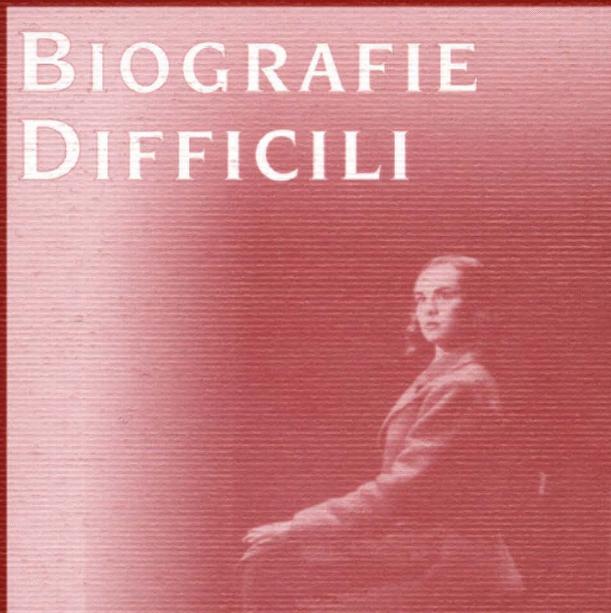


COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

– MATERIALI E STUDI –

# BIOGRAFIE DIFFICILI



UNIVERSITÀ  
CA' FOSCARI  
VENEZIA





*Finito di stampare nel mese di ottobre 2003*

© 2003

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA  
COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

*Editing e fotocomposizione*

Pier Giovanni Possamai

Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne Ca' Foscari

*Stampa*

Cartotecnica Veneziana s.r.l.



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA  
CENTRO PER LE LINGUE IMPROBANTI

MATERIALI E STUDI  
2

BIOGRAFIE DIFFICILI

Paolo Calchi Novati  
Venezia, 1980  
100 pagine - 1980

di  
Paolo Calchi Novati



Stampato in Italia - Venezia - 1980





UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA  
COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

## BIOGRAFIE DIFFICILI

Atti del Convegno  
Venezia, Auditorium Santa Margherita  
30 novembre 2001

a cura di  
Daniela M. Ciani Forza



Soroptimist International Club di Venezia



# INDICE

Maurizio Rispoli	
<b>Saluto del Rettore</b> .....p.	9
Marina Magrini	
<b>Coordinatrice Area Educazione-Cultura Soroptimist     International d'Italia Club di Venezia</b> .....p.	13
Daniela Ciani Forza	
<b>Introduzione</b> .....p.	17
Rosella Mamoli Zorzi	
<b>Biografie difficili</b> .....p.	31
Gino Benzoni	
<b>Presenze femminili nel <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i></b> .....p.	35
Anna Laura Bellina	
<b>Prime donne all'opera</b> .....p.	49
Augusto Gentili	
<b>Biografie di donne nel ritratto veneziano del cinquecento</b> .....p.	59
Alberta Fabris Grube	
<b>All'ombra dell'<i>Haveli</i>: due storie di donne</b> .....p.	79
Berndt Ostendorf	
<b>Gertrude Käsebier's Extraordinary Career in Professional     Photography: Fighting Gender Conventions, Racial Prejudice     and Patriarchial Modernism</b> .....p.	87
Franco Rella	
<b>Dora Markus. Un'ombra tra le parole</b> .....p.	95
Paola Bruna	
<b>A proposito di "FOLLI FEMMINE FUTURISTE"</b> .....p.	107
<b>Profilo dei Relatori</b> .....p.	117



Maurizio Rispoli

## Saluto del Rettore

Il titolo di Rettore è un onore che viene conferito a chi ha svolto un ruolo di primo piano in un'istituzione di alta formazione universitaria. È un riconoscimento che si conferisce a chi ha contribuito in modo significativo alla crescita e al benessere della comunità accademica e studentesca. Il Rettore è il capo dell'istituzione e rappresenta l'istituzione nei rapporti con il mondo esterno. È un ruolo di grande responsabilità e di grande impegno.

Il Rettore è il capo dell'istituzione e rappresenta l'istituzione nei rapporti con il mondo esterno. È un ruolo di grande responsabilità e di grande impegno. Il Rettore è il capo dell'istituzione e rappresenta l'istituzione nei rapporti con il mondo esterno. È un ruolo di grande responsabilità e di grande impegno.

Il Rettore è il capo dell'istituzione e rappresenta l'istituzione nei rapporti con il mondo esterno. È un ruolo di grande responsabilità e di grande impegno. Il Rettore è il capo dell'istituzione e rappresenta l'istituzione nei rapporti con il mondo esterno. È un ruolo di grande responsabilità e di grande impegno.



Come rettore dell'Università Ca' Foscari e dunque come "padrone di casa", sono qui a dare il benvenuto e l'augurio di una buona giornata di lavoro a tutti i presenti. Ci tenevo a venire qui oggi per porgere un saluto ai partecipanti a questo convegno dedicato ad un argomento senza dubbio interessante e virtuosamente ambiguo: biografie difficili. Sono con voi da una ventina di minuti ed è stato per me molto interessante ascoltare la relatrice che ci raccontava criticamente una biografia da un romanzo di due donne.

Venendo qui mi sono detto anche che avrei voluto esplicitamente ringraziare tutti coloro che hanno contribuito ad organizzare il Convegno e anche il Comitato per le pari opportunità di Ca' Foscari, che si è impegnato in collaborazione anche con il Soroptimist Club di Venezia.

Ma, al di là di questi aspetti formali ma non solo, da qualche giorno mi domandavo che significato poteva nascondere il titolo "biografie difficili". In particolare, viene da domandarsi perché difficili; avrei potuto chiederlo a delle colleghe che fanno parte del comitato, ma ho preferito cercare di immaginare da solo la ragione del loro essere difficili. Biografie difficili, forse per due motivi che si sommano assieme: il peso distorto degli elementi di ruolo e la difficoltà di trovare materialmente, in misura non trascurabile, le singole biografie.

Da un lato, nel raccontare la storia e la vita di una donna, credo che nella gran maggioranza delle civiltà che stanno su questa terra, gli elementi di ruolo abbiano un peso notevole e quindi possano alla fine produrre un effetto stereotipante della figura della donna stessa. Si tratta di un aspetto dal quale è difficile sottrarsi con la conseguenza che la biografia esce appesantita e distorta a causa dell'effetto ruolo, cioè dei vari ruoli che la donna può avere e non avere nelle diverse tradizioni antropologico-culturali.

D'altra parte, biografie difficili può anche essere interpretato, secondo me, come biografie non facilmente ritrovabili, che non è facile trovare. Ritengo che, se si identificano e si prendono in considerazione tutte le biografie scritte nelle diverse culture, ci si imbatte in un rapporto numerico nettamente sfavorevole alle storie al femminile rispetto alle biografie riguardanti gli uomini. Ciò deriva, molto semplicemente, dal fatto che nei secoli, salvo momenti particolari e donne di notevole rilievo, ci troviamo di fronte a una storia scritta molto di più dagli uomini che dalle donne; è quindi relativamente difficile mettere assieme un certo numero di biografie che riguardino donne; gli uomini, infatti, si sono riservati la parte maggiore. Soltanto nel secolo ventesimo emerge una ge-

nerale consapevolezza del peso delle donne nella società, sottolineato dalla diffusione dei movimenti femministi.

Ciò che riusciva a emergere prima, nei secoli passati, riguardante storie di donne, avveniva come fatto sostanzialmente straordinario; ad esempio, di fronte a una donna come Madame Curie l'atteggiamento alla lunga non poteva essere che di ammirazione e si è scritta quindi la biografia di questa scienziata, ma a quali livelli doveva assurgere una donna per avere un riconoscimento generale tale da indurre documentazione, studi, elaborazione di saggi e anche una biografia? Doveva trattarsi di una donna assolutamente eccezionale, oppure deve essere protagonista di una situazione molto particolare che può crearsi per l'operare di circostanze irripetibili all'interno di una comunità.

Oggi, all'inizio del nuovo secolo, come dimostra il fatto stesso che si tenga questo convegno, l'atteggiamento generale è cambiato e ci dobbiamo augurare un'evoluzione verso una sostanziale parità che offra cioè pari opportunità prima di tutto ai due sessi ma anche alle persone di differente origine.

Con queste mie riflessioni, che certamente sono fondate soltanto su intuizioni e non hanno nulla di scientifico ho voluto dare un mio piccolo contributo al dibattito che si svilupperà certamente con argomenti più meditati nel resto di questa giornata, che vi auguro sia molto fruttuosa e appagante.

Marina Magrini

**Coordinatrice Area Educazione-Cultura  
Soroptimist International d'Italia Club di Venezia**



È stato con vero interesse che il Soroptimist Club di Venezia ha accolto la proposta del Comitato per le Pari Opportunità dell'Ateneo di Venezia di collaborare al convegno "Biografie Difficili". Comprendere, sostenere e valorizzare l'affermazione della donna nei campi professionali e sociali è infatti, assieme alla solidarietà, uno degli obiettivi e degli intendimenti soroptimisti. Il tema dell'incontro incentrato sul cammino percorso - e in alcune realtà ancora tutto da percorrere - per il riconoscimento dell'identità femminile, è apparso subito di grande attualità e stimolo. Pur convenendo che negli ultimi tempi la donna ha maturato posizioni di prestigio e responsabilità rimane pur sempre vero che il suo ruolo è circoscritto ad immagini predefinite e ambiguamente esemplari. Grandi managers, intellettuali, scienziate, politiche, per non parlare delle personalità del mondo delle arti, non appartengono ancora allo scenario quotidiano. Per quanto concrete le loro conquiste rimangono miti ed, in quanto tali, distanti, ambiti, possibili pure, ma al di là delle contingenze che la maggioranza delle donne, fra grandi difficoltà, deve affrontare per una sua piena realizzazione. Pur consapevole del suo diritto/dovere di collaborare al progresso della società civile, la donna rimane vincolata ad una continua tensione fra i poli del personale e del sociale. Molto spesso deve fronteggiare realtà che le impongono ruoli predefiniti e deve faticare per esprimere con indipendenza interessi e ingegno, se non è sostenuta da quelli che permangono come privilegi economici, sociali e familiari. Pena la rinuncia di una parte di sé.

La donna "arrivata", pur nell'apprezzamento delle mete raggiunte, è tuttora vista come un'eccezione che per capacità e/o possibilità peculiari è emersa da quel pianeta "femmina" di madre, moglie, compagna che ancora condiziona il genere.

Il mercato editoriale oggi sembra voler recuperare lo storico disinteresse verso il mondo femminile e, non a caso, numerose biografie di donne vengono attualmente pubblicate. L'impressione rimane però che spesso ne distorcano la realtà: certamente evidenziano grandi valori e genialità finora incompresi o misconosciuti, ma difficilmente sottolineano come la statura di queste donne si sia elevata non solo fra l'ostracismo che spesso la persona di doti superiori - uomo o donna - deve affrontare tra la mediocrità del quotidiano, ma pure si sia dovuta esprimere all'ombra di sottili discriminazioni che fanno del successo una conquista estremamente ardua e della valutazione dello stesso un giudizio fuorviante. Chi è Jeanne Hébuterne? Una pittrice o la musa di Modigliani? La divina Eleonora è una straordinaria interprete di teatro o dell'universo dannunziano? Emily Dickinson è eccelsa poetessa o la "zitella di Amherst" che rinuncia

alla società e all'amore? Tutti conosciamo il valore della loro arte, ma nell'accezione generale, tale valore viene offuscato dal peso di luoghi comuni.

Da questo incontro, che vede per la prima volta il Soroptimist veneziano assieme al Comitato per le Pari Opportunità di Ca' Foscari, ci auguriamo che la realtà della dimensione femminile e del suo impegno, dai massimi livelli fino al quotidiano, possa essere considerata con concretezza ed obiettiva realtà. Siamo certe che lavorando con spirito di collaborazione si possa dare giusta collocazione e degno riconoscimento alla vita di tante donne che si sono distinte e continuano a distinguersi nella nostra società, facendo sì che esempi finora isolati si diffondano con sempre maggior forza.





“Biografie Difficili”, il Convegno che oggi il Comitato per le Pari Opportunità dell’Università Ca’ Foscari propone, insieme con il Soroptimist International Club di Venezia e la compagnia teatrale “Studio Insieme” di Paola Bruna, nasce come prosecuzione della giornata di studio, “Voci dal Silenzio”, organizzata l’anno scorso.

Allora, professioniste e studiose furono chiamate a relazionare “autobiograficamente” delle loro attività e ricerche. Dai temi trattati ai tracciati d’impegno esposti, dai racconti alle riflessioni ed analisi, ciascun intervento sottolineò il persistere di una dissintonia fra esercizio svolto ed accoglienza valutativa.

Pur nell’evoluzione dei tempi che dichiara il raggiungimento di diritti istituzionali paritari, le relatrici esposero la storia dei disagi e degli equivoci che una donna deve affrontare nell’operare in un contesto che si coniuga ancora al maschile ed in cui il suo ruolo resta definito da immagini ancestrali. Gli obiettivi che ella raggiunge non sono valutati tanto per la sua professionalità quanto piuttosto, troppo banalmente, per il suo “spirito di dedizione”, per la peculiarità e ricchezza della sua “sensibilità femminile”, per la sua “volontà ferrea” ecc.: per quelle qualità che tanto s’insiste nel voler riconoscere come sole tipiche della donna.

Le testimonianze, raccolte nel volume edito dall’Università Ca’ Foscari, con la brillante e precisa introduzione di Franca Trentin Baratto, richiamano univocamente e con pacatezza, non disgiunta peraltro da sentimenti di denuncia, all’arduo lavoro che ancora spetta alla donna per un affrancamento non solo dal potere maschile, ma anche dal “mito” cui la figura femminile è condizionata.

La singolare puntualità con cui queste donne, che certamente più di altre godono di un inserimento privilegiato nella dinamica della storia e della società, hanno aderito alla richiesta di un’esposizione autobiografica dimostra l’importanza che esse pure hanno attribuito all’esposizione della propria “storia” autonoma, richiedendo di essere osservate e giudicate parimenti.

Il rispetto per le differenze di genere deve certamente essere coltivato per poter essere correttamente orientato all’espressione delle reciproche potenzialità al fine, molto semplice, di non permettere che indubbe doti femminili, quali empatia e manifesta attenzione all’altro, possano essere fraintese per dipendenza emotiva ed intellettuale dall’altro, pena una sperequazione dei ruoli e un’inadeguata complementarità d’impegno. Scevra da ogni suipsismo l’autodefinizione, come incitamento ad una lettura obiettiva del proprio operato/operare s’impone prepotentemente sia di fronte al mondo esterno

sia di fronte a quello intimo, esso stesso, nonostante il proliferare di dichiarazioni di nuova consapevolezza di sé, ancora vincolato a modelli arcaici che esulano dall'attualità.

Per accompagnarsi a quel silenzio che, al pari dell'obbedienza, dell'umiltà e dell'abnegazione, è da riconoscersi dote fondamentale delle donne, come testimonia la penuria di autobiografie al femminile storicamente esistenti.

Come ben sappiamo era infatti buona norma che pensieri e riflessioni fossero confinati alla sfera privata o familiare, ed in essa esclusivamente si esaurissero (diari, epistolari), e, solo nei casi più dotti, potessero rappresentare percorsi interiori di conoscenza di sé o processi confessionali disposti al confronto con il mondo. Casi del tutto sporadici e particolari sono gli scritti delle mistiche che, nell'esaltazione sublime della forza della fede, espongono percorsi di santità, da leggersi però, a mio avviso, più come forma agiografica che vera e propria autobiografia. Ché, altrimenti, come ricorda Gino Benzoni da *Fede e Bellezza* di Tommaseo pregio della signora è essere "Bella di silenzio intendente".

L'espressione autobiografica femminile è un fenomeno piuttosto recente che, non casualmente, in questo ultimo secolo di storia, si accompagna al risveglio di tutti quegli strati sociali che nei tempi si sono visti defraudare della possibilità di partecipazione al contesto storico in qualità di soggetti. Viste ed interpretate come meri corollari alle vicende altrui, infatti, così come le minoranze di ogni segno e colore o i "vinti" da qualsivoglia forma di sopraffazione, non solo le donne raramente rientrano nel novero di attori di storia, ma la loro autonomia di percezione viene comunemente frustrata, imponendo loro una coscienza di vita come puro e semplice riflesso di quella altrui. Che senso del resto poteva trovare l'atto di raccontarsi se il proprio essere era espresso solo in relazione all'altro o al ruolo imposto dall'altro?

Un'emarginazione dalla storia, dunque, tradottasi in autoemarginazione e silenzio; un silenzio secolare, ma pregno di significato, quale oggi si va svelando in tutte le sue ambigue ragioni con l'aspirazione non di scontro, ma di dovuta riconsiderazione dei ruoli, ed altrettanto dovuta complementarità di esistenza.

Il primo di questi convegni, dunque, ha gettato luce sulle ragioni, e sulle responsabilità, della carenza di voci autobiografiche nella storia, e sull'opportunità che esse nel presente vadano a trovare maggior sonorità.

Un'ulteriore incontro s'impose così alla nostra cura: un'indagine sulla biografistica femminile. Anche in questo campo si evidenzia come il mondo maschile abbia esercitato il suo potere di "supervisione", da un lato perché essa è veramente esigua, da un altro perché, spesso, prescinde dall'effettivo apporto storico della figura in oggetto, creando maschere piuttosto che ritrarre personaggi reali.

*Biografie Difficili*, dunque.

Il titolo ha suscitato immediate perplessità. Perché, ci si è domandato, tanto fra oratori che fra pubblico, l'aggettivo "difficili"? In che senso si poteva intendere? Difficile il

biografare, l'interpretare? Sempre sfuggente ed inafferrabile un contenuto biografico, soprattutto se al femminile? Il mistero donna? Il titolo di per sé non intendeva porsi enigmaticamente quanto, piuttosto, rappresentare una situazione di fatto e considerare la questione del perché si fosse scritto poco sulla vita delle donne: troppo "difficile" affrontarne i contenuti, svelare la loro realtà ed evadere dalle costrizioni dei ruoli?

Nel suo intervento di saluto il Professor Maurizio Rispoli, Rettore dell'Ateneo, raccoglie la sfida di una risposta. Se la storia fu scritta dagli uomini, come è nelle diverse tradizioni, inaspettato sarebbe che spazio maggiore fosse riservato alle figure femminili, se non per rari esempi di conclamata eccezionalità. Da ciò la prima difficoltà pratica nell'affrontare l'argomento: l'esiguità del materiale oggettivamente a disposizione e la sua qualità, troppo frequentemente distorta dal peso culturale di atavici condizionamenti di ruolo.

L'analisi del tema del Convegno si è approfondita con gli interventi di studiosi e studiosi che ad esso si sono ricondotti attraverso varie discipline e culture al fine di trarre un profilo quanto più ampio sulla presenza femminile – e sulla sua rappresentazione – in seno alle arti figurative, alla letteratura ed alla storia del nostro mondo occidentale come di quello orientale.

Il Soroptimist Club di Venezia ha appoggiato l'iniziativa secondo le proprie finalità di valorizzare la donna nei campi professionali e sociali e di ribadire i suoi diritti/doveri di collaborare al progresso della società e al riconoscimento obiettivo del suo impegno che, come dice Marina Magrini, significa anche "dare giusta collocazione alla vita di tante donne che si sono distinte e continuano a distinguersi nella nostra società".

Arguta e stimolante è la lezione di Gino Benzoni, il cui titolo legge "Presenze femminili nel *Dizionario biografico degli italiani*. Lo storico e collaboratore del *Dizionario* fornisce un dato: delle quattordicimila voci presenti nei primi trentuno volumi finora editi e nel supplemento solo quattrocento rimandano a donne, cioè il 3%. Fatto, spiega l'oratore, non tanto o solo implicabile ad un convenzionale maschilismo da parte dei collaboratori (peraltro non più solo uomini), quanto all'assetto vigente delle fonti e delle bibliografie, tuttora in attesa di essere ampliato alla luce delle rinnovate esigenze scientifiche, quali, per esempio, proprio l'interrogarsi diversamente sulle presenze femminili. Nota interessante è che dalle indagini recentemente condotte da studiosi, sempre più risolutive a riscoprire il valore dell'apporto femminile alla storia, nella prospettiva di un rigore scientifico sempre più attento alla sua evoluzione, si ricava che se da un lato certamente viene esteso il panorama di donne protagoniste di storia, dall'altro, poiché esse sono troppo spesso proposte in ruoli ancillari, s'impone il non facile ("difficile" appunto) compito di compensare il metodo d'indagine storica finora in uso, con diversa prospettiva critica. Che l'ancella sia proprio sempre solo "ancella"?

Gino Benzoni racchiude il suo severo, e propositivo, intervento di storico in un panorama brillante, quanto fermo, di osservazioni che scrutano le condizioni in cui la cul-

tura viene vissuta nella quotidianità: il retaggio (solo retaggio?) dell'opportuna pratica del silenzio femminile, l'impiego distratto di documentazione che, necessariamente, indebolisce anche tesi presumibilmente buone, la disparità fra presenze femminili e maschili nella vita sociale ed accademica nonostante i continui richiami alla parità legislativa, la discrepanza fra narrativa e storia nella trattazione delle eroine, così ricche e numerose nello scenario del fantastico e pressoché assenti in quello storico, l'iconografia cristiana per cui è Adamo da cui Eva deriva, da cui ella è fatta esistere. E' in questo quotidiano contesto di ambiguità che si forgiavano idee e popoli, ma anche la coscienza storica e critica. Essa quindi è da rivedere, chiude l'oratore, citando il sottile e polemico spirito di Virginia Woolf, affinché la storia "possa includere le donne", ben s'intende continua nella citazione e esaltandone l'ironia, "senza ferire nessuno".

Dotta e puntuale è la conferma alla lettura storica di Gino Benzoni condotta da Augusto Gentili, sulla ritrattistica nel Cinquecento veneziano.

Diffusi di simboli conducenti al ruolo femminile così come esso è dettato dall'etica sociale sono i ritratti femminili di Carpaccio, Tiziano, Palma il Vecchio, Lotto, Giorgione; sono i ritratti delle dame appartenenti all'austera aristocrazia mercantile veneziana, sigle di censo e di prescrizioni morali, "commissionati, progettati e pagati dai loro padri e dai loro mariti". Il Rinascimento veneziano, il periodo aureo della Repubblica, racconta i valori dei suoi signori: valori di potere e di prosperità, ma anche di rigore e sobrietà, in cui ogni segno di ricchezza e di prestigio deve essere contenuto. I ritratti di queste dame nulla concedono alla frivolezza o all'ostentazione: i gioielli, pur pregevoli, eleganti, raffinati, spesso numerosi, riconducono a canoni di purezza, fedeltà, e fecondità, ma mai di puro e semplice lusso, i decori dicono della solidità della famiglia, la simbologia conduce alla compresenza di modelli sia mitici che cristiani che significhino di dedizione amorosa. Pur esaltata da tratti di grazia e floridezza la dama veneziana è icona della sacralità del vincolo matrimoniale e della sua missione alla maternità; ella è pura e controllata come Maria, ma anche splendente di sentimento appassionato come Venere. Nei suoi ritratti non si esaltano i suoi tratti personali, ma solo le sue virtù istituzionali: l'essere moglie, madre, tutrice di quel patrimonio familiare che l'uomo stabilisce. Questi ritratti, sottolinea l'oratore, non appartengono a cortigiane, non testimoniano di piaceri o di passioni voluttuarie, essi sono chiamati a declamare la probità ed il prestigio sociale di un casato, di una casta, cui il ritratto è dichiarazione di appartenenza e di osservanza assoluta ai suoi dettami. E se di alcuni tratti erotici si tratta, questi conducono esclusivamente alla completezza del patto matrimoniale. Possono, a volte, non essere nemmeno individualizzati questi ritratti, ma il modello, mitico o religioso che esso sia, comunque avoca esemplarmente a sé i segni di quei valori prescritti in cui virtù ed erotismo si complementano, così come richiedeva la concretezza della società rinascimentale veneziana, lungi da ogni spiritualità ascetica, ma al tempo stesso conservatrice. Sono le Flore, esemplari richiami di voluttà e morigeratezza, di seduzione

e modestia. Ritratti, come con grande competenza illustra Augusto Gentili, che documentano della storia e dei costumi del patriariato veneziano in cui la donna, pur enunciativamente centrale nel dipinto come simbolo principe del decoro familiare, rimane sempre figura di pura compresenza in uno scenario astratto dalla sua individualità. Un quadro biografico, quello delle dame, veramente poco biografico e “difficile”. Difficile da ricostruire oltre i segmenti tanto denotativi che connotativi. Come il magistrale esempio dato da “Due dame veneziane” di V. Carpaccio, da cui, ben sottolinea l’attenta lettura dello studioso, non può disgiungersi “Caccia in laguna”. Un’unica tela, nel tempo divisa in due frammenti, in cui l’esatta corrispondenza fra lo stelo interrotto del giglio nel primo con il fiore sporgente nel secondo – “inspiegabile” scrive lo studioso “nella sua netta evidenza contro le acque della laguna” – non sembrò, in un primo momento ad alcuni critici, prova sufficiente ad affermare l’omogeneità in un’unica tela delle due tavole. La veduta della laguna pareva irrealistica così come era rappresentata dal balcone del palazzo. Non fosse per quello stelo spezzato sul balcone e per quel fiore sporgente in piena laguna... e non fosse pure per certa disattenzione accademica! Carpaccio segue ogni dettaglio illustrativo nell’offrire la giusta “immagine” delle due dame e del loro rango e lo fa con la cura del suo genio artistico. Ma alla compostezza di pittura e alla sua perfetta padronanza dei linguaggi iconografici aggiunge un sentimento di empatia. Supera l’immagine e ci offre un’introduzione ad una storia tacita (a biografie tacitate dalla storia) che Augusto Gentili coglie a prova di altre valutazioni tecniche e scientifiche sulla omogeneità del dipinto. La veduta sulla laguna è una visione: coglie il mondo di solitudine delle due dame, che solo con il pensiero, lontane, nella loro casa, partecipano al mondo degli sposi e figli. Da un lato la raffinatezza composta degli abiti e gioielli, i rimandi simbolici alla loro virtù e ai codici del casato, ma anche la solitudine di una staticità di postura, di sguardi silenziosi, assenti nella contemplazione di scene di vita che non pertengono loro; dall’altro una natura aperta, spazio della vitalità e libertà maschili, senza simboli che ne condizionino l’espressione. I due mondi si compenetrano solo nell’animo delle due dame, segnando la distanza di ruoli distinti e la sottomissione ad essi.

Se, come si afferma nel testo, per dire di vite veramente difficili bisognerebbe ricorrere alle testimonianze storiche di tante donne, cui certamente non era dato accesso alla ritrattistica – ma come abbiamo visto nemmeno alla storia – anche lì dove c’è rappresentazione la realtà viene mutilata ed il contenuto biografico sacrificato ai codici. Silenzio, ambiguità d’espressione, melanconica obbedienza sono testimonianze di condizioni generali, fanno capolino dai ruoli istituzionali, ma non offrono dovuta attenzione ai personaggi che li esprimono.

Forse è vero, infatti, parafrasando Eugenio Montale, citato da Franco Rella nel suo intervento “Dora Markus. Un’ombra tra le parole”, che solo le ombre imprevedibili, senza prima e senza dopo, sopravvivono integre perché non interessano la storia.

Alle donne vere, quelle fantastiche ed immaginate sostituiscono lo spazio di una credibilità libera e quindi più percepibile. Sono quei ritratti vissuti dall'animo degli artisti, che li plasmano dando forma a figure che risvegliano la coscienza di ciascuno senza vincoli, aperte ad ogni lettura. Le donne degli artisti, le muse, le ispiratrici raccolgono in sé tutti i tratti di una plausibile femminilità, della forza dei pensieri, dei sentimenti, delle azioni, della volontà, delle debolezze, quali davvero le "biografie" nascondono. Franco Rella ce ne offre un modello esemplare: Dora Markus o "Dora Markus" secondo Montale. Dora Markus è persona, è personaggio ed è testo. Nel suo attento studio filologico Rella ripercorre il singolare problema della cronologia della composizione, su cui è il poeta stesso a creare incertezze dando così chiara voce della sua noncuranza tanto per quel fatto in sé che per la persona in oggetto. Per quella che a giudizio di Dante Isabella, citato da Rella, è "forse la poesia più famosa di Montale" e su cui si è accentrato un nutrito carteggio – e un ampio *corpus* di indagini critiche – sembra, infatti, che per l'autore occasione e motivo ispiratore fossero di assoluta irrilevanza.

La poesia è del '28 – come risulterebbe dalla data in cui Balzen la richiese a Montale – oppure è del '26 – come è datata nella prima edizione Einaudi la raccolta *Occasioni*, in cui è inserita – o è addirittura antecedente, se Montale scrive a Contini di aver composto un *pendant* per "Dora Markus" ("Due nel crepuscolo") già nel '26? L'occasione di scrittura, nonostante l'incoraggiamento dell'amico, sembra aver lasciato assolutamente indifferente il poeta. Che ne è allora di Dora, la musa di questo testo poetico esemplare? "Io Dora Marcus non l'ho mai conosciuta" dichiara asciutto il poeta a Silvio Guarnieri. Bobi Balzen gli aveva inviato una fotografia, sollecitandolo a comporre una poesia. Ne erano ritratte solo le gambe, "magnifiche" scrive Balzen; un lembo di gonna plissetata era sollevata sulla parte anteriore a sottolinearne una voluta nudità. Così in assenza di un volto e di un contesto, già parcellizzata nella identità e nella persona, Dora Markus è introdotta per la prima volta a Montale, per divenire, fuori da ogni contesto che la comprendesse "Dora Marcus": dei versi sublimi. Forse nemmeno davvero lei – ma l'immagine suggerita dalle sue gambe soltanto – ha ispirato il poeta; forse quel nome e quella foto furono solo un'occasione, un nome per un'altra musa... anonima.

Dora Marcus è esistita, a lei è persino stato dedicato un monumento in una piazza di Ravenna che porta il suo nome, ma forse, più verosimilmente, quel monumento ricorda solo "Dora Markus", che nelle parole di Rella rimane "forse il più grande personaggio femminile tragico della letteratura italiana, uno dei più grandi della letteratura mondiale del XX secolo". Personaggio, non persona, mai Dora. È questo che Montale scava, di cui esalta la forza superiore, ed eleva alle grandi figure femminili della tragedia classica, capaci di "sapere senza passare per la violenza del potere". Dora rappresenta nel testo il pathos di essere "straniera" al mondo, di soffrire i segni della modernità, di essere "senza tempo e senza memoria", di protrarsi in altri testi e di elevarsi a maschera, icona del sapere. Ma della Dora Markus vera, quella per cui Bobi Balzen chiedeva una

poesia, non rimane traccia. Resta un nome imprestato, forse ad un'illusione.

Un testo importante, e una biografia negata: "Io Dora Markus non l'ho mai conosciuta", appunto. Dora è astratta da sé; forse era davvero una straniera, un'esiliata, una donna capace di dolore e sapere; non importa, non c'è. Uno stupendo esempio, questo offertoci da Franco Rella, di biografia assente dall'io che l'ha ispirata. Di biografia imprestata alla creatività ed in essa tutta esaurita.

Vite difficili, e biografie falsate, sono quelle di donne che con la loro stessa arte lottano per la loro affermazione. Emancipatesi dal contesto sociale fra mille difficoltà esse debbono pagare lo scotto di non poter mai essere "esemplari". Sono irraggiungibili, o trasgressive, o capricciose, o mitiche; difficilmente sono solo donne e la loro vita di sofferenze, successi, prove e compromessi, spesso pesanti rimane tacita. Le loro biografie in genere traducono l'aspetto pubblico del loro essere, travisate dalle mode e dai costumi vigenti, reprimendone il pathos che le anima.

Di grande interesse a tale proposito, gustosa nella presentazione e arricchita da una singolare competenza in materia, è la relazione di Anna Laura Bellina. La prospettiva offerta è quella di seguire l'evoluzione del personaggio della cantante d'opera fra il '600 e il '700: l'emergere della figura della prima donna da cortigiana ed intrattenitrice privata ad artista autonoma nelle sue scelte, dominatrice delle scene ed imperiosa con maestri e collaboratori.

Il percorso che Bellina ci indica è quello che vede la donna imporsi sul nuovo mercato dell'arte musicale per essere incontestata protagonista agli occhi di un pubblico, non più solo cortigiano, che ne segue entusiasta le "gesta" canore e drammatiche, a cui scrittori, musicisti ed impresari devono sottoporsi ed osservare le più eccentriche volontà, cui spesso comunque si accompagnano fama e successo per tutti.

Indubbiamente si segue l'imporsi di un ruolo pubblico di questa figura femminile, che nulla concede al suo mondo interiore (probabilmente da lei stessa costretto alla repressione per altro premio), ma che segna la determinazione e la capacità di emergere da una condizione di semplice animatrice di salotti, pur aristocratici, a diva di incontestabile reputazione.

È del 1637 l'apertura a Venezia del primo teatro a pagamento e con esso dello stabilirsi di un nuovo sistema mercantile per l'opera, che toglie alle corti e ai loro signori i diritti di esclusività sugli interpreti, finora vincolati ad essi da una stabilità di servizio. Le cantanti non solo si affrancano come artiste, imponendosi autonomamente nella gestione della loro carriera, ma anche come donne liberate dal ruolo di ameni, piacenti e compiacenti passatempi.

Ai *cachets*, che vanno alle stelle, alle dispendiose trasferte e ai costumi sempre più preziosi si accompagnano le prime esibizioni pubbliche di divismo che combinano abilità professionale, a spettacolarità e a caparbia capricciosa. La cantante impone al mondo teatrale la sua "desiderabilità" di prima donna: conquista con i suoi virtuosismi

ed impone i suoi voleri di adattare musiche e recitati ai suoi desiderata di esecuzione. L'omaggio alla sua nuova immagine deve essere assoluto: a lei spetta il diritto di cantare più degli altri artisti, di ricoprire ruoli sempre più drammatici e complessi, proclamando una vera e propria egemonia sulla scena, affermando la sua indipendenza professionale e il suo talento, ma al tempo stesso incarnando per il pubblico una nuova immagine di donna protagonista.

Non solo l'artista infatti concentra su di sé ogni attenzione, ma anche i suoi ruoli evolvono.

Se l'emancipazione dalle corti segna affermazione personale e se il divismo assieme alla fama impone commistioni non sempre felici fra vita pubblica e vita privata ed espone la primadonna a pesanti pregiudizi (come nei casi di Anna Rieni, Anna Maria Sardelli o Vincenza Giulia Masotti), pur rimane significativo che da queste prime asserzioni di libertà – già di per sé significative anche per il prezzo imposto che richiedeva comunque di rimanere solo “oggetto di desiderio” e come tale comportarsi – lo spazio che via via queste donne si conquistano apre alle scene, e alla coscienza di un pubblico sempre più vasto, una finora inesplorata panoramica di ritratti femminili, concepiti con quella priorità di ruolo quale finora è stata raramente riconosciuta. Sono le grandi donne del passato come Giovanna d'Arco o Lady Macbeth, o le donne dalle passioni commoventi del periodo popolare di Verdi o delle eroine delle sue ultime superbe opere che assieme ai virtuosismi più esilaranti delle cantanti, e al loro divismo, s'impongono sulla scena.

Loro, le artiste, richiamano a questi quadri di vita, mentre, a loro volta, rimangono vittime di un'immagine di donna la cui volontà è sempre e solo “capriccio”, più o meno pittoresco, ma “capriccio”, espressione fuori norma, da “diva”.

“Prima donna” diviene sinonimo di divismo, con ciò escludendo l'apporto, qualitativamente primario, all'arte operistica e teatrale in genere della protagonista, tanto che, ricorda infatti Bellina, “la locuzione prima donna ... si può usare con significato proprio e tecnico oppure in senso metaforico anche per i capricci maschili”. Caso unico, a mio sapere, che un appellativo femminile sia imprestato al genere maschile, ma molto significativo se questo debba attribuirsi non ad eccellenza, ma a stravaganza e puerilità.

Rosella Mamoli Zorzi, che presiede il pomeriggio, parla di Margaret Fuller, proponendo all'uditorio la storia di quest'intellettuale americana dell'800, stimata ed apprezzata per il suo impegno di donna democratica, cui fu negato il diritto di una biografia che ne rispettasse davvero la vita. Dalla sua professione di giornalista ricavò conoscenza diretta del mondo di coloro che soffrono e sono emarginati, mentre le sue intelligenti frequentazioni di ambienti colti ed illuminati l'aiutarono a comprenderlo senza pietismi e a trasmetterlo ai suoi lettori con senso di verità e di partecipazione.

Dal 1846 al 1850 Fuller fu in Europa e a Roma partecipò attivamente alla lotta di liberazione, preparando anche un libro sulla Storia della Repubblica Romana. Del ma-

noscritto rimangono poche pagine, ritrovate da Thoreau sulle spiagge di Fire Island, uniche superstiti delle fatiche romane di Fuller al naufragio della nave che la riportava a New York.

Per l'alta testimonianza del suo tempo, per la sua fede nei principi proclamati dalla Dichiarazione d'Indipendenza Americana, per il suo conclamato appoggio al diritto delle donne di vedere la loro vita considerata in termini di eguaglianza e dignità al pari degli uomini, si decise di onorarne il ricordo in due volumi di *Memoirs*. E qui Margaret Fuller fu censurata, per offrirne un'immagine che secondo i canoni vigenti "fosse rispettabile": ogni sua espressione troppo forte venne modificata, ogni affermazione troppo rigorosa eliminata – letteralmente: i suoi manoscritti furono "sforbiciati" e interi passi andarono per sempre perduti in nome di un convenzionale ossequio alle maniere.

Una vita difficile ed ardua quella dell'intellettuale e giornalista liberale che tanto contribuì alla coscienza femminista ed una biografia davvero costruita *ad hoc* ed irricostruibile nell'autenticità del suo messaggio.

Senza ambire ad essere "prime", ma solo ad "essere" donne con responsabilità e professionalità sconfinata dai canoni, anche in seno al momento più esaltante della democrazia moderna: il Trascendentalismo americano. Proclamare diritti di vita, di libertà e di riconoscimento non fu mai facile.

Se il femminismo, inteso come onesta rivendicazione di giustizia civile, significa determinazione e coerenza ne abbiamo qui uno storico esempio, cui, però, questo *monumentum* "biografico" per i posteri rende ben poca giustizia, e in modo particolare se consideriamo che gli autori sono intellettuali, amici con cui Fuller condivise ideali e principi.

Se, come finora abbiamo visto, le biografie femminili sono perlopiù accordate su registri canonici, o proiettate in forme creative ben distanti dalla storia che rendono "difficile" l'acquisizione di una dovuta consapevolezza della realtà storica femminile, Berndt Ostendorf con la sua relazione ci introduce ad un esempio, fra i moltissimi, di biografia addirittura negletta. Anche questa, per inciso, dagli stessi circoli progressisti frequentati dall'artista in questione.

Si parla di Gertrude Käsebier, una fotografa del '900, pioniera in quell'arte che tanto diede al secolo, ma pioniera anche nell'offrirne una nuova filosofia con cui interpretare il ruolo femminile nell'ambito del sistema artistico stesso. In seno al modernismo, all'avvio di così importanti capovolgimenti nei linguaggi, promossi da avanguardie anche ideologicamente aperte al rinnovamento dei costumi, gli apporti delle donne, spesso fondamentali, non potendo per coerenza essere manipolati, sono quasi totalmente trascurati.

Ostendorf affronta qui l'impegno di studiare questa donna, cogliendone non solo l'aspetto professionale, ma insieme ad esso il suo significato storico-sociale. Käsebier

non è, infatti, solo innovatrice per i suoi canoni estetici che escludono le imposizioni dell'arte per l'arte, finendo per recludere l'intellettuale in torri d'avorio, ma soprattutto per un'impostazione inattesa dai più del concetto di impegno artistico.

Cresciuta ai margini della frontiera americana (nacque nel 1852 in un insediamento dello Iowa), legata ad un pragmatismo di vita che non ammette vezzi, sposa di un uomo d'affari tedesco e madre di tre figli, decide a trentasette anni di abbandonare la sicurezza della sua vita domestica per una vita di artista indipendente in un mondo dominato dagli uomini. Pur non abbracciando ideologie femministe, né ponendosi in dichiarata antitesi con i suoi colleghi, mantiene ferma consapevolezza degli ostacoli che una donna deve affrontare per la sua affermazione se è una donna, che del suo lavoro non fa una gratificazione metafisica, ma un mezzo di sostentamento. Alle tentazioni di un mondo raffinato ed élitario (cui il suo stesso maestro, Alfred Stieglitz la invita) preferisce la coerenza di scelte che la confrontano con il mondo, come è evidente dai suoi lavori tutti imperniati sulla scalfitura di tropi culturali maschilistici e astorici e sulla precisione e onestà iconografiche, senza per questo deludere obiettivi estetici di estrema cura. I suoi ritratti di donne, in particolare, esprimono la vera natura del suo impegno artistico e sociale, tesi come sono a contrastare le più estese convenzioni iconografiche: il matrimonio, rappresentato come incognita più che benedizione; la maternità, come dolore e sofferenza e non solo mistica realizzazione femminile.

Ugualmente testimoni di una visione storica scevra da distorsioni sono i suoi ritratti di pellerossa, dai quali traspare l'attualità del dramma di questo popolo schiacciato in un processo di acculturazione basato su valori antagonisti: da un lato il mito di tradizioni nobili e selvagge insieme, dall'altro la necessità di agire all'interno della cultura bianca. Ne è un esempio il ritratto di Zitkala-Sa, una scrittrice indiana emancipata, che la fotografa sa cogliere nella dignità della sua eredità come nella volontà d'integrazione nella nuova America. Vestita all'occidentale con stretto al seno un cestino intrecciato a mano, lo sguardo profondo di chi affronta la vita, ben lontano da ogni allusione vuoi erotizzante vuoi antropologico-estetica, è una donna del suo tempo per la quale "integrazione" deve significare coerenza e la cui bellezza deve risiedere in un'intelligenza del mondo.

Käserbier offre questa nuova dimensione alla sua arte: leggere la storia e lottare contro le ambiguità senza intransigenze, faziosità o confessionarismi. È evidente che la donna assume un ruolo maestro nella sua produzione, come diventa evidente che la sua professionalità, defilata rispetto ai codici vigenti di rappresentazione e al protezionismo maschile dominante, non ha ancora meritato attenzione, se non per una breve biografia, che ne considera solo la produzione artistica.

Lontano, ma affatto estraneo alle nostre leggi, è il mondo orientale.

Ce ne parla Alberta Fabris Grube, illustrandoci due storie di donne – una musulmana, Attia Hosain, una indù, Rama Mehita – che raccontano "storie di donne" durante la

spartizione del Pakistan. Si tratta, in realtà, di due autobiografie romanizzate che sconfinanò, però, in genere biografico esteso laddove, attraverso le protagoniste si rielabora un'esperienza personale sì, ma per ampliarla ad una riflessione sul ruolo della donna in un preciso contesto storico. Laila, in *Sunlight on a Broken Column* di Hosaim, e Geeta, in *Inside the Haveli* di Mehta, sono due donne dell'attualità, perfettamente ritratte nei loro pensieri e nei loro gesti, partecipi della loro società in evoluzione, perfettamente consapevoli di ciò, così come le autrici sono consapevoli che nei loro "romanzi" danno solo nomi fittizi a protagoniste di vite vere. Il loro impegno si svolge in campo politico e sociale (rifiuto dei matrimoni combinati e determinazione ad una propria cultura, ma anche responsabilità a rifiutare privilegi feudali o a lottare per la propria identità etnica e religiosa in un momento così drammatico per il paese), ma trova parimenti espressione nel privato femminile. Saper cogliere l'importanza delle tradizioni, pur così restrittive, per Geeta corrisponde all'acquisizione di una coscienza critica con cui ella matura nella persuasione, non facile, che è nella solidarietà femminile che l'armonia sociale trova più alta espressione. Nell'haveli, la chiusa struttura architettonica in cui si conduce la vita familiare, si può insegnare a leggere e a scrivere, si possono scambiare esperienze ed imparare ad affrontare più consapevolmente ed efficacemente quella società disgregata che irrompe fuori di esso e minaccia cultura ed identità. Ciò che è vero anche per Laila che, volendo leggere e ampliare il suo mondo di conoscenza, è capace di crearsi una sua indipendenza anche all'interno delle rigide leggi della "famiglia" e sa essere coinvolta negli avvenimenti, mantenendo sempre integro il suo spazio interiore.

Sono ritratti di vita femminile, la cui funzione non si discosta dal genere biografico. In società, come quella indiana, dove l'intelligenza femminile agisce più sottilmente in seno alla quotidianità delle istituzioni primarie – famiglia e scuola – un'esemplarità "pubblica" può rivelarsi ancora troppo lontana dall'esperienza comune, mentre racconti inseriti nella familiarità di esperienze ordinarie della storia, peraltro molto realiste, possono più agilmente porgersi come modello. E' significativo, a proposito, notare che mentre gli scrittori si dedicano con maggior interesse alle grandi saghe, ritraendo costumi ed evoluzioni sociali macroscopici, le scrittrici tendono a concentrarsi proprio su quel perno sociale che in ogni condizione rimane essere la donna, madre e conduttrice dei valori familiari, su cui più sottilmente agisce la coscienza dei mutamenti di valori e della responsabilità di un sacrosanto mantenimento dell'armonia.

La giornata si chiude con una *pièce* teatrale allestita da Paola Bruna: *Folli Femmine Futuriste*, in cui l'incanto della parola "creatrice" compendia l'anelito a dire, a rivendicare la dignità di queste poetesse e ad esibire la loro volontà di emancipazione dal "creato" maschile. Uno spettacolo ironico, provocante ed elegante che minaccia l'"ombra" dei silenzi... silenzi che il Comitato per le Pari Opportunità dell'Ateneo di Ca' Foscari s'impegna a penetrare.



Rosella Mamoli Zorzi

## Biografie difficili

La biografia è un genere letterario difficile, per lo spazio ristretto concesso per raccontare la vita di una persona. Ma proprio per questo la scrittura è ancora più impegnativa. Bisogna raccontare la vita di una persona in modo che sia interessante e utile per il lettore. La biografia è un genere letterario che si è sviluppato soprattutto nel corso del XIX secolo, con l'avvento della storiografia e della critica letteraria. In Italia, la biografia ha una lunga tradizione, che si è rinnovata nel corso del tempo. La biografia è un genere letterario che si è sviluppato soprattutto nel corso del XIX secolo, con l'avvento della storiografia e della critica letteraria. In Italia, la biografia ha una lunga tradizione, che si è rinnovata nel corso del tempo.

La biografia è un genere letterario che si è sviluppato soprattutto nel corso del XIX secolo, con l'avvento della storiografia e della critica letteraria. In Italia, la biografia ha una lunga tradizione, che si è rinnovata nel corso del tempo. La biografia è un genere letterario che si è sviluppato soprattutto nel corso del XIX secolo, con l'avvento della storiografia e della critica letteraria. In Italia, la biografia ha una lunga tradizione, che si è rinnovata nel corso del tempo.

La biografia è un genere letterario che si è sviluppato soprattutto nel corso del XIX secolo, con l'avvento della storiografia e della critica letteraria. In Italia, la biografia ha una lunga tradizione, che si è rinnovata nel corso del tempo.



Sono grata alla Presidente del Comitato per le Pari Opportunità dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Romana Frattini, e alla collega Daniela Ciani per avermi invitato a presiedere un pomeriggio di studio, di cui si pubblicano qui in parte le relazioni, che si è rivelato fruttuoso e animato, e apprezzato dal numeroso pubblico.

Le biografie – delle donne – sono spesso difficili, per le ragioni storicamente più evidenti – il lungo silenzio che per secoli ha avvolto la vita di così tante donne, la mancanza di documenti, la scarsità di elementi pubblici – e anche per altri motivi, che forse, oggi, non si riescono quasi ad immaginare. Pensando alle diverse luci con cui si può illuminare questo tema, mi è venuto da pensare alla biografia – difficile – di un'americana dell'Ottocento, Margaret Fuller (1810-1850), scrittrice e giornalista. Cresciuta nell'ambiente intellettuale di Boston e Cambridge, della Nuova Inghilterra di Emerson e di Thoreau, la Fuller applicò i principi fondamentali del Trascendentalismo – la fiducia in se stessi, l'idea che ogni uomo ha in sé le possibilità infinite del divino – alla sua concezione della donna. Fu la prima persona a considerare la storia delle donne e le possibilità di sviluppo della vita delle donne secondo queste idee, rafforzate dalla fiducia nei principi dell'eguaglianza proclamati nella Dichiarazione d'indipendenza (1776): “tutti gli uomini sono creati eguali e sono dotati dal loro Creatore di certi diritti inalienabili, fra i quali la Vita, la Libertà, e il perseguimento della Felicità”

Dopo aver diretto e pubblicato quasi da sola la rivista del Trascendentalismo, *The Dial*, per due anni (1840-1842), la Fuller raggiunse una certa notorietà pubblicandovi un saggio intitolato *The Great Lawsuit: Man versus Men, Woman vs. Women* (Il grande processo: l'uomo contro gli uomini, la donna contro le donne, 1843). Horace Greeley, grande giornalista e direttore del *New York Tribune*, sulla base della sua lettura di questo saggio, chiamò la Fuller a New York a collaborare al suo giornale e la aiutò a pubblicare in forma di libro, riveduto, il saggio sulle donne, con il titolo *Woman in the Nineteenth Century* (1845), uno dei primi e più importanti testi del femminismo americano. A New York l'orizzonte della Fuller si ampliò grazie al lavoro di giornalista che la portò da un lato a visitare le prigioni, i manicomi, gli ospedali della metropoli, e dall'altro a frequentare i concerti, le conferenze, gli avvenimenti culturali più importanti, per scriverne sul *Tribune*.

Nel 1846 la Fuller ebbe la possibilità di un viaggio in Europa, dove si trovò a partecipare ai grandi sommovimenti del '48. Da Roma assediata dai francesi scrisse le corrispondenze per il *Tribune*, prendendo attivamente parte alla lotta di liberazione italiana,

sia con i suoi articoli, sia come “regolatrice”, o direttrice, dell’Ospedale Fatebenefratelli sull’Isola Tiberina, allestito per ricevere i feriti della rivoluzione. A Roma anche la vita affettiva della Fuller maturò nell’incontro con Angelo Ossoli, di famiglia nobile papale, che si arruolò, con scandalo dei fratelli, nella Guardia Civica repubblicana. Dal Marchese Ossoli, forse sposato segretamente, la Fuller ebbe un figlio.

Caduta la Repubblica Romana, la Fuller, con Ossoli, il figlio e la bambinaia del piccolo, dopo un soggiorno a Firenze si imbarcò sul mercantile “Elizabeth” per ritornare negli Stati Uniti: a poche centinaia di metri dalla costa di Fire Island, presso New York, la “Elizabeth”, carica di marmo di Carrara per uno scultore americano, si incagliò e si spezzò in due. Qualcuno dei marinai si salvò legandosi ad un’asse e arrivando fra i marosi fino alla riva, altri annegarono travolti dai rottami e dalle onde. Scomparvero in mare Ossoli e Angelino, legato alla schiena di un marinaio. Un’ondata travolse Margaret.

Non furono ritrovati i corpi degli Ossoli né il manoscritto della storia della Repubblica Romana che sembra la Fuller avesse quasi completato: Emerson inviò Thoreau sulla spiaggia di Fire Island a cercare il manoscritto, ma solo alcune carte della Fuller furono ritrovate. Con le macchie di acqua dell’oceano si possono ancora in parte leggere alla Houghton Library di Harvard.

Nel 1852, per commemorare degnamente questa intellettuale che aveva creduto nell’eguaglianza delle donne, che aveva partecipato ai moti italiani con fede repubblicana, tre intellettuali della Nuova Inghilterra decisero di onorarla pubblicando due volumi di *Memoirs*. Emerson, William H. Channing, James F. Clarke decisero di pubblicare parte degli scritti della Fuller e testimonianze su di lei. È qui che la biografia della Fuller si rivela terribilmente difficile, perché per cercare di costruire un’immagine di Margaret che fosse “rispettabile”, per ricondurre questa figura all’interno dei canoni prevalenti nella società del tempo, i curatori non si fecero scrupolo di tagliare interi passi degli scritti della Fuller, di modificare parole troppo forti, di smussare ogni asperità. Ma lo fecero in maniera irreversibile, perché i manoscritti della Fuller furono tagliati, con le forbici: i grandi spazi rettangolari che costellano le carte della Fuller nella Houghton Library testimoniano della distruzione di interi pezzi di una vita intellettuale. La biografia difficile della Fuller, ricostruita da importanti studi femministi degli anni settanta, mostra, ancora, dei vuoti, irrecuperabili.

Gino Benzoni

**Presenze femminili nel *Dizionario Biografico degli Italiani***



«Bella di silenzio intendente»: così, se ben ricordo, Tommaseo, in *Fede e bellezza*, d'un personaggio femminile. Evidente che fa propria l'opportunità di star zitta. Mi viene in mente un'avvenente e intelligente fidanzata d'un giovane professionista in via d'affermazione, fiducioso nella quale s'è installato in uno studio sin lussuoso messo in piedi con grosse spese dalle quali si ripromette di rientrare in tempi brevi a suon di parcelle. Va da sé che in detto studio professionale una bella pianta aggiunge un tocco di classe. Ci pensa la fidanzata: sceglie la pianta acconcia alla bisogna e la fa pervenire accompagnata da un bigliettino. «Resterò in silenzio accanto a te» ci sta scritto. Vale per la pianta. E vale anche per l'aspirante sposa. Tutto bene? sino ad un certo punto. Il matrimonio non reggerà: i litigi scoppiano ben presto e lei, a disdetta del bigliettino d'accompagnamento, non li subirà muta. Difficile, anzi impossibile non parlare. Se non altro per lamentare che l'altro non parla. «Ti alzasti dal mio letto come da quello di una cortigiana, sazio dopo qualche ora di piacere violento». Così - nel *Fuoco* dannunziano -, sempre se ben ricordo, la Foscarina, ossia Eleonora Duse (ed aperta la relativa mostra alla fondazione Cini dall'1 ottobre 2001 al 6 gennaio 2002: volendo, quanti presenti all'incontro del 30 novembre o l'han già vista o la vedranno), al viriloide Stelio Effrena, ossia D'Annunzio stesso. Evidentemente la Foscarina già un po' sfiorita e/o la divina Eleonora o nel letto o dopo il letto qualche parola gentile se l'attendeva; e questa non c'è stata. E la donna s'è sentita adoperata, mero oggetto di sfogo sessuale.

M'accorgo che un po' goffamente cerco di posizionare - convocando i moncherini di reminiscenze residue di lontane letture adolescenziali (quelle fattibili a Belluno negli anni 50 del secolo scorso, nello scorso millennio; è anche grazie a quelle che non ne son sortito vitellino pronto a diventare, col prosieguo degli anni, vitellone; mi fossi limitato a frequentare solo il caffè *Deon* e il caffè *Manin* è ben questa la fisionomia che avrei assunto; ciò non toglie che qualche traccia di vitellonismo addosso me la senta; e, per dirla tutta, la conservo di proposito, a schivare tentazioni d'accademica zelite) - questo mio intervento all'interno d'un incontro la cui genesi è cafoscarina e, insieme, con una particolare curvatura. Quella d'esser promosso dal comitato per le pari opportunità. Non è che di questo comitato sappia molto. Suppongo propugni quel che dice la sua autointitolatura. E che le pari opportunità auspicate concernano, dentro le università, le effettive condizioni di partenza e d'arrivo. Sulla carta, per la cosiddetta carriera universitaria, non c'è distinzione per gli aspiranti maschi e le aspiranti femmine, beninteso, a detta carriera. In partenza tutti eguali. Ma, forse, in quel che son le condizioni mate-

riali dello svolgersi della corsa, la parità perde pezzi. Fatto sta che, nella facoltà di lettere dell'università di Ca' Foscari dove insegno, il totale del corpo docente ammonta - stando ai numeri che desumo da un verbale del consiglio di facoltà del 22 marzo 2001 - a 118 membri, di cui 19 donne; e, nella prima fascia, quella degli ordinari, le donne sono 4 su 40, il 10%. Francamente - ora che le statistiche raccontano di miglior profitto femminile nelle scuole medie superiori, di laureate più brillanti dei laureati e in tempi più brevi; e indicativo, altresì, che i 2 rappresentanti degli studenti che figurano dopo i docenti nel verbale che ho sott'occhio siano entrambi donne - c'è da constatare uno squilibrio. Da dedurne che, per le cattedratiche, il percorso è, forse, meno agevole, meno scorrevole, ossia, decisamente più difficile, più accidentato. Così in generale, si capisce; è un trend cui ognuno o ognuna può appiccicare una qualche storia particolare.

Che ci sia anche questo sottinteso nel titolo dell'incontro? *Biografie difficili*. Da un lato è un titolo eloquente, dall'altro è, non so se volutamente, enigmatico, ambiguo. Può essere inteso in due sensi: che la vita per la donna è meno facile, è, appunto, più difficile; oppure, ecco l'altro significato evincibile, che è meno facile, che è più difficile profilare le donne, biografare le donne. Ed è su questo secondo versante che procedo, avendo in mente il quale son esordito e citando il «silenzio» e le parole d'una donna a constatazione - così si può interpretare - che non ha sentito dal *partner* espressioni per lei gratificanti. Può andare? speriamo di sì. E, allora, proseguo. Mi vien da dire in prima battuta che l'editoria sta sfornando a getto continuo libri sulle donne, su questa o quella si capisce, libri di donne ossia scritti da donne e libri scritti da donne su questa o quella donna. Mi limito a ricordare qualcosa da e fra quel che è appena uscito, limitatamente al 2001. Già autrice di *L'amica Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano* (Milano, Mondadori, 1997) e di *La dama con l'ermellino* (Milano, Rizzoli, 1999) nonché di *La signora di Milano* (Milano, Rizzoli, 2000), Daniela Pizzigalli ora pubblica *La signora del Rinascimento. Vita e splendori d'Isabella d'Este* (Milano, Rizzoli). Silvia Calamati raduna interviste a donne in *Figlie di Erin. Voci di donne dell'Irlanda del Nord* (Roma, Edizioni Associate). In *Donne dell'Olocausto* (Firenze, Le lettere), a cura di due studiose americane, D. Ofer e L. J. Weitzman, particolare l'attenzione alle strategie di sopravvivenza, forme di solidarietà, di resistenza femminili nell'incubo atroce del nazismo. Rachele Farina profila *Simonetta. Una donna alla corte dei Medici* (Torino, Bollati-Boringhieri); è Simonetta Cattaneo, quella che dà il volto alla Primavera e alla Venere botticelliane, quella che, sposa a 16 anni di Marco Vespucci, diventa l'amante di Lorenzo de' Medici che poi la gira ad Alfonso d'Aragona per averlo alleato. Ristampata, dal Mulino di Bologna, *La regina Margherita* di Carlo Casalegno. Stampata, sempre dal Mulino, *La regina Vittoria e il suo tempo* di Rolando Marx. A Paolo Cesaretti, un bizantinista, si deve *Teodora. Ascesa di una imperatrice* (Milano, Mondadori), ove, rettificando la calunniosa deformazione di Procopio (questi dà per scontato che attrice mimica equivalga a prostituta), attraverso «la trama dei fatti della sua vita», ricostruisce la for-

mazione consapevole della diciottenne, nel 518, che, intronata nel 527, diventa per Giustiniano un autentico dono di Dio (*Theou doron* la chiama negli atti pubblici), dispietra un'eccezionale tempra di dominatrice. E di notevole risalto, sempre tra i titoli recenti, *Lo specchio di Elisabetta* (Milano, Mondadori) di Nadia Fusini, l'acuta e sensibile anglista; scorrendo questo suo ultimo lavoro, ne vengo confortato nel constatare che capisce di più storicamente chi frequenta intellettualmente, che so?, Virginia Woolf, di chi, timbrato storico da qualche anagrafe accademica, si limita a letture di lavori storici, s'appiccica alle fonti cosiddette storiche, è da queste talmente zavorrato che la sua scrittura non s'impenna. E, allora, valga per costui e per quelli come lui l'aforisma di Karl Krauss: dicesi storico colui che scrive troppo male per collaborare decentemente a un quotidiano. Si converrà: Nadia Fusini scrive bene, scrive benissimo. Ed è un piacere leggerla anche in un quotidiano. E nello stesso quotidiano - «la Repubblica» - è pure un piacere leggere Benedetta Craveri, l'autrice di *La civiltà della conversazione* (Milano, Adelphi), ove son evocate e convocate madame di Longueville, la duchessa di Montbazon, la marchesa di Sablé, la duchessa di Montpensier, madame de La Sabbière, madame de Sévigné, madame de La Fayette, madame de Maintenon, Ninon de Lenclos, la marchesa di Lambert, madame de Tencin. Lungo il '600 sino alla prima metà del '700: questo, grosso modo, l'arco cronologico del libro. E soprattutto seicenteschi i *Sospiri e palpiti* (Genova, Marietti) femminili antologicizzati da Giuliana Morandini. «Se Vostra Signoria potesse penetrar l'animo e il desiderio mio come penetra i cieli» scrive Virginia Galilei, ossia suor Maria Celeste, al padre. Ma è lo scienziato interessato a capire la figlia quanto lo è alla volta celeste? Tra le tante storie fattibili c'è anche quella delle presenze femminili accanto e nell'ombra dei grandi uomini, dei personaggi di spicco. Se si guarda all'editoria inglese - e non occorre un gran sforzo: quel che ora segnalerò lo desumo da un numero di «Io donna», il supplemento del sabato del «Corriere della sera» -, ecco che, tanto per dire, son usciti, sempre nel 2001, tre libri, tutti e tre scritti da donne: in uno si racconta della moglie di Livingston, l'esploratore, e di quella di Stevenson, lo scrittore; in un altro è protagonista la moglie di Darwin, lo scienziato; e, infine, un altro ancora è dedicato a Vivienne Haigh-Wood, la prima moglie di Eliot, quella relegata nel 1938 in una clinica psichiatrica dove morrà di lì a 9 anni per eccesso di barbiturici.

Potrei proseguire con altri titoli, sempre spulciando tra gli ultimi usciti. Ma mi fermo, limitandomi a sottolineare che ora alle donne l'opportunità di scrivere di donne l'editoria la offre e che, a maggior ragione, si slargano le occasioni di lettura mirata sul versante dei profili e/o delle tematiche femminili. Non è che me ne intenda. Ma - come dice Oscar Wilde - non occorre bere tutta la botte per capire la qualità del vino. In altre parole basta un'occhiata rapida per registrare sin un *trend* impetuoso di temi, scritture, letture femminili. Se qui mi dilungo sul *Dizionario biografico degli italiani* è perché non mi pare venga adeguatamente adoperato. Eppure è uno strumento da un pezzo disponi-

bile; costituisce un'opportunità a portata di mano. Mi si può obiettare che scopro l'acqua calda. Il che è vero, ma sino ad un certo punto. Stampata, nel 2000 (Milano, Mondadori), *Illuminata* di Patrizia Carrano. Tempestiva Miriam Mafai - brillante giornalista, studiosa, attenta al versante femminile con una sensibilità fatta anche di intelligente militanza femminista; a lei si devono, tanto per dire una monografia su Pontecorvo, il fisico, un saggio sul miracolo economico, un riandare al «com'eravamo» a salutare il P.C.I., a dar l'addio alla sua sede storica, quella in via delle Botteghe Oscure - ne segnala l'uscita in «la Repubblica» del 6 giugno, appunto, 2000, nelle pagine 54-55. Il libro della Carrano è, grosso modo, un romanzo storico: racconta di Elena Corner Piscopia (1646-1684), la figlia naturale del patrizio veneziano Giovanni Battista Corner del ramo, appunto, dei Piscopia, da Episkopi, il feudo cipriota la cui titolarità - ancorché Cipro sia da un pezzo turca - è sbandierata quale tratto distintivo. A disdetta dell'opposizione del vescovo di Padova - allora Gregorio Barbarigo, il futuro beato e poi il futuro santo - pel quale è un'autentica bestialità, uno «spropósito», il «dottorar una donna», costei, il 25 giugno 1678, consegue l'alloro dottorale in filosofia. È la prima donna laureata nella e della storia. E come tale celebrata e come tale famosa in vita e pure dopo la morte. Per carità: non è obbligatorio saperlo. Ciò non toglie che la Mafai, prima d'asserire - nella sua segnalazione - che, in *Illuminata*, la «vita» della Cornaro o Corner «viene ricostruita per la prima volta», magari un minimo poteva esser meno sbrigativa e frettolosa. È chiaro: c'è sempre una prima volta. Ma se il lettore o la lettrice d'un libro apprende, leggendo detto libro, per la prima volta dell'esistenza di questo o di quella, di questa o di quello, ciò non autorizza ad assegnare al libro da cui s'apprende una qualche primazia. Elementare Watson, direbbe Scherlock Holmes. Ad esser precisi la Carrano ritorna per l'ennesima volta sulla figura di Elena Corner Piscopia. Si fosse presa la briga di consultare il *Biografico*, la Mafai non avrebbe innalzato la «prima volta» della propria personale informazione a benemerenda d'un'autrice, la Carrano, esaltata a scopritrice. Componimento misto di storia - la più risaputa e trita - e d'invenzione personale *Illuminata* di costei. Nessuna scoperta. Solo ripresa, con un po' di solfeggio di scrittura, del noto. Da valutare l'eventuale lievitazione, allora, della riscrittura. E ciò previa consultazione, nel *Biografico*, della voce - nel vol. XXIX (Roma 1983), alle pp. 174-179 - dedicata alla Cornaro e, magari, anche a quella dedicata a suo padre (*ibid.*, p. 223-226). Abbondante l'indicazione delle fonti, della bibliografia, stratificatasi quest'ultima lungo i secoli. E, volendo pignolare, per parte mia mi vien da segnalare che, ancor viva la Cornaro, c'è stato chi - Antonio Lupis - ne ha stesa una sorta di biografia romanzata pubblicata a Venezia nel 1679 col titolo di *L'eroina veneta ovvero la vita di Elena Lucretia Piscopia ...*. Forse esagero. Ma la svista della Mafai mi par grossa. E indicativa d'ignoranza - nel senso di non utilizzo, di non ricorso - d'uno strumento la cui consultazione dovrebbe, invece, essere scontata.

Ciò nel corso degli studi in genere, ciò anche nelle riesumazioni di profili femminili

a fini di valorizzazione monografica e/o ad approfondimento del filone storia delle donne, storie di donne, di penombre claustrali, di slanci devozionali, di vicende matrimoniali, di affetti privati, di conati d'emancipazione, di contrastate affermazioni e via elencando. *Mare magnum il Biografico*. A saperlo adoperare con criterio - e questo si forma coll'abitudine a consultarlo sistematicamente -, ne sortiscono navigazioni fruttuose. Quanto meno non se ne sbarca a mani vuote. E se si cerca un nome e questo manca, l'appuramento anche dell'assenza è un risultato. Nessun *onomasticon* è esaustivo. Va da sé che le lacune abbondano. E sta al prosieguo degli studi colmarle. La scoperta dell'inedito vale anche per i personaggi maschili e femminili. Ma prima d'annunciare la scoperta, controllare se è veramente tale. E, allora, consultare il *Biografico*, in via preliminare. D'accordo? speriamo di sì. Lo si trova in consultazione nelle biblioteche, nelle sale di studio. Ed è visibile, visibilissimo. I volumi finora usciti - tra il 1960 e il 2001 - son 57. Dedicata ad Aaron Pietro (1489-1545), teorico della musica la prima voce nel I volume; a Vincenzo Gonzaga (1605-1694) duca di Guastalla l'ultima voce del LVII. Prevedibile ci vogliano, almeno, altri 40 anni perché arrivi alla Z e necessiti, almeno, d'un'altra cinquantina di volumi. Così se il cammino costruttivo non vien disturbato, non viene intralciato. Sempre sotto accusa il *Biografico* all'interno dei consigli d'amministrazione dell'Enciclopedia Italiana che lo produce: procede troppo lentamente, costa troppo. E c'è chi avrebbe voluto troncarlo di brutto. E c'è chi preme per ridurre le voci a schede riassuntive, arrivando così in fretta alla Z. Finora il *Biografico* ha retto. È un'impresa di gran rilievo civile. E, come tale, abbisogna d'un contesto civile. È un'opera meritoria, che fa onore all'Italia. Va lasciata procedere senza interferenze di faccendieri in politica, di politici in faccende. E se costa, si tratta d'un investimento culturale di gran portata da assecondare, da tutelare perché arrivi alla fine senza brusche accelerazioni, senza contrazione degli spazi, senza drastici sfortimenti delle voci previste. Mi dicono che Ciampi gradirebbe saperlo concluso pel 2011. Scade quell'anno il 150° dell'unità d'Italia. Meglio il *Biografico* finisca più tardi, bene, molto più bene, piuttosto che, di qui a 9 anni, malamente per solennizzare tale scadenza. Volendo, il presidente della Repubblica può onorare il tricolore cui tanto tiene non facendoci vergognare di quel che si combina nel Palazzo; che pensi a tener a freno - e un po' lo potrebbe - chi mal legifera, chi mal governa. E non si metta anch'egli a premere dall'esterno sul *Biografico*.

M'accorgo che sto partendo per la tangente. Ogni minaccia - da dentro l'Enciclopedia Italiana e da fuori, dal Palazzo e dintorni; e ciò col pretesto dei costi, quasi sia il *Biografico* la voragine - al *Biografico* è per me un segnale d'un incarognimento della situazione, d'un ulteriore involgarimento di quel che è la pinacoteca deprimente dei potenti col loro triviale sproloquiare, barzellettare, gesticolare. Ma in questa sede debbo stare in tema. E ci rientro, accontentandomi di segnalare che il *Dizionario biografico degli italiani*, ora arrivato al LVII volume, non è un fungo sbucato dall'umido d'un sottobosco reduce da una pioggia. A spiegarlo dovrei fare la storia del *Biografico*,

dovrei partire da Fortunato Pintor - il bibliotecario del senato, lo zio di Giaime e di Luigi, in disgrazia (e ciò torna a suo onore) col fascismo - e dal suo lavoro certosino d'un'imponente prima schedatura di migliaia e migliaia di nomi, tutti biografabili, ai fini d'un grandioso *Onomasticon*, cui costantemente ricorrere, da usare sistematicamente, a mo' d'opportunità sempre attivabile per qualsiasi ricerca, per qualsiasi storia: del diritto, dell'arte, della musica, della medicina, della scienza, della banca, della guerra, della pace, degli antichi stati, dell'impresa, dell'industria, della spiritualità, della filosofia, dell'economia, della contabilità, dell'amministrazione, del notariato, dell'architettura, dell'università, della pedagogia, dei viaggi, delle esplorazioni, del teatro, dello spionaggio, delle avventure, delle corti, della letteratura, della famiglia, del cardinalato, del papato, della teologia, delle missioni, delle vocazioni, della Chiesa, delle chiese, della carità, dell'assistenza, della santità, della burocrazia, dei ministeri, dei monasteri, delle commende, dell'agricoltura, dei trattati, della diplomazia, delle prebende, delle tangenti, delle onorificenze, delle carriere, delle finanze, della millanteria, della delinquenza, della repressione, del carcere, dell'ospedale, dell'associazionismo, della nobiltà, degli ordinamenti, della giustizia, delle condanne, dell'alchimia, dell'erudizione, della città, del giornalismo, della numismatica, del collezionismo, del restauro, delle dottrine politiche, delle feste, dei ricevimenti, dei monumenti, del pionierismo, delle scoperte, dell'immigrazione, dell'emigrazione, della predicazione, dei volgarizzamenti, dell'editoria, della genealogia, della mercatura, del falso, del feudo, dell'etnologia, dell'impostura, della congiuntura, della mitografia, della storiografia, dell'imprenditoria, della bonifica, del governo delle acque, del buon governo, del malgoverno, delle ambizioni, dei progetti, delle illusioni, delle delusioni, dell'archivistica, della diplomatica, della sfragistica, dell'epigrafia, della fotografia, della cinematografia, della politologia, della fattività, della neghittosità, della vedovanza, della ricchezza, dell'avvocatura, del funzionariato, dell'indigenza, dei sentimenti, del paesaggio, delle accademie, del pregare, del bestemmiare, della massoneria, delle deputazioni di storia patria. Mi fermo, ma potrei continuare a lungo. Innumeri le storie possibili e vieppiù confezionabili nella misura in cui evocabili e convocabili, a costruirle, nomi, cognomi, protagonisti, comparse. Tastiera a disposizione dei più svariati esercizi storiografici lungo il tempo - dall'alto medioevo alla contemporaneità - l'italico *onomasticon* allestito dai volumi finora usciti del *Biografico*. E per la storia delle donne? certo: anche per la storia delle donne. È ben per questo che ci siam permessi di redarguire (si fa per dire) un'*autoritas* in fatto di consapevolezza di valenza al femminile quale Miriam Mafai per aver enfatizzata la Carrano a riesumatrice scopritrice di Elena Corner Piscopia. La Mafai è ben la curatrice di *Le donne italiane: il chi è del 900* (Milano, Rizzoli, 1993). Ecco: al «chi è?» il *Biografico* risponde ampiamente, naturalmente sin dove arrivano i volumi che a mano a mano escono. Qui senza utilizzare tutti i 57 finora stampati, mi limito, a titolo esemplificativo, ai primi 31. Perché? Perché, nel 1989, ne è uscito l'indice, vale a dire il vol. XXXV. Basta prendere in mano

questo per constatare che al *Biografico* non son sfuggite la duchessa Vittoria Accoramboni (1557-1585), la poetessa Vittoria Aganoor (1855-1910), la cantante Lucrezia Aguiari detta la Bastardina o la Bastardella (1743-1783), l'amante d'Alfonso d'Aragona Lucrezia Alagno (1430-1479), la marchesa di Saluzzo Alasia di Monferrato (muore attorno al 1232), l'attrice Giulia Alberti (1810-1872), la terziaria francescana beata Ludovica Albertoni (muore nel 1532), la pittrice Luigia Maria Rosa Alboni (muore nel 1759), la scrittrice Barbara Allason (1877-1968), Elena d'Altavilla (sec. XI) figlia di Roberto il Guiscardo, la cantante Anna Maria Lodovica d'Ambreville (1693-1760), la beata Diana d'Andalò (morta nel 1236), la terziaria domenicana beata Osanna Andreasi (1449-1505), la fondatrice delle Orsoline santa Angela Merici (1471-1540), la pittrice Sofonisba Anguissola (1531-1626), la figlia del re dei Longobardi Desiderio badessa Anselperga (sec. VIII), la vicaria del regno di Sicilia Eufemia d'Aragona (morta nel 1359), la letterata Debora Ascarelli (sec. XVI), la signora di Rimini Isotta degli Atti (1433-1474), la poetessa Laura Bacio Terracina (1519-1577), la poetessa improvvisatrice Teresa Bandettini (1763-1837), l'archeologa Luisa Banti (1894-1978), la cantante lirica Marianna Barbieri (1818-1887), la «modella di antiche virtù» Alessandra Bardi (1412-1465), la cantante Eleonora Baroni detta l'Adrianella (1611-1670), la piagnona (ossia dei piagnoni, i fautori di Savonarola) domenicana Camilla Bartolini Rucellai (1465-1520), l'impresaria nonché attrice nonché cantante Lucia Elizabeth Bartolozzi (1797-1856), la ballerina Giovanna Margherita Bassi (nata nel 1765), la scienziata Laura Bassi Verati (1711-1778), la coreografa Teresa Battaggi (1890-1957), la produttrice cinematografica, oltre che attrice e cantante, Gemma Bellincioni (1864-1950), la giudichessa di Cagliari Benedetta di Massa (1194-1232), la patriota Carlotta Benettini (1812-1873), la mistica Orsola Benincasa (1547-1618), la mistica Isabella Cristina Berinzaga (1551-1624), la patriota Teresa Berra (1804-1879), la poetessa Orsola Bertolai (1531-1592), la badessa benedettina Betlemme (sec. XII), la scrittrice Paola Bianchetti (1876-1938), la pedagogista Angiola Bianchini (1826-1915), la compositrice Emma Teresa Bianchini (1890-1929), la badessa servita e quietista Maria Arcangela Biondini (1641-1712), la moglie di Manzoni Enrichetta Blondel (1791-1833), la storica della scienza e direttrice di museo scientifico Maria Luisa Bonelli (1917-1981), la sindacalista Argentina Bonetti (1866-1942), la miniaturista Francesca Bracci (sec. XVIII), l'aderente alla Riforma Isabella Bresegna (1510-1577), la benefattrice Maria Brignole Sale (1811-1888), la pianista e compositrice Maria Brizzi (1775-1811), la beata e divinatrice domenicana Lucia Brocadelli (1476-1544), la dama di corte Leonora Brogna (secc. XV-XVI), l'acquarellista Ida Cadorin (1879-1975), la beata Clarissa Eustochia Calafato (1434-1485), la pedagogista Matilde Calandrini (1799-1866), la costumista e storica del costume Emma Calderini (1899-1975), la Gaia da Camino dantesca (1270-1311), la scrittrice Maddalena Campiglia (sec. XVI), la pittrice e archeologa Marianna Candidi (1756-1826), l'intarsiatrice Caterina

Caniana (1697-1784), l'attrice e didatta Wanda Capodaglio (1889-1980), la scrittrice e scenografa Benedetta Cappa (1897-1977), la benedettina nonché giornalista nonché un po' femminista Enrichetta Caracciolo (1821-1901), la numismatica Secondina Lorenza Eugenia Cesano (1879-1937), la maestra di cappella e compositrice Maria Rosa Coccia (1759-1833), la filantropa Giulia Vitturina Francesca Colbert nonché marchesa di Barolo (1785-1864), le arpiste Elsa Gabriella (1892-1964) e Emma (1864-1936) Consolini, l'insegnante elementare, sindacalista e militante antifascista Alda Costa (1876-1944), l'attrice sin da bambina nonché commediografa Gemma Cuniberti (1872-1940), la letterata e animatrice culturale Silvia Curtioni (1751-1835). Una manciata di nomi, tanto per dare un'idea di quel che il *Biografico* offre. Se poi si tratta di figure di spicco - le sante come Agnese, Chiara, Caterina; Paolina Bonaparte; Angelica Balabanoff; Caterina Cornaro; Caterina de' Medici; Lina Cavalieri; Lyda Borelli; Elisabetta Caminer; Rosalba Carriera; Teresa Casati; «Contessa Lara», ossia Eva Giovanna Antonietta Cattermole; Bona Sforza -, imprescindibile la consultazione della relativa voce. Col che mi pare d'aver ampiamente suffragato lo scopo del mio intervento: persuadere le donne in caccia di donne - per una qualche storia delle donne e/o per un qualche riscontro d'una, più o meno significativa, presenza femminile su questo o quel versante storiograficamente praticabile - all'uso del *Biografico*, adoperando intanto quel che c'è e, eventualmente, colmando quel che non c'è. Nelle biblioteche pubbliche in genere è consultabile. Se così è, è una pari opportunità per femminucce e maschietti con un minimo di curiosità.

Beninteso: una pari opportunità di lettura, di utilizzo per possibili svolgimenti, per possibili approfondimenti, per ricerche in corso, per spunti nonché - visto che ogni voce è corredata di fonti e bibliografia ad essa, alla voce, relative, ad essa direttamente pertinenti - per, appunto, appuramenti bibliografico-fontologici. È chiaro: le fonti, la bibliografia grazie alle quali è sagomabile un profilo son sì indicate nella misura in cui permettono la sagomatura, ma, nel contempo, valgono per periodo, per luogo, per l'ambiente, per le circostanze, per i rapporti, per il contesto. E come tali si prestano a più usi, son multiuso. Quanto alle donne presenti nel *Biografico* l'esemplificazione poc'anzi fornita è campionario indicativo dei settori - dalla musica alla devozione, dal teatro alla pedagogia, dal Risorgimento al sindacalismo, dalle arti figurative alla letteratura, dalla moda alle corti, dalla conversazione all'università - nei quali s'incontrano volti femminili. E ciò sempre poggiando su fonti e sulla bibliografia già utilizzante dette fonti. E qui potrei anche fermarmi. Ma il discorso è anche quantitativo. E, allora, è da badare ai numeri. E, allora, occorre procedere un altro po'. Continuo, pertanto, a tener sott'occhio l'indice dei primi 31 volumi, ossia il vol. XXXV che registra in ordine alfabetico i lemmi di tutte le voci con iniziali, A, B, C pubblicate nei volumi I-XXXI e XXXIV (ossia il supplemento d'aggiornamento, ché per figurare nel *Biografico* bisogna esser morti, e di recupero delle omissioni più vistose). Ben 14 mila voci circa quelle apparse nei pri-

mi 31 volumi del *Biografico* e nel supplemento. Le scorro numerando le donne. Son sulle 400. Nemmeno il 3%. Decisamente poche. Collaboratore del *Biografico* da oltre 40 anni, suppongo d'avergli fornito almeno 300 voci. Grazie all'indice, posso, quanto meno, precisare che le voci da me compilate che compaiono nei voll. 5-29 sono 145. E son tutti profili maschili - si va dal giurista seicentesco bresciano Lodovico Baitelli al poeta cretese Vincenzo Corner (1553-1613) - salvo quello di Claudia de' Medici (1604-1648), duchessa d'Urbino e poi arciduchessa d'Austria. Un solo profilo di donna su 145. E, se ben ricordo - ci metterei troppo tempo a controllare - nemmeno uno nelle oltre (se non vado errato; per essere preciso attendo un prossimo volume di indici) 150 voci poi compilate pubblicate nei volumi non ancora indicizzati. Son cifre eloquenti: 400 (all'incirca) donne su 14 mila voci tra la A e la C; 1 donna su circa 300 voci allestite dal sottoscritto in più di 40 anni di collaborazione. Che dedurre? che il *Biografico* è una bieca roccaforte maschilista, cui dan man forte collaboratori quali il sottoscritto a loro volta incarogniti maschilisti? francamente parlando una risposta del genere sarebbe errata. A voler pignolare c'è, per dir così, una quota rosa e in sede di committenza, ossia nella redazione che commissiona le voci, e in sede di fattura, ossia di compilazione. Ancorché minoritarie, rispetto ai collaboratori, ci son ben le collaboratrici, come, a monte, ci son le redattrici. Impressionante, invece, la sperequazione tra uomo e donna nelle voci. E a voler aumentare il numero delle donne non c'è che stanarle dai profili maschili quali madri, sorelle, mogli, figlie, amanti. Risultato d'uno spoglio di fonti e bibliografia il censimento dell'*Onomasticon* da biografare. Ebbene: da addebitare anzitutto a quelle - le fonti e la bibliografia - l'impossibilità d'una quota rosa sia pur minimale. Da quelle, le fonti e la bibliografia sulle prime cresciuta, saltan fuori pressoché esclusivamente maschi. È una risultanza oggettiva che produce lo squilibrio, squilibratissimo *Onomasticon* predisposto ad attivare il biografare del *Biografico*, le biografie alfabeticamente ordinate nei volumi di questo.

Naturalmente la cosiddetta situazione delle fonti non è qualcosa di depositata una volta per tutte. Da un lato è allargabile, a mano a mano affiorano altre fonti. Dall'altro è movimentabile e vivacizzabile laddove le fonti son adoperate diversamente. Mobile il rapporto tra studi e fonti. Quelli poggiano su queste, ma nel contempo le movimentano coll'andirivieni dell'esegesi ermeneutica. Cangiante lungo i tempi e nei temi e nelle procedure l'impegno storiografico. E ora caratterizzato da un infittirsi di titoli frutto d'indagini di studiose attente e a vicende di donne e a vicende al femminile, ossia ricostruite colla testimonianza delle donne. Va da sé che ne consegue un *Onomasticon* tale da innescare un'inversione di tendenza rispetto allo squilibrio che abbiamo constatato nell'indice del *Biografico* relativo alle voci dalla A alla C. I nomi - lo s'è detto - saltan fuori dalle fonti e dalla bibliografia. Se quelle s'allargano e/o son interrogate altrimenti grazie all'affinarsi di questa, ecco che non solo la pinacoteca dei personaggi e delle compare aumenta, ma anche, nella pinacoteca sgomitano, riesumate dai giacimenti degli

archivi e delle biblioteche, a reclamare visibilità, sempre più numerose le donne.

Per quel che mi concerne continuo a confezionare voci per *Biografico*. È sempre questo il committente di profili pei volumi in corso. Ultime voci a mia firma pubblicate nell'ultimo volume stampato dei Gonzaga tutti maschi. Ancora di maschi i profili da me inoltrati successivamente per la stampa in volumi successivi: un Grimaldi genovese ministro degli esteri in Spagna nel 700; uno spione nella Venezia seicentesca di cognome Granzino; un vescovo di Padova e cardinale seicentesco di recente santificato (è S. Gregorio Barbarigo). Ora sto trafficando per confezionare, con pazienza artigianale, dei Grimani. Son tutti nobili veneziani: uno è cardinale; un altro è un patriarca d'Aquileia; un altro ancora è un abate delinquente. Anche questi son maschi. Per l'ennesima volta, dopo aver stabilito quando il personaggio da profilare è nato e morto, cerco di dire quel che ha fatto e disfatto nell'arco della sua esistenza. Per l'ennesima volta il sesso del biografando è maschile. E non è colpa mia e non è colpa del committente, il *Biografico*, che è anche il destinatario di queste mie fatiche. Son le fonti e gli studi sulle fonti a fornire nomi per lo più maschili, anzi quasi tutti maschili. Ma non sarà sempre così. Da un po' di tempo - nel corso delle mie ricerche - mi capita infatti d'incontrare sempre più sovente nomi di donna, anche se personalmente non li cerco. Ora, come ho già detto, debbo parlare dei Grimani. Va da sé che, a tal fine, scorro, se non altro per correddare il profilo d'un'abbondante indicazione archivistico-bibliografica, parecchio materiale d'archivio e studi vari d'argomento veneziano. Tra questi ultimi mi viene tra le mani *Aspiring Saints. Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750* (The John Hopkins University Press, Baltimore and London 2001) di Anne Jacobson Schutte, docente di storia all'University of Virginia. Scorro, com'è mia abitudine, l'indice dei nomi. Ovviamente vi cerco i 3 Grimani affidatimi dal *Biografico*. Non ci sono. In compenso vi figura tal Marietta Grimani, una popolana nata a Venezia in una famiglia d'ascendenza cipriota, arpionata, nel 1667, dal S. Uffizio coll'accusa di stregoneria. Per strega non si riconosce. Campa - diremmo oggi - facendo, alla buona, l'estetista. Strappa i peli, son sue parole, depila, e mette un po' a posto i capelli a una clientela costituita - lo riconosce - per lo più da prostitute. Tutto sommato mi è più simpatica Marietta Grimani dei tre che, invece, biograferò. Questa sbarca il lunario come può. I tre biografandi sono accomunabili dall'ingordigia di prebende, di rendite, di commende. E quello cardinale pretende di diventar papa; quello patriarca pretende di diventar cardinale; quello abate s'accontenta di spadroneggiare circondato da bravi. E se salta fuori Marietta Grimani è perché processata dal S. Uffizio, un tribunale tutto maschile. Maschili le carte processuali. Ma tra queste ben affiorano voci di donne, pene di donne, fierezze di donne. Forse sarebbe da auspicare un *Dizionario biografico* da dedicare solo alle donne. Racchiuderebbe altre storie e, magari, un po' di storia altra.

Protagoniste le donne nelle opere d'invenzione (Anna Karenina, madame Bovary), coprotagoniste (la manzoniana Lucia, la Pisana di Nievo), a tanta centralità nella narra-

tiva non corrisponde certo la storiografia. In questa son marginali, incidentali, se non, addirittura, assenti. Duplice l'accezione di storia. I fatti oggetto dell'esposizione e l'esposizione dei fatti, ossia la storiografia. *Le res gestae* e il loro racconto. *Rerum gestarum scriptor*, nel lessico dell'antica Roma, lo storico. I fatti e la coscienza che se ne ha. È nella coscientizzazione della vicenda umana che s'attesta la storiografia. Una consapevolezza al maschile vien da dire stando alla marginalità storiografica, lungo i secoli, delle donne. Ma i titoli menzionati, un po' alla rinfusa, usciti nel 2001 son attestazioni di marcia storiografica alla volta d'una centralità impiantabile anche al femminile. Da un lato s'allarga il ventaglio tematico: ovviamente le storie della vita quotidiana, della cultura materiale, della pietà son fattibili solo dando volto e voce alle donne. Dall'altro sempre più dilatata la cosiddetta quota rosa nei ranghi delle milizie di Clio. Le storiche son arrivate! E scrutinando la stessa documentazione dalla quale gli storici han desunto storie di uomini, ecco che, assumendo un altro punto di vista, posizionandola diversamente, le storiche s'accingono a desumerne storie di donne. E ciò con effetto di ricaduta sulla storiografia tutta, nella coscienza dei fatti. E naturalmente di questi è auspicabile un'idea non micagnosa, inclusiva dei miti, delle affabulazioni. Magari leggenda la titolarità veneziana delle reliquie marciane. Epperò motivante la costruzione della basilica marciana all'interno della quale i mosaici raccontano che i resti di S. Marco sono stati portati proprio lì, dove appunto, la basilica li tutela e li valorizza. Magari non fatto la *translatio*, ma produttrice del fatto tangibile: la basilica dedicata all'evangelista. Dio, con la costola tolta ad Adamo dormiente, forma Eva, racconta la Bibbia. Nelle bronzee porte del duomo di Augsburg (sec. XI), in quelle del duomo di Monreale e in quelle della chiesa di S. Sofia a Novgorod - edifici entrambi del sec. XIII - Iddio tira Eva per la mano, estraendola, a mo' di levatrice, dal fianco aperto d'Adamo. Un po' incinto questo, sia pure per modo di dire. Fatto sta che è inseguibile il motivo folclorico dell'uomo incinto e nel tempo e nello spazio. E l'ha già fatto in, appunto, *L'uomo incinto. La donna, l'uomo e il potere* (Cosenza, Lerici, 1979) Roberto Zapperi, il quale è sin dall'inizio attivissimo e consapevole regista, specie pel settore storia moderna, dei volumi del *Biografico*. Questo per dire che c'è, nel *Biografico*, una sensibilità storiografica estremamente propositiva oltre che ricettiva. Insomma: è un'opportunità e per incontrare qualche biografia difficile di donna e per verificare quali siano le difficoltà di documentazione e, prima ancora, di prospettazione che comporta il profilare parvenze femminili.

«Io non sarei mai così ambiziosa da osare, pensavo, cercando negli scaffali i libri che non c'erano, di suggerire di riscrivere la storia, benché devo dire che così com'è, spesso sembra un po' strana, irrealista, storta», ossia, azzardo ad aggiungere, sin con una gamba sola. Aggiungibile «un supplemento alla storia», magari «chiamandolo ... con qualche nome poco cospicuo, in modo che essa», la storia, «possa includere le donne», ancorché pacatamente, «senza ferire nessuno». Così Virginia Woolf citata - con assoluta pertinenza - da Tiziana Plebani ad introduzione del suo *Il «genere dei libri»*. *Storie e rappresenta-*

*zioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna* (Milano, Franco Angeli, 2001). È, questo della scrittrice, un invito alla riscrittura intendente a mio avviso molto più persuasivo dello starnazzare metodologico negli accademici pollai, ove i galli fan chicchirichì e le galline fan coccodè.





La storia del divismo comincia a Venezia nel 1637, quando apre con l'*Andromeda* il primo teatro d'opera a pagamento nella storia. L'evento, gravido di conseguenze, fra l'altro modifica la condizione dei cantanti che a corte fornivano un servizio stabile, spostandosi docilmente se richiesti o prestati da un principe all'altro: è il caso di Andreana Basile,<sup>1</sup> sorella del poeta, o di Virginia Ramponi, moglie dell'attore Giovambattista Andreini.<sup>2</sup> Invece con l'avvento del sistema mercantile gli interpreti si adattano brillantemente allo scambio e all'offerta di lavoro che, superando la domanda nelle sale sempre più numerose, determina la crescita smisurata delle parcelle, soprattutto per la prima donna. Basti pensare che nel 1685 Margherita Salicola canta a Venezia *Penelope la casta* contro un compenso di cinquecento doppie, pari a diciannovemila lire venete o a duemila scudi circa, una cifra che nel 1638, per la rappresentazione della *Maga fulminata*, copriva il costo dell'intera compagnia.<sup>3</sup> E non si tratta di un fenomeno inflattivo, dato che lo stipendio degli orchestrali rimane invariato nel corso di quei cinquant'anni.<sup>4</sup> Insieme al *cachet*, salgono alle stelle la fama e la necessità di viaggiare, anche perché le cosiddette virtuose spesso provengono dallo Stato Pontificio dove non possono calcare le scene dal 1588 al 1798, con qualche deroga temporale e logistica, specie nelle ambasciate che godono di privilegi extraterritoriali.

Per esempio Anna Renzi, romana, è la prima donna della *pièce* che nel 1641 inaugura il teatro Novissimo, finanziato da un'allegria brigata di aristocratici libertini, gli accademici Incogniti, e aperto nei pressi di SS. Giovanni e Paolo con *La finta pazza* costruita, come dice il titolo, intorno a una scena madre di follia in cui la protagonista può dare il meglio di sé nel canto e nella recitazione. Grazie a questo *exploit*, il destino di vedere stampato il proprio nome, non frequentissimo per una signora nel Seicento, tocca subito ad Anna Renzi la cui notorietà viene gonfiata dalle dediche e dalle pubblicazioni che la riguardano, promosse dagli stessi Incogniti e antenate dell'attuale rotocalco.<sup>5</sup> D'ora in poi il delirio diventa un ingrediente basilare dell'opera italiana perché ostenta l'abilità professionale della cantante, fatta di gorgheggi insensati ma spettacolari, fino alla *Nina* di Paisiello, ai *Puritani* di Bellini o alla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Quindi non c'è bisogno di scomodare Freud né gli studi sull'isteria, una malattia mentale considerata tipicamente femminile, per spiegare la presenza di tutte queste matte da legare, quando è più che sufficiente lo *status* della prima donna, l'unico personaggio del dramma per musica che ha diritto di esibire la nevrosi sul palco, se si escludono rari casi di schizofrenia maschile.

Frattanto Anna Maria Sardelli, sempre romana, vive a Firenze sotto la protezione del principe Mattia de' Medici che ha montato una tela di ragno per catturare virtuose da camera in tutti i sensi. Alessandro e Camillo Del Nero, i suoi *talent scouts*, scovano per lui due ragazze, una “che è zitella, ma non zitella zitella, e l'altra puttana, ma non puttana puttana, suona da sé, canta bene e non è cattiva”, oltre a quella che si esibisce “in maniera che gusterà a vostra altezza ed anco è di quelle che si pol dormire seco col lume ed ha un bel modo di trattare”.<sup>6</sup> In questo ambiente un gesuita, contrario all'opera a pagamento che corromperebbe i costumi dei giovani, adocchia Anna Maria Sardelli, partecipe di gozzoviglie e schiamazzi, e decide di convincerla a una monacazione tanto più clamorosa quanto meno prevedibile dato il soggetto. Ma sul punto di entrare in convento a dispetto del teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo che l'ha già scritturata per la stagione del 1650, la novizia pianta in asso il padre spirituale e si trasferisce a Venezia dove interpreta ruoli scollacciati come quello di Cleopatra, aiutata da Cesare a spogliarsi per entrare in vasca da bagno. Qui comincia a pagar caro il prezzo del divismo che consiste nella commistione fra vita pubblica e privata, date in pasto ai voraci spettatori anche dalla moderna stampa scandalistica. Infatti un perfido librettista, Gianfrancesco Busenello, le dedica alcune strofe dell'irripetibile poemetto intitolato *Rollo delle puttane*, rimasto inedito ma diffuso almeno da quattro manoscritti.<sup>7</sup> L'elenco delle signore facilmente abordabili comincia così:

*Da Emilia la Corsara  
capitò 'l di passao  
un forestier per esser informao  
che fama corre in piazza  
de puttane che sia in reputazion  
per poderghene fa bona ellezion.*

Non si sa se per gelosia o per altre ragioni, mentre prende il fresco con Nicolò Vendramin, Anna Maria Sardelli viene bersagliata da un colpo di archibugio e qualche giorno dopo ferita da due coltellate che la convincono a tornare dal principe Mattia.<sup>8</sup> All'aumento vertiginoso del *cachet* e della fama si lega il potere contrattuale acquisito dalla prima donna che riesce a influenzare pesantemente la struttura dello spettacolo sotto molti punti di vista: testo, musica, drammaturgia e costumi. La pestifera Vincenza Giulia Masotti, sempre romana, pretendeva per contratto di cantare il ruolo più lungo e di controllare la partitura prima di arrivare a Venezia per assicurarsi che le toccasse il personaggio più importante e più impegnativo. Se un collega non esita a definirla “la più superba donna che sia al mondo”,<sup>9</sup> qualunque impresario è disposto a pagarla profumatamente perché la prepotente “sirena del Tevere” tiene in piedi un'opera tutta da sola, facendo “languire il teatro Grimano con le sue dolcissime tenerezze”.<sup>10</sup> Quindi Anna Renzi, Anna Maria Sardelli e Vincenza Giulia Masotti rappresentano tre facce dello stes-

so prisma: la professionista che si emancipa dalla corte, l'oggetto del desiderio e delle chiacchiere del pubblico, la disperazione dell'impresario e dei comprimari.

La seconda metà del XVII e tutto il XVIII secolo mostrano la crescita dei capricci e delle maldicenze, alimentate dallo scandalo destato dal lavoro femminile pagato in contanti, dalle avventure della mobilità e dal disagio di viaggiare che induceva le signore sole a portarsi dietro un accompagnatore, un maestro, un agente o "un protettore particolare ed assiduo" come scrive Benedetto Marcello nel 1720.<sup>11</sup> Nei suoi consigli alla rovescia sul funzionamento del teatro, il patrizio veneziano si diffonde sulle bizze della prima cantante, spesso proveniente da Bologna dove fiorivano le migliori scuole private: "Se il poeta andasse con l'impresario a leggerli l'opera non ascolterà che appena la parte sua, quale pretenderà che si rifaccia a suo modo, aggiungendo e levando versi di recitativo, [...] deliri [la scena di pazzia], disperazioni [...]. Si lamenterà sempre la virtuosa dell'abito [...] ch'è povero, che non è alla moda, ch'è stato portato da altre, obbligando il signor Procolo [il protettore] a farlo rifare, mandandolo e rimandandolo ogni momento dal sarto [il costumista], calzolaro, acconciatoste, eccetera".<sup>12</sup> Ma le comprimarie non sono da meno: "Se la virtuosa facesse da seconda donna, pretenderà dal poeta d'uscire in scena la prima e ricevuta la parte numererà le note e le parole della medesima e se in caso si accorgesse d'esser inferiore a quella della prima donna obliherà poeta e maestro di capella a raguagliargliela così di parole come di note, avvertendo di non cedergli punto".<sup>13</sup>

Così accade fra l'altro nel *Don Giovanni*, un'opera all'apparenza anomala ma normalissima dal punto di vista produttivo, allestita a Praga il 29 ottobre 1787 e ripresa a Vienna nel maggio 1788 da un diverso *cast*. In quell'occasione il primo uomo, ovvero don Ottavio, incapace d'interpretare *Il mio tesoro intanto* perché gli riusciva troppo difficile, costrinse Mozart a scrivergli un altro pezzo, *Dalla sua pace la mia dipende*, che ancor oggi i tenori cantano senza per questo rinunciare all'altro. Invece il secondo soprano Franziska Kavalier, in arte Caterina Cavalieri nei panni di Elvira,<sup>14</sup> pretendeva di esibirsi quanto donn'Anna e perciò si fece comporre su misura un recitativo accompagnato e un'aria in più, *Mi tradì quell'alma ingrata*, accolta a pieno titolo nella tradizione esecutiva. Dunque la versione divulgata del *Don Giovanni* non è quella di Praga bensì quella contaminata e in parte decisa dalle capacità professionali e dai capricci della compagnia viennese. Come si vede, anche ai virtuosi maschi non si nega la pari opportunità di far ammattire impresario e musicista con pretese assurde, benché solo i grandi castrati del Settecento si permettano i fasti del soprano, pagando un prezzo molto più alto per la notorietà.

Finora la prima donna ha consolidato il diritto inviolabile di cantare più degli altri, di fingersi pazza qua e là e di eseguire almeno un intenso recitativo, accompagnato da tutta l'orchestra e non dal solo cembalo col violoncello. Dal tramonto del XVIII secolo all'inizio del successivo, quando anche le virtuose cominciano a pubblicare trattati didattici o sono accolte in accademie prestigiose come la Filarmonica di Bologna, acquisi-

scono la facoltà di morire in scena che sovente è stata spiegata invocando l'assetto maschilista della famiglia borghese ottocentesca ma, a parte il fatto che la repressione esisteva da millenni, si collega piuttosto a questioni diverse sul piano estetico e politico. Per le regole classiche seguite fino all'Ottocento, agonizzare sul palco non è per niente ovvio perché, secondo i dettami di Aristotele e di Orazio, anche nelle tragedie più cruente gli avvenimenti funesti dovevano avvenire dietro le quinte per essere narrati agli spettatori e ai personaggi sopravvissuti. Inoltre, dopo due secoli di storia, l'opera italiana ha alle spalle una lunga teoria di conclusioni per lo più liete, sia a corte per celebrare felicemente i matrimoni, gli eredi o gli ospiti del principe, sia nel mercato perché gli aristocratici che pagano per assistere allo spettacolo non hanno la minima voglia di veder soccombere i loro sosia, per quanto fittizi.

A maggior ragione quando trionfa la divisione dei generi nel pieno Settecento, sia nel dramma serio che si occupa della successione al trono nelle famiglie sovrane, sia nel giocoso che tratta le vicende dei privati, vengono ricomposti i conflitti, sventati i tradimenti, interrotti i sacrifici, coronati i sogni d'amore e pacificate le lotte per il potere o per l'eredità. Ma due liquidi contribuiscono a inceppare il beato meccanismo quando la prima donna comincia a versare lacrime per amore, mentre il primo uomo sparge il sangue per un ideale. A questa progressiva inondazione dei teatri forse non sono estranei i veri bagni di lacrime e sangue di cui gronda lo stato ottocentesco, fondato sul crollo dell'antico regime attraverso le rivoluzioni, il terrore, le guerre napoleoniche e le sofferenze della restaurazione che rendono impossibile un encomio del buon governo, del sovrano assoluto sì ma illuminato, padre amorevole dei sudditi e garante della pubblica felicità che deriva dall'oculato esercizio del potere.

Certo la fine luttuosa della *star*, e non di ancelle o nutrici irrilevanti per l'intreccio, spesso è già prevista nella fonte del libretto, scelta e approvata dal musicista ma talora manipolata per determinare la struttura dell'ultimo brano, visto che in un genere intonato da cima a fondo, per quanto ridicolo possa sembrare, si deve vivere e morire cantando una forma ben precisa o uno stile codificato. Per esempio nel *Tancredi* di Rossini la prima donna *en travesti* soccombe eseguendo un lungo e straziante recitativo accompagnato. Nel *Nabucco* di Verdi non è la dolce Fenena, condotta a un sacrificio non consumato, ma l'antipatica Abigaille, Giuseppina Streponi alla Scala nel 1842, che beve il veleno dietro le quinte e torna apposta sul palco per agonizzare durante un'aria. Nel *Trovatore* il supplizio di Manrico avviene fuori scena, mentre Azucena, che si accontenta di svenire, probabilmente farà la stessa fine dopo la chiusura del sipario. Invece Rosina Penco, nei panni di Leonora all'Apollonia di Roma nel 1853, attende in pubblico l'effetto del farmaco letale, partecipando al terzetto nel quale spicca benché non sia sola. Dunque in linea di massima, oltre ovviamente a interpretare tutta la *pièce*, si richiedono prestazioni professionali via via più complesse e bisognose di studio o di prove sempre maggiori per la diva che non necessariamente impersona il *title role* né il carattere con cui gli spettatori s'identifica-

no per simpatia.

Prendendo a esempio la produzione verdiana e dividendola nei periodi tradizionali, dal 1839 al 1849 con tredici opere in dieci anni, oltre ad Abigaille muoiono in scena i soprani Giovanna d'Arco, Amalia e Medora, i tenori Oronte, Ernani e Arrigo, i baritoni Francesco Foscari e Gusmano, i bassi Pagano e Attila. Premesso che l'isteria di una mas-saia insoddisfatta non ha nulla a che vedere con la follia di Marianna Barbieri,<sup>15</sup> la leg-gendaria bruttona che impersona la regina scozzese nel *Macbeth* del 1847 alla Pergola di Firenze, con buona pace della famiglia borghese ottocentesca queste prime donne non somigliano affatto a madame Bovary ma interpretano eredi al trono babilonese, eroine senza macchia e senza paura o nipoti di reggenti tedeschi, innamorate di tenori banditi e maledetti che appartengono a un avverso schieramento. Nell'impossibilità di concilia-re il sentimento privato con l'amor di patria e col dovere imposto dalla schiatta origina-ria, sovrana o comunque spina dorsale dello stato, il personaggio perde la vita quasi a dimostrare che la pubblica felicità e la composizione dei conflitti erano un sogno del-l'antico regime ridotto in cenere.

Particolarmente commovente risulta la morte della prima donna nel cosiddetto pe-riodo popolare di Verdi, quello delle opere più famose e dei soprani più sventurati. Dal 1849 al 1853, mantenendo lo stesso ritmo produttivo con cinque drammi, compreso *Stiffelio* in cui si perdona l'adultera, rispetto all'unico tenore agonizzano quattro sopra-ni: Luisa Miller, figlia di un soldato in pensione, che ama l'erede del feudatario usurpa-tore; Gilda, unico rampollo del buffone di corte, invaghita di uno studente scapolo che invece è lo sposatissimo duca di Mantova; Violetta Valéry, *single* parigina che comincia a tossire fin dall'inizio e che nel secondo atto vive in campagna con un piccolo borghese di provincia; contrario il caso di Leonora, dama di corte innamorata del presunto zin-garo, un trovatore che le dedica irresistibili serenate. Durante queste morti poco eroiche e molto patetiche si canta a lungo, mentre Luisa e Leonora proclamano la loro inno-cenza, Gilda consola il padre, Violetta perdona Germont e spiega ad Alfredo come do-vrà comportarsi dopo, sempre aspettando l'esito di veleni lentissimi, di ferite mortali con effetto ritardato, benché inferte dal sicario professionista Sparafucile, e di malattie polmonari che lasciano il fiato necessario per emettere tutte le note fino all'ultima.

Se per la verosimiglianza questa situazione è totalmente assurda, da alcuni dichiara-ta esilarante e da altri spiegata con una sorta di rifugio nel privato da parte di Verdi do-po il fallimento dei moti del '48, dal punto di vista musicale è grandiosa e convincente perché impiega l'invenzione più complessa elaborata dall'opera italiana in due secoli e mezzo: il concertato che assumendo in sé il contrasto dialogico, tradizionalmente riser-vato al recitativo, e la piena sentimentale del solista, in genere esposta nell'aria, mette in condizione più personaggi di squadernare passioni disparate cantando contemporanea-mente con testi e melodie diverse ma con metro e ritmo uguali. Nato piccolo ma poi cresciuto fino a invadere ampie sezioni del libretto, lungo, articolato e complesso, il

pezzo d'assieme struttura lo spettacolo dandogli maggiore unità, sostituisce progressivamente il coretto felice ma formalmente banale che chiudeva il dramma per musica all'inizio del Settecento e conferisce all'ultimo finale d'atto la stessa importanza architettonica dei pezzi che coronano gli altri. Perché la prima donna possa eseguirlo tutto, è necessaria una morte lenta e preceduta da un'agonia, lacrimosa o sanguinante, che dipende più dalla vittoria dell'*ensemble* che dalla sconfitta dei patrioti.

Nell'ultima stagione dell'attività verdiana, dal 1855 al 1893, in nove opere l'invidiabile destino tocca al doge Simon Boccanegra, a Riccardo, Radames e Otello, ad Aida, Desdemona e Leonora di Calatrava, interpretata da Teresa Stolz nella versione definitiva della *Forza del destino* alla Scala nel 1869. Il totale di questa ecatombe, che ammonta a undici soprani, sette tenori, tre baritoni e due bassi, se non la fotografa con esattezza rende conto *grosso modo* della gerarchia presente nel *cast* ottocentesco. In questa storia a lieto fine muore il personaggio ma trionfa una particolare e felice condizione femminile, accolta nello *star system* del cinema e connessa al mercato, al successo e alla dura disciplina professionale, non all'isteria né alla repressione delle pulsioni ma piuttosto all'esibizionismo, volendo tirare in ballo la psicanalisi. Del resto la locuzione 'prima donna', tuttora viva e vegeta, si può usare con significato proprio e tecnico oppure in senso metaforico anche per capricci maschili, mentre il sintagma 'primo uomo' è andato via via sparendo dalla fine del Settecento in poi.<sup>16</sup>

## NOTE

<sup>1</sup> L. PANNELLA, *Basile, Andreana*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, VII, pp. 70-72.

<sup>2</sup> T. CARTER, *Andreini (née Ramponi), Virginia*, in *The new Grove dictionary of opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, I, p. 127; rinvio da *Andreini Ramponi, Virginia* alla voce prevista *Ramponi, Virginia*, in *Dizionario biografico cit.*, III, p. 138.

<sup>3</sup> L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, consumption and political function of seventeenth century opera*, "Early music history", IV, 1984, p. 276; *La maga fulminata*, Venezia, Bariletti, 1638, p. 5.

<sup>4</sup> E. ROSAND, *Opera in seventeenth century Venice. The creation of a genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, p. 196

<sup>5</sup> [M. BISACCIONI], *Il cannocchiale per "La finta pazza"*, Venezia, Surian, 1641; *Canzonette amorose [...] dedicate alla molto illustre e virtuosissima signora [...] Anna Renzi*, Venezia, Vincenti, 1642; *Le glorie della signora Anna Renzi romana*, Venezia, Surian, 1644; M. FUSCONI, [dedica in data 29 dicembre 1645], in *Argiopo*, Venezia, Pinelli, 1649; G. F. LOREDAN, *Bizzarrie accademiche*, Bologna, Longhi, 1676, pp. 180-182.

<sup>6</sup> Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, filza 5434, c. 212, filza 5431, c. 568, cit. in L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda". Storie di Febiarmonici*, "Rivista italiana di musicologia", X, 1975, p. 440.

<sup>7</sup> G. F. BUSENELLO, *Le opere*, ms., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX.458 (=7032), cc. 135v-147r; A. LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Gianfrancesco Busenello*, Venezia, Callegari, 1913, pp. 444, 449.

<sup>8</sup> L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla "Finta pazza"* cit., p. 443.

<sup>9</sup> Venezia, Archivio di Stato, Scuola grande di S. Marco, busta 194, c. 48, cit. in E. ROSAND, *Opera cit.*, p. 239.

<sup>10</sup> Hannover, Staatsarchiv, Aktes-Korrespondenzen italienischer Kardinäle un anderer Personen, besonder Italiener an Herzog Johann Friedrich, volume IV, n. 627, c. 271, cit. in E. ROSAND, *Opera cit.*, p. 441.

<sup>11</sup> B. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, [Venezia, 1720], p. 34.

<sup>12</sup> B. MARCELLO, *Il teatro cit.*, pp. 34-35.

<sup>13</sup> B. MARCELLO, *Il teatro cit.*, pp. 37-38.

<sup>14</sup> P. LEWY GIDWITZ, *Cavalieri, Caterina*, in *The new Grove cit.*, I, p. 779; manca la voce in *Dizionario biografico cit.*, perché la cantante era viennese.

<sup>15</sup> A. ZAPPERI, *Barbieri, Marianna*, in *Dizionario biografico cit.*, VI, pp. 236-237; E. FORBES, *Barbieri Nini, Marianna*, in *The new Grove cit.*, I, p. 316.

<sup>16</sup> S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961 sgg., s.v. *prima donna*, s.v. *primo* 18.



Augusto Gentili

**Biografie di donne nel ritratto veneziano  
del Cinquecento**



# I

Altro che cortigiane! Le due signore ritratte da Vittore Carpaccio nel celebre dipinto del Museo Correr di Venezia (fig. 1) esibiscono una serie di chiarissimi segnali di ricchezza e nobiltà di famiglia, di onestà e istituzionalità di stato. A partire dagli abiti e dalle acconciature, eleganti e alla moda ma non sfarzosi né vistosi, adatti insomma alla dimensione casalinga del balcone signorile, luogo di onesto riposo e di inevitabile ozio nella dimora contrassegnata e nominata, sul vaso a sinistra, dallo stemma familiare. Oltre il piano della realtà rappresentato dal doppio ritratto — e dagli abiti, dal balcone, dallo stemma — l'organizzazione del dipinto procede secondo codici simbolici perfettamente mirati, secondo un itinerario sapientemente allestito che delinea con assoluta chiarezza i tratti stereotipi dell'abito morale della donna: castità per le nubili e le vedove, continente misura per le maritate, modestia e verecondia per tutte, vigilanza discreta sui dati ineliminabili di una voluttà da convertire immediatamente in virtù.

L'esercizio delle virtù si trasferisce in immagine attraverso due codici complementari, spesso addirittura sovrapponibili: quello della mitologia classica e quello della mitologia cristiana. I modelli sono Venere per la potenza divina e la primigenia naturalità del sentimento d'amore, Maria Vergine per la capacità di controllarlo e organizzarlo entro le norme della società fondata sul ciclo della maternità e sul nucleo della famiglia.

La donna più giovane, dallo sguardo malinconico fisso davanti a sé, è sposa promessa o sposa recente: solo in quanto tale può portare perle intorno al collo e perle ancora intorno alla scollatura dell'abito, a segnala-

1. Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*.  
Museo Civico Correr, Venezia.





2. Vittore Carpaccio, *Caccia in laguna*. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

re — con la miracolosa e lucente trasparenza di quella gioia che appartiene a Venere (concepita dal cielo, nata dal mare e dalla conchiglia) ma anche a Maria (conchiglia che dal cielo ha concepito la perla che è Cristo) — i termini di una castità intesa come rigorosa osservanza delle regole e dei limiti matrimoniali; e a segnalare insieme, con il pregio di quella gioia, nobiltà e ricchezza, pur senza sfoggio, nel rispetto delle restrittive leggi veneziane sui beni di lusso. La giovane sottolinea gli stessi valori ostentando con eleganza il candido fazzoletto a pieghe ben stirate: segno sociale di ricercatezza, segno simbolico di purezza, e infine metaforico segno

d'amore, pegno lasciato dall'uomo lontano perché ella possa asciugare le lacrime. Siede tra il vaso di mirto o di bosso — anche questi simboli di Maria, di Venere, di matrimonio — e il vaso con lo stemma, che contiene ormai solo la parte inferiore del giglio, un fiore che naturalmente non ha nulla a che fare con la dea dell'amore ma in compenso è il segno di castità ed elezione della sposa del *Cantico dei Cantici* nonché l'obbligatorio omaggio di Gabriele al momento dell'Annunciazione: insomma, un simbolo chiaro e diffuso della purezza di Maria.

Accanto a quel vaso stanno due tortore, simbolo altrettanto diffuso di pudicizia; ma in questo caso proprio il fatto che siano due indica direttamente la coppia unita da legame matrimoniale unico ed eterno. C'è poi l'arancia, pomo dorato di Venere e di Maria, e di ogni sposa. C'è la femmina di pavone, simbolo di concordia coniugale e di naturale fecondità sorvegliata dal pudore; e il pappagallo, capace di salutare Maria col suo *ave* gentile ma anche di accompagnare vicende amorose, dunque perfettamente funzionale a segnalare i poli opposti del destino femminile e la loro convergenza nell'istituto matrimoniale.

Intanto la donna in primo piano — più matura d'età e più quieta d'aspetto, che ha ancora le perle alla scollatura dell'abito ma al collo le ha sostituite con un doppio giro di anellini d'argento — vezzeggia il cagnolino da salotto ed esercita l'aggressivo levriere: segnala, attraverso i due diversissimi esemplari, le due principali emergenze simboliche

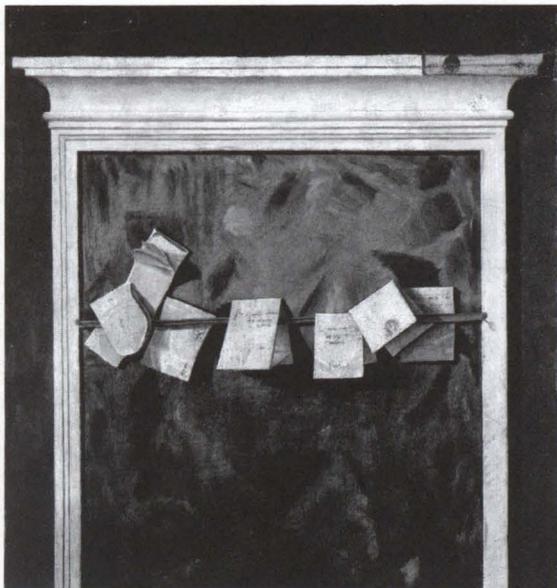


3. Lo sportello ricostituito (montaggio fotografico)

del cane, fedeltà e vigilanza, radicate nel senso comune oltre che in una sterminata tradizione testuale e figurale; e segnala in tal modo — somigliantissima qual è alla più giovane, di cui sarà madre, o magari sorella maggiore — la sua personale funzione di compagna e custode, garante dell'onestà matrimoniale e dell'onore familiare. C'è infine il garzone ben vestito che entra nel balcone: un messaggero che porta notizie dal lontano mondo maschile.

Dove sono gli uomini lontani e attesi? Sono a caccia in laguna: sono in quell'altro frammento del dipinto originario (fig. 2), approdato da diversi anni al J. Paul Getty Museum, che fu posto assai per tempo in rapporto col frammento veneziano per la semplice e ottima ragione che lo stelo interrotto nel vaso in alto a sinistra di quest'ultimo si completa perfettamente con il giglio sporgente in basso dall'altro, diversamente inspiegabile nella sua neutra evidenza contro le acque della laguna. Anche questa precoce consapevolezza è stata tuttavia per lungo tempo oscurata dall'incapacità di comprendere che il paesaggio lagunare non è veduta ma visione, non è panorama dal balcone delle dame ma proiezione dei loro pensieri. Ormai, sulla base delle indagini che hanno inequivocabilmente confermato l'omogeneità materiale delle due tavole, si è recuperata con assoluta chiarezza l'unità significativa dei due testi (fig. 3): le mogli a casa, sole, un po' tristi, un po' annoiate; in mariti in valle sulle barche, a caccia di uccelli acquatici. Ma si

dovrà piuttosto parlare di unità di *tre* testi, perché nel verso della *Caccia in laguna* c'è uno straordinario *trompe-l'oeil* di missive sostenute da un illusivo nastro a sua volta fintamente imbullettato sulle cornici laterali di un finto stipo (fig. 4): lettere che sicuramente pronunciavano in origine dati e nomi di mittenti e/o destinatari, lettere che spiegano la presenza del garzone/messaggero nel dipinto veneziano, lettere chiamate a riempire il tempo sospeso della lontananza e dell'attesa.



4. Vittore Carpaccio, *Lo stipo delle lettere* (verso della *Caccia in laguna*).

Lo sportello ricostituito è opera coltissima, che coinvolge un immenso corredo di citazioni significanti, tra Plinio e il *Fisiologo*, il *Cantico* e gli inni mariani, Ovidio e Boccaccio, a supporto di un'eccezionale attenzione per i dati di costume e di comportamento; ma è anche opera attualissima di storia della mentalità, rappresentazione perfetta dell'ideologia familiare del patriziato veneziano. Di queste due solitarie figure sorprese al balcone sappiamo soltanto quello che un'immagine da altri voluta ha selezionato per noi: manca, col nome, il riconoscimento di un'identità, il supporto di una biografia. Di fronte al silenzio che i loro volti sembrano evocare è possibile solo un'indagine in controfigura attraverso i simboli e le metafore di qualità e ruoli. Di queste donne ammutolite parlano, da ogni angolo del dipinto, uomini distratti e lontani<sup>1</sup>.

## II

Non esistono, nella pittura veneziana di primo Cinquecento, "ritratti di cortigiane". La diffusa affermazione che tutte o quasi le belle donne dipinte (soprattutto, ma non soltanto, se poco vestite) siano professioniste dell'amore mercenario dipende dalla più assoluta ignoranza della storia del costume (nel duplice senso del termine: come convenzione di comportamento e come convenzione di abbigliamento), poiché non considera l'antropologia e la morfologia — i fondamenti ideologici e le pratiche cerimoniali — dell'istituto del matrimonio; dipende dalla più assoluta ignoranza di campi fondamentali della storia dell'arte quali l'analisi iconologica e semiologica — poiché non



5. Tiziano, *Flora*. Galleria degli Uffizi, Firenze.

stimento idealizzante: Flora non può essere troppo individualizzata, perchè il ritratto deve lasciare spazio al *modello*. Si tratterà, naturalmente, di Flora moglie di Zefiro, sinonimo di concordia maritale e di fecondità naturale secondo la tradizione ovidiana (*Fast.*

6. Jacopo Palma il Vecchio, *Flora*. National Gallery, Londra.



considera, non legge, non vede simboli e segni — e lo studio della committenza, poiché propone, implicitamente o esplicitamente, l'allucinante ipotesi che la meretrice o il suo cliente siano interessati alla pittura e spendano nel ritratto i denari di (parecchi) incontri d'alco-va; e dipende — infine, e soprattutto — dall'inveterata attitudine moralistica, bigotta, sessuofobica a dar della puttana a ogni donna che metta in evidenza il suo potenziale di erotismo<sup>2</sup>.

Non è peraltro detto che ogni dipinto di bella donna sia un ritratto, anche quando tagliato secondo modalità, tipologia e impaginazione di ritratto. Il riferimento mitologico, in particolare, impone un variabile quoziente di trave-

stimento idealizzante: Flora non può essere troppo individualizzata, perchè il ritratto deve lasciare spazio al *modello*. Si tratterà, naturalmente, di Flora moglie di Zefiro, sinonimo di concordia maritale e di fecondità naturale secondo la tradizione ovidiana (*Fast.* V, 201-212): la riconosciamo, e la nominiamo, dall'offerta metaforica del mazzetto primaverile di fiori (roselline, margherite, violette, gelsomini, primule, ranuncoli e quant'altro). Ma le Flore della pittura veneziana hanno altre caratteristiche comuni: espongono un seno, porta dell'animo e del cuore, segnale di fecondità, offerta d'amore, seduttivo richiamo<sup>3</sup> — e che un seno sia scoperto e l'altro coperto non significa antitesi tra voluttà e virtù ma compresenza di erotismo enunciato, offerto, vissuto e erotismo moderato, sorvegliato, regolato. La dimensione in cui si realizza tale compresenza è quella del matrimonio, e le nostre Flore — e tutte queste donne, anche senza mazzolino — sono

promesse spose sulla soglia tra verginità e conubio: hanno sciolto sulle spalle nude i lunghi capelli, talvolta coperti o attraversati dal velo nuziale, hanno allentato, quasi dismesso il manto, e si presentano con l'immane camicia bianca, "intimo" d'uso corrente, ultimo fragilissimo baluardo che lo sposo sarà chiamato ad abbattere. Si presentano — sempre e soprattutto: anche se



7. Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentildonna*. National Gallery, Londra.

questo spaventa i moralisti d'ogni versante, sostenitori del meretricio globale e asceti della sublimazione neoplatonica — dichiarando con la massima chiarezza, e non solo con la parziale esibizione del corpo ma con i consolidati meccanismi di gesti e sguardi, tutta la variabile forza della propria sessualità.

Le Flore di Tiziano e Palma (figg. 5-6) sono appunto floride, mature, consapevoli. Quella di Tiziano denuncia una lieve preoccupazione sul viso stupendamente espressivo e una lievissima difficoltà a scoprire il seno; quella di Palma — che porta un velo tra i capelli e i lacci d'amore al polso sinistro — appare più tranquilla nell'offerta dello sguardo e del corpo. Tutte e due portano alla mano col mazzolino l'anello della promessa, celato/evidenziato in mezzo alle foglie e ai fiori. Tutte e due fanno con la mano sinistra l'identico gesto, più in risalto in Tiziano sul sontuoso broccato di vermiglio e d'oro, un tantino attenuato in Palma dall'ingombro del panno verde: dirigono verso il ventre l'indice e il medio aperti a forbice. Si tratta di un gesto retorico di indicazione, e l'indicazione del ventre alle soglie del matrimonio non richiede certo ulteriori delucidazioni. Ma farò ancora (e pur senza po-



8. Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentildonna*, particolare.

terle dimostrare secondo metodi tradizionali) due illazioni di fondamento puramente semiotico: il gesto segnala *due*, annuncia l'unione di questo corpo con un altro corpo; il gesto segnala la *forbice*, allude all'imminente "taglio" del cinto virginale.

Oltre ovviamente alle Flore, è passata per prostituta finché la dama di un celebre ritratto di Lorenzo Lotto (figg. 7-8), che pure qualifica le proprie virtù coniugali — e dichiara evidentemente il suo nome — mostrando il disegno con l'onorato suicidio di Lucrezia e il foglio con una frase di Livio in elogio del pudore oltraggiato dell'eroina romana. Per evitare gli equivoci dei posteri ignoranti, una fanciulla per bene non poteva che travestirsi, a cura del Lotto, da santa Caterina (fig. 9) — se si chiamava Caterina.



9. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane donna come santa Caterina*. National Gallery of Art, Washington.

Quando manca il travestimento, non è possibile prescindere dal riferimento individuale, e dunque dal ritratto: che naturalmente potrà essere più o meno fisionomicamente caratterizzato, a seconda delle intenzioni del committente e delle qualità del pittore. Le belle donne di Giorgione e di Tiziano, del Palma e del Cariani, del Licinio e di Paris Bordon non sono utopiche "bellezze ideali", ma presenze assolutamente topiche; se ci sembrano talvolta sfuggenti e elusive, è solo perché ci sfugge ed elude il loro originario contesto. Dal momento che ci troviamo di fronte a tante diverse e diversificate identità, saranno assai variabili anche le attitudini: tanto che molte belle donne rinunceranno in tutto o in parte ai più chiari segnali del loro stato — i segnali del corpo — senza peraltro rinunciare a quelli di ordine simbolico e di ordine cerimoniale, mentre altre faranno esattamente il contrario.

Il prototipo è la celebre Laura — cosiddetta — di Giorgione (fig. 10): ancorata dall'iscrizione nel verso a una "instantia de misser Giacomo" in data 1506 che, se non basta a rintracciarne contesto e biografia, vale tuttavia a confermare la committenza invariabilmente maschile di questi ritratti. Questa fanciulla, che aggiunge la sua timidezza a quella del pennello di Giorgione, non è certo — come si voleva un tempo — la Laura del Petrarca, né una poetessa, né una musa ispiratrice; né è detto che si chiami Laura. Il lauro che la circonda è un diffusissimo simbolo di castità; e s'accompagna al velo nuzia-

le e al seno non semplicemente nudo ma proprio in questo momento denu-  
dato e offerto dal cauto gesto della  
mano destra che scosta il manto fode-  
rato di pelliccia.

Il pennello assai più aggressivo di  
Giovanni Cariani celebra, nel ritratto  
di Budapest (fig. 11), una ragazza d'a-  
spetto deciso che evidentemente non  
gradisce l'idea di spogliarsi in immagi-  
ne, tanto che si presenta vestita di tut-  
to punto contentandosi di un attraen-  
te *decolleté*. In assenza dei segnali del  
corpo restano segni e simboli caratte-  
ristici della sposa promessa: il fiore nei  
capelli, il laccio d'amore al collo, il ve-  
lo sulle spalle, l'anello all'anulare della  
mano destra con l'indice e il medio  
aperti a forbice sul ventre in direzione  
di un segnale nuovo, che avevo poco fa supposto in termini di astrazione metaforica e  
che ora si materializza — la cintura stretta dal fiocco ingombrante.

Palma ha dipinto un'intera galleria di questi ritratti. La protagonista di quello di  
Budapest (fig. 12) è una timida  
giovinetta dallo sguardo dolcissimo  
e un tantino spaurito, che scopre  
soltanto un accenno di seno, lascia  
cadere i lunghi capelli sulla spalla  
nuda, porta la mano al petto in se-  
gno di fedeltà e promette il suo  
amore per l'eternità con il simbolo  
inequivoco dell'edera che le cinge  
il capo. La splendida dama del  
Museo Thyssen-Bornemisza di  
Madrid (fig. 13) — priva di anelli  
o altro ornamento, sguardo di  
straordinaria intensità nel richiamo  
amoroso, mano destra ai capelli  
sciolti, camicia bianca che copre  
ma evidenzia il seno particolar-

11. Giovanni Cariani, *Ritratto di giovane sposa*.  
Museo di Belle Arti, Budapest.



10. Giorgione, *Ritratto di giovane sposa ('Laura')*.  
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Vienna.

mente florido sotto gli abiti di straordinaria ricchezza sartoriale (e coloristica) — tiene a sua volta nella mano sinistra una scatola piena di nastri multicolori da cui esce, scendendo sul parapetto, una sottile catenina d'oro, o forse (che fa lo stesso) ancora un nastro, dorato e tessuto in forma di catena. La scatola da cucito è un segnale di particolare importanza. Di varia foggia e di vario pregio, tanto che in un matrimonio d'alto livello può diventare un cesto o una cassetta d'argento, è il dono consegnato alla sposa dal compare d'anello proprio la mattina delle nozze: attributo corrente della Vergine Maria, allude all'intatta purezza della donna; strumento indispensabile delle tradizionali attività femminili, indica il rispetto dei costumi famigliari e il buon governo della casa.



12. Jacopo Palma il Vecchio, *Ritratto di giovane sposa*. Museo di Belle Arti, Budapest.



Non dovremo certo stupirci che in tutti questi casi, sia pure in termini variabili, l'immagine femminile sia proposta secondo la mentalità tradizionale d'antico regime e da un punto di vista integralmente maschile: ossia nell'unico ruolo istituzionalmente riconosciuto alla donna, quello di moglie (e ovviamente di madre). Quel che per noi è specificamente interessante è che il punto di vista maschile in questione è anche il punto di vista del committente del ritratto.

13. Jacopo Palma il Vecchio, *Ritratto di giovane sposa*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



14. Tiziano, *Amor sacro e amor profano*. Galleria Borghese, Roma.

### III

Siamo giunti ad *Amor sacro e profano* (fig. 14), il celebre dipinto di Tiziano, corredato di un titolo deviante che siamo costretti a tenerci dopo aver ricordato per l'ennesima volta che qui di sacro non c'è proprio nulla. Non intendo rientrare nel merito della lettura strettamente iconologica (nel senso di identificazione del "soggetto"). Mi soffermerò invece a puntualizzare i dati valutabili sul piano di quella che ho già più volte definito come *iconologia contestuale*: un'iconologia che associa ai consueti referenti delle fonti scritte e della tradizione figurativa quelli direttamente costituiti dagli accadimenti storici, pubblici e privati. A qualsiasi interpretazione (o magari attraversamento di diverse interpretazioni) si voglia aderire, resta che il nostro è un quadro sul tema d'amore, che in esso è evidente il contrasto e la conciliazione di morte e vita (il sarcofago che diventa fontana) nonché il contrasto e la conciliazione delle due figure femminili (che siano Proserpina e Venere, o Polia e Venere, o Venere mondana e Venere celeste, o Bellezza e Voluttà, o quant'altro), e che è Amore in persona a temperare i contrasti e a mediare le conciliazioni.

*Amor sacro e profano* è un quadro di matrimonio. Si trattava di un matrimonio assai singolare, che univa, il 17 maggio 1514, Niccolò Aurelio, esponente di una famiglia cittadina di vantate origini romane e politico di alterne fortune, a Laura, orfana di Bertuccio Bagarotto, l'eminente giurista padovano mandato a morte dalla Serenissima per aver preso le parti degli imperiali (o almeno così si ritenne) durante la crisi del 1509, e vedova del nobile padovano Francesco Borromeo, imprigionato nella stessa occasione e per la medesima ragione, e con ogni probabilità giustiziato poco più tardi. Al tempo di queste vicende, Niccolò Aurelio era segretario del Consiglio dei Dieci, e dunque uno dei diretti responsabili della/e condanna/e. Non vi può essere dubbio che queste nozze costituiscano l'occasione del quadro, perché nella fontana è (sicuramente) "scolpito" lo stemma degli Aurelii e nel fondo del bacile posato sul bordo è (forse) "in-



15. Tiziano, *Amor sacro e amor profano*, particolare.

Il dipinto spiega che furono necessarie la mediazione di Amore e la persuasione di Venere. Sia ben chiaro che non si tratta di identificare la donna vestita con la persona (o, peggio, con il ritratto) di Laura: i livelli della realtà e dell'allegoria sono paralleli, non sovrapposti; la realtà non appare, e per essa parla l'allegoria. È vero però — e tanto più chiaro dopo il nostro percorso attraverso altre immagini — che la donna ha tutti gli attributi della sposa, e d'alto rango (fig. 15): i capelli sciolti sulle spalle, la coroncina di mirto sul capo, il mazzetto di roselline nella mano destra, il vaso o cesto metallico munito di coperchio (con ogni probabilità, la versione ricca della scatola da cucito) tra il corpo e la mano sinistra che indica la rosa sulla fontana, le vesti bianche e vermiglie, la cintura chiusa dalla fibbia, i guanti (una novità: segno di raffinata eleganza e metaforica custodia delle belle mani)<sup>5</sup>. Se non bastasse, nel fondo c'è anche una coppia di conigli, augurio esplicito d'abbondante prole.

Sul piano allegorico, la donna vestita sarà dunque la Venere “mondana” dei neoplatonici, o magari, come si potrebbe ritenere sulla scorta del mazzolino, Flora, dea della fecondità di primavera, della stagione degli amori e dei matrimoni: in ogni caso, una personificazione adatta a rappresentare Laura come sposa. La nuda Venere “celeste” con la fiamma d'amore è la personificazione adatta a rappresentare la persuasione nei confronti della sposa. Amore che prova e tempera l'acqua è la personificazione competente a trasformare la morte in vita, il sarcofago con le scene di insidia e castigo in fontana celebrativa con gli stemmi degli sposi e l'amorosa rosa, e dunque a rappresentare la svolta nella vita della sposa.

ciso” lo stemma di casa Bagarotto.

Si può immaginare che non fosse facile sanare il contrasto personale e familiare, trasformare una memoria di morte in promessa di vita, conciliare la sposa allo sposo. La straordinaria documentazione recentemente prodotta da Rona Goffen fornisce la soluzione politica, economica, sociale della vicenda: il 16 maggio 1514 — il giorno prima delle nozze — un atto del Consiglio dei Dieci, di pugno di Niccolò Aurelio, restituiva a Laura Bagarotto la ricca dote confiscata nel 1509, restituendole nel contempo la dignità preliminarmente necessaria alla celebrazione del suo nuovo matrimonio<sup>4</sup>.

Ma l'allegoria, evidentemente, non esaurisce il significato. La realtà storica — di cui, nell'occasione, conosciamo già i termini essenziali — sollecita un passaggio intermedio che meglio risponda ai dettagli figurativi (per intenderci: una dea — quale che sia — non porta guanti). Questo passaggio intermedio è garantito dalle tante immagini di "belle donne" veneziane, promesse spose e spose novelle, vestite e svestite, impegnate ad affermare e a connotare la propria castità ma anche a garantire la propria sessualità, a esibire e vantare il corpo, a promettere amore: nella sola dimensione socialmente e figurativamente possibile, il matrimonio; nel solo luogo socialmente e figurativamente possibile, la casa; per il solo pubblico socialmente e figurativamente possibile, lo sposo.

Nel capolavoro di Tiziano — dove non c'è né amor sacro né amor profano, ma la realtà e l'ideologia dell'amore matrimoniale — le due donne sono tanto somiglianti non solo perché rispondenti sul piano della personificazione allegorica a due divinità variamente gemelle ma perché rispondenti sul piano del traslato metaforico ai due aspetti invariabilmente gemelli nella perfetta sposa: vestita, e ampiamente connotata da simboli e attributi, come sposa nella dimensione pubblica, ufficiale, sociale, e dunque casta, moderata, domestica, elegante, feconda; svestita, e connotata — oltre che dal corpo — soltanto dalla fiamma d'amore, come moglie nella privata dimensione coniugale, e dunque sensuale, disponibile, ardente [fig. 39]. Davanti alla vestita — davanti alla sposa, che ci guarda con intenzione — ci siamo anche noi, chiamati a testimoni della sua nuova dignità. Davanti alla nuda che non ci guarda, davanti alla moglie, c'è solo il marito.

#### IV

In un dipinto di Paris Bordon, a Brera (fig. 16), un uomo e una donna s'abbracciano, per la verità assai castamente, in presenza d'un altro personaggio maschile. Poiché capita — di rado, e comunque fuori luogo — che il risentito moralismo degli "interpreti" si capovolga in complementare prurigine, di questo dipinto, per via dell'inedito triangolo, si dice di tutto: nei casi migliori, il terzo sarebbe un amico affezionato che assiste alle effusioni degli amanti (ma non si ca-

16. Paris Bordon, *Gli sposi e il compare d'anello*. Pinacoteca di Brera, Milano.





17. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Marsilio e Faustina Cassotti*. Museo del Prado, Madrid.

pisce se è un *voyeur* o un reggimoccolo); in casi un po' peggiori, starebbe lì come interessato terzo incomodo, subdolo tentatore nell'ombra (e non si capisce chi avrebbe potuto chiamarlo dentro il quadro); nei casi più disperati, si tratterebbe della rivalità tra due uomini infatuati della stessa cor-

tigiana (e di nuovo mi piacerebbe sapere qualcosa dell'ipotetico committente).

I due sono evidentemente sposi promessi. Portano lo stesso anello gemino: lei lo sfoggia all'anulare della mano sinistra, lui al medio della mano destra che s'affaccia sopra la spalla di lei. E lei ha la vita stretta da una cintura metallica lavorata ad anelli (la catena d'amore: meglio, il vincolo dell'impegno ufficiale d'amore) e a bossoli (la solidità del nodo coniugale), attorno ai quali teneramente si sfiorano le sinistre di lui e di lei. Questo particolare genere di cintura/catena — che spesso termina col *pendant* d'un altro gioiello, o di un ventaglio, o di una martora o zibellino — si chiama *paternostro* ed è uno dei più diffusi e tradizionali doni di fidanzamento, di valore simbolico analogo a quello di altri preziosi legacci, anelli collane bracciali. Quanto al terzo personaggio, è davvero un amico affezionato, e la sua presenza è obbligata, fondamentale, discreta. È colui che nel cerimoniale ha — tra le altre — l'incombenza di dispensare i doni. E' il compare d'anello<sup>6</sup>.

Marsilio Cassotti e sua moglie Faustina, appartenenti a famiglie di ricchi mercanti bergamaschi, sono ritratti da Lorenzo Lotto (fig. 17) proprio al momento delle nozze, abbigliati e addobbati di tutto punto. La donna ha al collo, insieme al cammeo e alle perle, una quantità addirittura esuberante di "vincoli" preziosi. L'uomo le prende la mano sinistra, e lei prepara l'anulare ad accogliere l'anello: non più l'anello di fidanzamento che tante volte abbiamo incontrato, unico o gemino, sempre caratterizzato da una o due pietre preziose, ma la semplice e liscia vera nuziale. Spostando inopinatamente verso l'allegorico concetto la concretezza cerimoniale del ritratto, l'imprevedibile pittore convoca Amore in persona ad imporre ai due giovani il più clamoroso dei vincoli matrimoniali, il giogo (*iugum/coniugium*)<sup>7</sup>. Il dio fanciullo provvede alla bisogna senza dimenticare di portarsi appresso arco e frecce, pungoli amorosi, ma per il momento li lascia nella faretra e bada a profondere per ogni dove l'alloro del sentimento casto e regolato: se ne orna i riccioli, lo dispone — ennesimo vincolo — sulle spalle e dietro il collo



18. Lorenzo Lotto, *Ritratto di coniugi*. Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

estremamente semplice, precisa, concisa, ed è sempre la stessa, come è tipico della tradizione simbolica, che è fortemente e istituzionalmente conservatrice. Tutto dipende da un breve passo della *Naturalis historia* di Plinio, dove si dice (traduco letteralmente dal latino quattro righe): “Gli scoiattoli prevedono la tempesta, e allora, otturata la tana dalla parte dove spirerà il vento, praticano aperture dalla parte opposta; per il resto è la coda assai pelosa a far loro da coperta. Per alcuni d’inverno è provveduto il cibo; per altri, invece del cibo, il sonno”<sup>8</sup>. (Preciso che il conclusivo riferimento al sonno dipende dal fatto che i naturalisti antichi credevano che d’inverno gli scoiattoli andassero in letargo come gli orsi: il che è ovviamente falso. Invece è vero che gli scoiattoli sono assai infastiditi dal vento e dal maltempo). La frase di Plinio fissa l’elemento ricorrente nella codificazione simbolica: lo scoiattolo è capace di *previsione* e *provvisione*; prevede il futuro, in particolare un minaccioso futuro di tempesta, e provvede tempestivamente a fronteggiarlo.

19. Lorenzo Lotto, *Ritratto di coniugi*, particolare.



degli sposi, e ne ha a disposizione, nell’angolo in alto a sinistra, un’ulteriore riserva. Intanto gli sposi insistentemente ci guardano, per chiamarci, insieme al pittore, a testimoni ufficiali dell’evento.

Un altro ritratto bergamasco del Lotto, oggi all’Ermitage (figg. 18-19), presenta invece due coniugi seduti a un tavolo coperto da un ricco tappeto, dove dorme saporitamente uno scoiattolo. La tradizione

testuale sullo scoiattolo è

testuale sullo scoiattolo è estremamente semplice, precisa, concisa, ed è sempre la stessa, come è tipico della tradizione simbolica, che è fortemente e istituzionalmente conservatrice. Tutto dipende da un breve passo della *Naturalis historia* di Plinio, dove si dice (traduco letteralmente dal latino quattro righe): “Gli scoiattoli prevedono la tempesta, e allora, otturata la tana dalla parte dove spirerà il vento, praticano aperture dalla parte opposta; per il resto è la coda assai pelosa a far loro da coperta. Per alcuni d’inverno è provveduto il cibo; per altri, invece del cibo, il sonno”<sup>8</sup>. (Preciso che il conclusivo riferimento al sonno dipende dal fatto che i naturalisti antichi credevano che d’inverno gli scoiattoli andassero in letargo come gli orsi: il che è ovviamente falso. Invece è vero che gli scoiattoli sono assai infastiditi dal vento e dal maltempo). La frase di Plinio fissa l’elemento ricorrente nella codificazione simbolica: lo scoiattolo è capace di *previsione* e *provvisione*; prevede il futuro, in particolare un minaccioso futuro di tempesta, e provvede tempestivamente a fronteggiarlo.

Nel dipinto lottesco lo scoiattolo afferma i concetti omogenei di previsione e provvisione: la previsione del cattivo tempo è rappresentata nello scorcio di paesaggio nuvoloso con due alberi (due come i protagonisti) squassati dal vento; la provvisione è



20. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Giovanni della Volta con la sua famiglia*. National Gallery, Londra.

rappresentata dal ricco interno “borghese”, dove i coniugi hanno indossato gli abiti migliori prima di sedersi al tavolo coperto dal lussuoso e onorifico tappeto. I gesti dell'uomo compongono una vera e propria *impresa*, dove il motto

HOMO NVMQVAM nella carta tenuta con la sinistra correda e spiega la destra che indica lo scoiattolo addormentato: quel che l'uomo non può e non deve mai fare è esattamente quel che lo scoiattolo sta facendo in questo momento, cioè arrendersi alla previsione, rifugiarsi nel sonno, rinunciare a provvedere. La donna dichiara fedeltà con l'attributo consueto del cane e manifesta affetto col gesto inconsuetamente intimo della mano allungata attraverso il tavolo e posata tra braccio, spalla e cuore del consorte<sup>9</sup>.

Chi sono i due coniugi? Quale “tempesta” vela gli occhi dell'uomo e spalanca quelli della donna? Quale disgrazia (personale, famigliare, cittadina) impone al protagonista di distinguersi dallo scoiattolo in letargo, di mantenersi sveglio e attento, d'esser fermo e costante nel provvedere? Per rispondere alla seconda e terza domanda bisognerebbe già possedere una risposta sicura alla prima (e viceversa). In mancanza di nomi e biografie, non resta che il rimando contestuale alla nefasta congiuntura astrale e all'infausta congiuntura politica del 1523-24<sup>10</sup>.

Lasciando infine la terraferma per tornare a Venezia (e andando avanti nel tempo), troveremo il commovente ritratto di gruppo che Lorenzo Lotto dipinse nel 1547 in pagamento del fitto al suo padrone di casa del momento, Giovanni della Volta (fig. 20): commovente giacché per l'occasione della posa questo oscuro mercante di Rialto s'abbiglia con dignitosa sobrietà, chiama la consorte e la figlioletta a sfoggiare i vestiti buoni e le modeste gioie, espone sulla tavola il segnale di *status* dell'ornato tappeto; ma poi presenta il pargolo nudo/velato come un Cristo bambino e gli porge un simbolo



21. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Giovanni della Volta con la sua famiglia*, particolare.

del Cristo bambino, le rosse ciliege del sacrificio. Questa normalissima famiglia “piccolo-borghese” è stata toccata dalla tragedia, la morte precoce e recente di un figlio: ed è questa tragedia, peraltro, che spiega e motiva la commissione del ritratto, che tramuta persone senza qualità in attori degni della ribalta, che dipinge sui volti una decantata ma invincibile tristezza, che impegna con le ciliege tutti i presenti come in un rito familiare di *memento mori* (fig. 21).

Il ritratto è lo specchio in cui lo spettatore moderno può cogliere almeno un riflesso, ancorché selezionato e condizionato, della semi-invisibile vita delle donne nella società d'antico regime. I ritratti delle donne sono commissionati, progettati e pagati dai loro padri e dai loro mariti. Le donne compaiono in immagine solo in quanto spose promesse, spose realizzate (mogli/madri), spose abbandonate (vedove). La loro dimensione è quella della solitudine controllata e dell'attesa paziente. Gli eventi: matrimoni, nascite, lutti. Gli ideali: il benessere e l'organizzazione della casa, il mantenimento e il consolidamento delle devozioni prescritte, insomma i valori economici, morali, religiosi dell'istituto familiare.

Dal momento che l'accesso all'immagine seleziona in partenza luogo, censo e cultura, queste biografie dipinte non sono biografie difficili ma biografie limitate, ritagliate, costrette, prive di respiro. Dovessi ragionare di vite davvero difficili, davvero estreme, mi verrebbero in mente le testimonianze sulla condizione femminile nelle campagne, o quelle sulle donne sospettate d'aver divulgato frammenti d'eresia (maschile): ma storie come queste non le troveremo mai in un ritratto.

<sup>1</sup> Per una lettura più ampia e per tutti i rimandi alle fonti: Augusto Gentili e Flavia Polignano, "Vittore Carpaccio: *Due dame veneziane*", in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, Catalogo della Mostra (Venezia, Museo Correr, 1993), a cura di Attilia Dorigato, Milano, Electa, 1993, pp. 74-81; Augusto Gentili e Flavia Polignano, "Solo donne. Le *Dame veneziane* di Vittore Carpaccio", *Art e Dossier*, n. 78 (aprile 1993), pp. 18-24 (che comprende l'istruttiva antologia "Nascita di una maldicenza", pp. 22-23); Flavia Polignano, "Ritratto e sistema simbolico nelle *Dame* di Vittore Carpaccio", in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel, Claudia Cieri Via, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 229-251; Enrico Maria Dal Pozzolo, "Vittore Carpaccio: *Due dame; Caccia in valle; Lettere appese a un muro*", in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999-2000), a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown e Giovanna Nepi Scirè, Milano, Bompiani, 1999, pp. 236-239.

<sup>2</sup> L'esperienza della tradizione iconologica, opportunamente depurata dalle sublimazioni neoplatoniche, è fondamentale per il ribaltamento di queste posizioni attraverso il recupero del significato di simboli, segni, attributi, da integrare in termini storico-antropologici con un'ampia casistica di fonti e documenti, a tutt'oggi prodotta solo in maniera occasionale e frammentaria: mi limito per ora a segnalare che centinaia di notizie sui matrimoni veneziani sono fornite dai *Diarii* di Marin Sanudo e in generale dalla tradizione della cronaca. Vedi intanto Augusto Gentili, "Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 82-105 (in partic. 95-103), con bibliografia essenziale.

<sup>3</sup> Enrico Maria Dal Pozzolo, "Il lauro di Laura e delle *maritate venetiane*", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII/2-3, 1993, pp. 257-292 (in partic. 269-279).

<sup>4</sup> Rona Goffen, "Titian's *Sacred and Profane Love*: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture", in *Titian 500 [Studies in the History of Art, 45 — Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXV]*, ed. Joseph Manca, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 121-144.

<sup>5</sup> Enrico Maria Dal Pozzolo, "Sotto il guanto", *Venezia Arti*, 8, 1994, pp. 29-36.

<sup>6</sup> Harula Economopoulos, "Considerazioni su ruoli dimenticati: gli *'Amanti'* di Paris Bordon e la figura del compare dell'anello", *Venezia Cinquecento*, II/3, 1992, pp. 99-123, con fonti e bibliografia.

<sup>7</sup> Francesca Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Credito Bergamasco—Cinisello Balsamo (Milano), Silvana-Amilcare Pizzi, 1987, p. 343.

<sup>8</sup> Plinio, *Storia naturale*, VIII.138 (58), edizione diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Alessandro Barchiesi e Giuliano Ranucci, 5 volumi in 6 tomi, Torino, Einaudi, 1982-1988, II, pp. 230-231: "Provident tempestatem et sciuri obturatisque, qua spiraturus est ventus, cavernis ex alia parte aperiunt fores. De cetero ipsi villosior cauda pro tegumento est. Ergo in hiemes aliis provisum pabulum, aliis pro cibo somnus". La traduzione è piuttosto insoddisfacente, tanto che nel testo ho preferito la mia.

<sup>9</sup> Augusto Gentili, "Lotto, Cariani e storie di scoiattoli", *Venezia Cinquecento*, X/20, 2000 [*Lorenzo Lotto, II*], pp. 5-38.

<sup>10</sup> Francesca Cortesi Bosco, "I coniugi di Lotto all'Ermitage e la loro 'impresa'", in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Ancona, 1993, pp. 336-349 (in partic. 339-340): "Nel set-

tembre del '23 il Consiglio degli Anziani metteva a disposizione dei rettori dieci uomini, fra questi l'Agliardi, per provvedere nel modo più spedito ed efficace a beneficio della città. Intanto il transito di eserciti faceva lamentare un po' ovunque nel territorio "gravissimas extorsiones". Il maltempo allora come metafora dei tempi difficili? di una realtà storica che suscitava per la patria ansie e timori, che si ripercuotevano all'interno della famiglia che vedeva minacciate la propria sicurezza e le fonti del proprio benessere? Le due piante sferzate dal vento come emblema del vissuto della coppia? Nell'estate del '23 anche le condizioni atmosferiche avevano causato disagi e paure. Verso la metà di giugno sulla città e le terre vicine erano cadute piogge torrenziali accompagnate da folgori; l'Adda, il Brembo, il lago d'Iseo erano straripati devastando le campagne. Sui monti era caduta la neve. La caduta di fulmini sulla città aveva terrorizzato la gente. Non era solo l'eccezionale maltempo a creare il panico. Erano soprattutto i pronostici diffusi dagli astrologi di un secondo diluvio universale, previsto per il febbraio del '24, sicché l'inquietudine era grande e i più impressionabili in quelle piogge credevano e temevano di riconoscerne le prime avvisaglie. Questo il clima in cui nasceva il doppio ritratto".

Alberta Fabris Grube

**All'ombra dell'*Haveli*: due storie di donne**



Nel corso di questa conversazione mi piace presentare le vicende di due intellettuali indiane, Attia Hosain e Rama Mehta che fra gli anni '30 e gli anni '50, sono riuscite a conquistarsi un loro spazio in un chiuso ambiente tradizionale, quello delle donne che osservano il *pardah*, la clausura femminile nel solco della tradizione islamica, o che vivono nello *zenana*, gli appartamenti o le stanze riservate alle donne nella casa indu e quindi metafora della condizione femminile in India. Entrambe scrittrici, entrambe forti personalità hanno saputo fare scelte non facili, molto diverse l'una dall'altra, ma tutt'altro che scontate.

Ma prima è necessario spiegare cosa s'intende per *haveli*, dimora di famiglia della classe aristocratica o del ricco ceto professionale e mercantile, diffusa soprattutto nell'India del nord, articolata intorno ai vari cortili interni, le facciate sulla strada ornate da minuscole finestrelle, da balconi aggettanti, e protette da pesanti portoni in legno che venivano chiusi la sera, una replica insomma in tono minore dei palazzi principeschi. Strutture più meno grandi ed elaborate dagli spazi rigorosamente divisi fra i quartieri femminili e quelli maschili, *mardana*, spesso più ariosi e meglio arredati, erano il fulcro della vita domestica, la casa per autosufficienza dove risiedevano i vari membri della famiglia allargata con la numerosissima servitù e che ben rispondevano alle esigenze di *privacy* di chi vi abitava scabellendo una netta separazione col mondo esterno.

Né Attia Hosain (1913-1988) né Rama Mehta (1923-1978) hanno lasciato una vera e propria autobiografia, ma le loro esperienze di vita sono state determinanti nella stesura dei due rispettivi romanzi, *Sunlight on a Broken Column*, e *Inside the Haveli*, opere che le hanno rese note al grande pubblico, ma che non sono mai state tradotte in italiano, e su cui mi baserò per raccontare le loro vite.

Attia è nata ed è cresciuta a Lucknow, dal 1775 capitale del regno di Oudh, oggi Uttar Pradesh, città di tradizioni colte e raffinate, famosa per i suoi palazzi, per la cucina ricercata, per il *savoir vivre* dei suoi abitanti che si esprimevano in una lingua "delicata, duttile, ricca di immagini e di uno spirito mordente, una lingua levigata dalle belle maniere e dalla cortesia."<sup>1</sup> La sua era una famiglia importante, i cosiddetti *taluqdar*, ricchi proprietari terrieri, legati alla corte fino al 1856 quando lo stato con una discussa operazione politica fu annesso ai territori amministrati dagli inglesi. Figlia di Shahid Hosain Kidwai, un avvocato di idee progressiste che aveva studiato a Cambridge, acceso sostenitore dell'indipendenza del suo paese, amico fra gli altri del padre di Nehru, volle che la figlia vivesse in un ambiente in cui si discuteva di poesia come di politica,

mentre la madre più tradizionale si preoccupava che recitasse le cinque preghiere giornaliere prescritte dal Corano, che dopo la scuola inglese prendesse lezioni di arabo e persiano. Ed è questa l'esperienza di Laila, la protagonista del romanzo, che oltre ad imparare a diventare una buona padrona di casa, vuole anche leggere, farsi una cultura, nonostante gli avvertimenti della vecchia nutrice che temendo si rovini gli occhi la ammonisce: "leggi il santo Corano, ricorda Allah e il suo profeta, e allora le madri litigheranno per sceglierti come sposa per il loro figlio."<sup>2</sup> Sebbene visse in un ambiente protetto e aristocratico Laila fin da bambina è abbastanza indipendente da giocare un suo ruolo anche nei rapporti con i domestici, prendendo le difese della piccola Nandi, la figlia del lavandaio, presa a schiaffi e bastonata dal padre, insultata dai padroni, per un suo presunto comportamento immorale. Anche se in un secondo momento dovrà chiedere scusa allo zio (il padre infatti era morto da qualche anno come era successo ad Attia) dato che, come le ricorda la amatissima zia Abida nella *loro* famiglia vigevano certe regole di comportamento che bisognava accettare senza riserve. Perché da cinquecento anni, da quando i suoi antenati erano venuti dal nord attraverso il Khyber Pass, i loro spettri "erano state sentinelle invisibili che avevano vigilato sulle azioni, le parole, i pensieri dei loro discendenti."<sup>3</sup> Finita brillantemente la scuola superiore Attia andò all'Università, immatricolandosi all'Isabella Thoburn College, la prima donna del suo ceto a prendere una laurea, nel 1933. Ma l'Università significò anche una straordinaria apertura verso il mondo esterno, un accentuarsi dell'interesse per la lotta politica che vedeva lo scontro non solo generazionale fra chi sosteneva la causa dei *taluqdar*, del mantenimento dei privilegi feudali, e chi invece era convinto che il mondo stesse cambiando per cui niente sarebbe stato più come prima, fra chi voleva uno stato laico e chi paventava il predominio indu a scapito degli interessi musulmani. Anche la ragazza vi partecipa sentendosi non più mera spettatrice, ma personalmente coinvolta, pur conservando sempre un certo distacco, uno spazio interiore in cui rifugiarsi.

Né Attia né Laila accettavano l'idea del matrimonio combinato dai genitori, ritenendo che in questo sistema ancora oggi abbastanza diffuso in India la futura sposa finiva con l'essere non più di un mobile che in un'asta verrà ceduto al migliore offerente: entrambe fanno una loro scelta nonostante l'opposizione della famiglia. Attia si lega a un cugino Ali Bahadur Habibullah che avrebbe invece dovuto sposare la sorella maggiore, suscitando così l'ira della madre che la accusò di infangare l'onore del casato. Ebbe due figli ma continuò ad impegnarsi in campo sociale e politico, sebbene la suocera fosse attiva nella più conservatrice Lega Musulmana fondata nel 1906 per proteggere gli interessi e l'identità dei seguaci di Maometto in un paese a prevalenza indu. Su insistenza della poetessa Sarojini Nadu Attia partecipò come delegata alla All India Women's Conference tenutasi a Calcutta nel 1933, un movimento aperto a tutte le confessioni che si proponeva di unire alla lotta per l'indipendenza quella per la liberazione delle donne. Nel 1941 gli Habibullas si trasferirono per cinque anni a Bombay

una città d'affari e di commerci, lontanissima dalla raffinata e aristocratica Lucknow, dove Attia, oltre a scrivere articoli per vari giornali, curò anche diverse trasmissioni radiofoniche. La vita sociale abbastanza frivola e vuota che imitava quella comune in Europa la lasciò perplessa come si vede dal bellissimo racconto "The First Party" in cui la protagonista a un ricevimento in stile occidentale in cui le donne bevono, fumano e ballano pensa solo al rifugio della sua casa da cui col matrimonio aveva voluto fuggire. Ma sentendosi un'estranea in quell'ambiente vede le cose in maniera diversa per cui ora "ogni regola restrittiva era divenuta una pietra che segnava un sentiero sicuro attraverso pericoli sconosciuti."<sup>4</sup> Perché nella sua austera famiglia si festeggiavano soprattutto ricorrenze religiose, sia indu che musulmane, per esempio *Diwali*, la festa delle luci e *Mubharum*, a ricordo del sacrificio di Husain, nipote di Maometto, in cui gli uomini portavano in processione le *tazia*, modelli della tomba del martire, fatte di zucchero, di vetro, di penne di pavone, di carte colorate, un esempio interessante di tolleranza religiosa nell'India non ancora indipendente. Mentre Laila nel romanzo sposa Ameer, un giovane intellettuale ribelle, con pochi mezzi e di classe sociale inferiore, nonostante la disapprovazione dei suoi.

Ad ogni modo nel 1947 gli Habibullah sono a Londra, ma con la spartizione del paese il marito opta per il Pakistan e Attia essendo profondamente legata all'ideologia gandhiana e a quello che considerava il suo paese, l'India, decise di non seguirlo e di rimanere in Gran Bretagna. Come ha dichiarato in un'intervista: "scelsi l'esilio dalla terra della mia nascita per andare nel paese che il mio spirito trovava familiare, l'Inghilterra. Un rapporto amore-odio fra colonizzatori e colonizzati mi aveva reso partecipe di due culture. E preferii rimanere in Inghilterra perché non sarei mai andata in Pakistan." Ma la vita non sarebbe certo stata facile nella fredda Londra degli anni '50, con due figli piccoli da allevare e grosse difficoltà economiche. Riuscì tuttavia a sopravvivere, curando diversi programmi per la BBC; ma nel 1958 per ragioni non chiare diede le dimissioni dall'incarico.

Intanto nel 1953 aveva pubblicato con successo una raccolta di racconti, *Phoenix Fled* in parte bellissimi per la ricchezza dei temi trattati che vanno dai rapporti umani alla tragedia della spartizione, nel 1961 il suo unico romanzo *Sunlight on a Broken Column* e l'anno successivo un libro di cucina indiana. Con i figli ormai indipendenti riuscì a fare molti viaggi sia in Europa che in India; ma con gravi problemi di salute ad un certo punto si ritirò nel suo appartamento di Chelsea, scomparendo per così dire dalla scena letteraria fino al 1988 quando la benemerita Virago Press ristampò i suoi due volumi che ormai sono diventati due piccoli classici della pur ricca narrativa indoinglese. Bellissima, paragonata dal romanziere Mulk Anand a una perfetta miniatura Moghul, Attia era una persona in fondo timida, divisa tra l'eredità culturale di una famiglia feudale e i nuovi miti dell'Indipendenza e della rivoluzione; ma è stata così lucida e perspicace da riconoscere ed accettare l'impatto di entrambi e di farne oggetto del-

la sua arte, raccontando anche la *sua* storia attraverso le vicende di Laila, la bambina e poi la giovane donna aristocratica che assiste senza esserne travolta alla fine di un mondo e dell'*haveli*, di un mondo in parte corrotto ma che le aveva anche impartito un insegnamento fondamentale: "La felicità e l'infelicità sono dentro di te. Non puoi domandare la felicità e devi imparare ad accettare l'infelicità."<sup>5</sup>

Rama Mehta ha avuto un destino diverso, prima di tutto perché indu, quindi parte della maggioranza del paese, senza dover provare le lacerazioni che hanno condizionato la minoranza musulmana. Nota in India soprattutto come sociologa autrice di testi sulla condizione della donna quali *The Western Educated Hindu Woman*, *The Hindu Divorced Woman* nel suo romanzo ha lasciato una testimonianza preziosa sulla sua esperienza di giovane sposa nella casa e nella famiglia del marito, appartenente alla vecchia aristocrazia di Udaipur (Rajasthan), antica capitale del regno di Mewar, oggi una delle mete del turismo occidentale per la sua splendida posizione fra laghi e colline e per la bellezza dei suoi palazzi di fiaba. Geeta, l'eroina del romanzo, è una giovane donna emancipata che ha studiato a Bombay e che attraverso il matrimonio si trova a vivere nell'atmosfera claustrofobica dell'*haveli* dove ancora negli anni '50 si manteneva rigidamente il *pardah*: le donne non uscivano che raramente dalle sue mura impenetrabili in automobili con finestrini oscurati da tendine, davanti a persone o autorevoli tenevano sempre il volto e il capo coperti non parlando se non quando erano interrogate. Anche dopo due anni di matrimonio Geeta non ha mai parlato con il suocero, pur vivendo nella stessa casa; col marito era possibile stare insieme solo di notte, poiché di fatto tutti gli uomini di casa uscivano dallo *zenana* appena faceva giorno per attendere ai propri affari o agli impegni di lavoro. E i pasti venivano fatti in ambienti rigidamente separati. Solo una volta Geeta, spinta dalla curiosità riuscirà ad entrare nella sala del quartiere riservato agli uomini, una sala austera con pochi mobili e i ritratti degli antenati che la guardano severi dalle pareti, uomini in abito di corte che avevano combattuto contro i Moghul e che ora la guardavano come guardiani delle tradizioni dell'*haveli*. Prima di vederla partire la madre le aveva dato il suo ultimo consiglio: "Tieni la testa coperta, non discutere mai con le persone più anziane, rispetta tua suocera e fa quello che ti dice. Non parlare troppo."<sup>6</sup> Ma questo era niente in confronto alla vita che stava conducendo a Udaipur, in un ambiente soffocante in cui era impossibile dimostrare affetti e sentimenti a causa della rigida etichetta che regolava i rapporti tra il mondo degli uomini rispettati come divinità, quello delle matriarche responsabili del buon andamento della casa e custodi inflessibili delle usanze familiari codificate nel tempo, e quello importantissimo della numerosa servitù, certamente sfruttata come ammette la vecchia e saggia Pari, ma anche in qualche modo protetta e consapevole di avere un ruolo e una funzione da svolgere. Ma nonostante le difficoltà nel corso della narrazione assistiamo al graduale inserimento di Geeta in quella che ormai le appare come una fortezza, un termine chiaramente ambivalente che indica sia protezione dal mondo esterno che pri-

gione, inserimento possibile in quanto riesce a realizzare due progetti, mandare a scuola la figlia di Lakshmi, la cameriera che era fuggita via non resistendo alle pressioni dell'*haveli* ma rovinandosi così la vita, e insegnare nelle sue stanze a leggere e a scrivere ai bambini della servitù e a donne analfabete come la umanissima zia Manji che, rimasta vedova a quattordici anni, aveva continuato a vivere in casa, occupandosi delle faccende domestiche e dei nipoti. Geeta perde la gioia di vivere, la libertà che aveva caratterizzato la sua vita di ragazza, ma capisce lentamente l'importanza di continuare nella tradizione, assolvendo il proprio dovere, rimanendo fedele a un alto ideale di comportamento che presuppone anche un forte senso di responsabilità nei riguardi degli altri. Aiutata dalla comprensione del marito professore, dei suoceri intelligenti e dallo spirito di iniziativa di Dhapu la cameriera personale che ben conosce gli ingranaggi di questo ambiente, Geeta si adatta e accetta lo spirito di quella classe aristocratica non per pigrizia o per amore del quieto vivere, ma per convinzione vedendo che dava sicurezza alle donne e contribuiva all'armonia sociale, quando ormai si profilavano grandi cambiamenti. Nell'*haveli* infatti poteva anche nascere un forte senso di solidarietà femminile: "la vita con tutte le sue sofferenze non era mai insopportabile. Le donne condividevano le gioie e piangevano insieme i propri dolori. Erano forti e addirittura spietate nel difendere i costumi e i legami della famiglia."<sup>7</sup>

Oggi la società indiana si trova in una situazione di estrema fluidità nel bene come nel male: le forze della tradizione stanno perdendo terreno mentre si affievoliscono i vincoli che avevano creato un certo tipo di organizzazione sociale grazie anche all'inevitabile sviluppo economico del paese che stravolge le sue città e che porta alla distruzione o per lo meno al degrado della struttura fisica dell'*haveli*, soffocato dalle nuove costruzioni, suddiviso in minuscole unità abitative, affacciato su strade dove non ci sono più alberi ombrosi ma un flusso continuo di macchine. Leggere allora questi due romanzi può aiutarci a comprendere quanto arduo sia stato il cammino delle donne per affermare la propria indipendenza ma anche quanto prudenti si debba essere nel giudicare un passato apparentemente lontano dalle nostre esperienze ma anche ricco di stimolanti momenti di riflessione.

#### NOTE

<sup>1</sup> Attia Hosain, *Sunlight on a Broken Column*, London, Virago, 1988. p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>4</sup> Attia Hosain, *Phoenix Fled*, London, Virago, 1988, pp. 22-23.

<sup>5</sup> *Sunlight on a Broken Column*, cit., p. 252.

<sup>6</sup> Rama Mehta, *Inside the Haveli*, London, The Woman's Press, 1994, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 114.



Berndt Ostendorf

**Gertrude Käsebier's Extraordinary Career in  
Professional Photography:  
Fighting Gender Conventions, Racial Prejudice  
and Patriarchal Modernism**



For his 1903 novel *The Ambassadors* Henry James chose as a center of consciousness an elderly business man, Lambert Strether. After a successful, but boring business career in Boston he now takes stock of his life in Paris. Slowly but surely he is drawn into the mores of this city, and it gradually dawns on him that by following the conventions of a well-ordered career too narrowly he missed out on those experiences that his Parisian friends take for granted. A young American artist, whom he has taken under his wing, receives a piece of his subversive advice: Cast away the corset of Victorian conventions, ignore your cultural super-ego and throw open the doors to experience.<sup>1</sup> His advice falls in line with the prevailing mood of the age, called vitalism or *Lebensphilosophie* and articulated by Nietzsche in Germany, Bergson in France or the Futurists in Italy. And a pervasive feeling of “anti-passatismo” became the common denominator of various secession movements.

This fictive piece of advice from one fictive male to another was quite possibly the outcome of a genuine sense of frustration in the head of Henry James. And what is more significant, it had been put into practice 20 years earlier by a real American housewife. In this case, untypically, life preceded art; or better, a real life woman preceded male fantasy. Gertrude Käsebier, a mother of three adolescent children, who was married to a German-born business-man decided in her 37<sup>th</sup> year to leave the well-ordered and financially secure doll’s house to study art at the recently established Pratt Institute. In short, she left a safe and well-protected social situation in order to start a socially and financially insecure career of an independent woman artist in a male dominated world, and all this within the social setting of a modernist photo secession run by a strong-willed male. Much later she would advise her sisters that photography represented the best chance for emancipation, better than painting or writing. To begin with access to photography was not dependent on a formalized education. Secondly, there were not enough male cultural custodians to bar entry to women. Thirdly, photographic art had no invisible ceiling and was as yet wide open to any talented newcomer. Fourthly, women could actually make some money with it. Last but not least photography seemed to her a medium ideally suited to female sensibilities and to the female gaze.<sup>2</sup>

Gertrude Käsebier, this progressive Nora, grew up in an American pioneer family. Born in 1852 in a frontier settlement in Iowa territory that would later be called Des Moines she spent her childhood on the moving frontier where her family had moved shortly after her birth and where she acquired a taste for nonconformism and for Indian

culture. There she learned a pragmatic, no-nonsense approach to life and, in marked contrast to her teacher Alfred Stieglitz, embraced an anti-metaphysical aesthetic coupled with a keen business sense.<sup>3</sup> This basic difference towards the vitalist promise, hers pragmatic, his metaphysical and artistic, should cause a later rift in their relationship. She represented the prototype of the new progressive woman, speeded along by the prevailing reform spirit of the age. As a practical and practicing feminist she relied on her common sense and her instincts. Though she never embraced the political stridency of suffragettism and though there was not even a hint of an anti-male bias, she never was oblivious of the real economic and legal constraints or unaware of the invisible ceilings that women would have to deal with when they embarked on a professional career. She managed to realize her career goals against a tide of bad advice from her male friends while maintaining a clear aesthetic program, a mixture of craft-oriented pictorial bricolage with a search for the exactness and honesty of the iconic fit. Most of all she maintained throughout her career an ideological honesty that was attuned to gender-issues. Throughout her work we note a penchant for feminist deconstruction of patriarchal conventions and male tropes. The latter is evident in her total lack of respect for male-dominated social pieties, an attitude she shared with Frances Benjamin Johnston, who, not surprisingly, wrote the first full appreciation of her work in Stieglitz's journal *Camera Work*.<sup>4</sup>

The courses she took at the Pratt Institute gave a good grounding in European techniques of painting and in historical iconography, a visual training she carried right into her first photographic work. This is evident in the topoi and themes of her early photographs. On the one hand she remained beholden to conventional themes popular at the time: "Motherhood", "Mother and Child", "The Bride", "Florentine Boy" all of them pictorialist *tours de force* with iconographic quotes from Titian, Holbein or Caspar David Friedrich. On the other hand, once she had identified an iconic convention she departed from it and she began to challenge the tyranny of expectation that social practice had packed into them. Best known is her ironic deconstruction of sanctified motherhood codified by the annunciation: "Blessed art thou among women." A mother whose flowing white robes are reminiscent of the arts and crafts movement bends down to her daughter to prepare her for marriage. The young girl seems paralysed, either by her black school uniform or by the implied threat. This gendered rite of passage is enacted before an arts and crafts picture of the annunciation by Selwyn Image visible on the wall in the background. A few weeks after Käsebier had taken this picture tragedy struck. The young girl suddenly died from a typical killer disease. Shortly thereafter Käsebier shot a picture of the mother, who was seated, alone with her grief and unaware of the photographer, on a desolate beach. Käsebier gave this image the mordant title: "The heritage of motherhood." This studied incongruity between legend and image, this dissonance between theme, setting, and expectation renders her gaze postmodern *avant*

*la lettre*, prefiguring Barbara Kruger's work 100 years later. The postmodern touch in her work may in fact explain Käsebier's rediscovery by the postmodern seventies and eighties. She lets *idées reçues* concerning race and gender shipwreck on social practice, her programmatic labels defy established habits of seeing. The straightforward portraits of Sioux Indians, whom she had invited to her studio to pass the time and reminisce about the West, are marked by a similar honesty. The Indians were part of Buffalo Bill Cody's Wild West Show that regularly came to New York. Käsebier refused to fall in line with the popular stereotype of the dying Indian and of a moribund culture that called for nostalgic recall of a bygone era when the noble savage was still master of his realm. This well-meant stereotype was rammed into place by a massive retrieval project that was funded by the J.P. Morgan foundation and supported by the Federal Government. In order to capture the Native American before the forces of modernism "corrupted" his way of life and speeded his demise Edward W. Curtis believed that an anthropologically accurate reconstruction of the "genuine" Indian was in order. Therefore he carefully dressed real Indians, most of whom already wore Blue Jeans, in historic costumes and staged them in a *paysage moralisé*. Indians riding into the sunset, heavily ideological images of chiefs, sad children and pensive women. Käsebier instead does not represent the Indian as a product of white ethnological fantasy, but brings out their individual physiognomies, as American individualists and workers in the entertainment business, as it were. She takes on chief Iron Tail without the protection of his tribal costume – a melancholic, expressive face of an archetypal Indian (who would later be immortalized on the nickel). Then upon his protest because of her intrusive gaze she takes another shot with him in full regalia, as he would want to be seen in the Wild West Show. She captures Samuel Lone Bear lounging in her studio, a pensive, but decidedly modern, young man. What a contrast to a promotional photo made by Heyn and Matzen that shows him naked to the waist as the quintessential noble savage. Although Joe Black Fox appears in his traditional Sioux costume, which he has to wear for the Buffalo Bill Cody Show, his ironic smirk directly into the camera prohibits any sort of stereotypical response. A half-smoked cigarette, lifted into visibility by a right hand adorned with Western rings, deconstructs the tyranny of expectation. Outstanding is her portrait of Zitkala-Sa, a young, emancipated Indian woman, dressed in Western clothes, who clasps an Indian bread basket to her bosom. There is no place for western-feminine eroticism nor for anthropological exoticism. She comes across as a "modern" woman at home in the American republic. Yet Käsebier tries to capture the double consciousness of that modern American woman who, though clearly comfortable in the Western world, is and wants to be a tradition-bound Indian at the same time. That is, she captures the moment of an *antagonistic* acculturation. Typically faces and hands always interested Käsebier more than props and clothes. Whereas Curtis dressed his sitters in historic costumes and carefully staged them in a natural setting in order to capture people embedded in a

*moribund, historical* culture, Käsebier went for the physiognomy of her *contemporary* Indian friends. Individual physiognomy remained her focus, particularly when it conflicted with the setting or the expectations. One of her self-portraits shows only face and hands, all other accoutrements are scratched out and removed. When Edison's niece arrived with a suitcase full of costumes and props for a photo session Käsebier sent her home without taking a single picture. Behind those disguises and many costumes, she claimed, there was no person to take a picture of.

Small practical jokes in the picture, the use of word play, deconstruction of *idées reçues*, and counterfactual logic pervade the representational logic of her image making. At any rate, she marched to her own drummer, refusing to follow Stieglitz's programmatic sign posts. Within the photo secession movement she kept her female self-reliance and pursued a feminist route in a male map which would ultimately cause a break with her mentor.

Stieglitz, she wrote once, was the only man she ever loved. Clearly her superb portrait of him foregrounds what she found so attractive in him. She appreciated his help and support, and she would not have achieved her career goals without him. Yet, for this frontier woman he was simply too dogmatic, too German-metaphysical and - concerning his mode of income - a schnorrer, who lived on the wealth accumulated by his father and brought into the marriage by his wife. Stieglitz in turn found her commercial instincts objectionable and always grumbled when she sullied photographic "art" by making money off it. Reversing gender stereotypes *vis a vis* the independently wealthy Stieglitz, she called herself an American working girl who had to earn her keep. Her sense of freedom and her need to make a living made it impossible for her to follow the dictates of *l'art pour l'art*. The years with the Photo Secession nonetheless represented for her an important stepping stone for her career and her photographic maturity. In that context she was taken seriously by her professional cohort. Within the many exhibitions promoted by the secession she was a prime exhibitor with her pictorialist tours de forces. But next to these achievements in the art world she also found a name as one of the best studio portraitists in the social circuits of New York. Outstanding are her portraits of Stanford White and his enamorata, Miss Nesbit, whose later husband Harry Thaw killed Stanford White for reasons of retroactive jealousy. But also Mark Twain, Mable Dodge, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Auguste Rodin, Booker T. Washington, Robert Henri and Arthur B. Davis sat for their portraits. Hers is a direct and unromantic gaze that neither excludes, nor sanctifies respect. Frances Benjamin Johnson makes much of "the fact that a new movement is stirring professional portrait-photography from one end of this country to the other." And in her view Käsebier broke the new ground:

Everywhere the professional photographer is breaking away from hide-bound tradition; the top-light, the head-rest, the papier-maché accessories are being thrown out on the junk-heap along with the stilted pose and other affections of former years.... There are undoubtedly

many causes at work to produce this revolution, but the frankest among the professionals admits that the chief factor in the movement is the amateur... With all the force of her wonderful personality she [Käsebier] has struck the keynote of great achievement in photographic portaiture, and that keynote is absolute sincerity... her influence is extending in ever-widening circles to professionals everywhere many of whom may not even know her name" (Johnston, 106).

After her break with Stieglitz, she taught for Clarence White, another mentor of a string of documentarists, and she created an interesting series of landscape photographs of Newfoundland. Toward the end of her life she commented once more on the institution of marriage. In this image a boy and girl in a Hansel-Gretel pose study a pair of oxen bound together by a yoke. She calls it "Yoked and Muzzled - Marriage." Somewhat mysterious is a pictorialist-surrealist study of a nude in the woods, arms spread out wide with flowing black cloth entitled "The Bat." In it she manages to quote bats, vampires, the radical other and the femina abscondita. In this rare image she evokes a dream world, timelessness, individuation. Her images are rarely static and restful. Instead they tend to break stereotypes and make expectations shipwreck on irony. The tensions and dialogues we find in her work may be present in most modernist art. Yet their particular combination and interaction make her work unique among her contemporaries. Here is my summary of these themes and tensions.

Hagiography of progressive motherhood. Refusal of marriage along the lines of current social conventions. Mother-child dyad and, less prominently, family harmony.

Authenticity of beliefs: breaking social conventions and corsets.

A sometimes extreme *l'art pour l'art* pictorialism, yet never without a practical comment and a grounding in the real world.

Acceptance of the commercial imperative without abandoning aesthetic criteria.

Rigorous independence and solitude.

Here and now documentarism usually in sharp focus.

Dreamlike archetypes in soft focus.

Anti-props, faces and hands.

Though blessed among photographing women Gertrude Käsebier's calling was not unique. She formed part of a larger, growing cohort. She and Frances Benjamin Johnston formed a long lasting friendship, but her contacts with Eva Watson-Schütze are of equal importance.<sup>5</sup> It would be interesting to pursue the networking between these photographing women. This comparative aspect of progressive-modernist women's photography needs more enquiry and future work in order to break the dominant hold of men on historiographical memory. Stieglitz, Steichen, White and Strand are well known in photo history as they should be, but few people have heard of Gertrude Käsebier though her work - particularly her portraiture which bridges the interface

between art and commerce - deserves a larger appreciative public. Barbara Michaels' book on Käsebier is an important first step in that direction. We need more work on the difficult biographies of women photographers, their sensibilities, their artistic visions and their contribution to photo history.

<sup>1</sup> James got the idea of the novel from an anecdote of W.D. Howells, who one day in Paris, realized that he had spent nearly sixty years in honourable chains and impulsively advised a young friend to *live*. Frank Swinnerton, „Introduction“ Henry James. *The Ambassadors*. London: Everyman 1963, xi.

<sup>2</sup> An earlier, German version of this article was published in: *Fotogeschichte* Heft 59 (1995), 67-68.

<sup>3</sup> Barbara L. Michaels., *Gertrude Käsebier. The Photographer and her Photographs* New York, 1992, 192 S. ill.

<sup>4</sup> Frances Benjamin Johnston wrote the first article on Käsebier that was published along with her photographs in the first issue of *Camera Work* No. 1, 1903. A recent reprint: Alfred Stieglitz. *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1997, 106.

<sup>5</sup> Nicola Spiß "Das fotografische Werk von Eva Watson-Schütze 1867-1935." M.A. Thesis, Amerika Institut, LMU, Muenchen 1994.

Franco Rella

**Dora Markus. Un'ombra tra le parole**



[...]ma le altre / le ombre che si nascondono / tra le parole, imprevedibili, /  
mai palesate, mai scritte, / mai dette per intero, / le sole che non temono /  
contravvenzioni, / persecuzioni, manette, / non hanno né un prima né un  
dopo / perché sono l'essenza della memoria. / Hanno una sopravvivenza /  
che non interessa la storia”

E. Montale

Gli angeli resteranno inespungibili / refusi

E. Montale

1.

Camminando per Ravenna ci si imbatte in una piazza intitolata a Dora Markus e, come spesso avviene, anche in questa piazza c'è un monumento. Il monumento è, per definizione, un *memorandum*: qualcosa che deve essere ricordato. Nelle piazze il monumento, come il nome delle vie di una città, ricorda gli “eroi civilizzatori”, quelli che hanno contribuito in modo grande o piccolo alla costruzione, o alla difesa o allo sviluppo della comunità. Il monumento della piazza Dora Markus di Ravenna è costituito da sei mosaici: di Giosetta Fioroni, Emilio Tadini, Concetto Pozzati, Ruggero Savinio, Bruno Ceccobelli e Klaus Karl Mehrkens. Questo monumento ricorda una poesia, la poesia di Eugenio Montale dedicata a Dora Markus.

Ma chi è Dora Markus, e cosa sappiamo di lei?

Possiamo dire subito che Dora Markus non è una eroina ravennate. Probabilmente non è mai stata a Ravenna. Dora Markus è un personaggio. Osiamo dire qualcosa di più: Dora Markus è forse il più grande personaggio femminile tragico della letteratura italiana, uno dei più grandi della letteratura mondiale del ventesimo secolo. Ma sappiamo che Dora non è solo un personaggio, che è anche una persona. Ma appena cerchiamo di avvicinarci a lei, come persona o come personaggio, avvertiamo un'aura di mistero, una sorta buio alone, che sembra trascinarla come un destino in una zona di evanescenza.

2.

Abbiamo già detto che Dora Markus è il personaggio a cui è intitolata una grande poesia di Montale. Ha detto Harold Bloom che non siamo noi a interrogare Amleto, quanto piuttosto che è Amleto ad interrogarci, dando così forma alla nostra coscienza. La voce di Amleto interroga perché la sua realtà è assoluta, come quella di Don Chisciotte, o di Joseph K. o di Dora Markus. Ma, a differenza di Amleto e di Don

Chisciotte e di Joseph K., Dora Markus prima di diventare personaggio è stata una persona. Anche di questo dovremo tener conto nella nostra indagine.

Dora fa la sua comparsa per la prima volta in una lettera del 25 settembre 1928 di Bobi Bazlen a Eugenio Montale:

Gerti e Carlo: bene. A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, *con delle gambe magnifiche. Falle una poesia*. Si chiama DORA MARKUS.

Carlo è Carlo Tolazzi, Gerti è l'austriaca Gertruden Frankl, moglie di Carlo, protagonista della poesia "Il carnevale di Gerti", scritta anch'essa su commissione di Bazlen da Montale nella primavera del 1928. È curioso che la lettera in cui si parla di Dora si concluda con un richiamo al "Carnevale di Gerti", in quanto, come scrive Dante Isella, c'è tra Gerti e Dora una "sovrapposizione non perfetta di due fantasmi". È vero. Ma non possiamo evitare di pensare che questa affermazione nasconda, ancora una volta, una sorta di rimozione di Dora. Infatti, secondo Isella, è Gerti che riempie di sé anche la seconda parte, aggiunta nel '39, di Dora Markus".

Gerti è una presenza importante, e tornerà ancora nell'opera di Montale fino al *Quaderno di quattro anni*. Gerti non è certamente un fantasma. E Dora?

Di Dora possediamo una fotografia, che era stata allegata da Bazlen alla sua lettera a Montale. È una fotografia stupefacente. È di fatto la foto di un fantasma, o meglio di una esistenza negata nella sua pienezza, nel suo diritto di *essere*. La foto riproduce infatti solo le gambe di Dora. È tagliata all'altezza delle cosce, poco sotto l'inguine. Dal margine superiore si stende, fino a una decina di centimetri sopra il ginocchio come uno scuro sipario, un lembo di una gonna larga e plissettata. L'effetto di straniamento è reso ancora più grande per il fatto che la parte posteriore della gonna si stende molto più in basso della parte anteriore, dunque ben sotto alle ginocchia. Possiamo supporre che Dora sia stata invitata dal fotografo a sollevare la gonna per mostrare le gambe nude, la sinistra leggermente spostata in avanti rispetto alla destra più arretrata, come se l'imbarazzo della situazione avesse reso incerto il suo equilibrio, come se cercasse una possibile stabilità. Ma l'effetto straniante è sottolineato anche dal fatto che nella fotografia non troviamo nessun indizio sul luogo in cui essa può essere stata scattata. Vediamo un pavimento scuro e, in fondo, una linea ancora più scura che sfuma contro una parete più chiara. In primo piano sono i suoi piedi, le scarpe scollate, con cinque o sei centimetri di tacco, e un laccio, che attraversa la carne bianca del piede, abbottonato di lato. Quindi due gambe nude, due piedi calzati, e nient'altro. Dora Markus non ha volto, non ha nemmeno un corpo.

Bazlen il 5 gennaio 1929 scrive a Montale: "Dora Markus????????????? Manda!!!!!!". E il 19 febbraio: "Mandami *la* Dora Markus".

Sembra che Bazlen sia ossessionato da questa attesa, quasi pensasse che le parole di

Montale potessero dare un'identità, o meglio una realtà, a un fantasma: a chi che non può vivere, non può avere immagine al di fuori della parola. Poi, in un'ansia quasi fetichistica, Bazlen scrive ancora: "In Moravia ho rivisto Dora Markus. Portava *stivaloni altissimi*, adatti per camminare nella neve".

A questo Punto Bazlen conosceva la poesia di Montale? E comunque quale poteva pensare fosse l'interesse del poeta per le calzature di Dora?

3.

Ha scritto Isella che Dora Markus, "forse la poesia più famosa di Montale", è "anche quella più composita e problematica".

La poesia, quale noi oggi la conosciamo, consta di due parti, la prima presumibilmente scritta negli ultimi mesi del 1928, la seconda nel 1939. E qui sorgono altri problemi. Nella prima edizione Einaudi delle *Occasioni* la prima parte di "Dora Markus" è datata 1926. Montale insiste su questa datazione. In una lettera a Gianfranco Contini del 15 maggio 1939, in cui annuncia di aver scritto la seconda parte di Dora, vengono enunciate due date: 1926 e 1939. Non solo, in una lettera del 5 maggio 1943, in cui Montale annuncia a Contini un *pendant* di Dora Markus, vale a dire "Due nel crepuscolo", egli è perentorio nel datare questo pendant al 5 Novembre 1926 (corretto poi da Contini in 5 Settembre 1926). Supponendo, come è ovvio, che un *pendant* sia posteriore al testo da cui dipende, la data della prima parte di "Dora Markus" sarebbe anteriore al settembre 1926.

È possibile che Montale si sbagli e confonda le date di un testo così significativo? E se è convinto della data 1926, perché dichiara a Silvio Guarnieri il 29 aprile del 1964: "Io Dora non l'ho mai conosciuta; *feci quel primo pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia*"? L'invito, come si è visto, è inequivocabilmente del 1928. C'è una sorta di oscuro sentimento che si agita nel fondo di queste contraddittorie affermazioni: un sentimento di accoglienza, e di *pietas*, che è quello che anima anche il testo poetico, e un sentimento di negazione, forse anche di colpa nella memoria di quell'immagine oscena che ha dato origine al testo. Un'immagine davvero oscena, pornografica, se di fatto la pornografia si fonda sulla parcellizzazione del corpo, e quindi sulla negazione del corpo stesso, dell'identità della persona, sullo sfruttamento della sua parzialità.

Dora è dunque negata due volte. La prima parte della poesia sarebbe stata scritta prima di quell'invito e di quell'immagine, e la seconda parte del 1939, dice ancora Montale a Guarnieri, è occupata da Gerti. Sia Rosanna Bettarini che Dante Isella si fanno complici di questa rimozione di Montale, ipotizzando che la prima parte di "Dora Markus" sia stata scritta nel 1926 per un'altra donna, e la seconda, almeno per Isella, sia interamente occupata da Gerti.

Ma abbiamo visto che le affermazioni di Montale sono contraddittorie. E c'è un ul-

teriore motivo di sospetto. Il “Meridiano di Roma” pubblica il 10 gennaio 1937 il facsimile dell’autografo tratto da un quaderno non più reperibile. Ma, scrive Isella, questo facsimile, “per un accidente di stampa (difetto di inchiostrazione o altro, per cui l’ultima cifra risulta illeggibile) non conferma né smentisce la data”. Si tratta davvero di un difetto di inchiostrazione della stampa, o la cancellazione proprio dell’ultima cifra, è riferibile a un intervento diretto sul manoscritto *prima* della stampa? Un difetto volontario, dunque, dovuto a un diretto intervento dello stesso Montale?

La mia ipotesi è che Dora sia Dora. Che non sia un nome che si sovrappone ad altri nomi, o uno spazio vuoto occupato da altre presenze. Dora è Dora: una figura di straordinaria intensità e potenza che attira a sé il femminile e lo innalza alla dimensione tragica attraverso la sua stessa assenza.

#### 4.

E veniamo al testo.

Il paesaggio è la distesa del “mare alto” dove si intravedono “rari uomini, quasi immoti” e, al di qua del mare, un’altra distesa, una “bassura dove s’affondava / una primavera inerte, senza memoria”. Una scena immobile, inerte, torpida, senza tempo, che si riempie d’improvviso di un gesto, il gesto di Dora che addita “all’altra sponda”, la sponda invisibile, la sua “patria vera”. Ma noi sappiamo che sull’altra sponda non è la patria di Dora, né la Moravia né la Carinzia. La patria di Dora è invisibile. Non la possono circoscrivere nemmeno le sue parole “che iridavano come le scaglie / della triglia moribonda”.

È questa impossibilità di dire che anima la sua “irrequietudine”, che assomiglia allo stormo di uccelli che nelle sere tempestose urtano contro fari, che dà vita e senso alla sua tempestosa dolcezza che non ha riposo. Questa patria indicibile è forse, come è stato supposto, l’ebraismo? Siamo nel 1928. L’antisemitismo è vivo e minaccioso, ma Hitler non è ancora al potere e le leggi razziali sono ancora lontane. Supponiamo invece che questa patria sia il luogo dell’esilio, sia quel “non dove” in cui si è costretti a stare, come dice Simone Weil, per avere una misura del mondo e della propria esistenza al di fuori delle consuetudini che in qualche modo ci proteggono nella misura in cui ci sottraggono al mondo. L’esilio: l’estraneità alla “fede feroce” che compare nella seconda parte di “Dora Markus”, che non è solo la fede “del Gauleiter ma anche tutte le coerenze e le azioni che tornano a pennello” (Montale a G. Contini, 15 maggio 1939). Ma come si può vivere costantemente in esilio? Come può Dora vivere l’esilio?

[...] ti salva un amuleto che tu tieni  
vicino alla matita delle labbra,  
al piumino, alla lima: un topo, bianco  
d’avorio; e così esisti!

Un oggetto, una “cosa”. È questa minuscola realtà che “realizza” e rende reale la sua

stessa esistenza, la nostra stessa esistenza. Come una mela in un quadro di Cézanne, che resiste con la sua “realtà” alla dissoluzione del mondo.

5.

L'esilio come destino. Questo è confermato proprio nella seconda parte di Dora Markus quando Dora è ormai a “casa”:

Ormai nella tua Carinzia  
di mirti fioriti e di stagni,  
china sul bordo sorvegli  
la carpa che timida, abbocca  
o segui sui tigli, tra gl'irti  
pinnacoli le accensioni  
del vespro, e nell'acque un avvampo  
di tende da scali e pensioni.

È proprio in questa “casa”, che non è patria, che Dora si scopre esiliata, straniera nello “specchio annerito che ti vide / diversa”. Uno specchio opaco, dunque in cui non è possibile scoprire un'identità certa, e quando sprofondiamo in esso possiamo al più scoprire “una storia” di errori, un'erranza, che è incisa là “dove la spugna non giunge”.

Come può Dora riconoscersi negli sguardi “di uomini che hanno fedine altere e deboli”, che la guardano dai ritratti incorniciati d'oro dalle pareti della casa? Come può riconoscersi quando le parole sono coperte dal “gemito d'ocche” e dall'accordo dell’”armonica guasta”, nell'ora che abbuia, in questo crepuscolo che è ormai il crepuscolo del mondo stesso. Nell'esilio è il destino di Dora, un destino che si sussurra in una voce che si fa lamento prima di trasformarsi in leggenda e quindi, come per le grandi eroine tragiche, in mito.

È scritta là. Il sempreverde,  
alloro per la cucina  
resiste, la voce non muta,  
Ravenna è lontana, distilla  
veleno una fede feroce.  
Che vuole da te? Non si cede  
voce, leggenda, o destino...  
Ma è tardi, sempre più tardi.

6.

Abbiamo fatto ricorso alla tragedia. Ma che cos'è la tragedia, o meglio il tragico? Tre grandi invenzioni si presentano contemporaneamente nella Grecia del V secolo: la democrazia, la tragedia e infine, quasi a concluderle, la filosofia.

Democrazia e tragedia sono strettamente connesse. L'una muove sulla scena politica

una pluralità di soggetti portatori di istanze contraddittorie, e spesso incompatibili tra di loro, l'altra, la tragedia, porta sulla scena il pensiero stesso della contraddizione. Entrambe, mentre si celebreranno via via i trionfi sempre più grandi della filosofia, scompaiono nel giro di pochi decenni, per riapparire, in forma mutata, nella nostra contemporaneità. Forse - anche se è una mera ipotesi - abbiamo bisogno del tragico per parlare compiutamente anche della democrazia e del conflitto e della differenza oggi.

Il tragico è forse la forma più alta di pensiero che sia mai stata espressa: in esso le contraddizioni si affrontano senza mai risolversi, e tutto viene messo costantemente in questione. Le frontiere tra la città e ciò che è estraneo alla città, tra maschile e femminile, tra umano e divino diventano confini fluidi e sfrangiati che permettono, o addirittura obbligano, a transiti - vie d'esilio da ciò che è abituale, consueto - che in altre forme di pensiero non sono nemmeno pensabili.

Proprio questa particolarità del tragico ne costituisce anche l'enigma. Un enigma è anche la presenza, all'interno della tragedia, di una schiera di figure femminili che non hanno riscontro in nessuna altra forma letteraria o filosofica conosciute. Elettra, Antigone, Ecuba, Giocasta, Medea, Fedra, Agave possono essere annientate, ma non sono mai né sottomesse né vinte. Creonte non ha mai vinto, non vincerà mai Antigone. E il potere che annienta, o persuade, ma non vince ha in sé, come dice Euripide, in una vertiginosa anticipazione di Simone Weil, qualcosa di malato.

Così anche i discorsi più radicalmente contestativi del potere, non solo umano, ma anche divino sono affidati a donne. Per esempio a Giocasta, che esprime la sua sfiducia nell'oracolo e in Apollo, o in Ecuba, che, stupendo Menelao afferma "Zeus, che tu sia legge di natura, o pura speculazione d'uomo...". E donne sono le menadi, le seguaci di Dioniso, di una potenza divina che mette in questione e fa vacillare ogni potere.

Ma anche nel dolore, nella sventura la donna nella tragedia è superiore all'uomo. "Di tutte le creature dotate di respiro vitale di coscienza, noi donne siamo il ceppo più dolente", si legge in Euripide. E la sventura, il dolore sono, per il tragico come per Simone Weil che ne riprende molti tratti, la via d'accesso all'universo, al mondo, alla conoscenza del reale come insieme dei contraddittori e, al contempo, di quella fragilità che è il segno più evidente di realtà e di esistenza. Già Eschilo aveva affermato nell'*Agamennone* che il sapere avviene attraverso il pathos, la passione e il dolore del mondo. Immisurabile è il dolore umano, dice Euripide, "il più tragico dei tragici" secondo la definizione di Aristotele, e quindi immisurabile è il suo sapere. Per questo, come aveva affermato già Eraclito, mentre anche il dio, Helios, quando supera i confini sarà colpito dalla vendetta delle Erinni, i confini dell'anima non possono essere trovati, per quante vie si percorrano, perché troppo profondo è il logos che le è proprio: smisurato come la sua capacità di sventura. Dunque il ceppo più dolente" è anche la stirpe che ha una più grande capacità di sapere senza passare attraverso la violenza del potere: anche di quel potere della parola che costringe i vinti a sognare il sogno dei vincitori. È

la volontà di potere che muove l'uomo alla follia. È, di converso, questa capacità di dolore che porta la donna fin nella dissonanza di un Eros che è sempre "aritmico", al di fuori delle voci assenzienti del coro.

Le parole di Dora, iridate come le scaglie della triglia moribonda, le parole di Dora nell'interno di nivee maioliche, le parole di Dora a se stessa di fronte allo specchio annerito, le parole di Dora sullo sfondo dell'accordo dell'armonica guasta, sono le parole che abbiamo imparato ad udire nella tragedia, le parole che dobbiamo imparare ad ascoltare di nuovo.

7.

Ma la storia di Dora non è finita. Abbiamo visto come Montale abbia scritto a Contini di un *pendant* di Dora Markus, "Due nel crepuscolo". Anche se, nella sua dichiarazione, questo *pendant* dovrebbe essere addirittura precedente alla prima parte di "Dora Markus", il testo è chiaro. Montale incontra di nuovo Dora. Forse la incontra dopo Ravenna e prima del sogno della Carinzia. Il suo profilo è indistinguibile, come lo è stato o lo sarà nello specchio annerito. Ora è ancor più indefinito nel "chiarore subacqueo che deforma /col profilo dei colli anche il tuo viso". I loro gesti affondano lateralmente nello spazio che li divide nell'aria densa che ricolma il solco scavato dal movimento delle mani o dei volti. Lo straniamento di Dora è diventato anche lo straniamento del poeta. Ogni suo moto, ogni sua parola diventano, nell'atto stesso in cui vengono agiti o pronunciate, memoria, come se il tempo fosse interamente implosivo nel torpore che grava su tutto e su tutti. La voce scende così "alla sua gamma più remota", irricoscibile, e si disperde nell'aria "che non la sostiene".

Dora e il suo cantore sono diventate maschere: maschere tragiche:

...le parole  
tra noi leggere cadono. Ti guardo  
in un molle riverbero. Non so  
se ti conosco; so che mai diviso  
fui da te come accade in questo tardo  
ritorno. Pochi istanti hanno bruciato  
tutto di noi: fuorché due volti, due  
maschere che s'incidono, sforzate,  
di un sorriso.

Ho detto che l'extraterritorialità di Dora è diventata quella di Montale, anche lui straniero ed esiliato. Una prima versione della poesia conclude: "...non so / se ti conosco: e so che più straniero / non ti fui mai che in questo nostro tardo ritorno..... // Nel silenzio passato".

Il silenzio passato non è il silenzio del passato, ma il silenzio "ora finito", il silenzio concluso e conclusivo.

8.

È conclusa la storia di Dora con questo *pendant*? No, non è conclusa. La “straniera” negata dalla “fede feroce”, negata forse anche dal poeta e dai suoi critici, tornerà a parlare, lei della schiera dei grandi stranieri che popolano la grande letteratura del Moderno, dallo straniero che apre lo *Spleen di Parigi* di Baudelaire, a K. nel *Castello* di Kafka, fino allo straniero di Camus.

Fermiamoci un attimo alla “Casa dei doganieri” del 1930. Anche qui abbiamo una fotografia, quella della casa delle guardie di finanza su uno strapiombo. La casa è stata distrutta quando Montale aveva sei anni, e la donna di cui si parla nella poesia, la donna che dovrebbe esservi entrata, “con lo sciame dei tuoi pensieri”, non vi è di fatto entrata mai, come Dora non è mai stata a Ravenna, e forse nemmeno in Carinzia.

La donna è Arlette, anagraficamente si dice fosse Annette. Ma la sua somiglianza con Dora è impressionante: “Lo sciame dei pensieri”, la “irrequietudine”, la memoria aggrovigliata da un cumulo di ricordi contraddittori, la distanza...

Ma ancora più, forse, troviamo Dora ne “Gli orecchini” (1940), in cui c’è lo specchio annerito (“il nerofumo della sera”), “ombre nello specchio”, la spugna (“simbolo di ciò che cancella”, Montale a Guarnieri 29 novembre 1965) presenti in “Dora Markus”, e infine le due vite che non contano e le “mollì meduse della sera”, vale a dire lo stesso ambiente di “Due nel crepuscolo”.

Anche “Piccolo testamento” del 1953 che, come ha scritto Calvino nelle *Lezioni americane*, è davvero un testamento di ciò che può essere, nel nostro tempo di tragedia, trasmesso al futuro: il messaggio dello straniero che si affida a tracce, a segni, porta le tracce di Dora.

In “Piccolo testamento” abbiamo infatti la “traccia madreperlacea”, abbiamo la condanna delle fedi (“non è lume di chiesa o d’officina / che alimenti / chierico rosso, o nero”): abbiamo soprattutto, contro ogni “fede feroce”, un’altra fede che si consegna alla “cipria dello specchietto”, come il topo bianco d’avorio di Dora. Non è cosa che possa reggere all’urto della violenza. Ma è la persistenza nella cenere anche dell’estinzione. È il “segno giusto”, e chi “l’ha ravvisato / non può fallire nel ritrovarsi”. E allora possiamo dire che “l’orgoglio / non era fuga, l’umiltà non era / vile” e “il tenue bagliore strofinato / laggiù” è vera luce e non un fiammifero che si spegne.

Ma la presenza di Dora, di quelle due gambe oscene divenute via via corpo, persona, personaggio e mito, continua ad agire, anche nell’ultima poesia di *La bufera*, nell’ultima poesia delle *Conclusioni provvisorie* alla *Bufera*: nel “Sogno del prigioniero” del 1954.

9.

Albe e notti qui variano per pochi segni.

Il zigzag degli storni sui battifredi  
nei giorni di battaglia, mic sole ali,

un filo d'aria polare,  
l'occhio del capoguardia dallo spioncino,  
crac di noci schiacciate, un oleoso  
sfrigliolo dalle cave, girarrosti  
veri o supposti - ma la paglia è oro,  
la lanterna vinosa è focolare  
se dormendo mi credo ai tuoi piedi.

La purga dura da sempre, senza un perché.  
Dicono che chi abiura e sottoscrive  
può salvarsi da questo *sterminio d'ocche*;  
che chi obiurga se stesso, ma tradisce  
e vende carne d'altri, afferra il mestolo  
anzi che terminare nel *paté*  
destinato agl'Iddii pestilenziali.

Tardo di mente, piagato  
dal pungente giaciglio mi sono fuso  
col volo della tarma che la mia suola  
sfarina sull'impiantito,  
coi kimoni cangianti delle luci  
sciorinate all'aurora dai torrioni,  
ho annusato nel vento il bruciaciccio  
dei buccellati dai forni,  
mi son guardato attorno, ho suscitato  
iridi su orizzonti di ragnateli  
e petali sui tralici delle inferriate,  
mi sono alzato, sono ricaduto  
nel fondo dove *il secolo è il minuto* -

e i colpi si ripetono ed i passi,  
e ancora ignoro se sarò al festino  
farcitore o farcito. L'attesa è lunga,  
il mio sogno di te non è finito.

Ho citato per esteso il testo. Ho sottolineato il riferimento agli uccelli impazziti sui battifredi come quelli da passo sui fari nelle sere tempestose, ho sottolineato il riferimento alle ocche, ai gemiti d'ocche, che è anche in "Dora Markus". Era mia intenzione infatti creare un cortocircuito tra Dora e questo testo.

"Dora Markus" è stata scritta, in entrambe le sue parti prima della guerra, e prima di Auschwitz. Il "Sogno del prigioniero" è stato scritto dopo. Se i gemiti d'ocche di Dora sono lo sterminio del "Sogno", se la "fede feroce" è quella che spinge a obiurgare se stessi per non finire nel *paté* degli Iddii pestilenziali, dobbiamo supporre che Montale *sa-pesse* già ai tempi di "Dora Markus". Dobbiamo allora supporre che il destino di Dora, fin dal suo inizio reificata in una fotografia che l'ha resa una "cosa", abbia suggerito a

Montale qualcosa che lo ha portato a *sapere*.

Ha scritto Steiner a proposito di Kafka: “Come nessun altro locutore o scriba dopo i profeti, Kafka *sapeva*. In lui, come in loro, l’immaginazione era seconda vista”. E come i profeti, anche Kafka cerca di sfuggire al peso di questa insopportabile visione, al comandamento dell’enunciazione. È possibile che Dora abbia dato a Montale questa veggenza? È possibile che i tentativi di depistaggio su date e attribuzioni appartengano all’ansia di sfuggire alla necessità di scrivere l’orrore e la tragedia, che proprio “il tenue bagliore” di Dora illumina e rende visibile?

10.

L’attacco di “Dora Markus” parlava di un momento senza tempo e senza memoria. Di un tempo senza tempo, una sorta di terribile e sempiterno eone del presente che, in quanto tale, come scrive Eliot all’inizio dei *Quattro quartetti* è “irredimibile”. Se le ipotesi che hanno retto la mia lettura hanno senso, il tragitto di Dora si conclude in una totale assunzione da parte di Montale del suo destino e di questo tempo senza tempo: là “dove il secolo è minuto”. Questa è la vera prigionia: vivere un tempo in cui il passato è stato cancellato e il futuro è impensabile; vivere dunque in uno spazio che non ha orizzonte. Ma è proprio in questo spazio che si anima l’attesa e il sogno: l’attesa e il sogno di una redenzione possibile. L’attesa sarà certamente lunga, ma “il mio sogno di te non è finito”, e forse un giorno si potrà essere ancora una volta sollevati, forse salvati, proprio dall’ala dell’irrequietudine di Dora, dalla sua debole forza.

## RIFERIMENTI

E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984

E. Montale, *L’opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980

E. Montale, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino 1966

*Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997

R. Bazlen, *Lettere a Montale in Scritti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1984

R. Bettarini, *Appunti sul Taccuino del 1926 di Eugenio Montale*, in “Studi di Filologia Italiana”, XXXVI, 1976

I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988

H. Bloom, *Shakespeare*, tr.it. di R. Zupper, Rizzoli, Milano 2001

S. Guarnieri cit. in apparato a E. Montale, *L’opera in versi* cit. e in E. Montale, *Le occasioni* cit.

*Immagini di una vita*, a cura di G. Contorbis, Mondadori, Milano 1996

G. Steiner, *De la Bible à Kafka*, Bayard, Paris 2002

Per i riferimenti contenuti nel paragrafo 6. Cfr. F. Rella, *Le soglie dell’ombra*, Feltrinelli, Milano 1994.

Paola Bruna

**A proposito di  
“FOLLI FEMMINE FUTURISTE”**



Le Parole esistono in noi. A noi pre-esistono. In scena l'Attore le svela.

L'attore è il veggente che le parole rende visibili. È l'artista che mostra il Pensiero da cui, lontane nel Tempo, sono scaturite le parole per abitare il presente.

L'attore fa del teatro Visione. Rivelazione. Delle parole in cui risuona la Memoria del mondo.

Il Teatro dunque non imita la realtà, non la descrive, bensì la ri-crea attraverso le parole. Che si fanno respiro, voce. Carne. Dell'attore, che al pubblico offre se stesso rendendo testimonianza del Reale. Per mezzo della sua voce e delle parole, le quali svelano spazi interiori, illuminano labirinti di Senso, rivelano il Simbolico.

Sono parole vive quelle che sulla scena dice l'attore. Non sono quelle alienate, logorate, mercificate della quotidianità e dei media. Sono vere le parole del Teatro.

Eppure gli attori nulla comunicano, niente descrivono. Sulla scena profetizzano il domani. Ci rendono, attraverso le parole che dicono, finalmente coscienti e liberi.

Se poi sulla scena ci sono attrici, giovani, che sanno masticarle, ruminarle, le parole, e farne dono; se, come hanno imparato frequentando prima i corsi del *Laboratorio Teatrale* e poi la *Compagnia stabile 'Studio Insieme'*, esse sanno catturare il pensiero e frustare con la loro lingua le lusinghe della Menzogna; se delle parole fanno arma per abbattere idee precostituite, luoghi comuni, credenze obsolete e pregiudizi, ecco che il Tempo e lo Spazio che esse ri-creano sulla scena è quello del Futurismo.

Non sono vane ombre le giovani attrici della Compagnia teatrale *'Studio Insieme'*, non sono echi. Sono proprio loro: Maria d'Arezzo, Maria Ginanni, Fulvia Valeria, Fulvia Giuliani, Rosa Rosà, Magamal (Eva Kuhn Amendola), Benedetta (Marinetti), Valentine de Saint-Point, Mina della Pergola (queste e le altre più sotto menzionate sono le attrici degli scritti che compongono il canovaccio teatrale di *'Folli Femmine Futuriste'*).

Sono loro le Futuriste. Quelle che sicuramente ancora oggi non gradirebbero l'epiteto 'femmine' con cui le apostrofavano i futuristi maschi. Eppure così oggi le indichiamo, le invochiamo, le evochiamo. Proprio loro, le 'Elette', le 'Erinni', che della femminilità, cosciente e forte, fecero bandiera da esibire nella lotta per l'emancipazione.

'Elette, 'Amazzoni', sono le attrici di *'Studio Insieme'* compiutamente e, grazie alle conquiste di quelle loro lontane sorelle, felicemente femmine. E (teatralmente) folli. Che dileggiano, combattono e vincono quei 'maschi miopi' che sempre predicano il 'disprezzo della donna'. Tutte, e con loro, redivive, Enif Robert, e la Norchi e la Bocci, e

l'Adele Gloria, e Fiammetta, Flora Bonheur e Mary Carbonaro, sono impegnate a rivendicare, ancora e di nuovo, pari dignità con l'uomo.

Sono ben presenti in scena le Futuriste. Chiedono, pretendono: suffragio universale, uguaglianza giuridica, parità dei salari, libertà sessuale, indipendenza dall'oppressione familiare imposta dall'osservanza di quei ruoli fissati dai loro mariti, dai padri, dai fratelli. Dagli uomini.

Nella loro serrata dinamica verbale, attraverso la materia incandescente delle parole, che furono delle Futuriste, le attrici ri-costruiscono quel mondo, quel clima, quella lotta per la parità. Coscienti delle tante conquiste e delle sconfitte. E delle poco promettenti tregue alla lotta, che non può che essere costante affinché le biografie delle donne non siano, qui o altrove, più a lungo difficili.

Esistono parole, esiste un linguaggio femminile in quanto tale? Marguerite Yourcenar lo nega. Così Simone de Beauvoir e la Kristeva. Altre, filosofe, poetesse e artiste, credono in una sorta di linguaggio collegato al corpo femminile dimostrando di voler in qualche misura assecondare la dicotomia tra Cultura (maschile) e Natura (femminile) così sfidando qualsiasi scienza sociale contemporanea.

Altri, filosofi, poeti e artisti, hanno creduto – credono - all'impossibilità della donna di farsi Scrittura. Di divenire, come asserisce Simone Weil, finalmente: Voce. Con la sua unicità simbolica e umana - troppo umana - già inscritta, all'alba del mondo, nella nascita. Nell'urlo della madre. Nel grito del nascente.

Eppure e ancora: la 'donna è mero istinto'. Solo: 'cieca ferinità'. Al meglio: pura naturalità. È 'stelle e luna, luci divoranti, Donna!' (Kokoshka nella pièce teatrale: 'Assassinio, speranza delle donne').

La donna è la Sfinge. La Gorgone. La Medusa. È Persefone, è il Nulla (d'Essere).

'Le donne non hanno né esistenza né essenza, esse non sono, esse sono nulla.' Quando Weininger (non troppo dissimili, nonostante il milieu culturale certo più illuminato, le affermazioni di Schopenhauer e di Nietzsche, e di Moebius tra gli altri) scriveva queste amenità era il 1903. Un secolo dopo le donne sono ora certo divenute 'qualcosa'. Merce, se non altro. Forza lavoro da sfruttare. Corpo su cui lucrare.

Alle donne, per il loro riscatto, per la loro emancipazione, non rimane, oggi come ieri, che l'arma della parola. Non rimane loro che la voce. La sacralità della parola e della voce, alle quali affidare il pensiero 'rivoluzionario'.

Sì, la parola è femmina. Quando è soffio, respiro. Voce. Come quella cantilenante di Shaharazad, che sa moltiplicare le storie del vivere per vincere quella funesta, e unica, legittimata dal Potere (māschile). Con le parole Shaharazad costruisce la trama della libertà e della vita possibili per tutte.

Così, in una qual misura, fecero le Futuriste raccontando le loro storie e i loro sogni, sempre e di nuovo. E ancora oggi, sul palcoscenico, in "Folli Femmine Futuriste".

Sulla scena la Parola è Donna. In quanto è Emozione. Sensazione, ovvero 'Aisthesis',

con quella sua radice 'Ah', quella breve ispirazione che indica lo stupore, l'emozione immediata, l'arresto del Tempo nella contemplazione della Bellezza rivelatrice del Senso. La bellezza 'degli specchi raddrizzati e dei ceppi caduti' come scriveva Cristina Campo. La bellezza della Donna rivelatrice di Eros.

Sui legni del palcoscenico, contravvenendo ai dettami dei loro compagni, le Futuriste, e con loro tutte le donne, ri-trovano la loro bellezza di 'seminatrici di passione', ri-tornano alla loro corporeità, troppe volte umiliata, in troppi luoghi oggi confiscata. Mutilata.

In *'Folli Femmine Futuriste'* le attrici rivendicano le potenzialità simboliche del corpo e del sesso della donna. Non parlano esse del corpo, ma è il loro corpo che parla in una tensione continua. Attraverso i loro giovani e liberi corpi trovano espressione anche quelli, lontani, celati da veli e imprigionati da burqa. Quelli umiliati, svenduti, torturati, uccisi.

Sulla scena le parole delle donne si fanno Invettiva. Poesia (dei sensi). Canto.

In quegli stessi anni (1909 - 1942, gli anni del primo 'Manifesto' futurista e della morte di Marinetti, anni cruciali per l'intera Europa) durante i quali le Futuriste vivono e operano, le protagoniste dell'Opera non sono ormai più le cantanti capricciose, ma le intrepide eroine che esse impersonificano, le vittime predestinate di eventi che le portano quasi sempre a sacrificarsi per conquistare un'autentica dignità e con la morte, finalmente, la loro autonoma identità. La lotta si fa dura sul palcoscenico della Scala così come alla Fenice.

A vendicare l'abbandonata Butterfly arriva Turandot, a confrontarsi con la timida Mimì c'è, pronta, Musetta. E al cospetto degli attoniti uomini, che vedono vacillare i muri di quelle prigioni, magari dorate, entro le quali hanno rinchiuso le loro donne, a sferzarli, risvegliandoli dal loro torpore miope arriva d'oltr'Alpe, bella e altera nei suoi stracci zingareschi, Carmen.

È lei: lo Straniero, il Ribelle, l'Ebreo. È lei: la Donna Nuova. Certo, viene a morire. Per essere libera. Per insegnare a tutte a voler essere libere.

Meno cruento il destino delle nostre Futuriste, che del Melodramma fecero palestra di cultura e di vita, sebbene troppo spesso come le eroine dell'Opera obbligate al ruolo asfittico che le costringeva a vivere all'ombra di quei maschi che si prefiggevano di sostituire il mito-donna con il totem-macchina.

Belle e diafane. Dannunziane nei tratti e nel portamento, le 'Elette' furono visceralmente antidannunziane. Delicate e profumate, certo. Eppure: determinate e battagliere.

Fatali, vampire, maliarde come la marchesa Casati, peccatrici, attrici abilissime nel teatro della vita, schiave e tiranne, evanescenti e volgari come le cantanti del Tabarin, carnali e lunari al pari delle danzatrici dei Ballets Russes di Diaghilev, lussuose, bugiarde, fedeli e infedeli, caste e cocotte, eterne soavi fanciulle liberty negli anni Venti, eccentriche 'maschiette' negli anni Trenta, e dopo: 'ardite' tutte ardore, e, comunque e

sempre: mogli e amanti, e madri. In una parola: Donne.

Capaci, nonostante l'impegno di farsi 'virili', di dare libero sfogo alla voce del Cuore - 'il viscere più nobile' per dirla con la Zambrano - per generare la valida ipotesi di un futuro vivibile, infischandosene della necessità di portare a coerenza Vissuto e Storia, di armonizzare soggettività (femminile) e realtà oggettiva (costruita dagli uomini).

Come fanno sulla scena le attrici di *'Studio Insieme'* penetrate nel labirinto dei testi delle antiche sorelle Futuriste. Esse li ri-creano quei testi (poesie, 'manifesti', prose liriche del I° e 2° Futurismo uniti, shakerati, omogeneizzati in originale collage per formare un compiuto spettacolo) e offrono l'emozione di un Tempo che (fu) è eminentemente fisico poiché il linguaggio (teatrale) crea sulla scena il corpo vivo delle Futuriste, divenute Parola.

Sono voce viva e carne palpitante le attrici che, nel 'mistero' del teatro, escono d'identità per essere Fulvia, Maria, Futurluce, Benedetta, Rosa. Creature quasi del tutto dimenticate. Poetesse, scrittrici, polemiste, attrici, 'vestali della letteratura', e pittrici, note magari solo attraverso pseudonimi onde salvare la rispettabilità del nome e della famiglia. Spesso semplici seguaci dei più famosi colleghi.

Artiste 'minori', sovente di maniera, comunque artiste, sia pure nei limiti della loro pratica creativa. Capaci di usare tic dada e tematiche surrealiste e simboliste insieme ai cascami e ai deteriori vezzi romantici. Di manipolare, con intelligenza e gusto teatrale, e sempre in bilico tra ironia e paradosso, stili originali insieme ai più frusti. Di creare una scrittura che spazia dal realismo all'allegoria, dal più travolgente humour alla più disarmante naïveté. Di inventare uno stile costantemente sorretto da una vitale e irresistibile carica aggressiva che enfatizza i dettami futuristi, ma, audacemente contravvenendo ad essi, sa anche abbandonarsi a improvvisi, irrefrenabili deliri lirici.

Coscienti che la 'rivoluzione linguistica', che stavano operando in quei primi decenni del Novecento, avrebbe significato 'rivoluzione sociale'. Sicure, quasi avessero inteso quanto andava dicendo tanto lontano da loro Lenin (e cioè: 'la donna è il proletariato degli uomini'), che dilatando, travalicando i limiti del linguaggio comune sarebbero riuscite a trasformare le pratiche sociali maschiliste e oppressive (e 'passatiste').

Lo spettacolo sottrae quegli scritti, e le poesie, le 'parole in libertà', e i 'manifesti' di quelle donne all'inesorabilità del tempo. La regia si limita a 'ri-leggerli' - pur indagandone la doppia matrice sociologica e psicologica - e a trasmetterne il linguaggio in una trasparenza drammaturgica libera da mimetismi stilistici. Non si tratta quindi, volutamente, di una rilettura critica, bensì dell'operazione specchiante di una realtà che permetta allo spettatore non solo di esercitare la virtù dell'ascolto, ma - come si sarebbe detto una volta - di 'brechtianamente' giudicare.

Richiedono un ascolto aperto e disponibile le Futuriste, mobile e curioso, il solo capace di dare avvio a un processo iniziatico e di stimolare risposte. Questo ha fatto l'azione registica operando, nel ridonare loro la voce, un 'work in regress' di stampo

beckettiano così ideando uno spettacolo 'sintetico' che si traduce in una sorta di feconda frenesia verbale dove tutte le tematiche di quel movimento – il Futurismo, o, meglio, 'i Futurismi' - sono evidenziate (dal macchinismo alla velocità, dalla simultaneità alla cultura urbana, ecc.). Evitando di cadere nella trappola di un vetero-femminismo detestabile. Eppure inevitabilmente sprofondando nella rete da loro tesa di esperienze comuni, nella necessità, che fu loro ed è nostra, di minare certezze consolidate, di rifiutare l'implicazione gerarchica derivante dalla differenza sessuale, di mettere in discussione una quotidianità solo in apparenza pacificata. Poiché sembra proprio che tutto non sia andato nella direzione auspicata dalle nostre Futuriste, e prima dalla Suffragette e poi dalle Femministe. Troppi, in troppi luoghi, e più che evidenti sono i segni di controtendenza.

Ecco allora che nel disincanto del presente quotidiano femminile, nella disperazione delle molte di cui sempre parla la cronaca, il 'sale delle parole' - per dirla con Roland Barthes - delle nostre Futuriste appare oggi fin troppo necessario. Per riuscire, dove ancora è imperativo farlo, ad incrinare l'ordine sociale e simbolico che fissa identità e valori attraverso la discriminante del sesso.

Sono mutati certo oggi il terreno della lotta e le armi dello scontro, e le stesse parole del contendere, eppure le antiche voci delle Futuriste si fanno ancora udire forti e chiare: profetizzano la possibile rivoluzione di una ri-nascita costante per le donne tutte.

Sul palcoscenico, con la frusta della loro lingua, le attrici battono il ritmo del necessario respiro generante. E incidono le antiche-moderne parole sulla pelle dello spettatore. Del quale catturano lo sguardo e la partecipazione attiva forzandolo ad entrare nella realtà (alternativa) della scena dove donne fatte di corpo e di linguaggio ri-scoprono finalmente, rivelandolo al pubblico, il loro volto. E l'anima, la loro sessualità e dignità, e l'abilità (teatrale) tutta femminile di creare le parole per l'incontro con l'Altro (con l'uomo-spettatore).

Il lavoro di regia le ha rese capaci di dissacrare: estetismo, sensualità estenuata, immaginismo. E il vitalismo e l'ottimismo di marca marinettiana la formula registica mette al servizio della sempre dibattuta questione femminile.

'*Folli Femmine Futuriste*' ironizza, e pesantemente, sulle 'morbidezze in agguato', diloggia la letteratura rosa scritta con 'dita d'azzurro' (leggi: telenovelas). E se dopo la Grande Guerra una nuova arrendevolezza pare caratterizzare gli scritti delle Futuriste - e questo perché sono ora gli stessi uomini che le invocano quali custodi degli affetti e del focolare - della guerra la scena rivela la follia incombente. Dirompente.

Più che nella violenza, che troppo spesso predicavano come arma estrema capace di donare la vittoria contro l'ottusità maschile, le Futuriste credevano nella forza di quell'Emozione che consideravano perfetto sinonimo di Soggetto. Senza mai però voler cessare di essere privilegiato Oggetto di seduzione. Femmine, non Femministe. Con le quali ebbero in comune se non le modalità, certo le finalità della lotta per l'emancipa-

zione.

Lombrosiane (e non si capisce perché dato che Lombroso considerava la donna 'normale' una 'semicriminaloide' del tutto 'innocua') e alcune di loro freudiane senza mai aver letto Freud, le Futuriste italiane prestavano orecchio attento alle voci interiori. Ai segnali provenienti dal preconscious e dal subconscio. Al soprasensibile, che diviene strumento di conoscenza ultrasensoriale e veicolo per il passaggio dalla realtà del banale quotidiano a quella esaltante dell'Idea. A una realtà 'Altra', che loro stesse a volte portarono sulla scena. Mai, però, vollero soggiacere alle convenzioni del rappresentare tanto care al teatro dell'area dannunziana.

Consideravano quel teatro, giustamente, riduttivo, un limite alle loro capacità espressive. Si sentivano in fondo più affini a Lyda Borelli che alla Duse. Più alla Duncan che alla Pavlova.

Il palcoscenico doveva servire per esibire le nuove idee rivoluzionarie, per tradurre scenicamente l'indissolubilità di Arte e Vita come solo a loro era destinato esprimere e non certo alle altre, alle scrittrici più famose, quali la Vivanti o la Deledda, o Matilde Serao e la Negri, quelle, cioè, accettate dalla cultura ufficiale.

Le Futurista era – è – la Ribelle. La sua voce si fa Grido. Richiamo. Azione.

Rischiosa, pericolosa, è per la donna l'Azione che, come ben osserva la Arendt, derivando dal greco 'archein', significa appunto: 'incominciare, condurre... reggere'

La Futurista ha incominciato, intrepida, un nuovo cammino conducendo per mano le altre, reggendo, a guisa di moderna Arianna, i fili dei destini futuri.

E questo proprio mentre Marinetti & Co. nel loro vitalistico irrazionalismo andavano vagheggiando un mitico futuro finalmente libero da sovrastrutture culturali e sentimentali, privo di problemi e tensioni.

Mentre, poco più tardi, Mussolini, che già cominciava a diffidare di Futuristi e Futuriste, pur ammettendo, bontà sua!, che la donna 'non deve essere schiava' si affrettava però a precisare che: 'se io le concedessi il diritto elettorale mi si deriderebbe.'

Anche le attrici di *'Studio Insieme'* scelgono il rischio. Baldanzosamente affrontano il pericolo della perdita della loro identità per 'essere Futuriste', per incitare all'azione, per combattere, sotto il chiaro di luna della amata-odiata Venezia, armate delle sole parole. Per dire della possibilità di trasformare la schiavitù in libertà, il dolore in gioia, l'inimicizia in unità.

Per farsi mediatrici tra l'esperienza artistica e il mondo sociale e rivelare come il discorso femminile sia sempre dialogico. Costantemente aperto verso l'Altro. Sempre in contrapposizione con quello generalmente dichiarativo e autoritario degli uomini.

In questo senso *'Folli Femmine Futuriste'* propone una realtà teatrale 'altra', di Donna. Com'è costume di *'Studio Insieme'* che sempre nel suo 'Fare Teatro' ha privilegiato le voci femminili.

Da quella di Marina Cvetaeva a quella di Amelia Rosselli, con evidente particolare

esigenza da parte della regia di trasmettere la Parola Poetica di donne dalla biografia difficile e dalla scrittura eccelsa.

Da quelle di 'Yerma' (di F.G. Lorca) e della Gnà Pina (in: 'La lupa' di Verga) a quelle di 'Fedè' (della Maraini) e di Christa (di Paolo Barbaro, in: 'La casa con le luci', romanzo adattato per il Teatro da 'Studio Insieme'); da quella melodiosa nel dialetto veneziano di Cate (in: 'El Refolo' della Moravia Rosselli) a quella inquietante di Abo (in: 'L'abominevole donna delle nevi' di J. R. Wilcock) e a quella 'rivoluzionaria' di Carmen; da quella dolente della 'traviata' Violetta Valery, o quella 'mitica' di Turandot (in: 'Omaggio al Melodramma', originale spettacolo ideato per la Compagnia) a quella nevrotica di Ruth (in: 'Madri' di Wesker), a quella violenta di Giuditta (in 'Giuditta e Oloferne' di Damerini).

Sono questi più sopra menzionati alcuni degli spettacoli realizzati da 'Studio Insieme', accolti sempre dal favore del pubblico e della critica qualificata com'è stato del resto per 'Folli Femmine Futuriste' andato in scena per la prima volta a Venezia nel 1989 in occasione della grande mostra veneziana sul Futurismo a Palazzo Grassi.

Tutti spettacoli ideati, costruiti, per dire di esistenze sofferte, di 'biografie difficili', e della paura e del dolore delle donne, delle loro sconfitte e delle loro vittorie. Facendo del teatro strumento di conoscenza e fratellanza. Affermazione di dignità e autonomia.

Le parole delle donne, anche delle Futuriste, e proprio quelle loro più datate, discutibili, e politicamente scorrette, quelle più algide di un Futurismo solo teorizzato, la regia rende libere da ogni posa retorica e retrò offrendole all'ascolto dell'oggi in continui spiazziamenti (teatrali) simbolici per rimettere in gioco le parole delle donne sulla donna e la stessa critica femminista. Per esorcizzare la consuetudine a guardare con sospetto il dire e il dirsi delle donne. Il 'fare teatro' delle donne.

'Folli Femmine Futuriste' nell'intenzione della regia, nella costruzione stessa del canovaccio teatrale, nell'essenzialità della messa in scena, che fa della Parola e della Voce le sole protagoniste, intende dimostrare la centralità di una pratica (teatrale) capace di costruire un universo di Senso e trasformare l'esperienza vissuta sui legni del palcoscenico in un sapere di Sé e del Mondo.

Per profetizzare un'umanità in divenire - femminile e maschile - di cui ogni donna è costantemente incinta. Che essa genera e ri-genera, sempre e di nuovo, autogenerandosi, sia pure nello spazio e nel tempo di uno spettacolo.



## PROFILO DEI RELATORI

Giuseppe F. Biondi è docente di "Sociologia del management" alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia. È autore del libro "L'azienda e il mercato" (1984) e del libro "La sociologia del management" (1987) edito da Franco Angeli. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli su riviste e in volumi di sociologia del management e di sociologia del lavoro.

Giuseppe F. Biondi è docente di "Sociologia del management" alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia. È autore del libro "L'azienda e il mercato" (1984) e del libro "La sociologia del management" (1987) edito da Franco Angeli. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli su riviste e in volumi di sociologia del management e di sociologia del lavoro.

Giuseppe F. Biondi è docente di "Sociologia del management" alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia. È autore del libro "L'azienda e il mercato" (1984) e del libro "La sociologia del management" (1987) edito da Franco Angeli. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli su riviste e in volumi di sociologia del management e di sociologia del lavoro.

Giuseppe F. Biondi è docente di "Sociologia del management" alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia. È autore del libro "L'azienda e il mercato" (1984) e del libro "La sociologia del management" (1987) edito da Franco Angeli. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli su riviste e in volumi di sociologia del management e di sociologia del lavoro.

Giuseppe F. Biondi è docente di "Sociologia del management" alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia. È autore del libro "L'azienda e il mercato" (1984) e del libro "La sociologia del management" (1987) edito da Franco Angeli. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli su riviste e in volumi di sociologia del management e di sociologia del lavoro.



**Anna Laura Bellina** è docente alla Facoltà di Lettere dell'Università di Padova.

I suoi studi sono rivolti all'opera italiana del Seicento e del Settecento. Si è occupata di Vivaldi, Zeno, Goldoni, Calzabili e Metastasio, di cui ha curato rispettivamente gli *Scritti teatrali e letterari* e i *Drammi per musica*.

**Gino Benzoni** è docente di "Storia della storiografia" alla Facoltà di Lettere dell'Università Ca' Foscari di Venezia. È direttore dell'"Istituto di storia della società e dello stato veneziano" presso la Fondazione Giorgio Cini. Fra le sue pubblicazioni recenti si citano: *Da Palazzo Ducale. Studi sul quattro-settecento veneto* (Venezia: Marsilio, 1999) e *Del dialogo, del silenzio e di altro* (Firenze: Olshki, 2001).

**Paola Bruna** è socio fondatore dell'Associazione Culturale "Studio Insieme" e responsabile della Compagnia Stabile e del Laboratorio Teatrale operanti in seno all'Associazione stessa. Ha realizzato rassegne di teatro, *readings* di poesie e spettacoli. Ha pubblicato i suoi scritti poetici per "Libro italiano" e per Editoria Universitaria. Sue poesie appaiono in *Italian Contemporary Poets* edite da S. Fava e suoi racconti nelle Helvetia Edizioni. È da numerosi anni critico ufficiale di Danza per «Il Gazzettino».

**Daniela M. Ciani Forza** è docente di "Storia della cultura nord-americana" alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato lavori sulla poesia nord-americana e post-coloniale in lingua Inglese, sulla retorica puritana nel contesto dell'etica del "Nuovo Mondo" e sulla scrittura in inglese di scrittori caraibici.

**Alberta Fabris Grube** è docente di "Lingua e letteratura inglese" all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha scritto un volume su Henry James e la Francia e successivamente ha concentrato i suoi interessi sul mondo indiano pubblicando una raccolta di saggi, *I due volti dell'India* (Venezia: Supernova, 2002).

**Augusto Gentili** è docente di "Storia dell'arte moderna" all'Università Ca' Foscari di Venezia. Studia pittura veneziana/veneta del Quattrocento e

Cinquecento secondo un taglio multidisciplinare di storia e iconologia contestuale. È inoltre interessato a problemi di teoria, metodologia e storia della storiografia. Attualmente lavora su documenti, fonti e contesti della pittura del Tintoretto e Veronese. Tra i suoi libri: *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del cinquecento* (Milano: Feltrinelli 1980; Roma: Bulzoni, 1988); *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503-1512* (Roma: Bulzoni, 1985); *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi gli Ebrei* (Venezia: Marsilio, 1996). Ha fondato, dirige e cura la rivista semestrale *Venezia Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1991).

**Rosella Mamoli Zorzi** è docente di “Letteratura anglo-americana” all’Università Ca’ Foscari di Venezia ed è direttore del Master in Traduzione letteraria dall’inglese. Ha lavorato su grandi scrittori americani quali Henry James, William Faulkner, William Carlos Williams, e sul rapporto tra la letteratura anglo-americana e i pittori veneziani.

**Berndt Ostendorf** insegna “Storia della cultura nord-americana” alla Ludwig-Maximilians Universität di Monaco. È autore di numerosi studi pluridisciplinari di cultura nord-americana.

**Franco Rella** insegna “Estetica” alla facoltà di Design e Arti di Venezia. È autore di numerosi saggi. Tra le ultime pubblicazioni citiamo *Negli occhi di Vincent. L’io nello specchio del mondo* (Milano: Feltrinelli, 1998); *Ai confini del corpo* (Milano: Feltrinelli, 2001); *Figure del male* (Milano: Feltrinelli, 2002); *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*. (Milano: Feltrinelli, 2003).



## Note





