver disatteso i compiti assegnatigli dal fato (4,265-267): «Ora poni le fondamenta dell'alta Cartagine, e al pari d'un marito troppo servizievole [*uxorius*] edifichi una bella città, dimentico del regno e delle sorti! [...]». Particolarmente illuminante è poi il commento di Servio al verso 266: «*uxorius* significa eccessivamente dedito o servizievole nei confronti della moglie, come dice Orazio» (*Uxorius nimium uxori deditus vel serviens, ut Horatius uxorius amnis*).¹⁴ Qui dunque, significativamente, il termine è riferito a Enea che non si decide a lasciare Didone per compiere il suo destino. Sulla valenza dell'aggettivo in questo tipo di contesti si veda infine anche un passo di Quintiliano: «amico fedelissimo, e marito anche troppo dedito alla moglie: fatto che perdoniamo –aveva avuto un figlio maschio».¹⁵

Del resto, il motivo della pericolosità della bellezza femminile nell'ambito coniugale (anche indipendentemente dal rischio di adulterio per così dire volontario) –sul quale torneremo pure più avanti, a proposito della *forma uxoria*– compare riguardo a una relazione che si configura come una sorta di paradigma mitico, quella tra Marte e Venere. Servio infatti, commentando l'espressione virgiliana di *Aeneis* 8,393 (*formae conscia coniunx*, «la moglie, conscia della propria bellezza»), scrive che la dea era consapevole di aver “rovesciato” le intenzioni del marito con gli inganni e la bellezza (*intellexit se dolis et pulchritudine pervertisse mentem mariti*).

Ma anche una storia narrata da Tacito (*Annales* 15,59) fa luce sui pericoli che la bellezza della sposa può comportare per il marito e, potremmo dire, per il matrimonio stesso. Quando –ai par. 4 s.– parla della morte di Pisone, lo storico racconta delle vergognose adulazioni di costui, prima di uccidersi, nei confronti di Nerone. Tale disdicevole comportamento fu causato dall'amore per la mo-

Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 411.

¹⁴ Servio cita Orazio, *Carmina* 1,2,19 s. Su questo atteggiamento nei confronti della sposa si pensi anche a passi quali Plauto, *Asinaria*, *argumentum*, 1 s.: «amanti argento filio auxiliariet / sub imperio vivens volt senex uxorio»; Seneca padre, *Controversiarum excerpta* 5,2,1: «desertor patris, inimici cliens, uxoris mancipium, non flevisti patrem, non quaesisti; sic inimico placuisti». Il capovolgimento totale che caratterizza quest'ultima situazione si esprime per l'appunto attraverso l'indicazione di tre comportamenti, che evidentemente, agli occhi dei Romani, dovevano risultare rivelatori di una situazione di inaccettabile rovesciamento del codice culturale condiviso: non a caso, riguardo alla relazione con il padre, un nemico personale e la moglie.

¹⁵ Quintiliano, *Declamationes*, 388,3: «Habuimus adulescentem optimum propinquum, mitissimum patronum, fidelissimum amicum, maritum vero nimium quoque uxorium: quod ignovimus –filium sustulerat».

glie, donna *degener* e *sola corporis forma commendata* («di basso rango» e «meritevole di elogio esclusivamente per la sua bellezza»), che Pisone stesso, poco onorevolmente, aveva sottratto a un amico. E appunto la *patientia* («accondiscendenza») di quest'ultimo e l'*impudicitia* della donna avevano procurato cattiva fama al console. Questo passo è molto interessante perché da esso si evince come la bellezza possa avere quale effetto l'allontanamento dell'uomo dai suoi doveri, quando si crei una sorta di cortocircuito culturale tra la bellezza e il ruolo di moglie da una parte e dall'altra il ruolo di marito e la passione per la sposa come per un'amante. In ultima analisi, sembra che il comportamento disonorevole di Pisone, contrario al *mos* e al suo stesso rango, sia originato dall'inopportuna passione per la sposa, a sua volta causata dalla bellezza di lei: unico suo pregio, come sottolinea con durezza lo storico. Del resto, non si dimentichi che proprio quella bellezza aveva in precedenza portato Pisone a sottrarre la donna ad un amico, quando ella era sua moglie, e a sposarla nonostante l'inferiorità di lei rispetto al proprio rango – inducendolo tra l'altro a contravvenire al principio fondamentale della sacralità dell'*amicitia*. Dunque, la bellezza della donna, unita qui a un atteggiamento colpevole, all'*impudicitia*, alla condiscendenza a commettere adulterio ai danni del precedente marito, porta Pisone a una malsana passione e a un indecoroso matrimonio, con inevitabili trasgressioni rispetto al codice culturale vigente.

4. La pericolosità della bellezza per le donne “perbene”

Per quanto riguarda invece il fatto che la bellezza di una sposa possa aprire la via all'*adulterium*, oltre alla modalità, per così dire, più ovvia (quella dell'attrazione esercitata su un uomo estraneo, che a sua volta faccia invaghiare la donna e le faccia dimenticare i suoi doveri), se ne presenta un'altra, che significativamente troviamo elaborata e rappresentata anche nel mito. Il riferimento è a quelle situazioni in cui la bellezza di una sposa scatena i desideri illeciti di un uomo diverso dal marito, il quale, si noti, può essere sia un estraneo sia addirittura un parente, in particolare un parente del marito, come avviene nella ben nota – e che tante tracce ha lasciato nella letteratura e nell'arte occidentali – vicenda di Lucrezia. Basti qui ricordare brevemente il racconto di Livio,¹⁶ il quale narra che, a seguito di una disputa sulla *pudicitia* delle spose nata tra i capi dell'esercito in una pausa dei combattimenti all'epoca di Tarquinio

¹⁶ Tito Livio, *Ab urbe condita*, 1,57-59.

il Superbo, che sarà l'ultimo re di Roma, Collatino –incautamente, inopportuno– suggerì di fare una puntata alle varie case per verificare di persona il comportamento delle mogli. Ora, mentre le spose etrusche erano occupate in festeggiamenti, Lucrezia, moglie di Collatino, fu trovata a lavorare la lana con le ancelle, come una perfetta matrona. La straordinaria, paradigmatica pudicizia della donna, unita alla sua altrettanto eccezionale bellezza, fece però sì che Sesto Tarquinio, figlio del re, se ne invaghisse¹⁷ e, approfittando della parentela che lo legava a Collatino e che portò Lucrezia ad accoglierlo in casa come ospite, la costringesse a quello che, diciamo *tecnicamente*,¹⁸ per i Romani era un *adulterium*, cioè un rapporto sessuale con una donna sposata (mentre ogni rapporto sessuale di un uomo sposato con una qualsiasi donna non costituiva *adulterium* nei confronti della moglie: tale colpa sussisteva unicamente se veniva coinvolta la moglie di un altro uomo, al quale solo veniva fatto il torto). Ciò che accadde a Lucrezia –quello che cioè ai nostri occhi sarebbe uno stupro– fece sì che la donna non potesse più garantire l'autenticità della discendenza. In tali casi, la cosa più corretta che una matrona potesse fare per aderire a quanto il codice culturale prescriveva per una brava sposa era uccidersi: e infatti Lucrezia si suicidò, virilmente pugnalandosi e rivendicando la correttezza del proprio comportamento (ella evidentemente non aveva svolto alcun ruolo attivo nell'adulterio). Proprio in conseguenza di questi intollerabili avvenimenti, i sovrani etruschi furono cacciati per sempre da Roma e la monarchia ebbe termine.

Già a una prima riflessione su questo mito possiamo mettere a fuoco alcuni elementi significativi per la nostra indagine. Prima di tutto, risulta evidente l'inaccettabilità del comportamento del marito, Collatino. Costui, infatti, si fa indebitamente prendere dalla vanità e dall'orgoglio ed esibisce la sposa, nella sua bellezza e nella sua estrema pudicizia: e questo è di per sé un atteggiamento sbagliato, anzi riprovevole, che porta –quasi inevitabilmente, e addirittura a causa di un parente: il pericolo è sempre e ovunque in agguato– al tragico epilogo, originato in sostanza dall'aver risvegliato l'incontrollata e colpevole libidine di Tarquinio. D'altra parte, un'ulteriore circostanza che viene evidenziata da Livio come da molte altre fonti è rappresentata dal fatto che Lucrezia era di una bellezza straordi-

¹⁷ *Ibidem* 1,57,10: «cum forma tum spectata castitas incitat». Ma cfr. anche Ovidio, *Fasti* 2,763.

¹⁸ Lo definiva così Sarah B. Pomeroy, *Donne in Atene e Roma*, tr. it., Torino, Einaudi, 1978, p. 171.

naria, cosa che costituiva comunque un motivo di inevitabile pericolo e non portava in un contesto matrimoniale alcun vantaggio.

L'avvenenza dell'incolpevole Lucrezia è presentata pertanto nella sua intrinseca negatività e pericolosità per questo suo potenziale di attrazione e quindi di attivazione della libidine maschile, il che avviene più spesso quando si tratta di potenti, che non temono, forti della loro posizione, le conseguenze del loro atto, che viola le norme fondamentali della convivenza civile: le quali presuppongono appunto il rispetto del meccanismo di corretta prosecuzione delle stirpi.¹⁹ E, non a caso, proprio questa trasgressione si configura nel mito come la causa della caduta dell'arrogante trasgressore e del suo tirannico potere.

Del resto, questa "lettura" della bellezza di una donna che già sia una sposa o che comunque sia destinata a diventarlo emerge con estrema chiarezza pure da un altro mito molto noto, quello di Virginia, in cui è la cacciata dei decemviri a essere segnata da un comportamento sessuale inadeguato da parte di chi detiene il potere. In esso si verifica infatti il tentativo da parte del decemviro Appio Claudio di far dichiarare sua schiava, per poterne poi disporre, la vergine Virginia, appartenente alla nobiltà plebea e promessa sposa di un ex-tribuno della plebe.²⁰ Anche qui, come evidenziano con estrema forza le nostre fonti –tra le quali, ancora una volta, Livio (3,44 ss.)–, ciò che attrae l'uomo e lo porta all'intollerabile decisione di far violenza alla ragazza è la sua sorprendente bellezza.²¹

Ma certo anche molti altri racconti, più o meno noti, che non è qui possibile prendere in esame in dettaglio, presentano, pur con modalità differenti, quale tema centrale il potere da parte della bellezza femminile di scatenare negli uomini una libidine irrefrenabile. Fra essi è opportuno richiamare la storia riguardante una ragazza di Ardea, meno conosciuta ma in questo contesto altrettanto inte-

¹⁹ Su questo rinvio a Beltrami, *Il sangue*. Ma ricordiamo almeno il discorso di Icilio –il fidanzato di Virginia– in Livio, *Ab urbe condita*, 3,45,6-11, e le parole dello stesso Virginio poco più avanti nel medesimo passo di Livio (3,47,7).

²⁰ Presenta molte affinità con queste vicende mitiche il racconto ciceroniano (*Verrinae* II,1,25 s.) riguardante Verre e la figlia di Filodamo, che meriterebbe un'analisi dettagliata che mi è impossibile affrontare in questa sede.

²¹ Il decemviro è detto «pazzo per la passione» (*amore amens*: questo è un nesso particolarmente forte per la presenza dell'allitterazione) per questa ragazza dalla straordinaria avvenenza (*forma excellens*): Livio 3,44,4. Per questi due miti –e per le tematiche ad essi connesse– vorrei rinviare, oltre che a Maurizio Bettini, *Antropologia e cultura romana*, Roma, NIS, 1986, p. 69 ss., al mio *Il sangue*, p. 57 ss. L'interesse per questo mito –considerato da varie angolazioni– è molto cresciuto negli ultimi anni.

ressante. Come racconta Livio, in questa città si scatenò una terribile lotta intestina tra patrizi e plebei, originata da un giovane patrizio e da un plebeo che si contendevano le nozze con una vergine plebea celebrata per la sua bellezza.²² Non possiamo poi non ricordare il ben più noto racconto di Livio (1,9 ss.) riguardante la vicenda delle Sabine. Durante il ratto i giovani romani, come convenuto, si lanciarono a rapire le vergini; tra le altre furono prese alcune ragazze di particolare bellezza (1,9,11: *forma excellentes*), destinate agli uomini più in vista. Una di loro, assai più bella delle altre,²³ fu rapita dagli uomini di un certo Talassio; e questi ultimi, per evitare che le si usasse violenza (*ne quis violaret*), gridarono ripetutamente che la portavano da Talassio (da qui sarebbe derivato l'uso rituale di questo grido durante le cerimonie nuziali).²⁴

In sintesi, insomma, una bellezza straordinaria crea un pericolo per una donna perbene, accendendo – perfino suo malgrado – insani desideri, che dovrebbero rimanere ben lontani dall'ambito matrimoniale.²⁵

Del resto, è interessante osservare come si riscontri una dinamica per alcuni aspetti analoga a quella in atto negli episodi di Lucrezia e Virginia in un testo di natura molto differente: una testimonianza dello storico Tacito, il quale narra la vicenda di Poppea, che «ebbe ogni dote tranne l'onestà» e che aveva ricevuto dalla madre, donna più bella di tutte le altre donne della sua epoca, parimenti «notorietà e bellezza».²⁶ Poppea, moglie di un cavaliere romano, commise

²² Livio, *Ab urbe condita* 4,9 s.; nel par. 4 del cap. 9 lo storico parla della vergine *maxime forma nota* – questa del resto era l'unica dote della ragazza dalla quale il nobile era stato conquistato.

²³ Livio, *Ab urbe condita* 1,9,12: «*unam longe ante alias specie ac pulchritudine insignem*»; ma cfr. anche la notizia che ci trasmette Festo nella sua *epitome* del *De verborum significatu*, s. v. *Talassionem*, p. 480 ediz. Wallace M. Lindsay, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1913.

²⁴ Cfr. anche Beltrami, *L' "impudicizia"*, p. 71 e n. 135.

²⁵ Si veda a questo proposito anche il noto episodio della moglie di Orgiagonte, del quale riporta una versione sintetica Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium* 6,1 *externa exempla* 2: la donna, fatta prigioniera dai Romani, a causa della sua straordinaria bellezza fu costretta a subire violenza da parte del centurione al quale era stata affidata in custodia, ma poi vendicò l'offesa inflitta alla propria *pudicitia* facendolo uccidere.

²⁶ Tacito, *Annales* 13,45 s. Oltre che bella, Poppea era nobile e ricca; e Tacito specifica che il suo modo di parlare era piacevole e la sua intelligenza vivace. Ostentava modestia e aveva abitudini dissolute. Usciva in pubblico raramente e, quando lo faceva, teneva una parte del volto coperta da un velo, sia che non volesse mostrarsi completamente agli sguardi altrui, sia che fosse soddisfatta di quell'abbigliamento.

adulterio con Otone, che poi la sposò. A questo punto –come ci racconta ancora Tacito in questo stesso passo– Otone, intimo amico di Nerone, «cominciò a lodare all'imperatore la bellezza e la raffinatezza della moglie, sia che la passione lo avesse reso incauto, sia che egli volesse accendere la passione nel principe, nella speranza che il possedere la medesima donna creasse fra loro un nuovo vincolo che accrescesse il suo potere».²⁷ Spesso, mentre si alzava dalla mensa di Cesare, fu udito ripetere che si recava da lei (grazia concessagli dalla sorte), nobiltà e bellezza fatte persona,²⁸ desiderata da tutti, fonte di gioia per i prediletti dalla fortuna; dopo tali allettamenti non fu lungo l'indugio da parte di Nerone. Poppea, accolta a corte, incominciò dapprima a esercitare il suo influsso con le arti della lusinga, fingendosi incapace di resistere alla passione e conquistata dalla bellezza di Nerone»: e la situazione giunse a tal punto che Otone fu allontanato prima dall'imperatore e poi anche da Roma.

Dunque, abbiamo qui, per alcuni aspetti, una sorta di trasposizione, di versione “storicizzata” di quanto narrato nelle vicende di Lucrezia e Virginia. Da un lato, infatti, si ha una donna che (a differenza di quanto avviene nei miti di cui abbiamo appena parlato) non è certo esempio di pudicizia. Ella infatti, prima di sposare Otone, commette con lui adulterio: il che si associa al comportamento culturalmente sbagliato dell'uomo, che prima commette adulterio con la moglie di un altro uomo, poi la sposa e infine, per stupidità o per uno spregevole calcolo, ne elogia la bellezza, inducendo Nerone a invaghirsi di lei. A quel punto, secondo quanto ci riferisce Tacito, Poppea stessa agisce in prima persona in modo coerente con la propria cattiva fama. D'altro lato possiamo rilevare che anche qui è appunto la bellezza femminile, anzi di una moglie –non subito “vista”, ma prima raccontata e poi esibita dal marito stesso– a portare Nerone a voler far sua la donna. E anche in questo caso, seppur in modo diverso e con differenti intenzioni, il marito si danneggia da solo parlando della sposa ed elogiandone la bellezza al cospetto di altri uomini: così ella alla fine diventa (preterintenzionalmente o meno) accessibile. Per di più, in questo testo, quella che potremmo definire “seduttività passiva”, provocata dalla bellezza di per sé, si intreccia con la seduttività “attiva” (la volontà di piacere da parte della donna, qui allo scopo di giungere a un rapporto adulterino).

²⁷ *Ibidem*: «Otho sive amore incautus laudare formam elegantiamque uxoris apud principem, sive ut accenderet ac, si eadem femina potirentur, id quoque vinculum potentiam ei adiceret».

²⁸ Il termine usato qui è *pulchritudo*.

D'altra parte, il potere estremo che nella cultura romana (ovviamente maschile) si riteneva fosse esercitato dalla bellezza femminile emerge con chiarezza anche dall'apprezzamento, che talora appare quasi stupito, riguardo a casi di temperanza, concernenti spesso personaggi famosi quali Scipione. In particolare, appare non scontata la continenza che caratterizza chi, trovandosi nella possibilità di far sue donne (ma anche maschi) di particolare avvenenza, se ne astenga: si ricordino ad esempio i famosi episodi di cui fu protagonista Scipione, che rispettò e tutelò la pudicizia di donne –soprattutto vergini– ispaniche, di straordinaria bellezza, che si trovavano presso di lui in ostaggio.²⁹

5. *L'aspetto adatto a una moglie*

Circa il fatto che non venisse ritenuto opportuno che una sposa fosse troppo bella è di grande rilevanza anche un capitolo delle *Notti attiche* di Gellio, nel quale viene sviluppata una riflessione che parte da un detto di Biante.³⁰ Costui, a chi gli chiedeva se fosse meglio sposarsi o vivere da scapolo, aveva risposto: «Tu prenderai una donna bella o una donna brutta. Se prendi una donna bella, sarà di tutti; se una brutta, sarà un castigo; nessuna delle due situazioni è accettabile: dunque non è opportuno sposarsi».³¹

Gellio a tal proposito narra che un giorno in cui fu ricordato il sillogismo utilizzato da Biante (la cui premessa è «tu prenderai o una donna bella o una donna brutta») il filosofo Favorino fece notare che la disgiuntiva non era né valida né esatta, perché non era inevitabile che uno dei due termini fosse necessariamente “vero”. Infatti “brutte” (*turpes*) e “belle” (*pulcræ*) si collocano, per così dire, ai due estremi opposti per quanto riguarda l'aspetto possibile per una

²⁹ Cfr. Livio, *Ab urbe condita* 26,49,11-16 (al par. 13 «et aetate et forma florentes») e 50,1-12 dove si dice che una ragazza era di una bellezza così stupefacente da attirare su di sé gli sguardi di tutti ovunque andasse: «[...] adulta virgo adeo eximia forma, ut, quacumque incedebat, converteret omnium oculos». Ma si ricordi anche la versione di Floro nella sua *Epitoma*: Scipione restituì agli Ispanici ragazzi e ragazze di straordinaria bellezza che aveva fatto prigionieri non volendo neanche vederli, per non violare neppure col semplice sguardo la loro verginità (*virginitatis integritas*: 1,22,40). Di tale forma di “dono al nemico” mi sono occupata nel mio *Periculum iniuriæ muliebris. Il rispetto delle donne del nemico nella cultura romana*, in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno (a cura di), *Corpi e storia*, Roma, Viella, 2002, pp. 311-326. In questo, come in altri casi, è in questione anche l'attrattiva esercitata dalla bellezza di individui di sesso maschile: argomento del quale non possiamo occuparci in questa sede.

³⁰ Gellio, *Notti attiche*, 5,11.

³¹ *Ibidem*, 5,11,2.

donna, mentre, secondo Favorino, esiste una terza possibilità: tra la donna bellissima e quella bruttissima c'è la donna di aspetto medio, che è esente sia dal pericolo di una bellezza eccessiva sia dalla sgradevolezza di una bruttezza estrema. Ennio, nella *Melanippa*, definisce questo tipo di bellezza *stata*, “normale”, standard, e afferma poi che di regola le donne di bellezza normale (*stata forma*) mantengono intatta la loro pudicizia.³² Favorino, da parte sua, definisce questo aspetto senza pretese e modesto (*quam formam modicam et modestam*), ed usa un aggettivo che Gellio mostra di considerare appropriato, *uxoria*, “da moglie, adatto ad una moglie”.³³ L'ideale per una sposa è rappresentato dunque da un aspetto che non sia sgradevole per il marito, ma che non susciti la libidine di estranei.

Tutto quello che abbiamo visto sembra mostrare chiaramente come nella cultura romana (e presumibilmente con particolare forza in quella rimasta più legata alla tradizione arcaica, che ha lasciato evidenti tracce di permanenza almeno fino all'età augustea e imperiale) vita matronale e bellezza fossero considerate difficilmente conciliabili. Certo è comunque che una grande bellezza veniva ritenuta un impedimento per una corretta vita matronale, e in definitiva una specie di disgrazia per una donna perbene, come confermano miti “cardine” della cultura romana quali appunto quelli di Lucrezia e di Virginia. A questo proposito non possiamo non menzionare alcuni versi della decima satira di Giovenale (289 ss.), nei quali il poeta ricorda alla madre, che chiede a Venere la bellezza per i figli, ma soprattutto per le figlie, che Lucrezia vieta che si desideri un aspetto come il suo, e che Virginia desidererebbe scambiare le proprie sembianze con quelle non certo attraenti di Rutila.³⁴

³² Ennio, fr. 118: *The tragedies of Ennius. The fragments*, edited with an introduction and commentary by Harry D. Jocelyn, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 383 s. con il commento dello stesso studioso. Per il fatto che questa espressione sia da riferirsi all'aspetto “medio” opportuno per una moglie cfr. anche Antonio La Penna, *Funzione e interpretazioni del mito in Roma antica*, in Id., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino, Einaudi, 1979, p. 77.

³³ Vorrei comunque ricordare anche quanto afferma Seneca in uno dei frammenti del suo *De matrimonio* (frammento 50 ediz. Vottero), in cui parla dell'importanza primaria della *pudicitia*, e tra l'altro afferma che essa riscatta la donna brutta e adorna quella bella: «(sc. pudicitia) deformem redimit, exornat pulchram». A questo proposito cfr. anche il passo dello stesso autore citato più avanti nel testo.

³⁴ «Sed vetat optari faciem Lucretia qualem / ipsa habuit, cuperet Rutilae Verginia “gibbum” / accipere atque suum Rutilae dare», vv. 293 ss.; il verso 294 appare corrotto, ma il senso risulta chiaro: cfr. la trattazione del problema nel commento di Pierpaolo Campana: D. Iunii Iuvenalis *Satura X*, a cura di P. Campana, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 310 ss.

Concludendo, vorrei citare una frase tratta da un *excerptum* delle *Controversiae* di Seneca padre a difesa di una moglie bella accusata ingiustamente di adulterio dal marito: «è bella: in ciò ha commesso una colpa la natura».³⁵ Quindi, quando si trattava di spose o di donne destinate a divenire tali, addirittura la bellezza naturale (e in quanto tale ineliminabile) poteva esplicitamente essere considerata negativa, e ciò proprio per il suo potere seduttivo. In tale ottica non potrà sorprendere il fatto che —ancora secondo lo stesso autore—³⁶ a quella matrona si obietti che avrebbe dovuto almeno cercare di nascondere la propria inopportuna bellezza: «Sollecitata tante volte non hai coperto quella faccia, grazie alla quale potevi piacere? Non hai maledetto ogni ornamento come causa di tale ingiuria?». Sarà pressoché superfluo, a questo punto, precisare che la donna per bene non doveva truccarsi, come ci dice, ad esempio, Seneca nella *Consolazione alla madre Elvia*:

Non ti sei mai imbrattata il viso con colori e belletti; non ti è mai piaciuta una veste, che non lasciasse vedere più parti del corpo una volta tolta rispetto a quando era indossata: l'unico ornamento, la bellezza più vera e non esposta ai danni di alcuna età, il titolo di vanto più grande, ti è sempre parsa la pudicizia.³⁷

6. La bellezza delle “non-matrone”

A questo punto, data la valutazione sostanzialmente negativa della bellezza quando questa riguardi una donna perbene, non stupirà che l'avvenenza sia invece considerata una qualità positiva se posseduta dalle donne cosiddette libere, quelle cioè non destinate ad assolvere i compiti assegnati alle matrone. Precisiamo che per donne libere non ci si riferisce qui solo alle prostitute professioniste, per le quali ovviamente la bellezza è addirittura un importante strumento di lavoro, bensì in generale alle donne non vincolate ad obblighi matronali, alle quali è consentito anche il trucco, che mira a modificare l'aspetto naturale per accrescere la seduttività.³⁸

³⁵ Seneca padre, *Controversiarum excerpta* 2,7: «formosa est: hoc natura peccavit»; ma cfr. anche 2,7,3.

³⁶ *Ibidem*, 2,7,6.

³⁷ Seneca, *Consolazione alla madre Elvia*, 16,4; appena sopra, a 16,3, Seneca contrappone la madre alle «altre, che cercano di guadagnarsi raccomandazioni solo in relazione alla bellezza».

³⁸ Cfr. almeno Gianpiero Rosati, *Introduzione*, a Ovidio, *I cosmetici*, pp. 9-35.

A tale proposito è opportuno rilevare che nella poesia elegiaca la bellezza dell'amata – che non è mai una donna d'alto rango³⁹– rappresenta invece un dato scontato: infatti la donna oggetto dell'amore appassionato del poeta è sempre *formosa*. Ma come si configura la bellezza di cui ella è – e deve essere – dotata?

Su questo punto è necessario operare una distinzione tra Tibullo e Propertio da una parte e Ovidio dall'altra. È infatti soprattutto Propertio a parlare della bellezza straordinaria della propria *domina*: che deve però caratterizzarsi per la sua naturalità.⁴⁰ Quindi, se da un lato lo scrittore mostra di non subire le imposizioni e limitazioni che alla figura femminile derivano dal ruolo matronale, per cui ovviamente il rapporto erotico elegiaco è appassionato e ha come sua imprescindibile componente la bellezza dell'amata (anzi – pensiamo ancora a Propertio – l'unicità della bellezza dell'amata),⁴¹ dall'altro il poeta, così come generalmente gli altri elegiaci, tende a mantenere un forte legame con il *mos maiorum*, anche se transcodificato.⁴² Infatti il modello di bellezza che viene proposto si configura in qualche modo quale para-matronale, come possiamo ricavare dalla specificità del tipo di bellezza che caratterizza appunto Cinzia, la donna celebrata da Propertio: straordinaria sì, ma naturale, priva di ogni

In questa sede posso solo fare alcune prime rapide considerazioni su questo tema, sperando di potermene occupare più approfonditamente in futuro.

³⁹ Questo è il tipo di donna che, ad esempio, Ovidio proclama protagonista e anche destinatario della sua poesia, cfr. *Ars amatoria* 2,599 s.: «in nostris instita nulla iocis» («nella mia poesia non mi rivolgo mai alle matrone»); e a proposito di questo verso Mario Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, Giardini, 1984, p. 107, parla di «delimitazione del pubblico»; cfr. inoltre *Ibidem* 1,31-34 e 3,483; *Remedia amoris* 361-388 (con i passi paralleli citati nel suo commento ai vv. 385 s. da Hans Joachim Geisler: P. Ovidius Naso, *Remedia amoris mit Kommentar zu Vers 1-396*, Inaugural Dissertation, Freie Universität Berlin, 1969, pp. 365-367).

⁴⁰ Analogo atteggiamento riscontriamo anche in Tibullo, *Elegie*: si veda ad es. 1,8.

⁴¹ Cfr. ad esempio Labate, *L'arte*, p. 184, che osserva che in Ovidio avviene un importante mutamento tra l'elegia e l'*Ars*: «La *puella* protagonista delle *performances* e destinataria degli elogi non è più una donna straordinaria, quella *Cynthia rara* che con la sua bellezza e il fascino eccezionale delle sue arti assorbe tutta la vita del poeta. La fanciulla dell'*Ars* non è certo incolta o sprovvista, ma non ha un nome, non ha individualità prepotente e irresistibile: è una delle tante belle e desiderabili [...] che riempiono le strade di Roma.»

⁴² A questo proposito si vedano soprattutto i saggi di Labate, *L'arte*, e Gian Biagio Conte, *L'amore senza elegia: i "Remedia amoris" e la logica di un genere*, introduzione a Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina Lazzarini, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 9-53, soprattutto p. 12 ss.

artificio.⁴³ In altre parole, sembra che ella debba possedere quel tipo di bellezza che è attribuita a figure del mito come Lucrezia e Virginia e che di fatto non smentisce l'ideale tradizionale della castità, perché non lascia intervenire il trucco a modificare il suo aspetto: in questo caso quindi non si manifesterebbe da parte dell'amata un'esplicita volontà di seduzione.⁴⁴

Tale situazione cambia radicalmente con Ovidio. Egli infatti, in linea con le specificità che lo caratterizzano fortemente nell'ambito dei poeti elegiaci,⁴⁵ nel suo progetto di didascalica erotica sembra voler tentare –anche in questo– una via nuova. Il poeta sostiene infatti un modello di *puella* di una bellezza “normale”, che però possa servirsi della *cura*, del *cultus*,⁴⁶ per accrescerla, avvicinandosi così a un modello di “grande bellezza naturale”.

In realtà, l'operazione culturale che Ovidio compie risulta assai interessante: egli infatti, passando dalla difesa all'attacco, utilizzando però la stessa strategia argomentativa tradizionale, non nega il valore paradigmatico della natura, ma –al contrario– afferma che anche gli animali in natura cercano di rendersi più attraenti.⁴⁷ La cosmesi non andrebbe quindi contro la natura, ma anzi la asseconderebbe. Perciò Ovidio rivendica il diritto delle donne libere (e quindi anche di quelle “elegiache”) di “aiutare la natura”, collaborando con essa e modificando, correggendo quanto non va bene.⁴⁸ Ma va poi assai oltre, aggiungendo che secondo lui non è affatto condannabile che

⁴³ Properzio è assolutamente contrario alla manipolazione, all'alterazione dell'aspetto, al *cultus*, e quindi a tutto ciò che in ogni forma è artificio (trucco, tintura dei capelli): si veda ad es. Properzio, *Elegie* 1,2, su cui Antonio La Penna, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in Id., *Fra teatro*, pp. 181-205, in particolare p. 183; Rosati, *Introduzione*, soprattutto p. 17 ss.; Rosalba Dimundo, *Alle belle donne non si addice la tintura dei capelli: Ovidio Am. I, 14*, «Aufidus», 1999, n. 37, pp. 79-97. Si ricordi che –tra i tanti suoi pregi– anche il *cultus modicus* («la cura di sé moderata») caratterizzava la matrona cui era dedicata la *Laudatio Turiae* (1,30 s.); cfr. Beltrami, *L'impudicizia*, p. 70 s.

⁴⁴ Si vedano specialmente le considerazioni di Rosati, *Introduzione*.

⁴⁵ Vedi almeno Labate, *L'arte*; Rosati, *Introduzione*; Conte, *L'amore* (lavori che io presuppongo anche per quanto dirò più avanti).

⁴⁶ Questi sono emblematicamente i termini che innervano tutta la parte a noi rimasta dei *Medicamina: cura* si incontra subito, al v. 1, mentre poi è presente una fitta serie di termini associati al verbo *colere* (“curare”, vv. 3; 5; 7, con *variatio* all'ultimo verso; 12; 26; 30); cfr. Rosati, *Introduzione*, p. 23 ss.; Marguerite Johnson, *Ovid on cosmetics. Medicamina faciei femineae and related texts*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 48 ss.

⁴⁷ Si ricordi a questo proposito l'esempio del pavone in *Medicamina faciei* 33 s., con il commento di Rosati in Ovidio, *I cosmetici*, p. 67 s. e Id., *Introduzione*, p. 25 ss.

⁴⁸ «Emendat», *Medicamina faciei* 5.

facciano la stessa cosa anche le matrone. Addirittura egli le incoraggia in questa direzione, perché, in una società mutata nel tempo, nella quale i mariti curano moltissimo il proprio corpo, in cui insomma il *cultus* è divenuto una pratica generalizzata, la cura di sé da parte delle matrone appare un opportuno, se non necessario, mezzo per “tenersi i mariti”: e perciò la pratica della cosmesi non costituisce certo il segno di un desiderio di trasgressione, di adulterio.

È chiaro poi che in questa prospettiva, a differenza di quanto avveniva per gli altri elegiaci, anche la bellezza e le modalità che vengono impiegate per rendersi seducenti possono diventare oggetto di insegnamento e venire apprese. Ed è appunto questo lo scopo da un lato del III libro dell’*Ars amatoria*, dall’altro dei *Medicamina faciei*. D’altra parte, una bellezza che faccia soffrire perché fa innamorare, ma che sia “costruita”, potrà anche venire “decostruita” per far disamorare l’uomo (“disimparare ad amare”: *donec dediscis amare, Remedia amoris* 211) e far cessare i suoi patimenti: come insegnano a fare i *Remedia amoris*.⁴⁹ Basti pensare che Ovidio, quando parla degli accorgimenti che possono aiutare a disinnamorarsi, raccomanda quello di arrivare dalla propria donna di mattina presto, quando non si sia ancora “preparata”, e afferma:

Siamo attirati da un corpo curato (*auferimur cultu*); tutto è coperto di gemme e d’oro, e la fanciulla è una minima parte di sé. Spesso ti domanderai dove sia, tra così tanti ornamenti, ciò che ami: con questo scudo Amore, che ama le ricchezze, inganna gli occhi.⁵⁰

L’unico vero pericolo allora sarà rappresentato per l’uomo da una bellezza naturale, senza trucchi, come del resto avverte lo stesso consapevole poeta: «Non è sicuro tuttavia dare eccessivamente credito a questo suggerimento: molti infatti sono in balia di una bellezza senza artificio».⁵¹ Ed è questo il vero pericolo, quello che nessuna precettistica può insegnare ad evitare.

⁴⁹ I *Remedia amoris* sono nella sostanza, nonostante le dichiarazioni contrarie di Ovidio, rivolti esclusivamente agli uomini.

⁵⁰ Ovidio, *Remedia amoris* 343-346. Sul motivo degli occhi che veicolano l’innamoramento v. almeno il recente Andrea Filippetti, *Rappresentazioni del contagio d’amore*, in Id., *Il remedium amoris da Ovidio a Shakespeare*, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 59-87, soprattutto p. 66 ss.

⁵¹ Ovidio, *Remedia amoris* 349 s.: «Non tamen huic nimium praecepto credere tutum est: / fallit enim multos forma sine arte decens», su cui vedi il commento di Paola Pinotti, in Publio Ovidio Nasone, *Remedia amoris*, a cura di P. Pinotti, Bologna, Pàtron, 1993², p. 191 s.

A questo punto, non possiamo non concludere osservando come il modello di bellezza femminile sia sempre rivelatore della cultura della quale è emanazione. Nel caso della cultura romana, lo è fortemente non solo per quanto riguarda le qualità che la donna deve possedere (colorito, altezza, corporatura), ma anche –anzi soprattutto– in rapporto alla percezione della bellezza in sé, che si configura quale valore non assoluto, bensì relativo. Dunque l'apprezzamento o meno della bellezza di una donna dipende da un lato, principalmente, dallo *status* che ella ricopre e da ciò che il codice culturale prescrive in relazione appunto a tale *status*, dall'altro dai mutamenti del codice culturale stesso e da specifiche riflessioni sul valore della bellezza femminile, quali ad es. quelle che nascono nell'ambito della tipologia di relazione tra uomo e donna propria della poesia elegiaca e che in tale genere letterario trovano espressione.

Abstract: L'articolo mostra come, nella cultura romana, la bellezza non costituisca una qualità appropriata per tutte le donne. È infatti in base al ruolo sociale che ognuna di esse ricopre che il codice culturale assegna precisi doveri e comportamenti da tenere. In relazione a ciò, la *matrona* (donna sposata di alto rango, destinata a riprodurre la stirpe del marito) non deve avere un aspetto troppo attraente, che la esporrebbe al rischio dell'*adulterium*. Al contrario, le donne di ceto sociale inferiore, non essendo soggette ai vincoli che derivano da tali compiti, possono liberamente curare il proprio corpo ed esibire la propria bellezza. Il contributo si chiude con alcune riflessioni sul ruolo giocato dalla bellezza femminile nei diversi poeti elegiaci.

This paper shows how in Roman culture beauty is not apt for every kind of woman. The cultural code prescribes specific behaviours related to the role every woman plays. So, the *matrona* (the woman who has to reproduce her husband's kin) must not have a very beautiful aspect, in order not to risk adultery. On the contrary, "free" women, not being subjected to such a duty, can attend to their own beauty. At the end, attention is briefly paid to the role played by beauty in the different elegiac poets.

Keywords: Roma antica, bellezza femminile, *matrona*, moglie, elegia; ancient Rome, female beauty, *matrona*, wife, elegy.

Biodata: Lucia Beltrami è Ricercatrice di *Lingua e letteratura latina* presso l'Università di Siena. Si è occupata prevalentemente di temi legati al ruolo delle matrone nella cultura romana (ad esempio, attraverso l'analisi dei modelli e dei valori che regolavano il loro comportamento), dedicando una particolare attenzione anche agli aspetti linguistici e ai paradigmi mitici che a tali tradizioni si ricollegano. Negli ultimi anni ha trattato anche varie problematiche connesse con le pervasive dinamiche della reciprocità, fra le quali alcune forme di dono al nemico, la clemenza, lo scambio di benefici specialmente all'interno delle relazioni di amicizia (lucia.beltrami@unisi.it).

Lucia Beltrami is a researcher in *Latin Language and Literature* at the Siena University. She has mainly dealt with themes related to the role of chaste women in Roman culture (e.g. analysing models which guided their behaviour, paying attention to linguistic aspects as to mythical models). During the last years, she has dealt with various subjects related to the pervasive dynamics of reciprocity: some forms of “gift to the enemy”, mercy, benefits exchange especially in friendships.

SELENE B. ZORZI

Bellezza in epoca cristiana: la bella donna sospetta

Il tema della bellezza non è un tema biblico, ma filosofico: esso entra nel cristianesimo perché i primi teologi cristiani rielaborano il dato biblico alla luce della cultura del loro tempo, *in primis* quella platonica.¹

Seguendo tale processo di rielaborazione nella storia delle idee, possiamo accorgerci tuttavia anche di un progressivo scomporsi delle tematiche che originariamente risultavano strettamente unite nel mito greco della bellezza (le *Chariti*), e cioè la divinità, il corpo femminile, la spiritualità, l'eros, la mistica, la sapienza, le arti, la visione. Ausiliatrici di Eros e di Afrodite (facevano parte del suo corteo), le

¹ Considerando la vastità della letteratura, per una bibliografia più specifica rimando a Selene Zorzi, *Eros tou kalou da Platone a Gregorio di Nissa. Tracce di una rificazione teologico-semantic*, Roma, Studia Anselmiana, 2007; David M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (eds), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, Princeton University Press, 1990; Bruno Forte, *La porta della bellezza. Per una estetica teologica*, Brescia, Morcelliana, 1999; Carol Harrison, *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*, Oxford, Clarendon Press, 1992; Francesca A. Murphy, *Christ, the form of beauty. A study in theology and literature*, Edinburgh, T&T Clark, 1995; John Navone, *Verso una teologia della bellezza*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998; Anders Nygren, *Eros e agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, tr. it., Bologna, EDB, 1990; Catherine Osborne, *Eros unveiled. Plato and the God of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1994; John M. Rist, *Eros e Psyche. Studi sulla filosofia di Platone*, Plotino e Origene, Milano, Vita e Pensiero, 1995; Patrick Sherry, *Spirit and beauty. An introduction to theological aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992; Josef Tscholl, *Dio e il bello in Sant'Agostino*, Milano, Ares stampa, 1996. A livello più divulgativo si può vedere Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004 e Valerio Neri (a cura di), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, Bologna, Pàtron, 2005.

Chariti erano altresì compagne delle Muse e si associavano ai banchetti degli dèi. Eros, da parte sua, presenterà indubbi collegamenti con lo splendore e la luce degli occhi.² D'altra parte nella mentalità classica greca la bellezza fisica aveva il suo modello esemplare nel corpo maschile: la storia dell'arte ripropone come prime raffigurazioni quelle dei corpi di maschi.

In questo contributo vorrei mostrare cosa sia avvenuto nei primi secoli del cristianesimo quando gli autori cristiani antichi con la loro cultura e filosofia hanno riflettuto sulla bellezza reinterpretando il dato biblico rispetto alla fede in Gesù Cristo. Particolare attenzione verrà data al tema del corpo delle donne e del binomio femminilità e bellezza.³

I. Retrotterra

I. 1. Sfondo biblico

Nella letteratura biblica la bellezza non è mai direttamente e immediatamente applicata a Dio, il quale è considerato sempre assolutamente trascendente. Dio è *creatore* della bellezza ed essa a lui *rimanda* («Dalla grandezza e dalla bellezza delle creature per analogia si contempla il loro artefice», *Sapienza* 13,5). Dio ha a che fare con la bellezza, ma Egli stesso nei testi biblici di per sé non è mai identificato con essa: JHWH sembra restare sempre oltre, «maestà e bellezza sono *davanti* a lui» (*Salmi* 96,6; *1 Cronache* 16,27).

D'altra parte la bellezza esteriore e apparente si accompagna al rischio di un desiderio sempre considerato peccaminoso: «La bellezza perverte chi la desidera» (*Daniele* 13,56). Diventa assiomatica altresì la separazione tra bellezza femminile e sapienza: la bella donna è collegata alla prostituzione (*Proverbi* 6,25), alla vanità (31,30), alla mancanza di senno (11,22). La condanna dell'ambiguità della bellezza fisica femminile è esplicitata con durezza nel lungo e drammatico testo di *Ezechiele* 16. La bellezza è un dono di Dio, ma ha un legame immediato con la sessualità e il peccato.

² Euripide, *Ippolito*: «Eros, Eros, per te gli sguardi annunziano il desiderio [...]», v. 525 ss. in Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di Filippo M. Pontani, Roma, Newton Compton, 1991, p. 468; «Eros... dalle ali splendenti d'oro», in *Frammenti orfici*, a cura di Graziano Arrighetti, Milano, TEA, 1989; Wilhelm Schmid, *Bellezza, verità e eros. Una riflessione filosofica nel giardino dei piaceri*, Roma, Fazi Editore, 2017.

³ Anche su questo argomento la bibliografia è ampia; rimando per comodità a quella raccolta in Selene Zorzi, *Al di là del "genio femminile". Donne e genere nella storia della teologia cristiana*, Roma, Carocci, 2014; Elena L. Bartolini, *La bellezza delle Martiriche*, «Parola Spirito e Vita» 44, 2001, n. 2, pp. 175-191.

Inoltre il comandamento «non desiderare» del Decalogo (*Esodo* 20,17; *Deuteronomio* 5,21) farà pesare sul desiderio –tema costantemente collegato alla bellezza nella tradizione platonica– l’aggravante della disobbedienza a Dio.

I. 2. *Filone Alessandrino*

Va individuato in Filone Alessandrino il punto in cui il concetto platonico della Forma della Bellezza si salda con la teologia e con il Dio biblico: tale congiunzione resterà normante per la teologia patristica. In Filone infatti, per la prima volta nella storia del pensiero antico, la Forma platonica della Bellezza è identificata con il Dio personale biblico. Dio, l’Ingenerato (*Quod deterius potiori insidians solet* 158) è «Colui che solo è bello» (*De posteritate Caini* 182). Oltre a tali congiunzioni, in Filone troviamo altre incompatibilità che diventeranno tradizionali, come quella tra divinità e femminilità, tra sessualità e amore divino, tra bellezza umana e divina mania.⁴

La bellezza terrena e umana non ha più nulla di positivo. Il corpo viene considerato solo una massa materiale, come legno (*De posteritate Caini* 26), secondo un uso esagerato dell’antropologia divisiva. Solo la bellezza trascendente assume un valore positivo, ma essa risulta del tutto smaterializzata. Il filosofo che ama il bello trascura il corpo che è un cadavere (*nekrós*), curando solo la parte migliore, cioè l’anima” (*Legum Allegoriae* III,72). Con Filone viene tematizzata la separazione tra piacere fisico e “divina mania” dell’eros, anche con l’aiuto di un monismo teo-antropologico.⁵

Dio infatti è uno e impassibile ovvero maschio: a sua immagine è creato l’uomo maschio, ovvero il *nous* (*Genesi* 1,27), che quindi

⁴ Per Filone cfr. Selene B. Zorzi, *Desiderio della bellezza (eros tou kalou) da Platone a Gregorio di Nissa*, Roma, Pontificio Ateneo S. Anselmo, 2007 pp. 194-199; parla dell’incompatibilità tra corpo femminile e divinità Kari Elisabeth Børresen, *From patristics to matrastics. Selected articles on Christian gender models*, Roma, Herder, 2002, in particolare pp. 275-287. In generale su donne e Bibbia segnalo il grande progetto internazionale in quattro lingue ancora in corso d’opera, *La Bibbia e le donne. Egesi, storia e cultura*, a cura di Adriana Valerio et al., edito in Italia a Trapani, Il pozzo di Giacobbe; in particolare il vol. 5/1: Kari Elisabeth Børresen, Emanuela Prinziavalli (a cura di), *Le donne nello sguardo degli antichi autori cristiani. L’uso dei testi biblici nella costruzione dei modelli femminili e la riflessione teologica dal I al VII secolo*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2013.

⁵ David Runia, *Philo of Alexandria and the Timaeus of Plato*, Leiden, Brill, 1986, 434-435; David Winston, *Philo’s conception of the Divine Nature*, in Lenn E. Goodman (ed.), *Neoplatonism and Jewish thought*, Albany, State University of New York Press, 1992, pp. 21-42.

risulta *apathés* e vergine ovvero precedente alla distinzione sessuale, asessuato; il corpo e l'affettività sono invece considerati femminili perché, come la donna, sono secondari alla natura dell'uomo (*Genesi* 2) e dunque non ereditano un destino comune a quello del *nous*. "Femminile" diventa sinonimo di negativo⁶ e il piacere sessuale viene identificato col peccato adamitico di biblica memoria. Avviene perciò un'ulteriore divaricazione tra maschilità e corpo e tra *nous* e femminilità.

Per essere a immagine di Dio la donna dovrà lasciare la sua natura debole e secondaria e "diventare maschio". Tale natura superiore però è fondamentalmente pensata come asessuale.⁷ Dal mondo della molteplicità bisogna infatti risalire a quello dell'unità, dove è Dio, nella sua unicità, purezza, immortalità. L'immortalità e la purezza di questa unicità vengono spiegati nei termini di "verginità". Si tratta di uno stato che non solo può essere perso ma anche riguadagnato.

Con una natura incontaminata, intatta, pura e veramente vergine è conveniente che Dio conversi; con noi vale il contrario. Infatti, l'unione degli esseri umani in vista della generazione dei figli rende donne le vergini; ma quando Dio comincia ad avere rapporti con un'anima, di quella che prima era una donna fa di nuovo una vergine, poiché egli scaccia lontano i desideri ignobili e molli che l'avevano effeminata, e introduce al loro posto virtù native ed illibate. Così non convergerà con Sara prima che ella abbia abbandonato tutto ciò che la rendeva donna ed abbia ripreso il suo posto di vergine pura [*Genesi* 18,11] (*De Cherubim* 50).

Filone parla di questo "diventare vergini" in riferimento al progresso spirituale: Dio, accostandosi a un'anima da donna, la rende vergine (*De Cherubim* 49; *De posteritate Caini* 134), la fa passare cioè dalla dualità all'unità, dalla molteplicità del divenire al regno che è al di là della scissione della sessualità.⁸ Questo regno è anche il regno

⁶ Il tema dell'uso delle categorie uomo-donna in Filone sulla base dello studio della sua antropologia è oggetto della monografia di Richard A. Baer, *Philo's use of the categories male and female*, Leiden, Brill, 1970.

⁷ Baer, *Philo's*, pp. 48-49; Kerstin Aspegren, *The male woman. A feminine ideal in the early church*, ed. by René Kieffer, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1990; Kari Vogt, "Becoming male". *A Gnostic, early Christian and Islamic metaphor*, in Kari E. Borresen, Kari Vogt, *Women's studies of the Christian and Islamic traditions. Ancient, medieval, and Renaissance foremothers*, Dordrecht-Boston, Kluwer Academic, 1993; p. 95; Dorothy Sly, *Philo's perception of women*, Atlanta, Scholars Press, 1990, pp. 71-89.

⁸ Cfr. Margaret R. Miles, *Carnal knowing. Female nakedness and religious meaning in the Christian west*, New York, Vintage Books, 1991, p. 56.

maschile dell'impassibilità (*apàtheia*), perché le passioni e i vizi sono femminili (*Quaestiones et solutiones in Genesim* IV,95). C'è quindi una stretta connessione tra la tematica del “diventare maschio” e quella del “diventare vergine” in riferimento alla vita spirituale, come si vede per esempio dall'accostamento che Filone fa in *De specialibus legibus* II,125, in cui dice che le vergini, a differenza delle donne, ricevono un'eredità pari a quella dei maschi.

I. 3. Il Nuovo Testamento

I. 3.1. Gesù di Nazareth e la bellezza

I Vangeli non si pronunciano in alcun modo sull'aspetto esteriore di Gesù, né parlano a riguardo i più antichi scritti apocrifi e nemmeno ci sono rappresentazioni artistiche prima del quarto secolo.⁹ L'esclamazione ammirata della donna in *Luca* 11,27-28, spesso riportata come un apprezzamento dell'avvenenza di Gesù,¹⁰ non è chiara in questo senso, né la frequenza con cui gli evangelisti pongono rilievo sullo sguardo o sugli occhi di Gesù rivelerebbe nulla del fascino dei suoi occhi, essendo piuttosto un elemento teologico (JHWH che “vede” e “guarda”, quindi si muove a pietà e interviene per salvare: *Genesi* 1; *Esodo* 3,4; *Deuteronomio* 26,7; *Giona* 3,10; *Salmi* 33,13; 14,2; 53,3; 113,6 etc.).

Anche i primi cristiani si sono posti la domanda di quale aspetto avesse Gesù, quando però ormai era troppo tardi per recuperare qualche informazione a riguardo. I testi biblici a cui si riferiscono gli autori cristiani antichi per parlare dell'aspetto di Gesù, oltre all'episodio evangelico della Trasfigurazione, sono tratti dal Primo Testamento: il *Salmo* 44, «Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo / sulle tue labbra è diffusa la grazia», e *Isaia* 53,2, che dice: «non ha bellezza né apparenza da attirare i nostri sguardi, non splendore per provare in lui diletto». Questi due testi presuppongono tuttavia l'applicazione a Gesù della messianicità perché sono appunto veterotestamentari. *Isaia* 53 in particolare fu determinante perché i discepoli del profeta di Nazareth potessero comprendere come un

⁹ Johannes Kollwitz, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster, Aschen-dorff, 1953, p. 5; cfr. anche Walter Bauer, *Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen*, Tübingen, Mohr (Siebeck), 1909, p. 311; André Grabar, *L'arte paleocristiana (200-395)*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1967, a p. 286 menziona la *Vita di Alessando Severo* che la critica oggi data al IV secolo.

¹⁰ Vincenzo Bertone, *Una ricerca interdisciplinare, in Il volto dei volti. Cristo*, Gorle, Velar, 1997, p. 16.

messia “senza gloria” rientrasse nell’economia divina e fosse stato perfino preannunciato. In seguito tale testo divenne decisivo anche per risalire all’aspetto corporeo di Gesù, tanto da avviare una vera e propria tradizione di “Gesù brutto”, di cui ci si è occupati altrove.¹¹ Questo tema assume una valenza teologica con diversi significati da autore ad autore. Non posso entrare qui a considerare come le motivazioni teologiche tese a giustificare la bruttezza di Gesù contribuiranno ad una sorta di riabilitazione del brutto nella storia dell’arte occidentale.¹² Ci limitiamo a dire che il ripugnante evento del Messia ingloriosamente morto sulla croce offre il manico ad una forte offensiva del paganesimo, nel momento in cui il credo cristiano tenta di presentarsi come filosofia. Sappiamo che Celso si scagliò duramente contro l’incarnazione di Cristo proprio sulla base del testo di *Isaia* 53 affermando che «se uno spirito divino era in un corpo, esso avrebbe dovuto superare completamente gli altri corpi in bellezza» (*Contra Celsum* VI,75). Su questo punto Origene risponderà con una delle dottrine più delicate della sua articolata cristologia, quella di Gesù polimorfo.¹³ Il Gesù terreno, cioè, ha assunto diverse forme (brutta, bella) a seconda del progresso spirituale di coloro che lo guardavano, adattandosi ad essi e alle loro capacità.

Il Vangelo di Giovanni aveva dichiarato che il «Logos si fece carne [...] pieno di grazia e verità e dalla sua pienezza abbiamo ricevuto grazia su grazia» (*Giovanni* 1,14.16). La parola *charis* prenderà un forte connotato teologico-salvifico fino a lasciare completamente il suo significato originario estetico. Tuttavia una tale “bellezza” divina si riconcilia col corpo e con la grazia, anche se resta scollegata dalla femminilità e dalla bellezza. Era stato già Filone a

¹¹ Selene B. Zorzi, *Sfiguramento e trasfigurazione. Un apporto teologico per comprendere la Body art?*, «Reportata. Passato e presente della teologia», <<https://mondodomaini.org/reportata/zorzi10.htm>> (2 marzo 2009).

¹² Aloys Grillmeier, *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München, M. Hüber, 1956; Jacob Taubes, *La giustificazione del brutto nella tradizione cristiana delle origini*, in Id., *Messianismo e cultura. Saggi di politica, teologia e storia*, tr. it., Milano, Garzanti, 2001, pp. 255-281.

¹³ Cfr. Francisco J. Prieto Fernandez, *La polimorfia de Cristo. Su utilizacion en la literatura cristiana antica (Siglos I al III)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2009; Jacques E. Ménard, *Transfiguration et polymorphie chez Origène*, in Jacques Fontaine, Charles Kannengiesser (eds), *Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Paris, Beauchesne, 1972, pp. 367-372; John McGuckin, *The changing forms of Jesus*, in Lothar Lies (Hrsg.), *Origeniana Quarta: die Referate des 4. Internationalen Origeneskongresses*, (Innsbruck, 2-6 September 1985), Innsbruck-Wien, Tyrolia Verlag, 1987, pp. 215-222; Paul Foster, *Polymorphic Christology. Its origins and development in early Christianity*, «Journal of Theological Studies» 58, 2007, n. 1, pp. 66-99.

mascolinizzare la divina Sophia del Primo Testamento:

Ma come si può essere nel giusto chiamando “padre” la Sapienza, Figlia di Dio? Forse perché il nome della Sapienza è femminile, ma è maschile la sua natura? In effetti, tutte le virtù hanno appellativi femminili ma esplicano poteri e attività di uomini pienamente compiuti. Perché ciò che viene dopo Dio, fosse anche tra tutte le altre cose la più venerabile, occupa il secondo posto, e a esso è stato attribuito un nome femminile a indicare insieme il contrasto con quello dell’Ente creatore dell’universo, considerato maschile [...], infatti il femminile è in una condizione di inferiorità e di subordinazione rispetto al maschile che detiene sempre la preminenza.¹⁴

Gli Evangelisti riferiscono che dal suo corpo Gesù sprigiona una *dynamis* (Luca 8,46) che attrae e irradia una presenza divina, sanante, ma non si parla della sua bellezza fisica. Anche nell’episodio della Trasfigurazione il suo corpo mostra una realtà altra ai suoi discepoli (cfr. Luca 9,28-36 = Matteo 17,1-8; Marco 9,2-8). Magnetismo e irradiazione sono due modi in cui la sua persona trapela una realtà trascendente, ma niente si dice sulla bellezza attraente della sua persona. Egli appare sensibile alla bellezza della creazione (Matteo 6,28-29 «Osservate come crescono i gigli del campo: non lavorano e non filano. Eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro») o alla bellezza morale di un gesto (Marco 12,41-44 guardando il gesto della povera vedova che getta l’obolo del tempio). Nel Nuovo Testamento non appare nessun particolare riferimento al valore della bellezza corporea in sé. Quando *Ebrei* 1-2 fa riferimento alla bellezza della creazione, in fondo essa risulta impersonale e infatti non indugia sul corpo umano e niente afferma su di esso.

I. 3.2. Maria di Nazareth e la bellezza

Il Nuovo Testamento non pare dire molto nemmeno sull’aspetto di Maria madre di Gesù. La scena dell’Annunciazione descritta da Luca 1,26-38 è una descrizione teologica redatta nel genere letterario

¹⁴ Filone, *De fuga et inventione* 51. Nei cosiddetti studi sulla cristologia sapienziale, si riconosce che il Logos incarna una forma femminile divina, quella della divina Sapienza veterotestamentaria, cfr. Elizabeth Johnson, *Jesus, the wisdom of God. A Biblical basis for non-androcentric Christology*, «Ephemerides Theologicae Lovanienses», 61, 1985, n. 4, pp. 261-294, a p. 261 n. 1, ampia bibliografia sul tema; Lois Malcom, *On not three male Gods. Retrieving wisdom in Trinitarian discourse*, «Dialog: A Journal of Theology» 49, 2010, n. 3, pp. 238-247.

del *midrash* ebraico che racconta con citazioni veterotestamentarie l'incarnazione del Figlio di Dio come il risultato dell'amore di Dio per l'umanità: questa è raffigurata e per così dire «concentrata» nella giovane Maria. Nella stessa direzione va anche l'espressione «piena di grazia»: l'originale greco *kecharitoméne* (un participio del verbo *charitóo*) ha anche il significato di bella, graziosa. Prima di trattare «la grazia» come un astratto termine teologico, bisogna ricordare anche l'aspetto di attrazione collegato alla *châris* che tuttavia è radicato nell'esperienza dell'amore, la quale sorprende qualsiasi essere umano come qualcosa di letteralmente «ultramondano» e che fa vedere bellezza nell'essere amato. Va certamente escluso che l'evangelista conoscesse le categorie della teologia scolastica successiva quali grazia preveniente, cooperante etc. e quindi l'idea che Maria sia stata scelta perché fosse già santa, buona e brava in quanto prevenuta dalla grazia. Il significato teologico di questo appellativo vuol dire propriamente «resa oggetto di amore, destinataria di un dono», ma insistendo sul concetto teologico non va certo dimenticato anche quello estetico. Maria era bella? Non lo sappiamo, ma certamente il saluto dell'angelo costituisce Maria come simbolo concreto dell'umanità ardentemente amata e desiderata da Dio e quindi vista e resa bella dal suo amore, così come egli la voleva fin dall'inizio del suo progetto (l'ebraico *tób*, *Genesi* 1,31).

II. Inizi dell'epoca cristiana

Come si è detto, la bellezza fisica aveva il suo modello esemplare nel corpo maschile. Anche per questo l'eros platonico era associato all'omosessualità. Ma il desiderio per la bellezza fisica divenne col tempo sempre più sospetto, perché associato al piacere il quale, in particolare in certi ambienti farisei tradizionalisti tardogiudaici, era stato collegato al peccato.¹⁵ L'attrazione suscitata dal corpo di una donna bella diventò quindi doppiamente problematica in ambito cristiano. Da un lato l'eros, di eredità platonica, veniva bandito perché considerato troppo legato alla promiscuità. Dall'altro, per parte biblica, l'attrazione per una donna veniva assumendo un aspetto peccaminoso. Il corpo femminile, altamente imbarazzante per il desiderio dell'uomo eterosessuale, sarà regolato da una rigida

¹⁵ Kathy L. Gaça, *The making of fornication. Eros, ethics, and political reform in Greek philosophy and early Christianity*, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 119-159; 193-194; *Cantico dei cantici*, a cura di Giovanni Garbini, Brescia, Paideia, 1992, pp. 320-326.

precostruttiva cristiana tesa a bandire ogni comportamento che potesse mettere in discussione le capacità maschili di dominare i propri impulsi.¹⁶

A livello sociale, il ruolo e il contegno della donna cristiana diventano altamente qualificanti per la testimonianza dei primi credenti nei confronti del mondo pagano e così si viene formando un ideale di santità femminile anche in funzione di questi schemi sociali. A dispetto della libertà e della rottura di schemi dimostrate da Gesù nei confronti di ogni discriminazione sociale (e quindi anche delle donne), nel cristianesimo nascente e bisognoso di un'istituzione potenzialmente affidabile e presentabile agli occhi del mondo romano, la donna viene sempre più ridimensionata e il suo ruolo sempre più relativizzato e subordinato a quello predominante, politicamente e istituzionalmente attivo, del maschio.¹⁷ La stessa scelta verginale, che poteva dare alle donne un ruolo autonomo, in relazione soprattutto alle politiche matrimoniali familiari, venne presto sentita rischiosamente troppo libertaria, e fu allo stesso tempo ridimensionata tramite una simbologia subordinazionista matrimoniale (spiritualizzata) e con l'aiuto della spiritualità elaborata sul *Cantico dei Cantici*.

A tutto ciò hanno concorso presupposti filosofici antichi, convinzioni popolari e necessità sociologiche, ma anche — sostanzialmente — le parzialità, le fragilità e i limiti connessi ad una psicologia maschile esplicitasi in una mentalità androcentrica.

A livello storico-letterario, il problema del corpo e della bellezza femminili in ambito cristiano si ritrovano in distinti generi letterari: i trattati *De virginitate*, i temi patristici del *De cultu feminarum*, i commentarii sul *Cantico dei Cantici* nel tema del matrimonio spirituale; non andrebbe dimenticata la letteratura agiografica che raccoglie e diffonde tali temi a livello popolare.¹⁸

¹⁶ Giulia Sissa, *Eros Tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico*, Bari, Laterza, 2003, pp. 17-25, mette bene in rilievo come gli uomini, anche per struttura fisiologica, tendano a sentirsi sopraffatti dalla passione, mentre le donne siano più facilmente responsabili dei propri affetti.

¹⁷ Tra la vasta letteratura prodotta sull'argomento dalla teologia femminista ricordo Marinella Perroni, *Le donne della Galilea. Presenze femminili nella prima comunità cristiana*, Bologna, EDB, 2015, oltre al classico di Elisabeth Schüssler-Fiorenza, *In memoria di lei. Una ricostruzione femminista delle origini cristiane* [1983], tr. it., Torino, Claudiana, 1990.

¹⁸ Stephen J. Davis, *Crossed text, crossed sex. Intertextuality and gender in early Christian legends of holy women disguised as men*, «Journal of Early Christian Studies», 10, 2002, pp. 1-36.

II. 1 “Diventare vergine”

Sembra un paradosso che il tema del desiderio della bellezza si sia potuto coniugare con l'ideale della verginità intesa come rifiuto e superamento della corporeità e del desiderio sessuale (*apátheia*). Sta di fatto che, soprattutto a partire da un certo periodo, la vocazione cristiana alla verginità viene collegata all'antico tema dell'eros giungendo ad esiti simbolici sulla nuzialità.¹⁹ La verginità diventa un altro modo per descrivere la santità, perdendo il suo significato teologico e diventando sempre più oggetto preferito, perfino a livello morboso, della predicazione morale e parenetica sul contegno femminile.

Nella cristianità la donna può salvarsi o rinunciando alla sua femminilità (simbolo della debolezza, dell'irrazionale, dell'imperfezione), quindi “diventando maschio” o partorendo figli (*1Timoteo* 2,15).

Come accennato sopra, la scelta di vita verginale, staccandosi volutamente dal mondo della procreazione e dando così alle donne una emancipazione ardita, venne percepita come troppo destabilizzante per la società patriarcale e fu quindi ridimensionata. Essa è stata così ricacciata tramite una certa simbologia nel ruolo tradizionale delle mogli, delle spose e delle madri oppure, sulla base di una motivazione protologica, identificando la scelta di verginità con quella del “diventare maschio” (o asessuale).

A livello sociale il ruolo e il contegno della donna cristiana diventano altamente qualificanti per la testimonianza nei confronti del mondo pagano (cfr. *Tito* 2,5). Si viene così formando un ideale di santa cristiana anche in funzione di questi schemi sociali, tramite la costruzione di determinati modelli femminili e una rigida precettistica dei rispettivi contegni che interessa l'aspetto delle donne: una bellezza interiore da curare ed una esteriore da trascurare.

Elena Giannarelli ha individuato alcuni modelli femminili tipici nella letteratura cristiana antica: la *mulier virilis*, la *virgo*, la *vidua* e la *mater*. Tutti hanno come riferimento base la figura di Maria, con i re-

¹⁹ Sissa, *Eros tiranno*, p. 13: «[...] il cristianesimo produce una straordinaria erotizzazione del suo stesso ascetismo: proprio l'unione carnale e voluttuosa diventa il modello della relazione con la divinità. La verginità, cioè l'astenersi dall'erotismo mortale, permette di gustare un eros celeste. L'anima godrà la presenza di Dio in un piacere estatico, nella vita eterna, e pregusta quella gioia nell'attesa, già nella vita angelica della castità terrena. In una versione sublimata, ritroviamo la metafora di *psyché* come corpo femminile, modello di un desiderio infinito, di una mistica e paziente sensualità».

lativi atteggiamenti di fede, obbedienza, umiltà, modestia, prudenza, castità, innocenza, che le sono tradizionalmente attribuiti.²⁰

Nei primissimi secoli dell'epoca cristiana un'ondata di rigorismo precettista si scaglia alla regolazione/soppressione di ogni esposizione dei conegni femminili;²¹ spinte encratite (ovvero fortemente ascetiche e antropologicamente dualiste) dilacerano anche il fidanzamento tra desiderio e ispirazione divina.²² La bellezza spirituale si svuota della "divina mania", conformandosi pian piano alla limitata sfera di una rigida precettistica regolamentativa.²³ Nel genere letterario dedicato alla toletta delle donne compaiono tendenze misogine nei confronti di ogni espressione peculiare di ciò che è considerato "femminile". «Tu, donna non sai di essere Eva?», Tertulliano, *De cultu feminarum*. I,1.²⁴

II. 2. I temi patristici del *de cultu feminarum*: *proflassi del desiderio*

La retorica contro i fasti, nel mondo romano, ha probabilmente un'origine sociale: nel 215 a.C. infatti venne promulgata una legge, la *Lex Oppia*, una delle *leges sumptuariae*, contro il lusso.²⁵ In quel tempo infatti, la Repubblica romana dovette sostenere la costosa guerra punica e si tentò di regolare la spesa dei fasti e del lusso. Da fatto sociale, il tema si trasformò presto in un *locus* letterario. Abbiamo quindi Plutarco (*Vitae parallelae* 297ss), Tibullo (I,8,11), Propertio (II,14,27), Ovidio (*Ars Amatoria* III,239) che si impegnano in questo tema, ma i padri si ispirano in modo particolare alla retorica stoicocinica dalla quale l'argomento fu preferito (si ritrova anche in Filone *De sacrificiis Abeli et Caini* 21-22). Seneca (*De bene* VII,9-10) e Plinio (*Naturalis Historia* XII) sono certamente delle fonti per Tertulliano as-

²⁰ Elena Giannarelli, *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1980.

²¹ Aline Rousselle, *Porneia. De la maîtrise du corps à la privation sensorielle. IIe-IVe siècles de l'ère chrétienne*, Paris, PUF, 1983.

²² Ton H.C. van Eijk, *Marriage and virginity, death and immortality*, in Fontaine, Kannengiesser (eds), *Epektasis*, pp. 209-235.

²³ Jean M. Prieur, *L'éthique sexuelle et conjugale des chrétiens des premiers siècles et ses justifications*, «Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses», 82, 2002, pp. 267-282.

²⁴ Aspegren, *The male woman*; Vogt, "Becoming male"; Sandra Isetta, *Tematiche patristiche del De cultu feminarum*, in Umberto Mattioli (a cura di), *La donna nel pensiero cristiano antico. Sintesi e problemi*, Genova, Marietti, 1992, pp. 247-277; Margaret Y. MacDonald, *Early Christian women and pagan opinion. The power of the hysterical woman*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1996.

²⁵ Per queste informazioni cfr. Sandra Isetta, *Introduzione a Tertulliano, L'eleganza delle donne. De cultu feminarum*, Firenze, Nardini, 1986, in particolare pp. 33-47.

sieme ai passi neotestamentari di *1Timoteo* 2,9 e *1Pietro* 3,3. Del resto già il Primo testamento presentava testi (*Isaia* 3,16; *Siracide* 9,8) che potevano costituire un precedente per l'evoluzione di un tema che Clemente e Tertulliano sviluppano su una base trattatistica.

Questi autori espongono per la prima volta questo argomento in modo completo e condizionano tutta la successiva trattazione costituendo, come ha ben evidenziato Valerio Neri, una novità all'interno della cultura cristiana. Infatti, rispetto ai richiami presenti nei testi biblici, Clemente e Tertulliano si soffermano non tanto sulla disposizione interiore, quanto sull'apparenza corporea e, per giustificare le loro argomentazioni, devono forzare le Scritture (per es. *Proverbi* 4,25), ricorrere a testi considerati non ispirati, come *Enoc*, o più spesso a valori e luoghi comuni dell'etica aristocratica pagana e a filoni del giudaismo ellenistico del tempo.²⁶

I successivi trattati *de virginitate* avranno come *topos* un tema di questo genere. In generale molta della letteratura ascetica del IV secolo risulta particolarmente preoccupata dell'apparenza della donna: la bellezza femminile è una tentazione per i cristiani maschi. Così vediamo uomini scrivere dettagliate prescrizioni su come le donne debbano atteggiarsi, camminare, vestire, pettinarsi etc... Soprattutto le vergini sono richiamate paradossalmente a una costante attenzione all'apparenza del loro corpo (anche se al negativo), aspetto che hanno rinnegato (cfr. Girolamo, *Epistula* 22). Anche sociologicamente, del resto, il ruolo della donna e il suo atteggiamento privato nella società antica, anche pagana, costituiva un grande segno della legittimazione del maschio nella società e la reputazione onorevole dell'uomo era legata alla condotta delle donne.²⁷

II. 2.1. Clemente Alessandrino: bellezza esteriore come schermo alla realtà

Troviamo sviluppato il soggetto in modo particolare nel secondo e terzo libro del *Pedagogo*. Clemente appare meno drastico di Tertulliano circa la considerazione della donna in questo tema. Per l'Alessandrino la bellezza, incentivo alla passione, è un impedimento all'*apátheia* (*Paedagogus* III,1,4).²⁸ La bellezza degli ornamenti viene

²⁶ Valerio Neri, *Valori estetici e valori etici dell'apparenza del corpo nel Pedagogo di Clemente Alessandrino. Alle origini dell'etica cristiana dell'eidos*, «Adamantius», 9, 2003, pp. 47-49.

²⁷ Clemente, *Paedagogus* III,11,66,3; Tertulliano, *De cultu feminarum* II,4,2; MacDonald, *Early Christian Women*, p. 28.

²⁸ Da ora in avanti: *Paed.*

criticata soprattutto come ombra e schermo alla realtà, per la distinzione platonizzante tra apparenza/ombra e invisibilità/realtà,²⁹ con l'aggiunta dell'idea stoica che la vera bellezza è solo la virtù.³⁰

La donna deve essere ornata interiormente e deve mostrarsi bella nell'anima, giacché solo nell'anima si manifestano la bellezza e la bruttezza (*Paed.* II,12,121,2). «Perciò solo l'uomo virtuoso è veramente bello e buono e solo ciò che è bello si dice buono: "la sola virtù si mostra anche per mezzo di un bel corpo" e fiorisce nella carne mostrando l'amabile avvenenza della modestia quando, simile a una luce, risplende nelle forme esteriori il carattere morale» (*Paed.* II,12,121,3). La bellezza di ogni essere risiede infatti nella virtù e quindi è bello l'uomo giusto, temperante e buono (*Paed.* II,12,121, 4).

Perseguire l'amore del bello significa occuparsi della vanità e non della virtù e quindi è una pratica che va respinta; le donne che si adornano d'oro oscurano la bellezza vera (*Paed.* II,12,122,1-2). Se Mosè comanda agli uomini di non farsi nessuna immagine rivale di Dio tramite l'arte, queste donne non fanno bene a far riflettere dallo specchio le loro sembianze allo scopo di falsificare il volto perché fanno del volto una maschera (*Paed.* III,2,11,2). Con l'aggiunta di ciò che è estraneo guastano la bellezza naturale (*Paed.* III,2,6,3).³¹ Infatti «non è giusto che coloro i quali sono stati fatti "ad immagine e somiglianza di Dio" quasi disprezzando il loro archetipo introducano un'arte estranea per abbellirsi, preferendo la mala arte umana alla divina arte creatrice» (*Paed.* III,11,66,2). Già Mayer aveva messo in rilievo che questo testo è assai interessante e nuovo rispetto a Filone, perché l'essere ad immagine di Dio sembra includere anche il corpo e per di più quello femminile.³² Dal momento che il modello di questa immagine non può che essere il Logos incarnato nella sua

²⁹ L'uso dell'ironia e del sarcasmo nell'argomentazione concorrono per smascherare questo inganno. «Come i vasi d'oro per gli escrementi per evacuare con ostentazione», *Paed.* II,3,39,2.

³⁰ «Bisogna tenere lontano dalla verità coloro che volgono lo sguardo all'apparenza del bello ma non al bello in sé, idolatrandolo a modo loro sotto un nome brillante, [...] perseguendo come in sogno la realtà del bello. Per essi la vita di qui è un sogno profondo di ignoranza e da questo bisogna che ci svegliamo per affrettarci a ciò che realmente è bello e nell'ordine e questo solo bisogna desiderare [...]», *Paed.* II, 10,106,1-2, ripreso in 115,5: «Perché cercate cose rare... perché non conoscete ciò che è realmente bello e buono. Per le persone senza ragione le cose che appaiono hanno più valore di quelle che veramente sono [...]».

³¹ «La concupiscenza diventa tutto e si trasforma in tutto e tutto vuole imbellettare per nascondere l'uomo», *Paed.* III,1,4.

³² Augustinus Mayer, *Das Gottesbild im Menschen nach Clemens von Alexandrien*, Roma, Studia Anselmiana, 1940, pp. 24-25, in particolare n. 14.

natura umana, le conseguenze di quest'affermazione sono tutt'altro che irrilevanti a livello culturale.

La vera bellezza invece è quella dell'anima (*Paed.* III,11,58,3). Il Signore ritiene inferiore la bellezza fisica rispetto a quella dell'anima (*Paed.* III,2,12,3). C'è anche un'altra bellezza degli uomini: la carità (*Paed.* III,1,3,1). La migliore bellezza è quella dell'anima, quando l'anima è adornata dallo Spirito Santo e ispirata dai suoi raggi, dalla giustizia, dalla sapienza, dalla forza, dalla temperanza, dall'amore del bene e dal pudore di cui nulla è più splendente (*Paed.* III,11,64,1), la bellezza interiore del cuore (*Paed.* III,2,10,4).

Clemente non disdegna la cura del corpo regolata da moderazione, sia nel contegno, sia nel cibo: «sia curata la bellezza corporea che è simmetria di membra e di parti con la grazia del cuore». Non l'aspetto esteriore ma l'anima bisogna abbellire con l'ornamento della bontà (*Paed.* III,2,4,1), mentre la carne va abbellita con la temperanza. La misura nei cibi ha potere di dare una bellezza naturale (*Paed.* III,11,64,2). La bellezza interiore ha il potere di manifestarsi esteriormente: il giusto ha una bella figura perché bello è l'ordine misurato con cui mantiene il decoro nell'amministrare e nel distribuire (*Paed.* III,6,35,4).

Clemente esorta ad una giusta bellezza perseguita senza estremismi.

Per quanto riguarda la disciplina dello sguardo Clemente è molto severo, sulla scia degli ammonimenti di Gesù: non bisogna guardare le donne (*Paed.* III,11,83,1). Infatti per la bellezza di una donna molti si perdono, per essa l'amore brucia come fuoco (*Paed.* III,11,83,4). Gli sguardi accendono le voglie e gli occhi – abituandosi a fissare impunemente il prossimo, in quanto se ne ha l'agio – infiammano i desideri erotici (*Paed.* III,11,77,1); il Signore in modo sbrigativo cura questa passione sradicando la concupiscenza alle radici (*Paed.* III,11,70,1).

Il Logos è la vera pietra preziosa, la perla, lo splendente e puro Gesù, l'occhio che contempla Dio in carne umana, il Logos visibile (*Paed.* II,12,118,5). Il Logos mostra la vera bellezza che occhio non vede (*Paed.* 129,4). «Quell'uomo col quale coabita il Logos non altera il suo aspetto, non si trasforma, ha la forma del Logos, è simile a Dio, è bello, non si adorna. È la vera bellezza e infatti è Dio: quell'uomo diventa Dio perché Dio lo vuole» (*Paed.* III,1,1,5); Dio è nell'uomo e l'uomo diventa Dio e il mediatore compie la volontà del Padre. Mediatore è il Logos che è comune a entrambi (*Paed.* III,1,2,1). Un uomo che voglia essere bello deve ornare ciò che ha di più bello, cioè la mente; sono da svellere non i peli ma i cattivi desideri (*Paed.* III,20,6);

l'immagine benedetta di Dio abita nell'anima (*Paed.* III,2,5,3). Gli angeli che hanno lasciato la bellezza di Dio per una bellezza che appassisce caddero dal cielo a terra (III,2,14,2).

Il lusso è un inganno per la vista (*Paed.* II,3,35,1) e le donne truccate che fuori appaiono ammirabili, dentro sono miserabili (*Paed.* II,3,36,1). Ciò che Clemente condanna è una stolta opinione circa la bellezza (*Paed.* II,3,38,1). Ogni cosa infatti è stata creata perché ne usiamo, ma la miglior ricchezza è avere pochi desideri, infatti chi non è saldo nella fede, al vedere la bellezza può cadere (*Paed.* II,7,53,5). Clemente dice che bisogna bandire il piacere al quale non è congiunta alcuna utilità (*Paed.* II,8,68,4); le cose infatti sono beni creati per la nostra utilità, non per l'insolenza del piacere (*Paed.* II,7,76,3). Il piacere ricercato di per sé, anche se lo si prende nell'unione coniugale, è contrario alla legge, ingiusto, irrazionale (*Paed.* II,10,92,2). Anche nel matrimonio l'unione va desiderata per la procreazione (*Paed.* II,10,90,3; 91,2).

In generale, va detto che Clemente mantiene uno sguardo positivo sulla realtà del creato: «Bisogna che, guardando con gli occhi la bellezza delle cose, lodiamo il Creatore» (*Paed.* II,8,70,5); tutto il suo modo di trattare l'argomento è motivato da saggia prudenza.³³

II. 2.2. Tertulliano: l'attrazione della bellezza come prostituzione

Tertulliano getta le basi di un filone letterario³⁴ che avrà seguiti in Commodiano (*Institutiones* II,17-18), Lattanzio (*Divinae Institutiones* VI,3) Ambrogio (*De virginitate* I,6). Ma mentre in tutti questi l'invettiva è tesa alla valorizzazione della virtù della castità, lo stesso tema in Giovanni Crisostomo e poi soprattutto in Basilio, sarà piuttosto diretto alla carità o, per esempio in Crisostomo, prenderà un valore sociale ed economico nei confronti del problema della ricchezza.

Probabilmente l'espedito retorico dell'ironia usato da Tertulliano è debitore alla tradizione satirica tipicamente romana (Giovenale, Orazio, Persio), il che rende i toni particolarmente aspri; tuttavia il rischio di scordarsi di questo "filtro" ebbe e può ancora avere ricadute disastrose sulla concezione del ruolo della donna.

Tertulliano inizia il suo trattatello *De cultu feminarum*³⁵ con un'invettiva contro le donne che chiamare misogina è dir poco.

³³ Per esempio quando ammonisce il giovane contro il peccato di adulterio e le nubili ad entrare in banchetti di uomini ubriachi (*Paed.* II,7,54,2-3).

³⁴ Isetta, *Introduzione*, p. 45.

³⁵ Da ora in avanti: *De cult. fem.*

Non sai che anche tu sei Eva? La condanna di Dio verso il tuo sesso permane ancora oggi. La tua colpa rimane ancora. Tu sei la porta del Demonio! Tu hai mangiato dell'albero proibito! Tu per prima hai disobbedito alla legge divina! Tu hai convinto Adamo, perché il Demonio non era coraggioso abbastanza per attaccarlo! Tu hai distrutto l'immagine di Dio, l'uomo! A causa di ciò che hai fatto, il Figlio di Dio è dovuto morire!³⁶

Rivolgendosi così alla *diaboli ianua* Tertulliano esorta a abiti dimessi e penitenti per riscattare la condizione peccaminosa, retaggio di Eva, su cui cade la prima colpa (*De cult. fem.* I,1).

Il tono è cupo, addirittura violento, e forti sono anche gli accenti contro ogni tipo di bellezza femminile: «Del resto anche le Scritture suggeriscono che le attrattive provocanti della bellezza sono sempre necessariamente congiunte con la prostituzione del corpo» (*De cult. fem.* II,12,2). Secondo Tertulliano chi si occupa della bellezza manca del senso di castità (*De cult. fem.* II,I,2); infatti la bellezza e l'attrazione fisica sono solo sollecitazioni al piacere e tentazioni di una coscienza impura (*De cult. fem.* II,II,1). È dunque importante cautelarsi: la donna è un pericolo per il prossimo, suscita nell'altro la concupiscenza che è identificata con la libidine (*De cult. fem.* II,II,4). Chi desidera la bellezza della donna va in perdizione, perché il suo animo cede alla concupiscenza e lei, anche se priva di colpa, non può tuttavia restare esente da accusa. Qui vediamo come la bellezza sia direttamente collegata al peccato sessuale e sulla bellezza delle donne, in prospettiva massimamente androcentrica, ricade la colpa del cedimento degli uomini.

Tertulliano non si limita a negare la bellezza "piena di rischi", ma esorta perfino a dissimulare quella naturale:

Poiché dunque nella sollecitudine per un tipo di bellezza piena di rischi viene coinvolta l'altrui e la nostra sorte, sappiate che è vostro dovere non soltanto rifiutare il sostegno di una bellezza artificiosa e ricercata, ma anche far dimenticare l'attrattiva naturale cercando di dissimularla e trascurarla come ugualmente pregiudizievole agli occhi di chi incontra (*De cult. fem.* II,II,5, p. 95).

Certo poi si premura di dire che le donne non devono diventare rozze, squallide e sporche, insistendo su una giusta moderazione nel trascurare la bellezza (*De cult. fem.* II,5,1).

³⁶ Tertulliano, *L'eleganza delle donne*, p. 63.

Anche se la bellezza non deve essere messa in stato di accusa come stato di grazia del corpo, come complemento al modello divino e, se si può dire, piacevole veste dell'anima, è pur tuttavia da temere per l'offesa e la violenza di chi si pone a suo seguito (*De cult. fem.* II, 5,1).

La bellezza non è propria dello stato angelico (*De cult. fem.* II, 3,1) e in fondo essa produce solo lussuria; castità e bellezza non vanno assieme, nemmeno se uno è casto può godere in modo ingenuo della bellezza (*De cult. fem.* II,3,2).

Tertulliano interpreta il binomio paolino spirito-carne non più secondo uno schema morale ma antropologico, per cui "carne" appare sinonimo di "corpo" (*De cult. fem.* II,4,2 ma meglio in 3,2.3); e la carne suscita i «sospiri e gli sguardi dei giovani». Egli si rivolge alle donne pie secondo la norma dei pagani (*De cult. fem.* II,4,1), criterio che stranamente poi più avanti condanna:³⁷ esse devono piacere solo ai mariti. Il marito vuole la castità, il marito cristiano non guarda la bellezza del corpo e del resto il non cristiano ha in sospetto la bellezza delle donne «anche a causa della scellerata opinione dei pagani nei nostri riguardi» (*De cult. fem.* II,4,2). Qui si mostra come, in un mondo in cui il cristianesimo doveva giustificarsi davanti al mondo pagano, la condotta delle donne fosse particolarmente importante.

Ogni marito esige il tributo della castità; ma se è cristiano non ricerca la bellezza del corpo, poiché noi non ci lasciamo sedurre da quei vantaggi che i pagani sogliono reputare beni; il non cristiano al contrario ha in sospetto la vostra bellezza, anche a causa della scellerata opinione dei pagani nei nostri riguardi. Per chi dunque curi la tua bellezza? Se per un cristiano, non la pretende; se per un pagano, non ci crede. Perché desiderare tanto di piacere a chi è sospettoso o indifferente?

Se il messaggio di Gesù aveva dato alle donne una certa libertà, socialmente inaudita per quel tempo,³⁸ ora la condotta delle donne deve diventare "convincente" per una società che vuole le donne caste, sottomesse al marito e tranquille, come Tertulliano ancora insiste citando l'Apostolo: «la vostra onestà appaia agli occhi degli uomini» (*De cult. fem.* II,13,1). Le arti della bellezza femminile offu-

³⁷ «È necessario che i cristiani si comportino secondo quanto piace ai pagani o secondo quanto piace a Dio?», *De cult. fem.* II,11,3.

³⁸ Probabilmente rilevabile da quello slogan che Tertulliano mette in bocca ad alcune donne criticandolo, «Io non ho bisogno dell'approvazione degli uomini. Non vado infatti alla ricerca di testimonianza umana. Dio è colui che vede dentro il mio cuore», *De cult. fem.* II,13,1.

scano l'arte di Dio creatore (*De cult. fem.* II,5,2); volendo correggere ciò che è naturale le donne disapprovano l'opera di Dio, e questa correzione viene dal diavolo. «Ciò che è secondo natura è opera di Dio. Di conseguenza ciò che è inventato artificialmente è lavoro del diavolo». Con ciò abbiamo anche la distruzione di ogni possibilità estetica del cristianesimo.

Tertulliano cerca di collegare il tempo speso per la cura del corpo e della bellezza ad alcuni precetti divini così da aggravare tali condotte come disobbedienti a Dio: così le anziane che si tingono i capelli bramano un'altra eternità; chi si acconcia i capelli vuole aumentare la propria statura con i capelli che sono stati magari di un peccatore; tutta una inutile schiavitù [...] ed ecco che l'imposizione del velo alle donne viene fatta risalire ad un decreto divino (*De cult. fem.* II,5,2). Il sarcasmo di Tertulliano affonda la lama: tutto il peso delle parrucche potrebbe infatti rendere difficile agli angeli il sollevamento del corpo per andare incontro a Cristo (*De cult. fem.* II,5,3), infatti solo la carne (!) e lo spirito risorgeranno; gli artifici no. L'eleganza supplisce il venir meno della bellezza (*De cult. fem.* II,9,2).

Vi è comunque anche l'arringa contro gli uomini, perché non si pensi che l'autore sia solo invidioso della femminilità:³⁹ la sensualità non ha spazio, una volta conosciuto Dio (*De cult. fem.* II,8,2). Scopo del cristiano è castrare il mondo; la capacità di far uso delle cose del mondo è stata data da Dio agli uomini solo per metterli alla prova nella loro capacità di temperanza (*De cult. fem.* II,10,5).

Nel *De cultu feminarum* (II,13) Tertulliano fa un discorso dalle conseguenze assai complesse che implica una concezione fortemente unitaria tra corpo e spirito: la castità deve apparire perché non si accontenta di essere. La sua pienezza infatti deve essere tanta da trasfondersi dall'anima fino all'abbigliamento e scaturire dalla coscienza fino all'esterno, «perché dal di fuori si possa vedere, se posso dire, il suo equipaggiamento» (*De cult. fem.* II,13,3).

Il vero ornamento è quindi la sottomissione ai mariti, il silenzio, il restare in casa: «così decorate avrete Dio per amante» (*De cult. fem.* II,13,7).

L'ideale che Tertulliano propone alla donna cristiana è quello della martire, disposta a subire sofferenze e maltrattamenti per la propria fede, che contrasta direttamente Eva in una visione antropo-

³⁹ «Certo, io, ora uomo e invidioso del sesso, cerco di costringere le donne a rinunciare ai loro vantaggi. Ma non sono forse proibite anche a noi certe cose per rispetto di una certa gravità che dobbiamo tenere in considerazione del timore dovuto a Dio?», *De cult. fem.* II,8,1.

logica che oppone Dio a Satana, la realtà celeste al corpo, il quale ha una valenza solo negativa in quanto identificato con quella “carne” che per Paolo è la condizione di peccato (senza esplicito riferimento alla sessualità); la sua divisione tra bene e male sembra avere accenti quasi manichei. Pesa fortemente nell’invettiva la paura della morte e la minaccia di condanna nel destino futuro. Tertulliano insiste su una svalutazione della realtà e un’esaltazione della morte tipica del periodo delle persecuzioni e delle esortazioni al martirio. La donna viene incolpata con un rincaro di dose pesantissimo per la colpa originaria di cui la bellezza fisica porta l’eredità; la bellezza fisica è un vero e proprio vizio anche quando inconsapevole e l’unica via di uscita sono le virtù della *prudicizia* e dell’*umiltà*; la donna può salvarsi con l’ornamento della sottomissione al marito.

La cura del corpo si amplia fino ad assumere dimensioni enormi nelle esortazioni di questi padri, tanto che da questione etica diventa questione teologica ed escatologica.⁴⁰ In questo modo la colpa dell’essere tentatrice per il desiderio dell’uomo assurge allo spessore dello stesso peccato di origine, con una ricaduta davvero mortificante per la situazione delle donne nella società e nella realtà ecclesiale. Certo, c’è da tenere presente lo scarto dei *topoi*, delle figure retoriche, del sarcasmo e dell’ironia, tuttavia è proprio la forza dell’immaginario a risultare più violenta.

II. 3. Bellezza e perfezione spirituale/santità

In Origene lo stato di perfezione spirituale del credente è simboleggiato dalla sposa del *Cantico*, colei che è presa dall’eros per la bellezza del Logos e che si unisce a lui in una comunione perfetta e (forse) estatica.⁴¹ Con buona pace del testo paolino di *Efesini* 3,14, lo stato maturo del credente è simboleggiato da quello femminile. Metodiodi Olimpo continua nel suo *Simposio* il riaccostamento tra eros e bellezza coniugando i temi sponsali del *Cantico* e del *Salmo* 44 con la tematica della castità (*hagnéia*), che diviene anche sinonimo di una bellezza psicofisica.⁴² Il termine castità in Metodio è da intendersi

⁴⁰ Isetta, *Tematiche*, 255.

⁴¹ Manlio Simonetti, *Origene*, in Ermanno Ancilli, Mario Papparozi (a cura di), *La mistica. Fenomenologia e riflessione teologica*, I, Roma, Città Nuova, 1984, pp. 257-280; Manlio Simonetti, *La mistica di Origene*, in Id., *Origene esegeta e la sua tradizione*, Brescia, Morcelliana, 2004, pp. 29-50.

⁴² Selene B. Zorzi, *La reinterpretazione dell’eros platonico nel Simposio di Metodiodi Olimpo*, «Adamantius», 9, 2003, pp. 102-127.

in senso ampio come ideale che abbraccia tutte le virtù della vita spirituale cristiana, in quanto lotta contro le passioni sotto la guida della meditazione delle Scritture. Il suo *Simposio* va considerato un manuale di dottrina cristiana, che fa il verso al *Simposio* platonico parlando di bellezza, filosofia e teologia, manuale unificato sotto il tema della castità. La complessità del concetto di *hagnéia* metodiana «coinvolge anima e corpo nello slancio dell'essere umano verso le altezze di Dio [...] coincidente con l'amore del bello [...] essa è il punto di arrivo della concezione impostata da Platone nell'ultima parte del suo dialogo, circa l'eros come desiderio di generare nel bello». ⁴³ Questa novità poggia su un'antropologia tendenzialmente unitaria che porta Metodio ad una riflessione a tutto tondo sulla corporeità, che sfocia nel suo trattato *Sulla Resurrezione*. ⁴⁴

Forti della connessione avvenuta in Filone tra Bellezza e Dio, i Padri postniceni continueranno la loro elaborazione attribuendo la bellezza all'intera natura divina trinitaria. Il bello diventerà così nella successiva teologia cristiana uno dei trascendentali del Dio cristiano.

II. 4 La bellezza della Beata Vergine Maria

Come abbiamo detto, le Scritture non parlano della bellezza di Maria, eppure essa è diventata un *topos* della devozione mariana. Possiamo tuttavia registrare le connessioni che hanno portato a questo modello e che vanno individuate anzitutto nella personificazione in Maria della simbologia della chiesa (Maria ecclesiotipica). ⁴⁵ Tutte le caratteristiche che, a partire dal IV secolo saranno attribuite alla

⁴³ Cfr. Emanuela Prinziavalli, *Desiderio di generazione e generazione del desiderio. Metodio d'Olimpo e le polemiche sull'Eros tra III e IV secolo*, in Salvatore Pricoco (a cura di), *L'Eros difficile. Amore e sessualità nell'antico cristianesimo*, Catanzaro, Rubettino, 1998, pp. 39-66; Selene B. Zorzi, *Castità e generazione nel bello. L'eros nel Simposio di Metodio d'Olimpo*, «Reportata. Passato e presente della teologia» <<https://mondodomani.org/reportata/zorzi02.htm>> (30 agosto 2002); Ead., *La personalità delle vergini e l'epilogo del Simposio di Metodio d'Olimpo: una critica all'encratismo*, «Reportata. Passato e presente della teologia» <<https://mondodomani.org/reportata/zorzi03.htm>> (30 agosto 2002); Ead., *Metodio d'Olimpo, un autore 'minore'?*, «Rèvue d'études augustinienes et patristiques», 52, 2006, pp. 31-56; cfr. anche Alexander Brill, *Plato and the symptic form in the Symposium of St. Methodius of Olympus*, «Journal of Ancient Christianity», 9, 2005, pp. 279-302.

⁴⁴ Metodio d'Olimpo, *La resurrezione*, a cura di Selene B. Zorzi e Miroslav Mejzner, Roma, Città Nuova, 2010.

⁴⁵ Elizabeth Johnson, *Vera nostra sorella. Una teologia di Maria nella comunione dei santi*, tr. it., Brescia, Queriniana, 2005.

persona individuale di Maria, non sono altro che le caratteristiche della Chiesa e della simbologia teologica ad essa applicata.

Come la Chiesa veniva prefigurata nella “sposa” del *Cantico dei Cantici*, essa sarà bella come lo era quella (*Cantico* 4,1); ad arricchire questa idea della Chiesa-sposa, contribuirà un dossier di testi biblici sul tema della bellezza, perché essa è rivestita di bellezza dallo stesso suo Signore (cfr. *Isaia* 61,10); ella è la bella sposa del *Salmo* 44 che viene «presentata al Re in preziosi ricami» e quindi poi sposa di Cristo il quale «[...] ha amato la Chiesa e ha dato se stesso per lei, per renderla santa, al fine di farsi comparire davanti la sua Chiesa tutta gloriosa, senza macchia né ruga o alcunché di simile, ma santa e immacolata» (*Efesini* 5,25-27).

Facilmente l’idea dell’essere gloriosa, senza macchia né ruga, si è trasformata nell’applicazione concreta a Maria dell’assenza di macchia “del peccato”, soprattutto dopo che Agostino formulò la dottrina del peccato originale collegandone l’ereditarietà all’atto sessuale del concepimento.

In un contesto di tendenza encratita quale fu quello dei primi secoli, nei quali si formò la devozione mariana, la santità e la verginità delle donne non saranno più pensate separatamente; la verginità di Maria, che nel Nuovo Testamento aveva chiara funzione cristologica, inizia ad assumere anche una funzione morale e un aspetto sessuale, impattando i modelli di santità femminile. La bellezza di Maria sarà un aspetto di quella caratteristica della Chiesa di essere “senza ruga” e indicherà la sua santità, il suo essere senza peccato originale: la controparte fisica di questa sua santità verrà individuata nel suo essere vergine (la *panagia* “tuttasanta” della devozione orientale diventerà la “semprevergine” della devozione latina, con una torsione sulla successione temporale della verginità fisica –prima/durante/dopo– che darà del filo da torcere alle dimostrazioni scolastiche).

In un binomio che risulterà esiziale, quello Eva-Maria, le donne concrete saranno tutte accomunate ad Eva, la peccatrice, causa della rovina dell’umanità, mentre Maria si staglierà sempre più unica e privilegiata in una condizione al di sopra dell’umanità, fino a prendere nel secondo millennio le caratteristiche e le funzioni dello Spirito Santo o di Cristo stesso (Maria cristotipica). Essa sarà allora il volto tenero e misericordioso di un Dio diventato sempre più giudice inflessibile: avvocata, consolatrice, mediatrice, ella intercede con tenerezza tutta femminile per i peccatori, come nel grande affresco del giudizio universale di Michelangelo.

Così tutto ciò che originariamente era applicato al popolo d’Israele e più in generale all’umanità tutta rispetto a Dio, ora viene

riservato alla sola Maria: in lei si è compiuta totalmente la relazione filiale con Dio, lei è la figlia di Sion; lei è l'“arca dell'alleanza” che al pari dell'immagine antica racchiude ora la presenza divina (al posto della Legge contenuta nell'arca, ella nel suo seno porta Gesù, la Nuova Alleanza, cfr. *Luca* 1,43 che cita *2Samuele* 6,9-11); la donna rivestita di sole, cioè di Cristo, di cui parla *Apocalisse* 12,16, che si staglia in cielo come simbolo di tutta l'umanità che si riveste di Cristo (cfr. *Romani* 13,14; *Galati* 3,27; *Filippesi* 3,14, *Efesini* 4,22-24, *Colossesi* 3,9-10) sarà identificata con Maria, una figura femminile semidivina con funzioni di mediatrice e corredentrica.

L'amore col quale il Padre «ci ha benedetti con ogni benedizione spirituale nei cieli, in Cristo, e in lui ci ha scelti prima della creazione del mondo, per essere santi e immacolati al suo cospetto nella carità, rendendoci suoi figli adottivi per opera di Gesù Cristo» (*Efesini* 1,3-6.11-12), diventa una predestinazione della sola Maria che ha oramai assunto i tratti di una figura quasi divina.

Nel culto mariano in effetti avviene una sorta di ricongiungimento tra femminilità e divinità. La Maria della devozione popolare, spinta sempre più in alto e lontano dal resto dell'umanità e delle donne concrete, va a riempire un “buco” in cielo, quello lasciato aperto da un immaginario teologico espresso solo al maschile. Ella diventa così simbolo dell'archetipo della divinità femminile. Questa operazione denuncia il problema di un immaginario religioso in cui Dio è declinato esclusivamente al maschile: una seria “falla” nel linguaggio teologico. La “divinizzazione” di Maria non avviene senza contaminazioni e prestiti da divinità femminili di altre religioni (sono noti i contatti con Iside).⁴⁶ La devozione mariana può tornare ad essere la venerazione di una santa e non l'adorazione di una divinità quando si riconosce la possibilità e la necessità dell'uso di metafore femminili per parlare di Dio.⁴⁷

Scordando che Maria è creatura e in quanto tale anch'ella è destinataria della salvezza di Cristo, si prospetta una riconciliazione anche tra corpo femminile e divinità. È un tentativo di ricongiungimento parziale, perché la dea è madre e vergine, dunque non riconcilia la sessualità attiva con il sacro, e inoltre Maria è la sola, tra tutte le donne, ad essere allo stesso tempo vergine e madre: un caso

⁴⁶ Sabrina Higgins, *Divine mothers. The influence of Isis on the virgin Mary in Egyptian Lactans-iconography*, «Journal of the Canadian Society for Coptic Studies», 3-4, 2012, pp. 71-90.

⁴⁷ Elizabeth Johnson, *Colei che è. Il mistero di Dio nel discorso femminista*, tr. it., Brescia, Queriniana, 1999.

così unico, singolo, ma anche anomalo, da non valere di fatto per la corporeità di nessuna delle altre donne.⁴⁸

Un esempio tipico di questa operazione che esalta la bellezza e la santità di Maria a scapito delle altre donne si risconterà proprio in Bernardo di Chiaravalle, cantore della Madonna. Egli vede in Maria di Nazareth un'idealizzazione della donna, in un modo che risulta debitore alla letteratura cortese del suo tempo. Si nota in Bernardo quella linea che tende a denigrare le donne reali da una parte e ad esaltare l'ideale della femminilità dall'altra nella sola e unica rappresentante perfetta del suo genere: Maria. Il contraltare di Eva e di tutto ciò che ella significa è costituito da Maria, donna perfetta perché casta, feconda, vergine e madre (III *Sententiae* 87). Maria è speciale, la si può elevare sopra gli angeli e gli uomini.⁴⁹ Nella chiara tipologia che contrappone Eva insieme a tutte le donne (e anche gli uomini peggiori) alla sola Maria eccelsa, la prima è fonte di morte, mentre la seconda è fonte di salvezza. Così, elevata oltre tutto e tutti, Maria è tale da essere inarrivabile e (quasi) divina: l'eterno ritorno del divino femminile.

Quanto la figura di Maria bella, eternamente giovane e senza ruga, abbia pesato con funzione schiacciante sulle donne lo ha ricordato in modo vivace Michela Murgia in *Ave Mary*.⁵⁰ Sganciarsi da un certo immaginario permetterebbe anche nuove riflessioni sulla sofferenza, l'invecchiamento e la morte delle donne oltre che sulla vecchiaia di Maria e sul suo deperirsi, come hanno tentato di fare recenti progetti anche cinematografici, riflessioni che consentirebbero forse anche alle donne di riconciliarsi con le stagioni del proprio corpo.⁵¹

Ricondotta dal Concilio Vaticano II all'antico modello ecclesio-tipico, riscoperta cioè nella sua figura storica come sorella nella fede e discepola che ha realizzato fin nel profondo del proprio essere la

⁴⁸ Mary Daly, *Al di là di Dio Padre. Verso una filosofia della liberazione delle donne* [1973], tr. it., Roma, Editori Riuniti, 1990.

⁴⁹ III *Sententiae* 111, *Sancti Bernardi Opera*, edd. Jean Leclercq, Henri Rochais, VI/2, Romae, Editiones Cistercienses, 1972, p. 189.

⁵⁰ Michela Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Torino, Einaudi, 2011; il lavoro delle teologhe sulla figura di Maria è stato grande e ampia è la bibliografia specifica che tenta di recuperare Maria come donna di tutti i giorni, si veda in ambito italiano Cettina Militello, *Maria con occhi di donna*, Casale Monferrato, Piemme, 1999; Ead, *Maria di Nazaret, una donna all'ombra di Dio*, Panzano in Chianti (FI), Ed. Feeria, 2013; Lucia Vantini, *Maria e le donne. L'ombra della madre*, «Convivium Assisiensis», ns. 11, 2009, n.1, pp. 61-74; Simona Segoloni Ruta, *L'amore viscerale. Maria di Nazareth e il grembo di Dio*, Bologna, Dehoniane, 2017.

⁵¹ Ci prova egregiamente Guido Chiesa nel suo film *Io sono con te*, 2010.

chiamata di Dio alla bellezza/santità, Maria non è una divinità femminile, ma modello per ogni credente, uomo o donna, che intenda camminare verso la bellezza della realizzazione piena dell'immagine di Cristo di cui parla Paolo in *2Corinzi* 3,18: «E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore».

Su questo punto si innesta l'impegno spirituale dell'estetica cristiana. Se l'unica arte possibile è quella che trasforma il reale, la vita del credente è chiamata ad essere un'opera d'arte (vi insiste la spiritualità orientale filocalica) in quel processo continuo di plasmazione della propria identità creata *verso-ad* immagine di Dio. «E Dio che disse: “Rifulga la luce dalle tenebre”, rifulse nei nostri cuori, per far risplendere la conoscenza della bellezza divina che rifulge sul volto di Cristo (*2Corinzi* 4, 6).

Abstract: Il tema della bellezza non è un tema biblico, ma filosofico: esso entra nel cristianesimo perché i primi teologi cristiani rielaborano il dato biblico alla luce della cultura del loro tempo, *in primis* quella platonica. Seguendo tale processo di rielaborazione nella storia delle idee, possiamo accorgerci tuttavia anche di un progressivo scomporsi delle tematiche che originariamente risultavano strettamente unite nel mito greco della bellezza (le Chariti), e cioè la divinità, il corpo femminile, la spiritualità, l'eros, la mistica, la sapienza, le arti, la visione. In questo contributo vorrei mostrare cosa sia avvenuto nei primi secoli del cristianesimo quando gli autori cristiani antichi con la loro cultura e filosofia hanno riflettuto sulla bellezza reinterpretando il dato biblico rispetto alla fede in Gesù Cristo. Particolare attenzione verrà data al tema del corpo delle donne e del binomio femminilità e bellezza

The theme of beauty is not a biblical but rather a philosophical one: it becomes a Christian leitmotiv because of the first Christian theologians, who rework the biblical data in light of the culture of their time, especially the Platonic one. Following this process of re-elaboration, we can however notice a gradual disappearance of certain themes that were originally closely linked to the Greek myths of beauty (Charis, Aphrodite, Eros), namely the female body, divinity, spirituality, eros, mysticism and wisdom. This contribution shows what happened in the early centuries of Christianity, when ancient Christian authors, with their culture and philosophy, reflected on beauty reinterpreting biblical data in view of their faith in Jesus Christ. Particular attention will be given to the relationship between the themes of women's bodies, femininity and beauty.

Keywords: bellezza, donne, corpo, divinità, cristianesimo; beauty, women, body, divinity, Christianity

Biodata: Selene Zorzi è docente di *Patrologia e Storia della Teologia* all'Istituto Teologico Marchigiano e docente invitato presso l'Istituto Teologico Pugliese di Molfetta (dal 2012) alla specializzazione in Antropologia. Insegna *Antropologia teologica ed escatologia, Filosofia antica e medievale, Patrologia, Mariologia* all'I-

stituto Superiore di Scienze Religiose di Ancona. Già docente incaricata di *Filosofia* al Pontificio Ateneo S. Anselmo (2006-2013) e di *Teologia spirituale* alla Pontificia Università Lateranense (2011-2012), (selene@epektasis.eu).

Selene Zorzi is professor of *Patrology and history of theology* at Istituto Teologico Marchigiano and she is visiting professor at Istituto Teologico Pugliese where she has been teaching at postgraduate level on Anthropology since 2012. She teaches *Theological anthropology and eschatology, Ancient and medieval philosophy, Patrology, Mariology* at Istituto Superiore di Scienze Religiose of Ancona. She was lecturer at Pontificio Ateneo S. Anselmo from 2006 to 2012, where she taught *Philosophy*, and at Pontificia Università Lateranense from 2011 to 2012, where she taught *Spiritual Theology*.

ANNA MARIA MARTELLI

Declinazioni della bellezza nel mondo arabo-musulmano

Introduzione

Nel trattare dell'estetica nel mondo arabo-musulmano occorre un chiarimento preliminare circa l'uso degli aggettivi arabo e musulmano. Con l'aggettivo "arabo" ci si riferisce qui a quei popoli che, conquistati dai Semiti della Penisola Arabica, ne accolsero la religione e la lingua, e insieme ad essi e nella loro lingua foggiarono la cultura e la civiltà arabo-musulmana. Il secondo aggettivo "musulmano" allarga molto l'orizzonte includendo popoli che hanno adottato la religione dell'Islam ma non ne condividono né il trascorso culturale né la lingua. La distinzione è significativa perché, come vedremo, il concetto della bellezza e del piacere estetico trovano il loro primo fondamento nell'espressione poetica, elemento caratterizzante della cultura araba preislamica.

I poeti arabi preislamici sono i cantori delle gesta delle rispettive tribù e degli eroi di cui menar vanto. La loro missione si esplica attraverso l'eloquenza. La parola, il bel verso sono la materia poetica che viene trasmessa oralmente. Va notato che l'eloquenza riguarda la forma attraverso la quale vengono espressi determinati temi e non i contenuti in se stessi. L'originalità e la creatività si commisurano sulla base di varianti interne che, nel tempo, diventeranno norma, costituendo un codice letterario al quale conformarsi.

Lo stesso Libro Sacro è segnato da preoccupazioni estetiche: concepito in una prosa ritmata e rimata, destinato ad essere recitato –essendo la recitazione di per sé un'arte–, e dunque ad essere appreso attraverso l'udito, colpisce e addirittura incanta per la propria musicalità.

Le impressioni gradevoli suscitate da un insieme armonico costituiscono sostanzialmente ciò che definiamo bello, attributo che possiamo riferire tanto alla forma esteriore, come nel caso della bellezza del corpo –in particolare di quello femminile–, dell’arte, della natura, quanto a qualità intrinseche, quali la dirittura morale o le doti spirituali. Nell’Islam i canoni estetici non possono prescindere dalla Rivelazione, punto di riferimento per tutto. C’è una bellezza creata da Dio –lo stesso corpo umano è creazione divina, per cui l’aspetto esteriore esige rispetto– e c’è una bellezza creata dall’uomo che si manifesta nelle espressioni artistiche. Il canone estetico, di conseguenza, varia a seconda che il criterio di valutazione sia di natura strettamente religiosa oppure profana, come nel caso della poesia e delle arti destinate al godimento privato.

La bellezza interiore

Secondo un detto (*hadith*) molto noto del Profeta «Dio è bello e ama la bellezza». Questo concetto ricorre frequentemente nel *Corano*, specialmente quando si parla di Dio, della sua bellezza generosa e non statica che si diffonde sulla terra e si rivolge all’intera creazione. La bellezza della creazione discende quindi in modo naturale dall’amore che Dio nutre per essa. L’idea di bellezza può essere di tipo formale, così come viene concepita nel termine latino *formosus*. In tal caso si rivolge sia alla vista sia all’intelletto, e insiste sulla perfezione e la proporzione di tutte le parti dell’oggetto ritenuto bello. Può anche avere una connotazione morale: *pulcher* in latino è insieme buono, bello, puro. E, ancora una volta come in latino, esistono varie parole arabe per indicare differenti aspetti della bellezza. Solitamente con la radice del verbo *jamula* si definisce ciò che è bello e piacevole, ma questa non viene impiegata spesso nel testo coranico. Invece la radice del verbo *hasuna*, assai più frequente, esprime un valore che attiene più alla bellezza morale che a quella di tipo esteriore. Il valore morale della bellezza si evidenzia particolarmente in ciò che Dio esige dall’uomo: azioni belle e un’anima bella e pura, che varranno al credente una ricompensa. Una terza radice, quella del verbo *‘ajiba*, è legata alla nozione del meraviglioso, a ciò che stupisce.

Questo “stupore” può avere una connotazione negativa se riferito alle bellezze terrene, che non durano, ma può anche averne una positiva. La bellezza creata dall’uomo, specie sotto forma di manifestazioni artistiche, non trova considerazione nella Rivelazione; tuttavia, nel corso dei secoli, i Musulmani svilupperanno una

serie di sistemi estetici tra i quali un posto primario sarà, come vedremo, occupato da un'arte del tutto particolare: la calligrafia.

Dio è bello. Quando lo si invoca, i qualificativi impiegati descrivono la sua bellezza poiché «Dio possiede i nomi più belli».¹ Nel contesto coranico Dio è detto buono o dolce (*latif*), benevolente, ma non è mai definito bello (*jamil*) in senso stretto. La bellezza di Dio, nel Testo rivelato, non può descriversi come formale; essa deriva non solo dalla sua opera creatrice (la sua immagine viene assimilata a quella di un artista, l'Artista supremo) e dalla bellezza intrinseca di quest'ultima, ma anche dall'amore che Dio ha nei suoi confronti. La sua bellezza è quindi strettamente legata ai concetti di giustizia, perdono e amore. La *baslama*, la formula «Nel nome di Dio, il Clemente, il Misericordioso», ricorre continuamente nella vita di un musulmano. Il nome Dio è innanzitutto pensato nella dimensione della misericordia, anzi di una doppia misericordia, di intensità assoluta ed estensione universale. Il termine stesso (*rahma*) riporta anche alla matrice femminile (*rahm* o *rahim*), la quale indica al tempo stesso i rapporti di parentela (al plurale *arham*). È un aspetto interessante in quanto sembra creare un collegamento fra la compassione divina per le creature e la sollecitudine di una madre verso i suoi figli. Il tema dell'amore divino, spesso esplorato nella poesia mistica musulmana, svilupperà più tardi un sistema secondo cui la bellezza non verrà più ricercata nella sola armonia delle cose né nell'adeguatezza che queste possiedono in rapporto a uno scopo, ma a partire dall'esperienza individuale, dal soggetto che rappresenta l'"amante del divino".

Parlando di bellezza interiore, la separazione fra maschile e femminile sembra annullarsi. È questo il caso delle mistiche. Quando, come talvolta avviene, esse raggiungono un grado elevato nella via iniziatica, si apre loro il mondo maschile, quasi diventassero asessuate. Fin dagli inizi dell'Islam, alcuni ferventi credenti avevano sentito la necessità di meditare sul *Corano* attraverso la recitazione costante, e, per così dire, di "interiorizzarlo". Lo stesso Libro Sacro contiene al proprio interno elementi ascetici e mistici. Alcuni versetti richiamano insistentemente la presenza divina, il timore del giudizio, la transitorietà delle cose umane, la bellezza della virtù e così via. Altri offrono all'anima pia la possibilità di arrivare al cuore della fede. Così troviamo una serie di testi che ricordano all'uomo la propria vocazione. Molti brani insistono sulla separazione del bene dal male,

¹ *Corano*, VII,180.

e si rammenta continuamente al credente il dogma della resurrezione. Unitamente a questi esempi coranici, che mettono l'accento sulla vita ascetica, ce ne sono altri che pongono l'uomo sul cammino verso una vita interiore e che nutrono, come altrettanti simboli viventi, la meditazione dei mistici. Un certo numero di allegorie che appaiono di frequente negli scritti dei mistici trovano la loro sorgente nel *Corano*: il fuoco e la luminosità di Dio; i veli di luce e di oscurità che stanno sul cuore; l'uccello, simbolo di resurrezione (o meglio dell'immortalità dell'anima); l'albero, che rappresenta la vocazione e il destino dell'uomo; la coppa, il vino, il saluto, che simboleggiano la speciale cerimonia dell'insediamento degli eletti in paradiso, etc.

Aggiungiamo a questi concetti coranici quelli che vengono non solo dalle tradizioni che riportano i detti del Profeta, ma anche da quelli, noti come "Tradizioni sacre", che sono direttamente collegati a Dio e che possiedono un potere evocativo molto maggiore degli altri nell'ambito della meditazione.

La bellezza esteriore

L'Islam era nato in una società in cui la poesia vantava un ruolo insigne. Le durissime condizioni materiali avevano impedito la nascita e lo sviluppo dell'architettura o delle arti plastiche. Gli Arabi avevano dunque espresso al meglio la loro sensibilità e le loro emozioni e anche gli ideali collettivi nelle arti del linguaggio, specialmente nella poesia. Ed è nell'antica poesia araba pagana che viene celebrata e definita la bellezza femminile.

I frammenti che ci sono giunti sono prevalentemente maschili, pur essendoci una presenza femminile che operava in campi specifici quali l'elegia e le lamentazioni funebri. Comunque, lo sguardo che definisce la bellezza esteriore femminile è androcentrico.

Il tema erotico appare in genere limitato al motivo del rimpianto per una felicità passata e stilizzato, sino a diventare pura convenzione letteraria, nel prelude amoroso di ogni componimento poetico, come in questo frammento di Amr ibn Khulthum (seconda metà VI secolo d.C.), che riprendiamo a titolo esemplificativo:

[...] Fermati prima di separarci, o fanciulla che parti, che noi si
 possa darti e ricevere certa notizia.
 Ella ti mostra, quando entri da lei in appartato convegno, ed è al
 sicuro dagli occhi dei maligni,
 due braccia piene, qual di candida cammella intatta, che non portò
 ancora prole nel grembo,

due seni politi, quali pissidi d'avorio, al riparo dalle mani degli intraprendenti,
 due lombi d'una flessibile vita slanciata, cui grava il peso di glutei carnosi,
 una groppa soda e compatta, e un fianco che mi ha fatto impazzire,
 e due colonne di avorio o di marmo, di cui squillano e tintinnan le armille [...].²

Il poeta concentra la ricchezza del proprio vocabolario, la sua attenzione sui dettagli, anziché su una immagine formata. Altri tipi di figure femminili vengono descritti ed esaltati nella poesia pre-islamica, ma la tematica amorosa rappresenta soltanto una delle componenti dell'espressione poetica all'interno di una serie di temi che costituiscono il carme.

Non va dimenticato che nell'Arabia preislamica le donne disponevano d'indipendenza nella vita sessuale e non solo. L'immagine femminile di quel periodo è divinizzata. Le dee, così come gli dei del *pantheon* preislamico, salvaguardano la collettività e le sue imprese. Al-Lat, al-Manat e al-'Uzza, le tre divinità femminili pre-islamiche, sono a tal punto importanti da trovarsi citate ancora nel testo coranico.³

Con l'avvento dell'Islam, che sancisce una gerarchia tra i sessi all'interno della quale la donna è sottomessa all'uomo, il mondo femminile diviene parallelo e subordinato rispetto a quello maschile. Anche se la prima fondamentale caratteristica che distingue il maschile dal femminile non è prerogativa islamica, alla donna spetta la sfera del "privato", all'uomo quella del "pubblico"; la promiscuità sessuale diventa una minaccia per l'ordine costituito, la donna è l'elemento che scatena la sedizione. Non a caso essa è indicata, talvolta, con il termine *fitna*, 'disordine; dissenso; anarchia'. Non potendo creare sempre reali barriere che mantengano isolato il mondo maschile da quello femminile, si ricorse al simbolo del velo. Un velo può bastare a dividere, persino nella moschea, lo spazio destinato alle donne da quello maschile.

Lo spazio destinato alle donne venne delimitato anche nella casa, dove esse trascorrono gran parte della vita, e gli incontri che fanno non sono casuali. Quando non era possibile fissare una rigida demarcazione a causa della povertà della dimora, si introdussero dei

² Francesco Gabrieli, *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni-Accademia, 1967, p. 42.

³ *Corano* LIII, 19.

sistemi atti ad evitare il rischio di una promiscuità anche solamente occasionale. Ancora oggi, nelle case tradizionali di alcuni paesi di più rigida osservanza, esistono due batacchi per la porta d'ingresso principale. A seconda di quello usato, chi sta in casa verrà a conoscenza del sesso dell'ospite e si comporterà di conseguenza.

Le case dei ceti agiati erano a patio, aperte verso l'interno. L'esterno non aveva finestre. Su una corte centrale o su un giardino si aprivano le varie stanze. Di qui si accedeva agli appartamenti maschili, nei quali gli uomini di casa ricevevano gli ospiti. Le donne occupavano l'ala opposta, la più lontana dall'ingresso padronale. Esse uscivano da una parte laterale, dimessa e nascosta. Era il modello di casa più diffuso, testimoniato praticamente in tutta l'ecumene islamica, con gli inevitabili adattamenti alle condizioni climatiche dei vari paesi.

Se nella casa era presente un'ala riservata alle donne e una agli uomini, era l'uomo a far visita alla moglie, e questa poteva ricevere, nel suo spazio, soltanto gli uomini che aveva il diritto di incontrare legittimamente: tra loro, oltre al marito e ai figli, il padre, il suocero, i fratelli. Questo atteggiamento misogino viene spesso fatto risalire alla rapida involuzione politica delle società musulmane avvenuta dopo la morte del Profeta⁴ o al monoteismo che, postulando un Dio maschile, nega l'identità femminile.⁵

Il *Corano* consiglia a uomini e donne la modestia, e dunque la bellezza esteriore non va esibita. Lo statuto proprio della donna relativamente a ben precisi precetti si rispecchia nell'abbigliamento, sebbene l'atteggiamento di pudore che deve sussistere tra i due sessi riguarda gli uomini quanto le donne. A queste ultime è richiesto «che non mostrino troppo le loro parti belle, eccetto quel che di fuori appare», ovvero che si coprano con un mantello lasciando scoperto solo ciò che può apparire sul viso e sulle mani: il *kohl* (trucco scuro per gli occhi), gli anelli, i braccialetti; è ancora richiesto loro «che

⁴ È questo l'atteggiamento di molti intellettuali musulmani contemporanei, fra i quali anche donne. Due ricostruzioni romanzate del primo Islam illustrano bene l'approccio in questione: Fatima Mernissi, *Le harem politique. Le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987 (tr. it., *Donne del Profeta*, Genova, ECIG, 1997); Assia Djebar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991 (tr. it., *Lontano da Medina. Le figlie di Ismaele*, Firenze, Giunti, 1983).

⁵ Molto di questo atteggiamento è legato alla persuasione che sia esistito nella società araba preislamica un matriarcato, (cfr. William Robertson Smith, *Kingship and marriage in early Arabia*, London, Adam and Charles Black, 1885, *Preface*, pp. X-XI) e alle testimonianze di un culto di divinità femminili, attestato in maniera certa nel *pantheon* semitico della Mecca.

coprano i seni d'un velo».⁶ L'ordine non è tanto di coprire la testa con un velo o un fazzoletto, il che appare ovvio, quanto di coprire accuratamente la gola.

La cura del corpo ha un suo risvolto igienico, oltre ad essere indispensabile per la purezza rituale richiesta dalla preghiera canonica. Le abluzioni comportano il lavaggio del volto e delle mani fino ai gomiti e lo strofinamento con la mano bagnata della testa e dei piedi fino alle caviglie. Se poi il credente è in stato di impurità, si deve purificare con un bagno completo, fatto che ha comportato la moltiplicazione dei bagni (*hammam*) nelle città musulmane.

Alcune prescrizioni, che si fanno risalire al Profeta, fanno riferimento al rispetto dell'integrità del corpo, creazione divina. Si tramanda, per esempio, che «[l]'Inviato di Dio maledisse le donne che fanno i tatuaggi e quelle che se li fanno fare, quelle che si depilano le sopracciglia, quelle che per bellezza allargano lo spazio tra gli incisivi, quelle che modificano quel che Dio ha creato».⁷

Così, è sempre il Profeta che consiglia di non applicarsi capelli posticci, di non strapparsi quelli «bianchi, perché essi saranno la luce del Musulmano nel giorno della resurrezione»,⁸ sebbene essi possano essere tinti, ma non di nero.⁹ Ci si profuma in abbondanza, anche se i rigoristi disapprovano tale usanza. Ci si bistra gli occhi e si usa l'henné, perché si ritiene che gli effetti, oltre che estetici, siano salutari.

Se il *Corano* mette in guardia contro il lusso ingannevole della vita terrena, ricche vesti e gioielli vengono ampiamente utilizzati, tanto è vero che, quando alcune dinastie "puritane"¹⁰ hanno preso il potere, hanno emanato leggi suntuarie, attraverso le quali veniva disciplinata l'ostentazione del lusso. In generale, è ammesso l'uso di abiti colorati, decorati con ricami o bande; quanto al fatto che tale abbigliamento possa essere esibito in pubblico, ciò dipende ancora oggi dalle regole, in materia di morale, in vigore in ogni singolo Stato islamico.

Il cerimoniale legato al matrimonio dipende anch'esso strettamente dalle abitudini e dagli usi locali. In ogni caso, è la donna

⁶ *Corano*, XXIX, 31.

⁷ Vedi Abu Zakariya al-Nawawi al-Shafi'i, *I Giardini dei devoti (Riyad al-Salihin). Detti e fatti del Profeta*, tr. it., Angelo Scarabel, Imperia, Hikma, 1999, p. 451.

⁸ *Ibidem*, p. 452.

⁹ *Ibidem*, p. 450.

¹⁰ Come, per esempio, le dinastie berbere degli Almoravidi (1056-1147) e degli Almohadi (1121-1269) che governarono nel Maghreb e in Andalusia.

a entrare nella casa del marito, nella quale ella viene condotta da un corteo guidato dai parenti di quest'ultimo. La futura sposa è poi preparata dalle donne di casa: viene lavata, profumata, depilata; le si tingono di *henné* mani e piedi con complicati disegni, viene truccata e abbigliata con cura e, magari, adornata con gioielli. Significativamente, la parola araba *'arūsa*, 'sposa' significa anche 'bambola'. La festa nuziale è celebrata da uomini e donne separatamente e seguita da un banchetto, di solito allietato da musica e danze.

La bellezza della parola

La parola ammaestra, ma al tempo stesso produce piacere. Recitare o sentir salmodiare il *Corano* è godimento estetico, immediato, accessibile a tutti, e la poesia è la forma di arte più atta a suscitare questo tipo di piacere. L'epoca che precede l'Islam –caratterizzata dall'ignoranza (*jahiliyya*) in fatto di religione e di costumi– lascia in eredità alla prima comunità di credenti, stanziata nella penisola araba, il proprio patrimonio poetico, che verrà poi trasferito anche a chi non ha l'arabo come madre lingua. Ciò costituisce un ennesimo riconoscimento dello statuto particolare dell'arabo, la lingua che Dio ha scelto per comunicare con la sua creatura.

Un elemento importante sviluppato dall'apologetica musulmana è rappresentato dal dogma dell'inimitabilità del *Corano*, considerato dai Musulmani un testo letterario miracoloso sia per i suoi contenuti che sotto il profilo della forma, arricchita spesso da rime e assonanze, ma non sottoposta alle regole metriche della poesia. Il *Corano* viene tuttavia accuratamente distinto dalle opere poetiche, e ciò permetterà alla lingua della poesia di rendersi del tutto autonoma rispetto al testo religioso.

Già a partire dall'epoca omayyade (661-749 d.C.), la poesia tratta soggetti decisamente profani, fra i quali l'elogio dei principi, l'amore, la guerra, il gusto e gli effetti del vino, gli amori proibiti, etc. Il tema amoroso, prima limitato all'*incipit* dell'ode, proprio in questo periodo comincia a svilupparsi come genere a sé stante (*ghazal*). Sotto l'urgere dell'ispirazione individuale, il canto d'amore si stacca da certe convenzioni dell'ode tradizionale ed acquista autonomia. Se il tema erotico continuerà ad essere cantato, una sensibilità diversa nei confronti della donna inizierà a fare la propria apparizione.

Jarir (653-728 d.C.), uno dei maggiori poeti di tale periodo, compone un'elegia per una donna, o meglio per la donna per eccellenza, la propria amata:

Senza pudore il pianto ritornerà, ed io visiterò la tua dimora, come
 si visita l'amata!
 Vi sono già andato, e quale piacere ho provato guardando la tomba
 ove la zappa si è insediata
 Il mio cuore, quando l'avanzata età già mi maltrattava, e i tuoi
 figlioletti ancora recavano gli amuleti, hai fatto ammaliare
 Erro tra le stelle, ai baratri della terra destinate, stelle che simili ad
 antilopi si vedono sfrecciare
 Dolce compagna! Un oggetto prezioso eri, gelosamente custodito,
 ma ora nella valle di Bulayya sotto i ciottoli da chi sei avvertita?
 Ha vissuto amata e rispettata, e senza essere sfiorata né da presun-
 zione né d'angustie se n'è dipartita
 Ti rivedo, delle più belle grazie vestita, con la tua serena e dignitosa
 bellezza
 L'aria accogliendoti si profumava, mai conobbe il tuo onore mac-
 chia e incompiutezza
 Quando nella notte giungevo, il tuo bagliore illuminava un volto dal
 candido pallore, ancora più splendente perché senza velo, andavo
 rimirando
 Su di te le preghiere degli angeli, degli eletti, dei puri e dei virtuosi
 si vadano riversando!
 Sii benedetta dal Signore, quando i pellegrini dai capelli lisci si riu-
 niranno, dalla calura meridiana estenuati.¹¹

Qui si esalta, ancor più della bellezza della propria compagna
 della vita, la rettitudine e le qualità morali di una donna, madre e
 moglie fedele e virtuosa.

All'epoca abbaside (VIII-XIII secolo) appartiene Abu Firas
 al-Hamdani (932-968 d.C.). Dopo aver preso parte alle battaglie
 dell'emiro di Aleppo contro i Bizantini, cade nelle mani del nemico
 e viene fatto prigioniero. Dal suo carcere a Costantinopoli, effonde
 in commoventi elegie il desiderio della patria e delle persone care.
 Questo toccante ritratto è dedicato alla propria madre:

Madre del prigioniero, che la pioggia ti irrori, difendendoti dalla
 fatalità
 Madre del prigioniero, che la pioggia ti irrori, egli è titubante né
 dove abitare né dove andare sa
 Madre del prigioniero, che la pioggia ti irrori, la buona nuova del

¹¹ Valentina Colombo, *Rappresentazioni della donna nella Letteratura Araba*, in
 Francesco Zannini (a cura di), *Vita e cultura d'Oriente*, Tolentino, Università delle Tre
 Età, 2000, p. 117.

riscatto da chi riceverai?
 Madre del prigioniero, ora che sei morta, le ciocche e i riccioli a chi sistemerai?
 Tuo figlio è lontano, al confine tra mare e terra, chi pregherà per lui, chi lo soccorrerà?
 Trascorrere la notte in modo lieto è proibito, meschino trastullarsi nella giocondità
 Dalle avversità e dalla sorte consumata, del figlio e del compagno orbata,
 La persona amata del tuo cuore ha lasciato il luogo, ma laggiù dagli angeli del cielo sarà vegliata
 Piange ogni giorno in cui tu, paziente, del mezzogiorno sotto il sole cocente hai digiunato
 Piange ogni sera in cui hai vegliato sino al sorgere dell'alba splendente.¹²

Un altro inno alla donna lo troviamo nell'andaluso Ibn Zaydun (1003-1071 d.C.). Aristocratico di Cordova, conosce la prigione, l'esilio e una cocente delusione amorosa. La sofferta esperienza personale traspare nei versi in cui celebra l'amata:

T'ho ricordata con desiderio in al-Zahra,¹³ tra il limpido orizzonte e il dolce viso della terra,
 mentre la brezza languiva al tramonto, quasi malata di pietà per me.
 Il verziere sorrideva dalle sue acque d'argento, pari a collane sciolte dal tuo petto.
 Era un giorno come quelli delle nostre passate gioie, che cogliemmo furtivi, mentre il Destino dormiva...
 O mio fulgido gioiello prezioso e diletto, come le gioie preziose che acquistano gli amanti!
 Il ricambio di sincero amore reciproco fu in passato la lizza in cui corremmo più corse;
 ma ora son io più che mai degno di lode per fedeltà al tuo amore: tu ti sei consolata, ed io son rimasto solo ad amarti!¹⁴

Quanto detto sulla poesia vale anche per il canto e la musica. Recitare una poesia significa, nei fatti, cantarla. Malgrado l'ostracismo di un certo bigottismo, che vede nel canto manifestazioni di tutt'altro genere, rientra nella dimensione del canto il richiamo

¹² Colombo, *Rappresentazioni della donna*, p. 118

¹³ La residenza califfale di Abd al-Rahman III presso Cordova.

¹⁴ Gabrieli, *La letteratura araba*, p. 151.

del *muezzin* alla preghiera, così come la recitazione salmodiata del Libro Sacro.

Fin dal IX secolo l'uso della musica suscita controversie in terra d'Islam dato che non esiste alcun testo scritto che dia ad essa, e alla danza, uno statuto esplicito. Molti sapienti hanno dunque invocato la "liceità originale", secondo la quale tutto ciò che non è oggetto di un'interdizione formale è lecito o comunque non contrario alla Legge. Le sedute collettive di "audizione spirituale" (*sama*¹⁵), comuni ancora al giorno d'oggi, assommano i più diversi elementi rituali. Di solito, la riunione/concerto si tiene nei vari cenobi. Il cerimoniale, definito, varia a seconda delle confraternite che inseriscono tale pratica nel loro percorso iniziatico. In breve, in occasione della lettura del *Corano*, si apre sempre la seduta con la recitazione collettiva di brani molto lunghi o la salmodia di brani più brevi da parte di un solista. Si recitano inoltre delle preghiere composte su ispirazione dai maestri sufi del passato, le quali contengono sequenze coraniche e soprattutto le misteriose lettere isolate poste all'inizio di alcune *sure*, i 'capitoli del *Corano*'. Quando si giunge alla recitazione (*dhikr*) e tutti si alzano in piedi, ai poemi mistici si accompagnano movimenti ritmici e ondeggiamenti. I "Bellissimi Nomi di Dio" ricavati dal *Corano* sono anch'essi oggetto di invocazione, ma è il nome di Maestà, *Allah*, che accentra l'attenzione. La parola umana si trasforma presto in un puro soffio, concentrandosi sulla prima e sull'ultima lettera del nome: *A* e *h*. Al vertice della tensione psicologica e spirituale, l'estasi finale e i vacillamenti che essa può comportare finiscono sempre per riassorbirsi nella Parola coranica, che chiude la seduta dopo averla aperta. A volte il concerto è accompagnato dalla musica e/o dalla danza. Ogni esecuzione è unica. Su un modulo prefissato, il maestro improvvisa, introduce varianti, esplica la propria attività conformandosi ad una convenzione stilistica quale quella cui si è accennato per la poesia. La reazione soggettiva di chi partecipa è una componente essenziale. La carica emotiva che ne risulta crea l'atmosfera che induce chi canta e chi suona ad esprimersi in un modo particolare ed irripetibile. La pratica mistica non è elitaria. La musica strumentale copre i momenti di meditazione o, viceversa, di esaltazione. Questa si esprime attraverso una danza ritmica che diventa man mano più frenetica, come nel caso dei famosi "dervisci rotanti" appartenenti alla confraternita della Mawlawiyya, fondata dal grande poeta persiano Jalal al-din Rumi¹⁵

¹⁵ Jalal al-Din Rumi nacque nel 1207 a Balkh in Persia e morì nell'attuale

(m. 1273 d.C.), i cui testi continuano, a tutt'oggi, a far parte del repertorio degli affiliati. Il tamburo, sempre presente, dà il ritmo della litania da ripetere, regolando il respiro, fino a che si raggiunge lo stato di vuoto interiore che prelude all'estasi. Su un ritmo sempre più rapido viene impostata la danza. In alcune circostanze si aggiunge il flauto, cui è riservato l'assolo, e la cui voce simboleggia il lamento dell'anima separata dal suo Creatore, al quale vuole tornare per annullarsi. Le antiche e più numerose testimonianze di tali concerti riguardano ambienti maschili, ma si sa per certo che tale pratica è coltivata separatamente anche dalle donne, con qualche variante: il modulo è lo stesso e si ripete senza interruzione fino ai nostri giorni; la sola differenza è rappresentata da un diverso grado di ricercatezza.

La bellezza nell'arte e nella natura

La bellezza della creazione deriva naturalmente dall'amore che Dio le porta. Questa bellezza scaturisce in particolare dalla precisione e dall'armonia delle proporzioni di ogni cosa creata, nozione già presente nella radice *khlq*, "creare", ma anche "dar forma a qualcosa nelle esatte proporzioni". Relativamente alla creazione dell'uomo ad es. viene detto: «[...] poi armoniosamente lo plasmò». ¹⁶ Per definire cosa si intenda per bellezza, si può fare riferimento al pensiero filosofico greco che le élites musulmane sappiamo aver fatto proprio. Bellezza è, dunque, armonia. La traduzione del concetto in canone acquisisce una dimensione propria nell'Islam, dove non sarà il gioco delle proporzioni del corpo l'elemento determinante, bensì il dettaglio: può trattarsi di un ricciolo, del colore roseo della carnagione o di un neo. Abbiamo già visto come una tale concezione trovi espressione prevalentemente in ambito letterario.

Il posto accordato alla creazione, alla sua bellezza, al suo carattere di compiutezza lascia poco spazio alle creazioni umane in campo artistico. La stessa idea di opera d'arte, o più precisamente di "belle arti" in contrapposizione alle arti applicate o minori, corrente in Occidente, propone una differenziazione che non è in alcun modo applicabile alle arti islamiche, per le quali il termine *fann* (pl. *funun*), che dice "arte", significa anche "tecnica".

Turchia dopo aver fondato una famosa confraternita mistica. La sua opera principale è il *Mathnawi*, amplissimo commentario della spiritualità del *Corano*.

¹⁶ *Corano*, XXXII, 9.

L'unicità assoluta di Dio non tollera che ad essa sia associato alcunché: eliminati gli idoli dai vari santuari, l'opera a tutto tondo dello scultore viene scoraggiata, così come quella del pittore, perché l'individuo non deve osare mettersi in competizione con Dio sul piano della creazione. Va comunque osservato che anche nell'Islam esiste un sacro ed un profano, e qui i linguaggi espressivi interagiscono e si compenetrano, tanto che non è agevole discernarli. In tale complessa questione si innesta il problema della committenza. Se, infatti, in pubblico la rappresentazione naturalistica dell'uomo, ma anche di animali, sarà evitata, non altrettanto accadrà in ambito privato: ceramiche, metalli, miniature e altro, cioè gli oggetti d'uso, sono pieni di immagini, anche antropomorfe. Ovviamente, il freno all'inibizione figurativa risulta più o meno allentato a seconda dei periodi storici e delle contingenze. Ma una cultura universale quale quella islamica tende ad effettuare un'opera di conversione, e con lo strumento più alto a sua disposizione: la Parola di Dio, cioè il *Corano*. Ecco allora l'importanza attribuita all'epigrafia che, negli stili più svariati, svolge un ruolo fondamentale nella decorazione degli oggetti e dell'architettura islamici.

Già nel VII secolo d.C. si formò la scrittura coranica detta cufica, una calligrafia angolosa dai contorni estremamente chiari, che appare monumentale anche nei piccoli formati. Nonostante il suo nome derivasse dalla città di Kufa in Iraq, la grafia cufica era diffusa in tutta l'area islamica. Essa si conservò fino al XII secolo come scrittura coranica, ma, in seguito alla diffusione dell'Islam presso popoli che parlavano lingue diverse dall'arabo e per le quali venne poi impiegata la scrittura araba, questa fu investita da nuove esigenze.

Per l'uso quotidiano nel commercio e nell'amministrazione, nella cultura e nella scienza, così come per la corrispondenza privata, esisteva originariamente una forma di scrittura più arrotondata. Probabilmente a partire da questa si svilupparono le tipologie calligrafiche che furono codificate come "i sei stili" che, dall'inizio del X secolo, divennero i punti di riferimento dei calligrafi.

La scrittura araba ha forme basilari semplici, ma risulta irregolare nelle proporzioni, poiché forme piccole e arrotondate si accompagnano a lunghe e sottili aste verticali, mentre gli archi arrotondati spostano ulteriormente il peso verso il basso. In ogni riga di scrittura sussiste sempre un certo disequilibrio tra la parte superiore troppo vuota e quella inferiore ricolma di piccole forme.

I calligrafi erano sempre alla ricerca di equilibrio, ed è per questo che ampliavano in guisa di foglie le estremità superiori delle lettere, oppure piegavano in eleganti archi verso l'alto le loro estremità

inferiori, facendole “fiorire” di forme vegetali. In questo modo vide la luce il “cufico fiorito” o “ornato”, uno stile nel quale la scrittura si staccava a malapena dallo sfondo di foglie e fiori.

La calligrafia si era dunque rapidamente tramutata in una forma artistica che poteva essere utilizzata ovunque ed era impiegata in particolare per ornare edifici.

Per lo sviluppo della calligrafia si rivelò di fondamentale importanza l'introduzione della carta, che nell'VIII secolo fece il suo ingresso nel mondo islamico giungendo dalla Cina attraverso l'Asia centrale. Il *Corano* continuò ad essere copiato prevalentemente su pergamena, materiale più resistente e nel contempo assai più pregevole, e lo stesso accadde per i documenti, ma la scrittura quotidiana di impiego commerciale e soprattutto di destinazione letteraria ricevette dall'introduzione della carta un impulso paragonabile a quello impresso dall'invenzione della stampa a caratteri mobili.¹⁷

Il piacere estetico provato di fronte ad una realizzazione umana trova riscontro nell'armonia, anche quando può essere la grandiosità a colpire oppure la preziosità dei materiali impiegati in un determinato prodotto. La funzionalità o la fruibilità di un monumento oppure di un impianto urbanistico rientra nei criteri di valutazione. Chi commissiona un'opera utile acquista infatti meriti agli occhi degli uomini, ma anche a quelli di Dio, in quanto ogni azione tendente al miglioramento dell'esistenza è religiosamente positiva. Il mecenatismo rientra nei compiti del potente che, finanziando un'opera pubblica, legittima, davanti a se stesso e a Dio, il diritto di godere, nel privato, dei vantaggi insiti nel suo potere, ivi compreso quello di beneficiare delle cose preziose di cui può circondarsi. Tali manufatti dovranno tuttavia essere contraddistinti dalla sensibilità estetica dell'Islam. A titolo esemplificativo, citiamo i libri. Un libro bello procura piacere a chi lo possiede e molti potenti possedevano intere biblioteche. La scrittura, segno distintivo sia religioso sia culturale, è ciò che dà bellezza al libro. Il suo valore può venir accresciuto grazie a un materiale di pregio quale la pergamena e da una ricca rilegatura. Il *Corano* è ovviamente il testo per eccellenza. Vi è

¹⁷ Fino a quando il Corano continuò ad essere copiato su pergamena, la scrittura cufica venne conservata. Ma nel XII secolo la carta si impose anche in questo settore ed il cufico cessò di essere utilizzato come scrittura coranica. Al suo posto furono adottati tre degli stili codificati, mentre le altre tre grafie continuarono ad essere impiegate nelle cancellerie, nell'amministrazione e per la corrispondenza.

introdotta anche la decorazione attinta a un repertorio costituito da motivi geometrici e dal mondo vegetale. Copiare o far ricopiare il *Corano*, miniarlo o farlo miniare, è opera religiosa, pia e meritoria.

L'arte del libro occupa uno spazio ampio nella società musulmana, e, quando la destinazione non sia religiosa, quando quindi si illustrino opere letterarie o scientifiche, il miniaturista può sbizzarrirsi. Il divieto di rappresentare la figura umana ha valore esclusivamente nell'ambito del sacro. Il divieto nei confronti dell'iconografia si basa su profonde considerazioni filosofiche, che, riconoscendo il carattere fuggevole, caduco e di conseguenza imperfetto del mondo e dei suoi abitanti, individua un senso di futilità e anche di frivolezza nel creare immagini che riguardino in ultima analisi un qualcosa che non vale la pena di considerare in quanto privo dell'elemento essenziale della permanenza e della completezza. Questo senso profondo della qualità mutevole, transitoria, totalmente irreali del mondo e il riconoscimento di *Allah* quale solo, vero Dio, quale unico essere perfetto, completo, e quindi reale, porta a un'arte che non presta molta attenzione ai fenomeni naturali, preferendo creare nelle sue immagini una realtà astratta, assoluta, che riflette quella realtà metafisica che è al di là di questo mondo e che non può essere colta da rappresentazioni dell'imperfetta realtà fisica del mondo in cui viviamo.

Per chiarire il concetto, si prendano come riferimento le illustrazioni dei testi epici e poetici persiani nei quali la miniatura, pur sviluppando un parziale realismo nel dipingere la flora, la fauna e i vari oggetti, manca di espressività. I volti, con rarissime eccezioni, non registrano emozioni, rimangono inalterati comunicando all'osservatore un'assoluta serenità. Questo curioso ma molto significativo rifiuto di rappresentare i personaggi nella loro umanità individuale si accompagna a una resa totalmente astratta del mondo in cui abitano: in esso non c'è luce e ombra, notte e giorno; un bagliore permanente, translucido rende visibile ogni dettaglio in ogni momento. Se ci deve essere notte perché il testo lo richiede, basta dipingere il cielo di un blu scuro e riempirlo con le stelle e la luna; se invece la scena si svolge in un luogo chiuso, sarà una candela accesa a comunicare tale ambientazione. Non vi è prospettiva, né reali proporzioni. Tutti gli elementi, compreso l'uomo, fanno parte di un disegno complessivo, di un perfetto equilibrio di forme e colori, che si stendono sulla superficie della pagina come l'emanazione di una realtà fuori del tempo e dello spazio, avulsa dal dominio delle emozioni.

Per questo nella pittura islamica, e in quella persiana in particolare, non esiste la ritrattistica, e neppure vengono raffigurati animali o oggetti singoli. Fonte di ispirazione è solo l'assoluto, "perfetto" idea-

le che, con la sua astratta forma universale, partecipa della realtà “vera”, che non è di questo mondo. Nell’arte islamica vi è un senso straordinario dell’ordine e dell’unità, qualità che vengono contrapposte alla futilità della realtà terrena, all’irrelevanza delle emozioni individuali, e perfino delle azioni se non sono integrate nell’unica vita vera, quella dell’Islam.¹⁸

Relativamente alla rappresentazione artistica della natura va notato come vi sia stato un duplice approccio nei suoi confronti: da un lato essa viene ridotta a categorie astratte attraverso una sua trasformazione in qualcosa di immobile e permanente; dall’altro, appare interessante solo se vi si registrano fenomeni mirabili. Il primo approccio viene esemplificato dal giardino, simbolo e prefigurazione del Paradiso. Esso è costretto entro un ordine prefissato, che non prevede la casualità e gli eccessi di una natura lasciata a se stessa: vi sono fiori, alberi e acqua. Nel secondo, complementare al primo, viene mostrata la libera potenza creatrice di Dio, anche quando essa possa rivelarsi ostile. L’uomo non può che farsene testimone.

Dalla riproposizione sulla terra del giardino coranico si possono ricavare l’importanza dell’ombra donata dagli alberi e della frescura delle acque correnti, ma anche della protezione offerta da un muro e dell’abbellimento di una casa immersa nel verde. Varie sono le forme dei giardini: l’ampio parco paesaggistico cinto da mura, di fatto l’idea-base del paradiso coranico, si trova – o si trovava, giacché proprio queste cinture verdi che circondavano le città sono cadute vittime dell’urbanizzazione – in molte regioni islamiche, dall’India al Marocco all’Andalusia. Lo sviluppo delle diverse forme di giardino realizzate nel mondo islamico va collegato solo all’aspetto religioso o vi hanno parte delle tradizioni locali? È una domanda che ci si dovrebbe porre in considerazione di tradizioni precedenti: quelle antiche persiane dei parchi privati e cintati riservati al sovrano, ma anche di quelle romane nel Maghreb e nella penisola Iberica, e di quelle veteroindiane nel Punjab.

Un’altra forma diffusa di giardino è quello delle delizie, in cui portici su pilastri o colonnati circondano arbusti e alberi fioriti. In ampie zone del mondo islamico esso mostra la propria realizzazione più modesta nella casa cittadina borghese, che al centro offre una vasca circondata da vasi per il godimento del proprietario

¹⁸ Si veda Ernst J. Grube, *La pittura dell’islam, miniature persiane dal XII al XVI secolo*, Bologna, Capitol, 1980, in particolare il capitolo sulla pittura nell’Iran islamico, pp. 11-20.

e degli ospiti. Questi giardini, propriamente detti *riyad* (plurale di *rauda*), sono sempre disposti secondo una pianta ortogonale, quadrata o rettangolare, sia che siano destinati a principi o a borghesi. Negli impianti regali sale sfarzose si aprono su di essi e sono spesso collegate tra loro da passaggi sopraelevati. Il “giardino quadripartito”, realizzato secondo questa pianta, è molto diffuso nel mondo islamico occidentale. Qui i viottoli, lastricati in marmo o piastrelle, corrono in posizione sopraelevata rispetto ad aiuole disposte come vasche, le cui pareti, che possono raggiungere anche i due metri di altezza, sono ornate da pitture o piastrelle. In questo modo il visitatore non calpesta terra o erba, non può raccogliere fiori, ma respira il profumo degli arbusti fioriti – particolarmente amati sono gli agrumi – e li ammira. Il punto di intersezione degli assi è segnato da una terrazza con una vasca o un padiglione. Questo modello di giardino è già presente nella città regale andalusa di Medina al-Zahra, realizzato nel X secolo, ed è anche accertato nella Siviglia dell’XI e del XII secolo, fino al Marocco del XIX secolo.¹⁹ Ciò che accomuna queste varie realizzazioni non è solo lo schema geometrico di base: esse corrispondono al principio fondamentale su cui si basa la concezione della bellezza assoluta espressa attraverso l’arte islamica: la resa astratta di motivi derivanti dalla natura, di cui l’essere umano resta unicamente spettatore.

Conclusioni

Questo contributo sulla bellezza secondo l’Islam ha avuto come punto di riferimento il *Corano* e quindi i concetti religiosi e tradizionali che hanno caratterizzato per secoli la civiltà islamica. Fino dal XIII secolo tale civiltà ha condiviso, nonostante il frazionamento politico, una stessa religione e cultura. Come già accennato nella parte introduttiva, gli eventi storici verificatisi nel XX secolo hanno portato alla nascita di singoli Stati, ciascuno con caratteristiche peculiari, anche dal punto di vista religioso, per cui sarebbe più appropriato parlare di società musulmane.

Oggi i Paesi arabi o arabofoni che hanno saputo meglio conservare il loro patrimonio culturale ripropongono in campo artistico l’ornamentazione tradizionale: epigrafi, forme geometriche e flo-

¹⁹ Si veda Marianne Barrucand, Achim Bednorz, *Moorish architecture in Andalusia*, Köln, Taschen, 1992, dove si parla di Madina al-Zahra a p. 68 e di un giardino di Siviglia a p. 131.

reali astratte, che tuttavia vengono inserite, per esempio nell'architettura, in realizzazioni estremamente moderne. Il tema della bellezza femminile, pur non trovando quasi mai eco nelle arti e nella letteratura, possiede anch'esso una propria fisionomia ed è al tempo stesso legato alle norme vigenti in ogni singolo stato islamico. A seconda del peso attribuito alla legge canonica si insiste, in misura maggiore o minore, sulla modestia e sulle qualità morali.

In ambito privato tuttavia, le regole non sono così stringenti. La cura del proprio aspetto, il mantenimento di un corpo atletico, grazie a massaggiatrici che usano creme per tonificare i muscoli e unguenti per ammorbidire la pelle, possono essere un modo per esercitare le proprie attrattive nei confronti di un marito, che potrebbe pensare di sposare una donna più giovane ove sia ancora in vigore la poligamia. Mogli di sovrani o di capi di Stato che svolgono un ruolo pubblico nel campo culturale o benefico, pur attenendosi ad un abbigliamento tradizionale, sono diventate esempi di un'eleganza e di una bellezza discreta, messe sapientemente in risalto da un trucco leggero e non ostentato. I cosmetici sono ampiamente utilizzati, e viene dedicata particolare attenzione ai loro componenti. Un numero sempre crescente di donne di estrazione borghese, che hanno studiato in Europa o negli Stati Uniti, si sono confrontate con i canoni della bellezza occidentale e a questi si sono ispirati, adattandoli però ai quelli della tradizione.

Abstract: L'idea di bellezza nell'Islam non può prescindere dalla Rivelazione, punto di riferimento per tutto. C'è una bellezza creata da Dio, lo stesso corpo umano è creazione divina per cui il suo aspetto esteriore esige rispetto, ed una bellezza creata dall'uomo che si esprime nella creazione di opere artistiche. Il canone estetico, di conseguenza, varia a seconda che il criterio sia strettamente religioso o profano, come nel caso della poesia e delle arti destinate al godimento privato. Il piacere prodotto dalla bellezza femminile, da un oggetto artistico, dalla parola, deriva dalla sua armonia, da un sistema di proporzioni fondato sull'equilibrio delle varie parti anche se spesso l'accento è posto sul dettaglio. L'assoluta unicità di Dio lascia poco spazio alle arti figurative, attribuendo grande importanza a forme artistiche più specifiche dell'Islam, prima fra tutte la calligrafia.

The idea of beauty in Islam rests on the Revelation, a landmark for everything. There is a beauty created by God, the very human body is a divine creation and, as such, its outward appearance requires respect, and a beauty created by man which reveals itself in the creation of works of art. Consequently, the aesthetic canon applied to a religious work cannot be the same of a secular one, as in the case of poetry or arts reserved to a private pleasure. The delight produced by feminine beauty, by a work of art, by words, comes from its harmony, by a system of proportions based on the balance of the various parts even if the emphasis is often laid on a detail. The absolute uniqueness of God leaves little space to figurative arts,

giving great importance to artistic forms which are specific to Islam, first of all calligraphy.

Keywords: Corano, donna, poesia, arte, natura; Quran, woman, poetry, art, nature.

Biodata: Anna Maria Martelli si è laureata in *Lingue e Letterature Moderne* allo IULM di Milano specializzandosi in inglese e francese. Si è diplomata in *Lingua e Cultura Araba* all'Is.M.E.O. di Milano frequentando fino al quarto anno la facoltà di Lingue e Letterature Orientali dell'Università di Venezia. Ha insegnato *Cultura Islamica* all'Università Statale di Milano. È membro dell'I.S.M.E.O. e dell'Associazione di Cultura Italia-Asia "G. Scalise" di Milano (anna_maria.martelli@alice.it).

Anna Maria Martelli received her degree in *Modern Languages and Literatures* at the University of Modern Languages of Milan where she specialized in English and French. She got a diploma in *Arabic Language and Culture* at the Is.M.E.O. of Milan and attended for four years the Faculty of Oriental Languages at the University of Venice where she specialized in Islamic Studies. She has taught *Islamic Culture* at the University of Milan. She is currently a member of I.S.M.E.O. and member of the Italia-Asia Association "G. Scalise" of Milan.

DEMETRIO XOCCATO

*Monumento alle vicende risorgimentali
e laboratorio di un'identità femminile: l'Istituto nazionale
per le figlie dei militari di Torino (1868-1914)*

La città di Torino rappresenta un interessante *case study* per la storia della filantropia e della pedagogia in età liberale. Tra l'unità d'Italia e l'avvento del fascismo, infatti, l'élite cittadina s'impegnò ad ampliare l'offerta formativa dando vita a iniziative pionieristiche con il preciso compito di fornire un'educazione al passo coi tempi e una cittadinanza attiva e consapevole ai ceti più umili.¹

La storia dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari s'inserisce all'interno di questo contesto di spinte riformatrici e tentativi d'individuazione di nuovi modelli educativi.

Sino a quel momento, infatti, erano state le congregazioni religiose e le opere pie a preoccuparsi dell'educazione femminile. Inoltre, i collegi e gli istituti ecclesiastici a loro afferenti s'inserivano ancora pienamente in un'ottica religiosa e caritatevole legata all'Ancien Régime.²

¹ Per un inquadramento generale sul versante laico si rinvia a Demetrio Xoccato, *Un'educazione all'insegna della modernità: il caso torinese (1868-1925)*, «L'Impegno. Rivista di storia contemporanea», 2015, n. 1, pp. 15-32.

² Sul contesto educativo preunitario si rimanda, tra gli altri, a Luciano Pazzaglia, *Chiesa, società civile ed educazione nell'Italia post-napoleonica*, in Id. (a cura di), *Chiesa e prospettive educative in Italia tra Restaurazione e unificazione*, Brescia, La scuola, 1994, pp. 35-65; Giorgio Chiosso, *Educare e istruire il popolo a Torino nel primo Ottocento*, *Ibidem*, pp. 201-251. Sullo specifico della condizione femminile post 1861 e le tematiche affrontate nel presente saggio, cfr. Silvia Franchini, *L'istruzione femminile in Italia dopo l'Unità: percorsi di una ricerca sugli educandati pubblici di élite*, «Passato e presente», 1986, n. 10, pp. 53-94; Ead., *Élites ed educazione femminile nella costruzione del sistema di istruzione nazionale: i confini delle riforme*, in Luigi Ponziani (a cura di), *Le*

Limitando lo sguardo alla sola capitale subalpina, gli esempi in quest'ambito erano diversi: si pensi all'Orfanotrofio femminile (fondato nel 1579), alla Casa del soccorso delle vergini (edificata tra il 1589 e il 1683 dalla Compagnia di San Paolo), alla Regia Opera della Provvidenza (1700), al Ritiro delle Rosine (1742), al Conservatorio del SS. Rosario (1813), al Ritiro della Concezione (1814), all'Istituto del Rifugio dell'Opera Pia Barolo (1823), al Ritiro Alfieri per le Figlie della Misericordia (1835), all'Istituto delle Maddalene e delle Maddalenine dell'Opera Pia Barolo (1842), al Ritiro del Buon Pastore (1843), all'Istituto della Sacra Famiglia (1853) e all'Istituto pio di San Pietro in Vincoli (1854).³

Il primo momento di importante cesura fu il 1859, anno di approvazione della Legge Casati, successivamente estesa a tutto il Regno d'Italia. L'obbligatorietà dell'istruzione elementare per ambo i sessi e l'istituzione di sezioni femminili per la formazione secondaria non solamente sancirono il primato dell'istruzione pubblica e laica, ma costituirono un primo passo per la messa in discussione del paradigma che considerava l'educazione femminile come un elemento accessorio da affidare a circuiti informali, istituzioni religiose o precettori.

Emblematica fu, in questo senso, l'apertura nel 1861, su iniziativa dell'amministrazione comunale di Milano, della scuola superiore femminile Alessandro Manzoni con l'obiettivo di fornire un percorso di studi al termine del quale le giovani avrebbero ottenuto il diploma.

Ritornando a Torino, le stesse istituzioni ecclesiastiche, di fronte alla crescente domanda d'istruzione, avevano risposto dando vita a scuole destinate alle fanciulle di «civile condizione», come esemplificato dalle Rosine.⁴ Questi collegi, di tutti i tipi e per tutte le tasche,

Italie dei notabili: il punto della situazione, L'Aquila, Istituto abruzzese per la storia della resistenza e dell'Italia contemporanea, 2000, pp. 129-147; Marino Raicich, *Liceo, università, professioni: un percorso difficile*, in Simonetta Soldani (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 147-181; Simonetta Soldani, *Lo Stato e il lavoro delle donne nell'Italia liberale*, «Passato e presente», 1990, n. 24, pp. 23-71. Per la realtà torinese vedi Ester De Fort, *Istituti femminili di educazione e d'assistenza a Torino nel secondo Ottocento*, in Umberto Levra, Nicola Tranfaglia (a cura di), *Dal Piemonte all'Italia. Studi in onore di Narciso Nada nel suo settantesimo compleanno*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1995, pp. 297-312.

³ Per un primo censimento di queste realtà pedagogiche si veda Umberto Levra (a cura di), *Il catasto della beneficenza. IPAB e ospedali in Piemonte (1861-1985)*. Torino, I, Torino, Regione Piemonte, s.d., pp. 49-56.

⁴ Ester De Fort, *Le scuole elementari, professionali e secondarie*, in Umberto Levra

fornivano un'istruzione di base, integrata con lezioni di lingua francese, storia, geografia e scienze naturali.

Non si dovette attendere molto perché l'esempio milanese trovasse un riscontro anche qui. Nel 1864 era sorta, in pieno centro città, la Scuola Superiore Femminile, primo esempio d'iniziativa laica volta a sottrarre le donne all'influenza della Chiesa cattolica. Essa, però, non ottenne il successo sperato e il numero di allieve che frequentarono l'istituto fu modesto. Ciò era imputabile all'alto costo delle rette e a una scarsa caratterizzazione della proposta educativa, considerata troppo varia e non qualificante. La scuola, infatti, oltre agli insegnamenti indispensabili alla "vita di società" (canto, disegno e ballo), dedicava ampio spazio a materie quali fisica, chimica e aritmetica (applicata all'economia familiare e al commercio).

Ciononostante, all'interno della dirigenza cittadina si era profondamente radicata la convinzione di dover assicurare alle donne, «in qualità di future madri di famiglia e cittadine», una formazione più adeguata ai tempi, «saldamente patriottica e moderatamente laica».⁵ Tanto più in un momento in cui Torino aveva perso il ruolo di capitale e quindi con maggiore acutezza si sentiva il bisogno di ribadire le proprie benemeritenze patriottiche.

La costruzione di una forte identità nazionale rappresentò l'altro elemento cardine che dette vita all'Istituto nazionale per le figlie dei militari. Il particolare contesto subalpino, con una tradizione militare risalente al XVIII secolo, aveva portato il ceto dirigente a ritenere che l'esercito dovesse assumere anche una funzione pedagogica e identitaria. La riforma La Marmora del 1849, infatti, aveva previsto la creazione di Scuole Reggimentali il cui scopo era quello di fornire una formazione scolastica di base alle truppe sabaude.⁶

Con l'introduzione della coscrizione obbligatoria e la sua successiva estensione a tutto il Regno, si pose pertanto non solo il problema di organizzare e disciplinare gli abitanti della Penisola, ma anche di educarli al vivere civile. L'esercito diveniva, quindi, una "scuola della nazione", dove «il gentiluomo di Napoli e Milano [...], il pescatore del Mediterraneo o il capraio dell'Appennino» dovevano imparare a conoscersi e dall'incontro dei quali sarebbe poi emerso quel sentirsi parte di un destino comune che avrebbe

(a cura di), *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, VII, Torino, Einaudi, 2001, pp. 645-646.

⁵ *Ibidem*, p. 646.

⁶ Si veda Gianfranco Mastrangelo, *Le scuole reggimentali (1848-1913). Cronaca di una forma di istruzione degli adulti nell'Italia liberale*, Roma, Ediesse, 2008.

garantito al giovane Stato solide basi.⁷ Dato il compito così importante assunto dall'esercito, unica istituzione realmente di massa, era naturale che l'attenzione, per osmosi, si spostasse anche sulle figlie di questi Italiani *in fieri*, che, a loro volta, avrebbero trasmesso i valori alle nuove generazioni. Si trattava, come è stato osservato, di una «mobilitazione politico-pedagogica al servizio dell'idea nazionale».⁸

La fondazione

La prima persona a concepire l'idea di fondare questo ente fu la marchesa Maria Luisa del Carretto di Santa Giulia, la quale si era impegnata in prima persona nell'assistenza ai moribondi e feriti sui campi di battaglia risorgimentali.

Nel 1865, pertanto, ella si mise a capo di un comitato promotore composto da personalità di primo piano della vita cittadina e della corte sabauda quali Giulia Molino-Colombini, la marchesa Bevilacqua La Masa, l'avvocato Tommaso Villa, l'avv. Giovanni Battista Cassinis, l'abate Jacopo Bernardi, il barone Giuseppe Manno (presidente del Senato), il prof. Pasquale Stanislao Mancini, il generale Enrico Morozzo della Rocca e il conte Terenzio Mamiani (ministro della Pubblica Istruzione tra il 1860 e il 1861).⁹

Nelle loro intenzioni si doveva offrire alle figlie di chi si era battuto per l'Unità un'educazione che instillasse virtù, amore per la famiglia e devozione alla patria. Per tale motivo si dovevano riunire sotto un unico tetto giovani provenienti da tutta Italia: qui, secondo Eugenia Figarolli (ex direttrice dell'orfanotrofio femminile La Stella di Milano) esse avrebbero acquisito, nel giro di breve tempo, un'istruzione «conforme ai voleri della nazione, ai suoi bisogni e ai tempi di civiltà e di progresso [...], scevra da pregiudizi, non isernata [*sic*] da lunghe pratiche esteriori».¹⁰

In realtà, a Torino esisteva da tempo un'istituzione similare denominata Ritiro per le Figlie dei Militari, posta sotto la protezione

⁷ Pasquale Villari, *Di chi è la colpa? O sia la pace e la guerra*, Milano, Tip. Zanetti, 1866, p. 3.

⁸ De Fort, *Istituti femminili di educazione*, p. 310.

⁹ Pietro Abate Daga, *Alle porte di Torino. Studio storico-critico dello sviluppo, della vita e dei bisogni delle regioni periferiche della città*, Torino, Italia industriale artistica, 1926, p. 76.

¹⁰ Archivio di Stato di Torino, Sezione di Corte (d'ora in avanti AST), Archivio dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, m. 33, Eugenia Figarolli, *Progetto di statuto per l'Istituto nazionale da aprirsi per le figlie dei prodi estinti*.

del Ministero della Guerra, che, però, versava in condizioni critiche. Sorto originariamente nel 1774 su iniziativa della Confraternita del Santissimo Sudario e della Beata Vergine delle Grazie e poi legalmente riconosciuto da Vittorio Amedeo III, essa aveva acquistato, nel 1783, un immobile in via San Domenico, trasferendovi le proprie protette. Il sodalizio, che aveva accolto tra le 60 e le 80 ragazze, aveva conosciuto, prima sotto l'amministrazione napoleonica e poi con Vittorio Emanuele I, un drastico ridimensionamento sia dell'attività e sia del numero di nuove iscritte, diventando, nei fatti, un ospizio per donne povere, del tutto inadeguato alle esigenze moderne, tanto più che l'educazione ivi impartita era esclusivamente di tipo professionale.¹¹

Tornando al 1865, il primo atto dei promotori fu presentarsi, nel mese di aprile, da re Vittorio Emanuele II per esporre il progetto e ottenerne il benestare e il patrocinio. Forti dell'appoggio del sovrano, gli iniziatori si misero alacramente all'opera. I deputati Cassinis e Villa si incontrarono più volte per abbozzare uno Statuto organico. Nel corso di tali riunioni, essi stabilirono di intraprendere una sottoscrizione con la quale, dietro l'acquisto di azioni del valore di un franco, si sarebbe raccolto il capitale necessario a intraprendere le attività. Per invogliare gli eventuali finanziatori, fu promessa la creazione di un albo in cui sarebbero stati inseriti i nominativi degli azionisti.¹²

In ogni comune d'Italia, quindi, furono organizzati comitati, ad opera di sindaci o altri esimi cittadini, il cui compito era raccogliere le adesioni e ritirare il denaro trasmettendo poi il tutto alla commissione ordinatrice.¹³ Per quanto concerne l'Esercito e la Marina, le oblazioni furono raccolte dai comandanti dei corpi dietro autorizzazione governativa.

¹¹ Enrico Miletto, Marco Novarino, «...*Senza distinzione politica e religiosa*». *Repertorio bibliografico e archivistico sull'associazionismo laico a Torino e provincia (1848-1925)*, Torino, Centro Studi Piero Calamandrei, 2011, p. 228.

¹² Vittorio Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici, amministrativi e statistici*, Torino, Tip. Speirani, 1881, p. 11.

¹³ Il manifesto aveva il tenore seguente: «Intorno al monumento che noi vogliamo innalzare alla virtù e all'onore dei Combattenti della patria, tutti i cittadini di qualunque partito, purché abbiano nel cuore l'amor di patria, possono stringersi la mano. Quando Essi, disprezzando ogni pericolo per la salvezza comune, si lanciavano nel più fitto della battaglia, non seguivano che una sola bandiera, e quella sola bandiera deve sorvolare sul monumento, come segno di unione e di concordia fra tutti gl'Italiani». Si veda AST, Archivio dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, r. 129, *Lettera della commissione promotrice ai privati cittadini* del 4 luglio 1865.

La partecipazione alla raccolta fondi fu notevole e coinvolse tutti gli strati sociali. A sostegno dell'iniziativa si attivarono, anche su input di Villa, le maggiori testate nazionali quali la «Gazzetta di Torino», il «Precursore» di Palermo, il «Giornale» di Napoli e la «Gazzetta di Milano».

Il primo fattivo contributo venne dalla massoneria: il moderato e cavouriano Carlo Michele Buscalioni seppe indirizzare il malcontento presente all'interno del Comitato Femminile per il Soccorso ai Feriti delle Guerre Patrie, diretta emanazione della Società Nazionale Italiana, di cui era stato segretario. L'intero capitale sociale fu quindi girato all'erigendo sodalizio, in cambio della creazione di posti gratuiti, a discrezione del Comitato, con la clausola che il patrimonio sarebbe stato restituito in caso di guerra.¹⁴

Alla fine si contarono oltre 25.000 oblatori, a dimostrazione dell'entusiasmo che accompagnò la sottoscrizione. Accanto al nome del cavalier Luigi Raimusso, residente a Lima (Perù), che aveva partecipato con 100.000 lire, si trovava quello di un «povero soldato» che aveva offerto i suoi miseri risparmi, ammontanti a 20 centesimi. Ci si poteva poi imbattere nel conte Abraham-Salomon Camondo, banchiere dell'Impero Ottomano, che offriva 2.700 lire annuali,¹⁵ così come negli studenti delle scuole secondarie di Torino che avevano donato una cartella del debito pubblico, che rendeva cinque lire, per conferire ogni anno un piccolo premio all'alunna più studiosa.¹⁶

È stato osservato tuttavia che sfogliando il lungo elenco emerge con chiarezza come «quasi tutti i maggiori Municipi del Sud e delle isole non avevano inviato alcun obolo, a partire da Napoli, Palermo, Cagliari e Bari».¹⁷ Il mancato supporto sembra confermare una certa indifferenza, se non ostilità, nei confronti di un'iniziativa che,

¹⁴ Comitato Femminile della Società Nazionale Italiana per Soccorso ai Feriti nelle Guerre Patrie, s.l., s.e., 1869. Per l'attività politica di Buscalioni cfr. Raymond Grew, *A sterner plan for Italian unity. The Italian National Society in the Risorgimento*, Princeton, Princeton University Press, 1963; Demetrio Xoccatto, *I progetti geopolitici della massoneria filocavouriana: l'azione di Carlo Michele Buscalioni (1864-1885)*, in Emanuela Locci (a cura di), *Società segrete nel Mediterraneo*, Roma, Bastogi, 2014, pp. 75-100.

¹⁵ Archivio Storico della Città di Torino. Affari Istruzione e Beneficenza (d'ora in avanti ASCT), cartella 19, fasc. 14, lettera del 18 maggio 1867.

¹⁶ Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 13.

¹⁷ Silvano Montaldo, *Patria e affari. Tommaso Villa e la costruzione del consenso tra Unità e Grande Guerra*, Torino, Carocci, 1999, p. 202.

seppur si ponesse un focus nazionale, aveva come sede e conduzione una città del Nord Italia.

Vittorio Emanuele II, di fronte al buon riscontro della raccolta fondi, decise di donare la Villa della Regina. Si trattava di una prestigiosa residenza immersa nel verde della collina torinese fatta costruire intorno al 1616 dal cardinale Maurizio di Savoia. A seguito della sua morte, essa era divenuta abitazione dapprima della vedova Lodovica e poi di Anna d'Orleans, moglie di Vittorio Amedeo II, da cui aveva preso il nome di Villa della Regina.

L'assetto istituzionale

Il 27 maggio 1866 il progetto compiva un ulteriore passo in avanti verso la sua realizzazione, ottenendo l'erezione a corpo morale. Conseguito anche questo importante riconoscimento, il comitato, non volendo aspettare che il passaggio di proprietà della villa giungesse a compimento, giacché ci voleva del tempo prima che questa potesse rispondere alle esigenze di un ente educativo, chiese di poter utilizzare un altro fabbricato.

Ancora una volta ad attivarsi fu Villa (vero e proprio *dominus* dell'operazione), che fece pressione affinché ci si potesse avvalere dell'ex monastero delle Cappuccine, di proprietà del Ministero della Guerra. Si trattava di un fabbricato ideale per ampiezza e posizione (sito in via Roma, in pieno centro cittadino), tanto più che ci si proponeva di ottenere anche l'annessa casa dei Padri Missionari, da trasformare in scuola e magazzino.¹⁸

Nonostante alcuni intoppi iniziali, si giunse al via libera del governo e, nel giro di pochi mesi, si riadattò la struttura al nuovo uso di Casa Professionale. Nell'intento dei promotori, infatti, questa succursale sarebbe stata riservata alle ragazze figlie di militari di grado inferiore a quello di sottotenente.¹⁹

Il lavoro fu così alacre che già negli ultimi mesi del 1867 tutto era pronto per l'inaugurazione, che si preferì tuttavia rimandare a

¹⁸ ASCT, Affari Istruzione e Beneficenza, cartella 21, fasc. 5, lettera del 16 marzo 1867.

¹⁹ Questa dipendenza, come si evince dal titolo, si proponeva di impartire alle proprie allieve principalmente una formazione professionale. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Div. Scuole primarie e normali (1860-1896), b. 89, *Promemoria della commissione promotrice dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani di Torino sul progetto di una scuola professionale femminile da aprirsi nell'ambito dell'istituto*.

una data più propizia e simbolica. Il giorno prescelto fu il 27 aprile del 1868, in cui si festeggiava l'inizio del viaggio di nozze di Umberto di Savoia e Margherita, figlia del duca di Genova.²⁰

Nel frattempo, la commissione guidata da Cassinis e Villa, cui era stata affidata la temporanea amministrazione dell'Istituto, finì di elaborare lo Statuto, approvato il 21 giugno 1869.

Sfogliando l'opuscolo redatto, il primo elemento che emerge è l'aspetto "classista" del neonato ente. L'articolo I, infatti, affermava che lo scopo dell'erigenda istituzione era quello di «dare alle figlie dei militari un'educazione conveniente alla loro rispettiva condizione sociale».²¹ In tale ottica, le giovani più altolocate sarebbero state alloggiate nella Villa della Regina, mentre le altre avrebbero vissuto nello stabile appena ristrutturato.

Altro punto interessante è la selezione delle giovani. Per ottenere un posto, infatti, avere un padre che avesse combattuto nell'esercito o nei corpi volontari era condizione necessaria ma non sufficiente per essere automaticamente accolte nella struttura. A tal fine fu stilata una graduatoria che sanciva i requisiti e le priorità nell'assegnazione dei posti:

1° Le figlie di chi è morto sul campo, o venne meno in seguito a ferite ricevute per causa di servizio militare, od in conseguenza di malattia incontrata per tale motivo, e fra queste quelle preferibilmente che fossero anche orfane della madre;

2° Le figlie dei mutilati e feriti, od altrimenti incapaci di applicarsi a qualche utile professione o mestiere, e, fra queste, del pari preferibilmente quelle che siano prive della madre;

3° Le figlie dei mutilati o feriti, ancora capaci di dedicare la loro opera a qualche utile professione;

4° Le orfane di padre e di madre o della madre soltanto;

5° Le orfane del padre;

6° Finalmente tutte quelle altre che non appartengono alle sovraindicate categorie, e il di cui padre ha fatto parte dell'esercito regolare o dei corpi volontari.²²

Dopo questa prima scrematura si sarebbe passati alla valutazione dei requisiti d'età, poiché, per essere ammesse, occorreva avere un'età compresa tra gli 8 e i 12 anni. Le giovinette sarebbero rimaste

²⁰ Pietro Baricco, *Torino*, II, Torino, Paravia, 1869, p. 828.

²¹ Istituto nazionale per le figlie dei militari, *Statuto organico e regolamento generale*, Torino, Tip. Piazza, 1879, p. 5.

²² *Ibidem*, pp. 5-6.

all'interno dell'Istituto fino al raggiungimento della maggiore età o, in casi particolari, fino ai 25 anni.

L'educazione impartita avrebbe seguito i regolari programmi previsti per la scuola elementare e secondaria, integrati con attività extracurricolari quali la tessitura della tela, la realizzazione di guanti, la composizione floreale e il ricamo (i cosiddetti "lavori donneschi" che, però, nella scuola elementare erano obbligatori).²³ È interessante notare che un contributo importante alla stesura dei programmi scolastici venne proprio dalla scrittrice e promotrice Giulia Molino Colombini, la quale s'impegnò a elaborare un piano educativo che rispondesse a quelli che lei considerava i «migliori criteri pedagogici».²⁴

Per quanto riguarda l'amministrazione, essa sarebbe stata affidata a un Consiglio direttivo composto da nove consiglieri nominati per un terzo dal municipio e per i restanti due terzi dai ministeri dell'Interno e della Guerra.²⁵

Accanto a quest'organo manageriale era previsto un Comitato di patronesse composto da 24 dame e posto sotto la presidenza e l'alto patrocinio della regina. Sei di queste, denominate Visitatrici, avevano il compito di vigilare sull'Istituto e in particolare sull'educazione ivi impartita.²⁶

Nel dicembre del 1868 fu consegnata la Villa della Regina e si poté iniziare l'opera di adattamento. Anche in quest'occasione i lavori furono veloci e puntuali, tanto che già il 4 luglio 1869 il collegio venne solennemente inaugurato. L'istituto poteva ora contare su due strutture attive e funzionanti.

Altra importante iniziativa di Villa –coronata da successo– fu l'accettazione, da parte della principessa Margherita, della carica di presidente del Comitato di patronesse.²⁷

Tale richiesta, sebbene s'inserisse pienamente nel tradizionale *modus operandi* di avere un personaggio eminente in qualità di patrono e sponsor, si poneva anche l'obiettivo di legare una figura femminile così prestigiosa all'emancipazionismo moderato di cui l'istituto avrebbe dovuto rappresentare l'incarnazione. La stessa

²³ Baricco, *Torino*, p. 829.

²⁴ R. V. R. [sic], *L'Istituto figlie dei militari risorge a nuova vita*, «Torino. Rivista mensile della città e del Piemonte», 1955, n. 3, p. 27.

²⁵ Istituto nazionale per le figlie dei militari, *Statuto organico*, p. 9.

²⁶ *Ibidem*, pp. 11-12.

²⁷ AST, Archivio dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, m. 128-130, r. 129, lettera di Villa a Margherita di Savoia del 2 ottobre 1869.

futura regina d'Italia, d'altra parte, ben si prestava come modello femminile proiettato verso il futuro ma saldamente innestato nella tradizione: la familiarità "borghese" che Margherita dimostrava con il popolo e il senso di responsabilità nei confronti della patria si fondevano con l'ostentato disinteresse nei confronti dei diritti politici delle donne.²⁸

Sempre nel 1869 presero avvio i primi abboccamenti con il Regio Ritiro. Le sue condizioni finanziarie non erano per nulla prospere e sembrò, quindi, cosa ovvia che le due istituzioni si fondessero assieme. Nel febbraio 1871 iniziarono ufficialmente le pratiche di fusione; trattative che si trascinarono a lungo e che videro finalmente la conclusione il 2 febbraio 1873.

L'accordo prevedeva il riuso dei locali del Ritiro con l'istituzione di una seconda succursale per l'insegnamento professionale. Le 62 alunne ivi accolte avrebbero continuato a rimanere nella Casa dell'Istituto «per tutto il tempo necessario alla loro educazione, e in modo da potere ottenere un onesto collocamento». Alle ricoverate che, per ragioni di età o perché affette da qualche infermità, non si fossero trovate nella condizione di essere educate, sarebbe stato assicurato il soggiorno presso la struttura per tutta la durata della loro vita, alla condizione di «prestare la loro opera e il loro concorso in quanto possono valere».²⁹

L'istituto, che ora poteva contare su tre stabili, si trovava in una situazione felice e foriera di prospettive per il futuro, quando scoppiò un grave scandalo.

Il 18 luglio 1874, infatti, corse voce che l'impiegato della segreteria fosse fuggito dopo aver compiuto diverse malversazioni. Villa, riunito il Consiglio direttivo, smentì la fuga, pur ammettendo di aver riscontrato gravi inadempienze nell'amministrazione delle finanze. Si decise, pertanto, di rivolgersi alla prefettura e di richiedere alla Deputazione provinciale la nomina di una commissione con l'incarico di esaminare l'effettiva condizione finanziaria.³⁰

Nonostante i lavori di questo gruppo di esperti e il procedimento penale avviato nei confronti dell'impiegato sleale – conclusosi poi nel 1876 con la condanna a dieci anni di lavori forzati –, lo scalpore fu tale che la direzione fu costretta a dimettersi e ad affidare a

²⁸ Per la storia del movimento femminile italiano in quegli anni si rimanda a Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino, Einaudi, 1975.

²⁹ Istituto nazionale per le figlie dei militari, *Statuto*, p. 23.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

un commissario straordinario la gestione e direzione dell'istituto. Il comm. conte Alessandro Pernati di Momo, senatore del Regno, fu, quindi, incaricato di prendere possesso dell'amministrazione, mandato che assunse il 20 giugno 1875 e mantenne sino al 20 giugno 1877.³¹

Durante la sua gestione fu rimaneggiato l'ordinamento amministrativo, con la stipula di un accordo con le Opere Pie di San Paolo che prevedeva il servizio di cassa e un conto corrente. Ogni alunna al momento dell'entrata nell'istituto apriva un conto a suo nome, su cui, per tutta la durata della propria permanenza, erano addebitate le svariate spese in cui si incorreva (essenzialmente tasse scolastiche e corredo).³²

Pernati di Momo promosse, inoltre, un'importante riorganizzazione amministrativo-pedagogica. L'ex Ritiro di via San Domenico, infatti, era stato destinato all'educazione professionale, esattamente come la Casa Professionale di via Roma. In quest'ultima, poi, era stato istituito un corso di preparazione all'esame di maestra elementare. Il commissario si rese conto degli inconvenienti causati dalla presenza, all'interno dello stesso edificio, di allieve con orari e occupazioni fra loro assai diverse. Egli ritenne quindi che fra la Casa Professionale e la Villa della Regina fosse necessario disporre di una «Casa di mezzo» con lo scopo precipuo di preparare maestre e istitutrici. Pernati di Momo, pertanto, trasferì nell'edificio di via Roma tutte le alunne dell'ex Ritiro che dovevano dedicarsi all'apprendimento di un mestiere e, al tempo stesso, spostò il corso magistrale nello stabile di via San Domenico.³³

A partire dal 1° ottobre 1876, inizio dell'anno scolastico, esistevano, dunque, tre Case all'interno dell'Istituto: Villa della Regina, Casa Magistrale e Casa Professionale. Con l'arrivo dell'estate cessò, infine, l'attività del commissario e si ricostituì il Consiglio direttivo. La scelta del presidente cadde sul generale conte Enrico Della Rocca (assistito dal vice avv. conte Luigi Ferraris). Anche il Consiglio di patronato fu riattivato, sotto la presidenza della regina Margherita e l'effettiva gestione della marchesa Maria Luisa Del Carretto di Santa Giulia.

³¹ Nella sua attività di ristrutturazione il Commissario fu coadiuvato da un Delegato straordinario nominato dalla Deputazione provinciale, il comm. Garelli. *Ibidem*, p. 35.

³² Vittorio Guyot, *L'istituto nazionale per le figlie dei militari italiani nel quarantesimo anno della sua Fondazione (1908-1909)*, Torino, Tip. Derossi, 1908, p. 43.

³³ Id., *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 36.

Da quel momento in poi, l'Istituto nazionale per le figlie dei militari poté proseguire la propria attività pedagogica.

Trasformazioni e ampliamenti

Il 13 settembre 1888 veniva inaugurato un edificio, progettato dall'ing. Angelo Reycond (già direttore del Politecnico e consigliere dell'istituto) e in costruzione fin dal 1885, che riuniva assieme le sezioni magistrale e professionale. Quasi subito, infatti, ci si era accorti che lo stabile della Casa Professionale non soddisfaceva i requisiti di agibilità allora in vigore e che la disposizione dei locali non era adatta all'uso. A ciò si aggiungeva la volontà, figlia del pensiero igienista, di offrire alle allieve uno spazio salubre con giardini e cortile, per una sezione, come quella Professionale, sino a quel momento situata in pieno centro cittadino.

Si era, pertanto, proceduto alla costituzione di una Commissione, composta dall'ing. Oreste Bollati, il comm. Alberto Gamba, il prof. Michele Lessona, l'ing. Amedeo Peyron e l'ing. Reycond, per l'individuazione della località più adatta alla nuova sede.³⁴

La spesa complessiva per la costruzione e il trasloco superò il milione e centomila lire.³⁵ La nuova costruzione si trovava proprio alle pendici del colle che ospitava la Villa della Regina, in una strada che, per tale motivo, prese poi il nome di via Figlie dei Militari.³⁶ L'area occupata dall'edificio raggiungeva i 6.300 metri quadri, mentre altri 9.300 erano destinati a giardino e spazio per la ricreazione. L'ala che dava verso mezzogiorno accoglieva gli uffici amministrativi (direzione, economato), i parlatori, gli alloggi per il corpo insegnanti e l'infermeria. A oriente, invece, si trovavano, al pianterreno, le scuole e i laboratori e, al primo piano, i dormitori. Infine, nel braccio a occidente si erano collocati le cucine e i bagni (nel seminterrato), il refettorio (al piano terra) e l'oratorio (al primo piano).³⁷

Approfittando del trasferimento delle due sezioni, si pensò anche di provvedere a un riordino delle funzioni del Consiglio di Patronato, giacché dalla fondazione esso non aveva subito praticamente alcuna

³⁴ Vittorio Guyot, *Intorno al rendiconto finanziario del 1890. Relazione*, Torino, Tip. Derossi, 1891, p. 10.

³⁵ Per la precisione, l'esborso totale fu di 1.187.756,25 lire, *Ibidem*, p. 22.

³⁶ Ernesto Marini, *Augusta Taurinorum. Torino illustrata nelle sue cose e nei suoi cittadini*, Torino, Pozzo, 1901, p. 62.

³⁷ Guyot, *L'istituto nazionale per le figlie dei militari italiani nel quarantesimo anno della sua Fondazione*, pp. 13-14.

modifica. Nel 1891 si cercò di introdurre una maggiore collegialità, alleggerendo, al contempo, la macchinosità delle procedure. Se prima era possibile a qualsiasi dama visitare le Case, con inevitabili sovrapposizioni e vuoti, ora le signore Visitatrici erano scelte mensilmente, secondo la procedura più conveniente (a sorte o secondo una graduatoria) e in modo tale che ciascun mese ve ne fossero in servizio sempre due. Alla fine di ogni mese, le entranti e le uscenti si sarebbero incontrate per scambiarsi le dovute comunicazioni.³⁸

Il buon esito di questo riassetto portò a un fiorire d'iniziative che culminarono nel 1896. A seguito della sconfitta militare di Adua, le dame del Patronato organizzarono un *garden party* per una raccolta fondi al fine di istituire un posto gratuito riservato a una figlia di quei militari morti nella campagna. La direzione stessa, infine, organizzò, con la partecipazione delle autorità civili e militari, solenni onoranze funebri per sensibilizzare l'opinione pubblica.³⁹

Altra importante novità introdotta con l'apertura della sede in via Figlie dei Militari fu, grazie allo spazio in eccesso, l'istituzione di un Giardino d'Infanzia annesso alla Sezione Magistrale. In questo modo si creava un luogo in cui mettere in pratica le nozioni apprese dalle allieve maestre e, al tempo stesso, si rendeva possibile l'ammissione di bambine dai quattro ai sei anni, con assistenza, orari e trattamento speciali. Terminata l'educazione nel Giardino d'Infanzia, le bambine che restavano nel collegio passavano, secondo la loro condizione e il desiderio delle famiglie, nelle classi elementari delle tre Case, sottomettendosi ai regolamenti che disciplinavano ciascuna sezione.⁴⁰

Con l'inizio del nuovo secolo assistiamo a una significativa modifica, mossa dall'idea che le alunne dovessero imparare a gestire se stesse e i propri conti. A ogni fanciulla fu affidato un libretto in cui doveva segnare tutto ciò che riceveva per il corredo, dall'economia e dal magazzino. Alla fine di ogni trimestre doveva ricopiare tali annotazioni e allegarle al bollettino trasmesso dalla direzione ai famigliari.⁴¹

In questo processo di trasformazione e ridefinizione anche la Villa della Regina fu oggetto di importanti ristrutturazioni.

³⁸ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Regolamento generale*, p. 9.

³⁹ AST, Archivio dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, r. 56, Verbali del consiglio direttivo del 9 gennaio, 24 febbraio, 31 marzo e 19 luglio 1896; r. 66/2, Verbali del Consiglio di Patronato del 14 aprile 1896.

⁴⁰ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Regolamento generale*, p. 22.

⁴¹ Guyot, *L'istituto nazionale per le figlie dei militari italiani nel quarantesimo anno della sua Fondazione*, p. 11.

Le stanze al primo piano del palazzo centrale, assieme al salone centrale, divennero rispettivamente parlatorio, sala ricevimenti e riunioni, mentre quelle al secondo piano aule e infermeria. Il grande fabbricato, che si affacciava a mezzogiorno, fu trasformato in modo da ospitare al piano terra i refettori, la cucina e i bagni, e al piano superiore i dormitori, le camere delle maestre e i locali di servizio.⁴²

Un ultimo elemento di novità fu la nomina, nel 1901, di Giulia Cavallari Cantalamessa a direttrice della Villa della Regina (incarico che mantenne almeno sino al 1925). Si trattava di una scelta emblematica, con importanti riflessi sulla stessa organizzazione didattica della scuola. Nata a Imola nel 1856, nel 1882 era stata la prima donna a laurearsi in lettere e filosofia in un ateneo italiano. Allieva di Carducci, era dapprima stata incaricata di educarne la figlia Libertà e poi designata come insegnante presso la scuola superiore femminile Erminia Fuà Fusinato di Roma.⁴³ Esauritasi anche quest'esperienza, era giunta, infine, a Torino.

Con il suo arrivo veniva confermata l'impostazione pedagogica iniziata negli anni Settanta e figlia della mentalità positivista. Il dover educare un numero considerevole di giovani donne, infatti, aveva posto il problema di quale fosse il miglior percorso formativo. La scienza positivista aveva risposto ricordando che l'intelletto femminile era biologicamente incline all'immaginazione e alle fantasticherie.⁴⁴ Per tale motivo, un ruolo assai importante era affidato al genere biografico, ed in particolare al racconto della vita di donne illustri, campo in cui Cavallari Cantalamessa si era cimentata. Proprio pochi anni prima, nel 1892, aveva esposto, presso la Società degli Insegnanti di Bologna, una serie di ritratti biografici di donne dell'epopea risorgimentale additandole alle nuove generazioni come esempi da seguire.⁴⁵

Il paradigma da lei elaborato, evidenziato anche dalle sue pubblicazioni (a carattere eminentemente celebrativo e moralmente edificante),⁴⁶ edite mentre ricopriva il ruolo di direttrice, affermava

⁴² *Ibidem*, p. 13.

⁴³ Ciro Cuciniello, *Giulia Cavallari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1979, <[⁴⁴ Iliaria Porciani, *Il Plutarco femminile*, in Simonetta Soldani \(a cura di\), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 299.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-cavallari_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁴⁵ Giulia Cavallari Cantalamessa, *La donna nel Risorgimento nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1893.

⁴⁶ Giulia Cavallari Cantalamessa, *La marchesa Maria Luisa del Carretto di Santa Giulia e l'istituto nazionale per le figlie dei militari italiani*, Bologna, Tip. Monti,

la necessità di tramandare la memoria e gli ideali del Risorgimento, formando future madri e mogli che a loro volta avrebbero educato «gli animi a virtù» e migliorato «i costumi». ⁴⁷

Si trattava di un prototipo in continuità con la tradizione, incentrato sul sacrificio e l'abnegazione, in cui non vi era spazio per rivendicare diritti politici. Il campo d'azione privilegiato rimaneva la famiglia, cellula elementare su cui si innestava lo Stato nazionale («il regno della donna è la famiglia [...]»; ma la famiglia è la base delle nazioni). ⁴⁸ In questa visione vi era una «naturale solidarietà» tra patria e famiglia, e, quindi, vita domestica e impegno civile a favore della propria nazione dovevano essere i due cardini della vita di una donna. ⁴⁹

Si può, perciò, intuire perché Villa, pochi anni dopo la sua designazione a presidente dell'istituto (1898), avesse fortemente voluto, con l'appoggio dell'ala massonico-progressista dell'amministrazione, proprio Cavallari Cantalamessa. Al di là del sentimento di riconoscenza nei confronti di un vecchio amico e “fratello” massone qual era Carducci, si trattava di un preciso atto politico: il tentativo, da parte dell'élite liberale, di costruire un modello educativo caratterizzato in senso patriottico, in cui si sostituivano le tradizionali immagini devozionali con un Pantheon femminile laico, all'insegna del martirio civile. ⁵⁰

Negli anni dieci del Novecento, infine, si realizzò un teatrino, in cui erano messe in scena opere scritte dalle stesse direttrici o opportunamente riadattate (si trattava, pur sempre, di offrire uno spettacolo ricreativo in cui non mancasse un insegnamento edificante), mentre il maestro di canto si preoccupava di allestire *vaudevilles* (ovverosia commedie in cui si alternavano prosa e strofe cantate). Oltre agli spettacoli teatrali, grazie all'interessamento di alcuni patroni, si riuscirono a imbastire anche alcune proiezioni cinematografiche (sempre con intenti istruttivi). ⁵¹

1909; Ead., *Felicità. Parole pronunciate per la distribuzione dei premi alle alunne del Collegio nazionale “Figlie dei militari”*, Livorno, Debate, 1909; Ead., *Commedie scritte per le alunne dell'Istituto nazionale delle figlie dei militari*, Torino, Paravia, 1918.

⁴⁷ Ead., *La donna nel Risorgimento nazionale*, p. 58.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Simonetta Soldani, *Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti di donne dell'Ottocento*, in «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», 2002, n. 1, p. 3.

⁵⁰ Porciani, *Il Plutarco femminile*, p. 307.

⁵¹ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *A ricordo del cinquantenario (aprile 1868-1918)*, Torino, Tip. Checchini, 1918, p. 17.

Esaurita la ricostruzione delle vicende istituzionali, ci soffermeremo ora brevemente su alcuni dati numerici e sull'ambiente scolastico.

Le allieve e la vita nell'istituto

Un primo aspetto che merita di esser indagato è l'evoluzione del numero delle allieve nel corso del periodo oggetto dell'articolo. Grazie alla documentazione pervenuta fino a noi, incrociando i dati forniti dalle relazioni redatte dalla dirigenza e dalle numerose pubblicazioni curate dalla memoria storica dell'ente, Vittorio Guyot (segretario dell'Istituto per circa quarant'anni), è possibile tracciare un panorama abbastanza completo.

Innanzitutto, una prima analisi quantitativa permette di calcolare che, tra il 1868 e il 1908, furono ospitate un totale di oltre 9.000 ragazze,⁵² con un numero di giovani per anno che passò dalle 98 dell'anno di apertura al picco di 507 studentesse per l'anno scolastico 1907-1908 (fig. 1). Nel periodo in esame il collegio conobbe una crescita lenta ma costante nel tempo, con una lieve flessione nel triennio 1875-1878 (corrispondente agli anni di ristrutturazione sotto il commissario Pernati di Momo).

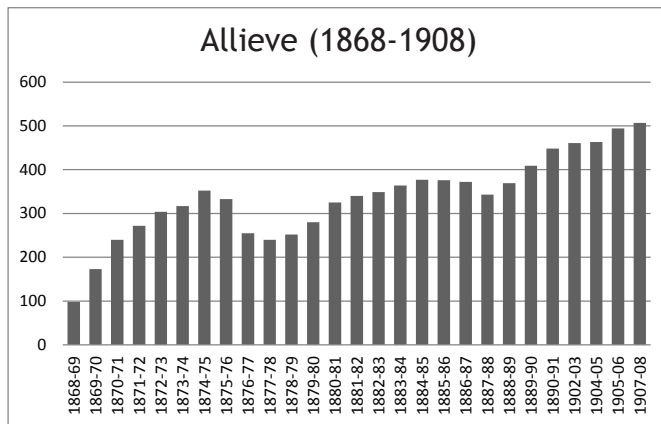


Fig. 1

⁵² Come si può notare, sono assenti gli anni scolastici dal 1891-92 al 1901-02. Si tratta di una lacuna che lo scrivente non è stato in grado di colmare.

Altro elemento d'interesse è la distribuzione delle allieve all'interno delle diverse strutture (fig. 2). Come facilmente intuibile, dallo scorporo dei dati emerge che la Casa Professionale accolse quasi costantemente la maggiore parte delle studentesse, con una media di 148 alunne per anno scolastico. La Casa Magistrale dopo un avvio incerto, dovuto al suo assestamento, riuscì poi a occupare saldamente la seconda posizione, raggiungendo una media di 109 ragazze. Nel 1890-1891 essa riuscì addirittura a superare la Casa Professionale (176 a 131). La Villa della Regina, invece, pur conoscendo momenti di crescita e di diminuzione (si passò da un minimo di 30 a un massimo di 141), si assestò a quota 99 allieve per anno.

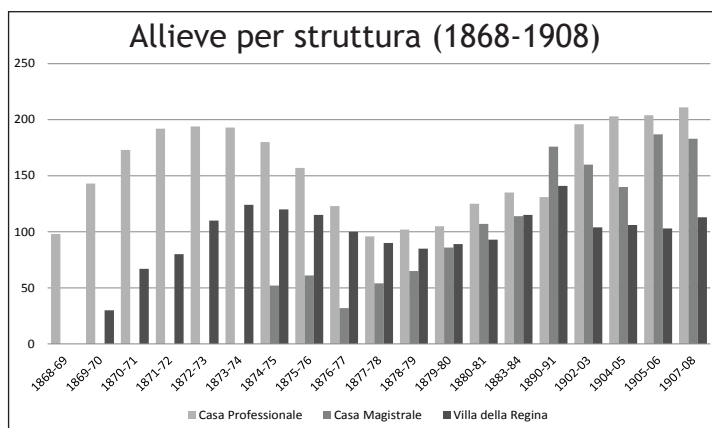


Fig. 2

Un ultimo fattore da prendere in considerazione è la provenienza di queste fanciulle. Data la complessità di una tale analisi –dovuta alla contemporanea ampiezza della documentazione e alla mancanza di organicità– si è deciso di prendere in esame un singolo anno, il 1908, perché in grado di offrire un ottimo quadro esemplificativo per la Belle Époque. Come emerge con chiarezza dalla figura 3, la stragrande maggioranza delle ragazze proveniva dal Piemonte (con un predominio della provincia di Torino), seguita poi dalle regioni più vicine geograficamente e storicamente (Lombardia e Liguria). Queste tre regioni, infatti, rappresentavano da sole il 60% delle ragazze ospitate all'interno dell'istituto. Il restante 40% era suddiviso tra Veneto ed Emilia (12%), Centro Italia (13%), Sud e Isole (13%) ed estero (3%). L'Istituto per le Figlie dei Militari, pertanto, sebbene si ponesse in un'ottica nazionale, rimase, nei fat-

ti, un'iniziativa eminentemente locale, incentrata sul Nord-Ovest e con uno scarso *appeal* nelle altre zone d'Italia.

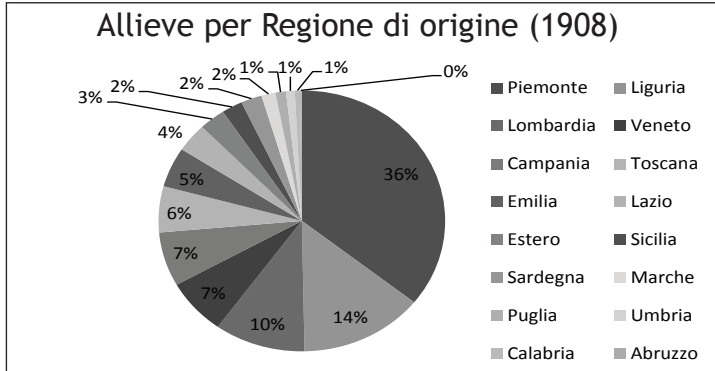


Fig. 3

Un ultimo dato interessante è la presenza di straniere, anche in un'ottica di analisi della mobilità in età contemporanea. Se non sorprende trovare tra queste 15 ragazze una originaria di Trieste e l'altra di Nizza, più significativa è la presenza di ben 8 argentine nonché di alcune giovani provenienti da zone molto più remote e esotiche (Eritrea, Etiopia, Vietnam e California).

Ciò detto, ci soffermeremo brevemente ad esaminare l'educazione impartita nelle diverse strutture.

Alla Villa della Regina essa si articolava in due stadi differenti: Corso Inferiore e Corso Superiore.

Il primo comprendeva, in ossequio ai programmi previsti per le scuole governative, le quattro classi elementari. A ciò si aggiungevano una serie d'insegnamenti afferenti allo *status* sociale delle giovani quali lo studio della lingua francese –fin dalle classi più basse– e, dal quarto anno, del tedesco, dell'inglese e del pianoforte.⁵³

Il secondo consisteva, invece, in cinque anni di approfondimento e ampliamento delle materie sino a quel momento apprese: istruzione religiosa e morale; pedagogia; lingua e letteratura italiana; storia della letteratura; lingua e letteratura francese; lingua e letteratura tedesca; geografia; storia antica, medioevale, moderna e contemporanea; aritmetica; contabilità domestica; elementi di geometria; elementi di scienze fisiche, naturali e d'igiene; nozioni di etica; econo-

⁵³ Istituto nazionale per le figlie dei militari, *Statuto organico*, p. 26.

mia civile; disegno lineare, ornato e paesaggio; danza e ginnastica; studio della musica.⁵⁴

Passando alla Casa Magistrale, esattamente come per la Villa della Regina, il percorso educativo era suddiviso in due fasi.

Se il Corso Inferiore era sostanzialmente identico, non così si era il prosieguo degli studi. Al termine dei quattro anni, infatti, le ragazze dovevano anzitutto frequentare un corso complementare, al termine del quale potevano intraprendere il Corso Superiore, della durata di tre anni. Quest'ultimo era strutturato sulla falsariga dei programmi previsti dalle scuole magistrali. Particolarità della Casa Magistrale era l'insegnamento del francese sin dalle scuole inferiori e la possibilità, per le più dotate, di avere lezioni di musica e pianoforte (a partire dalla quarta elementare).⁵⁵

Il piano di studi della Casa Professionale, invece, prevedeva, dopo i quattro anni di insegnamento elementare, un Corso Commerciale strutturato sul doppio binario di approfondimento di quanto già appreso e di acquisizione di una competenza pratica. Per tale motivo le lezioni, che comprendevano ora materie come contabilità (commerciale e domestica) e francese, si svolgevano la sera, lasciando il giorno all'attività manuale nei laboratori. Secondo le proprie inclinazioni e il desiderio dei parenti le alunne potevano istruirsi nei seguenti mestieri: sarta, ricamatrice in bianco, ricamatrice in colore, confezionatrice di biancheria per donna e per uomo.⁵⁶

Era inoltre possibile, per le giovani che avessero dimostrato particolare attitudine agli studi, ottenere il passaggio alla Casa Magistrale, senza, però, vedere aumentata la propria retta.

A differenza delle altre due sezioni, tutte pareggiate, il riconoscimento da parte del Ministero dell'Istruzione si sarebbe fatto attendere fino al 1902, anno in cui la relazione favorevole del prof. ing. comm. Achille Ferrari-Pietrogiorgi, preside dell'Istituto Sommeiller, spinse finalmente a decretare che «la licenza conseguita [...] è dichiarata per tutti gli effetti legali equipollente a quella che si ottiene dalle Scuole Tecniche governative con indirizzo commerciale».⁵⁷

⁵⁴ Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, pp. 48-49.

⁵⁵ A partire dal 1916 questo insegnamento divenne a pagamento. Le alunne dovevano corrispondere una quota annua, differente a secondo dello strumento prescelto. Si veda Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Norme per l'ammissione delle alunne*, Torino, Tip. Derossi, 1916, p. 10.

⁵⁶ Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 49.

⁵⁷ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Norme per l'ammissione*, p. 10.

Il 50 per cento dei proventi ottenuti dalla vendita delle lavorazioni eseguite all'interno dei laboratori era corrisposto alle giovani. Alla fine di ogni trimestre era calcolata la somma totale ottenuta e dall'ufficio di segreteria era affidato alla direttrice della Casa l'importo da redistribuire. Questa, sentito il parere delle maestre e dell'economia, assegnava a ciascuna allieva, «in ragione dell'abilità ed attività», la parte che le spettava.⁵⁸

A complemento del corso di studi, erano previste non solamente conferenze e visite museali, ma anche gite presso enti filantropici per prendere coscienza delle miserie della vita e così percepire «da dolcezza e la nobiltà di lenirne le pene».⁵⁹

Altro aspetto importante era la presenza di un servizio igienico e sanitario interno, affidato a un dottore, assistito da un assistente e un medico consulente. Una volta al giorno (o più volte in caso di necessità impellenti) veniva organizzata una visita medica presso ciascuna Casa. Ad aiutare l'attività del medico era stata creata, presso ogni sezione, un'infermeria dotata di tutti i medicinali più comuni.⁶⁰

A inizio di secolo le giovani sarebbero state istruite, sotto l'attenta guida del medico, all'assistenza e cura dei malati oltre che alla preparazione delle medicine di uso più comune, in modo da adempiere all'«opera pietosa» spettante alle madri di famiglia.⁶¹

Erano poi previste altre attività focalizzate all'apprendimento di quelle conoscenze e accortezze necessarie per gestire «una ben ordinata famiglia».⁶² In ogni Casa le alunne erano tenute a rifare il proprio letto, aver cura del proprio corredo e, un giorno alla settimana, rammendare i propri capi. Le giovani imparavano anche a stirare la propria biancheria. Infine, sia come metodo educativo sia come incentivo per creare legami di affetto e fiducia, ognuna delle alunne più grandi aveva il compito di sorvegliare una delle alunne più piccole: «Quella fa da *mamma* [in corsivo nel testo] a questa sua *figlia*, il mattino l'aiuta nel rifare il letto, nel fare la sua toletta e la pettina. La *mamma* ha cura del corredo della *figlia*, lo ordina, lo tiene in buon assetto; le stira la biancheria fin che non abbia imparato a fare ciò da sé».⁶³

⁵⁸ Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 64.

⁵⁹ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *A ricordo del cinquantenario*, p. 16.

⁶⁰ Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 65.

⁶¹ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Norme per l'ammissione*, p. 12.

⁶² Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 49.

⁶³ *Ibidem*.

Alle allieve più anziane spettava inoltre, come attività integrativa, servire le proprie compagne a tavola. Le ragazze, a turno, si recavano prima del pranzo e della cena nel refettorio, dove apparecchiavano la tavola. Finito il desinare, sparcchiavano e restavano a disposizione delle maestre per eventuali ulteriori compiti.⁶⁴ Inoltre esse dovevano seguire, ogni settimana, lezioni di cucina sotto l'assistenza dell'economa, della vicedirettrice o di una maestra.⁶⁵

La convivenza nelle case di maestranze e di giovani appartenenti a diversi ceti sociali dovette dar luogo a qualche dissidio e conflitto, tanto da far sentire, nel 1891, la necessità di specificare (in un apposito articolo) che le alunne non dovevano dimenticare che durante le lezioni erano tenute nei confronti delle cuoche, delle stiratrici e di tutte le persone che le coadiuvano «ai riguardi, alla obbedienza dovuti alle loro Maestre».⁶⁶ Si spiega anche così l'assoluto divieto di indossare orologi e ornamenti, oggetti forieri di invidie e tensioni.⁶⁷

Molto interessante è anche il funzionamento della biblioteca scolastica presente all'interno di ogni stabile. Ogni anno la direzione stanziava una somma per l'acquisto di libri che andavano a riempire gli scaffali delle sale dedicate alla lettura, presenti in ogni Casa. Le alunne e le maestre potevano recarvisi liberamente e, compilato l'apposito modulo di richiesta, prendere in prestito i volumi di loro interesse per un massimo di quindici giorni. Era poi possibile tenere nel dormitorio libri propri, purché si fosse ottenuto il nulla osta della direttrice che vigilava affinché si trattasse di letture piacevoli e istruttive e non, invece, di romanzi o altri scritti "disdicevoli".⁶⁸

Anche i contatti con il mondo esterno erano rigidamente codificati. Innanzitutto, stando alle norme di condotta d'inizi '900, solamente il padre, la madre e i nonni avevano la facoltà di condurre le fanciulle via la domenica, unico giorno autorizzato. Le ragazze dovevano, però, rigorosamente rientrare la sera stessa, essendo proibito il pernottamento fuori dall'istituto.⁶⁹

⁶⁴ Istituto nazionale per le figlie dei militari, *Statuto organico*, p. 29.

⁶⁵ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Norme per l'ammissione*, pp. 10-11.

⁶⁶ Istituto Nazionale per le Figlie dei Militari italiani, *Regolamento generale*, Torino, Tip. Derossi, 1891, p. 17.

⁶⁷ Istituto nazionale per le figlie dei militari, *Statuto organico*, p. 29.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 32-33; Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Regolamento generale*, p. 18.

⁶⁹ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *Norme per l'ammissione*, p. 13.

Sempre la domenica era possibile fare loro visita purché si rispettassero scrupolosamente gli orari di ricevimento. Prima di poter entrare nel parlatorio ci si doveva opportunamente registrare. All'incontro le collegiali si dovevano far trovare con l'uniforme di gala ed essere «inappuntabili per ordine, pulizia, contegno e gentilezza».⁷⁰ Per tutta la durata del colloquio, fatte salve particolari concessioni della direttrice, ai visitatori non era permesso gironzolare per la Casa o per i giardini. L'assidua vigilanza, tesa a mantenere il buon nome dell'istituto, impediva l'accesso ai «giovinotti»: solamente i fratelli delle alunne potevano fermarsi in parlatorio.⁷¹ Accanto a tutte queste limitazioni si aggiungeva il divieto di ricevere corrispondenze o libri senza il consenso della direttrice, fino all'eccesso di proibire anche il semplice invio di frutta e dolci.⁷²

A esigua compensazione di queste restrizioni, le studentesse degli ultimi anni che avessero dato prova di serietà, assennatezza, condotta e diligenza impeccabili ottenevano alcuni compiti di responsabilità, come la sorveglianza delle classi, nel dormitorio, a tavola o durante la ricreazione. Queste alunne scelte, additate a modello per le loro compagne, indossavano un nastro azzurro sul braccio sinistro. La loro nomina, valida per un mese ma prorogabile, era effettuata in occasione della distribuzione dei libretti scolastici davanti a tutte le alunne della Casa.⁷³

Come si è visto, la proposta educativa nel suo insieme (i vari insegnamenti e l'insieme di prescrizioni cui le ragazze dovevano sottostare) non modificava, nella sostanza, il ruolo femminile: qualità fondamentali del gentil sesso rimanevano lo spirito di sacrificio e la cura del focolare domestico. Il senso del dovere e dei propri compiti specifici, però, non sarebbe stato riservato solo al marito e ai congiunti, ma avrebbe abbracciato l'intera comunità nazionale: le ragazze che, lasciato alle spalle il collegio, avrebbero affrontato il mondo possedevano «un vero e profondo amore per la Religione, per la Virtù, per il lavoro, per la famiglia, ed un culto verso la Patria Italiana e l'Augusta Dinastia di Savoia, prima benefattrice dell'Istituto».⁷⁴

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale e il dramma che ne seguì avrebbe inciso anche sulla vita dell'istituto. Nel corso dell'an-

⁷⁰ Id., *Regolamento generale*, p. 72.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Vale la pena segnalare, inoltre, che la corrispondenza era aperta e visionata dalla direttrice. *Ibidem*, p. 75.

⁷³ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁴ Guyot, *Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani. Cenni storici*, p. 50.

no scolastico 1916-17, infatti, sarebbe sorta la questione di aggiungere nuovi posti riservati specificatamente alle giovani appartenenti a nuclei familiari colpiti dal terribile conflitto. La cosa, però, si sarebbe rivelata complicata date le limitate disponibilità e finanze a fronte di un numero di richieste molto maggiore rispetto al passato: l'ex ministro della Pubblica Istruzione Francesco Ruffini (presidente dal 1918) avrebbe ricordato che le figlie dei caduti si ammassavano alle porte dell'Istituto «a schiere sempre più fitte».⁷⁵ Anche pratiche cerimoniali consolidate, come la distribuzione dei premi a fine anno scolastico, avrebbero dovuto cedere il passo ad altre e ben più gravi preoccupazioni ed essere momentaneamente abbandonate in attesa di tempi migliori.⁷⁶

Conclusioni

La compresenza di anime e sensibilità diverse contribuì all'elaborazione di un modello femminile che non si distaccava troppo dall'immaginario concepito dagli enti ecclesiastici: le donne erano identificate quasi esclusivamente nel ruolo di madri di famiglia.

Le stesse sensibilità più progressiste, d'altra parte, non contestavano questo elemento di fondo. Si prenda, ad esempio, Giacinto Pacchiotti, docente dell'Ateneo torinese, consigliere e assessore comunale nonché amico e sostenitore di Villa: egli, pur negando in numerose occasioni le radicate idee di minorità intellettuale della donna, mantenne saldi alcuni punti fermi, quali la negazione del diritto di voto e la possibilità di avere un'attività lavorativa al di là di determinati settori. Il modello educativo, pertanto, rimaneva saldamente ancorato a un emancipazionismo moderato, costantemente ribadito.⁷⁷

Altro elemento nel solco della tradizione fu la suddivisione delle ragazze per censo. Questa scelta, pur condivisa dalla dirigenza,

⁷⁵ Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, *A ricordo del cinquantenario*, p. 7.

⁷⁶ La cerimonia, dopo una pausa di quattro anni, riprese regolarmente nel giugno 1919. In tale occasione fu offerto anche un album ricordo a Ida Melisburgo Vegezzi Ruscalla, benemerita dama patrona dell'Istituto, cfr. *All'Istituto nazionale per le figlie dei militari*, «La Stampa» del 30 giugno 1919.

⁷⁷ Nel 1881, riferendosi alle allieve dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari, affermava che esse «acquistano una brillante posizione nel mondo, sono ammirate nella società, contraggono matrimoni eccellenti, sono modelli di spose e di madri», vedi Giacinto Pacchiotti, *Istituto nazionale per le figlie dei militari*, «Gazzetta del Popolo» del 19 febbraio 1881.

raggiunse, però, vette di parossismo che portarono l'ala massonico-progressista a reagire affinché si attenuassero le disparità: nel gennaio 1899, infatti, il Consiglio direttivo riconobbe «l'impressione penosa» che produceva la diversa alimentazione seguita nei due refettori attigui delle Case Professionale e Magistrale.⁷⁸

Tutto ciò, però, non sminuisce la carica innovatrice di questo istituto.

In primis, quel ceto borghese che aveva fatto l'Italia, rendendosi perfettamente conto che elemento fondamentale del giovane Stato sarebbe stata la creazione di una coscienza nazionale, riconobbe che le donne avrebbero svolto in quest'ambito una importantissima funzione. Per tale motivo il mondo liberal-progressista «utilizzò le spinte provenienti dall'interno di élites femminili ristrette, che si andavano mobilitando al fine di affermare un nuovo ruolo per la donna, piegandole e convogliandole verso obiettivi compatibili con l'opera di rafforzamento delle istituzioni che stava perseguendo a tutto campo».⁷⁹

Altro elemento di novità, accanto a questo impegno nel consolidamento del regno sabaudo e nella diffusione di uno spirito nazionale, fu l'embrionale tentativo di laicizzare la formazione femminile.

La decisione di limitare il personale religioso ai soli cappellani e insegnante di religione nonché la riduzione di orario riservata alle funzioni (messa due volte la settimana) e all'insegnamento (una sola ora la settimana) furono scelte del tutto eccezionali per l'epoca.⁸⁰ A ciò si aggiungeva la decisione di accogliere anche alunne acattoliche, lasciando a loro e alle loro famiglie la facoltà di inviare «in giorni, ore, locali determinati» i ministri di culto per i relativi ammaestramenti.⁸¹

Il bilancio che se ne può trarre, quindi, è che l'Istituto nazionale per le figlie dei militari fu un ente perennemente in bilico tra passato e modernità, tra riforma e conservazione.

⁷⁸ AST, Archivio dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, r. 57, *Verbale della riunione del consiglio direttivo* del 26 gennaio 1899.

⁷⁹ Montaldo, *Patria e affari*, p. 182.

⁸⁰ AST, Archivio dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari italiani, m. 51, *Verbali* dell'8 maggio, 14 maggio, 13 giugno e 13 ottobre 1879.

⁸¹ Guyot, *L'istituto nazionale per le figlie dei militari italiani nel quarantesimo anno della sua Fondazione*, p. 11.

Abstract: Il saggio si concentra sulla storia dell'Istituto nazionale per le figlie dei militari di Torino. Progetto inizialmente concepito dalla marchesa Maria Luisa del Carretto di Santa Giulia come aiuto per le figlie dei caduti nelle guerre d'indipendenza, fu poi adottato dall'élite cittadina. Alla fondazione del 1868 concorsero l'amministrazione locale e ambienti profondamente diversi quali la corte, l'aristocrazia cattolica, il mondo moderato e quello massonico. In breve tempo l'ente divenne sia un laboratorio per la formazione di un'identità femminile nazionale sia un monumento alle vicende risorgimentali. La difficoltà di trovare un equilibrio tra tutte queste differenti anime fece sì che più volte si dovesse scendere a compromessi. Per tale motivo, l'istituto fu organizzato in tre strutture diverse (Villa della Regina, Casa Magistrale e Casa Professionale) nelle quali s'impartiva un'educazione differente a seconda del ceto di appartenenza. In conclusione, esso rappresentò un modello formativo alternativo alle proposte educative di stampo tradizionale, senza eccessive aperture alle istanze femministe.

The present paper focuses on the history of the Istituto nazionale per le figlie dei militari of Turin. The project was initially conceived, right after the wars of independence, by marchioness Maria Luisa del Carretto di Santa Giulia as aid for the fallen soldiers' daughters. Then, the elite adopted the plan and so the local administration, along with widely different circles, such as the Court, the Catholic aristocracy, the moderates and the freemasons, contributed to its foundation in 1868. Shortly, the association became both a laboratory for building a female identity and a monument to Risorgimento. The difficulties of striking a balance forced the different political sides to compromise. For this reason, the institute was arranged in three structures (Queen's Mansion, Teaching House, and Professional House) where there were distinct lessons according to the rank.

In the end, it was an educational model alternative to the traditional one, without being too open towards feminist requests.

Keywords: filantropia, storia di Torino, istruzione femminile, storia delle donne, Italia liberale, figlie dei militari; history of philanthropy, history of Turin, girls' education, women's history, Liberal Age, soldiers' daughters.

Biodata: Demetrio Xocato si è laureato in *Storia contemporanea* presso l'Università di Torino. Studioso dei rapporti tra massoneria e società civile in età contemporanea, negli ultimi anni si è focalizzato sui temi dell'associazionismo laico e della filantropia. Socio della Voluntary Action History Society (UK), collabora con diversi centri di ricerca: il Centro Ricerche Storiche sulla Libera-Muratoria di Torino e il Centro Studi "Il Mediterraneo - Al Mutawassit" di Cagliari. Nel 2016 è stato conferenziere presso l'Università di Liverpool e il Queen's College dell'Università di Cambridge (xoccatodemetrio@alice.it).

Demetrio Xocato holds an M.A. in *History* obtained at the University of Turin. His research field lies in the study of the relationship between Freemasonry and civil society during Late Modern Age. In recent years, he has focused on laic associations and history of philanthropy. As Voluntary Action History Society member, he is currently working together with several history centres: the Centro Ricerche Storiche sulla Libera-Muratoria of Turin and the Centro Studi "Il Mediterraneo - Al Mutawassit" of Cagliari. In 2016 he was a lecturer at the University of Liverpool and at the Queen's College (University of Cambridge).

