

## FIGURE DELLA PASSIONE AMOROSA

### LA VOCE UMANA

La prima icona che mi viene in mente affrontando il tema della passione amorosa è quella della grande Anna Magnani nella *Voce Umana* di Roberto Rossellini: 35 minuti di monologo in un intenso bianconero di stampo neorealista. Adattamento per il cinema del testo teatrale *La voix humaine*, che Jean Cocteau aveva scritto nel 1930. Sullo schermo soltanto una donna, sola nella sua camera da letto.

Una passione travolgente era nata tra il regista e l'attrice durante la lavorazione del film *Roma, città aperta* tra il 1945 e il 1946.

Quando Anna interpretò *La voce umana* era il 1947 e aveva 40 anni. Poco dopo la conclusione del film Rossellini la lasciò. Il film era forse una prefigurazione di ciò che sarebbe presto avvenuto o ciò che stava per accadere era già nel cuore di Rossellini? Chissà.

La squallida camera da letto, che si richiude attorno alla protagonista, è una metafora, quasi un equivalente oggettivo, dell'amore che la imprigiona. Tutto quello che resta di una vita incardinata sull'amore-passione per l'uomo con cui la donna parla al telefono. Uno scampolo di vita, a cui Anna si aggrappa come si aggrappa alla cornetta del telefono. Lei sa che quando la telefonata avrà fine anche il suo amore dovrà finire. E per 35 minuti, quanto dura il film, parla, combatte, lotta per quell'amore che non vuole perdere anche a costo di umiliarsi, per quell'amore che è già un pallido fantasma come la larvata presenza-assenza dell'uomo all'altro capo del filo. Grida la sua gelosia, supplica, rinfaccia; sul suo volto e nella sua voce si alternano disperazione, paura, risentimento, tenerezza. Il rapporto con l'amante sembra ormai esistere soltanto in quel filo che la lega all'apparecchio telefonico: quella cornetta che stringe e accarezza come fosse il volto di lui, quel filo che si attorciglia intorno al collo come un cappio, sfiorata dall'idea del suicidio. Quel telefono è l'estrema reliquia oggettuale di un amore che Anna non vuole credere sia davvero finito.

La macchina da presa indugia sulla faccia nuda dell'attrice per coglierne tutta la varietà di emozioni e restituirle alla cruda evidenza di un documentario sulla sofferenza d'amore di una donna. Su un amore che è diventato ossessione a furia di essere posto al centro della sua vita, dei suoi pensieri, della sua possibilità di essere felice. Si capisce guardando la sua figura goffa e trascurata nella veste da camera, la banalità purchessia della sua camera da letto, che è una di quelle donne che vivono solo per il loro Lui, nel pensiero fisso e quotidiano di fare tutto per Lui, di alzarsi la mattina, farsi carine, vestirsi eleganti per Lui. Compiacerlo in tutti i modi possibili, accoglierlo, giustificarlo, farsi tappetino per i suoi piedi.

Era un tipo di donna proprio di quel tempo: quella che credeva nel Grande Amore, nell'amore assoluto. Quella cioè che credeva nell'Amore Romantico, nato molto tempo prima, ma

destinato a sopravvivere ancora per molto tempo dopo. L'amore che porta a instaurare un rapporto ossessivamente esclusivo con la persona su cui proiettiamo tutti i nostri bisogni di sicurezza, di realizzazione, di appagamento affettivo. Sogni e speranze di infinita felicità scambiati per reali possibilità. Poiché l'amore vero non è quel grande abbaglio creato dalla tradizione narrativa (libri e film) dell'Occidente, quella grande illusione di eternità e felicità, . Non è amare la dea o il dio che si china su di noi, la persona meravigliosa che ci salverà, che colmerà tutte le nostre aspettative, che ricambierà nella stessa forza e misura il nostro sentimento. L'amore vero è molto più banale, molto più contrattuale, fatto di piccoli aggiustamenti quotidiani per continuare a sopportare, non troppo infelicemente, l'essere pieno di difetti che è il nostro Lui, che non è un dio, ma un estraneo (questa è la realtà) o uno che sovente si comporta da tale, perché non cerca di capirci o non ne è in grado. E che a volte ci delude perché non sembra ricambiare il nostro amore con la stessa intensità.

## L'AMORE ROMANTICO

Quando è nato quello che abbiamo definito il grande abbaglio dell'amore romantico?

Alle soglie del Romanticismo Goethe scrisse un libro che sollevò grande scalpore, *I dolori del giovane Werther*. Il *Werther* divenne il libro che offrì il prototipo di tanti eroi romantici successivi (come da noi il molto simile *Jacopo Ortis* di Foscolo). Sconvolti tutti da amori impossibili nel conflitto che si apre tra il loro desiderio di amore e felicità e gli obblighi sociali. Conflitto destinato a finire più o meno tragicamente, per l'impossibilità di realizzare la passione del singolo, a cui la società con i suoi vincoli o i suoi pregiudizi e la famiglia con le sue salde istituzioni si oppongono. Werther ama Lotte, che è sposata con l'amico Alberto, una bravissima persona e un ottimo marito. L'amore tra Werther e Lotte sfocia in un accenno di adulterio: Lotte gli concede un appassionato abbraccio ma al tempo stesso gli ingiunge di non farsi più vedere. Werther si uccide.

Nell'Amore Romantico confluiscono modelli già presenti nella letteratura precedente, come Tristano e Isotta, Paolo e Francesca, Giulietta e Romeo e tanti altri. Tutti hanno in comune la fine tragica, con la morte del protagonista, e la trasgressione che ne è all'origine: l'adulterio punito con la morte, la ribellione ai divieti familiari che porta al suicidio.

Fino all'800 in ben pochi casi c'era l'amore alla base del matrimonio. In età feudale (l'epoca del cantori dell'Amore Cortese "fin e di lontano") e nelle società dell'Ancien Régime le unioni erano alleanze politiche, di potere e di ricchezze. Ma c'è già un'importante differenza nella società 800sca: il fatto che l'Amore Romantico può essere virtuoso o immorale, a seconda che sia diretto o no al matrimonio (matrimonio che tuttavia ne segna quasi sempre la fine); mentre per il punto di vista medioevale, molto inficiato dal moralismo cristiano, l'amore passionale è comunque peccaminoso in sé, perché è "concupiscenza della carne".

Nella storia di Tristano c'è un conflitto con i valori religiosi: il senso dell'esistenza dell'individuo si colloca infatti in una passione che è anche sensuale, oltre che in una passione fatale. Fatale perché attua il destino degli amanti già predestinati. Fatale perché è un filtro magico che la fa nascere. La fine non può che essere tragica: Tristano si spegne consumato dal desiderio di non potere più vedere Isotta. Isotta, che non è potuta giungere in tempo a salvarlo, muore di dolore.

Quella di *Giulietta e Romeo* è una passione che già nasce sotto una cattiva stella: innamorarsi del nemico! Cosa vuol dire amare il nemico? Tema attualissimo, perché nemico è anche il diverso, il non riconosciuto dalla propria famiglia, dal proprio ambiente culturale e sociale. Trasgredire non solo al dovere di obbedienza familiare, ma anche alla *pietas* verso la propria parte, i propri alleati, la propria patria o il proprio paese, il proprio clan o il proprio popolo: questo vuol dire. Ma l'amore di Giulietta e di Romeo vuole essere più forte di altre passioni come l'odio tra fazioni, tra famiglie. Più forte delle faide e delle guerre. Amare il nemico è forse il massimo della trasgressione. Per questo lo possono fare soltanto i giovanissimi con la freschezza dei loro sentimenti, il rifiuto dei pregiudizi che gli adulti tentano di inculcare loro, il voler andare controcorrente per essere liberi, ribellandosi alla vecchia generazione. "In casa nostra quello non entrerà mai!" e la passione divampa. Gli adulti vietano e preparano la tragedia che puntualmente si verificherà e sarà per sempre un terribile atto di accusa nei loro confronti. Il dramma di Shakespeare anticipa conflitti che esploderanno nell'800, ma che sono presenti ancora oggi, come ci dicono le cronache dei giornali: ricordiamo la giovane pakistana Hina, uccisa dopo un consiglio di famiglia dal padre e dai fratelli perché amava un italiano.

L'aspetto anticonvenzionale, esaltato, eroico dell'Amore Romantico richiama il pensiero della Morte, dell'autodistruzione, in un nesso Amore-Morte che attraversa tutta la cultura romantica e giunge fino ai nostri tempi. Attraverso i romanzi e le gazzette rosa prima e poi i film, il modello dell'Amore Romantico si diffonde in tutti gli strati sociali e arriva fino a noi, costituendo per molti la concezione dell'amore tout court, anche se oggi non è più la tipologia dominante. Ancora nell'800, come si è detto, i matrimoni sono spesso "combinati". Perciò nella letteratura passione e matrimonio restano antitetici e la passione non conosce limiti, è trasgressione e autodistruzione, sfocia nell'adulterio o anche nel suicidio e nell'assassinio. Soltanto nei romanzi "rosa" è d'obbligo il lieto fine delle nozze felici (almeno sul momento) tra persone che si scelgono e lottano per affermare il loro diritto ad amarsi contro ostacoli di vario genere.

### I TRE TIPI FEMMINILI DELL'AMORE ROMANTICO

Sono tutti espressione dell'immaginario maschile.

Il primo, il più antico, è quello della donna-angelo, spiritualizzata, di lontana origine stilnovistica, di più lontana origine edipica (la fidanzata "pura siccome un angelo", la

mamma). Discende dalla bionda e soave Beatrice di Dante, dalla bionda e gentile Laura di Petrarca: tutte bionde, delicate, impeccabili e soprattutto intangibili. Le si può soltanto contemplare, qualsiasi contatto le contaminerebbe, le farebbe scendere dal cielo dell'Ideale alla volgarità terrena. L'amore angelicato cortese trasmigra nell'amore romantico, alimentato dall'ossessione maschile per la *sacralità* della donna. La donna con cui si pensa di mettere su famiglia è sacra perché è assimilata alla madre. E poiché fa fruttificare il seme dell'uomo nel suo ventre, dopo regolari nozze, deve essere *pura*. E' compito dell'uomo, padre, marito, fidanzato, fratello vegliare sulla sua purezza. Lei, dolce, laboriosa, mite, consolatrice, è "la gloria" e "l'onore" del suo legittimo sposo.

Peccato che quelli per cui la donna è sacra non siano quasi mai i gentiluomini che vogliono sembrare. Ma siano piuttosto dei fondamentalisti che la venerano, sì, ma anche la velano, la comprano, la segregano, la picchiano e, nel caso, l'uccidono. Per passione. E' una passione anche quella, benché legata al concetto di proprietà, come un bene qualsiasi, che so un gregge di pecore, e per di più mortifera. In una variante diffusa questi mariti che "adorano" le spose le cornificano abbondantemente, con donne meno ideali, ovviamente.

Nei film muti del primo '900 la bellezza eterea, angelica, viene enfatizzata dal gioco chiaroscurale del bianco-nero in intensi primi piani delle interpreti, in cui i grandi occhi scuri, sovente lacrimosi, dilagano nel pallore del volto. L'eroina innocente dell'amore puro e santo è spesso destinata alla consunzione, alla morte prematura, dopo avere a lungo lottato per salvare il suo amore dalle unghiacce del

Secondo tipo, più moderno: la donna corrotta, viziosa, dalla fisicità ammaliante, dal carattere prepotente. Causa di degradazione e di perdizione dell'uomo come la celebre Marlene Dietrich, che canta con voce roca nel cabaret *L'Angelo Azzurro* dell'omonimo film. E' la seduttrice per antonomasia, perfida e puttana (c'è da notare, infatti, che la "mangiatrice d'uomini", come viene anche definita, gode di scarsissima stima sociale rispetto agli sciupafemmine e ai dongiovanni).

Ma c'è un terzo stereotipo femminile romantico: quello della donna redimibile, come nella *Traviata* di Verdi (dal best seller *La signora delle camelie* di Dumas). Colei che per quanto sia scesa in basso, fino a prostituirsi, conserva in un angolo del cuore un sogno intatto e puro di amore, e che perciò verrà redenta dal giovane onesto e dabbene che si innamorerà di lei. Sconterà comunque il suo passato e i suoi peccati con la malattia e la morte. Morte necessaria, d'altra parte, perché l'amore romantico possa durare per sempre nel cielo dell'Ideale, sopra le righe dove sempre si colloca per non essere immiserito dalla realtà.

## L'ADULTERA O DELLA PASSIONE INFELICE

Campione per eccellenza della trasgressione nell'immaginario maschile è la figura dell'adultera.

Si è detto quanto determinante spesso sia stata, nello scoccare di un colpo di fulmine o nel rivelarsi di un amore fatale, la lettura. Ricordiamo l'episodio famoso di *Paolo e Francesca* nell'*Inferno* di Dante:

*Noi leggevamo un giorno per diletto  
Di Lancialotto come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.(...)  
Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.*

Il romanzo galeotto è probabilmente *Lancelot du Lac* del XII secolo, di materia cortese, in cui si legge del bacio adulterino tra Lancillotto e la regina Ginevra, moglie di re Artù.

In sostanza Dante dice che i nostri comportamenti seguono i modelli proposti dalla narrativa e che essa sollecita fantasie e desideri come quello d'amore. Sarà così anche per la narrativa cinematografica, non a caso sottoposta a forti interventi censorii lungo tutta la sua storia.

Ed è anche quello che accade a un'eroina romantica per eccellenza quale è *Madame Bovary*, la piccolo-borghese di provincia che sogna, leggendo le gesta degli eroi delle cronache rosa e delle gazzette mondane parigine, a cui è abbonata. In Emma Bovary trova piena espressione il contrasto insanabile tra gli slanci assoluti e idealistici dell'amore-passione e la mediocre realtà della quotidianità nella famiglia borghese. L'angustia e la monotonia della vita in famiglia sono racchiuse nel quadretto assai poco idilliaco delle cene in casa Bovary, descritto da Flaubert:

*“Ma era soprattutto nelle ore dei pasti che Emma non ne poteva più, in quella piccola sala al pianterreno, con la stufa che fumava, la porta che strideva, i muri che trasudavano e il pavimento umido. Tutte le amarezze della vita le sembravano servite sul piatto, e con il fumo del lessò le salivano dal fondo dell'anima zaffate di nausea e di noia”.*

Desiderio di sfuggire all'opprimente mondo della provincia, sogni d'amore nutriti dalla lettura dei romanzi fin dal collegio, insieme a una natura sensuale e passionale, predestinano Emma all'adulterio:

*“Avrebbe finalmente posseduto quelle gioie dell'amore, quella febbre di felicità di cui aveva disperato”.*

Nell'insoddisfazione per la propria vita, Lui appare quello che ci darà tutto quello che ci manca. Ricordiamo il mito greco, dove Eros è figlio di Penìa, la povertà, il bisogno. Nasce così la dipendenza, che colma la vita di significato, che diventa la cosa più importante e fa sopportare qualsiasi cosa anche non buona venga dall'amato. Ma l'amore-passione a contatto con la realtà si dissolve. E' questo il suo paradosso: se quell'amore per cui ci danniamo si realizza, finisce. La realtà è nemica dell'illusione d'amore, del sogno di una felicità perpetua. E' quel che accade ad *Anna Karenina*. Lascia marito e figlio per il suo bel Vronskij, ma

quando vive giorno per giorno con lui vede il suo grande amore immiserirsi, banalizzarsi e ne è tanto disperata da uccidersi.

Anche l'altra grande adultera della letteratura, Emma Bovary, si uccide. Ed entrambe lo fanno non per i sensi di colpa connessi all'adulterio, ma perché non possono accettare che i loro grandi, esaltanti amori finiscano. Abbandonata dai suoi amanti in balia degli strozzini, Emma si avvelena. Per non assistere alla fine del suo amore, Anna Karenina si butta sotto al treno.

### QUELLE CHE SI SALVANO

Qualche volta le cose vanno meglio. Abbandonate da un amante in cui si riponevano molte speranze, si volta pagina e si va in cerca di un altro grande amore.

E' quanto ci propone il mito greco di Arianna. Lei è una ragazza al suo primo amore quando nel salone della reggia di Cnosso vede il greco Teseo. Non ha esperienza degli uomini e dell'amore. L'amore è qualcosa di oscuro, difficile da decifrare per potersi orientare in esso. E' come il Labirinto, al centro del quale è il Minotauro, simbolo della sessualità. In questo labirinto Arianna si inoltra con Teseo, a cui consegna un capo del filo bianco con cui possa ritrovare la strada. Quel filo è il filo della ragione, che passa dalla ragazza sedotta e innamorata -l'amore non conosce ragione- all'affascinante seduttore, che, ottenuto il suo scopo, cinicamente e razionalmente l'abbandonerà. L'amore istintivo di Arianna per Teseo si rivela dunque una scelta sbagliata, perché cieco e confuso, come lo è l'amore non sorretto dalla ragione. Nel labirinto dell'amore è facile perdersi.

Abbandonata sull'isola deserta di Nasso, Arianna piange disperata le sue illusioni, il tradimento subito e la perdita felicità. Ma il Fato ha in serbo per lei una seconda chance. Un dio in persona, Dioniso, l'afferra dal suo carro e la porta con sé sull'Olimpo. Forse Dioniso non è bello come Teseo, tende un po' alla pinguedine e ama ubriacarsi, ma è pur sempre un dio e Arianna sarà consolata da lui e incoronata di stelle nel cielo.

Molto più asimmetrico è il rapporto tra Proserpina e Plutone: lui è vecchio, vive nel buio infernale, è soltanto immensamente ricco; lei è una *Kore* (l'altro suo nome: "fanciulla" in greco), che viene rapita mentre coglie fiori. Ciononostante Proserpina accetta di condividere la sua sorte col vecchio tenebroso. Ma solo parzialmente: nei quattro mesi invernali vivrà accanto a lui sottoterra, ma nei mesi della bella stagione tornerà a vivere sulla terra. I vecchi che vogliono le ragazzine sono avvertiti: attenzione, la loro docilità è soltanto apparente, accettano certi privilegi come condividere potere e ricchezza, ma più di metà della loro vita si svolge altrove, dove le porta la loro gioventù. Ai nostri giorni un Cavaliere ricchissimo, bassotto, ritinto e con la pancia fasciata dal busto seduce giovanissime donne e belle minorenni con soldi e potere. Ma una cosa è avere, un'altra, altrettanto irrinunciabile, è essere.

## DALLA PASSIONE FATALE ALLA DONNA FATALE

Abbiamo accennato a tante passioni fatali, da quella di Tristano e Isotta a quella di Paolo e Francesca, da quella di Giulietta e Romeo a quella del Werther e di Anna Karenina. Ma dietro a queste passioni fatali ci sono, nell'immaginario narrativo, donne e uomini fatali.

La donna fatale compare nel mito di Pandora. Il suo nome vuol dire "tutti i doni" e viene inviata dagli dei in collera con gli uomini come un dono-trappola. Grazie al fuoco che Prometeo ha dato loro, gli uomini sono diventati troppo felici, troppo simili agli dei. Bisogna punirli.

Pandora è bellissima e porta con sé un vaso. Donna fatale per eccellenza, anzi prototipo di essa, Pandora seduce con la bellezza, con la menzogna, con le armi della sua femminilità. Ma nel vaso che reca con sé ci sono tutti i mali da cui gli uomini erano immuni: fatica, sofferenza, malattie, vecchiaia. La bellezza di Pandora ha la potenza malefica di un *fascinum*, di un sortilegio, perché lo sguardo che affascina è anche lo sguardo che incatena a una malasorte. Prometeo ha avvisato gli uomini di non accettare doni dagli dei e loro invece non resistono al fascino della donna. Pandora apre il vaso che porta in dono e ne esce tutto il male del mondo. L'archetipo della donna fatale è dunque quello di essere portatrice di guai e di sofferenza. E' una donna pericolosa, dal fascino sovente stregonesco, che conosce e fa il male.

Le donne che si atteggiavano a fatali sono quelle che hanno introiettato questo modo maschile di mitizzare sinistramente la donna. Questo tipo femminile entra alla grande sulla scena letteraria e poi cinematografica dell'epoca Decadente, contrassegnata dall'Estetismo, tra metà '800 e metà '900. Baudelaire ne è uno dei primi cantori. Non è detto che la donna fatale sia una bellezza dai tratti regolari e armoniosi; domina piuttosto in lei una certa disarmonia o stranezza (per esempio, i capelli rossi e folti, che rimandano all'animalità infida della volpe: è così la donna fiammeggiante del peccato in certe tavole di Klimt e di Toulouse Lautrec). E' una donna enigmatica, funesta, che gioca attivamente il ruolo della seduttrice e che è crudele con le sue prede.

Attraverso il cinema il suo modello si diffonde e tenta generazioni di donne che la imitano attraverso la moda. L'alta moda, dapprima così costosa da essere riservata a poche, si massifica e diventa moda per tutte, acquistabile ai Grandi Magazzini, fatta di piume, lustrini, grandi cappelli, lunghe collane, tutto l'armamentario che oggi è finito in modo parodistico nel Burlesque. Le bellone del Burlesque esprimono in termini di spettacolo la nozione ormai acquisita che il sex appeal assicura potere nelle società avanzate, le quali d'altronde forniscono supporti tecnici per accrescere e valorizzare il capitale erotico: parrucche e rifacimenti vari, lifting e protesi d'ogni genere. Le nostre "politiche" tipo Carfagna o Mussolini o Santanché sono del tutto costruite sui modelli offerti dal Burlesque con tanto di labbroni, occhioni, tettone, per quanto senza l'ironia che è propria di quel tipo di spettacolo.

La donna fatale muore con la liberazione sessuale, quando la donna reale incomincia ad avere la meglio sulla donna immaginata dal desiderio maschile. Le ultime donne fatali sono certe dive di Hollywood, come Rita Hayworth , “l’atomica” Gilda del dopoguerra, che si sfilava i lunghi guanti di satin nero facendo ondeggiare la chioma rossa sul corpo inguainato da sirena. D’Annunzio è un grande creatore di donne fatali, che hanno sguardi fatali, gesti fatali e padroneggiano alla perfezione tutte le arti dell’apparenza e dell’artificio. Donna Elena Muti nel *Piacere* continuerà a prendere al laccio l’uomo che ha illuso, che ha abbandonato e che, di nuovo illuso, resterà per sempre soggiogato e preso da lei. Basterà un profumato boa di martora usato come laccio prima di un bacio ardente, nel chiuso di una carrozza, quando la relazione d’amore è già finita da tempo, per rilanciare il gioco e ossessionare per sempre quell’uomo. Un altro gesto da vera *femme fatale* è quello che fu mutuato dall’attrice del muto Pina Menichelli, la quale, ispirandosi appunto alla dannunziana Elena Muti, morde con crudele voluttà e sfoglia e pesta sul tappeto delle rose, alla fine di ogni convegno amoroso. Gesti insomma da grandi isteriche, ma che fanno epoca.

Un’altra figura di *femme fatale*, amatissima dai Decadenti, è Salomé, figlia di Erodiade, che era a sua volta la sposa incestuosa di Erode, tetrarca di Galilea.

Istigata dalla madre, contro la quale Giovanni Battista aveva lanciato un anatema morale, Salomé chiede al vecchio patrigno la testa del Battista, ammaliandolo con una danza lasciva. Bacia poi la bocca del raccapricciante trofeo, che il boia le reca in un lago di sangue su un piatto d’argento. Non contenta, gioca a palla con la testa mozza.

I Padri della Chiesa faranno di Salomé il modello della donna strumento del demonio. L’iconografia di Salomé è quella di una ragazza giovanissima che danza nuda coperta solo di preziosi monili e di un velo leggero per il piacere di un vecchio tiranno lussurioso e impotente, in cerca ancora di un’ultima accensione dei sensi. Il mito letterario ne fa un archetipo della donna fatale fascinosa, ma terrificante per la sua indifferenza e per la sua crudeltà. E’ quella che fa strage di maschi, ma rifiuta loro il possesso del suo corpo. Fredda, glaciale, indifferente, diviene simbolo della lussuria e della donna che irretisce l’uomo per divertirsi a deluderlo e farlo soffrire. La famosa spia e danzatrice Mata-Hari si ispirava a Salomé nelle sue tenute esotiche, discinte e preziose di monili.

La donna fatale è l’ossessione dominante dell’epoca decadente. E’ spesso una *cocotte* , una ballerina da tabarin o una *demi-vierge*:

*Tabarin, paradiso di voluttà,  
che inghiottivi nel ventre dorato  
i soldi di papà...*

recitava una canzonetta dei primi anni ’20, dell’altro secolo, alludendo a questo tipo di femmina lasciva e crudele, che spolpa in tutti i sensi i giovanotti che malauguratamente cadono nelle sue trappole. Questa donna, fantasticata come crudele e anafettiva, rovina e perdizione di maschi innocenti, convoglia tutto il fanatismo di una misoginia infiammata dai

movimenti femministi (dalle sufragette in lotta per il voto del primo'900 alle garçonnes, che affermano una licenziosa libertà da “maschiette” negli anni successivi alla prima guerra mondiale). Ma nonostante la pericolosità della donna fatale sono sempre numerosi gli uomini pronti a “perdere la testa” per lei. Nella donna affascinante e pericolosa, irresistibile e tentatrice, giace l’archetipo più antico dell’immaginario maschile: il femminile come fonte di mistero e di terrore, che l’uomo al tempo stesso teme e ricerca.

### LA DONNA E’UN MALE O UNA MALATTIA

In Grecia, alle origini, la donna è un “male” e malefici sono tutti i suoi doni, volti alla seduzione e alla rovina dell’uomo. Lo si è visto nel mito di Pandora. A esso, in ambito biblico, si può accostare quello di Eva e del peccato originale, di Eva e del serpente, binomio quest’ultimo volgarizzato anche in famose canzonette di un tempo:

*Ella portava un braccialetto strano,  
una vipera d’oro attorcigliata,  
che viscida apparìa sotto la mano,  
viscida e viva quando l’ho toccata.  
Quand’ella abbandonavasi  
fremente sul mio seno  
parea schizzasse tutto il suo veleno...*

E’ una canzonetta primonovecentesca che riprende uno dei miti dominanti della cultura occidentale: la donna bella, ammaliante e ingannatrice, eterna dannazione dell’uomo. Nell’*Iliade* di Omero è Elena, la fedifraga per cui si scatenò la guerra di Troia e morirono migliaia di guerrieri e di eroi.

Se non è un’incarnazione demoniaca, se non è il male vero e proprio, è comunque una “malattia”, un morbo: così per i Latini. Una malattia che si insinua nelle vene come un veleno, che dà la febbre e conduce alla pazzia (Lucrezio, *De rerum natura*).

L’amore nel mondo greco-romano, quando diviene passione e dipendenza, è considerato follia, un morbo inviato dagli dei attraverso le frecce di Cupido. Per cui nel linguaggio d’amore l’amante è sempre “colpito”, “ferito”, “ucciso” dalla sua passione, oppure vittima di un filtro amoroso, come si diceva fosse accaduto appunto a Lucrezio.

In Catullo, il massimo poeta d’amore latino, la passione amorosa segue il classico percorso: la fascinazione, quando al primo incontro Lesbia è idealizzata da lontano come una dea irraggiungibile, vedendo la quale il poeta sente la lingua intorpidirsi, le membra languire, la febbre pervaderlo tutto. Ma quando la conosce e la ama scopre la donna di carne e, dopo una breve felicità, i suoi tradimenti. “Odi et amo” dice Catullo parlando di Lesbia, torturato da sentimenti ambivalenti:

Odio e amo, come ciò possa essere, non so,  
ma è così: in croce

*(traduz.di Vincenzo Ciaffi)*

Distrutto dalla passione, resta legato a Lesbia, anche se quella donna non merita il suo amore. Ne fa vendetta nei versi in cui la tratta da ninfomane che va a caccia di uomini di notte negli angiporti. Sempre tuttavia senza riuscire a staccare il pensiero da lei, a essere tormentato dalla gelosia, perché la passione per Lesbia è ormai una malattia e la sua immagine un'ossessione nella mente e negli occhi dell'amante.

## FEMMINE E ANIMALI

Nell'erotismo decadente si afferma un certo fascino della scelleratezza femminile, della seduzione morbosa e mortale, della voluttà del peccato, come in tanti disegni di Beardsley.

La "femmina" domina l'immaginario maschile, non più "donna", tantomeno "madonna" e neanche "signora": Ma una animalesca femmina, o anche "malafemmina".

Una "divoratrice d'uomini" dal sorriso cannibalesco che ricorda una tigre o una pantera, che nel noto quadro di Khnopff, *Les caresses*, è un giaguaro con la testa di donna, che concepisce l'amore come un impulso feroce, di possesso violento, che non vuole il bene dell'amato ma la sua rovina, suggerne il midollo e la vita. E l'amato naturalmente anela a essere divorato, a morire di piacere, soffocato e straziato da abbracci e morsi:

*Straziami, ma di baci saziati,  
mi tormenta l'anima uno strano mal...*

Questa animalità dell'amore e della donna è argomento antico. Che la donna sia sangue, natura, pericolosa vicinanza al mondo animale è un vecchissimo cavallo di battaglia della Chiesa. Ma tutto ora viene rinverdito e anche imborghesito dal fenomeno D'Annunzio, non solo per i suoi romanzi ma anche per la sua vita da erotomane. Nel *Trionfo della Morte* le qualità estetiche della femmina sono quelle di un felino:

*"Ella così appariva nello splendore massimo della sua animalità: irrequieta, pieghevole, morbida, crudele".*

Lui dovrebbe essere il domatore. Non sempre ci riesce.

La "splendida bestia" è esaltata anche dalla linea a S della moda. La famosa "linea serpentina", che ogni donna deve acquisire con lunghi busti e strenue diete. E dal profluvio di

pellicce, che ricoprono o scoprono eccitanti nudità /(*Venere in pelliccia*, famoso testo di Sacher-Masoch è del 1870).

Animale selvatico, trasposto genialmente dall'ambiente aristocratico-borghese a quello rusticano è *La Lupa* di Verga. "Selvaggia" come una fiera, la contadina di Verga è connotata fin dal soprannome di elementi feroci e furiosi. Spinta da un istinto belluino, non è umana. Appare piuttosto come una forza della natura e, come tale, indomabile e incontenibile. E risuona l'eco dell'antichissima idea che il male ha radici profonde nella natura femminile. Spinta da una voracità sessuale insaziabile, la Lupa ignora sentimenti nobili come l'amore romantico e l'amore materno. Ruba i mariti di tutte, perfino della figlia. Caparbia nel peccare e sola contro tutti:

*"Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna –e pure non era più giovane- era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano.*

*Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai -di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso (...)"*

Quella della Lupa per il giovane genero Nanni è una passione tragica, quasi incestuosa, che infrange convenzioni sociali e *pietas* familiare e che per la sua enormità e il suo scandalo solo nel sangue potrà essere espiata:

*" (...)E poi, come la Lupa tornava a tentarlo: -Sentite!- le disse- non ci venite più nell'aia, perché se tornate a cercarmi, com'è vero Iddio, vi ammazzo!*

*-Ammazzami,-rispose la Lupa-ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci.*

*Ei come la scorse di lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. -Ah! malanno all'anima vostra!- balbettò Nanni."*

## MAGA E PROBABILMENTE ASSASSINA

Quello della donna diabolica, della donna strega, è un archetipo di origine religiosa: dalla mesopotamica Lilith, dea di stregonerie notturne, alla biblica Eva che cede alla tentazione diabolica e a sua volta si fa tentatrice, alle streghe dell'età medioevale e moderna perseguitate

dall'Inquisizione fino in pieno '700, ai pittoreschi soprannomi assegnati dalla cronaca nera, tipo *La Circe della Versilia*.

E' l'immagine di una donna priva di freni morali, dotata soltanto di "demonia", che dà luogo al furore misogino di san Paolo e al sadomasochismo di anacoreti, flagellanti, inquisitori, puritani (questi ultimi all'opera, per esempio, nella *Lettera scarlatta* di Hawthorne, dove la donna emarginata e marchiata perché adultera, è costretta a rifugiarsi nei boschi e quindi viene considerata una selvaggia e una strega per la sua dimestichezza con le erbe).

Anche i Romani temevano le donne come streghe. Una fantasia, e talvolta una realtà, maschile, era che le matrone maneggiassero veleni per fare fuori i mariti. Si celebrarono processi, poiché le supposte avvelenatrici sostenevano di avere fatto uso soltanto di "veleni buoni" come venivano chiamati i medicinali (si distingueva tra magia "bianca" o buona e magia "nera" o cattiva). Ma, sfidate a berli, le matrone in effetti morirono. Nel decreto *De Bacchanalibus* (un culto misterico in onore di Bacco, diffuso soprattutto tra le matrone) lo Stato cercò di stroncare questa supposta pericolosità delle donne legata alla loro sapienza nel maneggiare filtri e alle pratiche segrete che ne seguivano.

Nell'*Odissea* vediamo all'opera la bellissima maga Circe, seducente ma destinata a essere abbandonata, che per tenere sempre con sé i suoi amanti li trasforma in leoni, lupi, maiali. Si innamora anche di Ulisse, che tuttavia riesce a evitare per avvertimento di un dio la metamorfosi bestiale, e Ulisse, dopo essersela goduta, la lascia per tornare dalla moglie (ci tornano quasi tutti, se non altro per comodità).

Ma la rabbia, il furore vendicativo può davvero trasformare alcune donne in assassine. Assassine di lui o dei suoi figli. Più spesso assassine di se stesse: ogni suicidio è un preciso atto di accusa e anche una vendetta. Il senso di colpa che vi porterete dentro –dice chi si uccide a chi resta- avvelenerà la vostra vita.

Medea, nipote del Sole, vive nella lontana e selvaggia Colchide (più o meno il Caucaso) ed è una maga. Aiuta Giasone e gli altri Argonauti giunti fin lì dalla Grecia a impadronirsi del Vello d'Oro e lo segue nella sua patria fidandosi dell'amore di lui.

Con le sue arti magiche fa ringiovanire il padre di Teseo, cerca di farsi accettare e amare. Ma è e resta una straniera, una barbara, un'ignota da guardare con sospetto. E Giasone, nonostante abbia avuto due figli da lei, l'abbandona per sposare un'altra.

Medea si vendica nel modo più terribile, uccidendo i figli, e fugge sul carro inviatole dal Sole. In psicologia si parla di Sindrome di Medea nei casi di madri assassine per ragioni passionali. Casi che purtroppo leggiamo non infrequentemente nelle cronache dei giornali. Episodi che a prima vista appaiono incomprensibili, atroci, frutto di follia e che hanno invece una loro spiegazione.

Torniamo a Medea: una donna che appare prima buona, poi perfida. E' comunque circondata da una fama ambigua, è una barbara e una maga, ha un passato oscuro, viene da un paese sconosciuto e lontano: L'atmosfera di sospetto che la circonda fin dal suo arrivo con Teseo appare ora confermata dalla sua terribile vendetta.

Ma Medea è anche una donna profondamente umiliata, una principessa di stirpe divina declassata, emarginata da tutti e abbandonata dall'uomo che l'ha illusa. E' anche vittima del suo stesso amore funesto per Giasone, per aiutare il quale ha tradito i suoi e lasciato che venisse ucciso suo fratello. Ha perso tutto, le restano i figli, che però sono anche del loro padre. Medea è ossessionata da una volontà di distruzione e di autodistruzione, di punire e di punirsi per tutte queste ragioni. Potrebbe limitarsi al suicidio, ma non le sembra che Giasone, che già vive felice con un'altra, ne sarebbe poi tanto sconvolto, anzi potrebbe pensare di essersi finalmente liberato di lei.

Lo sgomento e il dolore di chi viene lasciato, di chi ha investito tutto in un rapporto e si vede tradito, può raggiungere il limite della pericolosità, il "livello di guardia", e da qui al compimento di una "pazzia", di un gesto estremo, il passo è davvero molto breve. Ogni perdita dell'oggetto di amore da cui siamo diventati dipendenti si accompagna a un senso di morte. E quando si toccano le corde più fragili di un essere umano la sua disperata reazione può essere tanto incontrollata da riuscire criminale. Perché l'esperienza di morte, di annullamento, che ci troviamo a vivere dentro di noi può essere così forte da indurci a esternarla. L'altro, che è stato l'essere amato per cui avremmo dato la vita, diviene il nemico a cui vogliamo toglierla la vita. E togliere la vita ai figli è togliere anche la vita a se stessi. A se stesse in quanto madri e a loro, i padri, infliggendogli una sofferenza senza fine, perché il dolore per la morte di un figlio non ha mai fine. Così la donna, o l'uomo, più dolce e innamorato di un tempo, può trasformarsi in assassina/o. Dietro il volto di Eros si nasconde Thanatos.

### E AI NOSTRI GIORNI?

L'amore idealizzato, totalizzante, ha rappresentato sovente il centro della vita delle donne e altrettanto sovente la loro sconfitta. Non avendo molte altre possibilità in cui impiegare i propri talenti, le donne di ieri hanno spessissimo fondato la loro realizzazione di sé sull'amore. Il proprio successo o il fallimento sono stati rispettivamente la conquista di un marito a tutti i costi o l'orrore dello zitellaggio.

Oggi le donne si muovono in uno scenario ampio e variegato: ci sono le "deluse" dall'amore romantico, rivelatosi inaffidabile e fonte di sofferenze, che tendono a inaridirsi in un modo consumistico e solo all'apparenza spregiudicato di "fare sesso", come si usa dire. Molte altre, invece, indebolitesi o relativizzatasi l'idealizzazione dell'amore romantico, riconoscono la precarietà di *ogni* amore.

Soprattutto è maturato qualcosa di fondamentale in molte donne: e cioè la consapevolezza che il centro della propria vita non va più messo fuori di sé; va trovato in se stesse e non in un altro essere e che quindi si può e si deve accettare che l'amore finisca senza farne una tragedia e sentirsi morire. Se si hanno più possibilità nel sociale, nel lavoro, l'amore diventa solo una delle tante realizzazioni di sé. E anche l'essere sole non appare più come una condanna se si

impara a contare su se stesse e a non dipendere dall'uomo o a vedere nel matrimonio la sola garanzia di sicurezza:

Per finire vorrei leggere una poesia di un altro grande poeta d'amore, questa volta moderno, Jacques Prevert, particolarmente toccante perché la vicenda individuale di Barbara e del suo amore ha per sfondo la vicenda collettiva, nella violenza insensata della guerra, sempre in agguato:

### BARBARA

*Rappelle-toi Barbara/ il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour là/*

Ricorda Barbara, quel giorno pioveva a dirotto su Brest

*Et tu marchais souriante/épanouie ravie ruisselante/ sous la pluie.*

E tu camminavi sorridente, luminosa, come rapita sotto la pioggia.

*Rappelle-toi Barbara/ il pleuvait sans cesse sur Brest/ et je t'ai croisée rue de Siam./*

*Tu souriais/et moi je souriais de me^me.*

Ricorda Barbara, pioveva senza sosta su Brest e io ti ho incrociata in rue de Siam. Tu sorridevi e anch'io sorridevo.

*Rappelle-toi Barbara/ toi que je ne connaissais pas/ toi qui ne me connaissais pas.*

Ricorda Barbara, tu che io non conoscevo, tu che non mi conoscevi.

*Rappelle-toi /rappelle-toi quand me^me ce jour-là./ N'oublie pas./*

*Un homme sous un porche s'abritait/ et il a crié ton nom: Barbara!*

Ricorda Barbara, ricordati di quel giorno, non dimenticarlo mai. Un uomo si riparava sotto un portico e ha gridato il tuo nome: Barbara!

*Et tu as couru vers lui sous la pluie/ ruisselante ravie épanouie/ et tu t'es jetée dans ses bras/ rappelle-toi cela Barbara.*

E tu gli sei corsa incontro sotto la pioggia; grondante d'acqua, rapita, luminosa e ti sei gettata nelle sue braccia, ricordati di questo, Barbara.

*Et ne m'en veux pas si je te tutoie/ je dis tu à tous ceux qui s'aiment/ me^me si je ne les connais pas.*

E non volermene se ti do del tu. Io do del tu a tutti quelli che si amano, anche se non li conosco.

*Rappelle-toi Barbara/ n'oublie pass cette pluie/ sur ton visage heureux/*

*sur cette ville heureuse./ Cette pluie sur la mer/ sur l'arsenal/ sur le bateau d'Ouessant.*

Ricorda Barbara. Non dimenticare quella pioggia sul tuo volto felice, sulla città felice; quella pioggia sul mare, sull'arsenale, sul battello d'Ouessant.

*Oh Barbara/ quelle connerie la guerre./Qu'est tu devenue maintenant/ sous cette pluie de fer/ de feu d'acier de sang.*

Oh Barbara, che tremenda fesseria la guerra. Che cosa ne è stato di te sotto questa pioggia di ferro, di fuoco, di acciaio, di sangue.

*Et celui qui te serrait dans ses bras/ amoureuxment/ est-il mort disparu  
ou bien encore vivant.*

E lui, lui che ti stringeva nelle braccia con tanto amore è morto, disperso o ancora vive?

*Oh Barbara/ il pleut sans cesse sur Brest/ comme il pleuvait avant/ mais ce n'est plus pareil  
et tout est abimé./ C'est une pluie de deuil terrible e désolée, ce n'est me^me plus l'orage/  
de fer d'acier de sang./ Tout simplement des nuages/ qui crèvent comme des chiens/  
des chiens qui disparaissent/ au fil de l'eau sur Brest/ et vont pourrir au loin /  
au loin très loin de Brest./ Dont il ne reste rien.*

Oh Barbara, piove ancora sempre su Brest, come pioveva prima, ma nulla è più come prima e tutto è stato distrutto. E' una pioggia questa di lutto e di dolore, desolata e terribile. Soltanto nuvole, nuvole che come cani crepano e scompaiono sul filo dell'acqua, laggiù all'orizzonte di Brest e vanno a marcire lontano, sempre più lontano da Brest.

Di cui nulla più resta.

(traduz. di Elisabetta Chicco Vitzizzai)