



IL CANTIERE  
*Collana di materiali letterari*

5. Letizia Lanza, *Femminilità "virile", tra mito e storia*, pp. 80, € 10,00 (antichistica)  
ISBN 978-88-96020-40-1

1. SEMIRAMIDE .....	10
2. LE AMAZZONI .....	26
3. ZENOBIA .....	51

INTRODUZIONE

*Bring forth men-children only!  
For thy undaunted mettle should compose  
Nothing but males!*

Così nell'omonimo dramma shakespeariano il protagonista Macbeth apostrofa la consorte, che lo esorta – meglio, lo sfida – a perpetrare il progettato assassinio regale.

Indubbiamente la tenebrosa Lady, più salda e determinata del marito nei proponimenti di una malvagia ambizione, può rientrare nello stereotipo della donna "virile": una connotazione che le viene attribuita dal bardo di Stratford-on-Avon in un modo che non nega, al contrario riafferma la sua femminilità in quanto a essa più strettamente pertiene, la maternità. Alcuni versi prima infatti – novella Medea – la risoluta Lady recrimina: «Quando avevi tutt'intero il coraggio

di compierla, allora sì che eri un uomo; e se fossi più di quel che eri, tanto più saresti ora un uomo. Né il tempo, né il luogo eran favorevoli, allora, e nondimeno avresti voluto renderli tali entrambi: lo son diventati, e da soli, adesso, e il fatto che lo siano, ecco, ti fa perdere il coraggio. Ho allattato, e so quanta tenerezza si provi nell'amare il bambino che succhia il latte: e tuttavia, proprio mentr'egli si fosse rivolto in su a sorridermi, avrei strappato il mio capezzolo dalle sue gengive senza denti, e gli avrei fatto schizzar fuori il cervello, se l'avessi giurato, così come tu hai giurato di far questo»<sup>i</sup>.

Come congruamente rileva Petrone, «in queste battute si lasciano cogliere alcuni materiali antichi di costruzione»: Laby Macbeth si pone «a mezzo tra l'azione di una possibile Medea, e una versione al femminile» di Ercole nell'*Hercules furens* senecano, con l'eroe impazzito che uccide così uno dei figli bambini. Nel personaggio immaginato da Shakespeare tuttavia, diversa è la finalità: non l'amore biecamente tradito o il desiderio (magari legittimo?) di vendetta muove i muliebri disegni bensì – scoperta e ostentata – la bramosia di potere, la smania di ascendere al trono. Il che, «al di là dei testi tragici, indirizza verso paradigm» resi consueti per esempio dalla storiografia latina, dove si tramanda il modello di una femminilità «pronta a tutto e capace di ogni delitto pur di affermarsi sul territorio in assoluto più proibito alle donne»<sup>iii</sup>, la sfera pubblica del potere.

Un ossimoro, quello della donna “virile”, che mette insieme due nozioni polarmente opposte e rappresenta perciò (da lungo tempo) uno dei luoghi più interessanti della riflessione sulla diversità di genere, dove la constatazione delle differenze si fa interrogativo e problema. Un problema e un interrogativo che tutt'oggi investono i due estremi del pianeta – e lo rileva Stefano De Santis, docente di Italiano alla Benares Indu University, in una intervista a cura di Wilma Massucco: «La femminilità è la natura dell'essere femminile, e non c'è un unico modo di esprimerla<sup>iv</sup>. C'è comunque una caratteristica che la contraddistingue, ed è la capacità di comprendere e apprezzare la virilità, e contribuire alla piena manifestazione di essa». Quanto ai tratti enucleabili come tipici, sempre a dire di De Santis «in Occidente Femminilità e Virilità sono fattori derivanti da aspetti materiali, ormonali, appartengono al corpo. In Oriente ... sono un percorso, una meta da conseguire, appartengono allo spirito. Vengono definite le “virtù fondamentali”, da cui discendono tutte le altre virtù. Secondo la visione orientale, non si diventa femminili o virili così come si diventa vecchi», bensì tramite un processo «di cura e di governo di sé» che si apprende «osservando fuori»<sup>v</sup>.

Tornando allo stereotipo iniziale come codificato dall'antichità, nel caso di Roma il modello culturale della *mulier* coraggiosa e portata ad atti risolutivi, che insidia il *vir* sul terreno suo proprio «dell'azione dai risvolti pubblici», rappresenta il «punto estremo di un quadro il cui assioma fondante è la «*infirmitas sexus*»<sup>vi</sup>. Un modello concettuale e culturale di assai lunga durata, che invade per esempio le pagine di Cornelio Tacito incarnandosi tra l'altro in Agrippina Minore madre di Nerone<sup>vii</sup> – *princeps* per le sue arti se è vero che, dopo il matrimonio da lei contratto con Claudio, tutto cambia nel governo dell'Urbe: «Da quel momento l'ordine della città fu sovvertito, e tutto si piegò dinnanzi ad una donna, che, tuttavia, non si prendeva gioco delle cose di Roma con dissoluta sfermatezza, come aveva fatto Messalina. Agrippina impose un rigido servaggio con energia quasi virile; una palese austerità e più spesso un'arrogante superbia; in casa nessuna dissoluta inverecondia se non quanta potesse esserle utile a dominare. Giustificava poi la sua sfrenata brama di oro col pretesto di provvedere di mezzi lo Stato»<sup>viii</sup>.

Come si può vedere, non negando minimamente la natura “femminile” di Agrippina, lo storico latino la rappresenta però “maschilmente” asservita a un superiore progetto dispotico: non per caso, implacabilmente braccata dal centurione inviato da Nerone a ucciderla, essa si espone al pugnale gridando: «Colpisci al ventre»<sup>ix</sup>. Ecco allora: «Il luogo della maternità, che per Agrippina è stata il tramite di un potere esercitato attraverso il figlio, diventa per una sorta di contrappasso, anche il luogo della ferita mortale»<sup>x</sup>. Per matricidio cioè cade la proterva *Augusta*, ma di una maniera che sottolinea il suo essere donna e, innanzi tutto, il suo essere madre anche se decisamente fuori dall'ordinario. D'altronde – suprema prova del suo carattere «fortissimo» – perfino il prezzo della vita risulta «spendibile pur di assicurare il potere al figlio: tra pietà, orrore, dramma è ancora l'ammirazione di Tacito a chiudere la partita»<sup>xi</sup>.

In verità – è sempre lo storico romano a ribadirlo quando, con rapido cenno, traccia la vita e il destino di Agrippina *Maior*, moglie di Germanico e madre di Agrippina *Minor*<sup>xii</sup> – una linea di continuità unisce i «comportamenti delle donne Giulio-Claudie: c'è tutto un gineceo», a cominciare da Livia, (terza) sposa amatissima di Augusto, per finire appunto con Agrippina Minore, che esce «prepotentemente alla ribalta ... imponendosi all'attenzione e dettando una nuova verifica del codice 'sessuale' invalso»<sup>xiii</sup>.

Di siffatta natura allora, la contrapposizione che nella Latinità decostruisce il tradito rapporto uomo/donna.

Per quanto attiene in vece all'ambito squisitamente femminile, ossia al rapporto donna/donna, qui il contrasto è con la donnicciola, «la *muliercula* ... che eccede nei difetti muliebri, come la paura, l'incapacità ad agire e la mancanza d'iniziativa ... si spaventa per un nonnulla, non ha alcuna sicurezza di sé ... grida e piange con facilità». A corolla, «l'assenza di qualsivoglia affidabilità»: il che conferma in pieno la sua «inconsistenza», legittimando un adagio in forma d'indovinello a «dire: “che c'è di più leggero della fama? Il fulmine. E più del fulmine? Il vento. E più del vento? La donna. E più della donna? Niente” (*Anth.* 799, 4). Volubilità, certo, ma anche mancanza di qualsivoglia solidità, che in qualche modo rende la donna invisibile; su questo risvolto ... celia il proverbio» come se la presenza muliebre contasse tanto poco da non potersi neanche «aggregare o fermare stabilmente. In effetti la *muliercula* è inconsistente ... con il suo diminutivo, è la figura ritagliata apposta per far risaltare», a contrasto, la «supremazia maschile»<sup>xiv</sup>.

Un modello al tutto rassicurante, quello della donnicciola. Di contro al quale la femmina “virile” si avvolge pure «in una spirale di ambiguità», serbando in toto la componente della sfrenatezza, dell'incontrollata tensione, e adoperando in aggiunta il «calcolo» per conservare, anzi potenziare la «capacità di agire»<sup>xv</sup>. Di qui, il fascino tutto particolare, la capacità seduttiva mista di pulsione amorosa e di diffidenza che essa esercita sull'altro genere, come sovente veicolato dalla tradizione mitica anche remota.

Tra tanti esempi possibili, penso a tre risplendenti medaglioni: per l'esattezza, due ritratti singoli e uno per dir così di gruppo. Le immagini raffigurate presentano dei tratti consimili<sup>xvi</sup> e, prima e sopra tutto, nell'ordine qui prescelto ritornano – aureolate di una luce assai favorevole – nelle pagine brillanti quanto innovative di una scrittrice medievale italiana naturalizzata francese, molto gettonata qualche anno fa e proprio adesso riscoperta in ambito cinematografico da Stefania Sandrelli al suo esordio come regista: l'autrice è Christine de Pizan<sup>xvii</sup> (1365 ca.-1430 ca.) e il film, che ha preso il via di recente a Roma, s'intitola (prevedibilmente) *Christine* e vanta nel cast, assieme ad Amanda Sandrelli, attori di vaglia quali Boni, Herlitzka, Haber.

Per richiamarla brevissimamente, basti dire che Cristiana di Tommaso da Pizzano (più tardi addolcito in Pisano) nasce a Venezia, in una delle popolose contrade gremite di botteghe e di orti che caratterizzano al tempo la città. Il padre, promosso dottore in Medicina e astrologia nel rinomato Ateneo bolognese e lì cattedratico dal 1344, uomo di estrema intelligenza e cultura, versato in matematica e portato alla filosofia e all'amore per la natura, nel 1357 è accolto dalla Serenissima Repubblica in veste di medico e consigliere – finché, verso il 1368, viene chiamato presso la corte di Francia e diventa presto consigliere personale di Carlo V: una autentica fortuna per Cristiana (poi Christine), destinata appunto a crescere in un ambiente molto agiato e culturalmente vivace, avendo tra l'altro accesso alla Biblioteca Reale del Louvre, giusto in via di allestimento: una biblioteca «senza pari in Europa, costituita da centinaia di volumi impreziositi da ricchissime miniature, con un fervido e continuo lavoro di traduzione in francese dei testi»<sup>xviii</sup> resi in tal modo leggibili a tutti.

Grazie alla raffinata vitalità della corte parigina e alle intense frequentazioni libresche nell'«atteggiamento umanistico» di Pizan – per la prima volta in una donna – «spicca qualcosa di *international*, un gusto mescolato di cultura francese e italiana, di poeti francesi come Eustache Deschamps e Guillaume de Lorris e di poeti italiani quali Petrarca, Dante e Boccaccio»<sup>xix</sup>. È dunque per tale motivo, ma sopra tutto in grazia di una stupefacente prospezione e chiarezza d'intenti<sup>xx</sup>, che Christine, antesignana scrittrice di professione<sup>xxi</sup>, diventa in breve una delle figure più interessanti e autorevoli del panorama letterario francese tra i secoli quattordicesimo e quindicesimo – nel periodo cioè congruamente definito da Johan Huizinga come l'«Autunno del Medioevo»<sup>xxii</sup>. Ed emerge in tutta la sua produzione una nuova forma di identità artistica, che intende «stabilire l'autorità femminile» attraverso la ri-scrittura della tradizione alla luce della «propria storia personale ed esperienza»<sup>xxiii</sup>: tanto che, in quel luogo allegorico della memoria che è il *Libre de la Cité des Dames*<sup>xxiv</sup>, si può trovare, anche a scapito della “verità” documentata, la convincente risposta alla memoria perduta di una cultura ginocentrica.

---

<sup>i</sup> W. Shakespeare, *Macbeth* Atto I Scena VII. Lo spunto del presente lavoro è in una mia felice comunicazione del 21 maggio 2009 presso l'Associazione Italiana di Cultura Classica (AICC) – Delegazione di Treviso. Ringrazio ancora la Presidente Antonietta Pastore Stocchi e la Vicepresidente Maria Grazia Caenaro per l'importante invito.

<sup>ii</sup> W. Shakespeare, *Macbeth* Atto I Scena VII. La traduzione è di Gabriele Baldini.

<sup>iii</sup> G. Petrone, *La donna 'virile' in Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del Convegno (Pesaro, 28-30 aprile 1994)*, a cura di R. Raffaelli. Prefazione di G. Gentilini, Ancona 1995, p. 259. Sul mito e il ruolo della donna guerriera vd. determinatamente G. Arrigoni, *Camilla, Amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano 1982; sul contrasto tra le caratteristiche e le funzioni di ambedue i generi vd. per esempio M. Bettini, *Maschile/femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Bari 1993.

<sup>iv</sup> Tale la sua “donna autentica”: «È una donna vera a se stessa. Sa coltivare la propria attrattività, senza perdere in purezza. Non è inquinata né volgare, mantiene un atteggiamento nobile. Non ha bisogno di mostrare a tutti la spada che possiede, per sentirsi armata, eppure – nel momento in cui vuole colpire – colpisce a morte, e non risparmia quando vuole uccidere. Se vuole penetrare un cuore, lo penetra – mentre lei non si fa penetrare da nessuno che non voglia. Ma quando vuole, sa farsi penetrare fino in fondo. È fedele a ciò che ama, e non compromette i propri amori per altri tipi di vantaggi. Non cerca di essere amata da chi non la ama, solo per sentirsi più sicura. Non elemosina», *Alla ricerca del femminile, del virile, e del dialogo fra le culture*, «Azione nonviolenta» 6, Giugno 2009, p. 19.

<sup>v</sup> *Ibidem*. I puntini sono miei.

<sup>vi</sup> G. Petrone, *La donna*, cit., p. 260.

<sup>vii</sup> Personaggi, è noto, di sempreverde attualità: e lo dimostra proprio in questi giorni il testo teatrale *Un pupo per Agrippina* scritto da Salvatore Conte, Gennaro Francione, Loredana Marano. Presentata in anteprima ad Aquileia, la pièce espone alla luce dei riflettori il legame tenace e, per molti aspetti, indecifrabile, tra Agrippina e Nerone: oggetto di studio per storici e letterati di ogni tempo, il sentimento ambivalente di amore-odio di Nerone e la sua doppia personalità oggi appassionano anche psicologi e psichiatri. Anche per questo motivo gli autori di *Un pupo per Agrippina* scelgono, sulla base di una rigorosa indagine storico-filologica condotta da Conte, una lettura “globale” dei fatti, che indaga i due personaggi nell'intreccio tra dimensione pubblica e privata, tra ragioni politiche e moti dell'animo. Ciò, nella legittima convinzione che la Storia non è mai impersonale sequela di fatti, quanto piuttosto viva esperienza di vita.

<sup>viii</sup> Tacito, *Annali* 12. 7. 3. I luoghi tacitiani sono tradotti da Bianca Ceva.

<sup>ix</sup> *Ibidem*, 14. 8. 5.

<sup>x</sup> G. Petrone, *La donna*, cit., p. 263.

<sup>xi</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>xii</sup> Come risaputo, il tempo di Tiberio si chiude nel terrore e Agrippina *Major* muore – o per scelta, come Tacito inclina a credere, o perché occultamente eliminata dal *princeps*: «Si venne a sapere della morte di Agrippina, che io penso avesse prolungato la sua vita sorretta solo

---

dalla speranza che le veniva dalla morte di Seiano e che, vedendo che la ferocia del principe non cessava, volontariamente si era lasciata morire. Si potrebbe anche sospettare che, negatili gli alimenti, si mascherasse la sua morte in modo che potesse sembrare volontariamente affrontata. In realtà, Tiberio proruppe nei più turpi vituperi contro di lei, accusandola di dissolutezza e di adulterio con Asinio Gallo, dalla morte del quale era stata trascinata all'odio verso la vita. Agrippina, invece, mal tollerando di sentirsi messa alla pari con altri, avida di potere, era dominata da passioni virili, che avevano cancellato in lei qualunque debolezza del sesso. Il fatto che essa era morta nello stesso giorno, in cui due anni prima Seiano aveva pagato il fio dei suoi delitti, Cesare notò come cosa da ricordare, vantandosi nello stesso tempo di non averla fatta strozzare né gettare sulle Gemonie. Per questo, ebbe i ringraziamenti del Senato, che decretò che ogni anno, nel quindicesimo giorno prima delle calende di Novembre, data delle due morti, fosse fatto un dono a Giove», Tacito, *Annali* 6. 25.

<sup>xiii</sup> G. Petrone, *La donna*, cit., p. 265. I puntini sono miei.

<sup>xiv</sup> *Ibidem*, p. 267. I puntini sono miei.

<sup>xv</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>xvi</sup> Diffusi appunto in ogni tempo e luogo.

<sup>xvii</sup> Di cui, tra l'altro, mi sono occupata in un volume per i tipi di Supernova: *Frustoli di scrittura. Tra paganesimo e misticismo*. Postfazione di M. Ferrari, Venezia 2002, pp. 11-34.

<sup>xviii</sup> P. Caraffi in Ch. de Pizan, *La Città delle Dame*, a cura di P. C. Edizione di E.J. Richards, Milano 1998<sup>2</sup>, p. 12. Adeguata bibliografia alle pp. 31-38.

<sup>xix</sup> A. Guiducci, *Medioevo inquieto. Storia delle donne dall'VIII al XV secolo d.C.*, Firenze 1990, p. 280.

<sup>xx</sup> In parte scaturita a imitazione del gran sapere paterno – come Pizan scrive nel *Livre de la Mutacion de Fortune*: «Non potei trattenermi dal rubare / delle briciole e delle pagliuzze, / delle monetine e pochi denari / caduti dall'enorme ricchezza, / di cui disponeva in grande abbondanza, / e, per quanto io ne abbia avuta poca / rispetto al mio grande desiderio, / tutta quella che ho è rubata, / così ho potuto mettere insieme un piccolo avere, / nella mia opera si vede bene» (452-461). Le traduzioni pizaniane sono di Patrizia Caraffi

<sup>xxi</sup> Probabilmente nei primi anni di attività la scrittrice lavora pure come copista, e lo conferma lo «studio di copie manoscritte delle sue opere, identificate di recente come autografe, che riportano la dicitura *escript de ma main*». Pizan – cosa nient'affatto trascurabile – si fa ritrarre nelle miniature, eseguite dalla grande Anastasia, «nell'atto di leggere o calligrafare un testo, seduta allo scrittoio, sola nel suo studio; questa pratica dell'autorappresentazione, che implica un rapporto molto stretto tra immagine e scrittura, fa pensare che dirigesse personalmente un atelier di maestri miniatori, anche se non ne parla mai direttamente». Per altro, all'inizio del *Livre des Fais et Bonnes Meurs du Sage Roy Charles V* (1404), essa «descrive il suo incontro con Filippo di Borgogna, che l'aveva invitata al Louvre per commissionarle la biografia del re; Christine vi si reca, dice, insieme ai suoi aiutanti: *avec mes gens*», P. Caraffi in Ch. de Pizan, *La Città*, cit., p. 16. Vd. note 14-16 p. 28.

<sup>xxii</sup> J. Huizinga, *Autunno del Medioevo*, Firenze 1987. Non serve ribadire come nel milieu medievale – sintesi originale di tre componenti: l'eredità classica greco-romana, il cristianesimo e la cultura romanica – stia la radice più immediatamente individuabile del nostro essere donne e uomini dell'odierno "Occidente" europeo.

<sup>xxiii</sup> P. Caraffi in Ch. de Pizan, *La Città*, cit., p. 9.

<sup>xxiv</sup> Scritto con mirabile arte nell'inverno 1404-1405 sulla scorta del boccacciano *De Mulieribus Claris* (circolante anche in traduzione francese: *De Cleres et Nobles Femmes*, 1401) – il quale, pur dipingendo la donna come debole, lussuriosa, tortuosa, etc., funge da imprevisto combustibile – si accende in esso un fuoco ben più generoso nei confronti della femminilità. Di fatto l'autrice trae la propria autorità da tre figure allegoriche – Ragione Rettitudine Giustizia – che le appaiono in un momento di grave tristezza ingenerata dalla lettura di un libro misogino, *Lamentations* di Mateolo, opera latina del XIII secolo tradotta in Francese da Jean le Fèvre nel 1370. La scrittura è la fondazione della Città, mentre le tre Dame incoronate devono fornire aiuto con un «materiale più resistente del marmo» (1. 4): Ragione perciò accompagna l'autrice nel «Campo delle Lettere», dove comincia a scavare un fossato con la «zappa della ricerca» (1. 8) rimuovendo un certo numero di false credenze sulle donne – le «sporche pietre nere e grossolane»; pone quindi le fondamenta con le regine e le guerriere che sono come «grandi e forti pietre» (1. 14), ed alza le mura di cinta costituite dalle dame di grande sapere. Infine, grazie a Rettitudine e alle donne esemplari per virtù – «belle pietre rilucenti, più preziose di tutte le altre» (2. 1) – Christine erige palazzi strade torri e dà il via al popolamento della stupenda Città, mentre Giustizia completa l'opera, accogliendo la Vergine e le Sante. Costruito con i «materiali della virtù» (3. 19), il nuovo agglomerato ospiterà solo dame – ossia donne nobili d'animo «piuttosto che di nascita: la donna è nobile per natura e chi non segue la virtù tradisce la propria natura, *se desnature*», Ch. de Pizan, *La Città*, cit., pp. 9-10.