

Florilegium

Testi latini e greci tradotti e commentati

serie latina

volume XVIII.9

EROS DOLCEAMARO

AMORE E DIS-AMORE
IN LUCREZIO E CATULLO

PARTE SESTA
L'ALTRA METÀ DEL CIELO
(MISOGINIA O *FEMME FATALE*?)



INDICE

Misoginia: analisi di un *topos* pag. 3

“Eterno femminile” o *femme fatale*? pag. 5

L’altra metà del cielo pag. 8

Misoginia: analisi di un *topos*

Ricerca di una *arché*

Opinioni così contrastanti nei confronti della donna a proposito dell'amore trovano la loro causa prima, l'*arché* appunto, nei pregiudizi che a livello letterario caratterizzano molto spesso l'atteggiamento dei singoli autori nei suoi confronti. Se si eccettuano i frammenti lirici, la poesia dell'antichità classica pervenutaci è stata infatti scritta interamente da uomini e molto di essa è pervaso di misoginia.

Certo, alla domanda se gli antichi Greci siano stati tutti misogini la risposta non può che essere negativa, ma un primo bilancio sino all'età classica si chiude con un'osservazione piuttosto sconcertante: i "femministi" risultano una minoranza piuttosto esigua, per quanto supportata da personalità importanti come Pitagora, Socrate o Antistene, fondatore della scuola cinica, mentre più contraddittoria pare la posizione di Platone.

L'impressione favorevole sulla vita delle donne che si ricava dall'epica, ove si trovano tracce minime di misoginia, è subito cancellata dalla presa di posizione di **Esiodo** (VIII-VII sec. a.C.), che sia nella *Teogonia* che nelle *Opere e i Giorni* addebita tutte le sventure del genere umano a Pandora, la prima donna, "*il bel male in cambio del bene*" (*Theog.* 585, trad. G. Arrighetti) di cui gli uomini si compiacciono, "*il loro male circondando d'amore*" (*Op.* 58), equiparandola in tal modo alla biblica Eva.

Ancora più decisa la stroncatura operata da **Semonide** di Amorgo (VII sec. a.C.), del quale si conserva un ampio frammento (118 versi) in cui la donna è paragonata a diverse specie di animali, in un vero e proprio manuale di zoologia femminile, ove compaiono tutti i pregiudizi ed i luoghi comuni dettati da una astiosa polemica maschilista, che saranno riproposti in seguito ancora da **Focilide** di Mileto (metà del VI sec. a.C.).

L'ambiguità della donna-ape

Il lungo passo di Semonide (fr. 7 West) e la più breve disamina di Focilide (fr. 2 Diehl) nel condannare senza appello le donne ne passano in rassegna l'origine zoologica e sembrano salvare soltanto la figura della donna-ape: "*è immune / da censure lei sola, invecchia col marito in un amore / mutuo; è madre di figli illustri e belli. / E si distingue fra tutte le donne, / circondata di un fascino divino*" (vv. 84-89, trad. F.M. Pontani), afferma il primo ed il secondo aggiunge "*quella dell'ape brava sul lavoro, economo; / auspica questa per le nozze, amico*" (vv.6-8, trad. F.M. Pontani). Il paragone non è casuale, poiché gli antichi, apprezzando le api per la loro industriosità e per il sistema di riproduzione asessuale (ancora **Virgilio** affermerà: "*ammirerai le api, che l'amplesso / disdegnano né morbide in amore / struggonsi o partoriscono con pena*" [*Georg.* 4,197-9, trad. G. Albin]), vedevano in esse la condizione ottimale della donna, che nel ruolo di moglie non doveva manifestare troppa inclinazione per il desiderio sessuale, potenziale rischio di adulterio. Considerando che la donna potrebbe essere scrofa, volpe, cagna, asina, donnola, cavalla, scimmia, terra e mare Semonide vede in quella che ha origine dall'ape una salvezza per l'uomo o, quanto meno, il miraggio della sola salvezza possibile.

Esiodo aveva infatti attribuito agli uomini il ruolo delle api, metaforizzandone l'agire nel segno positivo dell'alveare e confinando invece le donne in quello negativo dei fuchi, ed ora il poeta di Amorgo lascia intendere che, a precise condizioni, è possibile per gli uomini il ritorno alla primitiva felicità, di cui avevano goduto prima dell'arrivo della donna. Per ottenere questo è necessario inserirla nel mondo degli uomini, rendendola portatrice degli stessi caratteri del maschio, privandola dei tratti distintivi (e negativi) della sua

specie, quali il sapere pericoloso, l'uso improprio della lingua, l'insaziabilità del ventre e del piacere erotico, facendole acquisire le connotazioni positive che contraddistinguono gli uomini e le permettono di far parte del loro *ghénos*, garantendone così la procreazione e la continuazione della specie.

Di conseguenza la donna-ape non è una semplice donna, ma è una creatura che ripropone al femminile le virtù ed i pregi del maschio ed è l'unica che consente di parlarne in termini positivi. Tutto questo rivela però una voluta ambiguità in quanto dimostra che non è pensabile trovare dei valori positivi che siano peculiari della donna, a meno che essa non rinunci alla negatività di cui è portatrice e si sforzi di acquisire i tratti positivi dei maschi. In una tale concezione affiora deciso il presupposto secondo cui la donna è prima di tutto una forza-lavoro gratuita, la cui forma tradizionale di sfruttamento viene codificata con il matrimonio, in un ruolo di poco superiore a quello dello schiavo.

L'opinione dei filosofi

Se alcuni filosofi, come si è già accennato, arrivano a valutare positivamente le donne, che Pitagora considera "*adatte a governare*" e Socrate ritiene non inferiori naturalmente all'uomo, già con **Platone** si assiste ad un femminismo teorico e strumentale al tempo stesso; se infatti nella sua *Repubblica* esse possono governare con gli uomini (5,456a-b) e nelle *Leggi* (6,785b) ribadisce che possono ricoprire dopo i quarant'anni cariche pubbliche, nella stessa opera riconferma una condizione di subalternità perché per "*la sua debolezza è incline per natura a nascondersi e all'astuzia*" (6,780a, trad. A. Zadro) e rincara la dose nel *Timeo* (90e) asserendo che "*tutti quelli che, nati uomini, sono stati codardi e sono vissuti nell'ingiustizia, secondo ragione probabile, si mutarono in donne nella seconda generazione*" (trad. C. Giarratano). Questa subalternità, che ha origini antiche ed è presente anche in altre culture, come attesta il racconto biblico, ha trovato poi conferma ufficiale -che della donna sancisce l'inferiorità genetica e sociale- in una sistemazione filosofica operata da **Aristotele** nella sua *Politica* (1254b) secondo cui l'uomo è lo "spirito" e la donna "materia" e "*sulla moglie si esercita l'impero con contegno simile a quello del magistrato verso i cittadini*" (1259b, trad. V. Costanzi). Teoria che è rimasta valida nel pensiero antico, trovando di volta in volta conferme "scientifiche" sia nei trattati di medicina del *corpus* ippocratico sia nelle opere di Galeno (II sec. d.C.), passando al Medio Evo e trovando ancora nel pensiero sessista di matrice positivista del XIX secolo riprese e riconferme.

Ad angustiare i filosofi sono soprattutto la sfrenatezza e la visceralità che le donne dimostrano nella loro smodata propensione per il cibo ed il sesso, che richiedono un rigido controllo, il quale può avvenire solo con il matrimonio, necessario ma anche inquietante, perché obbliga alla convivenza i due generi della specie umana, differenti per le loro proprietà contrarie.

La risposta che dà Aristotele vuole trovare la conferma di questa "opposizione" della donna nell'essere sì un principio attivo contrapposto a quello maschile, ma al tempo stesso una variante difettosa del modello, una sorta di uomo sterile, un'anomalia della specie che ha bisogno del maschio perché con la riproduzione sessuale altri uomini possano nascere.

E' quindi grazie alla sua sudditanza al marito che la donna, la cui razza si avvicina alla condizione, transitoria, dei bambini e a quella, permanente, degli schiavi viene tolta da uno stato di semplice animalità e può godere della vicinanza, e talvolta anche dell'intimità affettiva e non solo sessuale, con chi, come il maschio, realizza invece appieno la condizione umana.

Come si vede, in pratica dalla Bibbia in poi, la donna è l'Altro dell'uomo, il *corpus* che si oppone alla psiche, che si può riscattare solo quando rinuncia alla sua sessualità. Afferma infatti Simone **de Beauvoir** che "la rappresentazione del mondo come tale è opera dell'uomo: egli lo descrive dal suo punto di vista, che confonde con la verità

assoluta. [...] Il mito della donna è così ondeggiante, così contraddittorio, che è difficile afferrarne subito l'unità: Dalila o Giuditta, Aspasia o Lucrezia, Pandora o Atena, la donna è insieme Eva e la Vergine Maria. E' un idolo, una schiava, la sorgente della vita, una potenza delle tenebre; è il silenzio elementare della verità, è artificio, chiacchiera e menzogna; è la preda dell'uomo e la sua confusione, è tutto ciò che egli non ha e che vorrebbe avere, la sua negazione e la sua ragion d'essere" (*Il secondo sesso*, I, trad. it., Milano, 1961, p. 190).

Dall'intransigenza giudaica alla misoginia greco-latina la gerarchizzazione dei sessi è divenuta così rigida ed indiscutibile: la donna sarà sempre la seduttrice dell'uomo, in quanto essa è istinto, ma proprio per questo anche eternamente soggetta all'uomo, in quanto egli è ragione. Il postulato è ormai verità indiscutibile con l'avallo dei filosofi (ancora e sempre Aristotele), delle Sacre Scritture, dei padri della Chiesa e degli scienziati (o presunti tali).

Misoginia a Roma

L'innegabile cambiamento che, a partire dagli ultimi tempi della repubblica, caratterizza la posizione della donna a Roma, permette di parlare di una sua emancipazione per il raggiungimento di diritti -esclusi comunque quelli politici- prima appannaggio solo degli uomini, che consentono loro di godere di una nuova libertà, particolarmente evidente sotto il profilo sessuale. In un'ottica conservatrice quest'ultima viene condannata come segno di una riprovevole rilassatezza di costumi, incline a sconfinare facilmente nell'immoralità e di conseguenza duramente condannata con il ricorso ai tradizionali luoghi comuni che una lunga consuetudine misogina aveva codificato e trasmesso.

Pur senza giungere al livello di quella greca, la misoginia è presente nella società romana, in cui la posizione della donna doveva essere necessariamente subalterna a quella dell'uomo; in caso contrario il pericolo incombente sarebbe stata l'anarchia, come fa dire **Cicerone** a Scipione nel *De republica* (1,43), mentre **Livio** paventava un'ipotetica uguaglianza, che avrebbe reso poi le donne addirittura superiori agli uomini (24,3).

Era pertanto scontato che di fronte a comportamenti così contrastanti con la tradizione, che concepiva il matrimonio come un "male necessario" per la salvezza dello Stato, prendesse piede una reazione che stigmatizzasse con forza i rischi connessi con atteggiamenti del tutto avulsi e incompatibili ormai con i vecchi, rassicuranti modelli.

La casistica che emerge dagli *Epigrammi* di **Marziale** (I-II sec. d.C.) è una rassegna lucidamente spietata di tutti i vizi imputabili alle donne: infedeltà, intemperanza, altezzosità, insolenza, dispotismo condensano in un'unica condanna una condizione, quella matrimoniale, divenuta talmente insopportabile da aspirare alla vedovanza come alla sola liberazione (4,24: *Omnes quas habuit, Fabiane, Licoris amicas /extulit; uxori fiat amica meae*, "o Fabiano, tutte le amiche che ha avuto Licoride le ha sepolte; diventasse amica di mia moglie!")

E' però con **Giovenale**, contemporaneo ed amico di Marziale, che la denuncia contro le donne tocca la punta più aspra, dando vita ad un'intera *Satira*, la VI, forse non casualmente la più lunga (ben 661 versi) della raccolta, e che si può considerare la testimonianza più radicale, un vero e proprio "manifesto", della misoginia antica. In una rassegna minuziosa e puntigliosa sono prese in esame tutte le possibili forme di depravazione femminile, da cui nessuna donna pare essere esente, dalle più povere ed umili sino all'apice della condizione sociale, con il ritratto dissacrante di Messalina, la *first lady*, moglie dell'imperatore Claudio, degradatasi ad infima prostituta in uno squallido bordello.

Sulle trame e le tresche riguardanti le varie donne del Palazzo sarà poi prodigo di particolari e dettagli quell'instancabile collezionista che è **Svetonio** (I-II sec. d.C.), ma se quella di Giovenale è un'avversione che sfiora i limiti del patologico, specie quando

condanna anche l'ostentazione culturale, è comunque evidente che gli atteggiamenti di questi autori, pur tra esagerazioni e distorsioni, riflettono l'opinione comune del loro tempo, la quale assisteva al mutamento dei costumi con sospetto e, guardando con diffidenza alle donne emancipate, cercava nella misoginia la confortante certezza con cui esorcizzarne la presenza sempre più invadente.

Il quadro può apparire sconcertante, ma in questo suo "catonismo" di fondo esprime tutta la disapprovazione che i Latini nutrivano per ogni comportamento femminile che si scostasse dall'ideale arcaico della *mater*, quasi sempre confinata in casa, di cui è signora rispettata, e dove provvede alla crescita ed all'educazione della prole.

“Eterno femminile” o *femme fatale*?

Le origini del contrasto

L'eredità classica e cristiana, che è alla base della cultura europea, ha introdotto in essa il duplice aspetto, positivo e negativo al tempo stesso, della concezione dell'amore e della presenza della donna, nei due ruoli contrapposti di Eva tentatrice e di Maria salvatrice.

Sul finire dell'Ottocento, dopo la sublimazione della bellezza neoclassica e romantica, la prima viene associata ad Eva, la donna-amante, caratterizzata da una forte carica erotica, mentre la seconda, immagine sacra, realizza compiutamente la figura della donna-madre, incarnandosi in Maria.

Su questa divisione, incentrata sul bipolarismo erotico/materno, si innestano poi icone diverse, anche se ad essa riconducibili, e la *femme fatale*, con la pericolosità del suo fascino, ne è l'aspetto più inquietante, che obbliga di conseguenza a considerare sotto una nuova luce "l'eterno femminile / che in su ci trae".

L'espressione traduce la chiusa del *Faust* (1832) di Goethe (*Das ewig Weibliche / zieht uns hinan*) ed ebbe fortuna, perché con essa, indipendentemente dalla conclusione dell'opera, si alludeva alla femminilità nella sua più intima essenza, che permane sempre uguale a se stessa, al di là di manifestazioni particolari, e al fascino che eternamente esercita sull'uomo.

Questo principio eterno e ideale, avvertito con stupore dalla sensibilità maschile, che ne resta affascinata, ha insito in sé anche un principio di discriminazione che, nel fissare l'incanto della femminilità, la riduce a qualcosa di irrazionale, a una sorta di fenomeno di natura, in cui riaffiora nuovamente l'ancestrale concezione misogina.

La polivalenza con cui essa guarda alla donna si proietta infatti sia sulla demoniaca seduttrice, spregiudicata amministratrice della sua sessualità, sia sull'angelo di bontà, che ne è l'antagonista: in entrambi i casi la donna è oggetto di condanna per la sua natura irrazionale e irresponsabile, tanto che si tratti di ipertrofia sessuale quanto di atrofia, nella sua sottomissione salvifica all'uomo.

Morbosità di un modello

Vittima o carnefice la donna della *Belle époque* è comunque la peggiore nemica dell'uomo. Scrive in proposito Eva **Di Stefano**: "L'ossessione misogina è la vischiosa costante della cultura, tra gli ultimi decenni dell'800 e i primi del 900. Un periodo in cui, nei versi dei poeti, nelle pagine dei romanzi, nelle immagini della pittura e della scultura, abita -sotto nomi diversi- sempre lo stesso fantasma femminile, lussurioso e crudele come il vampiro, inaccessibile e funesto come la sfiga, e sempre lo stesso sorriso meduseo, che annuncia un ambiguo messaggio di amore e di morte" (*Il complesso di Salomè*, Sellerio, Palermo, 1985, p.13).

Osserva Mario **Praz** che “di donne fatali ce ne sono state sempre nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale, e la vita reale ha sempre offerto esempi più o meno perfetti di femminilità prepotente e crudele” (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1988), ma rileva anch'egli che la *femme fatale* è protagonista dell'iconografia dell'età del Decadentismo, poiché ripropone il tipo, ricorrente nella letteratura occidentale fin dalle sue origini più remote, della tentatrice sensuale e distruttiva, di una donna pericolosa per l'uomo proprio in virtù del suo potere di seduzione. Bella, affascinante, crudele, bramata e odiata, ella è la personificazione della sessualità, l'emblema dell'amore carnale, della passione e dell'istinto, di un'area dell'anima dove non regnano più la ragione e la luce dell'intelletto, ma l'irrazionalità e le pulsioni dell'istinto.

“Esse sono l'incarnazione vivente della voluttà -ricorda Giuseppe **Scaraffia** (*La donna fatale*, Sellerio, Palermo, 1987, p.46)- la promessa di un piacere infinito, proprio perché inafferrabile e, al di fuori dell'incanto che da loro promana, appare insopportabile la banalità della vita”.

Galleria di ritratti

Un'icona autentica in tal senso è la figura di Salomè, archetipo della danzatrice ammaliatrice e seducente, ritratta da Gustave **Flaubert** (*Erodiade*, 1877), da Jules **Laforgue** (*Moralità leggendarie*, 1887) e, soprattutto, da Oscar **Wilde** (*Salome*, 1893), in un dramma che suscitò immediatamente scandalo, tanto da poter essere rappresentato solo nel 1896, ma che fu subito leggenda. Figura della femmina maligna e perversa, essa raffigura il trionfo dei sensi, della fisicità femminile sulla ragione e su tutte le altre leggi umane e terrene e rientra nel *cliché* di molti personaggi muliebri dell'epoca, espressioni figurate della misoginia propria della cultura decadente, e, in particolare, testimonia la dicotomia tra Bellezza e Morale, risolta a tutto vantaggio della prima. Generò così nell'immaginario collettivo occidentale un mito che ottenne grande fortuna sia nelle rappresentazioni artistiche figurative che in quelle letterarie successive; a partire dalla vicenda biblica infatti, la tradizione culturale ripropone numerosissime volte il personaggio di Salomè come emblema della donna “fatale” in quanto conduce alla morte, che esercita un fascino quasi magico sull'uomo, fino a condurlo alle azioni più truci e riprovevoli.

Nasce e si sviluppa così, dalla corte di Erode attraverso il decadentismo, fino ai fasti del cinema, l'“eterno femminile fatale”, un mito che ha costituito un modello e una base fondamentale nella cultura e nel pensiero occidentali, dalle origini ai giorni nostri.

Cercare di capire che cosa si cela dietro questa figura di così largo successo porta a concludere che la *femme fatale* non rappresenta altro che la paura causata dallo strappo tra natura e progresso: la donna fatale non è che la paura di se stessi, perché diviene l'espressione di una Natura che, non dominata completamente dall'uomo, crea ma anche distrugge.

Ne è un esempio probante l'opera di **d'Annunzio**, che fornisce la migliore rappresentazione del tipo della “donna fatale”, dalla femminilità prepotente e crudele. Il tipo in questione, che presto diventerà un *cliché* sfruttato dalla narrativa di consumo, è una sorta di *topos*, che lo scrittore trasforma in una sintesi dell'esperienza sensuale di tutte le epoche e di tutti i Paesi.

Basterà nominare Elena Muti, protagonista de *Il piacere* (1889), a cui d'Annunzio attribuisce tratti da donna fatale innanzitutto nel fascino perverso e soggiogante e nella straordinaria esuberanza fisica, che conducono all'inevitabile asservimento dell'uomo; ne *Il trionfo della morte* (1894) è invece Ippolita Sanzio ad essere raffigurata come una donna “piena di seduzioni”, malata però di epilessia e soggetta a crisi isteriche, che preludono al cupo finale. Un semplice cenno a Foscarina, protagonista de *Il fuoco* (1900) e a Isabella Inghirami, su cui si impenna la trama di *Forse che sì forse che no* (1910), permette di cogliere di nuovo i momenti di follia che sommandosi a una sensibilità esasperata e

morbosa, danno spessore ai caratteri dei personaggi, le cui connotazioni psicologiche faranno approdare il *clichè* della *femme fatale* sul palcoscenico, dove la sua sensualità, a volte corrotta e crudele, non di rado la fa approdare alla pazzia e ad un tragico destino.

Figure stucchevoli, tipiche dell'estetismo dannunziano, che trovano però un sanguigno contrappeso nella prepotente rappresentazione di una seduttrice contadina, che Giovanni **Verga** offre ne *La lupa* (1881), assimilandola ad una dirompente forza della natura, cui nessuno riesce a sottrarsi.

Non sono però sempre la bellezza e il fascino i tratti peculiari di queste creature; al limite estremo della donna fatale si può situare infatti il corpo magrissimo, sovrastato da un'imponente capigliatura corvina, che caratterizza il personaggio di *Fosca* (1869), creato da Iginio Ugo **Tarchetti**, dove un misto di attrazione e repulsione regola i rapporti tra i due sessi.

La *femme fatale* nell'arte e nella vita

Se il dominio che la donna esercita sull'uomo è uno dei temi principali in questo clima *fin de siècle* è ovvio che diventi argomento di primo piano anche nei salotti frequentati da artisti e intellettuali. L'età che vede l'inizio dell'emancipazione femminile coincide infatti con un'evoluzione del ruolo della donna nell'immaginario maschile e questo mutamento di percezione avrà la sua eco nell'arte figurativa, in cui la donna angelicata, ispirazione dei preraffaelliti come Dante Gabriel Rossetti, si trasforma nella fatale donna-vipera di Gustav **Klimt** (1862-1918).

I dipinti *Giuditta I* e *Giuditta II*, creati a distanza di otto anni, sono rappresentazioni dell'archetipo femminile klimtiano; con essi l'artista ha ideato la *femme fatale* molto prima che Greta Garbo o Marlene Dietrich lo incarnassero, o che venisse coniato il termine "vamp". Altera e sprezzante, ma al tempo stesso enigmatica, essa ammalia lo spettatore, l'uomo, con il proprio fascino. Non vi è dubbio che la scelta di un soggetto come Giuditta è per Klimt simbolo della punizione inflitta dalla donna all'uomo, che egli deve espiare con la morte. Così il personaggio biblico diviene emblema perfetto del coraggio e della determinazione al servizio di un ideale, e in esso si congiungono ancora una volta Eros e Morte, in sintonia con il clima dell'epoca.

La *femme fatale* è diventata così un'icona di quella che è stata chiamata la *Secessione viennese*: avviluppante ed insidiosa, di fronte a lei è impossibile resistere. Le sue movenze e i suoi sguardi sono allusivi e voluttuosi, l'effetto che produce è quello del vino e delle droghe, in un'epoca in cui le donne "peccatrici", "dominatrici", "seduttrici" non sono più additate al pubblico disprezzo e alla compassione della morente società borghese dell'Ottocento, ma venerate come dee e idoli di una cultura nuova, più libera e insieme schiava delle sue grandi passioni, in un'Europa che cambia volto.

Non sono mancate, naturalmente, anche le incarnazioni viventi di questo sogno erotico: da Sarah **Bernhardt** (1844-1923) che nel 1891, in occasione della pubblicazione del dramma *Salomè* di Oscar Wilde s'era autoeletta l'interprete perfetta della protagonista e di cui i fratelli Goncourt ammirano una bellezza che non teme l'assalto del tempo, a Tilly **Newes** (1886-1970), l'attrice che a Vienna nel 1905 fece da protagonista nella prima de *Il vaso di Pandora* di Frank Wedekind e finì per sposarlo, ad Adele Bloch **Bauer**, sposa di un magnate dell'industria zuccheriera, ma anche amante di Klimt che la ritrasse in due splendidi dipinti. Ammiratissima a Vienna era infine la ballerina Gertrude **Barrison**, che nel 1907 debuttò al Cabaret Fledermaus; al termine dello spettacolo, si disse che grazie a lei la sala era diventata una chiesa della danza.

Conclusione

Emersa da un secolo morigerato come l'Ottocento, la *femme fatale* vive sino al crepuscolo di quel mondo fascinoso, chiamato *Belle époque*, che fu la Grande Guerra.

Scrive infatti Giuseppe **Scaraffia** (*op. cit.*, p.152) che “tra le pieghe profumate della gonna della seduttrice si nasconde la più grande discussione del secolo sul destino e sulla passione [...]. Nelle carni profumate della donna fatale il destino si offre, a volto nudo, un’ultima volta, disperatamente, prima di scomparire nel tumulto del progresso. Le stragi di Zuleika [protagonista del romanzo di Max **Beerbohm**, *Zuleika Dobson ovvero una storia d’amore a Oxford*, pubblicato nel 1911, in cui la donna spinge al suicidio l’amante e tutti gli studenti] preannunciano quelle ben più terrificanti operate sotto l’influsso di un’altra donna fatale, la patria, nelle trincee della prima guerra mondiale”.

L’altra metà del cielo

Dalla parte di lei

Il titolo ricorda che così Mao Tze-tung usava definire la donna. Chissà se veramente, nel pronunciarla, era consapevole del realismo e della completezza di una simile definizione.

Le donne, viste come una parte di cielo, possono essere infatti un universo a sé stante, che sta attorno alla terra, vicino alla terra, si mescola alla terra ma, contemporaneamente, è lontano, inspiegabile, inconoscibile nelle sue forme, nei suoi limiti, nelle sue risorse. Un universo misterioso e attraente insieme, esaltante, ma anche capace di intimorire.

Non a caso tutte le culture hanno plasmato la propria immagine della donna, ne hanno definito significati, ruoli, compiti, spazi di movimento e d'azione.

Di volta in volta amate, odiate, temute, cercate, allontanate, demonizzate, mitizzate, denigrate, venerate, usate, disprezzate, invocate, le donne sono spiriti eletti, dotate di una capacità unica di sentire e vivere la vita.

Se è un dato di fatto incontestabile che in ambito letterario la presenza femminile appare decisamente ridotta rispetto a quella maschile, occorre subito precisare che non si tratta di un problema “naturale”, legato alla differenza di sesso, così da provocare prese di posizione misogine, tutt’altro che infrequenti come si è visto, ma è necessario ricordare precisi fattori, ambientali storici e di costume, che spesso hanno impedito o comunque fortemente limitato le espressioni artistiche delle donne, alle quali istruzione e cultura raramente venivano concesse in misura pari a quella degli uomini, e solo sporadicamente la loro interiorità poteva trovare il modo di esprimersi.

Nel momento però in cui questo avviene, si scoprono personalità affascinanti, i cui sentimenti desideri e passioni riescono ancora a interessare e commuovere i lettori meno superficiali, convinti anch’essi -come Guido Gozzano- che ogni donna possa essere veramente un “mistero senza fine bello”.

Muse innamorate

Una rassegna, per quanto breve, che dia voce al variegato universo femminile non può che partire da lei, **Saffo** (VII-VI sec .a.C.), la “decima musa” -come la definì Platone- “dolce sorriso, chioma di viole” per il suo conterraneo e contemporaneo Alceo. Figura trasgressiva in un mondo maschilista, nel suo deciso contrasto con i costumi del suo tempo, impone il suo io come protagonista ed afferma desideri e sogni in piena autonomia:

*chi dice sia di cavalieri un gruppo
chi di navi o di fanti una sfilata,
il meglio e il bello sulla terra nera:*

io, ciò che ami.

(fr. 16 L.-P., trad. di G. Mascioni)

E il tema, universale ed eterno, dell'amore le ispira versi che ne testimoniano l'ardore ricorrente:

*da capo mi tortura
Eros che spezza
la figura del corpo:
dolce-amarezza ancora,
invitta bestia.*

(fr. 130 L.-P., trad. di G. Mascioni)

che provoca istintivo timore

*come dal monte il vento sulle querce
si precipita ansando,
Eros mi scuote...*

(fr. 47 L.-P., trad. di G. Mascioni)

L'amore, a lungo atteso e finalmente giunto, è proclamato senza infingimenti da **Sulpicia** (I sec. a.C.), di cui il *Corpus Tibullianum* conserva il ricordo della sua *liaison* d'amore con Cerinto e testimonia la rivendicazione di una autonomia che, come donna, sente di poter pretendere per una emancipazione ancora troppo prematura:

*Finalmente è venuto l'amore. Averlo nascosto
sarebbe per me vergogna maggiore che averlo svelato.
[...] E' bello aver peccato; non voglio atteggiare il volto a fama di virtù.
Si dirà che ho amato, donna degna, un uomo degno.*

(Tib.3,13 *passim*, trad. di A. Roncoroni)

Tramontata l'età classica, spetta al Rinascimento, con l'elegante cornice della vita di corte, offrire di nuovo alle donne l'occasione di manifestare la propria interiorità, in cui amore e dolore spesso si alternano in un unicum che coinvolge e appassiona. L'amore-passione, ardente e rovinoso, che aveva ispirato Saffo, riaffiora prepotente nelle rime con cui Gaspara **Stampa** (1523-1554) canta il suo sentimento, non corrisposto, per il conte Collaltino di Collalto, in un dissidio emotivo che richiama Catullo, come si evince dalle quartine iniziali del *Sonetto VI* :

*Dura è la stella mia, maggior durezza
è quella del mio conte: egli mi fugge,
i' seguo lui; altri per me si strugge,
i' non posso mirar altra bellezza.
Odio chi m'ama, ed amo chi mi sprezza:
verso chi m'è umile il mio cor rugge
e son umil con chi mia speme adugge;
a così stranio cibo ho l'alma avezza.
[...]*

Per certi tratti paragonabile a lei, a causa di un amore intenso e infelice che la tormenta, per cui sarebbe però pronta a morire, è la contemporanea Louise **Labé** (ca. 1524-1566), vissuta a Lione e testimone della grande lirica francese del Cinquecento, come testimonia il *Sonetto XIII*:

*Deh, s'io potessi vivere fin d'oggi,
domani e sempre, tra le sole braccia
dell'uomo amato, e s'egli mi dicesse*

*stringendomi al suo petto: “O amica cara,
amiamoci fra noi, ben soddisfatti
l’uno dell’altra, senza che più nulla
possa in vita dividerci”; se, al colmo
del possesso tra noi, mentre lo tengo
stretto al pari dell’edera e del fusto,
la morte invidiosa ci strappasse
l’uno all’altra per sempre, allora, al colmo
dei nostri amplessi, esalerei lo spirito
mio sulle labbra sue, fino a morire
d’una felicità che non ha nome.*

(trad. di F. Visconti di Modrone)

“So bene che le donne non dovrebbero scrivere; ciononostante, io scrivo”. Queste parole caratterizzano la figura e l’opera di Marceline **Desbordes-Valmore** (1786-1859), ammirata senza riserve da Victor Hugo e Paul Verlaine, che osò paragonarla a Saffo. Ancora dunque poesia d’amore, che qui racconta della sua ventennale passione per un mediocre scrittore, Henry de Latouche, che invece la trascurava spesso, poco sensibile alla profondità dei suoi sentimenti:

*Per lui io verso, inesaurita fonte,
un pianto che somiglia a una preghiera;
in essa amore e carità si fonde
che dell’amore è la radice vera.
Che fede ti vibrava nell’accento
giovane voce, subito spergiura!
Ne parlo a Dio, e taccio il tradimento
perché ti ami, quanto t’amo io.*

(trad. di M.L. Spaziani)

Nella grande stagione del Romanticismo, dopo tante muse mediterranee, sembra venuto il momento di quelle d’oltremarica; la storia d’amore che unisce Elizabeth **Barrett** (1806-1861) al poeta Robert Browning, oltre a essere una delle più note del secolo, corona di un alone veramente romantico la sua vita (maledizione del padre, fuga in Italia, comunanza di ideali politici con i patrioti), ed in essa l’amore le detta versi dove sentimento e passione sono analizzati con una rara finezza psicologica:

*In quanti modi t’amo? Lascia che conti.
Ti amo nell’alto, nel vasto, nel profondo
cui l’anima si tende, quando, sentendosi
non vista, si protende ai confini
dell’Essere e dell’Ideale Grazia. Ti amo
nel più modesto uso quotidiano, dal sole
alla candela. Come chi lotta per Giustizia
t’amo, libera. Come chi dagli onori fugge
t’amo, pura. Con la passione di antiche pene
t’amo e con puerile fede. Ti amo
con l’amore che credevo perduto coi miei
perduti santi, -ti amo col respiro, il riso,
i pianti di tutta la mia vita!- e, Dio
mi conforti, meglio ti amerò dopo la morte.*

(trad. di B. dell’Agnese)

In questo percorso, forzatamente ridotto, verso il conseguimento da parte delle donne di una propria autonomia, che esuli dallo stereotipo della *femme fatale*, una prima,

se pur provvisoria, conclusione può venire dall'analisi, ristretta alla situazione italiana, di alcune figure di rilievo del secolo ormai trascorso.

Si può iniziare con Sibilla **Aleramo** (pseudonimo di Rina Faccio, 1876-1960), che accanto al forte impegno morale e sociale, trova modo di tessere un carteggio d'amore con il poeta Dino Campana, cui si rivolge così:

*Chiudo il tuo libro,
snodo le mie trecce,
o cuor selvaggio,
musico cuore...
con la tua vita intera
sei nei miei canti
come un addio a me.
Smarrivano gli occhi negli stessi cieli.
meravigliati e violenti con stesso ritmo andavamo,
liberi singhiozzando, senza mai vederci,
né mai saperci, con notturni occhi.
Or nei tuoi canti
la tua vita intera
è come un addio a me.
Cuor selvaggio,
musico cuore,
chiudo il tuo libro,
le mie trecce snodo.*

(A Dino Campana, Mugello, 25-7-1916)

Una forte tensione all'assoluto, cercato nella poesia e in un amore che, contrastato, la spinse al suicidio, si riverbera nei testi di Antonia **Pozzi** (1912-1938), di cui è palese riprova la lirica *L'allodola*:

*Dopo il bacio – dall'ombra degli olmi
sulla strada uscivamo
per ritornare:
sorrudevamo al domani
come bimbi tranquilli.
Le nostre mani
congiunte
componevano una tenace
conchiglia
che custodiva
la pace.
Ed io ero piana
quasi tu fossi un santo
che placa la vana
tempesta e cammina sul lago.
Io ero un immenso
cielo d'estate
all'alba
su sconfinite
distese di grano.
E il mio cuore
una trillante allodola
che misurava
la serenità.*

(A. Pozzi, *Parole*, Mondadori, Milano, 1939)

Una carica passionale intensa scandisce l'attività poetica di Alda **Merini** (1931-) e ne ha accompagnato le vicende in una esistenza non sempre facile, rivelandola come una delle voci più significative del nostro Novecento. Sentimenti ed emozioni conferiscono alla sua lirica d'amore tratti di grazia e leggerezza:

*Oro era il mio amore per te
e ho avuto l'illusione che tu vedessi
tanti diamanti dentro la mia corona.
Poi, consumata dal gelo,
nella tua indifferenza
sono diventata
un ferro corrosivo
dalla pietra.*

pur nella consapevole certezza che potrebbe trattarsi di un'illusione passeggera

*Vedessi il volto della mia anima
quando ti vedo e tremo
e diventa foglia d'ascolto.
Vedessi il dito del mio cuore
che ti indica strade sconosciute.
Vedessi il mio amore
che è tenero figlio
che cresce senza padre.*

(A. Merini, *Clinica dell'abbandono*, Einaudi, Torino, 2003)

Il dubbio di non saper esprimere totalmente le proprie sensazioni, per l'intensità della passione provata, si sposa felicemente con il recupero della tradizione classica e le parole fluiscono con grande abilità linguistica, in una esuberanza che permette a Patrizia **Valduga** (1953-) di farne "medicamenta" e cercare così di guarire la propria "disperazione" nei confronti dell'amato:

*Mi dispero perché
non ho che poche erose scrofolose
parole, a darsi all'ozio solo intente,
che non sanno far niente*

(P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino, 1989)

dove l'accennato rimprovero all'ozio pare allusione voluta a Catullo, a cui sembra naturale pensare di nuovo quando afferma:

*Questa crocifissione senza croce
è come un lento percepirmi tutta,
scandirmi alla tua voce.
Lui mi vuole distrutta,
mi vuole in suo potere,
ma insieme crocifissa al mio piacere.*

(P. Valduga, *Lezione d'amore*, Einaudi, Torino, 2004)