



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Da strega a femme fatale
Analisi di un archetipo letterario
dall'antichità al Novecento

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ilaria Crotti

Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda

Marta Scattolin

Matricola 842902

Anno Accademico

2016/2017

*Ai miei genitori,
che all'inizio non approvavano la mia scelta,
ma sono riusciti a comprendermi
e a essere addirittura fieri di me.*

*A chi, con l'ardore delle proprie spiegazioni
e l'amore per la Letteratura,
ha fatto crescere in me questa piccola fiamma.*

*E a quella donna che oggi non c'è più,
ma che, tra i banchi di scuola,
mi ha insegnato non solo la Letteratura, ma anche la Vita.
Perché sappia che è riuscita, con la sua cultura,
a costruire in me un
«monumentum aere perennius».*

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
LE ORIGINI	10
1.1 Origine del nome “Strega”	10
1.2 Il ruolo della magia nell’antichità	12
1.3 La strega antica	15
1.3.1 Circe	15
1.3.2 Medea	21
1.3.3 Altre maghe	27
CAPITOLO SECONDO	
IL MEDIOEVO E IL RINASCIMENTO	31
2.1 Contesto storico culturale	31
2.2 La strega e il diavolo	34
2.3 La reazione delle masse	37
2.4 La persecuzione della donna	39
2.5 <i>Il martello delle streghe</i>	42
2.6 Dante e le streghe	46
2.7 <i>La Celestina</i> , una strega mezzana	49
2.8 Pico della Mirandola, <i>Strix</i>	53

CAPITOLO TERZO

ILLUMINISMO E ROMANTICISMO: MORTE E RINASCITA

DELLE TRADIZIONI POPOLARI	58
3.1 Il secolo dei Lumi e la fine dei roghi	58
3.2 La letteratura del '700: le streghe tra cultura giuridica e umorismo	61
3.3 Il Romanticismo e la riscoperta del folclore	64
3.4 La fiaba e il suo valore	66
3.4.1 La strega nella fiaba	68
3.5 La donna del Romanticismo, ambigua e inquietante: Ligeia	71
3.6 Il fascino fatale della donna demoniaca in Lewis	75

CAPITOLO QUARTO

DA STREGA A <i>FEMME FATALE</i>	82
4.1 La nascita della donna fatale	82
4.2 Le caratteristiche della <i>femme fatale</i>	84
4.3 <i>Fosca</i> , l'attrazione del brutto	87
4.4 Il fascino provocante della Lupa verghiana	95
4.5 Malombra	100
4.6 Elena e Maria, carnefice e vittima de <i>Il piacere</i>	110

CONCLUSIONI **118**

APPENDICE **123**

BIBLIOGRAFIA **127**

BIBLIOGRAFIA GENERALE	128
BIBLIOGRAFIA CRITICA	
SULLA FIGURA DELLA STREGA/FEMME FATALE	132
OPERE PRESE IN ESAME	135

INTRODUZIONE

«CIRCE: Oh, ragazza, non parlare
delle cose del destino con un uomo. [...]»
Noi ci chiamano le *signore fatali*, lo sai». ¹

Da millenni la figura della strega malefica è entrata nell'immaginario collettivo degli uomini, spaventando e affascinando contemporaneamente grandi e piccini. Già all'epoca degli antichi romani il personaggio della strega era ben delineato nei suoi tratti principali che, nel tempo, si sono evoluti fino ad arrivare alla canonica rappresentazione della vecchia scarmigliata e minacciosa che a cavallo della scopa, accompagnata da bacchetta e animali notturni, se ne vagabonda nelle tenebre cercando giovani vittime per i suoi incantesimi. Per secoli, la strega ha popolato racconti, fiabe e leggende provenienti da ogni parte del mondo, destando il terrore nei più piccini e dando vita a un'inesauribile fonte di superstizioni che in parte sopravvivono ancora oggi. Donne perfide, viziose, misteriose e selvagge, esperte dei segreti della natura e della potenza degli astri, in grado di entrare in contatto con i morti e legate al mondo delle tenebre e dell'oscurità, le streghe sono divenute l'emblema del male e il capro espiatorio delle atrocità del mondo a cui l'uomo non sapeva dare spiegazioni razionali. Protagonista di numerose fiabe, «la strega conosceva le erbe e sapeva servirsi dei loro veleni per scopi malefici od omicidi, ma era anche capace di uccidere in maniera

¹ CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014 (1947), p. 111.

più diretta e i bambini erano le sue vittime predilette»² poiché, assieme ai cadaveri, le fornivano ingredienti per filtri e pozioni.

L'origine della sua figura può vantare una remota discendenza, che rimanda addirittura al mito e al mondo pagano della cultura classica greco-romana. Nell'antichità le streghe erano esseri sovranaturali, a metà strada tra demoni e creature della notte, dalla forma ambigua e mutevole. Si muovevano nell'oscurità per rapire giovani fanciulli e praticavano incantesimi sfruttando i poteri del mondo naturale, di cui possedevano i segreti. Nella loro forma femminile, le streghe erano donne malvagie e misteriose, abili nell'attrarre con trucchi e magie gli uomini che si spingevano fino alle loro desolate dimore. Fin dai tempi antichi, però, la figura della strega ha dato origine a un essere complesso che si caricava contemporaneamente di elementi contrastanti, attraendo e spaventando chi l'avvicinava.

Con l'avvento della religione cristiana, la strega è stata assimilata a un'immonda creatura diabolica, destinata a sedurre e condurre alla dannazione le anime dei più deboli e in modo particolare degli uomini, le sue vittime preferite. Nel Quattrocento, infatti, si assiste al volgarizzamento delle conoscenze desunte dagli autori antichi che, sulla spinta del radicalismo cristiano del tempo, portarono all'exasperazione della visione demoniaca, creando lo stereotipo della strega alleata del diavolo e additandola quindi come eretica, passibile di condanna a morte sul rogo e perseguitata dall'Inquisizione, che ne fece la protagonista della sua caccia. I trattati dell'epoca prosperavano di documenti processuali e atti giudiziari a carico di donne innocenti, costrette a confessare con tremende torture crimini mai commessi, e moltissimi furono i casi d'accuse mosse dalla psicosi collettiva, poiché la paura giocava in questo periodo un ruolo fondamentale.

Dopo la parentesi illuminista che tentò di spiegare la stregoneria come «scherzo di fantasia

² COLETTE ARNOULD, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. it. di Vito Carrasi, Bari, Edizioni Dedalo, 2011 (Paris 1992), p. 35.

e favola popolare»,³ mettendo quindi in disparte l'immagine stregonesca, il Romanticismo ha ridato slancio alle tradizioni folcloristiche riportando in auge «il fascino diabolico e il senso del mistero»,⁴ ossia tutti quegli elementi che avevano caratterizzato la strega antica. Si creava così un personaggio letterario «simbolo delle vecchie forze della natura, della sacralità premoderna e precristiana, magari addirittura dell'«eterno femminile»»,⁵ che andò ulteriormente perfezionandosi nei secoli a venire fino all'epoca moderna, cambiando certe caratteristiche e perpetuandone delle altre.

Eppure, pochi si sono soffermati a pensare al fatto che anche tale figura possa avere una sua storia e una propria evoluzione; «ridotta a un'immagine caricaturale, ciò che si pretende di sapere di lei è sufficiente a far rabbrivire o fantasticare, a meno che non la si degradi a mero pretesto di ilarità».⁶ Raramente, infatti, ci si domanda come e perché proprio la donna si sia improvvisamente mutata in strega e secondo quali processi si sia perpetuata la figura canonica che si presenta in così tanti e svariati testi. Analizzare l'immagine della strega significa valutare un sistema ampio, dalla storia della magia fino al vasto insieme di credenze da cui essa attinge la sua forza; dimenticare il sostrato culturale, popolare e folcloristico che ne ha plasmato la figura sarebbe un'omissione troppo importante che porterebbe a una comprensione parziale di ciò che ha condotto alla generazione dell'archetipo della strega.

Questo lavoro si ripropone, quindi, di ricercare le origini di tale figura in campo letterario, valutandone il percorso nei secoli, attraverso una serie di opere scelte, per sottolinearne i cambiamenti e le similitudini che l'hanno accompagnata nel tempo. In particolar modo, si vorrebbe evidenziare la continuità, in letteratura, di certe caratteristiche prototipiche fino a giungere ai nostri giorni. Nello specifico, l'obiettivo è quello di valutare se sia possibile trovare un collegamento con

³ FRANCO CARDINI, *Radici della stregoneria*, San Marino, Il Cerchio, 2000, p. 16.

⁴ Ivi, p. 17.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 13.

la figura della *femme fatale* donna intrigante e misteriosa, perversa e dominatrice, spesso accusata di essere psicotica, e simbolo della letteratura del Novecento.

Tentando di perseguire questo fine, vorrei iniziare con un'indagine del mondo magico greco-romano e del valore della religione e della superstizione nella cultura antica occidentale, sviluppando un'analisi della strega arcaica; in modo particolare Circe e Medea, prototipi culturali della maga moderna. A seguire, vi sarà un capitolo inerente al mondo medievale, con qualche cenno storico riguardante la celebre caccia alle streghe dell'Inquisizione cattolica, che pose al rogo migliaia di donne con infondate accuse di stregoneria, valutando gli scritti del tempo, con un *focus* sul *Malleus Maleficarum*. Passerò poi all'analisi della figura della strega prendendo in esame diverse opere letterarie, ossia un trattato di Pico della Mirandola, *La strega, ovvero De gli inganni de' Demoni*, una commedia spagnola di Fernando de Rojas, intitolata *La Celestina* e, infine, vi sarà un breve accenno al canto XX dell'*Inferno* dantesco.

Seguendo la sequenza cronologica, vi sarà poi un capitolo incentrato su Illuminismo e Romanticismo, nel quale si tenterà di evidenziare come la strega passi dall'essere una figura marginale, per tornare poi a essere una fonte di fascino e mistero nelle opere di diversi artisti dell'Ottocento. Con il recupero delle tradizioni popolari e lo sviluppo dei nazionalismi, il genere fiabesco torna in auge, riportando alla ribalta anche l'immagine della strega, e si tenterà quindi di valutare l'importanza e la rappresentazione che tale tema ha assunto nelle fiabe.

Nell'ultima parte di questa ricerca, si giungerà alle soglie del Novecento cercando di dimostrare l'evoluzione della strega nella figura della "femmina fatale", addirittura vampiresca, con l'esempio degli scritti di vari autori italiani, tra cui Verga e d'Annunzio.

Infine, nelle conclusioni, mi propongo di trarre le fila dell'analisi effettuata, per porre in evidenza la trasformazione che nei secoli ha avuto la figura della strega, evidenziandone i nuovi tratti e ponendo in risalto quelle caratteristiche che invece sono sopravvissute allo scorrere dei

secoli, perpetuandosi nell'immaginario dell'uomo per giungere a condensarsi in un nuovo modello femminile.

CAPITOLO PRIMO

LE ORIGINI

1.1 Origine del nome “Strega”

Prima di iniziare un’analisi della figura della strega occorre indagare la derivazione di questo nome. Innegabilmente l’italiano mantiene uno stretto legame con il sostantivo latino femminile *strix*, *strigis*, che indicava «l’uccello – o lo spirito-uccello, o la donna metamorfizzata in uccello – che insidia i bambini e viola i cadaveri». ¹ A sua volta, il termine latino deriva dal greco antico στριξ, ossia “gufo”, che conserva al suo interno la radice del verbo “stridere”, in virtù del lugubre verso del rapace notturno. Solitamente, la figura della *strix* era considerata di cattivo auspicio e, richiamando il tema dell’antropofagia poiché si nutriva dei corpi e del sangue di giovani fanciulli, spesso si sovrapponeva alla figura del vampiro. Sono diversi gli autori antichi che ne riportano una descrizione, ma probabilmente la più celebre e cruenta è quella di Ovidio che nei *Fasti* descrive le *striges* come esseri dal «grande capo, occhi sporgenti, becchi adatti al ratto, penne grigie e artigli uncinati che volano di notte, attaccano i bambini privi di badanti e distruggono i corpi rapiti dalle loro culle. Lacerano le viscere dei lattanti con i loro becchi e hanno la gola piena del sangue bevuto». ²

Non è chiaro se le *striges* fossero demoni o donne tramutate con la magia, ma risulta certo il loro aspetto malefico e metamorfico; oltre a *strix* poi, i latini erano soliti indicare questa figura anche

¹ F. CARDINI, *Radici della stregoneria*, cit., p. 47.

² Ovidio, *Fasti*, VI, Bologna, Tipografia Babina, 1961, vv.133-138, pp. 272-273: «grande caput, stantes oculi, rostra apta rapinis; canities pennis, unguibus hamus inest; nocte volant puerosque petunt nutricis egentes, et vitiant cunis corpora rapta suis; carpere dicuntur lactentia viscera rostris, et pleno sanguine habent».

con il termine *lamia* usato «quando si voleva porre l'enfasi sull'attività paidocida e paidofaga (la strega come rapitrice, assassina, mangiatrice di bimbi)».³ Secondo il mito, Lamia era una principessa di eccezionale bellezza che ebbe una relazione con Zeus; Era, scoperto il tradimento, si vendicò sterminando tutti i figli che partoriva, cosicché Lamia, impazzita per il dolore, si mise a rapire e uccidere i figli delle altre donne, cibandosi di essi.

Tornando alle *striges*, stando a quanto narra Ovidio nei *Fasti*, l'origine delle *striges* era da attribuirsi ai Marsi, «il popolo degli stregoni per eccellenza [...]. E dai Marsi provenivano ed erano penetrate in Roma la credenza e la paura nelle *striges* [...] che insidiavano la vita degli uomini, soprattutto dei bambini».⁴ Nella cultura ebraica è possibile vedere un corrispettivo nella figura del demone malefico *Lilith*, anche essa una temibile rapitrice di bambini, il cui nome, invece, rimanda al termine *laylah*, ossia “la notte”.

È interessante a questo punto gettare un veloce sguardo sui termini usati nelle altre lingue europee per indicare la strega. Per esempio, risulta subito evidente la derivazione latina da *strix* per l'albanese *shtrigë*. Diverso è il discorso per il sostantivo francese *sorcière* che rimanda al latino *sors*, da cui *sortilegus*, *-a* e *sortilegium*, dove viene posto in evidenza un altro carattere fondamentale della stregoneria, ossia quello della divinazione. In inglese, invece, il termine *witch* discende dall'antico sassone *wicca*, a sua volta «connesso con una delle più illustri radici indoeuropee, quella indicante “sapere”»;⁵ la strega è dunque, per gli Inglesi, la “saggia”, la “sapiente”, colei che possiede una conoscenza superiore che le dà capacità particolari. Si impone qui il carattere medico-sacerdotale, in un quadro culturale «che ricorda molto quello delle sacerdotesse (e/o profetesse) celtiche e germaniche».⁶ Similmente, anche nella lingua tedesca, il termine *hexe* è riconducibile alla stessa radice indoeuropea significante “sapere” e sottolinea il carattere di conoscenza e sapienza che pareva caratterizzare questa antica figura. Nello spagnolo ci troviamo invece di fronte a due varianti, da una

³ F. CARDINI, *Radici della stregoneria*, cit., p. 50.

⁴ Ivi, p. 61.

⁵ Ivi, p. 48.

⁶ Ivi, p. 48.

parte il termine *bruja* di etimo incerto ma, secondo Franco Cardini, di derivazione riconducibile al latino *strix*, e il sostantivo *hechizera*, collegato al verbo *hacer* e traducibile in italiano con “fattucchiera”. Infine, interessante è il rumeno, dove un filone colto greco-latino, usato per indicare la magia più elevata, si contrappone a un lessico più popolare dove si usano termini come *vrajitoare*, dallo slavo meridionale *vràciar*. Dopo questa breve panoramica dei termini usati per indicare la strega nelle diverse lingue europee è possibile fare un’interessante annotazione:

Se fosse certo che l’iberico *bruja* e lo slavo *vràciar* dipendono – con differenze dovute anzitutto a questioni di carattere fonetico – dal termine *strix,-iga*, si otterrebbe il quadro di un’estensione arcaica (dalla penisola iberica ai Balcani) delle credenze connesse con le metamorfosi animali, i rapaci notturni, il volo e l’infanticidio, cui nella parte centrale del continente, con gli insediamenti germanici e la cristianizzazione, si sarebbero sovrapposti termini indicanti semmai la sapienza e la mantica.⁷

Appare dunque evidente già dalla semantica di questi sostantivi come fin dalle origini certe tradizioni evidenzino l’aspetto metamorfico e dannoso dell’essere strega, connotandola come animale immondo e demoniaco, caratterizzato dalla metamorfosi bestiale e dalla sete di sangue; solo più tardi pare essere comparsa la componente sapienziale e sacerdotale, che caratterizzerà le grandi streghe, esperte dei segreti del mondo della natura e della divinazione.

1.2 Il ruolo della magia nell’antichità

Una volta definito il significato e l’origine del nome “strega”, è necessario capire quale fosse lo statuto della magia nel mondo antico, poiché è impossibile scindere la figura presa in esame da quell’aura satura di magia che la circondava.

Innanzitutto occorre partire dalla mitologia, che rivestiva un ruolo essenziale nella religione dell’Antichità. Gli dei e i loro miti erano nati dalla necessità di spiegare l’universo e le forze naturali

⁷ F. CARDINI, *Radici della stregoneria*, cit., p. 49.

e, proprio come gli uomini, questi erano animati da forti passioni che rendevano la loro vita tutt'altro che pacifica. La magia stessa, poi, era strettamente connessa alla divinità e ai loro miti, basti pensare alla consistente presenza di strumenti magici e metamorfosi: Hermes, ad esempio, possedeva una bacchetta magica in grado di addormentare chi toccava, Afrodite portava una cintura che conteneva il potere del suo fascino, Atena era la proprietaria dell'Egida, uno scudo magico e indistruttibile, e già nell'*Odissea* la vediamo assumere diverse forme, Ade si serviva di un elmo forgiato dai ciclopi in grado di renderlo invisibile, Zeus noto per le stravaganti metamorfosi si trasformò in toro per rapire Europa e in cigno per sedurre Leda. È dunque evidente che «erbe e pozioni, unguenti, divinazioni, sortilegi e metamorfosi costellavano tutta la mitologia».⁸ Tutto questo poi confluiva nella religione: in Grecia come a Roma gli dei governavano sugli uomini e da ciò veniva la pressante necessità degli uomini di conquistare la loro benevolenza con sacrifici e preghiere. Infatti, animati dalle stesse passioni umane, gli dei potevano essere tanto benefici quanto malefici e ogni uomo si premuniva di garantirsi una protezione contro il repentino mutamento dello stato d'animo divino.

«Dalla religione alla superstizione fino alla magia il passo era breve, ma la superstizione si caricava di un significato tutto particolare».⁹ La superstizione, intesa come credenza nell'influsso di forze sovranaturali, era infatti parte integrante della religione pagana dell'Antichità: presagi, oracoli, divinazioni, interventi divini e intercessioni demoniache (i demoni avevano un ruolo di intermediari tra uomini e dei) erano questioni comuni nella quotidianità dell'epoca antica. Non solo gli uomini ricorrevano a tali pratiche nella vita privata, ma addirittura gli apparati statali si servivano di questi strumenti per la comunicazione con le divinità, ricavandone informazioni sull'avvenire, favori e protezione. Gli indovini, i profeti e gli aruspici erano personalità importanti che svolgevano ruoli di primo piano al fianco dei reggenti, fungendo da consiglieri personali.

Nonostante ciò, vi era una differenza fondamentale tra la magia e la religione:

La prima tendeva esclusivamente alla soddisfazione del desiderio e si serviva di una

⁸ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 19.

⁹ Ivi, p. 20.

volontà smisurata per piegare le potenze soprannaturali al proprio volere, la seconda implicava invece un rispetto e una sottomissione mediati dalle preghiere. Il sacerdote non esercitava il potere del mago, rivestiva bensì il ruolo dell'intercessore. Ma agli dèi greci e romani non dispiaceva che si forzasse loro un po' la mano, per cui senza timore si ricorreva contemporaneamente a scongiuri e preghiere. D'altronde si era in un contesto in cui l'intera natura era intrisa di divino e l'attitudine magica era conseguenza naturale.¹⁰

Dunque, una mentalità che era allo stesso tempo magica e superstiziosa impregnava tutta la vita degli antichi, manifestandosi nei comportamenti quotidiani e abituali. La stessa vita pratica ruotava attorno a un nucleo di credenze superstiziose che ne scandiva i ritmi, con tutta una serie di feste e riti propiziatori per garantire, ad esempio, buoni raccolti o il favore divino nelle battaglie.

Tuttavia, accanto alla magia benefica che tentava di recare benefici agli uomini, vi era quella malefica: fiorivano le pratiche per opporsi alle iettature, numerosi amuleti venivano affissi alle case per proteggerne gli abitanti e il timore del malocchio e dei malefici era cosa comune. Così, «impercettibilmente si scivolava dalla divinazione alla magia e dagli dèi ai demoni [...], la magia [...] finì per degenerare e trascinare tutte le dottrine che ad essa si erano ispirate nelle deviazioni più inverosimili, a cui si appellarono, nel corso dei secoli, i peggiori ciarlatani».¹¹ Velocemente si giunse a una magia capace di ogni crimine, non più frutto di sapienza e conoscenza ma legata all'impostura e al raggirio. Nasceva così la figura del mago malevolo e si cominciò presto a parlare di malefici, «tanto che la parola entrò perfino nel diritto, probabilmente all'epoca di Diocleziano»¹² (244-313 d.C.). Da qui andò diffondendosi il termine *malefica* che, come la *lamia* del mito e la *strix*, «è una rapitrice e un'assassina di fanciulli»,¹³ assai lontana dalla figura delle grandi maghe dell'antichità, che connotava invece in senso spregiativo la turpe praticante, la mera manipolatrice di segreti naturali che non le appartenevano.

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ Ivi, p. 25.

¹² Ivi, p. 25.

¹³ F. CARDINI, *Radici della stregoneria*, cit., p. 79.

1.3 La strega antica

Quando si pensa alla strega della letteratura classica è impossibile non richiamare alla memoria le figure di Circe e Medea, rese celebri dalla penna di innumerevoli autori latini e greci. Forse, però, parlando di questi personaggi sarebbe più corretto usare il termine latino «*incantatrix*»,¹⁴ che meglio rinvia alla tipologia della grande maga incantatrice, affascinante e ammaliante che alla strega vera e propria; ovviamente però si tratta di due figure strettamente collegate ed è possibile vedere in Circe e Medea quasi le progenitrici di quella grande stirpe di streghe che nascerà da qui in poi.

Circe e Medea sono innanzitutto due donne forti e potenti, intelligenti e libere, che hanno molto in comune; sono addirittura parenti, in quanto, secondo la genealogia tracciata da Omero, Circe risulta essere la zia della più giovane Medea. «Eppure per quanto doppiamente sorelle, esse incarnano due modelli opposti di donna»: ¹⁵ se la prima è un personaggio affascinante che fa della seduzione un'arma, in grado di commuoversi e capace di pietà ma allo stesso tempo ambigua e pericolosa, la seconda si contraddistingue per l'intensità drammatica e l'impetuosità dei sentimenti, carica di cieco desiderio di vendetta e animata da un implacabile odio verso chi l'ha ferita, incapace di cedere a preghiere e lamenti, nociva anche per il proprio stesso sangue.

Occorre a questo punto soffermarsi sull'analisi di entrambe le figure.

1.3.1 Circe

Circe è una figura ambigua e complessa, carica di mistero. La fascinosa bellezza che la caratterizza ha permesso al suo mito di sopravvivere all'oblio dei millenni. Circe, infatti, discende da stirpe divina, poiché è figlia del dio Helios, il Sole, e della ninfa Perseide e a sua volta sorella di Eeta, che sarà il padre di Medea. Compare per la prima volta nell'*Odissea* di Omero, che la colloca nella favolosa isola di Eea, successivamente posta nel Lazio, da cui avrebbe preso nome il promontorio

¹⁴ Ivi, p. 51.

¹⁵ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 17.

Circeo. Nell'isola, dopo essere scampati ai ciclopi, giungono Odisseo e il suo seguito e vi trovano la maga in un enorme palazzo circondato da bestie feroci che ella aveva reso mansuete, grazie ai suoi potenti filtri: «Nella vallata trovarono le case di Circe costruite / con pietre squadrate, in un luogo protetto: / c'erano intorno lupi montoni e leoni / che ella aveva stregato, dandogli filtri maligni».¹⁶ L'affascinante donna riesce a trarre in inganno gli uomini dell'eroe, avvelenandoli con φάρμακα λύγρα (veleni funesti) e trasformandoli così in maiali:

Li guidò e fece sedere sulle sedie e sui troni:
formaggio, farina d'orzo e pallido miele mischiò
ad essi col vino di Pramno; funesti farmaci
mischiò nel cibo, perché obliassero del tutto la patria.
Dopoiché glielo diede e lo bevvero, li toccò subito
con una bacchetta e li rinserrò nei porcili.
Dei porci essi avevano il corpo: voci e setole e aspetto.
Ma come in passato la mente era salda.¹⁷

Interessante è il fatto che i compagni di Odisseo vengano trasformati in porci; si potrebbe pensare che il significato della metamorfosi sia l'umiliazione e la degradazione, dato che il maiale è un animale sporco che suscita disgusto. In realtà, questa è una visione propria dei tempi moderni: «La nostra visione del maiale come animale sporco, simbolo di abbruttimento, è un'eredità del cristianesimo, che ha fatto del maiale un emblema del diavolo»¹⁸ (non a caso, forse, alla strega toccherà la medesima sorte). Nella cultura greca, invece, il maiale rappresentava un simbolo di stoltezza e ignoranza e infatti gli uomini di Odisseo, «facendosi irretire dal fascinosa canto di Circe, si sono mostrati sciocchi e impudenti»¹⁹ e sono stati fatti regredire allo stadio animale a loro più vicino.

Ovviamente, Odisseo si salva dalla metamorfosi, avvertito dell'inganno dal dio Hermes che

¹⁶ OMERO, *Odissea*, X, a cura di Vincenzo di Benedetto, traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini, Milano, BUR, 2011, vv. 210-213 pp. 564-565.

¹⁷ Ivi, vv. 233-240, pp. 566-567.

¹⁸ DONATELLA PULIGA, CLAUDIA PIAZZINI, *La memoria e la parola*, Firenze, Le Monnier Scuola, 2007, p. 249.

¹⁹ Ivi, p. 250.

lo invita ad assumere un'erba che avrebbe reso vano l'effetto del filtro magico. Riuscendo a scampare all'avvelenamento, Odisseo vince con l'astuzia la maga; un'astuzia che comunque si serve proprio di quelle stesse conoscenze del mondo naturale che Circe usa per la sua magia. Una volta dimostrata la sua superiorità, Odisseo viene risparmiato e addirittura sarà per un anno l'amante della donna, che userà il proprio potere per aiutare l'eroe nel suo viaggio di ritorno verso Itaca e darà ospitalità ai suoi uomini, restituendo loro la forma umana.

È importante notare il fatto che nel testo si usi il termine φάρμακον: nel vocabolario greco antico, il *pharmakon* indicava allo stesso tempo il veleno, la droga, l'antidoto o la pianta curativa e poteva dunque essere ugualmente benefico o malevolo. Ciò spiega così il motivo per cui il sostantivo veniva sempre accompagnato da un aggettivo che ne specificava le proprietà positive o negative. La stessa Circe viene più volte definita da Omero come “esperta di filtri”, evitando però di specificare la natura di queste pozioni. Ciò si potrebbe attribuire alla natura ambivalente della protagonista stessa: la donna, infatti, nel corso della narrazione, assume caratteri contraddittori, passando dalla perfida maga alla dolce e passionale amante, pronta ad aiutare proprio colui che avrebbe voluto sottomettere. La complessità della figura di Circe è ravvisabile anche dagli epiteti attribuiti dall'autore: ella è una dea terribile («δεινή θεός»)²⁰ esperta di filtri magici («πολυφαρμάκου»)²¹ e astuzie funeste («ολοφώϊα δήνεα»)²² ma proprio come ogni divinità presenta anche una faccia benevola. Alla partenza di Odisseo, infatti, non opporrà vani capricci, ma con grande dignità permetterà all'amato di andare incontro al proprio destino, avvisandolo delle prove che dovrà affrontare lungo il cammino. Proprio secondo l'atteggiamento tipico della divinità con il suo protetto, Circe tenta di offrire aiuto a Odisseo, rivelandogli che dovrà raggiungere il regno di Ade per parlare con l'indovino Tiresia e dandogli preziosi consigli per superare indenne il percorso nell'Oltretomba. Inoltre, la donna dimostrerà la propria generosità lasciando in dono sulla nave dell'eroe un montone e una pecora, il sangue dei quali permetterà a Odisseo di invocare i defunti.

²⁰ OMERO, *Odissea*, X, cit., v. 136, p. 556.

²¹ Ivi, v. 276, p. 568.

²² Ivi, v. 289, p. 570.

Omero non è l'unico autore a narrare della bella Circe, ma ritroviamo la donna anche nelle pagine dell'*Eneide* di Virgilio. Nel VII libro, i Troiani navigano di fronte alla dimora della maga; ne sentono il lieto canto che aveva attratto anche i gli uomini di Odisseo, ma a differenza dell'elegante palazzo che viene descritto nell'*Odissea*, qui il lettore si trova di fronte a uno scenario più cupo e sinistro:

Spirano brezze sul far della notte e la candida luna
Asseconda la corsa, sotto tremula luce risplende il mare.
Subito dopo rasentarono le coste della terra Circea,
dove la splendida figlia del Sole di un perpetuo canto
fa risonare boschi inaccessibili e nel superbo palazzo
brucia cedro profumato alle stelle della notte,
mentre col pettine che stride intesse la tela sottile.
Di lì s'udivano i ringhi rabbiosi di leoni
Che si ribellano ai ceppi e ruggiscono nella notte profonda,
l'infierire di orsi e irsuti cinghiali nei recinti,
e l'ululato di grandi lupi mostruosi:
uomini furono, che la dea Circe con erbe potenti
aveva crudelmente mutato in musi e dorsi di fiere.
Perché i pii Troiani non patissero questi prodigi
E non toccassero, spinti nel porto, quel lido maligno,
Nettuno, accelerando la fuga, di venti a favore,
gonfiò le loro vele e oltre le secche schiumanti li spinse.²³

Virgilio ricrea un'atmosfera lugubre in cui, al chiarore emanato dalla luna, Enea e la sua ciurma sentono scalpitare e gemere lupi, leoni, orsi e cinghiali, che sono incatenati in gabbie di ferro. È subito evidente che la maga qui descritta è una figura malvagia e nefasta, tanto che Nettuno stesso interverrà a favore degli uomini troiani con venti favorevoli per impedire che la loro nave si fermi sulle coste dove dimora Circe; non v'è nulla qui che possa fare della donna una figura benevola e pietosa.

²³ VIRGILIO, *Eneide*, VII, trad. it. di Mario Ramous, Venezia, Marsilio Editore, 1998, v. 8-24, pp. 369-371.

Anche Ovidio presenta la figura di Circe nei suoi scritti; nelle *Metamorfosi* ella è la protagonista di tre episodi nei quali s'innamora di Glauco, Odisseo e Pico. Secondo il poeta latino, Circe, «personifica una passione così estrema che distrugge chiunque impedisca la sua soddisfazione».²⁴ Infatti, nello stesso episodio riguardante Odisseo, non ritroviamo più una maga benefica e predisposta al soccorso ma, dalle parole di uno degli uomini dell'eroe, il lettore viene a raffigurarsi una donna vendicativa e violenta, il cui atto d'amore altro non è che un tentativo di sottomissione. Nelle narrazioni di Pico e Glauco, poi, «è evidente che le trasformazioni di Circe non sono, come in Omero, una dimostrazione di potere da parte di una divinità arcaica, ma sono chiaramente motivate da vendetta personale».²⁵ Anche in questo caso, la Circe che si trova di fronte al lettore è una donna ammaliatrice, potente e gelosa e la magia, a differenza di quanto avvenuto negli scritti precedenti, non è solamente un elemento accessorio, ma diviene il simbolo di una conoscenza specialistica ed elitaria che solo la maga possiede. Ovidio si sofferma più volte sulle dettagliate descrizioni delle malie di Circe, evidenziandone la potenza e l'enorme carica distruttrice; l'autore non disdegna di andare nemmeno nei dettagli più cruenti delle metamorfosi bestiali operate dalla maga, mettendo in risalto con grande maestria la forte carica vendicativa che si cela dietro ogni incantesimo. Sempre nel racconto di Pico e Canente, leggiamo che gli uomini del principe Pico, accusando Circe ed essendo pronti ad assalirla, si trovano davanti a un'orrida scena: «Circe sparge veleni letali e succhi nocivi, chiama a raccolta dall'Erebo e dal Caos la Notte e gli dei della Notte, e con lunghi ululati prega Ecate».²⁶ Subito la foresta prende a tremare, la terra geme e gli alberi scoloriscono mentre dal terreno pare stillare sangue; un'orda di neri serpenti invade il suolo e gli spiriti dei morti riempiono il cielo. In questa funerea e strabiliante atmosfera, Circe opera ancora e, dopo la metamorfosi di Pico in uccello, tramuta i suoi uomini in svariati animali. Di notevole importanza è il fatto che la maga

²⁴ IRENE BERTI, *Le metamorfosi di Circe: dea maga e femme fatale*, in «Status Quaestionis, Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari», 2015, p. 118.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ OVIDIO, *Metamorfosi*, XIV, vol. VI, a cura di Philip Hardie, trad. it. Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2015, vv. 403-405, p. 111: «illa nocens spargit virus sucosque veneni / et Noctem Noctisque deos Ereboque Chaoque / convocat et longis Hecaten ululatibus orat».

invochi proprio Ecate; «associata al mondo delle ombre, sovrana delle anime dei morti, era lei a decidere dell'unione o della separazione tra anima e corpo».²⁷ Ecate era, infatti, una divinità psicopompa e quindi in grado di accompagnare le anime dei defunti nell'Aldilà, spostandosi liberamente tra i due mondi. Si narrava che fosse accompagnata dalle Empuse, le sue malefiche e mostruose figlie che amavano trasformarsi per spaventare i viaggiatori. Ecate diverrà il simbolo delle streghe e la divinità dalla quale trarranno la loro forza, anche nei secoli a venire, proprio per le sue connotazioni funeree e legate al mondo delle ombre.

Guardando, invece, al mito di Scilla, possiamo leggere di nuovo degli incantesimi di Circe che, offesa per il rifiuto dell'amato Glauco, «subito trita infami erbe dal succo terrificante, e tritando vi mescola formule degne di Ecate, poi indossa un velo cilestrino e muovendo dall'interno del palazzo tra due ali di bestie osannanti, si dirige a Reggio[...]».²⁸ Giunta in un'insenatura marina, dove l'innamorata di Glauco suole riposare, «la dea la contamina e inquina con veleni portentosi; vi riversa la linfa di radici avvelenate e con magiche parole mormora nove volte per tre una formula oscura, inaudito intreccio di parole incomprensibili».²⁹ Quando la giovane Scilla arriva, immergendosi nell'acqua della piccola grotta, inizia a mutare forma: non più gambe e fianchi le scendono dall'inguine ma orride fauci di mostri ringhianti. Dunque vediamo nuovamente agire la maga seguendo un'enigmatica e incomprensibile ritualità, caratterizzata dal ripetersi di gesti e nenie che terrorizzano chi le sente. Proprio la ritualità e l'oscurità di queste parole diverrà un altro elemento peculiare delle streghe. Queste operano infatti seguendo precise istruzioni che appartengono però a un sapere particolare, che non è a tutti accessibile; una conoscenza antica e sinistra che Circe è una delle prime donne ad avere il vanto di possedere.

Diversamente dalla maga omerica, dunque, la Circe di Ovidio viene a presentarsi con connotazioni principalmente malvagie e crudeli; non pare possedere quella pietà e quella generosità

²⁷ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 29.

²⁸ OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., vv. 43-46, pp. 83-85: «protinus horrendis infamia pabula sucis / conterit et tritis Hecateia carmina miscet / caeruleaque induitur velamina perque ferarum / agmen adulantum media procedit ab aula».

²⁹ Ivi, vv. 55-58, p. 85: «hunc dea praeveniat portentificisque venenis / inquinat; hic pressos latices radice nocenti / spargit et obscurum verborum ambage novorum / ter noviens carmen magico demurmurat ore».

che la caratterizzano invece nell'*Odissea*. Circe stessa, rivolgendosi a Pico che ha appena rifiutato la sua offerta d'amore, per rimanere fedele alla sua sposa, ribadisce con le proprie parole il furore di cui può essere capace: «“Non rimarrai impunito” disse “e non tornerai da Canente e imparerai con i fatti ciò che può fare una donna offesa, un'innamorata; e Circe è amante, offesa e donna”». ³⁰

Da notare, infine, che in ogni narrazione viene sottolineato l'isolamento della maga. Questo può essere considerato un elemento di enorme valore che andrà a ripetersi fino a diventare un cliché della dimora stregonica. Circe, infatti, sia in Omero che in Virgilio e Ovidio, vive lontana dagli altri uomini, quasi isolata dal mondo. Proprio la sua “liminalità” la rende «diversa dalle divinità olimpiche e fa di lei, col tempo, una maga operante ai limiti, se non del tutto al di fuori, della religiosità tradizionale, emblema di un sapere pericoloso e ambiguo». ³¹

1.3.2 Medea

Medea è nipote di Circe, in quanto figlia di suo fratello Eeta, re della Colchide, e di Ida. A differenza di Circe, Medea è legata al nome di un solo uomo, Giasone. Proprio per amore dell'eroe degli Argonauti, la donna diviene una maga terribile e implacabile. Infatti, «dall'amore nascono tutti i suoi crimini: a favore di Giasone, o contro di lui, contro il suo tradimento, per il quale nessuna vendetta le sembra sufficiente». ³² Nell'opera di Apollonio Rodio vediamo una giovane Medea, ancora fanciulla, inesperta della vita e dell'amore. Quando Giasone giunge nel suo regno, colpita dal dardo di Eros, viene infiammata da un potente sentimento per l'eroe e decide di seguirlo per aiutarlo con le sue arti magiche. La sconvolgente passione che la pervade porta la giovane a voltare le spalle al paese natio e a commettere l'omicidio del fratello; dunque, già nel corso dell'opera di Apollonio Rodio vediamo iniziare la metamorfosi della donna. Infatti, se nel libro III il lettore riconosce nella figura di Medea una giovane pudica, ancora fedele all'amore paterno e tormentata dal pungolo del desiderio,

³⁰ Ivi, vv. 383-385, p. 109: «Non in pūne feres, neque” ait “reddere Canenti, / laesaque quid faciat, quid amans, quid femina, disces / rebus; at est et amans et femina Circe!”».

³¹ I. BERTI, *Le metamorfosi di Circe: dea maga e femme fatale*, cit., p. 119.

³² C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 31.

a cui non sa abbandonarsi totalmente, nel libro IV invece Medea diviene un'amante pronta a tutto pur di compiacere il proprio adorato. Ha così inizio la parabola discendente della giovane che la condurrà ai crimini più efferati, facendo della maga l'emblema del *furor* di cui tanti autori hanno narrato. Medea non ha pietà, non prova rimorso e non si lascia intenerire da preghiere:

Terrificante Medea lo è nel profondo della sua personalità. [...] i suoi poteri sono influenzati dalle sue origini e, se nei metodi non si distacca più di tanto dalle altre streghe, sembra però inserirsi in un mondo tutto suo, dove l'incantesimo si muta in maledizione per volontà delle divinità che ha saputo piegare ai suoi fini.³³

Un sintomo della metamorfosi caratteriale, da cui nascerà la tanto celebre quanto terribile Medea, è ravvisabile nel sogno narrato da Apollonio Rodio. Un amore tormentoso e prepotente si fa largo nei sogni della giovinetta, manifestandosi inconsciamente con tutta la sua forza. Dibattuta tra pensieri contrastanti e sentimenti discordi, divisa tra l'amore per la propria famiglia e la passione per lo straniero appena giunto, la giovane pare dilaniarsi nell'indecisione e, con una precisa descrizione dello stato psicologico in cui versa Medea, Apollonio scava nell'animo del suo personaggio dando un quadro preciso dei suoi turbamenti. Durante la notte, sconvolta e in preda ai dubbi, la giovane esce dalle sue stanze aggirandosi a piedi nudi e in misera sottoveste. Sentendo i lamenti della giovane, un'ancella ne avverte la sorella Calciope che le chiede spiegazioni; proprio in questo frangente Medea si rivolta contro la propria natura e rivela la sua nuova personalità.

Le parole le fiorivano talvolta alla punta
della lingua, talvolta piombavano in fondo al petto,
e spesso volte correivano sulla bocca soave,
ma non diventavano suono. Finalmente parlò, con inganno,
poiché la sconvolgevano gli impulsi arditi d'amore:
"Il mio cuore, Calciope, si turba per i tuoi figli,
che ben presto mio padre non li uccida con gli stranieri.
Poco fa, in un brevissimo sonno, ho veduto

³³ Ivi, p. 32.

sogni luttuosi; che un dio non li lasci compiersi,
che tu non abbia un dolore terribile per i tuoi figli!”³⁴

Prende così forma il primo inganno di Medea, ai danni della sorella. Volendo infatti nascondere il proprio amore per il giovane forestiero, la principessa finge di essere preoccupata per i figli di Calciope, imbarcati con gli Argonauti. In questo modo, la sorella prega Medea di aiutarli e proteggerli, dando così modo alla maga di intervenire con le sue abilità magiche, adducendo come giustificazione le preghiere di Calciope. In tal maniera, Medea nasconde le sue vere intenzioni, celando la passione amorosa che la travolge, seppur ancora per breve tempo. Infatti, nel libro IV, Medea ha ormai completato la sua trasformazione: con l’uccisione del fratello Apsirto, viene meno la parte pure e innocente della fanciulla e la giovane si rivela finalmente in tutta la sua spaventosa malvagità. Essendosi completamente votata al travolgente sentimento per Giasone, Medea abbandona il paese e non ha né dubbi né ripensamenti. Consapevole del fatto che il fratello sta inseguendo lei e gli Argonauti, decide di trarlo in inganno permettendo a Giasone di ucciderlo.³⁵

Apsirto, ingannato dalle più atroci promesse,
s’affrettò ad attraversare il mare per nave
e nella notte, nel buio, sbarcò sull’isola sacra;
andò solo di fronte alla sorella, e prese a saggiarla con le parole,
[...]
chiedendole se aveva pensato all’inganno per gli stranieri.
Si accordarono l’uno con l’altra su tutti i punti;
e all’improvviso il figlio di Esone balzò dallo scaltro agguato;
con in mano la spada nuda. Medea distolse
subito gli occhi, coprendosi con il velo,
per non vedere il fratello colpito ed ucciso.
Giasone, come fa il macellaio con un toro dalle ampie corna,
colpì [...] l’eroe cadde in ginocchio
nel vestibolo; e all’ultimo, mentre esalava il respiro,

³⁴ APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, III, trad. it. di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 2016, vv. 688-692, p. 465.

³⁵ Vale la pena ricordare una variante di questo mito (Seneca) in cui Apsirto è un giovane e innocente bambino. Medea insensibile di fronte alle suppliche del fratellino, lo uccide straziandone il corpo e gettandolo a pezzi nel mare per ritardare l’inseguimento del padre che, disperato, si fermava a raccogliergli le membra.

raccolse con ambo le mani il nero sangue della ferita
e mentre lei si schermiva, le arrossò il bianco velo ed il peplo.³⁶

Simbolicamente vediamo Apollonio Rodio rappresentare la nuova forma di Medea attraverso la grande macchia rossa di sangue che va a sporcare il candido vestito della ragazza: «in questo “battesimo” cruento il forte contrasto tra bianco e vermiglio rinnova e nello stesso tempo risolve definitivamente quello tra αἰδώς e ἔμερος, tra pudore e amore, che aveva segnato la vita di Medea dal suo primo incontro con Giasone».³⁷ Con un gesto tra i più cruenti, Medea ha reciso per sempre anche l'ultimo legame con il suo passato, optando per una nuova esistenza: non rimane più nulla della romantica eroina dai facili rossori, pudica e delicata.

Avendo compiuto un atto sacrilego, la giovane maga e il suo amante necessitano quindi di una decontaminazione. Giungono così alla dimora di Circe, che attraverso un rito di purificazione tenta di porre riparo al crimine commesso. Circe, sempre attorniata da belve mostruose che spaventano gli Argonauti, decide di concedere il proprio aiuto alla nipote in virtù del vincolo di parentela che le lega e per l'atteggiamento di supplici che Medea e Giasone assumono. Pur provando pietà per le lacrime della ragazza, una volta compiuto il rito, Circe le intima di andarsene. Nemmeno la grande maga riesce a giustificare o tollerare il crimine di cui si è macchiata Medea:

Sciagurata, un viaggio funesto e vergognoso
è quello che hai intrapreso e non credo che sfuggirai
lungo tempo
all'ira di Eeta: verrà anche in terra di Grecia
per vendicare la morte del figlio. Hai compiuto
un'azione orribile. Ma poiché vieni da me, mia supplice
e mia parente, non ti farò nessun altro male;
ma vattene da questa casa insieme allo straniero
che hai scelto contro la volontà di tuo padre.
E non abbracciarmi i ginocchi accanto al focolare;

³⁶ APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, IV, cit., vv. 456-474, p. 593.

³⁷ MARIO CASERTANO, GIANFRANCO NUZZO, *Storia e testi della letteratura greca*, vol. III, Perugia, Palumbo Editore, 2004, p. 180.

io non approvo le tue decisioni e la tua disonorevole fuga.³⁸

La narrazione di Apollonio Rodio termina con le nozze dei due protagonisti che, dopo altre prove, riescono finalmente a far ritorno in Tessaglia, luogo da cui Giasone era partito alla conquista del vello d'oro. Se Apollonio Rodio ha rappresentato, con il suo poema, lo stadio iniziale della trasformazione di Medea, ponendo di fronte al lettore una giovinetta inesperta la cui mutazione avviene gradualmente, con Euripide vi è invece una radicale differenza.

Nella *Medea* di Euripide sono trascorsi ormai diversi anni dalle avventure narrate nelle *Argonautiche*. Medea è una donna adulta, ha due figli e vive a Corinto con il suo amato. Nonostante il forte sentimento e gli enormi sacrifici fatti per il marito, Giasone decide di ripudiare la moglie per sposare un'altra donna, Glauce, figlia del re di Corinto, Creonte. Medea, distrutta dal dolore e incapace di anteporre la ragione alla passione, diviene emblema del furore, della devastante passione, addirittura, della pazzia e progetta una tremenda vendetta. La donna protagonista di quest'opera nulla ha a che fare con la tenera fanciulla delle prime pagine di Apollonio Rodio: non vi è più nessun timore, nessun dubbio o remora. Medea appare una maga potente, sicura di sé e delle proprie abilità; non teme né uomini né dei, ma sa piegare entrambi alla propria volontà. Nella prima parte della tragedia, l'anelito alla vendetta è già fortissimo ma il fine dei suoi intenti rimane ancora confuso; nella seconda parte dell'opera, invece, questo è perseguito con agghiacciante consapevolezza e lucidità. Medea è terribile e implacabile, «capace di malvagità e ferocia inumane se tradita nei suoi sentimenti».³⁹

Dopo aver tentato di convincere lo sposo a non abbandonarla, ma avendo fallito nelle intenzioni a causa del cinismo di Giasone, Medea si prepara ad agire facendo nuovamente uso della magia. Proprio quegli stessi filtri, che le erano serviti per salvare l'amato, saranno usati per causarne

³⁸ APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, IV, cit., vv. 739-748, p. 621.

³⁹ M. CASERTANO, G. NUZZO, *Storia e testi della letteratura greca*, vol. II/1, cit., p. 230.

la rovina. Prega dunque Creonte di non cacciarla subito in esilio, ma di concederle ancora un giorno, giusto il tempo necessario per progettare e mettere in atto la propria vendetta:

Pensi tu che Creonte avrei blandito
senza vantaggio averne, o senza insidia?
Parlato non gli avrei, le sue ginocchia
non avrei strette. Ed egli è giunto a tale
stoltezza, che potea, da questa terra
scacciandomi, le mie trame deludere,
e invece consentí ch'io rimanessi
questo dí, ch'io tre miei nemici uccidere
voglio: il padre, la figlia, e il mio consorte.
E molti modi, o amiche, avrei d'ucciderli,
e non so bene a qual m'appigli prima:
se degli sposi arda la casa, o spinga
un ferro acuto a lor traverso il fegato,
entrando muta dov'è steso il talamo.
[...] oh, meglio assai
batter la via diritta, ov'io maestra
sono eccellente: coi veleni ucciderli.⁴⁰

L'invocazione agli dei delle tenebre diviene allora terribile: «date la morte alla sua nuova sposa, al suocero e a tutta la famiglia reale; datemi un male più atroce della morte da augurare al mio sposo». ⁴¹ Dopo aver valutato le diverse possibilità, la maga decide quindi di usare i propri filtri magici per avvelenare la nuova sposa. Con la frode, infatti, ha intenzione di infliggere la morte alla giovane: manderà i suoi figli per recarle «un peplo fine e, foggato nell'oro, un serto; e ov'essa ne abbellisca le membra, morrà d'orrenda morte, e chicchessia la tocchi». ⁴² Così Glauce muore tra orridi gemiti, avvelenata e arsa viva dal mantello dorato regalato da Medea, da cui scaturiscono fiamme magiche. Anche Creonte muore, correndo ad abbracciare la figlia e rimanendo avvinto al cadavere della

⁴⁰ EURIPIDE, *Medea*, a cura di Olimpio Musso, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1980, pp. 231-233.

⁴¹ Ivi, p. 233.

⁴² Ivi, p. 255.

giovane che ne dilania le vecchie carni. Tuttavia, la terribile vendetta di Medea non è ancora compiuta; anche i figli avuti da Giasone sono destinati a perire, perché esso non possa avere da questi gioie e amore. Dunque, la maga compie il gesto più estremo e si avventa sui figli, incapace di risparmiare il proprio stesso sangue dal furore che la pervade. Per Medea non c'è limite alla vendetta e con animo lucidissimo sceglie l'annientamento dei propri avversari, ponendo la morte tra sé e chi le si oppone. Con l'uccisione dei propri figli, viene a presentarsi il tema dell'infanticidio che, come fatto notare nei paragrafi precedenti, è strettamente legato alla figura della strega. Medea non si nutre dei bambini come fanno invece le *striges* della tradizione e non usa i corpi dei figli per riti o cerimonie, ma rimane comunque rilevante il fatto che per punire il tradimento del compagno giunga all'uccisione dei fanciulli ed è quindi un elemento che merita di essere tenuto in considerazione ai fini dell'analisi in corso.

1.3.3 Altre maghe

Oltre alle grandi figure di Circe e Medea, vi sono altre maghe che meritano di essere menzionate per le caratteristiche che le connotano.

Ad esempio, con Eritto, strega protagonista della *Pharsalia* di Lucano, il lettore si trova di fronte a una scena di necromanzia, nella quale il cadavere di un soldato è risvegliato per svelare il futuro a Sesto Pompeo. La descrizione realizzata dall'autore evidenzia l'estrema bruttezza della strega che, diversamente dalle belle e affascinanti maghe viste finora, appare orrida e spaventosa fin dal primo sguardo. Viene avvistata da lontano da Pompeo e i suoi uomini, tra le rocce, mentre «stava provando formule, sconosciute ai maghi e agli dèi della magia, e componeva una cantilena per nuove pratiche»:⁴³

Una magrezza spaventosa dominava il corpo avvizzito dal sortilegio, sul volto dell'empia, ignoto al cielo sereno, attorniato dai capelli in disordine, gravava un pallore infernale: se i nubi e le nere nuvole sottraggono la vista delle stelle, la maga tessalica esce dai vuoti sepolcri e si

⁴³ LUCANO, *Pharsalia*, a cura di Ludovico Griffa, VI, Milano, Adelphi, 1967, vv. 577-578, p. 291.

impadronisce delle folgori notturne. Calpesta, bruciandoli, i semi di una messe feconda e con il suo respiro rende pestifera l'aria, che fino a quel momento non era certo mortale. Non prega i numi e non chiede, con supplice invocazione, l'aiuto del dio né conosce le viscere propiziatrici: si rallegra nel porre sugli altari fiamme funeste e incenso, che strappa ai roghi accesi. Alle prime parole della sua preghiera, gli dèi permettono qualsiasi nefandezza ed hanno paura di ascoltare una seconda invocazione. [...] Lei strappa dalle fiamme dei roghi le ceneri fumanti e le ossa ardenti dei giovani e perfino la fiaccola, che i genitori ancora impugnano, e raccoglie i frammenti del letto funebre svolazzanti tra il nero fumo, le vesti che si trasformano in cenere e le braci, che odorano ancora di membra.⁴⁴

Eritto viene fin da subito connotata come un personaggio del tutto negativo e malefico. Depreda le tombe, piega al proprio volere fiere e uomini e persino le divinità temono i suoi scongiuri. Come Circe, vive in estrema solitudine, nei sepolcri abbandonati da cui scaccia gli spiriti dei defunti, e dai quali esce solo di notte o durante le giornate prive di sole, appestando l'aria e distruggendo i raccolti. L'immagine di questa maga ben rappresenta a tutto tondo l'ideale della strega cattiva che oggi popola le fiabe. Se da Circe ha ereditato le capacità di ammansire le bestie feroci e la dura solitudine, da Medea ha acquisito il carattere duro e irremovibile, malvagio e feroce, capace di tremende atrocità. Raccogliendo dunque le doti delle sue antenate, Eritto non può che essere una strega più completa, nella quale è possibile già ravvisare quelle caratteristiche che diverranno cliché della figura qui discussa.

Anche nelle *Metamorfosi* di Apuleio è possibile entrare in contatto con il mondo della magia, attraverso Panfila, maga tessala, moglie del ricco Milone. Lucio, il protagonista dell'*Asino d'oro*, è in viaggio verso Larissa (in Tessaglia) dove sarà appunto ospite del facoltoso uomo. Durante il tragitto incontra una vecchia amica di sua madre, che subito si dichiara preoccupata per la sua permanenza in casa dei due, dicendo:

[...] come sono in ansia per te e come desidero premunirti. Guardati, ma guardati davvero dalle male arti e dalle delittuose lusinghe di quella Panfila, la moglie di quel Milone che tu dici tuo ospite. Maga di gran nome e maestra di ogni incantesimo sepolcrale è stimata, perché

⁴⁴ Ivi, vv. 515-537, pp. 286-288.

spargendo il suo fiato su ramicelli e pietruzze e simili cose senza valore, riesce a sommergere tutta la luce del mondo siderale nel profondo Tartaro e nell'antico Caos. Non appena abbia scorto un giovane di una certa avvenenza, ne è conquistata subito [...]. Lo circonda di carezze, invade la sua mente, lo lega con lacci tenaci di profondo amore. E quando le vengono a noia [...] li trasforma in un attimo in sassi, in pecore e in qualsiasi animale, o addirittura li uccide.⁴⁵

Dalle poche parole della donna è subito possibile pensare a un collegamento con la maga Circe: proprio come questa, Panfila cerca avvenenti uomini per farne i propri amanti. Li blandisce con filtri magici e, quando poi è soddisfatta, li trasforma o li uccide. Anche Panfila, dunque, usa la magia per i propri capricci ed è abile nelle metamorfosi. Infatti, nel libro III, Lucio riesce a convincere Fotide, graziosa ancella di Panfila, a farlo assistere alle trasformazioni magiche della padrona. Così, di nascosto, nel buio della notte, il protagonista assiste alla prodigiosa trasformazione della donna in gufo:

Panfila comincia con lo svestirsi di tutti i suoi abiti e, schiuso un piccolo armadio, ne trae numerosi vasetti. A uno di questi leva il coperchio, ne toglie dell'unguento, se ne spalma a lungo le mani, si unge tutta dalle unghie dei piedi sino alle sommità dei capelli, e parlando sommessamente alla lucerna, muove le membra tremando tutta. A mano a mano che si scuote le spuntano molli piume e poi forti penne, il naso le s'indurisce e le si incurva, le unghie diventano uncini. Panfila diviene un gufo. Poi, fatto un lamentoso grido, si prova a saltellare in terra e tutt'a un tratto, levatasi in alto, vola via ad ali spiegate.⁴⁶

Di tutta questa scena è interessante notare alcuni elementi. *In primis*, l'animale in cui si muta Panfila non è casuale. Il fatto che la strega scelga proprio il gufo per la sua metamorfosi, probabilmente, non fa che rimarcare ed evidenziare la natura malevola della sua magia. Panfila è una *strigem* e, in quanto tale, la sua forma naturale è quella del lugubre rapace, come vuole appunto la tradizione. Sebbene nasconda la propria identità dietro abiti eleganti e sofisticati, celando i propri incantesimi nel buio della notte, la donna rivela proprio attraverso la metamorfosi il suo vero io,

⁴⁵ APULEIO, *L'asino d'oro*, II, trad. it.tr di Massimo Bontempelli, Torino, Einaudi, 1973, p. 41.

⁴⁶ Ivi, pp. 95-97.

liberando attraverso la magia la creatura notturna che è in lei. Prima di prendere il volo, l'animale getta un lugubre grido, come a voler rimarcare di nuovo il suo essere *strix*, se ricordiamo la derivazione greca del nome che si richiama al verso stridente del rapace. Inoltre, vale la pena notare che Panfila, come tutte le altre maghe, agisce attraverso formule magiche sommesse (quindi oscure e poco chiare) e unguenti magici. Anche per la maga di Apuleio, dunque, la magia deriva da un sapere esclusivo, che va tenuto segreto, tanto che Fotide rivelerà a Lucio l'estrema gelosia della padrona per le proprie arti magiche, che pratica sempre in assoluta solitudine.

Stupefatto e impressionato dalla metamorfosi della donna, il protagonista prega l'ancella di poter provare l'ebrezza della trasformazione sulla propria pelle e Fotide, desiderosa di mostrare a Lucio di possedere anch'ella la sapienza della padrona, afferma che è possibile provocare «una cosa mirabile con erbusce qualsiasi. Un poco di aneto mescolato nell'acqua di fonte con foglie di lauro [...]».⁴⁷ Purtroppo per il protagonista, Fotide non è una maga e, sebbene abbia spiato il sapere di Panfila, non è in grado di usare quella particolare conoscenza. L'operazione di trasformazione non va, infatti, a buon fine: Lucio, invece di tramutarsi in un elegante e imponente gufo, diviene un brutto e impacciato asino. L'ancella, seppur certa di poter replicare gli incantesimi della padrona mescolando un po' di "erbusce qualsiasi", non possiede l'oscuro potere di Panfila e non ha le capacità per gestire l'avvenimento magico. Di nuovo, dunque, attraverso questa scena, viene rimarcato come le streghe fossero le posseditrici di una conoscenza arcana, non a tutti lecita, e di non facile accesso: la potenza del mondo naturale rimaneva così accessibile e sfruttabile solo da poche e rare personalità.

⁴⁷ Ivi, p. 99.

CAPITOLO SECONDO

IL MEDIOEVO E IL RINASCIMENTO

2.1 Contesto storico-culturale

Il Medioevo, età di mezzo tra l'età antica e quella moderna, è stato per molto tempo considerato soprattutto nella sua parte iniziale come un periodo storico caratterizzato dai cosiddetti "secoli bui". L'idea che la prima fase del Medioevo, l'Alto Medioevo, sia stata un'epoca totalmente fosca e sostanzialmente negativa è da attribuirsi in parte all'ondata di invasioni barbariche che dal V al X secolo si riversò sull'Europa, creando una situazione di generale povertà e decadimento, rispetto a quella che fu invece l'età d'oro dell'Impero Romano, e alla scarsità di documenti e opere attribuibili a questi secoli; in parte, poi, questa visione fu alimentata dall'opprimente controllo che la Chiesa assunse sulla vita dei suoi fedeli, giungendo a instaurare un vero e proprio regime di terrore che portò nel XII secolo alla nascita del tribunale dell'Inquisizione, che aveva lo scopo di discutere delle numerose accuse d'eresia che andavano moltiplicandosi in ogni paese. Fu proprio questo tribunale ecclesiastico a influenzare profondamente la vita degli uomini, generando la celebre caccia alle streghe che vide migliaia di vittime innocenti arse al rogo.

All'inizio di questo vastissimo periodo storico, tuttavia, le condanne di certe pratiche di magia furono relative; infatti, perché la repressione della magia peggiorasse, era necessaria la diffusione e il potenziamento della cultura cristiana che fece della strega un simbolo d'eresia pagana. Occorre tener conto che nei primi secoli altomedievali, «molti regni si diedero codici scritti che generalmente

riunivano le norme dei loro diritti consuetudinari e che potevano essere più o meno influenzati dal diritto romano».¹ I regni romano-barbarici, ancora scarsamente cristianizzati, possedevano una maggiore tolleranza e una considerazione più blanda nei confronti di malefici e pratiche magiche. Nella *Lex Salica*, fatta redigere verso la prima metà del VI secolo dal re dei Franchi, Clodoveo I, vediamo per esempio che coloro che somministravano veleni, commettevano malefici o praticavano l'aborto «erano puniti con il pagamento in solidi»,² ossia con una semplice sanzione pecuniaria che non prevedeva l'incarceramento o le pesanti pene corporali che erano invece contemplate per altri reati.

Con il Sacro Romano Impero, invece, vi fu «un cambiamento rispetto alla legislazione dei regni romano-barbarici, dovuta al ruolo di Carlo Magno e del suo successore Ludovico il Pio in seno alla Cristianità».³ Il nuovo paladino non solo si fregiò del titolo di prosecutore degli imperatori romani, ma si presentò anche come «nuovo Mosè»,⁴ come protettore supremo della Chiesa e della Cristianità. In epoca carolingia, dunque, si vide un importante rafforzamento del ruolo della chiesa e un'evangelizzazione forzata dei vinti. La religione cristiana si impegnò a spazzare via i residui pagani dei vecchi regni, imponendo il proprio credo a tutte le popolazioni che Carlo Magno concentrava nel proprio dominio. Nel tentativo di estirpare il paganesimo, ogni rituale che non rientrasse nella norma cristiana era pesantemente punito. A riguardo, è possibile citare alcuni avvenimenti, come l'annegamento di una donna nell'anno 834, poiché «in occasione di una subitanea malattia di Ludovico il Pio, suo figlio Lotario I incolpò una suora, Gerberga, che venne annegata in quanto *venefica e malefica*»⁵ oppure ciò che avvenne nel 970, quando «una donna e suo figlio furono accusati di *maleficium*»⁶ e annegati nel Tamigi, in quanto avrebbero creato un fantoccio di pezza a immagine del denunciatore per pungerlo con degli spilli allo scopo di ucciderlo; ancora nell'899 «la morte

¹ MARINA MONTESANO, *Caccia alle streghe*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 35.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 39.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 45.

⁶ *Ibidem*.

improvvisa del re dei Franchi orientali [...] fu attribuita a un uomo e una donna che avrebbero compiuto atti magici: entrambi furono torturati e condannati a morte».⁷ Pare dunque evidente che la lotta condotta dai legislatori e dalle autorità, allo scopo di eliminare radicalmente i culti precristiani, avesse però lasciato tracce delle credenze degli antichi. Il timore dei malefici era infatti diffuso nella società degli ultimi secoli altomedioevali ed era necessario trovare una spiegazione che si accordasse con il pensiero cristiano contro queste antiche paure; l'unica motivazione che la Chiesa poté addurre fu, quindi, la seduzione diabolica. Con l'abbandono della linea di delegittimazione della credenza delle streghe, viste come residuo pagano, vi sarà un ribaltamento del credo cristiano: la Chiesa «dal rifiuto a considerare le streghe come reali protagoniste di oggettivi misfatti, giungerà a considerare eresia il non credere nella realtà della stregoneria»,⁸ frutto del potere luciferino. Così, nel 1326, papa Giovanni XXII intervenne «inglobando [...] nell'eresia ogni superstizione, considerata come un attentato alla fede»⁹ e con la bolla papale *Super illius specula*, condannò definitivamente la stregoneria, assimilandola all'eresia.

Con il Medioevo il diavolo divenne il nuovo capro espiatorio per tutti i mali della società, poiché con la sua versatilità metamorfica e i suoi poteri poteva causare qualsiasi disgrazia: malattie, morti precoci, carestie, furti, aborti ecc. Tutto ciò per cui non si trovava un'immediata spiegazione era colpa della subdola tentazione del diavolo e dei demoni, suoi servitori e alleati, che corrompevano l'uomo per allontanarlo da Dio. «Il tema del patto fra l'uomo e il diavolo si diffuse per la prima volta nell'Europa occidentale nei secoli centrali del Medioevo»,¹⁰ andando di pari passo con il terrore che suscitava la minaccia diabolica. Proprio in questo contesto nacquero i germi della caccia alle streghe. L'inquisizione cattolica, fondata all'inizio del 1200 per contrastare l'eresia dei catari, ampliò con il passare del tempo il proprio potere, occupandosi anche di magia e stregoneria. Negli ultimi secoli del Medioevo le condanne a morte a seguito dei processi per le accuse di magia aumentarono in maniera

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ PINUCCIA DI GESARO, *Streghe*, Bolzano, Praxis 3 Editore, 1988, pp. 6-7.

⁹ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 167.

¹⁰ M. MONTESANO, *Caccia alle streghe*, cit., p. 54.

consistente e si generò in breve tempo una psicosi che raggiungerà il suo culmine nel pieno Rinascimento. Il panico che attanagliò l'Europa nel XVI secolo portò ben presto all'uso di inumane torture al fine di estorcere le confessioni e le esecuzioni assunsero un carattere di massa, distribuendosi in maniera capillare ovunque.

Proprio nel periodo in cui le arti andavano ritrovando nuova vitalità, alla soglia dell'epoca illuminata, si toccò uno dei punti più bassi della storia dell'umanità, arrivando a compiere barbarie e crudeltà impensabili nel Medioevo. Tuttavia, per comprendere al meglio quello che avvenne nel "secolo dei roghi", tra il '500 e il '600, occorre analizzare ciò che condusse a questo aberrante fenomeno.

2.2 La strega e il diavolo

Con l'ascesa della religione cristiana anche la figura del suo eterno nemico andò specificandosi. Quando si cominciò a credere «che le streghe non fossero soltanto maghe, ma adoratrici del Diavolo, si trasformò la natura del crimine di stregoneria»;¹¹ le streghe passarono dall'essere criminali, al pari di ladri e assassini, all'essere «eretici e apostati, individui intrinsecamente malvagi che avevano rifiutato la fede cristiana e deciso di servire il nemico di Dio».¹² In tal maniera, le streghe erano divenute assai più pericolose:

[...] verso la fine del '400, l'eresia e l'apostasia della strega era diventata molto più deliberata, organizzata e minacciosa nei confronti della società e fu riconosciuta come una forma particolarmente maligna di eresia. In rapporto a questo cambiamento, le pratiche diaboliche delle streghe – il patto col Diavolo e l'adorazione collettiva del Diavolo – assunsero un significato assai più importante delle pratiche di magia malefica.¹³

¹¹ BRIAN P. LEVACK, *La caccia alle streghe*, trad. it. di Alberto Rossati e Sandro Liberatore, Bari, Laterza, 1993 (London 1987), p. 11.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

È proprio la componente diabolica, dunque, che caratterizzò la gravità della stregoneria, facendone un'eresia tra le più pericolose. Il diavolo, per tutto l'Alto Medioevo, rappresentava ancora «un personaggio piuttosto bonario»,¹⁴ di cui si parlava poco e che non spaventava ancora enormemente. Secondo la teoria di Colette Arnould, fu con l'XI secolo che si delineò una nuova tendenza, dove Lucifero, divenuto l'emblema del traditore, cominciò a prendere forma come immagine reale, in grado di farsi vedere dagli uomini e di operare nel mondo. La sua figura andò allora a caricarsi di nuove descrizioni: egli assunse una forma, gli si diede un volto, animale o umano, deforme o mostruoso; egli era il seduttore, il tentatore, il persecutore per eccellenza. Man a mano che si procedeva nel Medioevo, l'immagine del diavolo si ritrovava ovunque, nella letteratura profana e religiosa, nel teatro, negli scritti privati e negli studi degli intellettuali. Egli poteva assumere svariate forme animali, come quella del caprone, del drago, del serpente, del lupo o del leone.

Le raffigurazioni di Satana risentivano abbondantemente dell'influenza delle credenze pagane: il colore nero, ad esempio, attribuito al diavolo derivava molto probabilmente dallo stesso colore di certe divinità pagane, mentre il tratto animalesco caprino, la presenza di corna e zoccoli rimandavano con molta probabilità al dio silvestre Pan. Se la bestialità era un suo tratto fondamentale, va ricordato che il diavolo poteva assumere anche sembianze umane: Gregorio IX lo descrisse come un uomo dal colorito pallido e dagli occhi neri come il carbone, per alcuni era un uomo emaciato e deforme, mentre per altri ancora poteva apparire nelle vesti del seduttore, bello e affascinante, dotato di ottime abilità oratorie. Spesso, poi, si presentava come un misterioso uomo mascherato, dallo sguardo ammaliatore, capace di esercitare un forte magnetismo sulle proprie vittime, inibendone qualsiasi tentativo di opposizione.

Oltre alle svariate metamorfosi, il diavolo possedeva altri poteri che non si estendevano solo all'Inferno, ma anche sulla Terra, dove «mossi dalla vanità o dall'odio, maghi, stregoni e streghe si mettevano al suo servizio, attendendo difesa e protezione in cambio del totale dono di sé».¹⁵

¹⁴ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 72.

¹⁵ Ivi, p. 88.

Offrendosi totalmente al diavolo, le streghe contraevano con esso un patto di devozione e sottomissione dal quale ottenevano però un immenso potere da cui generavano i loro malefici. «La credenza che un essere umano potesse fare un patto col Diavolo si poteva già trovare negli scritti di Sant'Agostino, ma non si diffuse nell'Europa occidentale prima del IX secolo»,¹⁶ grazie alla traduzione in latino di alcune leggende che narravano appunto di un patto che comportava la pratica della magia. Il legame tra i due elementi si fece più stretto nel corso del XII secolo, «quando la traduzione di molti testi di magia, islamici e greci, portò a un aumento significativo della pratica di quell'arte e quando gli autori ecclesiastici divennero più determinati ed espliciti nel condannarla».¹⁷

Il patto con il diavolo donava alla strega un'inesauribile fonte di potere ma il rapporto che si instaurava era simile a quello di un servo nei confronti del padrone. Ovviamente il nuovo adorato pretendeva qualcosa in cambio: oltre alla devozione, la strega era tenuta a praticare dei culti segreti che si svolgevano durante degli incontri notturni, conosciuti come "sabba". Si trattava di riti collettivi di adorazione del diavolo, ritenuti blasfemi, immorali e osceni, che prevedevano secondo svariate fonti atti di cannibalismo, infanticidi, orge, nudismo e danze su ritmi ossessivi. Tali incontri si svolgevano solitamente in luoghi remoti e impervi, isolati dal resto della civiltà, nascosti nel buio della notte e prevedevano l'invocazione del diavolo e dei suoi demoni, con preghiere e sacrifici.

Tralasciando la forte carica erotica attribuita a questi rituali, che la Chiesa aborrisce per l'atteggiamento moralistico e intransigente nei confronti di qualsiasi argomento sessuale, è interessante notare come anche in questo contesto venga sottolineata la presenza dell'infanticidio. Proprio come nelle fonti classiche, la strega medievale era solita sacrificare giovani vittime per ottenere il potere di cui necessitava, giungendo addirittura all'antropofagia, anche questo argomento presente nei testi antichi. Secondo il *Malleus Maleficarum*, le streghe avevano il compito di creare degli unguenti con ossa e carne di bambini, che una volta ingurgitati donavano sapienza e il potere del volo, altro elemento caratteristico che emerge proprio in questo periodo.

¹⁶ B.P. LEVACK, *La caccia alle streghe*, cit., p. 39.

¹⁷ Ivi, p. 40.

Il diavolo, dunque, era il vero responsabile di tali crimini, ma le streghe, essendo sue sottomesse servitrici, ne erano altrettanto colpevoli e quindi meritavano secondo la Chiesa di venire giustiziate. «La condanna di questo nuovo tipo di magia fu principalmente opera dei teologi scolastici, ma essi ricevettero considerevole sostegno da parte del papato e di inquisitori papali»,¹⁸ che con un vasto dispiegamento di testi e documenti ufficiali si adoperarono per diffondere la visione satanica della strega. In tal maniera, veniva a crearsi «uno stereotipo dell'eretico come di un adoratore, segreto, notturno, sessualmente promiscuo del Diavolo»,¹⁹ contro cui la cristianità si scaglierà con tutta la propria forza nel corso dei secoli.

2.3 La reazione delle masse

Spinti dalla forte intransigenza della Chiesa, tutti i fedeli provavano un senso di sospetto e diffidenza gli uni verso gli altri: il minimo avvenimento, il minimo fatto fuori dalla norma poteva diventare oggetto d'accusa. Tutto ciò che pareva a prima vista incomprensibile trovava spiegazione in un atto di magia, in un maleficio o in un intervento diretto del diavolo.

Si diffida di tutto ciò che è inconsueto: animali di taglia eccezionale implicano qualche bizzarria; alcune piante risultano altrettanto sospette, sia per le anomalie che evidenziano, sia per le analogie che possono con il loro aspetto, sia ancora perché il loro ruolo in certe preparazioni magiche o il luogo in cui crescono [...] le ammantano di una connotazione nefasta. Si diffida di determinate ombre perché si conosce il ruolo da esse svolto nelle evocazioni magiche [...]. Si diffida di certi oggetti: tutto ciò che permette di annodare, specchi capaci di riflettere un'immagine sospetta o magica, se non specchi di per sé magici.²⁰

Non solo animali, oggetti e piante divennero sospette ma anche le persone stesse: deformità, bruttezza e stranezze furono fin da subito ricollegate a un rapporto con Lucifero. Persino chi

¹⁸ Ivi, p. 40.

¹⁹ Ivi, p. 46.

²⁰ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 179.

borbottava e balbettava, a causa del linguaggio incomprensibile, diveniva un sospettato d'eresia. Alcuni mestieri, poi, erano guardati con diffidenza e non di rado accadeva che vi fossero degli accusati tra le loro fila; la levatrice, ad esempio, secondo l'opinione comune era capace di impedire una gravidanza e sapeva anche come uccidere i bambini, mentre era generalmente risaputo che tutti i guaritori fossero in grado non solo di curare ma anche di procurare una malattia. Tutti quei lavori che prevedevano un contatto diretto con la natura, tanto da arrivare a conoscerne i segreti, e con le impurità del corpo erano guardati con circospezione perché potenzialmente pericolosi e nocivi. Allo stesso modo, si diffidava anche di stranieri, zingari e vagabondi visti come appartenenti alla «famiglia del diavolo»²¹ e incolpati diverse volte di aver rapito e ucciso bimbi e ragazzini o d'aver venduto amuleti, filtri magici e false previsioni. Gli accusatori, quindi, parevano essere attratti da tutto ciò che esulava dalla norma e possedeva tratti marcatamente notevoli ed evidenti: non solo l'estrema bruttezza quindi, ma anche l'eccessiva bellezza ed eleganza, come la ricercatezza esagerata delle vesti erano segnali di un possibile rapporto con il diavolo. L'accusatore tipico quindi veniva a delinearsi come un appartenente a quella «massa di medio livello, priva di tratti marcati»,²² che provava, a seconda dei casi, paura, odio o invidia nei confronti di coloro che possedevano le caratteristiche appena citate.

In un tale contesto, le accuse necessitavano di ben poche prove e bastavano le dicerie popolari per portare qualcuno di fronte all'inquisitore. La paura che aveva posto le sue radici nel Medioevo, nel Rinascimento scoppiò in una vera e propria psicosi collettiva che pervase tutta la società, spingendo a vedere persino nei propri cari degli eretici. Il timore di venire incriminati per primi, a causa delle relazioni con possibili sospettati, portava le persone ad accusarsi vicendevolmente in un clima di terrore generale: accuse, interrogatori, confessioni e persino autoaccuse si susseguirono con insistenza tra la metà del 1500 e del 1600. Fu la particolare atmosfera psicologica a rendere possibile

²¹ Ivi, p. 180.

²² JURIJ LOTMAN, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, a cura di Silvia Burini, atti del convegno "Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica delle culture", IUAV, Venezia, 6-7 maggio 2008, p. 6, http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/lotman_10_7_08.pdf (data di ultima consultazione 20.11.2017).

un evento del genere: «un'atmosfera in cui, al di sopra di tutti gli impulsi che provocano delazioni e conducono a esecuzioni [...] sta sospesa una nuvola impenetrabile di paura capace di rendere normali per le persone atti che, al di fuori di questa atmosfera, potrebbero sembrare soltanto insensati».²³ Secondo il pensiero di Jurij Lotman, andò così a crearsi un particolare contesto, in cui l'assenza di indizi aumentava maggiormente i sospetti; in tal maniera non era da indagare chi frequentava distrattamente la chiesa, ma chi, con troppo zelo, celebrava i riti per nascondere probabilmente la verità. Di conseguenza, denunciare qualcuno di stregoneria non proteggeva il delatore che poteva essere a sua volta indagato e nemmeno la tonaca ecclesiastica poteva mettere in salvo dal sospetto: tutti venivano inesorabilmente coinvolti, diventando vittime della dilagante paura generata dalla caccia alle streghe.

2.4 La persecuzione della donna

«La caratteristica di gran lunga più documentata delle persone che venivano accusate di stregoneria era quella di essere prevalentemente, se non nella stragrande maggioranza, donne».²⁴ Se anche gli uomini potevano essere accusati di questo crimine, nella realtà erano le donne a essere più facilmente sospettate di praticare la magia nera e i dati dimostrano chiaramente che i processi d'eresia con l'accusa di stregoneria erano strettamente legati alla figura femminile: «le stime europee ci dicono che il 75% circa delle vittime furono in effetti donne».²⁵

Per spiegarne il motivo, si potrebbe addurre che lo stereotipo della strega è sempre stato legato al mondo femminile: dalla cultura antica venivano infatti esempi, immagini e testi che mostravano la megera vestire i panni della donna. Ciò risalirebbe al ruolo svolto da guaritrici e ostetriche, alle quali pareva appartenere un'oscura subcultura, ignota agli altri. Inoltre, nel mondo antico, le donne si occupavano anche di tutto ciò che riguardava la morte: pulivano i cadaveri, preparavano i corpi per

²³ Ivi, p. 10.

²⁴ B.P. LEVACK, *La caccia alle streghe*, cit., p. 145.

²⁵ M. MONTESANO, *Caccia alle streghe*, cit., p. 118.

i riti funebri e lanciavano i lamenti tipici delle celebrazioni pagane. Tuttavia all'influenza delle fonti del passato andavano a inserirsi nuovi elementi, legati alla cristianità e alle nuove dinamiche sociologiche e culturali dell'epoca. Prima di tutto, occorre guardare alla condizione femminile nel Medioevo:

Se il mondo medievale ci appare come un mondo di uomini è perché lo giudichiamo attraverso il prisma deformante dei nostri pregiudizi. Per molto tempo, invece, e in tutte le classi, le donne hanno esercitato un ruolo in seno a questa società. Alla fine del Medioevo esse godevano anzi di maggiori diritti che non nel XVII o, tanto più, nel XIX secolo.²⁶

La donna medioevale non viveva in una condizione di pesante sottomissione, ma era anzi beneficiaria del diritto di voto, godeva di quella che oggi chiamiamo "capacità giuridica", rimaneva proprietaria dei propri beni, poteva partecipare in modo attivo ai processi ed esercitava diversi mestieri. Anche sul piano culturale, la donna aveva un'importante influenza: era cantata dai trovatori, ispirava componimenti d'amore e la letteratura dell'epoca ne dava un'immagine di sostanziale libertà.

Tuttavia, alla fine del XIII secolo si assistette a un irrigidimento della sua condizione: le capacità e lo statuto delle donne vennero messi in discussione e rivalutati. La letteratura e l'arte, infatti, ne fornirono per prime una prova:

La letteratura per prima esprime un nuovo atteggiamento. Cominciato da Guillaume de Lorris verso il 1230, il *Roman de la Rose* metteva l'accento sull'amor cortese; poco meno di una cinquantina d'anni dopo, ripreso da Jean de Meun, il libro imbocca una direzione contraria, ricoprendo la donna d'ignominia. Stesso orientamento si riscontra nelle *Lamentationes de Matheolus*, scritte intorno al 1290 da un chierico [...] e indirizzate [...] a un'autentica megera. In tal solco si inseriscono anche alcuni poemi di Eustache Deschamps, come il *Miroir de mariage*, che insiste sull'inclinazione al lusso di cui le donne non sono mai sazie.²⁷

²⁶ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., p. 232.

²⁷ Ivi, p. 234.

Da questi scritti emerge l'immagine di una donna «civettuola, frivola, sensuale, pigra [...] capricciosa, tirannica»²⁸ che cominciava a essere associata alla figura del diavolo e al peccato. L'antifemminismo ricevette una forte spinta dal pensiero cristiano, che vedeva nella donna un essere debole e facilmente influenzabile, quindi maggiormente soggetto a soccombere alle tentazioni del demonio. Essa era dipinta come «la rappresentante più sensuale e lussuriosa della specie»²⁹ e per tale motivo era considerata la vittima preferita di Lucifero. Nel *Malleus Maleficarum*, testo chiave per l'Inquisizione, i due autori si batterono con forza per sottolineare l'intrinseca peccaminosità dell'animo femminile: «siccome le donne sono difettose di tutte le forze tanto dell'anima quanto del corpo, non c'è da meravigliarsi se operano molte stregonerie contro gli uomini, che esse vogliono emulare»,³⁰ «una donna cattiva per natura, che è più pronta a dubitare della fede, è altrettanto pronta a rinnegarla»,³¹ «tutte queste cose [della stregoneria] provengono dalla concupiscenza carnale che in loro è insaziabile. [...] E di conseguenza bisogna chiamare questa eresia non degli stregoni ma delle streghe».³² La visione della donna come tentatrice non circolava solamente in ambito clericale, ma addirittura il filosofo e giurista Bodin «usava riferirsi alla bestiale cupidigia delle donne»,³³ a dimostrazione che tale idea aveva pervaso anche gli strati più alti della società.

L'idea della strega come di un essere moralmente debole e incline alla lussuria ebbe una funzione importantissima nell'indurre i membri delle classi colte a sospettare e processare le donne come streghe. Per la gente comune, che spesso era la prima a denunciare o ad accusare le streghe e a testimoniare contro loro, quest'idea era in un certo senso meno importante.³⁴

Infatti, la gente comune, pur condividendo il pensiero della cristianità, era maggiormente preoccupata degli aspetti magici poiché il ruolo delle donne nella società le metteva più facilmente

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ B.P. LEVACK, *La caccia alle streghe*, cit., p. 148.

³⁰ HEINRICH KRAMER, JACOB SPRENGER, *Il martello della strega. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, trad. it. di F. Buia, E. Gaetani, R. Castelli, V. Lavia, Padova, Marsilio, 1977 (Strasbourg 1487), p. 88.

³¹ *Ivi*, p. 90.

³² *Ivi*, p. 95.

³³ B.P. LEVACK, *La caccia alle streghe*, cit., p. 148.

³⁴ *Ibidem*.

nella condizione di praticare la magia nera. Infatti, come accadeva nell'Antichità, anche all'inizio dell'epoca moderna, le figure femminili svolgevano la funzione di cuoche, guaritrici e levatrici. Nel primo caso esse avevano facilmente occasione di raccogliere erbe per finalità magiche, in modo da ricavarne pozioni e unguenti; fungendo da guaritrici invece potevano venire accusate di usare le arti magiche per guarire i propri pazienti e allo stesso modo nel caso in cui la persona soggetta alle loro cure morisse; infine, le levatrici erano ritenute responsabili della morte dei neonati, in un'epoca in cui la mortalità al momento della nascita era un fenomeno assai frequente. Dunque, aggiungendo a tali credenze le forti istanze dell'antifemminismo cristiano e ricordando che la donna rappresentava comunque una minoranza poco tutelata e protetta, è facile capire perché proprio essa sia stata la vittima principale delle inchieste condotte dai tribunali religiosi.

2.5 Il martello delle streghe

Anche gli inquisitori necessitavano di una guida per svolgere al meglio il loro compito; tale lavoro non tardò ad arrivare e nel 1486 Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, due inquisitori domenicani tedeschi, pubblicarono il *Malleus Maleficarum* (*Il martello delle streghe*, il cui titolo rimanda allo strumento usato per schiacciare e annientare). La bolla papale *Summis desiderantes affectibus*, promulgata da Innocenzo VIII nel 1484, funse da premessa per la prima edizione dell'opera; nel documento il papa denunciava con forza uomini e donne che con malefici e incantesimi danneggiavano «la fertilità di persone, rese sterili e impotenti, animali e campi»³⁵ e ordinava di favorire l'attività degli inquisitori, senza ostacolarli, dando loro pieni poteri.

Il *Malleus* sostanzialmente era un manuale redatto nella forma di una disputa scolastica, dove venivano fornite delle risposte a vari quesiti riguardanti la stregoneria. Lo scritto si basava su tre idee portanti: in primo luogo, la magia «veniva intesa soltanto come maleficio, come magia dannosa»,³⁶

³⁵ M. MONTESANO, *Caccia alle streghe*, cit., p. 70.

³⁶ P. DI GESARO, *Streghe*, cit., p. 123.

mentre la magia benefica veniva fatta scomparire, in secondo luogo il *Malleus* insisteva sulla massiccia partecipazione femminile, maggiormente predisposta a compiere malefici rispetto all'uomo, e infine si esprimeva la «necessità di trasferire la competenza per i processi alle streghe dalla giurisdizione religiosa a quella temporale»,³⁷ dimostrando così che l'eresia era anche un crimine contro la società. L'opera, in realtà, non introduceva importanti novità sull'argomento, ma

consisteva in un'enfaticizzazione misogina della propensione delle donne verso quel crimine. Nondimeno, l'opera contribuì a rafforzare la fusione già in corso fra molte diverse credenze in materia di stregoneria, discutendole in un'unica opera in maniera ordinata e sistematica. Essa servì perciò come una enciclopedia della stregoneria e in quella forma servì a trasmettere un intero corpo di credenze dotte a un più vasto pubblico.³⁸

Il trattato, inoltre, fornì anche un importante supporto teologico agli ideali esaltati dalla Chiesa e rappresentò un'utile guida legale per gli inquisitori durante i processi. L'intento dei due autori era quello di lottare contro l'eresia delle streghe, fornendo ai giudici lo strumento idoneo per giudicarle, suggerendo anche le punizioni e le pene più adatte per ogni caso.

L'opera era divisa in tre parti e iniziava dimostrando come la stregoneria fosse un crimine commesso nella maggior parte dei casi dalle donne, sostenendo la propria tesi con un'ostentata misoginia. L'innata debolezza e la malizia del genere femminile erano, secondo i due inquisitori, una prova sufficiente per attribuire loro l'accusa d'eresia e non aveva bisogno di ulteriori argomentazioni. A parere dei due ecclesiastici, infatti, secondo un'errata etimologia, «femmina viene da “fede” e “meno”, perché ha sempre minor fede e la serba di meno».³⁹ In questa prima parte, veniva dimostrata la reale esistenza delle streghe e la donna era descritta attraverso le confessioni di alcune vittime, che narravano gli atti commessi durante i rituali o al sabba, soffermandosi sulla licenziosità delle loro azioni. La strega veniva presentata come un essere crudele e subdolo, dedita al culto del diavolo e ai propri piaceri carnali. Non vi era nulla che potesse mostrare uno spiraglio di bontà nella sua figura,

³⁷ *Ibidem*,

³⁸ B.P. LEVACK, *La caccia alle streghe*, cit., p. 59.

³⁹ H. KRAMER, J. SPRENGER, *Il martello della strega*, cit., pp. 90-91.

divenuta ormai una fedele seguace di Lucifero, totalmente immersa nell'oscurità delle tenebre infernali.

Nella seconda parte, venivano integrati degli argomenti toccati nella prima, trattandoli in modo più dettagliato e approfondito; inoltre erano analizzati i poteri delle streghe e i rimedi per combattere le loro azioni. Veniva ad esempio raccontato come le megere fossero in grado di generare ogni tipo di malattia, dalla lebbra all'epilessia, dalla cecità alle convulsioni; inoltre, la strega veniva accusata di provocare l'impotenza degli uomini, privandoli della propria virilità. Kramer e Sprenger, poi, perpetuando il mito della strega cannibale che si nutre di bambini, narravano in modo minuzioso come essa agiva. Per prima cosa, questa cercava neonati non ancora battezzati o non protetti dalle croci, aspettando la notte, poi, usava malefici incantesimi per ucciderli nelle loro culle; nemmeno coloro che erano morti venivano risparmiati, dato che le streghe li riesumavano dalle tombe. Si svolgeva poi la parte più sadica, in cui era spiegato ciò che veniva fatto delle giovani vittime:

[...] li facciamo cuocere in un calderone, fino a quando, staccatosi le ossa, tutta la carne diventa ben potabile. Della materia più solida facciamo un unguento per i nostri voleri e le nostre arti adatto ai trasporti; del liquido invero riempiamo un recipiente della dimensione di un otre. E chi ne avrà bevuto, con l'aggiunta di pochi cerimoniali subito diventa sapiente e maestro della nostra setta.⁴⁰

Con cattiveria inaudita e senza rimorsi, dunque, le streghe si gettavano sui bambini per utilizzarli come ingrediente dei propri incantesimi o per offrirli in sacrificio al diavolo, similmente a quanto era imputato alle *striges* dell'Antichità. Inoltre tra i malefici attribuiti alle maghe, vi erano anche la trasformazione di uomini in animali e la capacità di scatenare tempeste e venti rovinosi, entrambi elementi associati all'immagine della *malefica* fin dalla cultura greco-latina.

Nella terza parte, infine, i due inquisitori fornivano le informazioni necessarie per le procedure da seguire nei processi, dando preziosi consigli e indicazioni per facilitare le diverse fasi, senza

⁴⁰ Ivi, pp. 185-186.

tralasciare nessun aspetto. Il codice usato dagli inquisitori veniva «fissato una volta per tutte, assumendo un carattere terrificante, allucinante. [...]. In questa terza parte venivano poste le basi per giustificare la repressione»⁴¹ e, in tal maniera, il *Malleus* offriva al mondo moderno una procedura che sarebbe rimasta in uso, almeno in certi paesi, fino al XVIII secolo. Intentare un processo era cosa effettivamente molto semplice: chiunque poteva denunciare un sospetto ma erano necessari dei testimoni, al fine di garantire la veridicità dei fatti. Dopo l'udienza dei testimoni iniziava l'interrogatorio dell'accusata che si svolgeva in più tappe, attraverso domande spesso capziose e ambigue. Era permessa la difesa di un avvocato, designato d'ufficio, che pareva però più un figurante che un vero e proprio tentativo di difendere l'accusata. Questo, infatti, doveva «procedere sommariamente con semplicità»,⁴² e aveva l'obbligo di «non assumersi una causa ingiusta e disperata». ⁴³ Qualora l'imputata non confessasse, l'inquisitore era autorizzato a ricorrere anche alla tortura, minacciando le presunte streghe con il ferro rovente o sottoponendole a pratiche che le privavano di qualunque dignità. L'eretica che confessava senza pentirsi veniva consegnata al braccio secolare, così come chi confessava, ma era recidiva; la confessione, priva di pentimento, non comportava molti vantaggi ma il pentimento, pur salvando dal rogo, destinava al carcere a vita. I roghi di presunte streghe furono tantissimi: migliaia di uomini e donne vennero condannati a subire la morte per mano del “fuoco purificatore”, che catturava l'eretico trascinandolo al luogo che gli spettava, l'Inferno. Le ceneri, poi, venivano disperse al vento e in tal maniera «la società manifestava il suo desiderio di dimenticare ciò che la infastidiva, al punto di cancellare ogni traccia». ⁴⁴

Appare con evidenza che la strega protagonista del *Malleus* veniva a configurarsi come un personaggio reale e vivido, che destava il terrore proprio per la sua appartenenza al mondo reale. La strega era un essere che si muoveva nelle città, nelle campagne; poteva nascondersi nella vicina di casa o nella medichessa del paese ed era in grado di insinuarsi nella quotidianità di una famiglia per

⁴¹ P. DI GESARO, *Streghe*, cit., p. 209.

⁴² H. KRAMER, J. SPRENGER, *Il martello della strega*, cit., p. 372.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., pp. 228-229.

privarla del suo bene più prezioso, i figli. Nell'opera di Kramer e Spenger, la *malefica* non veniva più presentata come il frutto di fantasie o vecchie leggende narrate di fronte al focolare per spaventare i più piccoli, ma era una realtà con cui tutti potevano venire a contatto: era un pericolo che si poteva presentare in qualsiasi momento. Prove evidenti e tangibili dell'esistenza delle streghe erano frequenti, vi erano quotidianamente confessioni e testimonianze e proprio per questa estrema presenza realistica la strega aveva terrorizzato le genti in tutta Europa, diventando l'incubo di diverse generazioni.

2.6 Dante e le streghe

Nemmeno Dante, nella stesura della *Divina Commedia* aveva potuto ignorare il nuovo crimine che si andava diffondendo anche in Italia. Avendo composto l'*Inferno* all'alba del XIV secolo, molto probabilmente prima del 1309, il poeta decise di porre anche la figura della strega tra le anime dei dannati. Nel '300 la stregoneria non si era ancora diffusa in Europa in modo capillare; i primi focolai iniziavano a manifestarsi disordinatamente in vari paesi europei e l'inquietudine serpeggiava tra i fedeli ma ancora non si era giunti all'apice della folle caccia. Sebbene Dante non abbia approfondito tale figura, citandola semplicemente con una perifrasi nel corso di una terzina, pare comunque rilevante il fatto che già a quest'altezza temporale le streghe vengano percepite dall'illustre scrittore come una reale schiera di peccatrici, alle quali spetta la dannazione eterna nel regno di Lucifero, senza possibilità di redenzione.

La strega si ritrova punita, a fianco degli indovini, nella quarta bolgia dell'ottavo cerchio. Dante e Virgilio si trovano nella zona di Malebolge, le dieci fosse circolari in cui vi sono i peccatori di frode contro chi non si fida. All'arrivo in questo cerchio, il poeta viene colpito profondamente dalla condizione delle anime di indovini e streghe, che subiscono la medesima pena: esse camminano a

ritroso, piangendo in silenzio, «con il corpo travolto»⁴⁵ di modo che la testa sia rivolta all'indietro, facendo «petto de le spalle».⁴⁶ Ovviamente la costrizione di poter guardare solo indietro è il chiaro contrappasso per chi, come maghi e indovini, volle vedere troppo in là, tentando di prevedere il futuro. L'immagine dell'uomo, così distorta e snaturata dal reale semiante, tanto da umiliare l'essere umano togliendogli la propria dignità, provoca un triste pianto in Dante che vede rappresentata in tale pena fisica la condizione simbolica di tutto l'Inferno. Virgilio, notando il pianto del proprio compagno, lo riprende per l'eccessiva pietà dimostrata nei confronti di questi peccatori e inizia a presentargli le anime che procedono in processione di fronte ai loro sguardi: apre le fila il mitico re di Argo Anfiarao,⁴⁷ seguito dal celebre indovino Tiresia⁴⁸ e da Arunte.⁴⁹ Vi è poi una lunga digressione su Manto, figlia di Tiresia, maga tebana fondatrice della città di Virgilio, menzionata nell'*Eneide* e nella *Tebaide* di Stazio, dove «è ripetutamente e ampiamente presentata come coadiutrice del padre durante le suppliche alle deità inferie e le cerimonie per i vaticini».⁵⁰ Il poeta latino narra a Dante che Manto, giunta in Italia alla ricerca di un luogo isolato in cui stabilirsi per fuggire «ogne consorzio umano»,⁵¹ decise d'insediarsi lungo il Mincio, nel mezzo di una palude «senza coltura e d'abitanti nuda».⁵² Una volta sicura di essere isolata e lontana da sguardi indiscreti, iniziò quindi a praticare le arti magiche e lì rimase fino alla sua morte, protetta e riparata naturalmente dal fiume. Dopo la sua dipartita, gli uomini nelle vicinanze decisero di stanziarvisi al suo posto, sfruttando le difese naturali della palude e vi fondarono una città, dandole il nome di colei che per prima vi aveva abitato.

⁴⁵ DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2013, Introduzione al canto xx, p. 593.

⁴⁶ Ivi, canto xx, v. 37, p. 604.

⁴⁷ Personaggio mitologico, re di Argo e guerriero, che aveva ricevuto il dono profetico. Aveva previsto la propria morte nel corso della spedizione dei Sette contro Tebe. Infatti, durante la ritirata dell'esercito sconfitto, Anfiarao era precipitato con il suo carro in una voragine; nei suoi versi, Dante riprende la *Tebaide* di Stazio che narra questo episodio.

⁴⁸ Indovino e profeta greco, che compare già nell'*Odissea*; la sua cecità era stata compensata dalle capacità divinatorie.

⁴⁹ Aruspice etrusco, chiamato a Roma durante le discordie tra Cesare e Pompeo, predisse la guerra civile e la vittoria di Cesare.

⁵⁰ GIORGIO PADOAN, *Manto*, in *Enciclopedia dantesca*, 3: FR-M, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giorgio Treccani, 1971, p. 897.

⁵¹ DANTE, *Inferno*, cit., canto XX, v. 85, p. 611.

⁵² Ivi, v. 84.

È possibile, a questo punto, formulare un paio di osservazioni interessanti a riguardo della figura di Manto. Innanzi tutto, la donna è senza ombra di dubbio rappresentabile come strega: cerca luoghi isolati, addirittura poco confortevoli o adatti alla vita umana, in cui stanziare, pratica arti magiche nascondendosi dagli altri individui e viene definita da Dante “vergine cruda”. Proprio tale definizione pare essere un indizio della natura stregonesca della donna. Infatti indicando la donna come “vergine”, Dante cita certamente Stazio che la definisce “innuba”, ma si richiama anche a una qualità che si credeva propria delle maghe. Non di rado infatti, nell’antichità le sacerdotesse e le fanciulle dedite al culto di Artemide (poi Diana nella cultura romana), dea vergine della caccia, signora degli animali e protettrice della pudicizia, praticavano la castità. Non a caso Artemide, per il suo stretto legame con gli elementi naturali e con le fasi lunari, è divenuta una delle divinità adorate dalle streghe che conservavano spesso la propria verginità per il diavolo. Essendo una “vergine cruda”, Dante connota poi Manto in maniera negativa: cruda equivale infatti a “selvaggia, crudele” e pare essere un epiteto proprio delle streghe. La stessa espressione, infatti, verrà utilizzata anche per indicare la strega Eritto, che compare nel IX canto dell’*Inferno*: secondo il racconto di Virgilio, «Eriton cruda che richiamava l’ombre a’ corpi sui»,⁵³ la maga tessala protagonista della *Pharsalia* di Lucano, lo aveva costretto a scendere nel fondo del regno di Lucifero per recuperare un’anima che si trovava nel cerchio di Giuda.

A Manto seguono Euripilo,⁵⁴ personaggio dell’*Eneide*, e una serie di personalità contemporanee a Dante, tra cui Michele Scotto,⁵⁵ «che veramente de le magiche frode seppe ’l gioco»,⁵⁶ Guido Bonatti⁵⁷ e Asdente.⁵⁸ Dopo questa breve parentesi, Dante giunge finalmente alla terzina sulle streghe:

Vedi le triste che lasciaron l’ago,

⁵³ Ivi, canto IX, vv. 23-24, p. 277.

⁵⁴ Dai versi di Virgilio, risulta che Euripilo fu mandato dai Greci a consultare l’oracolo di Apollo per sapere come vincere la resistenza dei venti per il ritorno da Troia. Probabilmente Dante interpretò liberamente il passo riconoscendo le abilità di augure a Euripilo.

⁵⁵ Famoso astrologo scozzese del tempo di Dante, che visse alla corte di Federico II.

⁵⁶ DANTE, *Inferno*, cit., canto XX, vv. 116-117, p. 615.

⁵⁷ Altro celebre astrologo di Forlì che servì vari signori, tra cui Ezzelino da Romano e Guido da Montefeltro; scrisse un trattato di astronomia in dieci libri che ebbe una consistente fortuna in tutta Europa.

⁵⁸ Benvenuto, detto l’Asdente, calzolaio di Parma che abbandonò il proprio mestiere per darsi alla divinazione.

la spuola e 'l fusò, e fecersi 'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago.⁵⁹

Nella processione di queste anime, dunque, si accompagnano anche le empie donne che lasciarono i loro compiti femminili, rappresentati dagli attrezzi della filatura, pratica prettamente riservata alle donne, per dedicarsi, invece, alle arti magiche e divinatorie. Interessante che anche Dante evidenzi l'uso di «due mezzi classici usati dalle streghe per fare le loro malie: i succhi o filtri di erbe, dati da bere, e le figure (immagini) di cera o altro che venivano poste a struggere sul fuoco, o trafitte da spilli, per recare danno alla persona raffigurata».⁶⁰ Con una breve ma incisiva sequenza, il poeta tratteggia le caratteristiche salienti delle streghe, viste come donne inadempienti ai propri doveri familiari e dedite a oscuri culti, che si servivano delle conoscenze del mondo naturale e di simulacri. Dante non specifica ancora lo stretto rapporto con il diavolo, né tanto meno può porre le streghe tra gli eretici, poiché la bolla papale che riconoscerà la stregoneria come nuova eresia giungerà solamente nel 1326, per opera di Giovanni XXII, ma è comunque interessante che egli già riconosca l'intrinseco pericolo di tali figure per il mondo cristiano.

2.7 La Celestina, una strega mezzana

La Celestina è una commedia dello spagnolo Fernando de Rojas, pubblicata nel 1499, in 16 atti e poi ampliata fino a 21 atti nel 1502. La prima traduzione italiana risale invece al 1506, grazie al lavoro di Alfonso Ordóñez. Il titolo originale dell'opera denominava lo scritto *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, mentre fu il Rinascimento italiano a ribattezzarla *La Celestina*, nome con cui poi si impose in Europa.

⁵⁹ DANTE, *Inferno*, cit., canto XX, vv. 121-123, p. 616.

⁶⁰ Ivi, canto XX, nota 121, p. 616.

Si trattava di un'opera nuova, con «l'ampiezza del romanzo e la struttura della commedia»;⁶¹ essa si ispirava alle composizioni latine di Plauto e Terenzio che erano poi continuate nella commedia elegiaca del XII e del XIII secolo. In questo genere, infatti, rimaneva come argomento predominante «la storia di amori con l'intervento di servi e intermediari come adiuvanti»,⁶² che si concludeva spesso con un finale tragico, e proprio questo è l'intreccio de *La Celestina*. Nell'opera dell'autore spagnolo viene infatti narrata la storia del triste amore tra i due protagonisti: il primo, Calisto, è un giovane cavaliere che si invaghisce della bella Melibea, fanciulla di nobilissimo lignaggio. Dopo un primo tentativo di corteggiamento che non giunge a buon fine, «respinto, infelice, petrarchevole, come si viveva Petrarca alle soglie del Cinquecento»,⁶³ Calisto trova conforto nell'offerta del servo Sempronio. Questo gli consiglia di rivolgersi a Celestina, famosa mezzana e fattucchiera del paese: «Celestina sa tutto, può tutto, conosce tutte le strade [...], è la depositaria dei segreti della città. Ella conosce l'animo di tutti, nobili e plebei, giovani e vecchi, bacchettoni e scapestrati. Conosce l'altro lato della società, poiché è addetta ai suoi bisogni segreti».⁶⁴ Convinta dalla promessa di un lauto guadagno, Celestina interviene con l'ausilio di Sempronio e di un altro servo, Parameno, zelante e fedele che viene però corrotto dalla promessa del piacere. La vecchia donna riuscirà a far capitolare Melibea impietosendone l'animo e arrivando a ossessionare la giovane con il nome del cavaliere; alla fine Melibea cede a Calisto, che coronerà i propri sogni d'amore. I due servi però pretendono parte del guadagno dalla vecchia megera che rifiuta di dividere il proprio bottino e viene quindi brutalmente uccisa; anche Sempronio e Parameno verranno uccisi, giustiziati per l'omicidio della vecchia donna. Nemmeno i due protagonisti scamperanno alla morte. Infatti, Calisto morirà cadendo dalla scala di cui si serve per intrufolarsi di nascosto nel giardino della bella Melibea, mentre questa, perduto il proprio amore, deciderà di togliersi la vita gettandosi da una torre. Il tutto terminava con uno straziante lamento da parte del padre della giovane che assisteva alla terribile scena del suicidio.

⁶¹ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, a cura di Corrado Alvaro, introduzione di Cesare Segre, Milano, Casa editrice Bompiani, 1980, p. 35.

⁶² Ivi, p. 10.

⁶³ Ivi, p. 36.

⁶⁴ *Ibidem*.

La Celestina fu accolta con grande stupore dal pubblico, poiché rappresentava un'importante novità nel panorama letterario dell'epoca, «tra le favole mitologiche [...] e i mimi contadineschi in cui ripullulava il teatro classico»⁶⁵ l'opera dello spagnolo proponeva infatti una vicenda realistica e ambigua, calata nel contesto urbano di una nuova società, che si poneva a metà strada tra romanzo e teatro.

Il mondo si allarga, si popola, nuovi personaggi entrano a far parte della fantasia. Vi si respira l'aria avventurosa delle scoperte [...]. È l'ingresso di persone della nuova realtà del secolo col loro vigore, il loro parlare, la loro energia. [...] c'è l'avvento di un'intera categoria sociale che da tempo premeva alle porte. [...] si ha l'impressione che il mondo si sia riversato per le strade non si sa da quale riserva, che si siano svotati i castelli solitari e i borghi. [...] tutto questo popolo fa massa. Molti non hanno più stato, fanno mille mestieri, condotti dalle loro brame e cupidigie, tirati dal loro demone [...].⁶⁶

Tra tutti i nuovi personaggi, quello che più interessa ai fini di questa ricerca è ovviamente Celestina, che «dopo una vita trascorsa come meretrice, si dedica a fare la mezzana e la fattucchiera».⁶⁷ Una volta perduta la gioventù e la possibilità di far merce del suo corpo, infatti, la donna aveva iniziato a guadagnarsi da vivere praticando «mezza dozzina di mestieri: lavandaia, profumiera maestra in far belletti e rifare verginità, mezzana e un poco strega».⁶⁸ Creava intrugli e pozioni, cercando di realizzare i desideri più vili, osceni e deplorabili degli abitanti della città; essa «era conosciuta da tutti»⁶⁹ proprio in virtù di questi servizi. Celestina viene descritta dalla voce di diversi personaggi che ben conoscono le sue doti: «è una vecchia barbata, [...] fattucchiera, astuta, rotta a tutte le malizie»⁷⁰ racconta di lei Sempronio, mentre Parameno ricorda che pur nel gran da fare «non mancava né a messa né a vespro, e non dimenticava nessun convento di frati né di monache. Là

⁶⁵ Ivi, p. 38.

⁶⁶ Ivi, pp. 34-35.

⁶⁷ M. MONTESANO, *Caccia alle streghe*, cit., p. 119.

⁶⁸ F. DE ROJAS, *La Celestina*, cit., p. 67.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 62.

faceva i suoi alleluja e i suoi intrighi». ⁷¹ Dunque, seppur indaffarata in mille attività, la vecchia megera non perdeva occasione per mostrarsi pia e misericordiosa di fronte alla società, cercando di svolgere le attività quotidiane di qualsiasi buon cristiano, frequentando le celebrazioni in chiesa e i riti religiosi, per depistare ovviamente possibili sospetti. Infatti, nel chiuso della sua casa si dedicava a pratiche che «appartengono soprattutto all'ambito della magia erotica e si servono di erbe medicinali o velenose, ma anche delle ossa dei morti e del grasso dei bambini». ⁷² Nel testo si legge, infatti, che Celestina era una vera esperta di erbe e sostanze naturali:

Aveva una stanza piena di alambicchi e di fiale, di barattoli di terra, di vetro, di rame, di stagno di mille fogge. Fabbricava sublimato, belletto cotto, chiarimenti, lisci, ceroni, emollienti, unguenti, lustri, bianchetti e altre acque pel viso, di radici d'asfodelo, di cortecce di spavalupo [...]. In un altro nascondiglio teneva i rimedi per gli amori infelici e per farsi volere bene. Teneva ossa di cuore di cervo, lingue di vipere, teste di quaglie, cervelli d'asini, membrane di cavalli, sterco di bambini. [...] Correivano da lei molti uomini e donne: a certuni ella domandava il pane di cui si cibavano, ad altri un brandello del vestito, ad altri qualche capello; ad altri dipingeva nel palmo della mano certe lettere con lo zafferano [...]. Dipingeva figure, diceva parole stando in terra. Chi potrebbe dire che cosa non faceva quella vecchia?⁷³

Celestina ben rappresenta la classica figura della *vetula*: è una vecchia donna dal viso grinzoso, particolarmente brutta perché sfregiata da un lungo taglio che le corre lungo una guancia, vive «al limite della città [...], in una casetta isolata, quasi cadente, poco mobiliata»⁷⁴ dove pratica magie e incantesimi. Essa nelle sue preghiere si rivolge al «tristo Plutone, signore degli abissi infernali, imperatore della corte dannata, orgoglioso capitano degli angeli decaduti»,⁷⁵ del quale si definisce la «clientula più conosciuta»⁷⁶ e che arriva persino a sfidare nel caso in cui questo non esaudisse le sue terribili suppliche. Se tutti questi elementi finora citati corrispondono al *cliché* che era andato imponendosi dalla letteratura antica fino a quella inquisitoriale, Celestina presenta anche delle novità:

⁷¹ Ivi, p. 67.

⁷² M. MONTESANO, *Caccia alle streghe*, cit., p. 119.

⁷³ F. DE ROJAS, *La Celestina*, cit., pp. 67-68.

⁷⁴ Ivi, p. 67.

⁷⁵ Ivi, p. 92.

⁷⁶ *Ibidem*.

essa è estremamente venale e avida e opera esclusivamente per lucro, è stata una prostituta e una ladra e per quanto viva ai limiti della città è estremamente integrata nella società, conoscendo i segreti di ogni famiglia. La vecchia megera «è una donna di grande temperamento, che nemmeno l'età fa retrocedere dal suo desiderio di autonomia al di sopra delle convenzioni sociali»⁷⁷ e proprio per tali motivi essa rappresenta una versione più moderna, forse più emancipata, della figura della strega fin qui vista.

2.8 Pico Della Mirandola, *Strix*

Nel 1523 Giovan Francesco Pico Della Mirandola diede alle stampe a Bologna un dialogo intitolato *La strega, ovvero De gli inganni de' Demoni*, che fu il primo scritto di demonologia italiana. L'opera, scritta ancora in latino, venne tradotta in italiano nell'anno successivo da Leandro Alberti e di nuovo nel 1555 dall'abate Turino Turini. L'origine dello scritto trae origine dalla diffusione nel piccolo comune milanese di Mirandola di un "gioco di Diana o dell'Erodiadi" o ancora detto «la Donna, che andava a terminare in empie bestemmie o in insulti fatti alla Santa Croce»⁷⁸ e per tale motivo gli inquisitori avevano iniziato a condannare all'estremo supplizio tutti coloro che erano coinvolti in tali empietà. «Molti s'erano però lagnati affermando che frivole erano cotali accuse, e fu allora che il conte Giovan Francesco volle esaminare attentamente e di persona la questione».⁷⁹ Pare infatti che Pico abbia partecipato a diversi interrogatori di un certo numero di persone consegnate al braccio secolare dagli inquisitori; purtroppo, dopo aver constatato la veridicità di tali accuse, come egli scrisse nella dedica al "suo Mainardo", egli si accinse a scrivere queste tre dispute.

La Strega di Pico «ci offre una testimonianza sulla stregoneria dell'Italia centrale del primo Cinquecento che presenta straordinarie analogie con i contenuti emersi in un grande processo che

⁷⁷ SARA CHIAPPORI, *La strega Celestina, Eros e magia in Spagna ai tempi dell'Inquisizione*, in «la Repubblica», 02 marzo 2006.

⁷⁸ P. DI GESARO, *Streghe*, cit., p. 190.

⁷⁹ *Ibidem*.

ebbe luogo all'inizio del secolo a Cavalese in Val di Fiemme, in Trentino»,⁸⁰ al quale probabilmente si ispirò l'autore per redigere il suo scritto.

Nel testo gli accusati sono colpevoli di aver partecipato al "Gioco di Diana", un incontro notturno di uomini e donne, che si lasciavano andare a rituali empì, piaceri amorosi e ricchi banchetti. Il tutto era gestito dalla "Signora del Gioco", un personaggio ambiguo,

elemento caratteristico del mondo immaginario de' La Strega, accanto alla quale però già compare il diavolo nelle vesti del suo amatore. Nel breve giro di qualche anno il diavolo poi si sostituirà a lei usurpandole definitivamente il ruolo di Domina. Alla signora di cui riferisce Pico si rende omaggio con doni preziosi, come le Ostie Sante, che ella tuttavia disprezza con atti blasfemi. Ecco già la presenza di quegli elementi degenerativi che opereranno la trasformazione diabolica della bella Signora, o più propriamente determineranno la sua sostituzione con il diavolo.⁸¹

Secondo la tradizione popolare, essa non era propriamente una figura malefica ma è rilevante il fatto che «d'ora in poi non incontreremo mai più la Signora del Gioco [...] né nella letteratura demonologica né nelle deposizioni processuali».⁸² Il suo posto infatti sarà preso solo e unicamente dal diavolo che apparirà in prima persona, presiedendo fisicamente ai sabba.

In passato, al tempo degli antichi, il Gioco era diffuso tra chi adorava il nome della dea ed «era cosa gloriosa essere annoverato fra le compagnie di Diana»,⁸³ le quali erano chiamate Ninfe o Vergini. Esse erano solitamente esperte d'erbe e rimedi naturali e durante i loro incontri celebravano rituali in onore della divinità campestre, con danze e banchetti. A queste antiche superstizioni, nei tempi moderni, si erano andate aggiungendo però le insidie del demonio e gli incontri delle donne erano divenuti sacrileghi e oltraggiosi nei confronti della religione cristiana, poiché alla figura di Diana era andata associandosi la stregoneria. Non credendo alla natura malefica di questi incontri, Pico decise

⁸⁰ Ivi, p. 191.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ GIOVAN FRANCESCO PICO DELLA MIRANDOLA, *La strega ovvero Degli inganni de' Demoni*, trad. di Turino Turini, a cura di Carlo Teoli, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1974 (Bologna 1523), p. 58.

di verificare di persona i racconti degli accusati, scettico riguardo alla reale natura delle streghe. Nel dialogo si assiste, infatti, proprio all'interrogatorio di una presunta strega, consegnata all'inquisitore che ha il dovere di valutarne la colpevolezza.

I personaggi che prendono parte al dialogo sono quattro: Apistio, l'incredulo (ossia Pico stesso prima di partecipare ai processi), l'inquisitore Dicaste, il saggio e assennato Fronimo e la Strega. Nel corso dell'interrogatorio, Apistio, divenendo mano a mano consapevole della realtà dei fatti, viene convinto a riconoscere l'esistenza delle streghe e della reale veste infernale del Gioco, tanto che nel finale del dialogo assumerà il nuovo nome di Pistico, ossia colui che crede.

Nel racconto sono già presenti tutti quegli elementi caratteristici della letteratura stregonesca, «dai vari tipi di volo, agli unguenti fatti con sangue di bimbi, alle improvvise apparizioni del diavolo»,⁸⁴ mentre i diversi diavoli non appaiono ancora né orribili né mostruosi. Contrariamente alla normale rappresentazione dei demoni, nelle deposizioni della strega essi vengono descritti come «esseri bellissimi, dotati di straordinaria grazia nelle fattezze del viso [...] e membra morbidissime come l'ovatta».⁸⁵ Al di là di tali divergenze, permangono però quelle nozioni basilari che erano già state fornite dal manuale di Sprenger e Kramer, tanto che l'opera «potrebbe sembrare quasi una trasposizione dialogica del *Malleus*».⁸⁶ Tuttavia, le argomentazioni addotte da Pico derivano dalla sua vasta cultura umanistica e risalgono alle fonti classiche, portate a testimonianza dei fatti già narrati dai suoi celebri predecessori. Nel testo è infatti possibile trovare una vastissima profusione di citazioni provenienti da autori antichi, da Omero a Socrate, chiamando in causa Apuleio, Catullo, Platone e molti altri, senza scordare le fonti religiose dei Padri della Chiesa, che trasmettono la volontà di «mostrare la natura demoniaca di episodi tramandati dalla mitologia classica»,⁸⁷ poiché la veridicità era garantita dall'autorità di queste grandi figure; ciò permise a Pico di gettare le basi della letteratura

⁸⁴ P. DI GESARO, *Streghe*, cit., p. 191.

⁸⁵ Ivi, p. 192.

⁸⁶ ALFREDO PERIFANO, *La demonologia come demonolatria nella Strix di Giovanfrancesco Pico della Mirandola*, in «Non lasciar vivere la malefica»: le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV - XVII), a cura di Dinora Corsi e Matteo Duni, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 83.

⁸⁷ Ivi, p. 84.

umanistica stregonesca italiana. Con il sostegno delle fonti antiche, dunque, l'autore riuscì a provare la reale esistenza della stregoneria e delle infamanti accuse mosse ai partecipanti al "Gioco di Diana". Impostando un continuo confronto con gli scritti antichi, Pico tentò di evidenziare quali fossero gli elementi caratteristici delle streghe che continuavano a vivere anche nella sua epoca, proprio come si ritrovavano nel mondo antico.

La strega protagonista dello scritto, convinta dall'inquisitore a raccontare tutto per avere salva la vita, nel corso dell'interrogatorio narra di aver partecipato diverse volte al Gioco della Donna, condotta dal potere del suo amato Lodovico, un demone totalmente simile all'uomo tranne per i piedi d'oca, rivolti al contrario, unico elemento che lo distingueva dagli esseri umani. Questo poteva essere invocato dalla donna cospargendosi con speciali unguenti o poteva apparire qualunque volta desiderasse, senza preavviso. Lodovico era contemporaneamente il padrone e l'amante della strega: ne soddisfaceva i desideri pretendendo allo stesso tempo dei servigi. Ad esempio, la maga aveva il compito di procurarsi delle ostie consacrate da portare in dono alla Signora del gioco durante gli incontri notturni; per fare ciò le streghe partecipavano alle messe, proprio come tutti gli altri credenti, ma al momento della comunione, invece di deglutire l'ostia la nascondevano in un fazzoletto. La protagonista del dialogo racconta poi di aver ucciso diverse persone, in maggior numero bambini, che venivano presi dalle culle e privati del sangue, ingrediente utile per gli speciali unguenti e le terribili bevande che doveva produrre. Proprio come veniva ribadito nel *Malleus*, gli infanti risultavano essere le vittime sacrificali preferite dalle megere e ovviamente ciò era confermato da un vastissimo numero di fonti antiche. La strega confessa inoltre di essere in grado di governare le forze naturali, scatenando temporali e abbondanti piogge secondo il proprio desiderio, mossa dall'odio, per distruggere i raccolti e devastare i campi, come già facevano le *striges* del passato.

La strega dipinta dall'umanista è una donna in carne e ossa e non ha nulla di spaventoso: è un'anziana, sola e in preda al terrore nelle mani dell'inquisitore, che le promette qualsiasi cosa pur di ottenere le informazioni di cui necessita. Ella, «negli intervalli dei feroci interrogatori, confessa alla

buona i suoi ratti e i suoi amori con Lodovico»,⁸⁸ lasciandosi avvolgere dalla subdola rete delle domande inquisitoriali. Priva del potere del suo demone, che l'ha ormai abbandonata non appena ha dato inizio alla confessione, la strega si ritrova senza più abilità magiche, totalmente inerme e indifesa di fronte ai ministri della chiesa, tanto da arrendersi senza opporre resistenza.

Certamente la strega del dialogo poteva ancora spaventare ma, attraverso un'oculata analisi che si poggia sull'autorità di imminenti autori, l'autore andava dimostrando come le forze della Chiesa fossero in grado di smascherare e piegare questi esseri infernali che andavano infestando i paesi di tutta Europa. Grazie alla cultura umanistica che metteva a disposizione le forze cognitive di grandi maestri e offriva prove esaustive della veridicità dei fatti e in virtù della fede cristiana e del potere dei suoi ministri, Pico era convinto che si potesse riuscire a estirpare la stregoneria, antico male che trovava la propria fonte nell'ignoranza del popolo che si lasciava sedurre dalle tentazioni del demonio.

⁸⁸ G.F. PICO DELLA MIRANDOLA, *La strega ovvero Degli inganni de' Demoni*, cit., Introduzione p. XI.

CAPITOLO TERZO

ILLUMINISMO E ROMANTICISMO: MORTE E RINASCITA DELLE TRADIZIONI POPOLARI

3.1 Il secolo dei Lumi e la fine dei roghi

Dopo aver toccato l'apice nel XVII secolo, la caccia alle streghe cominciò a mostrare i primi segni di debolezza: le accuse si fecero più rade e i processi per stregoneria diminuirono. Una nuova stabilità politica e sociale e la riduzione delle epidemie di peste e lebbra contribuirono a modificare l'atteggiamento della popolazione. Inoltre, con l'avvento della nuova epoca, spiriti illuminati cominciarono a muovere le prime contestazioni, che finalmente riuscirono a farsi strada tra superstizioni e oscurantismo. L'Illuminismo, con la propria fiducia nel razionalismo e nelle capacità cognitive dell'uomo, fattosi finalmente critico nei confronti della religione, pretendeva prove concrete e fatti tangibili, non accettando più quelle cause che venivano ricondotte al mondo soprannaturale. «Alla credulità legata a una visione magica del mondo, il secolo della ragione opponeva un nuovo approccio che restituiva il giusto significato alle cose»,¹ causando di conseguenza una riduzione delle condanne per stregoneria. L'uso della tortura poi, considerata insensata e inumana, venne abolito in diversi stati europei e i processi furono ricondotti alle giurisdizioni locali imperiali. «Un nuovo ordine andava imponendosi, e se il XVII secolo aveva quasi bruciato Galileo, resta il fatto che Galileo aveva ragione»;² la scienza tornava ad avere infatti un ruolo predominante e tutti quei pregiudizi, ritenuti

¹ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., pp. 380-381.

² Ivi, p. 381.

prima veritieri, venivano messi in discussione. Importante fu poi la separazione tra Dio e l'uomo che cominciò a manifestarsi sempre con maggior evidenza: «l'imporsi dell'ateismo segnava una rottura di assoluto rilievo [...] e dal momento che Dio non si occupava più degli uomini, e gli uomini non dovevano occuparsi di Dio, il diavolo diventava di conseguenza altrettanto lontano».³

L'insensatezza dei processi alle streghe risultava ormai lampante a uomini di cultura, filosofi e scienziati e «la stregoneria andava così a raggiungere, negli archivi della storia, tutti gli altri fanatismi»,⁴ divenendo il simbolo del dispotismo e dell'intolleranza che avevano invaso l'Europa, gettandola per lungo tempo nelle tenebre dell'ignoranza. A Tutto ciò subentrò poi la stanchezza: «stanchezza perché chiunque poteva esser messo in discussione e dunque sentirsi coinvolto nella questione, [...] stanchezza tipica di tutti i fantasmi, che si esauriscono da sé a causa della loro incoerenza e dei loro eccessi».⁵

Molti autori posero le loro penne al servizio della nuova causa, tentando di dimostrare al popolo quale evento aberrante fu la caccia alle streghe. Voltaire, ad esempio, dedicò alcune pagine alla magia e alle superstizioni nel suo *Dizionario filosofico*, attaccando in maniera dura i processi di stregoneria, causati dalla stupidità di uomini che non mettevano in pratica il proprio senso critico, fidandosi ciecamente di superstizioni e dicerie; egli scriveva, infatti, a riguardo: «La ragione e una migliore educazione sarebbero state sufficienti per estirpare in Europa una tale stravaganza; ma al posto della ragione si impiegavano i supplizi».⁶ Inoltre, secondo Voltaire solamente l'azione della filosofia aveva guarito gli uomini «dall'abominevole chimera» che fu la stregoneria, ironizzando aspramente sul fatto che essa aveva insegnato ai giudici «che non bisogna bruciare gli imbecilli».⁷ Anche l'autore modenese Ludovico Antonio Muratori, nell'opera *Antiquitates italicæ Medii Aevi*, s'interessò di magia e superstizioni, attribuendo tutti gli episodi stregoneschi al frutto dell'ignoranza di molti uomini. Del medesimo parere furono diversi intellettuali settecenteschi, dal veronese Scipione Maffei

³ Ivi, p. 386.

⁴ Ivi, p. 382.

⁵ Ivi, p. 381.

⁶ VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 2006 (Paris 1819), p. 71.

⁷ *Ibidem*.

che «combatté in modo molto radicale le vanità della stregoneria»,⁸ all'autore di *Del congresso notturno delle lamie* del 1749, Girolamo Tartarotti, che ribadiva la vecchia tesi secondo cui le streghe assistevano solamente con l'immaginazione ai loro incontri, mentre i crimini che erano convinte di commettere erano frutto delle loro fervide fantasie malate.

Tuttavia, nonostante il lavoro di questi uomini, «il fatto che le condanne legali si stessero estinguendo non sembrò incontrare il favore delle popolazioni, che non esitavano a farsi giustizia da sé. A più riprese [...] si era assistito a linciaggi di streghe ed episodi simili che tendevano a riprodursi in società che [...] non si sentivano più protette»,⁹ proprio a causa delle nuove condotte giuridiche. Il popolo, infatti, prestava ancora fede alle superstizioni e a quelle credenze che la Chiesa aveva ampiamente contribuito a diffondere tra le fila dei suoi credenti. Ovviamente, in tutto ciò «un peso importante spettava ancora all'ignoranza, in virtù della quale si spiegavano comportamenti dove il pensiero non era in grado di spingersi al di là di quei confini che da così tanto tempo si era creato».¹⁰ D'altra parte, la superstizione era talmente ben radicata nella profondità delle coscienze umane che lo sradicamento era un'impresa ardua; gli stessi sovrani avevano l'obbligo di tener conto del pensiero popolare, preferendo prendere di mira le procedure giuridiche piuttosto che le stesse superstizioni. Servì quindi molto tempo affinché finalmente la caccia alle streghe si estinguesse e gli ultimi roghi si spegnessero progressivamente: «il 1782 fu l'anno dell'ultima condanna a morte per stregoneria nell'Europa protestante»,¹¹ mentre in terra cattolica, «la Polonia si macchiò di un triste record, poiché sembra che ancora nel 1793 siano state giustiziate delle streghe, sebbene in maniera illegale».¹²

⁸ JULIO CARO BAROJA, *Le streghe e il loro mondo*, trad. it. di Luigi Dapelo, Parma, Pratiche Editrice, 1994 (Madrid, 1961), p. 207.

⁹ C. ARNOULD, *La stregoneria*, cit., pp. 373-374.

¹⁰ Ivi, p. 374.

¹¹ Ivi, p. 372.

¹² *Ibidem*.

3.2 La letteratura del '700: le streghe tra cultura giuridica e umorismo

Se tra '500 e '600 vi fu una profusione di saggi e trattati riguardanti la stregoneria che, in quanto tema estremamente intrigante, occupava ovviamente gran parte delle produzioni artistiche dell'epoca, con l'avvento dell'Illuminismo anche la letteratura smise di occuparsi di tale argomento. La strega non era più la protagonista di romanzi e discussioni, che vertevano invece su questioni scientifiche e oggettive. Gli studi e le opere del tempo che trattavano di stregoneria se ne occupavano principalmente dal punto di vista giuridico; infatti, «nel corso del Settecento si vennero moltiplicando le opere che si ponevano interrogativi circa l'origine, i limiti e la titolarità del diritto di punire, la natura delle pene e i criteri per una corretta applicazione [...] di esse».¹³ In modo particolare, i casi di stregoneria offrirono agli studiosi molto materiale su cui riflettere per la durezza con cui furono affrontati e il grande clamore che ogni volta suscitavano tra la popolazione.

Il giurista veneziano Bartolomeo Melchiori, ad esempio, dedicò una lunga trattazione alla stregoneria nella sua opera *Miscellanea di materie criminali* del 1741. Egli sosteneva «la necessità di limitare la competenza del foro ecclesiastico, riservando ad esso solo il giudizio sul reato di eresia»¹⁴ e inoltre, dopo aver analizzato le diverse norme contro il *crimen sortilegii*, proponeva che la loro applicabilità avvenisse solamente nel caso in cui i crimini fossero confermati da prove certe. Esprimendo poi la sua profonda perplessità riguardo a tali certezze, l'autore metteva quindi in dubbio la reale possibilità che crimini di tal genere fossero davvero avvenuti e, di conseguenza, dubitava della reale esistenza di streghe e maghi.

Diversi scrittori affrontarono queste tematiche nei loro trattati, considerando con incredulità l'efferatezza dei trattamenti riservati agli accusati e, ispirandosi alle nuove correnti di pensiero europee, più illuminate e non ottenebrate da superstizioni e ignoranza, riuscirono a giungere a una ridefinizione del diritto penale che si fece più clemente.

¹³ MARIA ROSA DI SIMONE, *La stregoneria nella cultura giuridica del Settecento italiano*, in Atti della Accademia roveretana degli Agiati, atti serie VII, vol. VI, fasc. A, Rovereto, Edizioni Osiride. 1996, p. 235.

¹⁴ Ivi, p. 246.

Se, invece, la strega compariva in un'opera letteraria aveva un ruolo totalmente diverso dal passato: non era più la vecchia e spaventosa megera che uccideva i bambini nelle culle, ma era una vecchietta scarmigliata e ubriaca che suscitava la derisione comune di chi la attorniava. Occorre ricordare che la letteratura di questo periodo si caratterizzò per un utilizzo smodato dell'umorismo. Infatti, in diversi casi, proprio l'uso della comicità, applicata in modo artistico, aveva potuto evitare che la paura delle streghe sfociasse nel panico e nel terrore.

Fu adoperando l'umorismo, in dosi veramente corrosive come in epoche posteriori, che altri uomini di lettere, dotati [...] di una grande forza espressiva, fecero sì che le persone "colte" finissero per credere che tutta la questione della stregoneria fosse ridicola e che, alla fine, gli artisti sfruttassero quel tema non a fini satirici per condannare le streghe e gli stregoni, ma coloro che credevano nella loro esistenza e coloro che le avevano perseguitate e condannate.¹⁵

La strega, in effetti, a volte, poteva provocare le risate del pubblico: «turbolenta e pazzarella, doveva essere spesso una donna ubriaca che suscitava il riso e la paura, o entrambe le cose nello stesso tempo».¹⁶ Proprio «il passaggio collettivo dalla paura al riso è stato ciò che ha fatto sì che la stregoneria cessasse di essere [...] un problema».¹⁷

Come ricorda Julio Caro Baroja nel suo saggio, già Cervantes applicò l'umorismo per tratteggiare la figura della vecchia megera ne *Il dialogo dei cani*. Uno dei due cani protagonisti narra le abitudini di una sua vecchia padrona, una strega andalusa che raccontava di essere stata, dopo molto vagare, in una grande valle dei Pirenei, dove si radunavano infinità di streghe e stregoni: «lì si mangia e altro vi si fa che, veramente, su Dio e sull'anima mia, ardisco raccontarlo, tanto le son cose sozze e nauseanti, né voglio offendere le tue caste orecchie».¹⁸ Tali parole risultano assai ironiche se si pensa che queste riflessioni, espresse da un cane, potevano ben comparire negli atti dei processi inquisitoriali.

¹⁵ J. CARO BAROJA, *Le streghe e il loro mondo*, cit., p. 220.

¹⁶ Ivi, p. 217.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Il dialogo dei cani*, a cura di Maria Caterina Ruta, Venezia, Marsilio, 1993 (Madrid 1613), p. 208.

Anche Giuseppe Gioachino Belli, autore romano celebre per la raccolta dei suoi sonetti, composti in dialetto romanesco all'inizio dell'Ottocento, decanta con ironia la figura della strega:

Sta vecchiaccia cqua in faccia è er mi' spavento:
nun fa antro che incanti e inciarmature
fattucchiere, stregonerie, fatture,
sortileggi e mmaggie, ogni momento.

Smove li fattijjoli a le crature,
e ogni notte, sopr'acqua e ssopr'a vvento
er demonio la porta a Bbenevento
sotto la nosce de le gran pavure.

Lli cco le streghe straformate in mostri
bballa er fannango, e jje fanno l'orchestra
li diavoli vestiti da Cajjostri.

Tutte le sere, io e lla Maestra,
ar meno pe ssarvà lli fijji nostri,
je mettémo la scopa a la finestra.¹⁹

Dato l'intento comico-parodistico dell'opera del Belli, è facilmente intuibile come, anche in questa composizione, l'autore volesse esprimersi con ironia sulle superstizioni popolari. Dichiarando di voler ritrarre le idee e i pensieri della bassa società romana, di quella plebe ignorante e rozza che popolava la Roma del XIX secolo, il poeta ne traccia un ritratto satirico e sprezzante, che prende di mira anche le credenze popolari dell'epoca. La sua strega è, in effetti, una miniatura perfetta della classica *vetula*: una "vecchiaccia" tutta intenta ai propri incantesimi, che provoca le convulsioni nei bambini ("fattijoli") e viene trasportata ai Sabba dal demonio, pronunciando la tipica frase di scongiuro "Sopra acqua e sopra vento, portami alla noce di Benevento". Qui si dedicherebbe alle

¹⁹ GIUSEPPE GIOACHINO BELLÌ, *La Strega*, in *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di Marcello Teodonio, vol. 1, Roma, Newton, 1998 (1833), p. 417. V. 11: Giuseppe Balsamo, detto il Cagliostro, uomo misterioso, esoterista e avventuriero, con la fama di essere un potente mago.

danze andaluse (il “fannango” ossia il fandango, era un ballo di coppia spagnolo dal ritmo crescente) grazie all’orchestra suonante di demoni travestiti da maghi e stregoni.

Con arguzia e ironia, il Belli ritrae un’immagine perfetta e dettagliata di quella che doveva essere la strega nella mente dell’uomo comune, appartenente agli strati più umili della società, con *cliché* e stereotipi che parevano ormai aver però nauseato scrittori ed eruditi.

3.3 Il Romanticismo e la riscoperta del folclore

Al termine del XVIII secolo, in Germania, iniziarono a prendere vita i germi di quei grandi ideali che andarono poi a formare il Romanticismo. La nascita ufficiale di questo movimento culturale si può individuare nel 1798, quando fu fondata la rivista «Athenäum» da un gruppo di giovani studenti che elaborarono i concetti fondamentali della cultura romantica tedesca. Nel medesimo anno, veniva pubblicato anche quello che può essere considerato il manifesto del Romanticismo inglese, ossia le *Ballate liriche* di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, mentre per Italia e Francia bisognerà aspettare i primi decenni del XIX secolo.²⁰

Nuovi personaggi, nuovi pensieri e nuovi modelli letterari erano stati prodotti da un nuovo modo di percepire le cose: grazie al lavoro di singoli uomini o di gruppi l’attenzione si era focalizzata sull’espressione immediata dei sentimenti, al fine di ottenere un’arte in grado di esporre il lato più oscuro e irrazionale dell’animo umano. Perciò, opponendosi al rigido razionalismo dell’Illuminismo e al culto della bellezza classica del Neoclassicismo, il Romanticismo propugnava una maggior libertà d’espressione, esaltando la fantasia e dando all’immaginazione un ruolo di primo piano nel processo di creazione artistica. L’analisi della sfera soggettiva assunse grande importanza, assieme all’esaltazione dell’interiorità e dell’irrazionalità e dunque i temi del sogno, della follia e del delirio

²⁰ Negli anni '20 dell'Ottocento, in Francia, cominciarono a diffondersi i nuovi principi del movimento romantico, grazie all’opera di divulgazione di Madame de Staël che nel 1810 pubblicò il trattato *La Germania*, in cui presentava la nuova poetica. In Italia, la data canonica di inizio del Romanticismo è il 1816, anno in cui venne pubblicato sulla rivista milanese «Biblioteca italiana» un articolo di Madame de Staël, *Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni*, in cui si esortavano gli scrittori italiani a uscire dall’isolamento culturale per confrontarsi con le nuove letterature europee.

furono quelli su cui gli scrittori si soffermarono maggiormente nelle opere letterarie del tempo. Essi erano inoltre attratti dalle dimensioni buie e misteriose, dall'estetica del brutto, dalle zone d'ombra della psiche umana e dalle varie forme di manifestazione del male: sangue, paure, lussuria e tentazioni diaboliche tornarono a presentarsi sulle pagine dei romanzi. Anche la natura ricomparve negli scritti romantici, ma in una veste cupa e sepolcrale, con una predominanza di toni tenebrosi o melanconici: abbondavano gli scenari crepuscolari, orride visioni notturne e cimiteri al chiaro di luna. Tutte queste ambientazioni confluirono in un particolare tipo di romanzo, definito "gotico" o "nero", poiché prediligeva il terrificante e il tenebroso e il capostipite di tale genere fu Horace Walpole con il *Castello d'Otranto*, pubblicato nel 1765. In tali scritti ricorrevano, infatti, «intricate vicende di perversione e di empietà, personaggi perfidi che tormentavano fanciulle innocenti, demoni e fenomeni sovranaturali».²¹ Se sul piano artistico queste opere ebbero esiti modesti, occorre ricordare però che in esse trovarono espressione le ansie, le paure e i turbamenti che scuotevano la popolazione negli anni della Rivoluzione francese e dei moti rivoluzionari che andavano diffondendosi in Europa.

Il Romanticismo fu anche «promotore di molte indagini e studi: sotto i suoi auspici si può dire che sia stato creato il folclore. Gli artisti, dopo aver cercato fonti di ispirazione nella storia medievale, nelle terribili cronache dei secoli passati, cercano nel popolo nuovi elementi per le loro invenzioni».²² A quest'epoca, infatti, vanno fatte risalire le prime manifestazioni del concetto di "nazione", un tema che nell'Ottocento acquistò un valore quasi sacrale, che si fondava su argomentazioni che prevedevano un rapporto quasi ancestrale tra il popolo e la terra natia, tra il singolo e la comunità. Di conseguenza, soprattutto la letteratura romantica tedesca, si interessò alle manifestazioni delle tradizioni e del folclore, «inteso come espressione dello "spirito del popolo" (*volksgeist*), proiezione dei valori e delle aspirazioni della nazione».²³ In modo particolare, vi fu una forte spinta verso la riscoperta della cultura popolare, con studi sulla tradizione e l'etnografia e grandi raccolte di fiabe, tra le quali si distinse la famosissima opera dei fratelli Grimm, pubblicata in vari volumi tra 1812 e

²¹ Ivi, p. 249.

²² Ivi, p. 225.

²³ *Ibidem*.

1815, che consisteva appunto in una raccolta di fiabe tradizionali tedesche. Proprio con la riscoperta di questo genere, avvenuta nell'Ottocento, verranno riportati alla luce i resti di antiche culture primitive e iniziarono importanti studi filologici che permisero la raccolta e lo studio delle fiabe popolari.

3.4. La fiaba e il suo valore

La fiaba deriva il suo nome dal latino antico *fabula*, ossia "racconto" e, come il mito, è una narrazione originata dalla tradizione popolare. Nella fiaba agisce il fantastico ed è infatti caratterizzata dalla presenza di esseri sovranaturali che convivono però con elementi della quotidianità, riuscendo a integrarsi in una generale atmosfera di magia e meraviglia. Il protagonista viene solitamente sottoposto a delle prove di coraggio e deve sconfiggere un antagonista prima di poter giungere al proprio obiettivo finale. Nella chiusa si registra, di sovente, la presenza di una morale, secondo il fine educativo e l'intento allegorico proprio di questo genere. Il linguaggio del racconto è piuttosto semplice e scarno mentre personaggi, luoghi e tempo sono caratterizzati dall'indeterminatezza, essendo spesso indefiniti o descritti solo marginalmente.

Secondo lo studioso russo Vladimir Propp, che all'inizio del 1900 condusse un'importante ricerca sulla fiaba che sfociò nella pubblicazione del volume *Morfologia della fiaba*, è possibile individuare delle costanti che si ripetono in modo simile in tutte queste narrazioni. Egli riconobbe sette personaggi-tipo aventi una precisa funzione, identica in ogni racconto:

- l'eroe, il protagonista destinato a trionfare
- l'antagonista, che si oppone all'eroe
- l'aiutante, che aiuta il protagonista a conseguire la vittoria
- il mandante, che convince l'eroe a partire per la sua missione
- il falso eroe, che cerca di sostituirsi al vero eroe con l'inganno
- il mentore, che prepara l'eroe allo scontro finale
- la principessa e suo padre, che rappresentano la prima la ricompensa dell'eroe e il

secondo colui che attribuisce l'incarico all'eroe e svela il falso eroe.

Dopo aver individuato i personaggi tipici della fiaba, Propp si occupò di evidenziare 31 sequenze costanti che andavano a comporre l'intreccio, creando una precisa struttura. Tale struttura si può riassumere in quattro sezioni principali sempre presenti: l'Esordio, con cui si apre il racconto, la Complicazione, che stravolge la pace, le Peripezie, che rappresentano la fase avventurosa e la Conclusione, in cui si ristabilisce l'ordine inizialmente sconvolto. Proprio su tale schema si basano tutte le fiabe a noi più note, da *La bella addormentata* a *Cenerentola*.

Per quanto la fiaba trovi la sua ragion d'essere in una dimensione fantastica abitata da creature magiche, essa è strettamente legata alla realtà quotidiana. Vanta, infatti, origini antichissime che provengono dalla rielaborazione orale di miti e leggende. In virtù di questa lunga tradizione orale, la fiaba «non esprime solo un fatto, una storia e non è nemmeno una semplice allegoria: è una sorta di casellario in cui confluiscono tutta una serie di dati conoscitivi ed interpretativi di cui essa è l'espressione».²⁴ Dunque, questo tipo di racconto ci può fornire un importante strumento conoscitivo per comprendere più profondamente il pensiero e l'agire umano. Nelle fiabe si nascondono infatti paure e timori, credenze e superstizioni della gente comune, di un popolo che in passato riversava tutto il proprio sapere in aneddoti favolosi con cui si intrattenevano grandi e piccini. Pertanto, lungi dall'essere considerata solo un genere per bambini, la fiaba è usata nelle ricerche di etnologi e antropologi per approfondire i costumi e le tradizioni di diversi popoli, che potevano essere ricavate proprio attraverso lo studio e l'analisi di queste narrazioni orali che si sono tramandate per secoli.

Ma «come è possibile che dall'India all'Irlanda, dal centro dell'Africa alla Germania, tipi, personaggi e connessioni siano pressoché identici?».²⁵ Si può spiegare questa comunanza di temi ricordando che la fiaba pone al centro delle proprie narrazioni quelle tematiche esistenziali che da sempre hanno afflitto gli uomini: l'amore, la gelosia, la vecchiaia, la morte, l'abbandono e molte altre

²⁴ CECILIA GATTO TROCCHI, *La fiaba italiana di magia, Ipotesi di ricerca semiologica*, Roma, Bulzoni Editore, 1972, p. 12.

²⁵ Ivi, p. 23.

ancora. Questi temi hanno interessato l'uomo in ogni epoca, indistintamente dal suo tempo e dalla sua provenienza poiché fanno parte di un "comune sentire" che è proprio del genere umano. Secondo la teoria dell'antropologo svizzero Carl Gustav Jung, le fiabe, proprio come i miti e i sogni, sarebbero delle creazioni di quell'inconscio collettivo che appartiene a tutta l'umanità e che predispone gli individui a organizzare le esperienze generazionali in maniera simile. Le configurazioni prodotte dall'inconscio collettivo sono denominate da Jung "Archetipi":

L'archetipo è [...] la tendenza a formare singole rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle loro variazioni individuali anche sensibili, continuano a derivare dal medesimo modello fondamentale. Esistono, per esempio, molte rappresentazioni del motivo dei fratelli nemici, ma il motivo rimane sempre lo stesso. [...] La loro origine è ignota e si riproducono in ogni tempo e in qualunque parte del mondo, anche laddove bisogna escludere qualsiasi fattore di trasmissione ereditaria diretta o per «incrocio».²⁶

Dunque, per Jung, la fiaba ha valore in quanto presenta al suo interno degli archetipi che altro non sono che creazioni dell'inconscio umano, nelle quali vengono espressi timori, speranze e sentimenti condivisibili da tutti. Da ciò è quindi facile intuire l'enorme valore che ha la fiaba nello studio, non solo della letteratura, ma anche della psiche umana.

3.4.1 La strega nella fiaba

Uno dei personaggi tipici della fiaba è rappresentato dalla maga. Nel suo lavoro su *Le radici storiche dei racconti di fate*, Propp analizza anche questa figura; egli scrive che si tratta di «un personaggio molto difficile da analizzare perché la sua immagine consta di una serie di particolari [...] che messi insieme da vari racconti [...] non corrispondono talvolta fra loro, [...], non si fondono un'unica immagine».²⁷ Infatti, solitamente la maga si presenta in almeno tre diverse forme: può essere

²⁶ CARL GUSTAV JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. di Roberto Tettucci, Milano, Tascabili Editori Associati, 1991 (Düsseldorf 1964), p. 53.

²⁷ VLADIMIR JAKOVLEVIC PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. a di Clara Coisson, Torino, Boringhieri, 1973 (San Pietroburgo 1946), p. 84.

«la maga-donatrice, presso la quale l'eroe capita»,²⁸ e dalla quale riceve aiuto, vi è «la maga-rapitrice, che ruba i bambini e tenta di farli arrostiti»,²⁹ e infine compare la maga-guerriera, che «entra volando nella capannuccia dove stanno gli eroi e ritaglia cinghie di pelle dalla loro schiena».³⁰ Tutte queste figure possiedono lineamenti specifici, ma secondo Propp vi è un elemento che le accomuna; ciò consisterebbe nel nesso che la maga possiede con il regno dei morti. Difatti, nelle fiabe trova spesso rappresentazione un rito largamente diffuso, ossia il rituale dell'iniziazione dei giovani che giungono alla pubertà. «Tale rito è così strettamente connesso con le rappresentazioni della morte che non è possibile studiare una cosa senza l'altra».³¹ Tentando una sbrigativa spiegazione del fenomeno, si può dire che questi rituali servivano per introdurre il giovine all'interno della comunità di clan e tribù, come membro effettivo, funzionale e avente finalmente pieni diritti. Le forme di questi riti variavano in modo anche complesso, sia geograficamente che temporalmente, ma la base mentale del fenomeno prevedeva che il protagonista morisse simbolicamente per rinascere come uomo nuovo: «La morte e la risurrezione erano provocate da atti raffiguranti animali favolosi»³² o mostri, e i rituali avvenivano sempre in folti boschi.

Proprio nelle foreste buie e impenetrabili sono poste le streghe, le “maghe-rapitrici” o “guerriere”. Nella maggior parte dei casi, questo tipo di figura viene descritta come una donna «brutta, vecchia, decrepita, cieca»³³ che «abita in una casetta silenziosa nel bosco, circondata da teschi e ossa umane»³⁴ o che si nasconde in buie caverne. Ella è connotata da una bruttezza e una deformità esagerate: la sua pelle è ruvida e raggrinzita, il naso adunco e sporgente, ha capelli scarmigliati, labbra sottili e un sorriso malevolo; la caratterizza, poi, un'estrema magrezza, tanto che lo stesso Propp evidenzia nelle «gambe ossee»³⁵ uno dei tratti più tipici della figura. Il suo scopo è quello di fraporsi

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 87.

³² *Ivi*, p. 89.

³³ ANNA MICHELINI TOCCI, *Bipolarità dell'archetipo della strega nelle fiabe*, in «Rivista di psicologia analitica», n. 22, 1980, p. 7.

³⁴ *Ivi*, p. 8.

³⁵ V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 112.

tra il protagonista e il suo lieto fine, generando difficoltà e imprevisti lungo il suo cammino. In questi racconti, «la vecchia megera attira a sé gli uomini per rovinarli, chiude i bambini in un sacco che trascina sulle spalle e mangia gli uomini come pulcini»,³⁶ usando poi la magia per attuare i suoi malvagi piani. L'immagine che ne emerge, dunque, è quella di una maga crudele e spaventosa che è divenuta l'emblema della figura trattata in questo scritto. La strega cattiva delle fiabe è forse uno degli elementi più caratteristici di tali narrazioni e si presenta in svariate di queste: in *Biancaneve*, la celebre fiaba popolare europea, la matrigna cattiva si avvale delle arti magiche e si trasforma in una vecchia strega, in *Hansel e Gretel*, narrata dai fratelli Grimm, i due protagonisti incontrano una malvagia fattucchiera che mangia i bambini, mentre nella *Sirenetta* di Andersen compare la terribile Strega del mare.

Anche nella fiaba, la strega adotta quei caratteri lugubri che si ricollegano a Ecate. Infatti, come Ecate era dea lunare, anche le streghe sembrano essere connesse con questo elemento e, ugualmente alla divinità, sono in grado di entrare in contatto con gli spiriti dell'aldilà, fungendo da elemento di connessione tra il mondo dei vivi e quello delle ombre. Tuttavia, è bene ricordare che Ecate presentava tra le sue manifestazioni anche degli elementi benevoli. Tant'è vero che essa «presiedeva ai parti, accordava prosperità, eloquenza, vittoria, messi, conduceva verso la via della purificazione»,³⁷ dimostrando di possedere anche degli aspetti protettivi, oltre alle già citate sinistre connotazioni.

Se si analizza la figura della strega secondo la teoria degli archetipi di Jung, questa può essere vista come «il simbolo demoniaco della Madre Terribile».³⁸ Infatti, la strega pare essere legata al tema della maternità: essa «è simbolo della Madre Natura che mette al mondo i suoi figli per poi reinglobarli nella morte, nel buio, nel caos, nell'indifferenza».³⁹ Anche l'origine del mito di Lamia, madre che diviene omicida, citato nel primo capitolo, ben si accorda con l'interpretazione negativa della figura materna. La vecchiaia stessa, caratteristica propria della megera, è un elemento che ne

³⁶ A. MICHELINI TOCCI, *Bipolarità dell'archetipo della strega nelle fiabe*, cit., p. 9.

³⁷ Ivi, p. 6.

³⁸ Ivi, p. 2.

³⁹ Ivi, p. 3.

sottolinea la sterilità e l'incapacità di procreare nuova vita e, forse, proprio per questo motivo ella si accanisce specialmente sui bambini; inoltre, non potendo più essere madre, la strega diviene signora di animali e bestie feroci, e padrona delle forze della natura, come il fuoco e i venti, che può usare a proprio piacimento, come visto anche attraverso la figura di Circe. Vincere la strega, per il protagonista della fiaba ha una vitale importanza: significa superare le parti oscure del proprio Io, per raggiungere le zone più profonde della propria coscienza e ricongiungersi con la figura positiva e benefica della Grande Madre.

Pur simboleggiando la versione negativa e distruttiva della maternità, in alcuni casi la strega presenta una variante positiva, proprio come la dea Ecate. Seppure in rare occasioni, la strega della fiaba può anche essere rappresentata come un'anziana saggia che offre preziosi consigli e aiuta l'eroe al fine di supportarlo nel conflitto che dovrà affrontare; tale è appunto la fata benefica o la figura della "maga-donatrice" evidenziata da Propp.

3.5 La donna del Romanticismo, ambigua e inquietante: Ligeia

Durante questi secoli, lasciando il mondo della fiaba per tornare al romanzo, la stregoneria tornò a essere un tema d'ispirazione comune, poiché apparteneva a quel mondo oscuro e terrificante, popolato da diavoli e spettri, che tanto affascinava i romantici. Tuttavia, la strega vi appariva come «tema di "colore": [...] gli artisti iniziarono a osservare i processi di stregoneria da lontano e con un certo criterio effettista e teatrale».⁴⁰ La magia veniva usata, infatti, per suscitare interesse ed emozione nel pubblico, per creare quell'atmosfera inquietante e tenebrosa che elettrizzava i lettori. La letteratura, quindi, fece ampio uso della figura della strega: essa compariva in opere, romanzi e drammi teatrali, mentre poeti e scrittori sfruttarono la sua immagine in centinaia di scritti, ponendola come personaggio protagonista o secondario.

⁴⁰ J. CARO BAROJA, *Le streghe e il loro mondo*, cit., pp. 224-225.

Inoltre, molte delle protagoniste femminili delle opere romantiche, pur non essendo additate direttamente o in modo manifesto come streghe, erano circondate da un'aura tenebrosa e oscura, che le rendeva misteriose e spaventose; esse potevano essere incredibilmente belle e affascinanti ma anche terribilmente brutte, apparivano creature ambigue, intrise di magia, immortali o in grado di resuscitare, come accade nel racconto di Poe, *Ligeia*. Ligeia è la donna amata dal protagonista, che muore fatalmente a causa di una malattia, abbandonando l'uomo. Egli, lasciandosi andare al ricordo, la descrive in tal maniera:

Non riuscirò mai a descrivere la maestà, la tranquilla sicurezza del suo portamento o la incredibile leggerezza ed elasticità del suo incedere. Arrivava e si dileguava come un'ombra. Non mi accorgevo mai del suo ingresso nel mio piccolo studio chiuso se non per la cara musica della sua dolce, bassa voce, o per la diafana mano poggiata sulla mia spalla. Nessuna fanciulla aveva un volto bello come il suo [...]. Eppure le sue fattezze non rispondevano ai canoni dei modelli che erroneamente ci hanno insegnato ad ammirare nelle opere della classicità pagana [...]. Sebbene mi rendessi conto che le fattezze di Ligeia non avevano la regolarità classica, sebbene sentissi che la sua bellezza era "squisita" e che c'erano molte "stranezze" in essa, avevo tuttavia tentato invano di scoprire le irregolarità e di approfondire la mia intuizione dello "strano". Esaminavo il profilo della sua fronte alta e pallida, perfetta [...]. Esaminavo la pelle che rivaleggiava con l'avorio più puro, [...] e poi le chiome corvine, lucenti, lussureggianti, naturalmente ondulate [...]. Sugli occhi non abbiamo modelli dall'antichità. [...] Essi erano, debbo ritenere, molto più grandi di quanto lo siano normalmente gli occhi della nostra razza. Erano più grandi dei grandissimi occhi delle gazzelle della razza della valle di Nourjahad. Peraltro solo a intervalli – nei momenti di intensa emozione – questa caratteristica diventava più chiaramente evidente, in Ligeia. In tali momenti la sua bellezza era – oppure appariva alla mia ardente fantasia – la bellezza di un essere supremo o comunque non terreno [...].⁴¹

Dalla descrizione appare evidente la misteriosa bellezza della donna: Ligeia ha una pelle eburnea, è estremamente magra, ha fisionomie poco regolari ma comunque perfette, occhi enormi e profondi, capelli scuri e si muove silenziosamente, come un'ombra. Eppure, il protagonista percepisce immediatamente che qualcosa non va nella figura dell'amata e si interroga istintivamente

⁴¹ EDGAR ALLAN POE, *Ligeia*, in *Tutti i racconti, del mistero dell'incubo e del terrore*, prefazione di Gabriele La Porta, traduzioni di Daniela Palladini e Isabella Donfrancesco, Roma, Newton Compton, 2017 (London 1838), pp. 214-215.

su quella percezione dello “strano”. All’apparenza, non vi è nulla che sia in grado di spiegare l’alone di mistero e quella sensazione perturbante che l’uomo prova; l’unica risposta che egli è in grado di darsi è che la donna sia un essere sovranaturale. In effetti, Ligeia non è dotata solo di un’ambigua bellezza, ma possiede anche una cultura fuori dal comune: la conoscenza di Ligeia «era immensa [...]». Era saldamente preparata nelle lingue classiche»⁴² e anche le sue competenze negli altri ambiti risultavano sbalorditive. Sebbene la donna sembrasse possedere facoltà sovraumane, dopo pochi mesi di matrimonio cade vittima di una terribile malattia che la spegne in breve tempo. In preda al dolore per la perdita della moglie, il protagonista decide di abbandonare la propria casa per stabilirsi in una vecchia abbazia. Diventa un assiduo consumatore di oppio, l’unica cosa che riesce a distoglierlo dal pensiero costante di Ligeia ma, nonostante ciò, decide di risposarsi per provare ad avere una nuova vita. Purtroppo la convivenza con la nuova sposa non è facile: egli la odia, mentre ella evita il marito, spaventata dal suo cupo carattere. Sfortunatamente la donna si ammala, con febbri violente che la scuotono in preda a terribili deliri e nelle ricadute più accese di questa malattia, mormora di strani rumori e movimenti percepiti nella casa. Il protagonista, convinto che le parole della moglie siano causate dai furori della febbre, non vi presta particolare attenzione, fin quando non percepisce la presenza impalpabile di qualcosa che lo sfiora. Inoltre, passando sotto la luce di un incensiere nota per un attimo il proiettarsi di un’ombra «debole e indefinita, dall’aspetto angelico»⁴³ e percepisce dei passi muoversi nella stanza della moglie. Infine, culmine di tutte queste inquietanti manifestazioni, il protagonista vede delle gocce color rubino cadere dal nulla nel bicchiere della moglie malata; subito dopo tale avvenimento, le condizioni della donna peggiorano portandola, nel volgere di pochi giorni, alla morte. Durante la veglia della defunta, mentre l’uomo ritorna con la mente al ricordo della morte di Ligeia, comincia a notare delle stranezze nel cadavere: il pallore cadaverico lascia il posto a un colorito rosato, dei sospiri e dei gemiti paiono provenire dal letto su cui giace il corpo e le labbra della donna si schiudono. Improvvisamente, il cadavere, avvolto nel sudario, si alza muovendosi per la

⁴² Ivi, p. 216.

⁴³ Ivi, p. 224.

stanza e, sebbene impietrito dal terrore, l'uomo percepisce di nuovo una stranezza nel corpo della moglie. Egli non lo vede, ma dubita istantaneamente che quello sia davvero il cadavere della defunta sposa: l'altezza e le fattezze che ne percepisce sotto il velo che lo ricopre, infatti, non corrispondono a quelle della donna. Prendendo coraggio, il protagonista decide di avvicinarsi ma, al tocco dell'uomo, il sudario cade, liberando il volto: una massa disordinata di capelli corvini e due occhi scuri e profondi fanno capolino dal lenzuolo. Ligeia è tornata.

Evidentemente, in tutto ciò, nonostante l'ambientazione lugubre e melanconica, la figura di Ligeia spicca sull'intero racconto. Ella ha molto in comune con le streghe viste finora; oltre alla stupefacente bellezza che l'accomuna alle affascinanti Medea e Circe, la donna possiede lunghi e neri capelli e un'eccessiva magrezza che richiamano invece la figura emaciata, dalla chioma scarmigliata e corvina della perfida Eritto. Possiede inoltre una particolare conoscenza delle lingue classiche e il suo sapere pare antico e sterminato, proprio come quello delle streghe, esperte d'occulti segreti.

Secondo l'analisi di diversi studiosi, Ligeia potrebbe rappresentare una sirena,⁴⁴ una mitologica creatura che incantava gli uomini con il proprio canto, nutrendosi di essi per avere la vita eterna, o un vampiro che avrebbe raggiunto l'immortalità privando gli esseri umani delle proprie forze fisiche e spirituali, come ipotizza Terry Heller nel suo saggio;⁴⁵ secondo altri tutta la narrazione rappresenterebbe una storia di stregoneria, come sostiene infatti Stephen Rowe nel suo articolo,⁴⁶ oppure, ancora, Ligeia potrebbe essere «una figura simile a Lilith».⁴⁷ Sebbene la vera identità della donna non sia chiara, ella possiede certamente poteri magici ed è plausibile che la sua identità non sia benevola. Infatti, pur di vivere, lo spirito di Ligeia giunge ad avvelenare la nuova sposa del protagonista, manifestando «la ferma determinazione [...] ad ingannare la morte».⁴⁸ Difatti, mentre

⁴⁴ DARYL JONES, *Poe's Siren: Character and Meaning in "Ligeia"*, in «Studies in Short Fiction», vol. 20, inverno 1983, pp. 33-37.

⁴⁵ TERRY HELLER, *Poe's 'Ligeia' and the Pleasures of Terror*, in «Gothic 2», vol. 2, primavera 1980, pp. 39-48.

⁴⁶ STEPHEN ROWE, *Poe's Use of Ritual Magic in His Tales of Metempsychosis*, in «The Edgar Allan Poe Review», vol. 4, n. 2, autunno 2003, pp. 41-51.

⁴⁷ LINDA HOLLAND-TOLL, «*Ligeia*»: *gli elementi della storia*, in «Studies in Weird Fiction» 21, 1997, pp. 10-16, trad. it. di Livia Bidoli, 10 aprile 2008, <http://liviabidoli.myblog.it/2008/04/10/ligeia-gli-elementi-della-storia-seconda-parte/> (14.12.2017).

⁴⁸ *Ibidem*.

la donna prende possesso del cadavere della defunta, il narratore ammette di notare nelle sembianze della moglie «l'aspetto di una lotta con qualche nemico invisibile».⁴⁹

È interessante, inoltre, notare che uno dei primi elementi rilevati nella figura che torna in vita sono i denti. Il cadavere, durante il processo di trasformazione, emette un sospiro e dei lamenti, scoprendo le labbra; scrive Poe: «vidi distintamente un tremore sulle sue labbra. Un minuto dopo le labbra si aprirono scoprendo una linea di denti brillanti come perle».⁵⁰ I denti, in passato, dovevano possedere una relazione con il mondo sovranaturale ed erano infatti usati in diversi rituali. Scoprire i denti è, inoltre, un comune segno di aggressività e violenza, usato addirittura nel mondo animale. Dato, poi, che le streghe erano note per mangiare i bambini e non di rado nell'iconografia le megere erano ritratte con bocche spalancate e denti aguzzi,⁵¹ è forse possibile vedere in ciò una prova della natura stregonica e malefica della protagonista. Tuttavia, non avendo una precisa dichiarazione dell'autore a riguardo di una possibile interpretazione, la figura di Ligeia rimane avvolta nel mistero, continuando però a essere un'ottima rappresentate del nuovo ideale di strega che cominciava a evolversi.

3.6 Il fascino fatale della donna demoniaca in Lewis

Nel romanzo *Il monaco* dello scrittore inglese Matthew Gregory Lewis, pubblicato per la prima volta nel 1796, e rimaneggiato dal francese Antonin Artaud negli anni '30 del Novecento, serpeggia per tutta la narrazione il tema della magia e della stregoneria. L'opera si può ben considerare un ottimo esempio di romanzo gotico, poiché ne possiede tutte le caratteristiche essenziali: un'atmosfera

⁴⁹ E.A. POE, *Ligeia*, cit., p. 226.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Interessanti a tal proposito i lavori di Goya, dove compaiono diverse immagini di streghe, come nell'*Esorcismo* dove è possibile veder un gruppo di vecchie megere che offrono al diavolo dei bambini in cui è possibile vedere in una di queste un ghigno malefico che lascia trasparire i denti. Anche nel *Capriccio n. 12, A caccia di denti* si può notare l'importanza probabilmente magica attribuita ai denti: in esso una strega tenta di togliere la dentatura a un impiccato.

cupa e lugubre, con cimiteri spettrali e castelli infestati, una trama intricata e complessa, la presenza di spiriti sanguinari, streghe e demoni infernali.

Nel romanzo s'intersecano diverse vicende, ma la storia principale, da cui la narrazione prende inizio, è quella del monaco Ambrosio. Uomo dallo spirito incorruttibile, severo e austero, acclamato e lodato da tutta Madrid per i suoi sermoni trascinanti, il religioso inizia la sua parabola discendente quando scopre che il novizio che gli è tanto caro, Rosario, sempre pronto ad accogliere i suoi insegnamenti, è in realtà una donna, Matilde. Questa è definita "donna demoniaca", poiché è una strega che riuscirà a condurre il protagonista alla perdizione. Difatti, la donna, innamorata perdutamente di Ambrosio tanto da nascondere la sua vera identità per riuscire ad avvicinarsi al suo amore, celandosi come novizio nel convento, riesce a sedurre il monaco con la propria bellezza e con la sua passionalità. Convinto a violare il voto di castità, Ambrosio viene spinto in un vortice di abiezione e voluttà che lo condurrà persino a compiere degli omicidi. Una volta venuti a noia i piaceri concessi da Matilde, infatti, il prete s'invaghisce della bella e pudica Antonia, una povera fanciulla appena giunta in città. Con l'aiuto dei poteri demoniaci della sua concubina, Ambrosio riesce a impossessarsi della giovinetta, ma nella follia che lo ha ormai colto, in preda a un dilaniante desiderio, egli uccide la madre di Antonia che ha riconosciuto la sua vera natura, intuendo i suoi piani. Il monaco, tolta di mezzo l'unica parente della sua preda, ha piena libertà di agire: con un veleno donato dalla strega, fa credere momentaneamente morta la giovane che viene così condotta nelle cripte dell'abbazia. Qui, Ambrosio è libero di dare sfogo alle sue pulsioni e, dopo aver violentato selvaggiamente Antonia, compie l'ennesimo omicidio e le toglie la vita. Tuttavia, grazie a un'insurrezione anticlericale, le torbide azioni di Matilde e Ambrosio vengono scoperte ed entrambi subiscono un processo inquisitoriale. Mentre la strega decide di fare il passo più estremo e vendere la propria anima al diavolo per sfuggire al rogo, il prete pare dubitare e ritorna sui propri passi, sperando nella salvezza e nella misericordia di Dio. Purtroppo però, la paura e il terrore della morte prendono il sopravvento e, quando Ambrosio sente i passi delle guardie che stanno per raggiungere la sua cella, invoca Lucifero e decide di seguire Matilde: venderà anche egli la sua anima ma verrà

poi ingannato dal diavolo. Infatti, seppur strappato dalla prigionia, egli morirà tra le grinfie di Lucifero.

Ovviamente, ai fini di questa ricerca, la figura su cui focalizzarsi è il falso Rosario, che nasconde invece il volto della bella e sensuale Matilde. Questa, presentandosi inizialmente come una fanciulla dolce e sensibile, talmente pudica e riservata da non voler rivelare la propria bellezza, rapisce il monaco al primo sguardo:

La foga del suo movimento fece cadere il cappuccio che le nascondeva la faccia e, per la prima volta, i suoi lineamenti apparvero agli occhi sgranati del monaco. Era il sosia perfetto della sua adorata Madonna: lo stesso viluppo di capelli biondi, la stessa soavità e lo stesso mistero nei lineamenti, gli stessi occhi fra maliziosi e sorpresi. [...] Ambrosio ricadde sul cuscino con un profondo soffio di sorpresa, senza più sapere se quella che gli stava davanti era una donna o una dea.⁵²

La pelle candida, gli occhi chiari e languidi, le gote rosate e la figura esile ma sensuale colpiscono Ambrosio immediatamente: Matilde pare una creatura celeste a causa della sua soave bellezza. La voce delicata, i movimenti pacati ed eleganti nascondono a lungo la reale natura della donna che vince la resistenza dell'uomo denudando «il proprio seno e, nello stesso tempo, facendo l'atto di piantarvi dentro un pugnale».⁵³ Si tratta di un gesto insolito che funge però da forte messaggio d'amore e introduce, forse anticipando il finale del racconto, il tema del rapporto tra bellezza e morte, in voga nel Romanticismo. Infatti, ben presto, le grazie dell'affascinante Matilde «si velano di bieche luci d'abisso»;⁵⁴ essa è un simbolo di «bellezza torbida»,⁵⁵ sfavillante e spaventosa, è una «donna diabolica che diventa [...] *la femme sans merci*: la donna senza pietà».⁵⁶ Questa esporrà le sue abilità solo dopo aver fatto crollare la resistenza del monaco e uno dei primi indizi verso la rivelazione della

⁵² MATTHEW GREGORY LEWIS, ANTONIN ARTAUD, *Il monaco*, prefazione di Nico Orengo, trad. it. di Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Milano, Bompiani, 2017 (Paris 1931), p. 68.

⁵³ FRANCO FORNARI, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, in *Carmen adorata, psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi & C., 1985, p. 18.

⁵⁴ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 168.

⁵⁵ F. FORNARI, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, cit., p. 17.

⁵⁶ *Ibidem*.

maga si può scorgere nel sesto capitolo: la strega per salvare il suo amante dalla morte causata dal veleno di un serpente, ne succhia il sangue dalla ferita, ma liberando Ambrosio s'avvelena essa stessa. Giunta quasi alla morte, decide di ricorrere alle arti magiche e chiede dunque aiuto ad Ambrosio per penetrare, nel cuore della notte, nel cimitero dell'abbazia. In quest'occasione, il monaco comincia a vedere dei particolari diversi nella figura della bella innamorata: innanzi tutto, nota che la donna abbandona l'aria sottomessa e si muove con sicurezza nel buio della notte, mentre vi è una «strana, quasi crudele lucentezza dei suoi occhi».⁵⁷ Dopo la discesa nei sotterranei del cimitero, Matilde confessa al suo amante di essere stata arricchita di poteri sovranaturali e, sebbene il monaco appaia titubante nel crederle, riceverà presto prova delle nuove capacità. La strega infatti, notando la crescente freddezza di Ambrosio, scopre che egli si è invaghito della giovane Antonia e pur di compiacere il proprio adorato, sceglie di aiutarlo nella conquista della ragazza. Per far sì che i desideri del religioso si avverino, essa gli racconta di aver finalmente trovato il coraggio di usare i propri poteri solo grazie al suo amore:

“Vi ricordate la notte trascorsa nei sotterranei del monastero di Santa Chiara? In mezzo a un atroce turbine di mostri evocati dalla mia parola, riuscii a far apparire lo spirito del re dei demoni e [...] egli obbedì puntualmente ai miei ordini; sembrava tremare di paura e di venerazione al mio cospetto, e mi accorsi che invece di vendere l'anima a un padrone, la mia audacia mi era valsa la conquista di un servitore.”⁵⁸

Mentre la maga parla di queste cose, il suo volto pare trasformarsi, «non era più il dolce e timido Rosario attento a non scontentare il suo maestro, [...]; era una profetessa ispirata, piena di fascino e di sapienza, una sorta di spirito maligno che gli abissi gli inviavano».⁵⁹ Ella decide poi di mostrare ad Ambrosio uno dei suoi talismani, uno specchio magico in grado di far apparire sulla sua superficie la persona a cui si pensa e riesce così a convincere il monaco dei suoi strabilianti poteri. Ormai sulla strada della perdizione, il prete partecipa all'evocazione di Lucifero che si svolge di nuovo nel buio

⁵⁷ M.G. LEWIS, A. ARTAUD, *Il monaco*, cit., p. 156.

⁵⁸ *Ivi*, p. 176.

⁵⁹ *Ibidem*.

della notte, nei sotterranei del cimitero. Spaventato e completamente agghiacciato dal terrore, Ambrosio assiste alla nuova trasformazione di Matilde:

Stava ritta come uno spirito dell'altro mondo e il monaco fu sconvolto dal mutamento che era avvenuto in lei. Aveva abbandonato la tonaca maschile e la circondava un bagliore che né la stranezza delle sue vesti né la profusione delle pietre preziose sulle braccia e intorno al collo potevano spiegare. Indossava una lunga veste bianca che portava ricamati in oro un gran numero di caratteri di un qualche indecifrabile alfabeto. Il collo e le braccia erano nudi, e i capelli le ricadevano sulle spalle come un torrente di fuoco; nella sua mano brillava una bacchetta d'oro e [...], i suoi occhi scintillanti fulminavano il monaco.⁶⁰

Con una fiala dal liquido rosso e pronunciando delle parole incomprensibili, come già visto fare da molte altre streghe, Matilde attua il suo incantesimo: il pavimento e le pareti del sotterraneo si ricoprono di fiamme, in cui la donna getta strani oggetti, tra cui dita umane e degli ornamenti ecclesiastici. Sacrificando poi il proprio sangue, la maga riesce a evocare Lucifero. In una nuvola di vapore appare «un essere la cui bellezza era superiore a ogni immaginazione. Pareva nudo, come può esserlo un angelo, e un raggio di luce accecante scaturiva a fiotti dalla sua fronte, mentre dalle sue spalle precipitavano fino a terra due immense ali rosse come sangue fresco».⁶¹ Dopo un colloquio incomprensibile tra Matilde e Lucifero, il re dei demoni decide di assecondare la richiesta della donna e le porge un ramo di mirto. Sarà proprio questo elemento a far sì che Antonia cada in un sonno profondo e incosciente. Nella sua ultima apparizione, poi, la donna comparirà in tutta la sua potenza agli occhi del disperato Ambrosio che si trova rinchiuso in una lugubre cella, in attesa del giudizio dell'inquisitore: essa veste nuovamente abiti eleganti e femminili, è adornata con sfarzo e un'enorme quantità di pietre preziose le intesse i capelli, mentre nel suo sguardo è possibile leggere una gioia sconfinata e «una fierezza imperiosa e selvaggia, che ispirava al monaco un certo malessere e offuscava il piacere di quell'apparizione».⁶²

⁶⁰ Ivi, p. 182.

⁶¹ Ivi, p. 185.

⁶² Ivi, p. 302.

Giunti a questi eventi, Matilde ha finalmente mostrato apertamente la sua natura tentatrice e malefica e «diventa spietata e inumana».⁶³ dopo aver vinto la moralità del monaco con la perdizione dei sensi, grazie alle sue arti magiche riuscirà a spingerlo al gesto più estremo dell'omicidio. Infatti, «il potere magico della donna-diavolo consiste in un uso della seduzione che porta l'uomo a una dipendenza totale»⁶⁴ ed è proprio questo ciò che accade al protagonista del romanzo; si instaura così un legame in cui la donna rappresenta la “Signora” e l'uomo il “Servo” che si sottomette al suo volere. Se a prima vista nel romanzo può apparire il contrario, poiché Matilde pare porsi al servizio di Ambrosio, nel finale del racconto il lettore scopre però che la maga altro non è che uno dei tanti demoni al servizio di Lucifero, che desiderava la perdizione dell'uomo più devoto di Madrid. Con questa scoperta il ruolo di Matilde torna a combaciare con quello più tipico della donna fatale e demoniaca che regge le fila del rapporto amoroso e morboso instaurato con le proprie vittime.

Il cardine su cui ruota il potere di Matilde è la seduzione: l'eros diviene una forza demoniaca «inesorabile e affascinante in misura direttamente proporzionale all'evocazione dei fantasmi».⁶⁵ Se Circe ammalia le sue vittime con la sua bellezza disarmante, aiutata da canti stregati e pozioni incantate, Matilde usa ugualmente corpo e voce per giungere al suo scopo. Gli occhi magnetici e profondi, proprio come quelli della Ligeia di Poe, attraggono fin da subito il monaco, mentre il viso innocente e la cascata di biondi capelli non fanno che accentuare la forza seduttiva della strega. Matilde fa uso di tutto il suo corpo per sedurre Ambrosio: prima denuda un seno «un incantevole globo [...] di una bianchezza sconvolgente»,⁶⁶ poi mentre suona per il monaco lascia aprire la sua veste «mostrando a nudo tutti i segreti del suo corpo».⁶⁷ Proprio in tale circostanza il lettore può notare la maestria della maga nell'arte musicale: al fine di intrattenere Ambrosio, essa cantava e «suonava un'aria ambigua e pesante, piena di mollezza e dove tornava sempre la stessa presenza

⁶³ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 168.

⁶⁴ F. FORNARI, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, cit., p. 19.

⁶⁵ Ivi, p. 26.

⁶⁶ M.G. LEWIS, A. ARTAUD, *Il monaco*, cit., p. 58.

⁶⁷ Ivi, p. 65.

ossessiva [...] la cui intonazione denunciava un'esperta musicista». ⁶⁸ Tentando di resistere al fascino ammaliatore di Matilde, il religioso cerca invano di chiudere gli occhi, ma la voce e le note dell'arpa giungono al cuore dell'uomo, risvegliandone i sensi assopiti e destando in lui un desiderio infuocato che lo condurrà alla perdizione totale.

Matilde, che Mario Praz inserisce tra le sue rappresentati delle *dames sans merci*, donna dalla bellezza diabolica, selvaggia e insensibile alle sorti altrui, può dunque essere considerata un'ottima rappresentante della figura qui analizzata. Essa è strega, potente e malvagia ma è anche una *femme fatale* e infatti a riguardo scrive proprio Praz: «Una linea tradizionale può [...] tracciarsi tra le figure di donne fatali fin dal primo romanticismo. In forma schematica, si potrebbe dire che a capo di questa linea sta la Matilde del Lewis [...]». ⁶⁹

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 167.

CAPITOLO QUARTO

DA STREGA A *FEMME FATALE*

4.1 La nascita della donna fatale

Come visto nel corso di quest'analisi, il modello di femminilità malvagia e stregonesca ha radici antiche: da Lilith, il demone ebraico divoratore di bambini, a Circe e Medea, donne sensuali e letali, della letteratura classica. L'archetipo della donna strega, dopo essere passato attraverso fiabe e trattati giuridici, giunge alla fine dell'Ottocento in una nuova veste. Seducente, ammaliante, caratterizzata da una bellezza tanto intrigante quanto inquietante, la nuova strega diviene la donna fatale del XIX secolo. Infatti, «la *femme fatale* è soprattutto una creazione letteraria ed artistica del tardo ottocento»¹ ed emerge come figura centrale in diversi testi e quadri dell'epoca. Nell'Ottocento, difatti, «il fatalismo, nel senso di attrazione fatale e sentimentale»² diviene una delle immagini più ampiamente usate dagli autori romantici. Nel romanzo e nel melodramma sono protagoniste donne perverse e inumane, che con il loro fascino ammaliatore sono spesso causa di amori tormentosi e passionali che possono anche condurre alla morte gli uomini divenuti loro bersaglio.

Prima del periodo romantico, la donna veniva ritratta frequentemente secondo la classica immagine di angelo del focolare, madre e sposa, mentre con il Romanticismo iniziò a profilarsi una nuova rappresentazione della figura femminile enigmatica e diabolica, dispotica e dominatrice.

¹ ELIZABETH SCHACHTER, *Un esempio di femme fatale idealizzata: il caso Svevo*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994, p. 129.

² CARMELO MUSUMARRA, *La donna fatale nella narrativa verghiana*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 25.

Secondo l'interpretazione di diversi autori, la donna fatale è «una creazione maschile di uno stereotipo di donna ed è legata alla crisi sessuale degli ultimi decenni dell'ottocento [...] quando tutte le regole che governavano fino ad allora il comportamento e l'identità sessuale sembravano crollare».³ Con l'avvento dei movimenti femministi e la diffusione delle idee d'emancipazione femminile, soprattutto in Inghilterra, Francia e Stati Uniti, la donna aveva infatti iniziato a essere percepita come una minaccia per la supremazia maschile, poiché era riuscita a raggiungere nuove posizioni in ambito sociale, facendosi portavoce di atteggiamenti rivoluzionari. Le donne divengono operaie entrano nelle fabbriche al fianco degli uomini, invadendo i loro spazi, e cessano di essere creature deboli e sottomesse. «Per tradizione le donne sono sempre state giudicate come figure del disordine che volevano distruggere ogni genere di egemonia maschile»⁴ e il successo crescente di tali movimenti progressisti non fece che alimentare questo genere di timori, causando una crisi dell'identità maschile che, difatti, si manifestò in una miriade di uomini inetti, deboli e incapaci di reagire alla vita che popolarono i romanzi del Novecento. I tentativi di resistenza da parte degli uomini non tardarono a giungere, dando vita a rappresentazioni misogine in tutte le arti: dalle donne vampiro di Edvard Munch e i quadri di Gustave Klimt che vedono ritratte «donne dorate e rapaci della Vienna fin-de-siècle»,⁵ alle pagine di autori come Baudelaire, Gabriele d'Annunzio e Théophile Gautier popolate da donne terribili e pericolose.

L'immagine della *femme fatale* è senza dubbio connotata da una forte carica misogina, poiché viene presentata come figura negativa di fronte alla quale l'uomo finisce spesso per soccombere, ma occorre anche ricordare che il gusto per l'orrido e il macabro, tipico del Romanticismo, influenzarono in modo consistente la creazione di tale stereotipo. Essa è ben rappresentata dalla *belle dame sans merci*,⁶ la bella donna senza pietà, dai lunghi capelli e dagli occhi folli, lugubre presagio di morte,

³ E. SCHACHTER, *Un esempio di femme fatale idealizzata: il caso Svevo*, cit., p. 129.

⁴ Ivi, p. 130.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nella poesia di Keats leggiamo: «Una dama incontrai / bella nei prati, figlia delle fate; / lunghi i capelli e il passo suo leggero / e gli occhi folli / [...] ella cantava / canzoni d'incantesimo. / [...] / Nella magica grotta mi condusse / là pianse disperata e sospirò / là io le chiusi i folli folli occhi / con quattro baci. / Mi cullò fino al sonno, / là misero sognai l'ultimo sogno / [...]» (JOHN KEATS, *La belle dame sans merci*, in *Poesie*, trad. it. di Mario Roffi, Torino, Einaudi, 1983, London 1819, pp. 51-53).

protagonista dell'omonima ballata di John Keats. Ugualmente, anche il Decadentismo, privilegiando tematiche irrazionali e simpatizzando con il mondo dell'occulto e del mistero, con le proprie languide e voluttuose eroine, contribuì alla creazione della figura della *femme fatale*.

4.2 Le caratteristiche della *femme fatale*

La donna fatale è «affascinante e seduttrice, lussuriosa, dominante, perversa, cinica, crudele, opportunista e dissanguatrice di uomini».⁷ Tra tutte le sue doti, spicca forse una particolare bellezza, difficile da definire. Difatti, poiché per gli autori romantici la bellezza si trova proprio in ciò che spesso sembra contraddirla, di sovente l'orrido si insinua nelle descrizioni delle protagoniste femminili, donando alle loro immagini un tocco di triste decadenza che crea quel celebre fascino maledetto decantato da numerosi poeti. La classica *femme fatale* è caratterizzata da una bellezza «intrisa di corruzione e melanconia»,⁸ che Praz definisce “bellezza medusea”, che suscita inquietudine perché appare anticonvenzionale e anormale, tanto da sfiorare la bruttezza:

La *femme fatale* non deve essere necessariamente bella. [...] la sua bellezza è di un genere tutto particolare e la sua avvenenza non ha nulla in comune con quella delle statue. Una bellezza misteriosa che può rivelare all'improvviso una inaspettata appartenenza al mondo dei mostri [...] o presentare dei particolari inquietanti (il pallore tipico dell'eroe byronico, gli occhi che sembrano essere avidi di sangue e di morte, la lieve peluria azzurrina del labbro superiore di Maria, la giovane prostituta protagonista del racconto flaubertiano *Novembre*), o ancora esibire in tutta evidenza una serie di difetti fisici che esercitano un fascino decisivo sull'uomo.⁹

La *femme fatale* appare così «connotata da dualismi: desiderata o evitata, affascinante o spaventosa, piacente o spiacevole, luminosa o lugubre»,¹⁰ essa ammalia e inquieta chi le sta di fronte.

⁷ OSVALDO DUILIO ROSSI, *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgon α, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009, p. 20.

⁸ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 37.

⁹ EMILIO GIORDANO, *Nel mondo della femme fatale*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 8.

¹⁰ O.D. ROSSI, *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, cit., p. 25.

In effetti, ciò che denota maggiormente la sua figura non è tanto la straordinaria bellezza, quanto l'aura di fascino ammaliatore che la ricopre. Le nuove streghe dei romanzi dell'Ottocento, infatti, mirano principalmente ad addescare e vincere gli uomini con i loro sguardi ipnotici e seduttori; esse fanno raramente ricorso a magici filtri e pozioni malevole, ma usano in modo sapiente il loro potere fascinoso e funesto. Grazie alla sua carica ammaliatrice, la *femme fatale* è in grado di accendere nella vittima un'ondata di desiderio, spesso deleteria e letale. Il desiderio indotto dalla donna «è così esplosivo nell'uomo che ha prescelto quale bersaglio della sua strategia di incantesimo, da trasformarsi ben presto in un bisogno pressante e implacabile».¹¹ Essa è dotata di un'incredibile abilità manipolatoria che consiste appunto in questa «capacità di amplificare ed esasperare il desiderio fino a trasformarlo in un bisogno ossessivo che non lascia spazio ad altre aspirazioni».¹² Né la giovinezza, né la salute fisica sono doti essenziali e indispensabili all'esercizio della seduzione; «ciò che trasforma una donna in una creatura fatale è una pulsione a controllare l'altro e a dominarlo, unita alla capacità di mettere in atto mezzi opportuni per conseguire tale obiettivo».¹³ Raramente, le vittime di queste malie riescono ad affrancarsi dal potere delle nuove maliarde, tanto che l'uomo, ormai invischiato nella trappola del sortilegio seduttivo, subisce una radicale trasformazione: egli diviene «una creatura fragile che per vivere dipende totalmente dalla donna».¹⁴ Il risultato è l'instaurarsi di un «rapporto “stregato”, a opera del quale la donna assume non solo un potere totale sull'uomo, ma anche quello di far scintillare il suo potere erotico dei bagliori paradisiaci e perversi».¹⁵

Come lo era stata in passato, anche tra '800 e '900 la strega appare un'esperta dei travestimenti. Se è celebre la scena tratta dalla fiaba *Biancaneve*, in cui l'invidiosa matrigna si traveste da vecchia contadina per consegnare alla giovane la mela intrisa di magico veleno, è possibile notare una notevole abilità anche nella moderna strega: «grazie a ornamenti, vesti e trucco è capace di

¹¹ ADA NEIGER, *Liturgia della seduzione*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 42.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 43.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. FORNARI, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, cit., p. 25.

sensazionali trasformazioni tutte finalizzate alla cattura dell'attenzione maschile». ¹⁶ Infatti, non è mai la bellezza naturale che seduce l'uomo di questi racconti, ma la bellezza rituale e artificiosa, che la donna stessa crea: essa diviene «fatale quando vuole esserlo, e può diventarlo quando vuole perché le sue caratteristiche umane e psicologiche glielo consentono». ¹⁷

È stata poi sottolineata da più parti la ferinità della sensualità di queste donne, caratterizzate «da sguardi allettanti, pose languide ed erotiche». ¹⁸ Si tratta di una femminilità eccessiva, una sensualità sfrontata e vorace che si esibisce per attrarre le sue prede, seminando attorno a sé morte e dolore. Ritorna in voga, quindi, lo stretto legame tra la donna e il diavolo, che aveva segnato la figura della strega nei secoli precedenti. La *femme fatale* è la donna-diavolo per eccellenza, maledetta e dannata, poiché è al diavolo che essa deve i suoi poteri ammalianti. Infatti, il suo scopo primario è sedurre: dal latino *seducere*, composto di *se* “via” e *ducere* “condurre”. Quindi, sedurre significa attrarre, sviare e avvincere e la seduzione stessa è vista «come fascino, malia (dove “malia” è opera di stregoneria per ridurre qualcuno schiavo della propria volontà)». ¹⁹

L'immagine della donna fatale si viene così arricchendo di un'aurea infernale e demoniaca, «di fascino esotici e di veleni squisiti e mortali, di ori o similori, di splendori orientali e di sfingee e orrificanti misteri [...]». ²⁰ Gli artisti, nei loro scritti, inneggiano e dipingono una donna animalesca, «insaziabile di orge erotiche, sadica e cannibalesca distruttrice di vite umane», ²¹ oppure presentano donne imperiose, vanitose ed ebbre, calcolatrici e manipolatrici, in grado di vincere gli uomini con uno solo sguardo. Così le nuove streghe, abbandonati filtri e pozioni, vestono i panni delle conquistatrici e delle seduttrici, facendo confluire i loro poteri nel fascino ammaliatore che le connota.

¹⁶ A. NEIGER, *Liturgia della seduzione*, cit., p. 43.

¹⁷ C. MUSUMARRA, *La donna fatale nella narrativa verghiana*, cit., p. 28.

¹⁸ E. SCHACHTER, *Un esempio di femme fatale idealizzata: il caso Svevo*, cit., p. 130.

¹⁹ PAOLO DOMENICO MALVINNI, *Pizze all'aglio, fenomenologia della donna vampira*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 170.

²⁰ MARIA ANTONIETTA MORETTINI BURA, *La velia è una femme fatale?*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 141.

²¹ *Ibidem*.

4.3 *Fosca*, l'attrazione del brutto

Nel 1869 Iginio Ugo Tarchetti, scrittore piemontese, pubblicò il suo romanzo più famoso, *Fosca*, uscito prima a puntate sulla rivista «Pungolo» e poi, sempre nel medesimo anno, in volume. Lo scritto è un ottimo rappresentante della poetica del movimento italiano artistico-letterario della Scapigliatura, nato negli anni Sessanta dell'Ottocento nell'Italia settentrionale. Morte, amore e caducità, che assumono toni morbosi ed esasperati, sono i temi prediletti dalla Scapigliatura e sono evidenziabili anche nel romanzo di Tarchetti.

Fosca è il racconto in prima persona delle memorie del protagonista Giorgio, un giovane soldato che intrattiene una relazione amorosa con la bella Clara, una donna sposata ma infelice. Clara è una giovane dolce ma giusta e forte; è bella e piena di vita e porta la serenità e la felicità nella vita del protagonista, facendogli conoscere un amore sincero e puro. Poco dopo la nascita del novello sentimento, Giorgio viene però trasferito in un piccolo paese sperduto e deserto per prestare servizio militare, dovendo così separarsi momentaneamente dall'amata. Qui stringe amicizia con il colonnello a capo della guarnigione a cui è assegnato e comincia a frequentare la sua casa. Subito Giorgio sente parlare di Fosca, cugina del colonnello e sua unica parente, ma per diversi giorni ne deve rimandare la conoscenza, poiché la giovane è costretta a letto da una malattia. Fin dalle prime battute, viene a manifestarsi una delle principali caratteristiche di Fosca: ella è malata, inferma e debole. Contrariamente alla gaiezza e alla salute di Clara, essa «è la malattia personificata, l'isterismo fatto donna».²² Interessante che la protagonista venga definita isterica, poiché se già nel mondo classico tale infermità era attribuita esclusivamente alle donne, è nella prima metà dell'Ottocento che nasce la psicologia medica che lavorerà a lungo sull'isteria. Con tale termine, derivante dal greco ὑστέρα²³ “utero” e per ciò per lungo tempo riservata al solo mondo femminile, si indicava una serie di patologie nevrotiche particolarmente intense, caratterizzate dalla presenza di febbri, convulsioni, allucinazioni

²² IGINIO UGO TARCHETTI, *Fosca*, Milano, Mondadori, 2017 (1869), p. 36.

²³ Nell'antichità, tale malattia era associata agli spostamenti dell'utero che non si riteneva un organo fisso nella propria sede. Secondo gli antichi, esso poteva muoversi all'interno del corpo e spesso ne era causa l'astinenza sessuale, tanto che tra i migliori rimedi offerti da Ippocrate, il primo ad aver distinto isteria ed epilessia, vi era consigliato il matrimonio.

e attacchi epilettici che stremavano i soggetti, lasciandoli debilitati per diverso tempo. Tale è infatti la condizione di Fosca, affetta spesso da febbri e convulsioni che le tolgono le forze costringendola al letto. Dalle parole del medico, il lettore viene a conoscenza della particolare condizione della donna: essa «è una specie di fenomeno, una collezione ambulante di tutti i mali possibili. [...] è una malattia che è fuori dalla scienza»,²⁴ in cui le convulsioni isteriche sono il minore dei mali. In effetti, a causa del suo stato infermo, per diverso tempo la protagonista appare come un'ombra assente, ma allo stesso tempo presente nella vita di Giorgio: vi è alla tavola del colonnello un posto sempre apparecchiato ma vuoto, il posto di Fosca, con il coperto pronto e un fiore fresco in uno dei suoi bicchieri, mentre quotidianamente il protagonista si sente in obbligo di informarsi sulle sue condizioni di salute, divenendo presto amico anche del medico della donna. Tuttavia la presenza di Fosca viene annunciata un giorno, durante un pranzo, «da urla acute e strazianti»²⁵ che fanno trasalire il giovane, provocando in lui uno stato di ansia e sconforto, poiché «mai egli aveva immaginato ci potesse essere qualche cosa di simile nella voce umana»,²⁶ e gettano così la prima nota tenebrosa sulla figura della giovane.

L'incontro vero e proprio tra Giorgio e la protagonista del romanzo avviene durante una colazione in casa del colonnello, dove subito il giovane rimane colpito dall'aspetto della ragazza:

Dio! Come esprimere colle parole la bruttezza orrenda di quella donna! Come vi sono beltà di cui è impossibile il dare una idea, così vi sono bruttezze che sfuggono ad ogni manifestazione, e tale era la sua. Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonia di fattezze – ché anzi erano in parte regolari – quanto per una magrezza eccessiva, direi quasi inconcepibile a chi non la vide. [...] un lieve sforzo d'immaginazione poteva lasciarne travedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa, di cui un ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi, quali non vidi mai in altra donna, aumentava ancora la sproporzione.²⁷

²⁴ I.U. TARCHETTI, *Fosca*, cit., p. 40.

²⁵ *Ivi*, p. 39.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 43.

Fosca è una donna brutta. La magrezza esagerata, elemento già visto ripetersi nelle figure di diverse megere, il volto pallido scavato dalle sofferenze e dai patimenti della malattia ne esaltano le proporzioni per nulla aggraziate, mentre, di nuovo, una massa voluminosa di capelli corvini (come accadeva per Ligeia) sovrasta tutta la sua figura. Nonostante l'aspetto sgradevole, gli occhi di Fosca sono però notevoli: in essi si concentra tutta la vita che manca alla sua figura, sono «nerissimi, grandi, velati – occhi d'una beltà sorprendente».²⁸ I suoi modi, poi, sono dolci, cortesi ed educati; è una fanciulla posata e distinta, che veste con massima eleganza, ma ciò nonostante non le è possibile nascondere la sua bruttezza. Ella stessa lo ammette, parlando direttamente al protagonista verso il quale prova fin da subito un forte interesse: «temeva di dispiacervi, sono così brutta!».²⁹ Eppure ciò non frena i suoi sentimenti per Giorgio, che sente un'anima affine e delicata, assai diverso dagli altri soldati rozzi e grossolani che frequentano la casa del cugino. Questi secondo Fosca sono ignoranti e superficiali, la deridono e la considerano «dispettosa, volubile, ironica, spesso cattiva».³⁰ Inizia quindi a insinuarsi il dubbio che la protagonista non sia, in realtà, come vuole far credere, tanto che dopo la prima passeggiata tra i giardini diroccati di un vecchio castello, Giorgio si domanda quale sia la vera natura di Fosca: «Quella donna era realmente buona, realmente ingenua? O non era che un essere infinto, astuto, corrotto?».³¹

Cercando la compassione del giovane, Fosca riesce a farsi promettere una sincera amicizia che tuttavia turba Giorgio, facendolo sentire in colpa nei confronti della sua Clara. Egli nota, infatti, di essere finito nelle mire della giovane cugina del colonnello, che gli riserva le più tenere cure e attenzioni, cercando di non perdere occasione per stargli accanto. Ella tuttavia «sapeva porre tant'arte in dissimulare questa predilezione, che nessuno se n'era avveduto»,³² tranne il diretto interessato. Infastidito e imbarazzato da tali atteggiamenti, Giorgio tenta di mostrarsi apatico e indifferente, ma quando Fosca accosta inavvertitamente il proprio braccio al suo, toccandolo, con il semplice gesto di

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ivi*, p. 56.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 59.

³² *Ivi*, p. 60.

scostarsi, egli provoca nella giovane una terribile crisi nervosa. Colpito dalle laceranti sofferenze di Fosca e ormai a conoscenza del profondo affetto che essa prova per lui, Giorgio decide di scriverle una lettera per rivelarle che il suo cuore appartiene a un'altra donna. La giovane, seppur evidentemente sofferente, tenta di ostentare una nuova freddezza nei confronti del soldato e si ritira per diverso tempo a causa di una nuova crisi della sua malattia. Improvvisamente però le sue condizioni di salute si aggravano, tanto che comincia a spargersi la voce che Fosca sia in fin di vita. Impreparato di fronte a questa notizia, Giorgio si trova nuovamente in preda ai sensi di colpa, temendo che ella possa morire per il suo rifiuto. Il medico personale di Fosca gli conferma, in effetti, tale teoria e gli chiede di farle visita come ultimo favore alla morente. Spinto dalla pietà, Giorgio decide di assecondare il desiderio della donna e si reca nei suoi appartenenti in segreto, durante la notte, con l'aiuto del medico. Qui vi trova una giovane consunta e ormai sull'orlo della pazzia, che lo prega di baciarla e di abbracciarla, come gesto estremo per una povera moribonda, che Giorgio asseconda totalmente annichilito.

Ha così inizio il pieno sfogo del folle desiderio di Fosca che trascina il protagonista in una spirale di disperazione e patimento, costretto a sopportare le assidue richieste e la tremenda voluttà della ragazza. Essa continua a chiedergli pegni d'amore: un fazzoletto, un bouquet di fiori baciato e riconsegnato all'amata, un nastro imbevuto del suo profumo. Costringendolo a vivere come due amanti e vedendo finalmente assecondati i propri piani amorosi, Fosca riesce però a superare l'ultimo terribile attacco di febbri, intraprendendo la via della guarigione. Tuttavia, l'ossessiva persecuzione amorosa nei confronti del suo amato non lascia scampo a Giorgio:

Passavamo quasi tutta la giornata assieme. Al mattino la vedeva da sola [...]; alla sera suo cugino si tratteneva qualche ora con noi; poi finiva coll'uscire e col lasciarci soli da capo. Spesso Fosca teneva il letto, e io vegliava al suo capezzale gran parte della notte. Era impossibile ribellarsi a quelle esigenze, impossibile allontanarsi da lei un istante più presto di ciò che era inesorabilmente necessario, o lasciarle apparire soltanto l'affanno in cui mi poneva quel sacrificio.³³

³³ Ivi, p. 122.

Nei momenti in cui Giorgio tentava una minima opposizione, la reazione di Fosca sfociava in terribili convulsioni che facevano temere il peggio per la giovane, spaventando profondamente il soldato che non era in grado di reggere il peso che avrebbe potuto gettare sulla sua coscienza la morte, per causa sua, della ragazza. Giorgio inizia così a rassegnarsi alla tortura, alle lunghe ore passate a esaudire ogni desiderio di Fosca, conscio che ogni minima disubbidienza poteva esserle fatale. Durante gli attacchi della sua malattia, poi, le sofferenze del protagonista aumentavano assieme ai dolori della giovane; essa era colta da fortissime emicranie durante le quali si avvinghiava con forza al soldato per lasciarlo solamente quando finalmente cessavano i tormenti. In quei frangenti, scrive Giorgio: «Io rimaneva tra le sue braccia, inerte, muto, inorridito, cogli occhi chiusi per non vederne il volto».³⁴ Ella lo costringe, poi, a pronunciare frasi amorose che essa stessa gli suggerisce, parola per parola, a scriverle lettere d'amore da lei dettate, gli impone di assaggiare ogni sua medicina per poi scoppiare in lacrime, strappandosi i capelli, conscia delle illusioni in cui vive.

Eppure, nei rari momenti di salute e lucidità, Fosca diviene tutt'altra persona: è amabile, dolce, i suoi modi si fanno aggraziati e la sua voce è delicata, tanto che «si poteva rimanere incantati della sua compagnia».³⁵ Le vesti da camera lasciano il posto a inebrianti profumi e abiti di estrema eleganza, sfarzosi, che fanno intuire una verace voluttà.

Tuttavia, nel protrarsi di tale situazione un pensiero assilla la mente del protagonista, terrorizzandolo:

il pensiero fisso, continuo, orrendo, che quella donna volesse trascinarci con sé nella tomba. Essa doveva morire presto, ciò era evidente. Il vederla già consunta, già incadaverita, abbracciarmi, avvinghiarmi, tenermi stretto sul suo seno durante quei spasmi, era cosa che dava ogni giorno maggiore forza a questa fissazione spaventevole.³⁶

³⁴ Ivi, p. 123.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, pp. 125-126.

Effettivamente, anche le condizioni di salute di Giorgio peggiorano a vista d'occhio: egli è smagrito, pallido, ha perso la naturale gaiezza del suo carattere ed è spesso malinconico e cupo. Dopo un'uscita con Fosca, in cui lascia intravedere alla giovane lo sfinimento a cui lo ha condotto, il soldato chiama il medico per un malore che lo ha costretto a letto e questi è chiaro nella sua diagnosi: egli si sta lentamente consumando, è debilitato e finirà per morire se non si allontana da Fosca. Questa, invece, sembra amare e adorare, se possibile ancora di più, il povero Giorgio e dice infatti: «Oh, come sei bello così malato [...] se tu non soffrissi vorrei vederti sempre così. Farei patto di passare tutta la mia vita in questo modo, vicino al tuo letto a guardarti».³⁷ Le condizioni del giovane in effetti peggiorano, tanto che egli non può più uscire di casa e il medico gli impone un riposo continuo, suggerendogli una risoluzione necessaria quanto estrema: la fuga. Il tentativo di sfuggire alle grinfie di Fosca però è inutile: questa, venuta a sapere del piano del suo amante, decide di seguirlo e, una volta scoperta, ammetterà candidamente di voler perseguire il giovane ovunque egli decida di andare. Neppure di fronte all'evidenza Fosca si vuole opporre ma, anzi, nel momento in cui Giorgio dichiara di non amarla, ella getta il suo terribile pronostico: «“Oh, tu mi amerai” esclamò ella con voce terribile “tu mi amerai!”».³⁸

Tuttavia, la situazione precipita irrimediabilmente: Giorgio viene trasferito a Milano, dove vive Clara, la donna di cui è innamorato, ma la notizia giunge mentre si trova a pranzo dal colonnello e Fosca, incapace di nascondere lo sconvolgimento, palesa davanti a tutti i commensali il sentimento che la lega al giovane. Offeso nell'orgoglio e sconvolto dalla scoperta della relazione, il colonnello decide di vendicare l'onore della cugina sfidando a duello l'amico che a suo parere si è intrufolato nella sua casa per approfittare della giovane inferma. Tra tali disgrazie, giunge anche una lettera di Clara, in cui essa tronca la relazione con il soldato: la sua famiglia versa in cattive condizioni economiche, il marito ha grossi problemi, ed ella sente la necessità, soprattutto per il bene del figlio, di riavvicinarsi all'uomo che ha sposato. Ormai in preda ai deliri e alla follia, disperato e sconvolto

³⁷ Ivi, p. 140.

³⁸ Ivi, p. 154.

dagli ultimi avvenimenti, in preda agli spasimi, Giorgio prega il medico di avere un ultimo favore prima di affrontare il duello con il colonnello: egli desidera rivedere Fosca un'ultima volta e vuole penetrare nelle sue camere prima dell'imminente sfida.

Giunto a tal punto, il lettore assiste a un repentino mutamento nell'animo del protagonista: Giorgio, da mesi orripilato e atterrito dall'aspetto di Fosca, riesce ora a scorgere in lei una parvenza di bellezza. Egli non vede più nella donna un essere dalla spaventosa bruttezza, una megera che lo tormenta e lo assilla, ma vi riconosce invece un'amante meritevole del suo cuore e del suo amore, a differenza di Clara che, dopo innumerevoli promesse, lo ha abbandonato alla prima difficoltà. Profondamente convinto della menzogna delle promesse d'amore della donna, Giorgio riconosce a Fosca il merito di averlo amato sinceramente e profondamente fin dall'inizio, incurante dell'opinione altrui e delle chiacchiere, e si scopre così anch'egli innamorato di lei:

Il suo volto pareva illuminato da un entusiasmo gagliardo che ne rendeva meno sgradevole le deformità; le guance leggermente rosate, i capelli nerissimi ed abbondanti che contornavano il suo volto come in una cornice d'ebano, il vivo contrapposto della sua veste di mussola bianca l'assomigliavano ad una visione fantastica; in quel momento nessuno avrebbe detto che Fosca era assolutamente brutta. [...] Oh! Sì, Fosca soltanto aveva meritato il mio amore, ella sola mi aveva amato, ella che aveva sfidato il ridicolo, il disprezzo, la collera; ella aveva rinunciato al suo orgoglio di donna, domandando per pietà ciò che le altre danno per debolezza, per vanità o per vizio.³⁹

A tale riflessione, seguono finalmente le due parole che Fosca ambiva udire sopra ogni altra cosa: il «t'amo»⁴⁰ spontaneo e sincero di Giorgio. In preda a un'euforica gioia, finalmente giunta al suo scopo, Fosca perde per un momento la debolezza della malata: è una «creatura selvaggia»,⁴¹ le cui braccia, seppur esili, stringono l'amato «come corde [...] in un amplesso soffocante».⁴² La protagonista, armata di una nuova forza, pretende però un'ultima prova d'amore da Giorgio e gli

³⁹ Ivi, p. 183.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 188.

⁴² Ivi, p. 184.

chiede, come pegno estremo del suo affetto, una notte d'amore in seguito alla quale essa muore «felice, illusa, soddisfatta».⁴³ Dopo ciò, Giorgio riesce a uscire incolume dal duello ma si ritrova malato, colto da quell'infermità terribile di cui aveva provato tanto orrore, lasciata in eredità da Fosca. Atroci dolori al petto, contrazioni muscolari, il respiro affannoso e dolori strazianti: la malattia di Fosca si è ormai trasfusa nel protagonista.

Fosca «è uno dei tanti esempi di donna fatale dall'aspetto repellente e dal corpo corroso dalla malattia»,⁴⁴ emblema della *femme fatale* che non deve essere necessariamente bella. Nonostante i suoi difetti fisici, la sua deformità e la salute cagionevole, ella riesce ad attirare nella sua rete l'uomo che ha scelto. Non è la classica strega che si arma di calderone e incantesimi per ottenere ciò che vuole, eppure i termini che lo scrittore utilizza sono assai indicativi: ella ammalia, strega, incanta. I suoi occhi lampeggiano di una vita che non appartiene al suo corpo, sono neri e profondi, come quelli di molte altre figure analizzate in questa ricerca. Inoltre, Fosca è una donna che possiede un'«intelligenza robusta, fina, perspicace»,⁴⁵ dotata di una vasta cultura e di passioni eccezionali. Tuttavia, il carattere volubile e capriccioso ne fanno un personaggio volitivo, incostante, capace di terribili eccessi: «passava da un abbandono di dolore ad un abbandono di gioia, da un eccesso di pietà ad un eccesso di egoismo, repentinamente, senza causa».⁴⁶

Pur avvicinandosi a Fosca per pietà, Giorgio rimane invischiato in un legame che non riesce a scindere: consapevole del rapporto nocivo e morboso che li lega, egli non può far altro che rimanere in balia del fascino malsano della donna. Tra attrazione e repulsione, grazie agli sguardi e al potere che è in grado di esercitare sull'uomo, Fosca riesce a trascinare Giorgio in una relazione amorosa malata e fatale. Evidentemente, l'attrazione per il funereo e la morte, di cui Fosca con il suo corpo emaciato e il viso scheletrico è manifestazione, giocano un ruolo predominante in tutto il romanzo e sono proprio la causa primaria che spinge il giovane soldato ad avvicinarsi alla sua *femme fatale*.

⁴³ Ivi, p. 193.

⁴⁴ A. NEIGER, *Liturgia della seduzione*, cit., p. 43.

⁴⁵ I.U. TARCHETTI, *Fosca*, cit., p. 42.

⁴⁶ Ivi, p. 142.

Fosca possiede, dunque, molte delle caratteristiche già incontrate nella figura della strega e il suo potere ammaliatore e le sue abilità nell'attirare a sé la propria preda ne fanno un ottimo esempio della nuova immagine di strega affascinante e letale.

4.4 Il fascino provocante della Lupa verghiana

Giovanni Verga pubblicò per la prima volta la raccolta di racconti *Vita dei campi* nel 1880 e rieditò una nuova versione, ampliata, nel 1897. Tale raccolta si può inserire nella corrente del Verismo, movimento letterario a cui appartengono la maggior parte delle opere dello scrittore siciliano. Il Verismo, influenzato dal Positivismo e sulla scia del Naturalismo francese, intendeva dare una visione veritiera e impersonale della realtà sociale del tempo, denunciando spesso sfruttamenti, povertà e maltrattamenti.

La Lupa, la novella presa in esame ai fini di questa ricerca, ha per protagonista donna Pina, detta la Lupa. Fin dalla prima descrizione è possibile capire che si tratta di una donna dotata di una femminilità aggressiva, affascinante e conturbante:

Era alta, magra: aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano il segno della croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata.⁴⁷

Alta, pallida, dal seno prosperoso e le labbra rosse: la Lupa si presenta fin dalle prime righe del racconto come una donna provocante. La sua bellezza indiscutibile è però resa inquietante dal pallore malarico che la connota, sul quale spiccano due occhi neri «da satanasso».⁴⁸ La fama di donna fatele è nota a tutto il paese e le altre donne, consapevoli del potere ammaliatore della Lupa, la evitano,

⁴⁷ GIOVANNI VERGA, *La Lupa*, a cura di Sarah Zappulla Muscrà, Palermo, Novecento Editore, 1991 (1880), p. 53.

⁴⁸ *Ibidem*.

considerandola il demonio in persona. Gli uomini, invece, le sue vittime, ne sono inspiegabilmente attratti: essa «se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli»,⁴⁹ sfruttando ovviamente il suo sguardo magnetico. Donna Pina, inoltre, non frequenta mai la chiesa «né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi»⁵⁰ e lo stesso parroco ha perduto l'anima per la sua bellezza. La Lupa, in cerca di nuove prede, posa gli occhi su un giovane ragazzo che lavora nei campi con lei, Nanni, ma questo, insensibile al fascino provocatorio della donna, desidera invece in sposa la figlia Maricchia. Disperata per il primo rifiuto, la donna non si dà pace: comincia a evitare il giovane, si rinchiude in casa, continuando a pensare a come sedurre l'amato, fin quasi ad ammalarsi. Alla fine, la Lupa decide di dare in sposa a Nanni Maricchia, triste e sconsolata perché consapevole che nessuno l'avrebbe mai sposata per gli atteggiamenti della madre. Pur rifiutando all'inizio la proposta di Nanni, alla fine Maricchia cede su costrizione della madre, ignorandone però i terribili piani. La Lupa, infatti, pur avendo dato in sposa la figlia al giovane, non ha depresso le mire su di lui. Ella continua infatti a tentarlo, presentandosi nell'aia nelle ore più torride del pomeriggio quando, come scrive Verga, «non ne va in volta femmina buona».⁵¹ Nanni la scaccia, ma a lungo andare crolla di fronte alle insistenti *avances* della donna. Maricchia piange disperata, consapevole dei misfatti della madre, e giunge addirittura a denunciarla al brigadiere del paese, che convoca Nanni minacciandolo della forca. Il giovane non tenta nemmeno di discolarsi, pregando solamente di essere liberato dalla Lupa:

- È la tentazione! diceva; è la tentazione dell'inferno! Si buttò ai piedi del brigadiere supplicandolo di mandarlo in galera.

- Per carità signor brigadiere, levatemi da questo inferno! Fatemi ammazzare, mandatemi in prigione; non me la lasciate veder più, mai! Mai!⁵²

Poco dopo Nanni è colpito al petto dal calcio di un mulo e ne è ridotto in fin di vita. Viene chiamato il parroco per l'ultima confessione, ma questo si rifiuta addirittura d'entrare se la Lupa non

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ivi*, p. 55.

⁵² *Ivi*, p. 57.

abbandona prima la casa. È interessante che Verga riporti tale particolare, forse indizio della natura demoniaca e soprannaturale della Lupa, quasi che la sola presenza della donna potesse essere un pericolo per il sacerdote e i suoi sacramenti.

Nanni riesce tuttavia a riprendersi dal duro colpo ma la Lupa non gli dà pace, continuando a tentarlo e perseguitarlo ovunque. Egli la prega, le chiede di andarsene, di non farsi più vedere ma ogni preghiera è inutile. Nanni si rivolge anche alla Chiesa, consapevole di essere caduto nell'incantesimo della tentazione diabolica della donna, cercando qualsiasi mezzo per liberarsene:

[...] avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo. Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle messe alle anime del Purgatorio e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere.⁵³

L'assillante persecuzione della Lupa lo porta allo sfinimento, tanto che Nanni giunge addirittura a minacciare di morte la donna: «Sentite! le disse, non ci venite più nell'aia, perché se tornate a cercarmi, come è vero Iddio, vi ammazzo!». ⁵⁴ Di fatto, nella conclusione della novella, si prospetta un finale tragico che lascia presagire la realizzazione delle minacce da parte di un Nanni frastornato e ormai sull'orlo della pazzia:

Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e, mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! Malanno dell'anima vostra! balbettò Nanni.⁵⁵

Verga non ci fornisce nessuna informazione su ciò che avviene dopo. Ci descrive solamente un giovane stralunato e pallido che, con una scure in mano, va incontro alla donna che gli ha rovinato

⁵³ Ivi, p. 58.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

la vita. È facile intuire che l'uomo, ormai distrutto e sfinito dalla rovina in cui l'ha condotto la Lupa, voglia tentare di liberarsi dal suo potere. Rimane tuttavia il dubbio che sia la donna ad avere la meglio, dato che non pare essere minimamente intimorita o spaventata dal fare minaccioso con cui Nanni le si avvicina.

Effettivamente la Lupa è un personaggio anomalo nella narrativa verghiana; essa trasgredisce dal normale modello femminile rurale siciliano dipinto nelle altre opere di Verga, che è invece incarnato dalla sottomessa Maricchia, che ben rappresenta la donna silenziosa e mesta che spesso subisce inerme soprusi e violenze. La madre, invece, è una donna sfrontata «i cui comportamenti sono interamente legati all'imperio dei sensi, non soltanto al sesso».⁵⁶ Lo stesso soprannome che le ha affidato il paese mostra una donna ferina e brutale, animalesca nei suoi istinti ed essa viene, infatti, descritta come “insaziabile” di ogni desiderio, vorace e passionale. È proprio la passione il sentimento che più la caratterizza: cioè «una fortissima spinta, determinata ad ottenere ciò che si vuole, ad ogni costo».⁵⁷ Essa desidera implacabilmente Nanni e il suo desiderio sensuale si carica di una luce tragica, «è una sofferenza, un'agonia»:⁵⁸ sente le sue carni ardere per lui e prova quella stessa sete «che si ha nelle ore calde di giugno, in fondo alla pianura».⁵⁹ Se all'inizio Nanni, giovane e inesperto, se ne ride di quella donna che ha posato gli occhi su di lui, a lungo andare, cede agli “occhi di carbone” che la Lupa gli pianta addosso e non riesce a sfuggire alla forza diabolica dell’“incantesimo” della suocera.

Dalla descrizione fisica fornita dall'autore pare che la Lupa incarni i tratti peculiari detenuti dalla strega nell'immaginario popolare: la magrezza, il marcato pallore, i lunghi capelli corvini e gli enormi occhi scuri colpiscono fin dall'inizio del racconto il lettore, gettando un velo di inquietudine che permane fino alla fine. Ella sembra diffondere tra la gente «una specie di terrore religioso, diffuso in tutto il racconto, per il peccare disperato e fatale»:⁶⁰ le donne si fanno il segno della croce vedendola passare, il parroco non osa entrare in casa se essa è presente e Nanni si rivolge al sacerdote per

⁵⁶ C. MUSUMARRA, *La donna fatale nella narrativa verghiana*, cit., p.35.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ LUIGI RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1971, p. 104.

⁵⁹ G. VERGA, *La Lupa*, cit., p. 54.

⁶⁰ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 103.

liberarsi di lei. Pina non frequenta mai la chiesa ed è rilevante il fatto che Verga fornisca tale dettaglio, quasi a indicare non solo il suo rapporto antitetico con la religione, ma anche la sua esclusione da quei rituali che univano la comunità dei piccoli paesi rurali. La Lupa è certo una donna emancipata, ma pare quasi essere isolata ed emarginata dal resto del paese; non solo viene evitata dalle donne che ne hanno paura, ma anche gli uomini, pur lavorando al suo fianco nei campi, paiono non intrattenere rapporti con lei, consapevoli forse dei suoi poteri ammaliatori. E, come visto, l'isolamento era uno dei tratti tipici della donna stregonesca già all'epoca della letteratura greca.

Non va poi dimenticato tutto il furore e la risolutezza della protagonista. Se Maricchia alla fine cede, piange e si dispera senza ottenere nulla, la madre riesce invece a giungere al suo scopo. La Lupa è una donna decisa, sicura di sé, che non si dà per vinta, anche a scapito della sua stessa vita. Il rapporto incestuoso con il genero non ferma la donna, non placa il suo desiderio, ma anzi fa solo parte del piano progettato dalla Lupa per essere più vicina a Nanni. Il furore distruttivo di questa donna è avvicinabile a quello di Medea: entrambe incuranti delle ripercussioni dei loro atti, agiscono in preda a un *furor* terribile e spietato. Ella sembra volere sacrificare persino la propria figlia, ugualmente a quanto fece l'eroina greca, solo al fine di giungere al proprio obiettivo: per convincere Maricchia al matrimonio, «l'afferrò pe' capelli davanti al focolare, e le disse co' denti stretti: – Se non lo pigli ti ammazzo»,⁶¹ mostrando un carattere violento e superbo. La Lupa con un carico di papaveri rossi tra le braccia, il cui colore anticipa probabilmente il delitto passionale che sta per compiersi, giunge anche a volersi privare della propria vita, andando fiera e sicura, quasi con fare provocatorio, contro la scure di Nanni che pallido per la paura, balbettante e frastornato risulta essere comunque il perdente.

⁶¹ G. VERGA, *La Lupa*, cit., p. 55.

4.5 Malombra

Marina Crusnelli di Malombra è la protagonista del romanzo omonimo *Malombra*, pubblicato nel 1881 da Antonio Fogazzaro. Il romanzo, piuttosto intricato e corposo, racconta la storia di una giovane orfana che abita con il vecchio zio, il conte Cesare d'Ormengo, in un cupo castello di un piccolo paese lombardo. La giovane non vive di buon grado la situazione; ella si ritrova rinchiusa assieme a un uomo austero e severo con cui ha ben poco in comune, in un paesetto di provincia abitato da poveri contadini e mercanti. Lo zio, poi, disapprova la maggior parte delle sue abitudini: odia la musica, mentre Marina l'adora, non approva la lettura dei romanzi francesi al contrario della nipote che ha un'ampia biblioteca fornita di essi, egli non ambisce a viaggiare e non s'interessa della mondanità, mentre ella vorrebbe fuggire dal piccolo borgo per le grandi città europee, sfarzose e luccicanti. Dopo un inizio di convivenza burrascoso, la ragazza decide di «conquistar lo zio, impadronirsene del tutto»⁶² e tenta di mostrarsi mansueta e cordiale al fine di ottenere una via di fuga dal palazzo. A tal scopo, Marina cerca addirittura di convincere il medico a spingere lo zio a farla soggiornare altrove, adducendo la scusa che la sua salute risenta dell'aria poco salubre del piccolo paesino. Si nota dunque fin da subito l'aria civettuola e fascinosa nella figura di Marina che, con una penetrante occhiata e parole allusive provoca nel medico un forte turbamento, «come uno zucchero di menta inglese al primo posarsi sulla punta della vostra lingua vi irradia per le viscere un'aura non capite bene se di fuoco o di gelo, una specie di puro lume sensibile al gusto, che sembra invadere tutto l'essere vostro».⁶³

Le mire della giovane donna non vanno a buon fine ma un evento inatteso muta profondamente le sue intenzioni: una sera, notando un anello incastrato in una fessura di uno stipo della sua camera, scopre un cassetto segreto contenente degli oggetti e una lettera. Si tratta di uno scritto sconnesso e confuso, firmato da Maria Cecilia Varrega di Camogli, prima moglie del conte Emanuele d'Ormengo, padre dello zio di Marina; nella lettera la donna afferma di stare per morire ma di voler lasciare delle

⁶² ANTONIO FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Feltrinelli, 2011 (1881), p. 92.

⁶³ Ivi, p. 99.

tracce per la sua reincarnazione, che avrebbe trovato le sue parole e avrebbe dovuto vendicarla dei terribili mali che i d'Ormengo le avevano inflitto. Il marito, infatti, l'aveva segregata nel castello con l'accusa di averlo tradito con un giovane ufficiale, Renato, ed ella era impazzita tanto da morire. Marina subito non crede di poter essere l'incarnazione di Cecilia e gli oggetti nel vano segreto confermano i suoi pensieri: la ciocca di capelli biondi è troppo chiara per assomigliare ai suoi, il guanto da donna le va strettissimo, mentre nello specchietto e nel libro di preghiere non riconosce nulla che le sia familiare. Eppure, Marina comincia a sentire una leggera inquietudine crescere dentro di sé, è agitata e ha paura, sente il sangue correre tempestoso e la volontà venirle meno; ode delle voci e dei sospiri e ricorda di aver veduto almeno un paio di volte un'immagine sinistra affacciarsi dalla finestra di quella camera. Troppo agitata e sopraffatta dalla situazione, Marina sviene e per diverso tempo rimane vittima di una violenta febbre cerebrale.

Dopo un mese e mezzo di malattia, finalmente Marina torna a stare bene, ma ella appare diversa, ha cambiato atteggiamenti e abitudini. In primo luogo,

Era pallida, aveva gli occhi assai più grandi del solito e velati da un languore attonito. [...] l'espressione di quella fisionomia era mutata. Tutte le linee apparivano più decise: l'occhio aveva tratto tratto degli stupori insoliti, oppure un fuoco triste che non gli si era mai veduto. Quel velo di dissimulazione, in cui Marina si era venuta avvolgendo, scomparve. La memoria delle sue piccole ipocrisie d'una volta la irritava. La sua eleganza, prima correttissima per non offendere l'austero zio, e per accordarsi all'ambiente, pigliò un accento strano, provocatore.⁶⁴

Mentre prima Marina tentava di non turbare lo zio con le sue letture e la musica, ora una mole enorme di romanzi e drammi francesi compare nella biblioteca comune e il pianoforte suona a tutte le ore, incurante della presenza infastidita del conte. Inoltre, la protagonista pare aver abbandonato ogni tentativo di fuga dal castello, che ora reputa anzi il suo luogo ideale. Anche il rapporto con la religione di Marina è mutato; se prima aveva cessato di praticare ogni culto cristiano, sulla spinta dell'agnosticismo dello zio, ora frequenta assiduamente la chiesa. Eppure, si tratta di una devozione

⁶⁴ Ivi, p. 111.

assai bizzarra

perché alla messa festiva non la si vedeva mai comparire. Andava in chiesa quando non c'era nessuno, talvolta di mattina, talvolta di sera. Un giorno che la trovò chiusa andò risolutamente dal curato a cercar la chiave. La serva del curato ebbe a rimaner di stucco a rimirar aprendo l'uscio alla "Signora del Palazzo", e più ancora udendosene chiedere la chiave della chiesa.⁶⁵

È interessante fare attenzione a tale evento. Infatti, la serva del curato vorrebbe, di primo istinto, «chiuderle la porta in faccia»,⁶⁶ ma, scrive Fogazzaro, «le labbra osarono solo dire che ne avrebbe riferito al padrone al quale corse subito raccomandandogli di trovare un pretesto per non dare la chiave a quella strega».⁶⁷ Salta subito agli occhi il termine "strega", usato molto probabilmente in modo spregiativo piuttosto che in maniera realistica, ma risulta comunque rilevante il fatto che l'autore abbia voluto usare proprio tale parola per indicare Marina.

Le avvisaglie di un mutamento più profondo si notano quando la ragazza scrive una lettera all'autore del *Sogno*, romanzo italiano scritto dal giovane Lorenzo, e si firma Cecilia: ricevendo risposta, Marina «palpitò leggendo il nome di *Cecilia* a capo della lettera e nella chiusa. Naturalissimo che ci fosse, ma pur ne ebbe una impressione profonda».⁶⁸ In un'altra particolare circostanza, poi, è possibile vedere una reazione spropositata nella protagonista: ella si trova nel giardino del castello per intrattenere, chiacchierando, degli amici dello zio. Improvvisamente i discorsi ricadono sulla leggenda della Matta del castello e gli invitati desiderano che il segretario del conte narri la storia della prima moglie del vecchio conte d'Ormengo, richiusa nel palazzo e impazzita. Si tratta proprio della storia di Cecilia, della donna di cui Marina si sente fatalmente la reincarnazione: la ragazza, udendo le malevole insinuazioni degli uomini sulla condotta della contessa, che avrebbe ricevuto solamente una pena adeguata al peccato commesso, reagisce violentemente. Dopo essersi alzata,

⁶⁵ Ivi, p. 112.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 118.

dando le spalle ai convitati, tentando di placare la propria ira sfrondando «nervosamente con la destra un ramo di passiflora»,⁶⁹ riprende con voce collerica uno degli invitati andandosene poi sdegnata con fare impetuoso. A seguire l'autore inserisce un'interessante osservazione, scrivendo che «Medusa non avrebbe impietrato meglio di lei quel gruppo di uomini»⁷⁰ e facendo dunque nuovamente riferimento alla giovane protagonista richiamando un essere sovranaturale, quale fu la celebre Medusa,⁷¹ la gorgone dalla chioma viperina in grado di rendere pietra chiunque incrociasse il suo sguardo.

Nel frattempo è giunto a palazzo un giovane di nome Corrado Silla, amante della letteratura e in realtà proprio l'autore del *Sogno* firmato però sotto pseudonimo. Il ragazzo, figlio di una cara amica del conte, versa in terribili condizioni economiche e il vecchio signor d'Ormengo desidera offrirgli un lavoro: egli dovrà abitare nel castello per tutto il tempo necessario a riordinare e scrivere un trattato scientifico-letterario per il quale il conte ha già raccolto diverso materiale. Convinto dai cari ricordi che l'uomo serba di sua madre, Corrado accetta il lavoro e si stabilisce nel palazzo dei d'Ormengo. Il primo incontro tra Marina e Corrado è piuttosto distaccato e ambiguo. La giovane pare trattare lo scrittore con fredda indolenza, entra nella stanza «leggiera come una fata»,⁷² invitandolo a giocare con essa una partita a scacchi. Discorrendo, Marina cita inconsapevolmente un brano della sua corrispondenza con Lorenzo, che altri non è che lo stesso Corrado, facendo sì che il giovane intuisca che ella è la figura che si cela dietro il nome di Cecilia. Ella, tuttavia non ha ancora compreso chi è davvero il giovane, ride con un «riso metallico»⁷³ e, incurante dello sguardo sorpreso del giovane, gli domanda se per caso ha paura di qualcosa; preso alla sprovvista egli ammette di aver paura di vincere, non essendo in grado di fingersi inferiore. Difficile capire a cosa alluda Marina, se al gioco degli scacchi o se a qualcosa di più vasto, quando risponde convinta: «Le assicuro che non vincerà. Non vincerà».⁷⁴

⁶⁹ Ivi, p. 137.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Interessante il riferimento a Medusa, una delle tre Gorgoni, figlia delle divinità marine, che lo stesso Mario Praz indicherà come simbolo della donna fatale, bella e terribile, letteralmente in grado di uccidere con un solo sguardo.

⁷² A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 125.

⁷³ Ivi, p. 127.

⁷⁴ *Ibidem*.

Spaventato e allo stesso tempo attratto dalla bella marchesina, Silla decide di lasciare l'incarico dopo aver notato il disprezzo con cui la donna lo guarda. Parlando con il segretario del conte, egli gli confida che «il solo pensiero di posare le labbra sopra una spalla di questa donna, mi fa venir le vertigini, mi mette i brividi sotto i capelli»,⁷⁵ rivelando una forte attrazione per l'ambigua fanciulla. Tuttavia durante la notte, mentre abbandona il castello del conte, Corrado s'incontra con Marina che sta solcando il lago a bordo della sua lancia. Quando ella lo vede, convinta che l'uomo sia mandato dallo zio per spiarla, lo attacca con furore usando dure parole. In tale frangente, Marina appare a Silla come una visione terribilmente spaventosa, «con i capelli al vento e gli occhi fissi nei suoi»,⁷⁶ mentre alle sue spalle imperversa un tremendo temporale. Il cuore di Silla rimane folgorato, egli sente un fuoco crescere dentro di sé e finalmente decide di rivelare alla giovane della loro corrispondenza, pronunciando una semplice parola all'orecchio della donna: Cecilia.

Conclusasi così la prima parte del romanzo, ha inizio la seconda che vede assente il giovane scrittore, tornato ormai a Milano. Il conte indispettito dal fatto che egli abbia lasciato la sua casa a causa della nipote le propone di accettare la proposta di matrimonio del figlio della contessa Salvador, cugina veneziana del conte. Mentre Marina sta ancora valutando l'offerta, partecipa a una messa e mentre ascolta i canti del coro le ritorna alla mente lo scritto di Cecilia e finalmente viene rivelata al lettore la sua passione per lo scrittore:

Un lampo illuminò nel cuore di Marina la via percorsa; la scoperta del manoscritto, le promesse arcane a Cecilia, l'amore intraveduto negli occhi di Silla, la stretta delle sue braccia veementi, il nome sussurrato da lui quella notte, la probabilità ch'egli fosse il suo corrispondente anonimo portato a lei da un destino, e la passione, sì, la benedetta passione sorda, muta, lenta, prepotente, che dopo tanto desiderio [...] veniva.⁷⁷

Pur consapevole di tale passione Marina decide di accettare la proposta di matrimonio del cugino, che tuttavia detesta e aborrisce. Ella sa di dover vendicare Cecilia ed è decisa a portare a

⁷⁵ Ivi, p. 143.

⁷⁶ Ivi, p. 148.

⁷⁷ Ivi, p. 176.

termine il suo scopo nonostante tutto. La giovane si premura comunque di ritrovare l'amato Silla e, dato l'imminente trasferimento a Milano del segretario del conte, ella prega la figlia di questo di darle notizie di Corrado, nella speranza che egli venendo a sapere del matrimonio torni al castello.

La terza parte del romanzo ha svolgimento a Milano, dove Edith, la figlia del segretario del conte d'Ormengo, incontra e comincia a intrattenere una piacevole amicizia con Corrado. Questo, pur avendo saputo delle nozze di Marina, non pare infastidito o turbato, ma si scopre infatuato della nuova amica ed ella pare ricambiare il suo interesse. Tuttavia, quando Corrado decide di dichiararsi viene freddamente respinto da Edith, che lo rifiuta per il timore di lasciar solo il padre, da cui non vuole allontanarsi. Vedendo così svanire l'opportunità di una relazione con la giovane, i ricordi dello scrittore tornano a Marina, che egli rivede, nella sua memoria, sorridere con aria sensuale, mentre «gli prendeva la mano, lo traeva a sé [...] nella notte profonda».⁷⁸ Inaspettatamente, alla chiusura di questa terza parte, giunge un telegramma in cui si avvisa che il conte d'Ormengo, gravemente malato, richiede la sua presenza al castello; il breve scritto è firmato da Cecilia.

Nell'ultima sezione del racconto, il lettore si ritrova nuovamente tra le pareti del grande e cupo castello. Silla vi giunge immediatamente, venendo subito informato del male del conte: questo, appena la sera prima era stato trovato riverso nella sua camera a causa di un attacco apoplettico, che lo aveva privato della parola e della capacità di comprendere ciò che gli accadeva. Corrado chiede anche notizie della signorina Marina: ella ha rinviato il matrimonio e dall'attacco dello zio si è chiusa nelle proprie stanze, permettendo solo alla serva di vederla. Ben presto, viene rivelato da un frate, chiamato per il povero moribondo, che l'attacco del conte è stato generato dall'«azione violenta di una persona»,⁷⁹ che deve aver provocato volutamente nell'anziano un'emozione terribile, tanto da spaventarlo a morte. Il religioso ha infatti scoperto un guanto da donna, sgualcito e usurato, gettato tra le coperte del letto e ha trovato un bottone appartenente a vesti femminili nel pugno dell'anziano; provando a comunicare con il conte, al frate pare d'intuire, come un soffio tra le labbra, il nome

⁷⁸ Ivi, p. 293.

⁷⁹ Ivi, p. 322.

Cecilia. Dato che tutti paiono sconvolti dalla notizia, il frate è invitato a lasciare il castello, mentre viene nuovamente interpellato il medico. Proprio mentre questo sta facendo la sua diagnosi, giunge con grande sorpresa Marina. Ella è molto pallida, veste abiti scuri ed eleganti ma ciò che maggiormente attira l'attenzione su lei sono gli enormi occhi carichi di «un fuoco vago e febbrile».⁸⁰ Marina chiede di vedere Corrado e, parlando di fatti incomprensibili, gli dà appuntamento per la notte seguente e torna poi a ritirarsi nelle sue stanze. Giunta la notte, la marchesina decide di rivelare tutto al giovane scrittore: ella è la reincarnazione di Cecilia, la donna rinchiusa nel castello anni addietro e finalmente ricorda ogni dettaglio della sua vita precedente. La giovane ha acconsentito a sposare il cugino, solo per poi umiliarlo e rovinarlo, per vendicarsi. Inoltre, ammette di essere la responsabile delle condizioni del vecchio conte, spinta ad agire dal destino che aveva in serbo per i d'Ormengò una terribile vendetta. Ella chiede, poi, a Corrado se ricorda di essere stato Lorenzo in una vita passata, di averla amata e d'essere stato suo amante; la giovane gli mostra anche la lettera di Cecilia trovata nello stipo. Silla è però confuso e frastornato; non capisce le parole di Marina che è in balia di un fuoco indescrivibile. Pur leggendo lo scritto che ella gli offre, egli non riesce a credere che le sue parole siano vere. Irrompe nelle stanze una serva: il conte è improvvisamente peggiorato, sta morendo e Marina accorre per assistere trionfante alla sua fine, mentre Corrado tenta invano di fermarla. Come matta, in preda a una smania nervosa, Marina si presenta nella camera del moribondo e, indifferente alla presenza di amici, cugini e servi, pallida, con le nari frementi e le sopracciglia contratte, punta gli indici ed esclama: «“Cecilia è qui [...] con il suo amante! [...] Per vederti morire!”».⁸¹ Segue un generale trambusto: Silla trascina via Marina che sviene in preda a una crisi di nervi, mentre i parenti del conte, spaventati, abbandonano il castello. Il mattino seguente, ristabilita temporaneamente la pace, cominciano i preparativi per il funerale mentre tutti pensano che la marchesina Marina sia impazzita. Ella, in realtà, pare calma e fredda nelle sue intenzioni: organizza un pranzo tra i pochi rimasti a palazzo e chiede a Corrado di abbandonare il castello, scusandola per i comportamenti avuti

⁸⁰ Ivi, p. 328.

⁸¹ Ivi, p. 367.

nelle ore precedenti. Egli, confuso e diviso tra la tentazione di rimanere accanto alla giovane e quella di andarsene lontano, cede ai desideri di Marina e si avvia a sbrigare le ultime pratiche prima della partenza, inconsapevole del fatto che la donna abbia voluto metterlo alla prova. Durante il pranzo Marina compie l'ultimo gesto estremo: esce dalla sala e come una furia spara un colpo di pistola al petto dello scrittore, che cade morto. Si getta poi a bordo di una lancia, che l'aspetta sulle rive del lago che incornicia il castello, per sparire nel nulla. Inutili le ricerche nei boschi e nelle valli: Marina scompare, sperduta tra le acque, senza lasciare più traccia.

Marina è certamente una figura ambigua ed estremamente interessante. Ella può considerarsi «il personaggio che compendia e realizza per intero il patrimonio iconografico della donna fatale, l'animale femmina che distribuisce a suo piacimento gioie e dolori, che ordina e regola il rapporto delle forze in gioco».⁸² La marchesina, pur avendo «un atteggiamento altero e sprezzante, con un misto di esibizionismo»,⁸³ è innegabilmente bella e possiede «un tipo di bellezza raffinata e mondana».⁸⁴ una cascata di abbondanti capelli biondi, un collo sottile e delicato, una figura esile, un sorriso enigmatico e una carnagione diafana ne connotano la giovane figura. È proprio questo languore malinconico che «mescola il fascino di Marina con quello funereo di Cecilia, la bella donna morta in odore di adulterio che vampirizza Marina e, attraverso lei, Corrado».⁸⁵ Marina, infatti, si sente posseduta da qualcosa di soprannaturale, dall'anima defunta di Cecilia, venuta a vendicare la sua morte a causa della famiglia d'Ormengo. Lo stesso conte, trovandosi davanti la nipote penserà:

Era sua nipote e un'altra persona nello stesso tempo [...]. Si moveva, parlava, guardava con due occhi pieni di delirio; come mai se quella persona era morta e sepolta da lungo tempo? Egli lo sapeva bene ch'era stata sepolta, ricordava d'averlo inteso da suo padre. [...] pareva Marina e la prima moglie di suo padre, la contessa Cecilia Varrega. [...] parlava di antiche colpe, di una vendetta da compiere.⁸⁶

⁸² GINO TELLINI, *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni Editore, 1973, p. 35.

⁸³ Ivi, p. 36.

⁸⁴ GAETANO TROMBATORE, *Fogazzaro*, Messina, Giuseppe Principato, 1983, p. 136.

⁸⁵ ISABELLA NARDI, *Una femme fatale apostolica romana: Marina di Malombra*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 54.

⁸⁶ Ivi, p. 55.

La giovane, dopo la scoperta della disperata quanto folle lettera della Matta del castello, inizia ad assumere sempre più inquietanti connotazioni: gli occhi si ampliano, caricandosi di bagliori infernali e fuochi febbrili, mentre tutti notano «la cerchiatura livida»⁸⁷ che li contorna, rimanendo esterrefatti di fronte alla profondità e alla forza del suo sguardo, mentre il suo pallore diviene estremo e spaventoso tanto da farla apparire pallida «come un cadavere».⁸⁸ Marina viene quindi a trasformarsi «in un'alleata, come Eva, del demonio, [...] è una voluttuosa Danae coperta da una nube d'oro ma soprattutto è Lilith, demone femminile della religione assiro-babilonese, divenuto demone della notte, fantasma notturno, destinato a un eterno vagare»⁸⁹ e giunge a compiere due omicidi, senza dar prova del minimo rimorso. Ella «è anche Proserpina, la regina dell'Ade»⁹⁰ e anima in grado di resuscitare dagli Inferi per breve tempo; la protagonista stessa sceglierà tale figura per paragone, dicendo: «“Che silenzio mi par d'essere tra le ombre. Somiglio a Proserpina?”».⁹¹

La natura negativa e l'esito funesto della sua figura viene presagito già dal nome stesso, che secondo la voce del popolo è «un gran nome da strega»;⁹² infatti «quel locativo che accompagna il cognome è già un seme di fatalità destinato a germogliare nella trama, secondo la semplicistica corrispondenza nomina/omina».⁹³

L'atto di nascita del personaggio Marina, cioè la sua identità, si condensa in questo titolo nobiliare “di Malombra” che deforma l'ottica con cui gli altri personaggi, ed in particolare il coro dei paesani, lo guardano e lo definiscono. Questa sigla iniziale, che assunta con evidente valore metaforico dà il titolo al romanzo, trova esplicita conferma nel destino del personaggio e nel suo ruolo narrativo: Marina, chiusa nella sua altera “diversità”, intrattiene con gli altri personaggi rapporti difficili, tutti sopra le righe, rapporti che hanno in sé qualcosa di preumano, di ferino, pronto a irrompere nella vita dei due protagonisti maschili, Corrado Silla e Cesare d'Ormengo, portandovi un crescendo di disordine, angoscia, morte.⁹⁴

⁸⁷ A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 411.

⁸⁸ *Ivi*, p. 379.

⁸⁹ I. NARDI, *Una femme fatale apostolica romana: Marina di Malombra*, cit., p. 57.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 417.

⁹² *Ivi*, p. 77.

⁹³ I. NARDI, *Una femme fatale apostolica romana: Marina di Malombra*, cit., p. 59.

⁹⁴ *Ibidem*.

Se il nome di Marina anticipa la sua natura, la ferinità insita nel suo personaggio è ben visibile nei gesti che essa compie quotidianamente: ad esempio, gettatasi su di una poltrona, ne “morde” la spalliera, si “slancia” verso le persone, si “rovescia” sul pianoforte e, infine, gesto più estremo di tutti, giunge a pungersi il braccio per tracciare un messaggio con il proprio sangue.

Appare evidente che in *Malombra* «Fogazzaro instaura il canone di una donna inquietante e trasgressiva, foriera di disordine sociale e come tale da esorcizzare, confinandola nella pazzia».⁹⁵ Eppure, pazza o realmente in preda ai furori di uno spirito vendicativo, Marina riesce a sedurre tutti gli uomini su cui posa gli occhi ai fini dei suoi diabolici piani: prima il medico, poi Silla e infine il cugino Nepo che desidera sposarla. Ella è una «vera mantide religiosa che divora il maschio che ama»,⁹⁶ dominatrice del racconto e degli eventi, che gestisce come desidera i personaggi, attirando e allontanando Silla, il suo amato che si rifiuta di credere al remoto ricordo in cui Marina finge di vivere. Il ricordo, difatti, risulta un elemento centrale del racconto: le numerose reminiscenze di Marina ne delimitano lo spazio e il tempo d'azione. Essa vorrebbe attirare in esse Corrado e il conte, ma «la salvezza non è né dentro né fuori: trascinato all'interno di questo “ricordo” il conte ne morirà, mentre Silla morirà proprio per il suo ostinato rifiuto a riconoscersi nell'allucinato mondo di pseudomemorie inventato da Marina».⁹⁷

Il potere che Marina esercita su Corrado è la tipica forza della *femme fatale*; dopo aver instillato in lui una focosa passione, ella lo trascina con sé nel baratro della morte. Egli ne è attratto ma al contempo la donna lo spaventa, in un duplice sentimento di attrazione e repulsione. Pur sentendosi affascinato da Marina, quando ella mette alla prova il suo amore chiedendogli di andarsene, egli si sente finalmente sgravato da un oneroso peso, deciso a non vederla mai più, conscio dell'enorme potere che essa esercita su di lui. Lo scrittore, infatti, «non può fare che ubbidire, eseguire, inchinarsi, sempre disposto a qualunque sacrificio».⁹⁸ Nel finale, infatti, guardandosi allo specchio, Silla vede

⁹⁵ Ivi, p. 60.

⁹⁶ G. TELLINI, *L'avventura di Malombra e altri saggi*, cit., p. 40.

⁹⁷ I. NARDI, *Una femme fatale apostolica romana: Marina di Malombra*, cit., p. 63.

⁹⁸ G. TELLINI, *L'avventura di Malombra e altri saggi*, cit., p. 40.

un volto stravolto per la tetra ebbrezza di cui è preda: «vide un viso pallido, due occhi spenti. Penso che pareva già morto».⁹⁹ In tal maniera sembra preannunciarsi il finale tragico del romanzo: Silla muore con un colpo al cuore, trascinato da Marina nella spirale di dolore e morte che essa semina attorno a sé.

4.6 Elena e Maria, carnefice e vittima de *Il piacere*

Gabriele d'Annunzio, protagonista indiscusso del panorama letterario della *fin de siècle*, è considerato uno dei maggiori esponenti del Decadentismo italiano. Figura poliedrica ed emblematica, d'Annunzio produce una vastissima quantità di opere ed è uno dei personaggi di spicco nella mondanità europea. Con *Il piacere*, primo romanzo composto nel 1889, lo scrittore sancisce il passaggio dalla novella breve alla forma più lunga e articolata di tale tipologia testuale, che in questo caso è suddivisa in quattro parti.

Il protagonista Andrea Sperelli è un artista, scrittore e musicista dilettante, che vive a Roma, tra agi e ricchezze. All'apertura del racconto, lo vediamo in attesa di Elena Muti, sua antica amante, di ritorno a Roma dopo il matrimonio. Si intuisce subito la forte carica erotica e voluttuosa della donna: ella è ricordata nei minimi dettagli dal protagonista che, nell'attesa del nuovo incontro, indugia nelle memorie dei loro incontri. La duchessa Muti, giovane vedova, è una donna estremamente elegante e lo scrittore si sofferma con insistenza a descriverne la sofisticatezza e la ricercatezza degli abiti, sempre estremamente decorati e femminili. Mentre Andrea è preso dai ricordi della bella Elena, ella finalmente giunge. Contrariamente a quanto immaginava l'esteta, che aveva ricreato la stanza dei loro incontri proprio come era allora, la nobildonna si dimostra fredda e scostante, guardandolo con «un indefinibile sorriso, misto di misericordia e di piacere».¹⁰⁰ È sempre vestita con grande classe, avvolta in un ampio mantello di panno decorato «con un immenso bavero di volpe azzurra»,¹⁰¹ e Andrea si

⁹⁹ A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 377.

¹⁰⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Garzanti, 1995 (1889), p. 24.

¹⁰¹ Ivi, p. 25.

ritrova invaso nuovamente dalla sua malia. Egli spera di poter riprendere Elena come amante, per continuare la relazione che ella aveva brutalmente troncato, ma la donna, intuendo il suo pensiero, dichiara apertamente di non poter più essere sua. Eppure, ciò nonostante, ella frema al contatto con il giovane e, andandosene, mostra uno sguardo velato di lacrime. Profondamente confuso e frastornato dalle parole della duchessa, Andrea inizia a ripensare alla loro passata storia d'amore, ripercorrendone gli eventi salienti.

Il primo incontro con la Muti avviene in casa della cugina di Andrea e fin dal primo sguardo, egli rimane ammaliato dalla bellezza della dama. Inizia così un insistente corteggiamento al quale la vedova si abbandona con trasporto, senza avvedersi delle voci mondane. La relazione tra i due procede con enorme ardore, mentre una focosa passione li tiene più uniti che mai. In questi momenti di intimità, però, Andrea scopre un fare ferino e malefico nella donna: ella, dopo le ore passate tra mollezze e piaceri, amava distendersi al fuoco del camino, incantata dalle faville delle fiamme, «presa da una specie di follia infantile»¹⁰² per poi sfogliare a terra tutti gli innumerevoli fiori di cui era cosparsa la stanza. Ella, dopo essersi rivestita, «sorrideva in mezzo a quella devastazione».¹⁰³ Già da questo piccolo dettaglio, pare che l'autore voglia indicare al lettore come nella donna albergasse una scintilla di celata crudeltà. Sperelli indugia nei ricordi, fino al momento della separazione: una sera Elena lo avvisa della sua imminente partenza, incapace di dire quando ritornerà. Dopo l'inevitabile allontanamento, il giovane tenta di distrarsi passando da una relazione all'altra finché non s'invaghisce di Donna Ippolita Albonico. Tuttavia, il gioco dei corteggiamenti non passa inosservato all'amante della nobildonna che lo sfida a duello e gli procura una seria ferita al petto. Nella seconda parte del romanzo, Andrea si ritira nella villa della cugina, in Abruzzo, per la convalescenza dal terribile colpo. Mentre egli si riavvicina alla natura e riflette sull'arte, il ricordo di Elena torna a farsi vivo, seppur per breve tempo. Infatti, giunge in visita Maria Ferres, vecchia amica della cugina, moglie di un importante politico. Subito, «per Andrea, quella signora alta e ondulante sotto il mantello

¹⁰² Ivi, p. 9.

¹⁰³ *Ibidem*,

da viaggio e velata, di cui egli non vedeva che la bocca e il mento, ebbe una profonda seduzione».¹⁰⁴ Maria, è molto diversa da Elena. È una donna semplice e riservata, pudica e poco avvezza all'ipocrisia della mondanità. Colpito dalla sua bellezza e dall'aria così dolce e delicata, Andrea decide di corteggiarla insistentemente, pur ripensando in continuazione a Elena. Maria cede lentamente alle lusinghe del giovane, che con abili parole le fa credere di essere il suo unico grande amore. Pur costretta a confessare il proprio sentimento, la donna non viene vinta dalla passione e parte con il marito e la figlia, consapevole dei propri obblighi familiari. Anche Andrea, ormai ristabilitosi, abbandona la villa della cugina e fa il suo ritorno a Roma.

Una volta tornato nella sua residenza, il giovane aristocratico riprende la vita mondana che conduceva prima, tra donne, ricevimenti e piaceri, avendo relazioni brevi e superficiali. Tuttavia, tale vita non soddisfa più il protagonista, che prova un senso di vuoto e fastidio per tutto ciò che lo circonda. Proprio in tale momento avviene però l'incontro con Elena, tornata a Roma dopo anni di lontananza. La passione per l'amante si riaccende al primo sguardo e Andrea spera di ritrovare in lei l'amore perduto. A questo punto, le fila del romanzo tornano a riprendere le vicende con cui si era aperto all'inizio, seguendo il normale andamento cronologico. Sperelli, dopo l'incontro mal riuscito con Elena, la rivede nella sua nuova residenza, ma la presenza del marito blocca ogni suo tentativo di seduzione. Egli viene inoltre a sapere che il matrimonio della bella duchessa è stato una mossa ben studiata e pianificata dalla donna, al fine di salvare le proprie finanze ormai disastrose. Comincia così a vedere l'antica amante sotto una nuova luce, notandone la crudeltà e la falsità, ma non riuscendo ancora a liberarsi del suo fascino ammaliatore. Fatalmente, giunge anche Maria Ferres a Roma. Andrea incontra la bella aristocratica e scopre che il suo amore per lui non è mutato e decide quindi di perseguire nel suo tentativo di seduzione, seppure ella continui a resistere alle tentazioni del giovane dongiovanni. Sperelli non dimentica comunque la Muti, che continua ad alternare comportamenti distaccati a frasi ambigue e provocanti. Ella giunge persino a baciare nel buio di una

¹⁰⁴ Ivi, p. 186.

carrozza, dandogli un appuntamento al quale però non si presenterà. Irato e scontento per aver creduto nuovamente alla donna, quasi pazzo per il desiderio tanto da progettare l'uccisione del marito di lei, Andrea getterà la propria smania amorosa su Maria, facendo della dolce ragazza uno strumento nelle proprie mani. La Ferres cede infatti alla smania di Andrea, concedendosi a lui anima e corpo mentre egli persevera nel ritornare incessantemente al ricordo di Elena, ormai disinteressato all'amore puro e sincero di Maria.

Nell'ultima parte del romanzo, giunge la notizia del tracollo finanziario del marito di Maria, che viene abbandonata da amici e parenti, mentre è inseguita dai creditori. Inoltre, il lettore scopre assieme al protagonista che Elena ha un nuovo giovane amante, il quale si vanta con lo stesso Sperelli della donna. Dopo aver avuto la diretta conferma del fatto, seguendo la Muti all'uscita di casa e vedendola recarsi dal nuovo innamorato, Andrea è disperato e sfoga i propri desideri su Maria, che si trova di fronte un uomo ossessionato, furibondo e violento nella sua cieca passione. Incapace di capire il motivo di tanta foga smansiosa, la donna comprende tutto quando, durante l'amplesso, sente l'uomo mormorare il nome di Elena. Orripilata e disgustata, la Ferres fugge via in lacrime. Nel finale del romanzo, Andrea assiste alla messa all'asta dei beni di Maria, ormai consapevole di aver perduto per sempre Elena e sentendo «quasi un bisogno fisico di morire».¹⁰⁵ Vedendo poi le pareti spoglie e la casa vuota, il giovane fugge nauseato e amareggiato, conscio delle proprie colpe e sapendo di non poter più continuare la propria esistenza in quel *demi-monde*, falso e corrotto, che ha contagiato anche lui.

Andrea, infatti, si dimostra «caratterizzato da [...] sensuale egoismo, aridità morale e consapevolezza della propria condizione d'impotenza».¹⁰⁶ Egli vive in una società di gentiluomini occupati in grandi ricevimenti, sontuosi pranzi, vendite all'asta, balli sfarzosi, passeggiate, duelli: «ambiente che D'Annunzio aveva personalmente frequentato, anzi di cui aveva fatto parte, negli anni del soggiorno romano».¹⁰⁷ È infatti palese una certa concomitanza di ideali tra lo Sperelli e l'autore,

¹⁰⁵ Ivi, p. 398.

¹⁰⁶ PAOLO ALATRI, *D'Annunzio*, Torino, Utet, 1983, p. 77.

¹⁰⁷ Ivi, p. 80.

a partire da una comunanza di gusti letterari e un'affine educazione estetica; lo stesso d'Annunzio scriverà: «Dans Andrea Sperelli, il y a une part vivante de moi».¹⁰⁸ Al di là del forte estetismo e della ricercata oratoria che lo connota, quello che più risulta evidente è la capacità del protagonista di mettere in atto il principio cardine dell'autore, ossia il concetto di vita come opera d'arte. Tuttavia, pur vivendo tra piaceri e bellezze, Andrea risulterà, nel finale, un perdente. Egli è diviso tra due donne, entrambe per lui fatali, ma profondamente diverse.

La prima donna, vera e propria *femme fatale*, è Elena Muti. Ella è ovviamente bellissima e affascinante: la carnagione pallida, eburnea come quella delle statue, viene ripetutamente esaltata, l'eleganza e la fluidità della sua figura emergono in diversi passi, mentre il tentativo continuo di attirare l'attenzione è evidente dalla sfarzosa ricercatezza dei suoi abiti, riccamente decorati con ricami, pellicce e merletti. La Muti ammalia fin dal primo incontro il protagonista, riuscendo a instillare nell'uomo un implacabile desiderio, solamente con il sensuale dondolio del proprio passo sinuoso. Ella viene subito presentata come «una persona *interessante*, anzi *fatale*»,¹⁰⁹ quasi come se l'autore intendesse avvertire preventivamente il lettore della vera indole di Elena. Essa, infatti, è una donna scaltra, furba e abile; riesce a risolvere i propri problemi finanziari con un ottimo matrimonio nobile e si dimostra in diverse occasioni priva di pudore e smaliziata e proprio così seduce Andrea. «La relazione tra i due sorge sullo scatto di un'attrazione reciproca in cui, [...], la commistione tra erotismo ed estetismo è radicale».¹¹⁰ Se nella prima parte del suo legame con il protagonista, la donna pare concedersi spinta da un reale desiderio amoroso, nella seconda pare svelargli finalmente la sua vera natura, sulla quale lo stesso amante si era interrogato, udendola chiacchierare con malignità, e domandandosi «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante [...]? Quanto nelle sue espressioni e manifestazioni entrava d'artificio e quanto di spontaneità?».¹¹¹ Ella, effettivamente, gioca con Andrea, alternando

¹⁰⁸ Ivi, p. 79.

¹⁰⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 49.

¹¹⁰ PAOLO MARIA SIPALA, *Estetismo ed erotismo ne Il piacere di Gabriele d'Annunzio*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 116.

¹¹¹ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 55.

costantemente parole d'amore con sguardi pieni d'indifferenza e solo dopo ripetute delusioni lo Sperelli capirà le reali intenzioni della donna, totalmente disinteressata al suo amore e pronta a gettarsi sul prossimo amante. Ritornata a Roma, infatti, pare «una donna nuova»,¹¹² se possibile ancora più bella e sensuale di prima. Eppure, tutta la tenerezza e il sentimento che ella gli aveva donato inizialmente, sono scomparsi lasciando il posto a un'espressione sardonica, a «una certa aria beffarda, un'irrision palese nella voce»,¹¹³ come a voler canzonare la sua antica preda. La Muti è infatti consapevole dello stato in cui ha ridotto Andrea: egli la segue ovunque, la cerca, la prega, ammette di essere diventato folle al solo pensiero di lei. È la donna che amministra la loro relazione, assecondando i propri desideri e secondo il proprio piacere. Essa suscita in lui una passione violenta e profonda, «un inestinguibile ardore carnale»¹¹⁴ ma si nega poi al giovane, concedendogli solo qualche fugace occhiata e rapide battute di pura convenzionalità.

Il gioco di Elena si palesa in diverse situazioni, in principio quando essa decide di offrire un bacio ad Andrea, dopo averlo ignorato con cattiveria: «Egli vide che Elena sorrideva, bianca, d'un sorriso attirante. Sempre così sorridendo, ella si tolse dal collo con un gesto agile il lungo boa di martora e lo gettò intorno al collo di lui, in guisa d'un laccio. [...] ella attirò il giovine; gli offerse le labbra, senza parlare».¹¹⁵ In tal maniera, Elena si prende gioco dell'uomo e, dopo averlo trattato con freddezza, lo attira in una morsa utilizzando una stola come segno simbolico del laccio che ormai tiene il giovane legato a lei, conscia dell'enorme potere che ha su di lui. Dopo questa concessione, tuttavia la donna si ritrae, non si presenta all'appuntamento dato ad Andrea, abbandonandolo nella notte.

Nonostante lo Sperelli sia consapevole del gioco di Elena, egli non riesce a dimenticarla e, in questo momento, è utile l'entrata in scena della seconda donna del romanzo, Maria Ferres. Se Elena ha un nome che richiama un'altra donna fatale, la mitica Elena di Troia, causa della celebre guerra

¹¹² Ivi, p. 290.

¹¹³ Ivi, p. 367.

¹¹⁴ Ivi, p. 290.

¹¹⁵ Ivi, p. 325.

narrata da Omero, Maria porta invece il nome della madre di Cristo, che la connota subito in senso positivo e angelico. La Ferres, infatti, possiede un animo gentile e raffinato, è un'amante dell'arte e della musica ed è anche ella una bella donna, ma in modo meno appariscente di Elena. Maria, infatti, non si fa notare per la ricercatezza degli abiti, non tenta di porsi costantemente al centro della scena, ma anzi, per un innato pudore, rimane ai margini della mondanità, in cui invece la Muti vive a proprio agio. La pudica dama subisce il fascino dello stesso Andrea e viene sedotta e ingannata. A ben guardare, tuttavia, questa altro non è che una vittima della stessa Elena: è a causa del suo gioco con lo Sperelli che egli decide di sfogare le proprie pulsioni su Maria, facendone un semplice strumento di piacere. Ella avrebbe potuto essere una «il secondo amore in alternativa ad Elena, la vera Amante Ideale»,¹¹⁶ ma alla sua immagine si sovrappone quella della donna fatale, a partire da un'eco della sua voce. Infatti, proprio mentre egli ode la voce della Ferres, «Elena Muti gli entrò ne' pensieri, si avvicinò all'altra, si confuse con l'altra [...]; e a poco a poco gli volse i pensieri ad immagini di voluttà».¹¹⁷ Si giunge, dunque, alla fusione delle immagini e Maria diviene la vittima inconsapevole della folle passione che lo Sperelli non può riversare sull'amata. Il giovane aristocratico si avvale dunque della dolce dama per evocare la diabolica amante e, con il possesso fisico di Maria, egli possiede mentalmente Elena. «Quasi tutto quel che si muove attorno a Maria è manifestamente più debole di quel che si muove intorno a Elena»;¹¹⁸ la dolce nobildonna non si avvede della trappola in cui è caduta, inesperta di trucchi e raggiri, non ancora corrotta dalla società mondana. Ella non si accorge delle bugie di Andrea, se non nel finale, in cui l'uomo, ormai folle per aver scoperto il tradimento di Elena, invoca il suo nome.

Nella chiusura del romanzo, il lettore ha di fronte un uomo diverso, per certi versi sconfitto e perdente. Egli si muove stancamente verso casa, fuggendo alla vista di quegli individui che considerava amici. Sente invece Elena ridere, mentre si muove disinvolta in quel mondo vano e

¹¹⁶ P.M. SIPALA, *Estetismo ed erotismo ne Il piacere di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 117.

¹¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 262.

¹¹⁸ GIULIO DI FONZIO, *D'Annunzio nel giudizio dei grandi scrittori europei*, in *D'Annunzio e la critica: XIII convegno*, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara-Penne 10-12 maggio 1990, Pescara, Edizans Edizioni, 1990, p. 509.

capriccioso, che tanto le assomiglia. Ella non si cura dell'ardente lussuria che ha portato Andrea sull'orlo della follia; indifferente alle proprie vittime continua la propria opera di seduzione seriale, gettando il suo sguardo dalle lunghe ciglia sulla sua nuova giovane preda. A differenza di questa, lo Sperelli è un personaggio che non ha un proprio fulcro, è privo di baricentro e «la sua parte alienata sta nelle mani di Elena Muti, la quale funziona da principio d'aggregazione e di sintesi, da oggettivo fondamento d'un'identità tanto sprovvista di capacità d'autodefinizione»¹¹⁹ da cessare quasi di esistere una volta perduta la sua donna fatale e la relativa immagine surrogata:

Il protagonista rimarrà prigioniero della sua passione per lei fino alla fine, quando la constatazione di averla perduta per sempre, mista ad un senso di disgusto verso se stesso per la sua abominevole condotta con l'ingenua Maria Ferres [...] lo lasciano con un senso di nausea opprimente, vinto e insoddisfatto come all'inizio, senza più speranza di riavere l'amata [...].¹²⁰

Andrea Sperelli diviene dunque un vinto, uno dei tanti uomini inetti e incapaci di agire della letteratura del XX secolo, mentre Elena, malefica e insensibile, continuerà la sua malia, perpetuando incessantemente il suo ruolo di *femme fatale*.

¹¹⁹ VITTORIO RODA, *Appunti sulla costruzione del personaggio dannunziano*, in «Annali d'italianistica», vol. 5, 1987, p. 90.

¹²⁰ PIERO ARAGNO, *Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'iter edonistico di due "vinti" decadenti*, in «Annali d'italianistica», vol. 5, 1987, p. 238.

CONCLUSIONI

Attraverso l'analisi comparativa di diversi testi, questa ricerca ha tentato di mettere in evidenza una serie di caratteristiche tipiche che hanno connotato la figura della strega nella letteratura, in un arco temporale assai esteso. Ovviamente, dato il vasto respiro della cronologia e l'ampiezza del soggetto, non si pretende di aver esaurito qui l'analisi di tale tematica. Tuttavia è possibile riassumere quanto è stato finora messo in evidenza, tentando di condensare brevemente i *focus* più importanti del lavoro.

Innanzitutto, è possibile rilevare che molte delle connotazioni attribuite alla strega durante l'antichità sono rimaste invariate anche nei tempi moderni. Come è stato già sottolineato, la cultura greco-romana attribuiva enorme importanza alla magia che permeava in svariati modi la quotidianità. Sebbene in epoca arcaica la strega fosse un essere a metà strada tra la figura animalesca e quella demoniaca (le arpie), pare diffondersi ben presto l'immagine della donna affascinante e ambigua, dotata di poteri sovranaturali e di notevoli capacità, in grado di alterare e influire sul mondo dei morti e sulla natura. Medea e Circe sono entrambe fascinate, seducenti e al contempo letali. Il loro rapporto con il mondo dei defunti e, più in generale, con la morte viene ribadito in diversi contesti e nessuna delle due donne pare avere sensi di colpa o rimorsi per i terribili crimini commessi. Per entrambe le figure vale la pena di ricordare, oltre la bellezza e il fascino, una vasta cultura. Ciò va essenzialmente riferito al fatto che, in passato, si riteneva che le streghe, spesso rinomate guaritrici, fossero in possesso di un sapere occulto ed elitario relativo al mondo naturale, che dava loro accesso a uno sconfinato potere. La figura di Eritto, invece, introduce una variante che avrà assai fortuna per il tema analizzato, ossia quella della bruttezza. Eritto, pur non perdendo le facoltà ammalianti, che le

rimangono nella voce cantilenante, viene a differenziarsi per una esagerata magrezza e una generale deformità dell'aspetto, entrambi elementi che torneranno a presentarsi successivamente.

Con lo sviluppo e l'espansione dell'ideologia cristiana, la figura della strega è andata caricandosi di nuove importanti caratteristiche. Essa è stata collegata all'immagine del diavolo, suo padrone e fonte dei suoi poteri. In tale contesto storico-culturale, è possibile vedere una continuità dei tratti essenziali nella rappresentazione della strega, poiché essa rimane una donna che ha accesso a un sapere ad altri ignoto, rivelatole appunto dal suo Signore oscuro. Inoltre, si diffonde la credenza che i bambini siano le sue principali vittime sacrificali, elemento già presente nella cultura arcaica, ma impostosi nell'immaginario collettivo solo nel Medioevo. Proprio in questo periodo, torna poi a diffondersi grazie alla spinta dell'Inquisizione che tentava di demonizzare la donna e mettere in guardia i fedeli, la raffigurazione della strega simile all'Eritto di Lucano, brutta e scarmigliata, terribilmente spaventosa ma comunque in grado, grazie ai propri poteri, di ammaliare le vittime.

Con il Romanticismo è possibile ritrovare tutti questi elementi in diverse rappresentazioni: le streghe analizzate, la protagonista del romanzo di Lewis e Ligeia, possiedono infatti ciascuna delle connotazioni più rilevanti evidenziate fin qui. Sia Ligeia che Matilde sono donne dotate di una strabiliante bellezza, tanto da inquietare i protagonisti; inoltre, entrambe possiedono una smisurata cultura. Desiderio e paura sono sentimenti che ambedue sono in grado di destare nel medesimo soggetto, poiché le particolari doti di seduzione riescono ad attrarre le loro vittime, pur risvegliando in queste un vago sentore di pericolo. È con il Romanticismo che l'ago della bilancia pare puntare verso l'uomo, che diviene l'unica preda ambita dalle nuove signore letali, che iniziano ad abbandonare il legame satanico per avvicinarsi invece al ruolo di *femme fatale*.

Con la fine del XIX secolo avviene, infatti, l'ultimo passaggio: la strega cessa di essere strega in quanto tale, ma la sua eredità viene raccolta dalla *femme fatale* che fa proprie tutte le sue caratteristiche. La nuova immagine non è più quella della strega classica, che perde quei poteri spettacolari che si servivano di incantesimi e pozioni, ma rimane tuttavia dotata di particolari facoltà. Lo sguardo magnetico capace di ammaliare e stregare gli uomini è uno degli elementi tipici di

maggior importanza, divenuto un *cliché* della figura. Al di là della bellezza, ciò che conta per la nuova figura è la potenzialità attrattiva e seducente, che diviene un'arma letale per le sue prede. Pur essendo infatti priva delle sue classiche doti stregonesche, la *femme fatale* è comunque in grado di uccidere o di portare alla pazzia gli uomini su cui posa gli occhi. Essa è tanto letale quanto affascinante e appare animata da una malvagità demoniaca che la pone spesso al di sopra delle donne comuni.

Vale la pena notare che, anche dal punto di vista esteriore, le donne malefiche analizzate possiedono dei tratti fenotipici che le accomunano: pallore, magrezza, sguardo profondo e magnetico, capigliatura rigogliosa e abbondante, movenze sinuose e silenziose sono tutti tratti associabili alle figure qui analizzate.

Inoltre, volgendo brevemente lo sguardo all'arte, da sempre profondamente collegata al mondo letterario e influenzata spesso dalle medesime tematiche, è possibile individuare una notevole vastità di rappresentazioni di streghe che sostengono le teorie qui avanzate. È indiscutibile che la Medea di Waterhouse, rappresentata nel dipinto *Giasone e Medea*, sia un esempio di *femme fatale*: la bellezza e la delicatezza dei tratti, la carnagione eburnea, le vesti riccamente adornate, il fare risoluto e deciso non possono che connotarla come donna fatale. Del medesimo autore è un'altra notevole raffigurazione di Circe: vestita di trasparenze, con lunghi e folti capelli sciolti, armata e seduta su un trono, la maga appare in tutta la sua terribile letalità, pur emanando una visibile carica seduttiva. Allo stesso modo, svariati dipinti medievali mostrano invece vecchie scarmigliate e deformi etichettate come streghe. Esemplari e di grande impatto sono il celebre quadro di Frans Hals, *Malle Babbe, La Strega di Haarlem*, in cui appare una donna anziana, priva di bellezza, con una civetta poggiata sulla spalla, che ride in maniera scomposta, e il dipinto di Salvator Rosa, *La strega*, dove una donna canuta, nuda e miserevole, alza le braccia al cielo con un'espressione maligna. Entrando invece nei secoli romantici e toccando gli ultimi anni dell'Ottocento, è possibile ritrovare un'enorme quantità di dipinti raffiguranti donne bellissime e conturbanti. Nel 1800 le immagini della *femme fatale* sono infatti assai numerose: «Si tratta immancabilmente di donne bellissime, sfarzosamente abbigliate e ingioiellate,

inserite in interni sontuosi o esterni lussureggianti»,¹ come nel quadro di Gustave Moreau, *Salomè danza davanti ad Erode*, in cui un'affascinante Salomè, vestita in modo sensuale ed elegante, pare muoversi sinuosamente e diviene un indiscutibile simbolo di lussuria. Franz von Stuck, invece, ne *Il peccato* propone di nuovo una donna bellissima e satanica, peccaminosa, con il corpo e il volto nascosti nell'ombra, avvolta tra le spire di un serpente. Impossibile poi non citare il capolavoro di Gustav Klimt, *Giuditta I*, in cui la donna, in posizione frontale, guarda in modo languido e provocatorio lo spettatore. Giuditta, che secondo il racconto biblico uccise il capo delle guardie degli Assiri, liberando la sua città, ha qui già compiuto la sua missione: «ha ucciso e i suoi occhi sono offuscati dal piacere dell'estasi».² Essa, contornata d'oro e con un abito succinto, si impone nel panorama europeo come l'immagine forse più rappresentativa del nuovo modello femminile che andava diffondendosi, seducente e spaventoso.

Tornando all'analisi della figura qui presa in esame, occorre evidenziare che questa ricerca si è fermata alle soglie del Novecento; percorrere il XX secolo sarebbe stato un lavoro troppo complesso che necessitava di un maggior tempo d'indagine, poiché sarebbe stato possibile scorgere un'ulteriore evoluzione della *femme fatale*. Infatti, negli anni '10 del Novecento, prima dello scoppio del conflitto mondiale, con l'avvento del cinema, l'immagine della *femme fatale* è stata trasportata sui grandi schermi, subendo ovviamente una nuova trasformazione: essa è divenuta *vamp*, «protagonista indiscussa dei fasti hollywoodiani»,³ dannazione di intere generazioni di uomini. Si tratta di una donna, nella maggior parte dei casi un'attrice, dal fascino sensuale e violento con un'insaziabile sete di denaro e successo. Il termine "vamp", l'abbreviazione di vampira, ha iniziato a essere utilizzato all'inizio del secolo per indicare «la donna fatale del '900»,⁴ che andava caricandosi di nuove valenze. La strega e la *femme fatale* sono quindi state a loro volta «sostituite nella pubblicità, nei film [...] da

¹ FEDERICO POLETTI, *La rappresentazione della donna fatale*, «Minuti Menarini», n. 316, luglio 2004, p. 1.

² Ivi, p. 2.

³ P.D. MALVINNI, *Pizze all'aglio, fenomenologia della donna vampira*, cit., p. 188.

⁴ Ivi, p. 189.

una seduttrice [...] altrettanto sfrontata, ma interamente concentrata nella vita moderna, in cui si dispiega quella sua intricata psicologia, non sempre tuttavia distruttiva e perversa».⁵

L'immagine femminile sadica, ammaliante e seduttrice, nata certamente in opposizione alla donna materna e angelicata, rimane un tema che affascina ancora oggi il mondo contemporaneo: le *dark ladies* continuano a comparire nei romanzi di ogni tempo, legandosi però a sfumature diverse in relazione ai cambiamenti storici e sociali. La figura della donna, incessantemente distrutta e rielaborata, limata e levigata nei vari dettagli, rimarrà sempre un tema caro alla letteratura, poiché essa non solo è fonte di ispirazione perenne ma rimane, per l'uomo, l'enigma più intrigante da affrontare.

⁵ FIORELLA LIVERANI BERTINELLI, *Per una lingua della seduzione*, in *All'insegna della femme fatale*, cit., p. 195.

APPENDICE



Francisco Goya (1746-1828), *Capriccio nr. 12: A caccia di denti*, 1799.



John William Waterhouse (1849-1917), *Circe offre la coppa a Ulisse*, 1891.



John William Waterhouse, *Giasone e Medea*, 1909.



Frans Hals (1582-1666), *Malle Babbe, la strega di Haarlem*, 1633-1635.



Salvator Rosa (1615-1673), *La strega*, 1640-1649.



Gustave Moreau (1826-1898), *Salomè danza davanti ad Erode*, 1876.



Franz von Stuck (1863-1928), *Il Peccato*, 1893.



Gustav Klimt (1862-1918), *Giuditta I*, 1901.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- **ARAGNO, PIERO**, *Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'iter edonistico di due "vinti" decadenti*, in «Annali d'italianistica», vol. 5, 1987.
- **ALATRI, PAOLO**, *D'Annunzio*, Torino, Utet, 1983.
- **ARNOULD, COLETTE**, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Bari, Edizioni Dedalo, 2011 (Paris 1992).
- **BELLI, GIUSEPPE GIOACHINO**, *La Strega*, in *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di Marcello Teodonio, vol. 1, Roma, Newton, 1998 (1833).
- **CARDINI, FRANCO**, *Radici della stregoneria*, San Marino, Il Cerchio, 2000.
- **CASERTANO, MARIO – NUZZO, GIANFRANCO**, *Storia e testi della letteratura greca*, vol. III, Perugia, Palumbo Editore, 2004.
- **CERVANTES, MIGUEL**, *Il dialogo dei cani*, a cura di Maria Caterina Ruta, Venezia, Marsilio, 1993 (Madrid 1613).

- **CHIAPPORI, SARA**, *La strega Celestina, Eros e magia in Spagna ai tempi dell'Inquisizione*, «la Repubblica», 02 marzo 2006.

- **DI FONZIO, GIULIO**, *D'Annunzio nel giudizio dei grandi scrittori europei*, in *D'Annunzio e la critica: XIII convegno*, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara-Penne 10-12 maggio 1990, Pescara, Edizars Edizioni, 1990.

- **DI SIMONE, MARIA ROSA**, *La stregoneria nella cultura giuridica del Settecento italiano*, in *Atti della Accademia roveretana degli Agiati*, atti serie VII, vol. VI, fasc. A, Rovereto, Edizioni Osiride. 1996.

- **GATTO TROCCHI, CECILIA**, *La fiaba italiana di magia, Ipotesi di ricerca semiologica*, Roma, Bulzoni Editore, 1972.

- **HELLER, TERRY**, *Poe's 'Ligeia' and the Pleasures of Terror*, in «Gothic 2», vol. 2, primavera 1980.

- **HOLLAND-TOLL, LINDA**, *“Ligeia”: gli elementi della storia*, in «Studies in Weird Fiction», 21, 1997, pp. 10-16, trad. it. di Livia Bidoli, 10 aprile 2008, <http://liviabidoli.myblog.it/2008/04/10/ligeia-gli-elementi-della-storia-seconda-parte/> (14.12.2017).

- **JONES, DARYL**, *Poe's Siren: Character and Meaning in “Ligeia”*, in «Studies in Short Fiction», vol. 20, inverno 1983.

- **JUNG, CARL GUSTAV**, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. di Roberto Tettucci, Milano, Tascabili Editori Associati, 1991 (Düsseldorf 1964).

- **KEATS, JOHN**, *La belle dame sans merci*, in *Poesie*, trad. di Mario Roffi, Torino, Einaudi, 1983 (London 1819).

- **LEVACK, BRIAN P.**, *La caccia alle streghe*, Bari, Laterza, 1993 (London 1987).

- **LOTMAN, JURIJ**, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, a cura di Silvia Burini, atti del convegno "Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica delle culture", IUAV, Venezia, 6-7 maggio 2008, http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/lotman_10_7_08.pdf (20.11.2017).

- **MONTESANO, MARINA**, *Caccia alle streghe*, Roma, Salerno Editrice, 2012.

- **PAVESE, CESARE**, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014 (1947).

- **PADOAN, GIORGIO**, *Manto*, in *Enciclopedia dantesca*, 3: *FR-M*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giorgio Treccani, 1971.

- **PERIFANO, ALFREDO**, *La demonologia come demonolatria nella Strix di Giovanfrancesco Pico della Mirandola*, in «*Non lasciar vivere la malefica*»: *le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV - XVII)*, a cura di Dinora Corsi e Matteo Duni, Firenze, Firenze University Press, 2008.

- **PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIC**, *Le radici storiche dei racconti di fate*, traduzione di Clara Coisson, Torino, Boringhieri, 1973 (San Pietroburgo 1946).

- **PULIGA, DONATELLA – PIAZZINI, CLAUDIA**, *La memoria e la parola*, Firenze, Le Monnier Scuola, 2007.

- **RODA, VITTORIO**, *Appunti sulla costruzione del personaggio dannunziano*, in «Annali d'italianistica», vol. 5, 1987.

- **ROWE, STEPHEN**, *Poe's Use of Ritual Magic in His Tales of Metempsychosis*, in «The Edgar Allan Poe Review», vol. 4, n. 2, autunno 2003.

- **RUSSO, LUIGI**, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1971.

- **SIPALA, PAOLO MARIA**, *Estetismo ed erotismo ne Il piacere di Gabriele d'Annunzio*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **TELLINI, GINO**, *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni Editore, 1973.

- **TROMBATORE, GAETANO**, *Fogazzaro*, Messina, Giuseppe Principato, 1983.

- **VOLTAIRE**, *Dizionario filosofico*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 2006 (Paris 1819).

**BIBLIOGRAFIA CRITICA SULLA FIGURA
DELLA STREGA/FEMME FATALE**

- **CARO BAROJA, JULIO**, *Le streghe e il loro mondo*, trad. it. di Luigi Dapelo, Parma, Pratiche Editrice, 1994 (Madrid 1961).

- **BERTI, IRENE**, *Le metamorfosi di Circe: dea maga e femme fatale*, «Status Quaestionis, Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari», 2015.

- **BERTINELLI LIVERANI, FIORELLA**, *Per una lingua della seduzione*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **FORNARI, FRANCO**, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, in *Carmen adorata, psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi & C., 1985.

- **DI GESARO, PINUCCIA**, *Streghe*, Bolzano, Praxis 3 Editore, 1988.

- **GIORDANO, EMILIO**, *Nel mondo della femme fatale*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **MALVINNI, PAOLO DOMENICO**, *Pizze all'aglio, fenomenologia della donna vampira*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **MICHELINI TOCCI, ANNA**, *Bipolarità dell'archetipo della strega nelle fiabe*, in «Rivista di psicologia analitica», n. 22, 1980.

- **MORETTINI BURA, MARIA ANTONIETTA**, *La velia è una femme fatale?*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **MUSUMARRA, CARMELO**, *La donna fatale nella narrativa verghiana*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **NARDI, ISABELLA**, *Una femme fatale apostolica romana: Marina di Malombra*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **NEIGER, ADA**, *Liturgia della seduzione*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

- **POLETTI, FEDERICO**, *La rappresentazione della donna fatale*, «Minuti Menarini», n. 316, luglio 2004.

- **PRAZ, MARIO**, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2015.

- **ROSSI, OSVALDO DUILIO**, *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgon α, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009.

- **SCHACHTER, ELIZABETH**, *Un esempio di femme fatale idealizzata: il caso Svevo*, in *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine Edizioni, 1994.

OPERE PRESE IN ESAME

- **ALIGHIERI, DANTE**, *Divina Commedia, Inferno*, Milano, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2013.

- **APULEIO**, *L'asino d'oro*, II, traduzione di Massimo Bontempelli, Torino, Einaudi, 1973.

- **D'ANNUNZIO, GABRIELE**, *Il piacere*, Milano, Garzanti, 1995 (1889).

- **DE ROJAS, FERNANDO**, *La Celestina*, a cura di Corrado Alvaro, introduzione di Cesare Segre, Milano, Casa editrice Bompiani, 1980 (Siviglia 1502).

- **EURIPIDE**, *Medea*, a cura di Olimpio Musso, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1980.

- **FOGAZZARO, ANTONIO**, *Malombra*, Milano, Feltrinelli, 2011 (1881).

- **KRAMER, HEINRICH – SPRENGER, JACOB**, *Il martello della strega*, Venezia, Marsilio, 1997 (Strasbourg 1487).

- **LEWIS, MATTHEW GREGORY – ARTAUD, ANTONIN**, *Il monaco*, prefazione di Nico Orengo, traduzione di Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Milano, Bompiani, 2017 (Paris 1931).

- **LUCANO**, *Pharsalia*, a cura di Ludovico Griffa, VI, Milano, Adelphi, 1967.

- **OMERO**, *Odissea*, a cura di Vincenzo di Benedetto, traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini, Milano, BUR, 2011.

- **OVIDIO**, *Metamorfosi*, vol. VI, XIV, a cura di Philip Hardie, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2015.

- **OVIDIO**, *Fasti*, Bologna, Tipografia Babina, 1961.

- **PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVAN FRANCESCO**, *La strega ovvero Degli inganni de' Demoni*, trad. di Turino Turini, a cura di Carlo Teoli, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1974 (1523).

- **POE, EDGAR ALLAN**, *Ligeia*, in *Tutti i racconti, del mistero dell'incubo e del terrore*, prefazione di Gabriele La Porta, traduzioni di Daniela Palladini e Isabella Donfrancesco, Roma, Newton Compton, 2017 (London 1838).

- **TARCHETTI, IGINIO UGO**, *Fosca*, Milano, Mondadori, 2017 (1869).

- **VERGA, GIOVANNI**, *La Lupa*, a cura di Sarah Zappulla Muscrà, Palermo, Novecento Editore, 1991 (1880).

- **VIRGILIO**, *Eneide*, VII, traduzione di Mario Ramous, Venezia, Marsilio Editore, 1998.