Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

INDIRIZZO IN SCULTURA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA

CATTEDRA DEL PROF.

GIUSEPPE LA BRUNA

La figura della femme fatale tra eros e thanatos

RELATORE
Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO
Eleonora Eusebi

Matricola 8031/T

ANNO ACCADEMICO 2017 - 2018

INDICE

Introduzione……..4

Capitolo I
Cosa si intende per donna fatale?..……....5
1 Le sue rappresentazioni nell'arte……..10
1.1 *Dante Gabriel Rossetti – Lady Lilith (1866–68)*……...…10
1.2 *Gustave Moreau - Salomè danza davanti a Erode (1876)*…….16
1.3 *John Singer Sargent – ritratto di Madame X (1884)*……..…24

Capitolo II
Figure nel mito e nella storia……32
1 Demoni dalla nascita……33
1.1 *Le sirene*…….33
1.2 *Lilith*……...41
1.3 *La contessa Erzsébet Báthory*……46
2 Sedurre per uno scopo più alto – Giuditta……...56
3 Crudeltà fine a se stessa o conseguenza di abusi? - Salomè…….64
3.1 *Un caso contemporaneo - Aileen Wuornos*……...70

Capitolo III
Conciliare lussuria e morale…….75
1 La divisione……..75
1.1 *Epoca vittoriana*……....76
1.2 *L'ideale di donna angelo e le prostitute nel XIX e XX secolo*……...83
1.3 *Repressione sessuale e il fenomeno dell'isteria*……....92
1.4 *P.J. Moebius - L'inferiorità mentale della donna*……100
2 La svolta…….105
2.1 *Dal movimento delle suffragette al femminismo*…….105
2.2 *La ricerca di W. Masters e V. Johnson*…….111

Bibliografia……120

Sitografia……...121

Ringraziamenti……...125

Introduzione

Questa tesi vuol proporsi di analizzare la figura della femme fatale delineando un profilo fisico e psicologico complesso, confrontandola con l'epoca in cui è nata e con chi l'ha inventata. Oggetto di desiderio e fonte di rovina la femme fatale non è solo una presenza demoniaca ma anche l'espressione della paura di una società che ha vissuto un ribaltamento della sua struttura; è una donna con un passato tormentato e dai moti emotivi molto forti spesso conflittuali, che la portano ad avere una grande consapevolezza di se stessa.

È una figura con cui la donna moderna può avere un confronto perché rappresentava un aspetto della femminilità che gli uomini temevano e desideravano allo stesso tempo. Di certo la sua ferocia e la sua meschinità non si devono prendere come modello da seguire ma piuttosto è importante conoscere la sua storia e capire il motivo del suo agire. Verrà spontaneo poi comprendere le ragioni della sua esistenza e di chi l'ha inventata.

Il capitolo I estrapola un profilo fisico e psicologico attraverso svariati esempi letterari e analizza tre opere pittoriche di fine XIX secolo molto emblematiche per il tema trattato. Nel capitolo II saranno elencate diverse testimonianze di figure mitologiche e bibliche, con due esempi di donne realmente vissute; sono donne nate per uccidere, che compiono atti deplorevoli per una giusta causa o che hanno vissuto una vita piena di sofferenze e abusi. Nell'ultimo capitolo andremo più nel concreto analizzando la storia e i cambiamenti avvenuti nella struttura sociale attraverso l'emancipazione della donna, la femme fatale alla fine ci sembrerà solo uno spauracchio.

Capitolo I

Cosa si intende per femme fatale?

Noi conosciamo la femme fatale principalmente come figura letteraria, ve ne sono innumerevoli esempi nella letteratura romantica. L'aggettivo *fatale* ci può già dire un aspetto – anzi fondamentale – di questo personaggio: il legame con il fato, il destino; in molti casi è un destino legato alla rovina e spesso alla morte di coloro che si avvicinano a questa figura. La donna fatale è colei che *seduce,* questo verbo viene dal latino *sedŭcere*[1], composto di *se-* «a parte, via» e *ducĕre* «condurre, trarre» il suo significato nella lingua classica era «trarre in disparte, disunire»; trasportandolo quindi alla figura della femme fatale assume l'accezione di separare quindi le persone dal loro percorso fatto di moralità e buoni principi.

Essendo nata in un contesto decadentista romantico alla femme fatale appartiene il fascino del mistero, un mistero che spesso è legato a delle origini esotiche portando con sé usanze particolari, danze provocanti e gioielli che adornano ogni parte del corpo. Questo mistero può essere connesso alla pratica di un culto pagano o addirittura ad un patto con il diavolo che quindi la rende una maga dotata di poteri sovrannaturali, come ad esempio la maga Matilde[2] di Lewis che riesce a sedurre il monaco Ambrosio sia con il suo aspetto che con le sue arti magiche.

Caratteristica fisica importante che una femme fatale dovrebbe avere è il pallore della pelle, spesso il pallore si collega a un bagliore angelico ma in questo caso emanato da Lucifero, l'angelo caduto portatore di luce; non è più quindi un sinonimo di purezza benevola ma di bellezza maligna. Il candore della pelle indica anche una condizione fisica prossima alla morte che ha bisogno di essere mantenuta sacrificando altre vite umane in senso metaforico e letterale.

---

1 Cfr. definizione di *sedurre* tratta dall'Enciclopedia Treccani; **sedurre** (ant. **Sedùcere**, **sodurre**, **soddurre**) v. tr. [dal lat. *sedŭcere*, comp. di *se-* «a parte, via» e *ducĕre* «condurre, trarre» (rifatto secondo i verbi in-*durre* come *condurre*, *dedurre*, ecc.), nel sign. assunto dal lat. eccles. (nel lat. class. significava «trarre in disparte, disunire»); le accezioni dei nn. 2 e 3 risentono del fr. *séduire*] (coniug. come *condurre*). **1.** letter. Distogliere dal bene con lusinghe e allettamenti, traviare, sviare, indurre in errore, in colpa. **2.** Indurre una persona, forzandola con false promesse, o legandola a sé con il proprio fascino, ad avere rapporti sessuali. **3.** estens. e fig. Avvincere, allettare; attrarre fortemente a sé, esercitare un forte fascino.

2 Cfr. Matthew Gregory Lewis, *The Monk* (1796). Racconta della maga Matilde che si intrufola nel convento mascherandosi da un giovane novizio, da prima di entrarvi ella conosceva Ambrosio, ne era perdutamente innamorata e nel corso del romanzo lo seduce a tal punto da indurlo a commettere atti deplorevoli.



1.1 Illustrazione dal romanzo The Monk di Matthew Lewis nell'edizione parigina del 1797

Un'altra caratteristica fisica sono i capelli, lunghissimi e folti, del colore dell'oro, rossi oppure di un nero intenso bluastro; i capelli sono sempre stati un simbolo erotico importante, più lunghi erano più le donne erano sicure di suscitare fascino negli uomini. I capelli delle donne comuni secondo le credenze religiose andrebbero tenuti coperti nella religione cattolica durante le funzioni della messa, secondo la religione islamica all'inizio dell'età dello sviluppo le donne devono portarlo obbligatoriamente in pubblico e in ambienti con presenze maschili, nella religione ebraica ortodossa le donne dopo essere sposate si devono coprire i capelli con velo o addirittura tenerli molto corti come segno di modestia. Nella femme fatale i capelli sono lunghissimi, simili a spire di serpenti donandole quindi un aspetto meduseo, quasi come se avvolgesse le vittime fino alla morte.

Un personaggio letterario che incarna questo pallore mortifero e una folta chioma è sicuramente Marina[3] del romanzo di Fogazzaro, è una ragazza dalla mente vivace e colta, dal carattere impetuoso che viene accompagnato da una folta chioma di capelli biondi e un pallore luciferino. L' aspetto fisico però da solo non basta a ritenere una donna degna dell'aggettivo fatale, a volte la bellezza può anche non essere necessaria se colei di cui stiamo parlando ha una grande personalità. Avere un bell'aspetto non serve a nulla se non c'è dietro un intelletto astuto a manovrarlo. La femme fatale accompagna alle sue origini misteriose un comportamento freddo e distante, specialmente nei confronti dell'oggetto dei suoi desideri; qui il proverbio "in amore vince chi fugge" calza proprio a pennello. È una donna con un forte senso del ritegno, è dotata di una grande dignità e coraggio, queste qualità le servono per sfidare l'opinione pubblica e i pettegolezzi per poi andare avanti a testa alta. Possiamo prendere come incarnazione di queste caratteristiche Nata[4], personaggio di un romanzo di Verga, ella è di una bellezza algida, durante gli eventi mondani non può lasciar trapelare il suo

3 Cfr. Antonio Fogazzaro, *Malombra* (1881). Marina è la protagonista del romanzo, si innamora di Corrado e si convince che loro due insieme siano la reincarnazione della sua antenata Cecilia e del suo amante Renato. Corrado palpita anche lui per la bella marchesina ma il forte carattere di lei gli rendono difficile amarla. Marina decisa a vendicare l'antenata intraprende un cammino che però la porta verso la pazzia, trascinando con sé Corrado e suo zio il Conte Cesare D'Ormengo

4 Cfr. Giovanni Verga, *Tigre reale* (1875). La protagonista del romanzo è Nata, una contessa russa. Lei e l'altro protagonista Giorgio La Ferlita si conoscono a Firenze e instaurano una intensa amicizia, che maschera in realtà un sentimento più profondo. La storia tra i due è ostacolata dalla malattia di lei, suo marito e il successivo matrimonio di Giorgio con un'altra.

amore per Giorgio quindi adopera un atteggiamento distaccato; tuttavia riesce a trasmettere attraverso i suoi sguardi tutto l'affetto che non può dire esplicitamente, il suo amato coglie perfettamente i suoi segnali.Anche una grande cultura è simbolo di fascino per una donna fatale; idealmente le femme fatale provengono da ambienti aristocratici o dell'alta borghesia e quindi sono dotate di una cospicua istruzione avuta in gioventù. La loro conoscenza però non si limita ai principi fondamentali, queste donne sono delle menti vivaci e che quindi continuano il loro percorso di studio nel corso della loro vita.

Ora abbiamo un quadro ben delineato di come ci si aspetta che sia una femme fatale, da qui possiamo partire ad approfondirla per poi sviscerare altri concetti.



1.2 Auguste Rodin, L'idolo eterno, 1889, marmo, Museo Rodin, Parigi



1.3 Auguste Rodin, L'idolo eterno (retro), 1889, marmo, Museo Rodin, Parigi

1 Le sue rappresentazioni nell'arte

Abbiamo capito che il tema della femme fatale fu molto popolare nella produzione artistica tra il XIX e il XX secolo. Gli artisti affascinati dalla mitologia e dalla storia antica ripescano delle figure emblematiche, a volte rivisitandole in chiave più moderna.

1.1 *Dante Gabriel Rossetti – Lady Lilith (1866–68)*

Gabriel Charles Dante Rossetti nacque a Londra, in Inghilterra, il 12 maggio 1828. La sua famiglia e gli amici lo chiamarono Gabriel, ma nelle pubblicazioni mise il nome Dante prima in onore di Dante Alighieri; fu un poeta britannico, illustratore, pittore e traduttore. Durante la sua infanzia, Rossetti spesso leggeva la Bibbia, insieme alle opere di Shakespeare, Dickens, Sir Walter Scott e Lord Byron.
L'arte di Rossetti è caratterizzata da una certa sensualità e da un importante revivalismo medievale.
La sua poetica iniziale fu influenzata da quella di John Keats, la quale aveva in embrione gli elementi che svilupperanno l'arte dei preraffaelliti e più avanti il simbolismo francese. Il senso magico che il Keats trovava nel canto di un usignolo[5] verrà applicato poi alla bellezza femminile; un esempio ancora più chiaro è la sua poesia "*La belle dame sans merci*", questa racchiude nel suo mistero malioso gli elementi che i preraffaelliti useranno nella loroarte.
La poesia di Rossetti fu caratterizzata dalla complessa interconnessione tra pensiero e sentimento, poesia e immagine sono strettamente intrecciate nel suo lavoro. Scrisse spesso dei sonetti per accompagnare i suoi quadri.
La vita personale di Rossetti era strettamente legata al suo lavoro, in particolare i rapporti con le sue modelle e muse. Una delle modelle più importanti nonché prima moglie fu Elizabeth Siddal, la quale morì di overdose di laudano nel 1862. È famoso per aver fondato la Confraternita dei Preraffaelliti, l'intenzione di questo gruppo era di

5 Cfr. John Keats, *Ode to a Nightingale*, 1819.



1.4 Dante Gabriel Rossetti, Lady Lilith, 1868, olio su tela, Delaware Art Museum, Wilmington (originariamente era ritratta Fanny Cornforth, fu ridipinta a Kelsmcott nel 1872-73 con il volto di Alexa Wilding)



1.5 Dante Gabriel Rossetti, Lady Lilith, 1867, acquerello, Metropolitan Museum of Art, New York, qui ritratta con le fattezze di Fanny Cornforth

riformare l'arte inglese rifiutando quello che consideravano l'approccio meccanicisti-
co adottato per la prima volta dagli artisti manieristi che succedettero a Raffael-

lo e Michelangelo. Il loro approccio era quello di tornare ai dettagli abbondanti, ai colori intensi e alle composizioni complesse dell'arte italiana e fiamminga del Quattrocento.
Intorno al 1860, Rossetti abbandonò le dense composizioni medievali del 1850 a favore di potenti immagini ravvicinate di donne in spazi pittorici piatti caratterizzati da un colore denso; questi dipinti sono diventati una grande influenza sullo sviluppo del movimento simbolista europeo. In essi, la raffigurazione delle donne di Rossetti divenne quasi stilizzata in modo ossessivo. Questo cambiamento è da attribuirsi anche alla morte della moglie, Rossetti in seguito a questo tragico evento affittò una casa dei Tudor a Cheyne Walk, a Chelsea, dove visse per 20 anni.
La sua nuova governante, nonché amante, Fanny Cornforth incarnava l'erotismo del fisico che Rossetti andava cercando in questo periodo. Questi nuovi lavori non erano basati sul medievalismo, ma sugli artisti italiani del Rinascimento di Venezia, Tiziano e Veronese.
Lady Lilith, dipinto da Rossetti per la prima volta nel 1866-68, usò la Cornforth come modella, il quadro fu poi modificato nel 1872-73 per mostrare il volto di Alexa Wilding. L'aspetto elegante della Wilding e la sua bellezza eterea erano in contrasto con la voluttuosità della Cornforth. Le caratteristiche più raffinate della prima sostituirono quelle più grette della seconda quando, il committente di Rossetti e proprietario del dipinto, Frederick Leyland considerò l'originale troppo rozzo.
Alexa posò per il pittore più di qualsiasi altra delle sue muse più famose, si sa relativamente poco sulla vita della Wilding rispetto alle altre modelle di Rossetti, come Siddall e Cornforth, spesso citate nella sua biografia. Ciò è forse dovuto in parte alla mancanza di qualsiasi connessione romantica o sessuale tra la coppia, che distingue la relazione di Rossetti con Wilding da quelle con le sue altre muse.
Il soggetto è Lilith, che era, secondo l'antico mito giudaico, la prima moglie di Adamo, un pericoloso demone della notte, che è sessualmente sfrenato e che ruba i bambini nell'oscurità. Nel folklore ebraico medievale Lilith fu creata nello stesso tempo e dalla stessa sporcizia di Adamo, lo lasciò dopo essersi rifiutata di asservirlo e quindi non sarebbe più tornata nel Giardino dell'Eden.

Il dipinto è pensato per mostrare una "Lilith moderna" piuttosto che la figura mitologica demoniaca. Ella contempla la sua bellezza nello specchio, quella stessa bellezza che ha portato alla perdizione innumerevoli anime; con una mano si pettina i folti capelli con un gesto abbastanza svogliato e stanco. Non indossa un corsetto e la veste sembra quasi alluda ad una possibile caduta e quindi nudità. Le caratteristiche del dipinto comunemente note includono il simbolismo evidente dei fiori e dello spazio irreale, affollato e senza profondità, forse meglio mostrato dallo specchio bizzarro che riflette sia le candele nella "stanza" che una scena esterna del giardino.
Le rose bianche possono indicare un amore freddo e sensuale in contrapposizione alla tradizione secondo cui le rose diventavano rosse quando incontravano Eva. Il papavero nell'angolo in basso a destra può indicare il sonno e l'oblio e quindi la natura languida di Lilith. Le digitali purpuree, vicino allo specchio, possono indicare insincerità.
Il dipinto è accoppiato con un altro quadro, *Sibylla Palmifera*, dipinto 1866-70, anch'esso con la Wilding come modella. Lady Lilith rappresenta la *bellezza del corpo*, Sibylla Palmifera rappresenta invece la *bellezza dell'anima*, sono due sonetti di Rossetti che consequenzialmente fanno parte della collezione *The House of Life.*
Il dipinto Lady Lilith è abbastanza emblematico, quando si pensa all'arte di fine XIX secolo è probabilmente uno dei primi quadri a essere portato alla mente. L'uso vibrante dei colori, il viso dai tratti eleganti ma allo stesso tempo marcati – ricordano un po' il David di Michelangelo a mio parere – esercitano una forte attrattiva nei confronti dello spettatore. Chi è sensibile ai temi leggendari sentirà il bisogno di contemplarlo.
È come se noi stessimo osservando Lilith nella sua quotidianità, come dei *voyeur* la spiamo mentre si pettina; ella non è in procinto di sedurre qualcuno, si sta semplicemente rilassando in quella che è la sua dimora. La sua natura demoniaca viene quindi svalutata e portata allo stesso livello degli esseri umani. Rimane una donna bellissima capace di sedurre chiunque lei voglia ma in quel momento non ne sente il bisogno, riesce a pensare anche ad altro.



1.6 Dante Gabriel Rossetti, Sibylla Palmifera,1866–70, olio su tela, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

1.2 *Gustave Moreau - Salomè danza davanti a Erode (1876)*

Gustave Moreau nacque 6 aprile 1826 a Parigi, di salute fragile, disegnò dall'età di sei anni, incoraggiato dal padre che lo educò verso una cultura classica. Dopo essersi avviato negli studi superiori con scarsi risultati nel Collegio Rollin, ottenne nel 1844 il diploma di maturità dopo essersi preparato privatamente; si intravedono quindi già nell'adolescenza di Gustave i segni di una personalità schiva e restia alle interazioni sociali, manifestando i primi sentori di un carattere fragile e ombroso che sfocerà poi nella sua produzione pittorica.
Ammesso nel 1846 alla Scuola delle Belle Arti, non riuscì mai a conseguire la borsa di studio Grand Prix de Rome, cosa che lo portò nel 1849 ad abbandonare l'istituto rifiutando per sempre la canonica e convenzionale arte accademica. Riuscì comunque ad esibirsi nel 1852 al Salon, a cui partecipò fino al 1880.
Moreau visse una gioventù degna di un ricco erede, apparendo nei salotti parigini, assistendo alle esibizioni ippiche tanto apprezzate dell'élite del tempo; conservò tuttavia una repulsione verso le luci della ribalta e a quella necessità di anticonformismo rispetto alla plebe tipica del dandismo.
Per completare la propria maturazione artistica Moreau intraprese dunque nel 1857 il proprio Grand tour, recandosi in Italia. In questo viaggio strinse una solida amicizia con un giovane Edgar Degas e Pierre Puvis de Chavannes.
Grazie a questo viaggio prende molta ispirazione dai maestri del rinascimento, introdusse nei suoi lavori ornamenti decorativi per saturare i tessuti, incorporando motivi esotici e orientali nelle sue composizioni pittoriche, rielaborandole ed estendendole a volte in un secondo momento.
Tornato a Parigi nel Salon del 1864 espose *Edipo e la Sfinge*, opera che riscosse riscontri positivi nella critica, per poi consacrarsi negli anni successivi perfezionando il proprio stile. Nel 1870 iniziò a produrre una serie di quadri rappresentati Salomè, la principessa giudaica che incantò il re Erode con il proprio danzare; da questo momento le sue composizioni si fanno sempre più complesse, inglobando elementi eterogenei per creare un clima mistico e allo stesso tempo sensuale. Il mito e la storia si

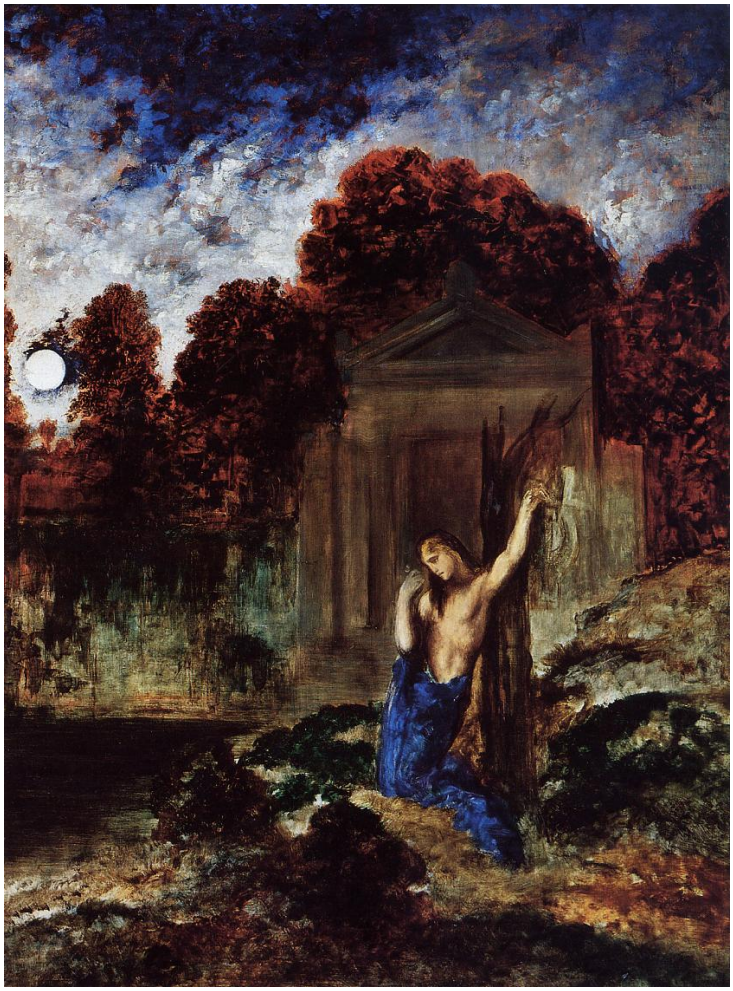


1.7 Gustave Moreau, Edipo e la sfinge, 1864, olio su tela, Metropolitan Museum of Art, New York

fondono in modo suggestivo, in cui il naturalismo quasi scientifico del dettaglio appare marginale rispetto alla stupefacente fantasia dell'insieme.
Moreau fu interessato più a rendere un'idea per mezzo dell'immagine che a visualizzare un'immagine fine a sé stessa; in questo la sua pittura anticipò l'immaginazione degli artisti legati al Simbolismo. I dipinti di Moreau appaiono pieni di una vasta simbologia, la quale rende ardua l'interpretazione del quadro; una parte dell'opera è definita dai simboli inseriti dall'autore (sta all'erudito coglierli), una parte è lasciata all'interpretazione personale. Requisito minimo per comprendere il messaggio di Moreau è la conoscenza del mito: esso svela l'indicibile e l'inesprimibile, oltrepassando le differenze religiose e fornendo un messaggio universale.
Il pittore rappresenta ciò che va contemplato ossia osservato a lungo e ad una certa distanza; egli stesso idoleggia quell'esotismo lussurioso e sanguinario ma lo fa da lontano. Dalle sue osservazioni dei profeti, delle sibille e delle allegorie tombali di Michelangelo ha concluso che per lui esprimevano una incoscienza di essere in movimento, definì questo suo sentire *la bella inerzia e* ne fece il suo primo principio nella pittura. Si accosta un secondo principio, *la ricchezza necessaria*, ovvero quel suo estremo decorativismo.
Particolare attenzione merita inoltre la concezione della donna. Moreau fu colpito nella sua vita da due principali figure femminili; la prima è rappresentata dalla madre, modello della donna angelica, portatrice di un amore puro e positivo. L'altro paradigma femminile è quello di Salomè, incarnante la donna che tramite la sensualità porta l'uomo alla perdizione. Soffermiamoci un istante per capire meglio questo ultimo modello femminile di Moreau. Il pittore non sfugge alla paura collettiva di fine XIX secolo, come abbiamo già affrontato ad inizio capitolo, in cui il timore di un ribaltamento della struttura sociale porta l'uomo a sviluppare una paura interiorizzata nei confronti della donna, vedendola quindi al di sopra di lui. A Parigi nel settembre del 1859, Moreau conobbe Alexandrine Dureux, con la quale ebbe un'amicizia lunga e duratura. Data la natura schiva e antisociale del pittore, per lei provò un sentimento puramente platonico. Oggi la memoria di questa donna è piamente conservata in una sala a lei riservata del museo Gustave Moreau, chiamata "*boudoir*". Questa stanza



1.8 la sala Boudoir, Museo Gustave Moreau, Parigi



1.9 Gustave Moreau, Orfeo sulla tomba di Euridice, 1890-1891, olio su tela, Museo Gustave Moreau, Parigi

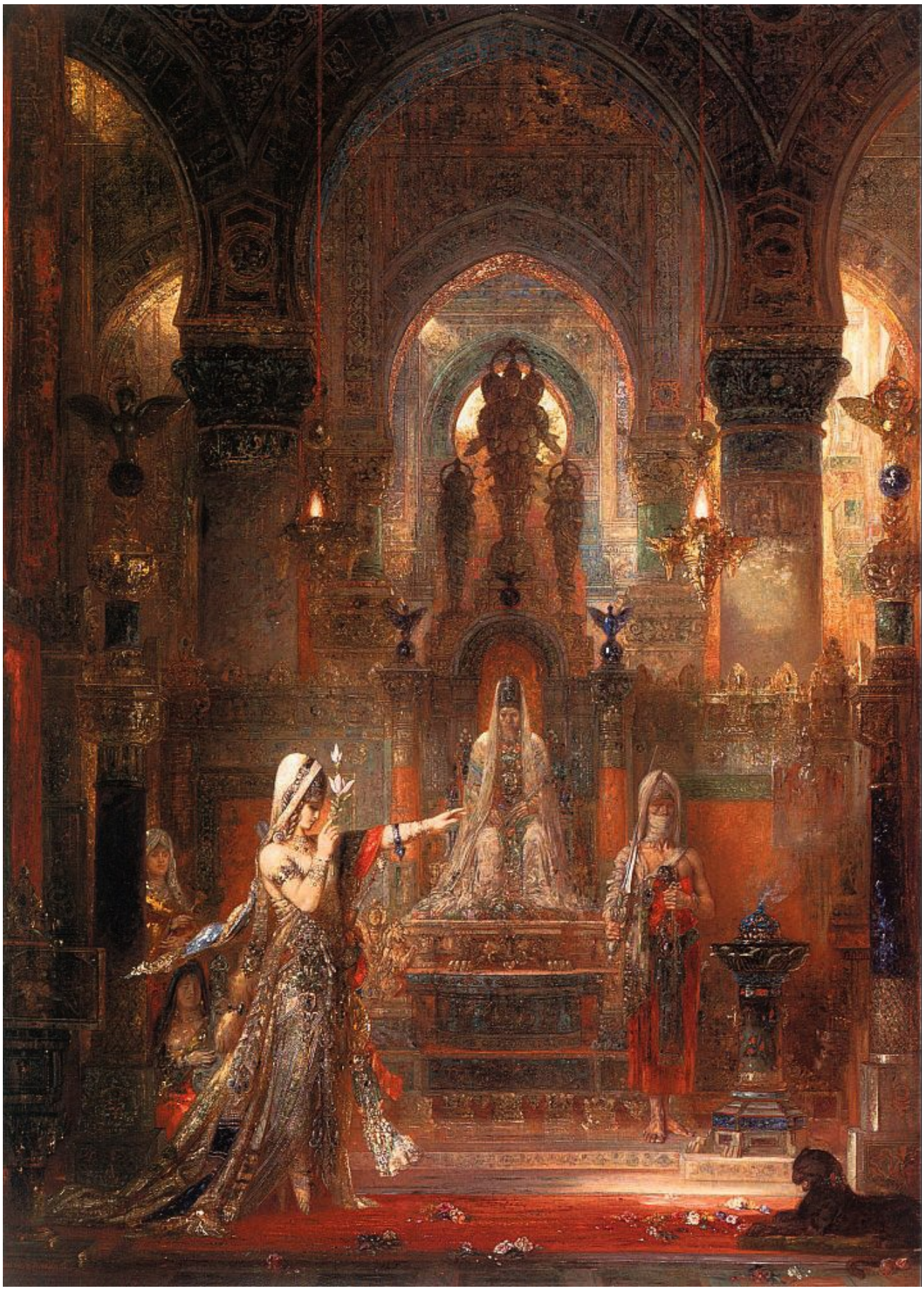
precedentemente occupata dal pittore stesso e, prima di lui, dal padre, non è difficile capire quindi che Alexandrine occupò il posto del padre nella vita di Moreau, ammorbidendone il rigore. Ella rimase molto vicina al pittore e diventò una dei suoi pochi amici; alla sua morte nel 1890 Moreau dipinse *Orpheus alla tomba di Euridice* per omaggiarla. Il fatto che lui per tutta la vita avesse tenuto questo affetto platonico nei confronti di Alexandrine la dice lunga sulla sua personalità, che si riflette sulla sua produzione artistica.

Nei suoi quadri le figure umane possono essere definite come ambigue; quasi non si distingue tra due amanti quale sia l'uomo e quale la donna. Mario Praz nel suo libro[6] quando parla della pittura di Moreau sostiene che il senso segreto di questa pittura stia nel voler sottintendere dei rapporti incestuosi, la figura esaltata ha dei tratti androgini, ciò che può venire fuori può solamente portare un significato di sterilità. Huysmans, uno dei massimi esponenti del decadentismo e dell'estetismo, scrive un romanzo[7] in cui suppone che il protagonista Des Esseintes aquisti due quadri di Moreau. Nelle parole del personaggio, che si accinge a descrivere il dipinto *Salomè danza davanti a Erode,* vi è l'opinione dell'autore che vede la figura di Salomé in questo modo:

"Ha un'espressione raccolta, solenne, ella si approccia a cominciare la danza lussuriosa che deve risvegliare i sensi assonnati del vecchio Erode; i suoi seni ondulano e, con l'attrito vorticoso delle sue collane, sollevano le loro estremità; i diamanti, attaccati sulla sua pelle umida, brillano; i suoi braccialetti, le sue cinture e i suoi anelli sputano scintille; sulla sua veste trionfale si nota la cura degli orafi, cucita di perle, ricamata in argento e laminata d'oro; ogni punto in cui vi è una pietra si accende, come una serpentina di fuoco, somigliano a splendidi insetti con elitre abbaglianti, come sciami si poggiano sulla carne opaca, sulla pelle rosata, sembra siano marmorizzati di carminio, punteggiati di giallo, avvolti di blu acciaio, striati di verde pavone. […] Q*uesto tipo di Salomè ha ossessionato artisti e poeti per anni... né San Matteo, né san Marco, né san Luca né altri evangelisti si sono esposti per raccontare gli*

6 Cfr. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930)

7 Cfr. Joris Karl Huysmans, *Controcorrente* (1884). È la «storia di una nevrosi» vissuta da Jean Floressas Des Esseintes, essendo il protagonista un edonista e un esteta la trama è molto scarna e la lettura si dilunga in descrizioni minuziose di quadri e oggetti.



1.10 Gustave Moreau, Salomè danza davanti a Erode, 1876, olio su tela, Museo Gustave Moreau, Parigi

incantesimi deliranti, le depravazioni della ballerina. Ella rimase nell'ombra, è stata persa nei secoli in una nebbia misteriosa, sfuggente per tutti gli scrittori che non sono mai stati in grado di descrivere l'esaltazione inquietante della ballerina, la grandiosità raffinata dei suoi omicidi.

Nel lavoro di Gustave Moreau, concepito al di fuori di tutti i racconti dell'Antico Testamento, Esseintes ha visto finalmente eseguita questa sovrumana Salomè… È diventata, in un certo senso, la divinità simbolica di un'indistruttibile lussuria, la dea dell'isteria immortale, la bellezza maledetta, in grado di provocare una grande catalessi che irrigidisce la carne e indurisce i muscoli; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, insensibile, avvelena qualunque cosa si approcci a lei, tutto ciò che può vedere e toccare... il pittore sembrava anche aver voluto affermare la propria determinazione a rimanere in secoli lontani, non specificando l'origine, il paese o l'età della fanciulla; nel quadro la sua Salomè è nel bel mezzo di questo palazzo straordinario, di uno stile confuso e grandioso, la sala è sontuosa piena di statue chimeriche; in testa Salomè ha una corona a forma di torre fenicia, in mano tiene lo scettro di Iside, intrecciato ad un grande fiore di loto, simbolo sacro dell'Egitto e dell'India."[8]

Huysmans conclude poi con un giudizio complessivo sull'arte di Moreau:

"R*isalendo alle fonti etnografiche, alle origini delle mitologie di cui ha confrontato e svelato i sanguinari enigmi; le fonde in un'unica leggenda dell'Estremo Oriente e unendo le credenze di altri popoli, giustificava così le sue fusioni architettoniche, i suoi lussuosi e perspicui amalgami di un nervosismo molto moderno; e rimase per sempre nel dolore, perseguitato dai simboli delle perversità e degli amori sovrumani, degli stupri divini consumati senza abbandono e senza speranza.*

C'era nelle sue opere disperate ed erudite un incantesimo singolare, un incantesimo che ti trascinava nel profondo del tuo cuore, come quello di certe poesie di Baudelaire."[9]

Grazie a questo pezzo di racconto di Huysmans abbiamo una chiara descrizione dell'opera e più in generale dell'arte diciamo *protosimbolista* di Moreau.

8 Cfr. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), capitolo Bisanzio p. 217
9 Cfr. *Ibidem* p. 218

Il pittore giustificò questa sua predilezione per temi macabri con una teoria etico-religiosa: egli avrebbe celebrato “la glorificazione dei sacrifici, l’apoteosi delle redenzioni”. Il pittore sguazzò in questo suo mondo come un bambino che non si stanca mai di udire racconti paurosi.

La fine del XIX secolo è il tempo più favorevole per personalità come quella di Moreau; uomini devoti, schivi e passivi con una predilezione per rapporti amorosi disfunzionali. L’essere umano, avendo sviluppato la coscienza di sé e quindi ciò che ci distingue dal resto degli esseri viventi, è fatto per poter sviluppare infinite personalità e infiniti modi di reagire agli eventi; questo sviluppo è esponenziale rispetto al trascorrere del tempo.

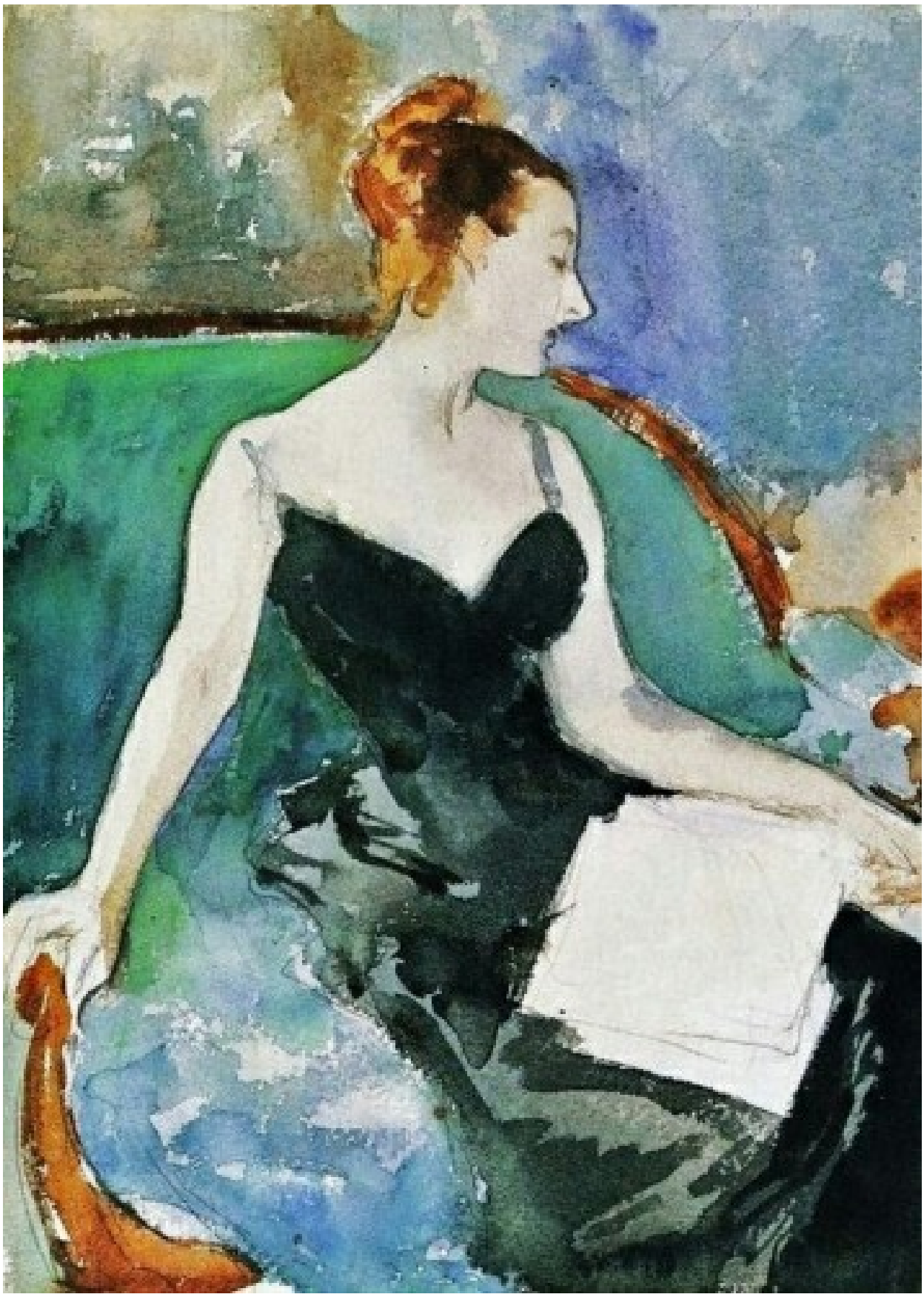
Ciò significa che c’è spazio per tutti, anche per uomini che desiderano essere sottomessi alla bellezza femminile. Moreau non fu il solo ad avere queste tendenze, non è stato il primo della storia e non sarà certo l’ultimo.

1.3 *John Singer Sargent – ritratto di Madame X (1884)*

Sargent era nato a Firenze nel 1856, figlio del chirurgo americano Fitzwilliam Sargent e di Mary Newbold Singer, donna colta, appassionata d'arte e di letteratura. I genitori, grazie al benessere economico, si trasferirono in Europa, luogo sinonimo di emancipazione e crescita culturale di fronte a quello che era visto come il vuoto provincialismo americano. Sargent, incoraggiato dalla madre, cominciò giovanissimo a dipingere. Crebbe tra l'Italia, la Germania, la Francia, la Spagna e la Svizzera. Ammira senza riserve le opere di Manet e degli impressionisti, ma si rifà anche ai grandi maestri del passato, da Velazquez a Franz Hals.
Il suo stile, di un indubbio talento, piace molto al pubblico e lui spera di riuscire ad avere la sua consacrazione ufficiale come ritrattista alla moda nella società della Belle Epoque.
La grande occasione a Sargent la offrì un certo dottor Pozzi, il ginecologo alla moda del bel mondo parigino, che in barba a quella che oggi viene definita deontologia professionale era anche un impenitente don Giovanni che proprio tra la sua selezionata clientela sceglieva le sue vittime consenzienti. Sargent fece al dottore un ritratto straordinario a grandezza naturale, con una sgargiante vestaglia rossa che sembra sul punto di slacciare. Bello, sexy e molto evocativo.
Una delle clienti del dottor Pozzi era la famosa Virginie Amélie Avegno Gautreau, la protagonista del quadro Madame X. Il pittore Sargent e Madame Gautreau probabilmente si conobbero tramite il dottore di lei; egli esaltato dalla bravura del ritrattista ne avrà certamente tessuto le lodi alla cliente. Nata a New Orleans, in Luoisiana, il 29 gennaio del 1859 da una ricca famiglia Creola di antiche origini francesi ed italiane, Virginie, chiamata affettuosamente Mimì, ricevette un' educazione squisita a Parigi dove la madre l'aveva condotta in seguito allo scoppio della guerra civile Americana e la morte del marito Anatole sul campo di battaglia di Shiloh nell'aprile del 1862. Mimì arrivò in Francia all'età di 8 anni circa, assimilando in toto la cultura della nuova patria ma senza abbandonare la dominante modernità delle donne Americane.



1.11 Uno degli schizzi preparatori di Sargent con il profilo alquanto importante di Madame Gautreau



1.12 Bozzetto preparatorio ad acquerello di Sargent ritraente Madame Gautreau con il famoso abito nero

Crescendo divenne una vera celebrità dei salotti d' Oltralpe, aveva un'innata eleganza e un corpo dalle forme sinuose; era considerata una bellezza folgorante malgrado dei lineamenti che a noi potrebbero sembrare eccessivamente marcati. Il naso lunghissimo tipico degli Avegno, le narici dilatate, i capelli rosso rame esaltati dall'hennè ne facevano una figura che difficilmente passava inosservata. Ma la sua caratteristica più notevole era la carnagione, così chiara da sembrare quasi violacea, abbagliante, compatta, frutto, come ha scoperto Deborah Davis nella sua ricerca[10], di un uso sapiente di cipria e di polvere di riso, se non addirittura di una sorta di smaltatura con prodotti a base di piombo. Ma il maquillage non finiva lì, per sottolineare ancora i colori abbacinanti Amélie si truccava pesantemente di rosso le labbra e le orecchie, infine si profumava con acqua di lavanda.

La nostra bella dama incaricò quindi Sargent di farle questo famoso ritratto. Fu un'operazione lunghissima e sofferta, a quanto pare il solo particolare su cui si trovarono immediatamente d'accordo fu l'abito, il famoso fourreau di raso nero con la scollatura vertiginosa e le spalline ingioiellate.

Sargent fu ossessionato dal profilo di Amélie, quel naso imperioso, spropositato che fendeva l'aria come una prua. Le sedute si moltiplicarono a vuoto, i due si trasferirono addirittura in Bretagna per l'estate ma il quadro non veniva fuori. Tanti studi, disegni, acquerelli, ma l'ispirazione non usciva. Ad un certo punto Sargent si stancò e partì per l'Olanda per andare a vedere i quadri di Frans Hals. Evidentemente questa pausa gli giovò perché al ritorno il quadro era deciso. Con sadismo evidente il pittore inchiodò la modella capricciosa e impaziente in una delle pose più scomode della storia dell'arte: nel quadro risulta sbilanciata e ondulante, il profilo alto e il collo teso. Impiegò un tempo lunghissimo e una straordinaria scienza dell'uso dei colori per rendere quella famosa carnagione color glicine, i capelli e le piccole orecchie purpuree, le mani grassocce e rapaci che stringono il tessuto sontuoso.

Dalla versione che noi abbiamo oggi – visibile al Metropolitan di New York - e quella che invece fu esposta al Salòn di Parigi nel Maggio del 1884 emerge una notevole differenza: una spallina dell'abito fu modificata. Il braccio che poggia sul tavolo

10 Cfr. Deborah Davis, *Strapless: John Singer Sargent and the Fall of Madame X* (2004)



1.13 fotografia del dipinto originale esposto nel Salòn di Parigi nel Maggio del 1884

appena troppo basso causa la calata della spallina ingioiellata dell'abito da sera, questo dettaglio forniva all'intera composizione un equilibrio perfetto e un senso vivace di movimento, oggi invece entrambe le spalline sono solidamente ancorate alle spalle e quel fugace senso di movimento e spontaneità non c'è più.
Quando finalmente fu esposto - e prima di quell'evento i dubbi dell'artista furono tali che provò a ridipingere il quadro da capo, questo è esposto attualmente a Londra - al Salon successe un pandemonio, quando si aprì la sala 31, dove il dipinto fu posizionato, fu subito scandalo. Creò scalpore non tanto per la novità della pittura, come era avvenuto, qualche anno prima, per i quadri impressionisti ma per lo scandalo sociale creatosi.
Nonostante il titolo riportava il nome “Ritratto di Madame X” la modella del ritratto non era anonima al pubblico parigino; era chiaramente quella Madame Gautreau, che tutti conoscevano, almeno di nome e che molti avevano intravisto alle feste o nei salotti alla moda. Non era né una cantante né una balleria, ma una delle esponenti più in vista dell’alta società parigina. E si metteva in mostra sfrontatamente.
È vero che nella tradizione passata e recente della pittura ci furono stati dipinti ben più erotici, ma il travestimento mitologico o l'ambientazione storica ne avevano "mascherato" la suggestione sensuale. Qui, invece, Virginie, giocando "a carte scoperte", infranse il codice di comportamento della "Parigi bene". E questo per molti fu intollerabile.
La spallina caduta fu considerata un simbolo di lussuria, la riconoscibilissima modella una donna perduta. Il giornale Le Figaro scrisse: “*Un solo movimento e potrebbe rimanere nuda”*, con qualche esagerazione. I giornali riportarono anche le reazioni della famiglia di Virginie. I parenti sono sconcertati: la madre, indignata, pretende spiegazioni e fa una sfuriata pubblica a Sargent.
Amélie, che pure aveva fino ad allora valutato il quadro un capolavoro, in lacrime dovette scomparire dalla scena mondana per mesi. Sargent partì amareggiato per Londra portandosi dietro il ritratto che i Gautreau non vollero né pagare né possedere.



1.14 John Singer Sargent, Ritratto di Madame X, 1883–84, olio su tela, Metropolitan Museum of Art, New York

Nella tela di grandi dimensioni, circa due metri e mezzo per poco più di un metro, su uno sfondo marrone, emerge la silhouette della donna, imponente e statuaria.
È in posa, in piedi, con il volto di profilo e la mano sinistra appoggiata a un tavolo.
Tra lo scuro del fondo, l'abito nero e la pelle bianca, quasi perlacea, delle spalle e del collo il contrasto è netto.
Se la si guarda da lontano, la bianchezza della pelle lattea dà una sensazione di nudità. Ne traspare una sensualità algida, ma ostentata e cosciente di sé.
È una donna libera che conduce il gioco della seduzione e che si propone, con orgoglio, agli sguardi dei visitatori.
Questo quadro e la storia che vi è dietro delineano abbastanza bene la società di fine '800, furono anni di grande cambiamento per le donne e i loro ruoli all'interno della struttura sociale. Virginie fu sicuramente una femme fatale realmente esistita se vogliamo riferirci alla descrizione di inizio capitolo; ella era di una bellezza abbacinante, consapevole di questo la usò per farsi strada nella società ma anche per suo diletto e orgoglio. Da sempre fu una figura molto chiacchierata all'interno della borghesia parigina, finché si trattò di qualche pettegolezzo Virginie e la sua famiglia potevano ben sopportare e tollerare, tuttavia commise un passo falso e cadde portando con sé l'intera famiglia nello scandalo.
La femme fatale è tollerata fintanto che non oltrepassa il limite dell'indecenza, un limite variabile a seconda della società in cui è collocata; è la società stessa che crea questa figura, per guardarla da distante con compiacimento fino al momento in cui, come un fiore velenoso, sprigiona i suoi effetti dannosi diventando così un esempio per gli spettatori da non seguire.

Capitolo II
Figure nel mito e nella storia

Questo capitolo tratta principalmente di tre tipologie di donne che possono rientrare nell'idea della femme fatale. Vi sono dei mostri dalla nascita, che sono nati per obbedire alla loro natura di uccidere, come sirene o demoni della notte. Vi sono poi leggende di donne che per un fine più alto e nobile hanno sedotto e ucciso. Infine donne che portandosi dietro un passato travagliato, pieno di abusi fisici, psicologici e violenze di ogni genere hanno assassinato innumerevoli persone.
Ci sono sicuramente altri innumerevoli generi data la complessità dell'animo umano, ritengo tuttavia che questi tre siano dei modelli fondamentali della femme fatale e che esemplificano le varie tipologie incontrate nella letteratura e nella storia.



2.1 Edvard Munch, The Lady from the Sea, 1896, olio su tela, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

1 Demoni dalla nascita

Nelle varie mitologie sono state narrate storie di innumerevoli mostri, nati in modi diversi ma con uno scopo unico: nutrirsi della carne umana. Erano gli antagonisti degli eroi e servivano a distinguere il bene dal male. In questo capitolo vedremo due esempi emblematici che richiamano la figura della femme fatale, ci sarà poi un caso di una donna realmente esistita, di cui probabilmente qualcuno avrà già sentito parlare.

1.1 *Le sirene*

Le sirene sono delle creature mitiche, la prima immagine che ci viene in mente è quella di una fanciulla con una coda di pesce in corrispondenza della parte inferiore del corpo. In realtà non è la sua prima e unica rappresentazione: affiliate all'olimpo greco, erano per metà uccelli, a volte dotate di braccia che servivano a suonare degli strumenti musicali. Altre volte ancora erano metà donne con gambe d'asino.
Sull'etimologia di *seirén* non c'è mai stato un accordo, è un nome che può raccontare diverse cose. Ad esempio *seirá* è la fune e *seiráo* significa legare, il canto delle sirene imprigionava quindi come delle corde. *Séirios*, Sirio, è la stella del Cane che con la sua presenza segna il culmine della stagione estiva, questi mostri erano accompagnati quindi da una calura immensa diventando dei demoni del mezzogiorno.
Secondo un narratore ignoto, in diversi articoli su antichi dizionari mitografici[1], secondo anche il mitografo Apollodoro, seguito da Eustazio, un tempo le sirene furono donne, nate da Acheloo e da Melpomene; il primo fu una divinità fluviale, figlio di Oceano, capace di trasformarsi in esseri fantastici e terribili, la seconda fu una delle nove Muse, da cui ereditarono la capacità di intonare canti melodiosi e ammaliatori. Furono le ancelle che dovevano vegliare su Persefone, la figlia di Demetra. Un giorno Persefone stava raccogliendo dei fiori in un campo, le ancelle si distrarono per un momento e Ade, dio degli inferi, riuscì a rapire la fanciulla e a portarla nel suo buio

1 Molti libri riportano la medesima storia, alcuni sono firmati con narratore ignoto, qualcuno con Lattanzio Placido, *Mythographus Vaticanus I, II, III, Narrationes fabularum Ovidianarum.*



2.2 Le sirene e Odisseo. Stámnos attico a figure rosse rinvenuto a Vulci - V secolo a.C., British Museum, Londra

regno. Le ancelle disperate la cercarono in ogni luogo, chiesero agli dei di trasformarle in uccelli così da poter cercare ancora Persefone. La loro missione fallì e vennero condannate ad una vita da mostri.

Secondo invece Apollonio Rodio le sirene erano delle fanciulle umane, figlie di Sterope. Esse rifiutarono di concedersi agli uomini volendo preservare la loro verginità, Afrodite trovando questo fatto una mancanza degli onori che le spettavano, le punì trasformandole per metà in uccelli.

Le sedi delle sirene furono varie, esse furono poste dapprima sulla costa occidentale dell'Italia meridionale presso le isolette dette Sirenuse (Licosa, S. Pietro, Galletta) e poi furono localizzate secondo Omero sulle coste vicine allo Stretto di Messina, tra l'isola di Eea e la roccia di Scilla. Secondo Apollonio Rodio le sirene dopo essere state maledette da Afrodite volarono verso l'isola di Anthemoessa.

Il loro numero variò da due, a tre o quattro; le prime rappresentano diversi attributi legati al canto: Pisinoe è "colei che persuade la mente", Aglaope "dalla voce



2.3 Sirena di Canosa, IV secolo a.C., Museo archeologico nazionale di Madrid

splendente", Telsiepia "dalle parole ammaliatrici". Spesso con questo primo trio fu affiancata Ligea il cui nome attribuisce al solo dato sonoro, un suono acuto e melodioso. Ligea fece parte anche del trio con Partenope e Leukosia, il nome della prima dal greco si traduce in "virginale" ed evoca il canto puro di una vergine, il nome della seconda indica invece un colore bianco. Nelle leggende questo ultimo trio fu quello che poi morendo - essendo le sirene incapaci di sopportare il fallimento - andò a formare diverse coste del mondo greco antico. Partenope fu la sirena che morendo creò

la roccia su cui poggia la città di Napoli. Le onde del mar Tirreno rigettarono invece il corpo di Ligea sulla riva tirrenica della Calabria, presso Terina. Il corpo di Leucosia emerse nelle acque del golfo di Poseidonia (Paestum), il suo nome venne dato a un'isoletta presso la città di Punta Licosa.



2.4 John William Waterhouse, A Mermaid, 1900, olio su tela, Royal Academy of Arts, Londra

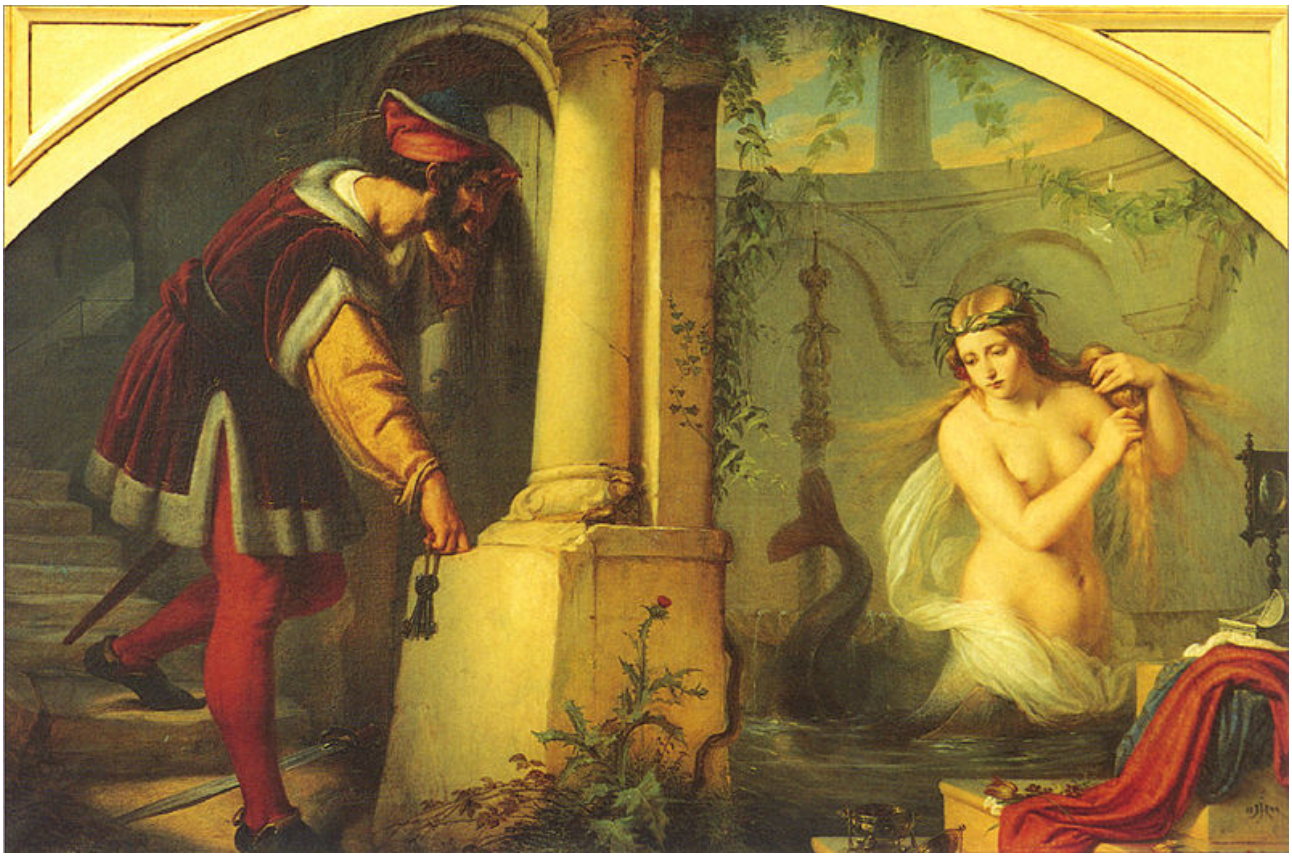
Le due iconografie che rappresentano le sirene o mezzi uccelli o mezzi pesci vissero insieme contemporaneamente nei racconti antichi. Prova ne diede il biografo Callistene, egli trascrisse le lettere che Alessandro Magno mandò alla madre e ad Aristotele dopo la battaglia contro Dario. Durante il viaggio di ritorno, nella terra dei Beati, il re vide due uccelli col volto di donna che lo intimarono ad andare via, erano probabilmente due sirene benevole. Quando Alessandro e i suoi soldati videro l'oceano spuntarono dall'acqua delle donne bellissime, con voce melodiosa attirarono a sé i marinai. Queste li trascinarono in fondo all'acqua facendoli morire, Alessandro allora vietò ad altri soldati di entrare in acqua. Dunque qui le due iconografie coesistono.



2.5 Edvard Eriksen, statua della sirenetta, 1913, bronzo, porto di Copenaghen

Tuttavia la prima attestazione letteraria unanimemente accettata la si ha molto tempo dopo con il *Liber monstrorum de diversis generibus*, una raccolta di descrizioni di esseri difformi, una specie di bestiario messo insieme tra il VII e l'VIII secolo. La descrizione delle sirene riportata in questo libro le rappresenta come esseri marini dalla coda di pesce.

L'assenza di un qualsiasi resoconto scritto del passaggio da donna-uccello a donna-pesce non può significare altro se non che questa metamorfosi non facesse parte del mito. Essendo al di fuori del mito, probabilmente il passaggio iconografico dalla prima alla seconda forma è frutto di un cambiamento culturale, con passaggi più difficili quindi da ricostruire.



2.6 Julius Hübner, La Bella Melusina, 1844, olio su tela, Museo Nazionale di Poznan, Poznan

Sappiamo però che la donna-pesce fece parte del folklore nord-europeo medievale, in particolar modo quello germanico, erano chiamate *mermaids* o *wassefraunen* che significano entrambi *donna del mare*, nella maggior parte dei casi erano crudeli ma poi nel corso del tempo la letteratura le ha rese anche creature benevoli. Esisterono poi leggende di altre creature acquatiche con caratteristiche fisiche simili alle mermaids

come le *melusine*, le *ondine* e le *nixe*, si potevano trovare in luoghi acquatici nell'entroterra come fiumi, laghi o stagni. Le melusine, di origine celtica, erano spiriti dell'acqua con coda di pesce o serpente, principalmente erano benevole. Le ondine anche loro abitavano i fiumi, a seconda delle tradizioni, sono considerate esseri maligni, innocui, o addirittura amichevoli.

Le sirene furono il simbolo della tentazione, lo sono ancora tutt'ora, c'è una domanda quindi da porsi: perché il canto delle sirene era così irresistibile? Un primo indizio lo possiamo avere dal racconto di Omero nell'Odissea; per adescare Ulisse le sirene fecero leva sulla sua sete di conoscenza "…*Ferma la nave, e il nostro canto ascolta… Nulla, che ignoto, o scuro a noi rimanga*…"[2]. Maurizio Bettini scrisse un racconto[3] dove immagina Ulisse che, dopo essere tornato ad Itaca, incontra un contadino che gli chiede dei suoi viaggi. Il contadino gli pone un sacco di domande, una di queste riguardava il canto delle sirene, non tanto su cosa dicevano ma su *come* cantavano; Ulisse trovando la domanda sorprendentemente intelligente gli rispose che quelle voci non erano più le voci delle sirene, ma quelle di tutte le donne che egli aveva amato nella sua vita. Erano voci che risuonavano, occhi che cercavano, mani che accarezzavano, quei suoni che escono dalle persone amate che non portano alcun significato se non quello dell'amore. Nessuno può resistere al canto delle sirene perché nella loro voce si sente l'amore, del passato e del futuro, come se il tempo non esistesse più e la morte fosse cancellata.

Le sirene ancora oggi ci affascinano, nonostante la presenza costante della modernità. È una storia di cui non ci potremo stancare mai perché rappresenta prima di tutto un mondo a noi sconosciuto, fluttuante e privo di luce. Le sirene sono il desiderio fisico, carnale. Il volere cose effimere e superficiali, ma anche di sentimenti che sentiamo mancano nella nostra vita come l'amore più profondo.

2 Cfr. *Odissea*, Libro XII, vv 243-253, traduzione dal greco di Ippolito Pindemonte (1822)

3 Cfr. M. Bettini e L. Spina, *Il mito delle Sirene* (2007) cap. *Il racconto delle Sirene*

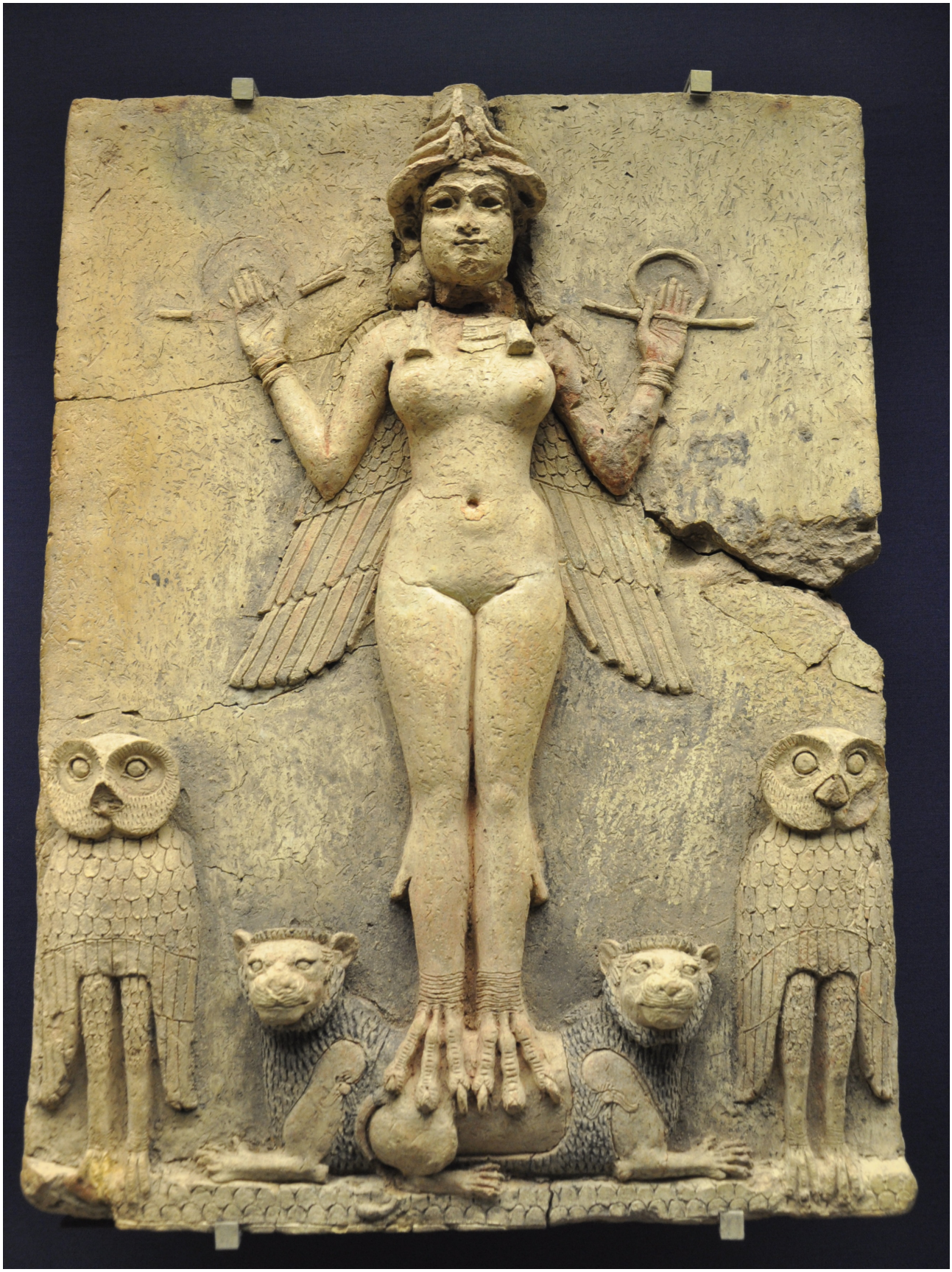


2.7 Frederic Leighton, Il Pescatore e la Sirena, 1856-1858, olio su tela, Bristol City Museum and Art Gallery

1.2 *Lilith*

Vi sono diverse versioni del mito di Lilith e su cosa o chi veramente ella sia.
La chiesa cattolica si era guardata bene dal ricordarsi di lei, ma nel libro di Isaia[4] è scritto che ella si accovacciò (*cubavit lamia*) sulle rovine di Gerusalemme caduta: "*… Bestie selvatiche si incontreranno con iene,/i sàtiri si chiameranno l'un l'altro;/là si poserà anche Lilit/e vi troverà tranquilla dimora…*".
S. Gerolamo sostenne che Lilith si presenta a ciascuno sotto le sembianze della donna amata. Secondo lui è una lamia, una figura femminile della mitologia greca assimilata poi nella religione cattolica medievale; in parte umana e in parte animale, rapitrice di bambini o fantasma seduttore che adesca giovani uomini per poi nutrirsi del loro sangue e della loro carne.
Cornelio Alapide[5] riferendosi al libro della Genesi[6] disse che Adamo prima di Eva ebbe una moglie formata come esso dal fango, con la quale visse 130 anni e si indusse a mangiar il frutto vietato generando in tutto quell'arco di tempo non uomini ma demoni. Adamo e Lilith dopo essere stati creati dallo stesso fango cominciarono subito a litigare perché lei *non voleva giacere con Adamo contro la sua volontà*, convinta di avere gli stessi diritti. Così decise di svanire, di scomparire. Adamo disperato pregò Dio, il quale mandò tre angeli. Questi trovata Lilith le chiesero di tornare sotto la minaccia di veder cento dei suoi figli morire. Lei si rifiutò: "*… lasciatemi stare, io sono nata apposta per dissanguare fanciulli, ora io mi attribuisco il diritto per otto giorni sui neonati e per venti giorni sulle neonate…* ". Gli angeli, che non si aspettarono questa risposta, la indussero a promettere di non esercitare il suo potere nelle camere dove il nome degli angeli fosse scritto o invocato. Allora Dio, che non aveva più a disposizione lo stesso fango, prese una costola di Adamo e ne fece Eva.
Era uso tra gli ebrei quindi scrivere sulla porta delle camere delle partorienti i nomi dei tre angeli Sennoi, Sansennoi e Samangeloph. Sulle quattro parti del letto veniva posta una figura cabalistica: un quadrato comprendente tre zone circolari

4 Cfr. *Bibbia*, Antico testamento, Libro di Isaia, cap XXXIV, v 14
5 Cfr. *Commentaria in Pentateuchum Moysis*, Antverpiæ, Nutius & Meursius, 1616.
6 Cfr. *Bibbia*, Libro della Genesi, capitolo II ,v. 23



2.8 Burney Relief o rilievo della Regina della Notte, argilla, XIX-XVIII secolo a.C., attualmente esposto al British Museum di Londra. È in discussione se rappresenti Lilith, Inanna o Ereshkigal.

concentriche, nel cerchio centrale due triangoli equilateri inscritti per modo da tagliarsi a stella, negli spazi risultanti venivano scritte le parole *Adam Hëva; hutz Lilith* (Adamo Eva, via via Lilith) e i nomi degli angeli aggiungendone altri.
Secondo Leone Da Modena[7], un rabbino italiano del XVI e XVII secolo, molti riconoscono Lilith come un demone che ruba e uccide bambini, simile alle gule dei musulmani e agli orchi delle fiabe. Lui riporta anche che, secondo i talmudisti, Lilith visse 130 anni, mangiò con Adamo il pomo vietato e generò demoni.
Una terza fonte che può conciliare queste prime due potrebbe essere questa: nello Shalsheleth[8], Adamo, dopo aver mangiato la mela, piangendo il proprio peccato si allontanò dalla moglie Eva, stette 130 anni senza giacere con lei. In quel tempo Lilith veniva a visitarlo e Eva nel frattempo ebbe diverse frequentazioni con demoni. Entrambi quindi generarono numerose generazioni di mostri.
Delle critiche che si potrebbero muovere in sfavore dell'origine di questo personaggio sarebbero ad esempio che Lilith non è un mito ebraico, né ha nulla in comune con la Genesi essendo una leggenda assiro-babilonese, oppure che la favola di Lilith moglie di Adamo non può essere un mito cosmico, essendo un'invenzione recente dei rabbini cabalisti, e ancora che le favole lilitiane non hanno nemmeno il carattere di miti, perché sono solo superstizioni popolari. Hommel, scrittore orientalista tedesco, sospetta[9] che Lilith sia una forma femminile semitizzata delle *lilla*, spiriti del turbine e dei venti nella mitologia sumerica, sembra tutt'altro che invenzione recente quindi. Alla fine non c'è nessuna ragione seria per negare il carattere primitivo di Lilith, quello che conta è che, assira o babilonese che fosse, sia entrata nel dominio della mitologia ebraica.
Tutti questi racconti su Lilith e sul suo essere demone sono frutto di una società patriarcale, successiva a quella matriarcale. Secondo alcuni, a partire dalle ipotesi avanzate da Johann Jakob Bachofen nel suo saggio *Il matriarcato* del 1861, esso fu l'organizzazione originale dell'umanità, e solo successivamente questa venne sostituita dal

7 Crf. Leone da Modena (rabbino ebreo di Venezia), *Storia dei riti ebraici, vita, & osservanza degli ebrei di questi tempi*, 1673.
8 Crf. Gedaliah ben Joseph Jehiia (ebreo talmudista), *Shalsheleth-Hakkabalah*, 1647, p.83.
9 Crf. Fritz Hommel, *Geschichte Babyloniens und Assyriens* (1885) e *Die semitischen Völker und Sprachen*. Bd. 1 (1883)



2.10 John Collier, Lilith, 1887, olio su tela, The Atkinson Art Gallery, Southport

patriarcato.

Lilith considerandosi al pari di Adamo non accettò la sottomissione, per tutta risposta la bibbia ce la mostra come un demone, confermando il ruolo dell'uomo *al di sopra* della donna. È un modello di vita che vive tuttora nella nostra società.

Successivamente il movimento femminista e quello Wicca riesumò il mito di Lilith e lo rese in alcuni casi il simbolo dell'emancipazione e della forza femminile.

Risulta limitante però prendere in considerazione un solo esempio per rappresentare l'emancipazione femminile, allo stesso tempo censurare a piè pari Lilith significa avere un pezzo mancante dell'espressione della natura femminile, che conserva una parte selvaggia e ingovernabile.

Invece di riproporre modelli sociali che in una maniera o nell'altra si sono rivelati fallimentari dovremmo promuoverne uno che veda l'uomo e la donna alla pari, con stessi diritti e stessi doveri. La natura selvaggia e indomabile di Lilith non è da condannare ma da comprendere ed accettare come parte della complessità dell'animo umano.



2.9 Hugo van der Goes, Peccato Originale, 1467-1468, olio su tavola, Kunsthistorisches Museum, Vienna

1.3 *La contessa Erzsébet Báthory*

Erzsébet Báthory, soprannominata la *Contessa Sanguinaria*, fu una serial killer ungherese, presumibilmente è considerata la più famosa assassina seriale sia in Slovacchia che in Ungheria.
Lei e quattro suoi collaboratori, Jó Ilona una ex nutrice, Ujváry János detto Ficzkó, Dorottya Szentes detta Dorkó, Katalyna Beniezky detta Kata, furono accusati di aver torturato e ucciso centinaia di giovani donne. Le vittime oscillerebbero tra le 100 accertate e altre 300 di cui fu fortemente sospettata all'epoca; secondo un diario trovato durante la perquisizione in casa sua, le vittime sarebbero state 650, e ciò farebbe di lei la peggiore assassina seriale mai esistita; ma gli storici tengono per vera la stima delle 100/300 vittime e sono scettici circa la veridicità e/o esistenza di questo diario.
Erzsébet nacque nel 1560 da Giorgio e Anna a Nyírbátor, un villaggio nel nord-est dell'attuale Ungheria, ma venne allevata nella proprietà di famiglia di Ecsed in Transilvania (odierna Romania). La sua famiglia, Báthory-Ecsed, faceva parte delle casate protestanti ungheresi. Pietro Bàthory fu il capostipite del ramo Bàthory-Ecsed, i loro cugini Báthory-Somlyó regnavano in Polonia e in Transilvania. I Bàthory si distinsero sempre nel corso dei secoli, sia nel bene che nel male; furono tutti molto coraggiosi ma crudeli, lussuriosi e bizzarri. L'albero genealogico comprese vari eroi della continua guerra contro i turchi. Nella famiglia di Erzsébet, a causa della consanguineità (anche il padre aveva sposato sua cugina), non mancarono malattie del sistema nervoso: molti suoi membri mostrarono segni di epilessia, schizofrenia e altri disturbi mentali come ad esempio il satirismo, di cui ne soffrì suo fratello.
Durante il XV e il XVI secolo, mentre l'Italia attraversò il Rinascimento, l'antica terra dei Daci rimase ancora pagana e la sua civiltà rimase indietro di due secoli rispetto a quella dell'Europa occidentale. Il culto delle divinità pagane e della magia nera rimase ancora diffuso e supportato; intorno agli alberi sacri venivano celebrati gli antichi culti del sole e della luna. Fu come se nelle foreste vivessero ancora il lupo e il drago, non essendosi arresi agli esorcismi dei vescovi.



2.11Anthonie Blocklandt van Montfoort, ritratto originale di Elizabeth Bathory, 1580, olio su tela

La vita venne gustata con violenza, accettata nella sua interezza, con le sue contraddizioni; da qui si spiega il proseguirsi dell'uso della magia che, ora si orientò verso l'amore e ora verso il delitto. Fu un'epoca in cui bambini e ragazze scomparirono senza che nessuno si desse troppo pensiero per ritrovarli, nel paese più selvaggio dell'Europa feudale, dove laici e religiosi furono impegnati senza sosta a fronteggiare i turchi.

Fin da bambina, Erzsébet diede segni di squilibrio passando repentinamente dalla quiete alla collera. Nel 1571, all'età di 11 anni, fu promessa in sposa al conte Ferenc Nádasdy, di sette anni più grande di lei, e andò a vivere nel castello di Nádasdy di Sárvár nel Transdanubio, presso il confine austriaco. La futura suocera Orsolya Konizsay si è occupò personalmente di allevare la bambina, fu entusiasta della sua bellezza ma un po' meno per il suo carattere. La famiglia dei Nádasdy fu illustre e irreprensibile, dall'indole più buona e magnanima dei Báthory.

Poco prima di sposare Ferenc, all'età di 14 anni Erzsébet ebbe un figlio con un contadino. Temendo di creare scandalo andò a far visita alla madre con la quale nascose abilmente la gravidanza: si rifugiarono in un castello sperduto vicino alla Transilvania facendo credere che Erzsébet si fosse ammalata. Nacque una bambina che fu affidata ad una coppia, Anna Báthory provvide a dargli una somma con la quale vivere agiatamente con la promessa di non tornare più in Ungheria.

L'8 maggio 1575, all'età di quindici anni, sposò il fidanzato, Ferenc Nádasdy, a Varannó, nell'attuale Slovacchia nord-orientale. Si trasferirono poi nel castello di Csejthe, un luogo freddo e lugubre verso cui la contessa sentì una certa affinità. Essendo Nádasdy quasi sempre lontano da casa per combattere i turchi, la responsabilità del castello di Sárvár fu affidata ad Erzsébet.

Egli ebbe sempre un certo timore della moglie, apprezzò la sua bellezza ma a tratti percepì in lei un alone vampiresco. Nei primi dieci anni di matrimonio la coppia non ebbe figli; Erzsébet, durante i festeggiamenti del ritorno del conte dal fronte, di solito faceva versare un filtro d'amore nella coppa di lui, in questo modo il suo timore passava e potevano consumare impetuosamente.

Il conte Nádasdy non fu un uomo molle quando si trattava di far rispettare le regole, non fu però pedante e crudele quanto la moglie. Le insegnò un metodo per rendere più mansueti i servi: mettendo della carta intrisa d'olio tra le dita dei piedi e dandogli poi fuoco. Un giorno la coppia passeggiò in un giardinetto del castello, Ferenc vide una serva in lacrime, legata ad un albero, nuda e ricoperta di miele; mentre le formiche e le mosche attraversavano la malcapitata, la contessa si giustificò dicendo che l'aveva punita per aver rubato un frutto e il conte lo trovò divertente.
Non si accorse mai della vera natura della moglie, anzi nella loro corrispondenza lui mostrò molto affetto e rispetto.
Erzsébet fu ossessionata dalla sua bellezza femminile, usava farsi bionda grazie a ripetuti lavaggi di camomilla e cenere, con successivi tinteggi di ocra e zafferano. Per avere fiducia in se stessa aveva continuamente bisogno dell'elogio della sua bellezza, così si cambiava d'abito cinque o sei volte al giorno.
Per passare il tempo quando il marito era lontano da casa, Erzsébet cominciò a far visite alla contessa Karla, sua zia, ed a partecipare alle orge da lei organizzate. Queste sue continue visite fecero insorgere il dubbio sulla sua sessualità, forse poteva essere lesbica. Sta di fatto che per lei chiunque andava bene, maschi o femmine di qualsiasi retaggio.
Conobbe in questo periodo periodo Dorkó, un'esperta di magia nera che incoraggiò le tendenze sadiche della contessa e le insegnò i segreti e le pratiche della stregoneria; conobbe anche la strega Darvulia, di una crudeltà persino maggiore della prima. Dal decimo anno di matrimonio Erzsébet partorì tre figlie e un figlio nei nove anni seguenti; rispettivamente con i nomi di Anna, Orsolya, Katerine e Pal.
Si stima che abbia cominciato ad uccidere nel periodo tra il 1585 ed il 1610, in corrispondenza quindi della nascita della prima figlia fino al momento della sua condanna.
Assunse come nutrice dei suoi figli Jó Ilona. Lei e Dorkó formarono un duo di crudeltà che aiutò la contessa a torturare le sue vittime nelle lavanderie del castello, Ficzkó aveva il compito di adescare ragazze giovani e belle.
La contessa amava trovare nuovi modi e marchingegni per seviziare le sue vittime.
Un fabbroferraio, ben pagato e terrorizzato da minacce, forgiò un congegno simile ad

una gabbia, il cui interno era provvisto di punte acuminate, fu uno dei metodi di tortura preferiti della contessa. Si faceva entrare in questa gabbia una fanciulla, la gabbia veniva quindi sollevata da terra tramite delle carrucole, essendo troppo stretta per sedersi e troppo bassa per stare in piedi il corpo veniva fatto a pezzi grazie all'oscillazione della gabbia.
La Contessa poi fece anche costruire dall'orologiaio svizzero di Dolna Krupa un marchingegno chiamato "Vergine di Ferro" (simile alla futura Vergine di Norimberga), la quale aveva la forma di una donna dai lunghissimi capelli biondo argenteo (probabilmente sul modello di qualche fanciulla uccisa da lei stessa) che arrivavano fino quasi ai piedi. Ogni qualvolta una ragazza le si avvicinava, la Vergine di Ferro alzava le braccia e stringendola in una morsa mortale la uccideva, trapassandola con dei coltellacci acuminati fuoriusciti dal petto.
Durante un viaggio in carrozza la contessa, in preda ad un attacco d'ira improvviso, richiese la presenza di una delle domestiche che aveva portato con sé. Il sole era quasi calato ed era pieno inverno, la fece spogliare e cominciò a pungerla e a morderla. Dopo questa fase di solito la contessa soddisfatta sveniva, la fanciulla approfittando di ciò tentò di scappare in mezzo alla neve, venne però subito catturata. La contessa le fece versare addosso dell'acqua e la fanciulla morì assiderata
Il marito morì nel 1604, qualche anno dopo succedette al parroco che l'aveva sepolto János Ponikenus. Il nuovo parroco di Csejthe non diede troppo peso alle voci riguardanti i delitti della contessa; il dubbio si insinuò in lui quando Erzsébet gli ordinò di celebrare solennemente il funerale di Ilona Harczy. Ponikenus conosceva bene questa ragazza e si rifiutò di eseguire l'ordine della contessa, era difficile non notare le dubbie circostanze del decesso dunque fece una cerimonia semplice. Da quel momento i rapporti tra lui e la contessa si raffreddarono.
La contessa acquistò ancora più potere quando nel 1607 il principe Gábor Báthory (Gabriele Báthory), suo nipote, venne eletto Principe di Transilvania. Tale elezione andò a scapito del potente conte György Thurzó, che divenne pertanto nemico dei Báthory e della contessa in particolare. Thurzó era anche parente indiretto della contessa, tramite la seconda moglie Erzsébet Czóbor. La Báthory aveva paura anche del



2.12 Questo dipinto si ipotizza possa essere della contessa Erzsébet Báthory in quanto è rappresentato da un lato lo stemma della casata Báthory, pittore sconosciuto, risalente al XVII secolo.

tutore di suo figlio, Emerich Megyery il Rosso, rimasti entrambi nella vecchia dimora dei Nádasdy.

Il pastore Ponikenus inoltre trovò una lettera a lui indirizzata, da parte del suo predecessore, questa lettera riportò tutti gli strani avvenimenti e sepolture sospette successi fino ad allora. Tormentato dalla propria coscienza, decise di andare a denunciare i fatti a Presburgo ma venne arrestato presso Trnava. Fu una mossa della contessa che sa-

peva tutto ciò che succedeva dentro e fuori i suoi poderi, il pastore davanti a tanti ostacoli non aprì più bocca fino al momento del processo.
Nello stesso anno della morte del marito, Darvulia insegnò ad Erzsébet a contemplare la morte; finora per la contessa i suoi delitti non furono altro che delle punizioni per l'inadempienza delle domestiche ma ora guardandole morire trovò il senso di questo spettacolo fine a se stesso.
Sotto tortura, dei testimoni affermarono che un giorno una delle sue dame di compagnia le aveva acconciato male i capelli, Erzsébet per punirla la schiaffeggiò violentemente. Alcune gocce di sangue colarono dal naso della dama sulla mano della contessa. La Báthory credette che in quel punto specifico della mano la sua pelle fosse ringiovanita, chiese quindi agli alchimisti delucidazioni. Costoro, pur di compiacerla, si inventarono la leggenda che raccontava di una giovane vergine il cui sangue aveva avuto effetti analoghi sull'epidermide raggrinzita di un aristocratico. La Báthory finì con il convincersi che fare abluzioni nel sangue di giovani vergini o berlo quando queste fossero state particolarmente avvenenti, le avrebbe garantito la giovinezza eterna.
Prese a tradimento, le sue vittime vennero spogliate, incatenate a capo in giù, quindi, seviziate. Le loro gole venivano recise e il sangue fluiva, pronto per essere raccolto e usato da Erzsébet. Il tempo passava e la contessa notò che stava invecchiando nonostante i suoi continui bagni di sangue, allora la sua fattucchiera Erza Majorova, succeduta alla morte di Darvulia, le disse che per beneficiare degli effetti ringiovanenti il sangue doveva provenire da fanciulle di rango il più possibile simile al suo. Nei primi anni di torture ed uccisioni le vittime di Erzsébet erano serve, contadine, ragazze di basso rango, in seguito a questo avvertimento dato dalla strega vennero prese di mira anche le figlie della piccola nobiltà. Infatti, nel 1609 Erzsébet istituì nel suo castello un'accademia, che aveva come fine apparente l'educazione di ragazze provenienti da famiglie agiate.
Quando le denunce per le sparizioni delle giovani aristocratiche arrivarono alla Chiesa cattolica, l'imperatore Mattia II (che era molto meno ricco della contessa ungherese) intervenne ordinando un'indagine sulla nobildonna. Il sovrano d'Ungheria vide nel



2.13 Copia del ritratto originale della contessa Elisabetta Bathory del 1585, probabilmente dipinto alla fine del XVI secolo. Aveva 25 anni quando fu dipinto il ritratto originale

"processo Báthory" la possibilità di confiscare l'imponente patrimonio della contessa e ridimensionare in tal modo l'influenza politica della sua famiglia.

Dopo il Natale del 1610 doveva tenersi una grande seduta parlamentare sotto la presidenza del re, molti nobiluomini – tra cui Thurzó, Megyery e il re in persona – fecero tappa a Csejthe chiedendo ospitalità alla contessa. Il castello era di strada verso Presburgo, l'allora capitale dell'Ungheria. La contessa in quell'occasione si sentì minacciata, quindi per il banchetto della vigilia fece preparare dalla sua strega Majorova una torta avvelenata.

Il palatino Thurzó, Megyery e il re erano stati informati di questo diabolico trucco quindi nessuno di loro mangiò la torta, furono gli unici a non stare male il giorno seguente. Thurzó aveva in mano la famosa lettera del pastore preceduto a Ponikenus e affrontò frontalmente la contessa quella sera mostrandogliela. Erzsébet negò tutto affermando che era una congiura da parte dei suoi nemici. Dopo i festeggiamenti della vigilia il palatino decise di riunire i membri della famiglia Báthory a Presburgo ordinandogli di sorvegliare la contessa. Le figlie di Erzsébet chiesero clemenza e di comune accordo con i mariti e il palatino optarono per una prigionia a Varannó.

Il 29 dicembre del 1610 Thurzó e i generi di Erzsébet tornarono a Csejthe, con una scorta di guardie scesero nei sotterranei e scoprirono i cadaveri di qualche giorno prima, gli attrezzi di tortura e delle ragazze rinchiuse ancora vive.
Erzsébet fu incriminata e murata viva in una stanza del suo stesso castello, con un foro per ricevere il cibo. Fu tenuta lì anche per soddisfare le impellenti richieste delle famiglie nobili delle vittime uccise e dissanguate. I suoi aiutanti furono condannati come suoi complici e torturati con le seguenti sentenze: Ficzkó venne decapitato e gettato nel fuoco, Ilona Jó ebbe le dita amputate e fu bruciata viva assieme a Dorka. Katalyna Beniezky, la meno cattiva del gruppo della contessa Báthory, ebbe una condanna più mite, perché si limitava a nascondere i cadaveri delle fanciulle uccise e a volte, finché erano ancora in vita, cercava di dar loro da mangiare a rischio della sua stessa vita. La contessa morì quattro anni più tardi, lasciandosi morire di fame in quella cella.



2.14 Veduta aerea del castello di Csejthe, Slovacchia

Erzsébet non aveva nulla della donna comune, non sentiva la paura davanti ai demoni perché essi erano in lei. All'età di circa sei anni, stando alla leggenda fu testimone di un fatto che lasciò su di lei una traccia indelebile: un gruppo di zingari venne invitato nella sua casa per intrattenere la corte; uno di essi venne però condannato a morte per aver venduto i figli ai turchi. Le sue grida lamentose giunsero fino al castello, attirando l'attenzione di Erzsébet, la quale, all'alba, fuggì dal castello per vedere l'esecuzione della condanna: dei soldati tagliarono il ventre di un cavallo legato a terra, il condannato venne preso e infilato nel ventre, rimase fuori solo la testa, poi un soldato ricucì il ventre del cavallo con il condannato al suo interno.
All'età di tredici anni, incontrò un suo cugino, il quale sotto i suoi occhi fece tagliare naso e orecchie a 54 persone sospettate di aver fomentato una ribellione dei contadini. Da sempre quindi era stata abituata alla visione dell'orrore, allo scempio dei corpi e alle grida di sofferenza, ne era attratta e per nulla disgustata. Considerava quindi lecito il dare dolore fisico a chi non rispettava la sua autorità.
Voleva ribellarsi al destino di non vivere, voleva vincere il processo di invecchiamento e la morte. Ciò che voleva afferrare, stringere e possedere erano le rudi gioie del suo mondo – la bellezza e l'amore – e voleva tenerle per sempre.
Il rimorso per lei era ignoto, non si è mai ritrovata a piangere con pentimento; lei credeva che grazie al suo elevato rango poteva permettersi di essere al di sopra delle parti e che esso giustificasse la sua pazzia.
Quando appariva, seduceva e faceva paura allo stesso tempo.
Le streghe della foresta la facevano vivere in un mondo che non prestava ascolto alle leggi civili. Sentendo crescere in lei il desiderio di sacrificare delle fanciulle pensava che a loro in fondo non servisse mentre lei essendo nobile ne avrebbe trovato giovamento.
Erzsébet fu davvero un mostro fin dalla nascita.

2 Sedurre per uno scopo più alto – Giuditta

Giuditta fu una giovane e ricca vedova di Betulia. La sua storia è raccontata nel Libro di Giuditta**,** un testo contenuto nella Bibbia cristiana cattolica ma non accolto nella Bibbia ebraica. Come gli altri libri deuterocanonici è considerato ispirato nella tradizione cattolica e ortodossa, mentre la tradizione protestante lo considera apocrifo.
Durante il regno di Nabucodonosor, il "Grande re" affidò al suo generale Oloferne la campagna d'occidente, per iniziare la guerra contro i Medi. Durante questa campagna il generale incontrò il popolo di Israele. Gli israeliti di Betulia furono assediati, ridotti allo stremo per fame e sete; passarono trentaquattro giorni e gli abitanti avrebbero voluto arrendersi ma il loro capo, Ozia, a fatica riuscì a convincerli ad aspettare ancora 5 giorni.
Alla notizia dell'intenzione di resa, Giuditta convocò gli anziani, rimproverandogli di avere scarsa fede ne ottenne la fiducia. Invocando per sé stessa la protezione del Dio di Israele si presentò ad Oloferne con la sua serva e con doni, fingendo di essere venuta a tradire i suoi.
Condotta alla presenza del generale, vestita con i suoi abiti migliori, viene assai ben accolta, Giuditta gli fa credere di poter avere la rivelazione dei peccati del suo popolo a causa dei quali l'Eterno lo darà in mano al nemico, permettendogli di giungere vittorioso fino alla conquista di Gerusalemme.
Oloferne accetta entusiasta l'offerta della donna e la lascia pregare ogni notte il suo Dio per avere la promessa rivelazione. Dopo tre giorni la invita al suo banchetto, credendo di poterla anche possedere sessualmente. Ma quando viene lasciato solo con la donna è ubriaco fradicio, il libro ebraico recita così: **“**Fermatasi presso il divano di lui, disse in cuor suo: “Signore, Dio d'ogni potenza, guarda propizio in quest'ora all'opera delle mie mani per l'esaltazione di Gerusalemme. È venuto il momento di pensare alla tua eredità e di far riuscire il mio piano per la rovina dei nemici che sono insorti contro di noi”. Avvicinatasi alla colonna del letto che era dalla parte del capo di Oloferne, ne staccò la scimitarra di lui; poi, accostatasi al letto, afferrò la testa di



2.15 Artemisia Gentileschi, Giuditta decapita Oloferne, 1620, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze



2.16 Donatello, Giuditta e Oloferne, copia messa in esterno di Palazzo Vecchio, Firenze, circa 1453-1457, bronzo



2.17 Caravaggio, Giuditta e Oloferne, 1598-1599, olio su tela, Gallerie nazionali d'arte antica, Roma

lui per la chioma e disse: "Dammi forza, Signore Dio d'Israele, in questo momento". E con tutta la forza di cui era capace lo colpì due volte al collo e gli staccò la testa."[10].
Giuditta quindi porta la testa avvolta in un panno, nella città. I cittadini sono tanto rincuorati da questa visione che fanno una sortita ai nemici, sconfiggendo gli Assiri sconvolti dalla morte del generale.
Giuditta ricavò dal suo atto eroico grandi onori e anche ricchezze e visse secondo il racconto fino a 105 anni, libera e assai rispettata dalla sua gente, rifiutando ogni proposta di nuove nozze.
Secondo gli studiosi della École biblique et archéologique française (i curatori della cattolica Bibbia di Gerusalemme), il testo è caratterizzato da una notevole noncuran-

10 Crf. *Bibbia*, Libro di Giuditta cap. 13, vv. 4-8

za nei confronti di storia e geografia[11]. Ad esempio, il tragitto[12] compiuto dall'esercito di Oloferne è del tutto inverosimile e cita alcune città storicamente non conosciute e altre invece note ma riportate in modo geograficamente non coerente. Anche la città di Betulia è storicamente sconosciuta, nonostante le precisazioni topografiche e nonostante sia, secondo il racconto, in posizione strategica per il controllo dell'accesso verso la Giudea. Oltre a ciò, Oloferne era un condottiero babilonese e non, come citato nel Libro di Giuditta, assiro.

Ci viene presentata così: **"**Giuditta era rimasta nella sua casa in stato di vedovanza ed erano passati già tre anni e quattro mesi. Si era fatta preparare una tenda sul terrazzo della sua casa, si era cinta i fianchi di sacco e portava le vesti delle vedove. Da quando era vedova digiunava tutti i giorni, eccetto le vigilie dei sabati e i sabati, le vigilie dei noviluni e i noviluni, le feste e i giorni di gioia per Israele. Era bella d'aspetto e molto avvenente nella persona; inoltre suo marito Manàsse le aveva lasciato oro e argento, schiavi e schiave, armenti e terreni ed essa era rimasta padrona di tutto. Né alcuno poteva dire una parola maligna a suo riguardo, perché temeva molto Dio."[13]

Colpisce, nel racconto, l'entrata in scena di questa figura di donna bella e libera. Nel rispetto del suo status di vedova si tiene modesta nel vestire. Il marito le ha lasciato grandi ricchezze godendo quindi di autosufficienza economica, fatto abbastanza strano in una società arcaica.

Giuditta scuote gli animi e critica lo scarso coraggio degli uomini della sua comunità i quali dovrebbero esserne provvisti. Non c'è dubbio che l'uccisione di Oloferne evochi anche la vendetta della donna contro un maschio violento e violentatore.

Da una parte nel racconto si ribadisce che le armi femminili sono proprio quelle della seduzione e quindi del peccato, ma dall'altra esse vengono utilizzate a beneficio del gruppo di appartenenza. Ciò consente la promozione di Giuditta al ruolo di eroe - anzi, di eroina. Giuditta è una donna timorata di Dio che nonostante abbia commesso un atto deplorevole conserva la sua dignità, cade sempre in piedi insomma. Si percepisce che è un racconto scritto da uomini, Giuditta è sì una donna libera ma al

11 Crf. *Bibbia di Gerusalemme*, EDB, 2011, pp. 919-923; crf. *La Bibbia*, Edizioni Paoline, 1991, pp. 597, 614
12 Crf. *Bibbia*, Libro di Giuditta cap. 2, vv. 21-28; 4,6-7
13 Crf. *Ibidem* cap 8, vv. 4-8



2.18 Gustav Klimt, Giuditta I, 1901, olio su tela, Österreichische Galerie Belvedere a Vienna



2.19 Artemisia Gentileschi, Giuditta decapita Oloferne, 1612-1613, olio su tela, Museo nazionale di Capodimonte, Napoli



2.20 Konrat Meit, Giuditta con la testa di Oloferne, 1512,alabastro, Museo Nazionale Bavarese, Monaco di Baviera

servizio del suo Dio e del suo popolo, fin tanto che agisce nel nome di queste entità la sua popolarità è preservata.
Nella storia dell'arte ci sono state numerose interpretazioni di questo tema molto caro alla Chiesa. A seconda degli artisti, l'arma brandita da Giuditta varia dal coltellaccio di Mantegna alla sciabola corta di Donatello, dalla spada di Caravaggio fino allo spadone di Artemisia Gentileschi e alla meno realistica spada lunga. In quest'ultimo caso Giuditta viene identificata come la personificazione della Giustizia perché la spada lunga era l'arma tipica del boia nelle esecuzioni capitali.
Giuditta è simbolo della potenza di Dio, di vittoria del debole contro il forte, in analogia all'episodio di Davide contro Golia. Nei primi del Novecento Giuditta diventa un'icona del decadentismo, simbolo della donna dominatrice cui l'uomo soggiace, affiancata all'altro famoso episodio biblico di Salomè e Giovanni Battista. Artisti come Gustav Klimt hanno fantasticato sulla psiche di questa eroina. Era solo una donna che amava il suo popolo, la sua terra e il suo Dio oppure durante la mascherata con Oloferne ne ha pregustato il sangue? Qui si esaltano la sete di vendetta e il gusto per il sadismo, sentimenti poco nobili secondo la Bibbia. Come abbiamo visto finora gli artisti tra il XIX e il XX secolo hanno quasi umanizzato quelle che erano le figure bibliche; certo rimangono donne diaboliche ma le portano a noi mettendo da parte Dio e i suoi poteri benigni.

3 Crudeltà fine a se stessa o conseguenza di abusi? - Salomè

Salomè fu una principessa giudaica, figlia di Erodiade e di Erode Filippo I, protagonista di un episodio narrato nel Vangelo di Marco e nel Vangelo di Matteo[14], che la vede come protagonista nella vicenda del martirio di Giovanni Battista.
Erodiade, madre di Salomè, abbandonò il marito Erode Filippo I e andò a convivere con il cognato[15], il re Erode Antipa. Giovanni Battista condannò pubblicamente la condotta di quest'ultimo e della madre di Salomè; il re allora lo fece prima imprigionare, poi, per compiacere i desiderio della bella figlia di Erodiade, che aveva ballato ad un banchetto, lo fece decapitare.
Lo storico Giuseppe Flavio riferisce che Salomè, in seguito, sposò il tetrarca Filippo e successivamente Aristobulo, re di Calcide, dal quale ebbe tre figli[16].
Nei passi biblici in cui compare Salomè viene chiamata non col proprio nome, bensì con l'appellativo "figlia di Erodiade". È solo con Giuseppe Flavio che si viene a conoscenza del nome della "figlia di Erodiade", Salomè.
La Salomè descritta nei passi del Vangelo risulta priva di motivazioni e di volontà propria: infatti sembra essere uno strumento della perfida volontà della madre. Erodiade nutriva rancore nei confronti di Giovanni per aver affermato che il suo matrimonio con Erode fosse illegale e immorale; incoraggiò quindi sua figlia a chiedere che Giovanni venga giustiziato. Solo in un aspetto della richiesta a Erode, ha un'iniziativa sua: chiede di avere la testa di Giovanni Battista su un piatto, per non sporcarsi le mani o perché solo l'idea di toccare il macabro oggetto con le mani le suscita orrore. Per questo il piatto diventerà l'attributo distintivo di Salomè nella maggior parte delle iconografie che la riguardano.

14 Cfr. Vangelo secondo Matteo cap. 14, vv. 1-12 "…La figlia di Erodìade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode che egli le promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: "Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni il Battista…

15 Cfr. Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche*, libro XVIII, cap 4, 5 "…Erodiade, loro sorella, fu moglie di Erode, figlio di Erode il Grande, natogli da Mariamme, figlia del sommo sacerdote Simone. Essi ebbero una figlia, Salome, dopo la quale, Erodiade, agendo contro la legge dei nostri padri sposò Erode, fratello di suo marito, dello stesso padre, che era tetrarca della Galilea…"

16 Cfr. *Ibidem* "…Erodiade, loro sorella, fu moglie di Erode, figlio di Erode il Grande, natogli da Mariamme, figlia del sommo sacerdote Simone. Essi ebbero una figlia, Salome, dopo la quale, Erodiade, agendo contro la legge dei nostri padri sposò Erode, fratello di suo marito, dello stesso padre, che era tetrarca della Galilea…"



2.21 Franz von Stuck, Salomè, 1906, olio su tavola, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kuns, Monaco

La figura di Salomè, la danzatrice seducente, il male sotto forma di incanto, viene rapita dalla sua leggenda con numerose versioni sulla morte della ragazza. Per esempio, secondo la Leggenda Aurea[17], la figlia insegue la madre in esilio e, camminando su una lastra di ghiaccio, vi sprofondò e morì; o secondo un'altra versione la terra la inghiottì.

Proprio per l'accumulo di molte varianti leggendarie sulla sua morte, Salomè viene attirata in una zona d'ombra e di mistero. La sua figura appare in tutte le iconografie medievali rappresentanti la storia di Giovanni Battista perché lei è lo strumento del martirio e quindi della santità di Giovanni.

È la protagonista del dramma *Salomè* (1893) di Oscar Wilde. Il dramma fu illustrato con i disegni del giovane Aubrey Beardsley. Wilde attribuì a Salomè, e non più alla madre, la volontà della decapitazione di Giovanni Battista: la principessa infatti si era innamorata follemente del profeta, ma non era corrisposta. La decapitazione fu quindi la sua spietata vendetta, e nel contempo la soddisfazione della sua perversa libidine come vedremo.

L'opera si apre sulla terrazza del palazzo con il dialogo tra due soldati, il siriaco e quello di Cappadocia che discutono sulla bellezza della luna e sulla bellezza della principessa Salomè. Nel palazzo di Erode Antipa si sta svolgendo un banchetto che vede ospiti giudei, romani, egizi. Nel salone c'è una grande cisterna dove il tetrarca Erode ha fatto rinchiudere Giovanni battista: Erode è infatti spaventato dal comportamento del profeta, che urla dal fondo della sua prigione le profezie sull'avvento del Messia condannando il comportamento dei monarchi di Giudea. Salomè, allontanatasi dal banchetto per i continui sguardi interessati di Erode, è incuriosita dall'uomo e ne chiede la liberazione alle guardie per potergli parlare. Questi si dimostrano spaventati ma alla fine cedono alle lusinghe della principessa: Giovanni Battista – che nel dramma si chiama Iokanaan – esce dalla cisterna proferendo parole di sdegno contro Erode ed Erodiade. L'aspetto e la voce del profeta inebriano Salomè che, affascinata dall'uomo, gli rivela il suo impeto sessuale ed il desiderio irrefrenabile di baciarlo[18].

17 Cfr. Jacopo da Varagine, *Leggenda Aurea* (1298) cap. 86 “De nativitate sancti Johannis baptistae”

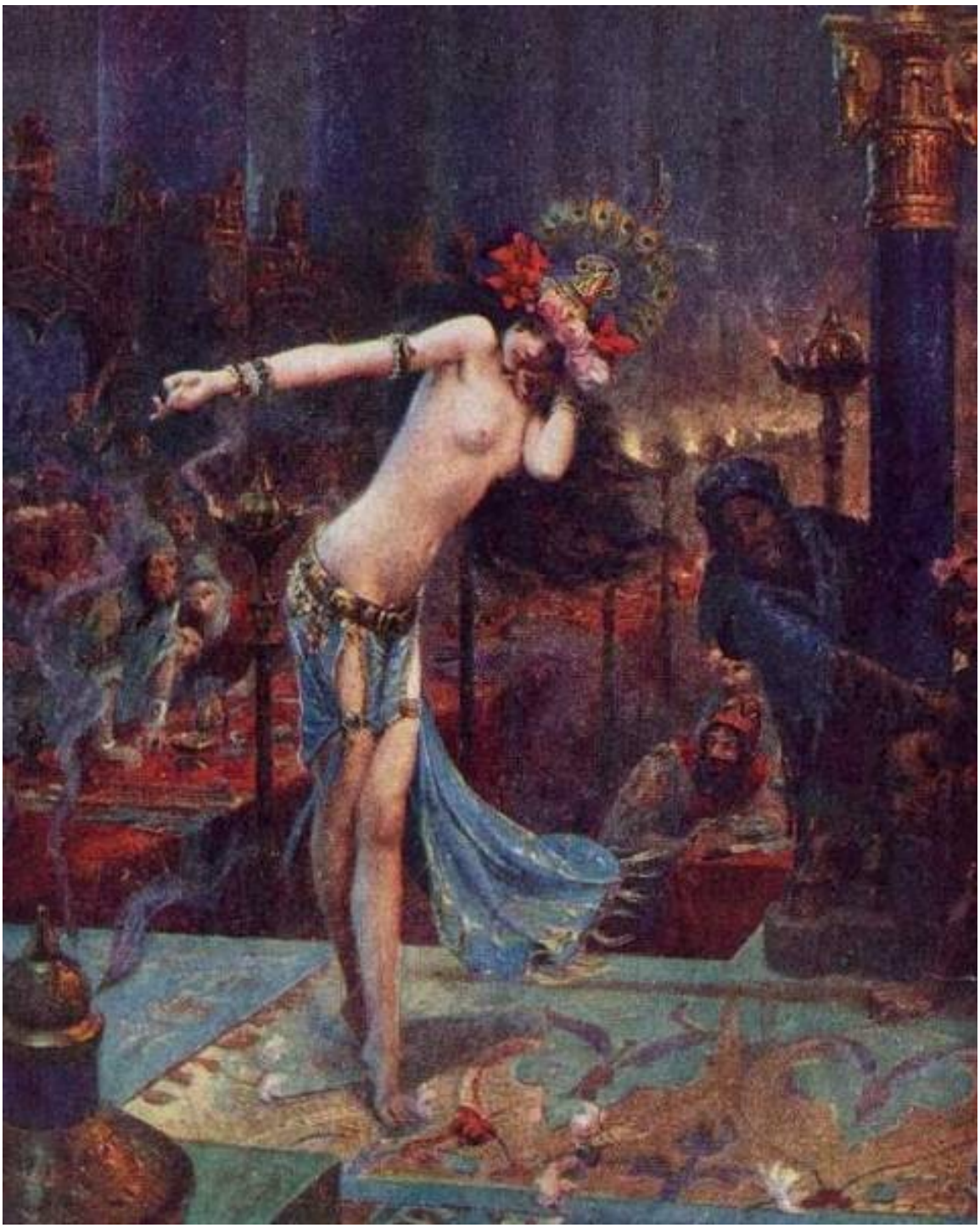
18 Cfr. Oscar Wilde, *Salomè* (1891) “Bacerò la tua bocca, Iokanaan; bacerò la tua bocca”



Illustrazioni di Aubrey Beardsley per Salomè di Oscar Wilde, rispettivamente in alto da sinistra a destra

2.22 Salomè con sua madre,1894 2.23 la gonna del pavone, 1893

2.24 La ricompensa della ballerina,1894 2.25 Climax, 1893

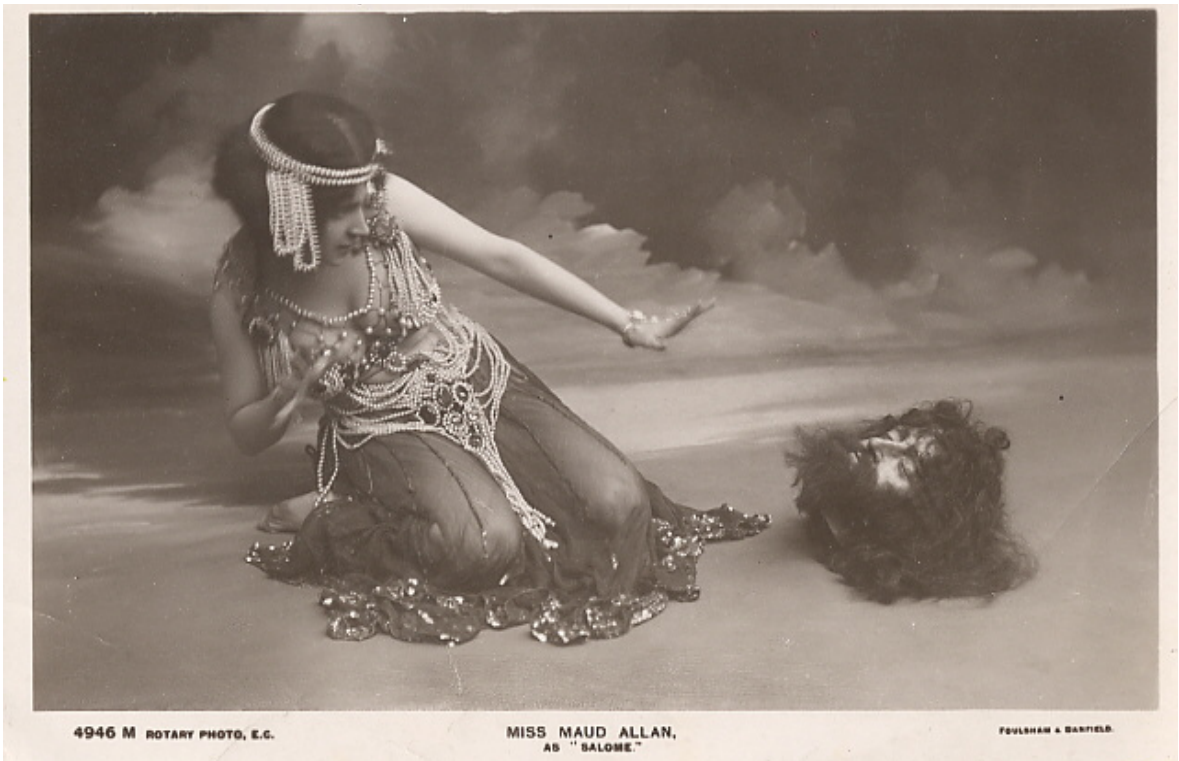


2.26 Gaston Bussiere, Salomè, 1914, olio su tela, collezione privata

Giovanni Battista la evita e il soldato siriaco, capitano della guardia ed innamorato di Salomè, si uccide nel sentirla proferire promesse di un bacio al profeta.
Giungono sulla terrazza il tetrarca e la cognata, ed Erode fa offerte amorose a Salomè, che rifiuta sdegnata. Iokanaan non perde tempo nel maledire il comportamento libertino di Erodiade, la quale è profondamente offesa dalle accuse e dalla mancata difesa da parte del marito. Erode è troppo preso dalla bellezza di Salomè per darle retta,

e le chiede di danzare per lui, offrendosi di esaudire qualsiasi suo desiderio. Salomè accetta ed esegue la danza dei sette veli, posando i piedi nudi nel sangue del cadavere del siriaco. Finita l'esecuzione, la danzatrice esprime il suo desiderio[19], ripetendolo di fronte all'orrore di Erode che sfugge alle richieste di Salomè: ella desidera la sua testa in un bacile d'argento, ma Erode non vuole uccidere un uomo che ha visto Dio; tuttavia, il re non può venir meno alla sua promessa e fa uccidere dal carnefice il profeta. Salomè ne reclama la testa e bacia le labbra di Iokanaan[20] di fronte allo sgomento di Erode ed alla soddisfazione di Erodiade, che vede il suo accusatore morto. Erode, inorridito dalla ragazza, ne ordina l'uccisione da parte di suoi soldati. L'opera termina con gli scudi dei guerrieri che schiacciano, uccidendola, Salomè.

Il dramma di Wilde è pregno di promiscuità: c'è un riferimento continuo all'incesto dato dall'attrazione che Erode prova per sua nipote; l'ambiguità di questo nucleo familiare dove la madre di Salomè ha lasciato il padre per sposarsi con suo cognato, Erode Antipa è quindi patrigno di Salomè ma anche lo zio. Se ci atteniamo al racconto biblico Salomè è una pedina nel gioco della madre, d'altronde cosa poteva fare?



2.27 Maude Allan interpreta Salomé in una scena con la testa di Giovanni Battista in *Vision of Salomé*, una reinterpretazione dell'opera di Wilde, 1906

19 Cfr. Oscar Wilde, *Salomè* (1891) Salomè rivolgendosi a Erode: "Dammi la testa di Iokanaan"

20 Cfr. *Ibidem* Salomè guardando la testa mozzata del battista: "Ho baciato la tua bocca, Iokanaan"

3.1 *Un caso contemporaneo - Aileen Wuornos*

Aileen Carol Pittman, nacque a Rochester il 29 febbraio 1956, fin dall'infanzia la sua vita fu molto travagliata: la madre, Diane Wuornos, aveva 15 anni quando sposò il padre, Leo Dale Pittman, affetto da schizofrenia. Insieme ebbero Keith e Aileen, prima di divorziare meno di due anni dopo. Pittman venne rinchiuso in prigione con l'accusa di violenza su minori e poco dopo si impiccò nella cella. Quando Aileen compì quattro anni, la madre affidò lei e il fratello Keith ai nonni, ma neanche qui i bambini riuscirono a godere di condizioni di vita particolarmente stabili. Il nonno infatti era un alcolista. A 14 anni, Aileen venne violentata da un amico di famiglia e rimase incinta: il bambino venne portato in un istituto, in cui venne successivamente adottato. Qualche mese dopo la nascita del bambino, Aileen lasciò la scuola, la nonna morì di insufficienza epatica e il nonno la buttò fuori casa. Per mantenersi cominciò a prostituirsi.

Nel 1974 venne arrestata la prima volta per guida in stato di ebbrezza, disturbo della quiete pubblica e per aver sparato con una pistola calibro 22 da un veicolo in movimento. Aileen però non si presentò in tribunale. Nel 1976, appena ventenne, sposò il facoltoso sessantanovenne Lewis Gratz Fell. Tuttavia, venne arrestata nuovamente per aver assalito un cliente in un bar e finì per colpire anche Fell, che chiese un ordine di restrizione nei suoi confronti. Il 14 luglio tornò in Michigan, dove venne nuovamente arrestata per aver assalito un barista.

Due giorni dopo il fratello Keith morì per un cancro all'esofago e Aileen ottenne 10.000 dollari dall'assicurazione. Il 21 luglio annullò il suo matrimonio con Fell, dopo nove settimane dalla cerimonia. Nel 1978 Aileen, devastata dalla perdita del fratello e stufa della vita che faceva si procurò una pistola e tentò di uccidersi sparandosi sull’addome.

Nel gennaio 1986 venne arrestata con l'accusa di furto di auto, resistenza alla polizia e per aver fornito false generalità, mentre nel giugno dello stesso anno venne arrestata per aver minacciato un uomo con una pistola chiedendo dei soldi. Durante questo periodo intrecciò una relazione con Tyria Moore, una cameriera conosciuta in un bar per



2.28 Aileen Wuornos, qui in prossimità della condanna a morte

motociclisti. Le due andarono a vivere insieme e Aileen manteneva entrambe continuando a prostituirsi. Tyria non voleva che Aileen continuasse a prostituirsi, ci teneva a lei e lo riteneva un mestiere poco sicuro. Aileen viveva nella costante paura di venire lasciata da Tyria, l'unica persona con cui abbia mai avuto un rapporto sincero e rispettoso.

Nonostante tutto le due donne continuarono a vivere insieme. Nel 30 novembre 1989 la Wuornos ritornò a casa della compagna con l'auto della sua prima vittima: infatti raccontò a Tyria di aver ucciso un suo cliente e di avergli sottratto il veicolo. L'auto era di Richard Mallory e il suo corpo venne trovato il 13 dicembre dello stesso anno in un bosco vicino all'autostrada. La sera del delitto la coppia fuggì con la macchina della vittima, dopo un certo numero di chilometri la ripulirono e la lasciarono in un bosco per far perdere le loro tracce. Tyria non andò alla polizia, sperava che fosse stato uno sfogo delle frustrazioni di Aileen e che non avrebbe più ucciso.

Nel giugno del 1990, nei pressi dell'Interstate 19 in Florida, venne ritrovato il corpo di David Spears, camionista freddato con sei colpi di calibro 22. Il mezzo dell'uomo era spoglio di qualsiasi indizio. La relazione effettuata in merito da una criminologa fece però emergere due cose: l'omicidio non sembrava sfociato da un tentativo di furto, e l'assassino era probabilmente una donna. Il 6 giugno dello stesso anno venne tro-

vata un'altra vittima in avanzato stato di decomposizione, e la sua identità restò un mistero fino al ritrovamento della sua automobile a qualche chilometro di distanza: l'uomo era Charles Carskadonn, un allevatore di bestiame ucciso con nove colpi di calibro 22.



2.29 Tyria Moore, fotografata durante la testimonianza contro Aileen Wuornos, 1992

Un giorno Tyria stava guidando la macchina di Aileen ma fecero un incidente, prima che arrivassero i soccorsi Aileen toglie la targa e la getta lontano dal veicolo, ebbero un atteggiamento aggressivo con i pompieri e scapparono.
Un'altra persona, Eugene Burness, venne trovata morta lungo l'Interstate 75, ma stavolta l'investigatore Tom Muck riscontrò delle analogie con i vari crimini e la stretta vicinanza fra loro fece per la prima volta affiorare l'ipotesi di un serial killer.
Nel settembre del 1990 venne trovato esanime Dick Humphreys, anche lui ucciso da molteplici colpi di calibro 22. Stessa sorte toccò poco dopo al poliziotto in pensione Walter Jeno Antonio, ucciso nel novembre dello stesso anno con quattro colpi della stessa arma. Finalmente la polizia, instaurando una task force, elaborò un profilo volto a ricostruire il *modus operandi* del serial killer: per la prima volta si ipotizza che si possa trattare di una prostituta che, dopo aver adescato le vittime, le uccide nell'inti-

mità dell'amplesso.
Tyria a quel punto fugge verso la Pennsylvania da sua sorella, Aileen rimane sola, senza un soldo e con il cuore a pezzi.
La svolta delle indagini si ebbe quando la Wuornos depositò a un banco dei pegni una videocamera appartenuta a una delle sue vittime (Mallory), lasciando così impronte digitali che gli inquirenti confrontarono con successo con quelle ritrovate su una delle scene del crimine.
L'arresto avvenne a una festa di motociclisti, e il reato contestato era quello di porto d'armi abusivo; questo capo di imputazione non sarebbe certo stato sufficiente per un processo, ma la compagna di Aileen, Tyria, nel corso di un interrogatorio confessò i crimini della convivente. In mancanza di alcuni decisivi dettagli, i poliziotti chiesero a Tyria di parlare con Aileen al telefono per spingerla a tradirsi. Durante la conversazione Tyria fece quindi delle allusioni sugli omicidi compiuti dalla Wuornos e, per quanto la donna avesse probabilmente capito di essere intercettata, decise di parlare e confessare, scagionando quindi la fidanzata e prendendosi da sola le responsabilità di tutti i crimini. La difesa sostenne che gli omicidi erano stati commessi in seguito a



2.30 Una scena del film Monster (2004) in cui Charlize Theron interpreta la Wuornos, grazie a questo ruolo vincerà un Oscar

tentativi di violenza (in particolare riguardanti pratiche di sodomia) inflitti alla prostituta da parte dei clienti.
La donna ricorse in appello senza successo e continuò ad affermare il suo disprezzo per la vita e il suo desiderio di continuare a far del male. A dispetto di ciò le perizie psichiatriche la consideravano capace di intendere e di volere. Dopo il processo del febbraio 1992 Aileen e Tyria non si incontrarono e non si parlarono mai più. Aileen Wuornos venne giustiziata tramite iniezione letale il 9 ottobre 2002, dopo 12 anni trascorsi nella prigione di stato di Raiford, in Florida. Durante questo lungo periodo di detenzione in attesa della sentenza, Aileen trova la pace nella bibbia e nella parola di Dio. La linea di difesa iniziale si basava sulla legittima difesa, la donna però era stufa di rincorrere una speranza vana, di continuare a mentire agli altri e a se stessa. Trovando conforto nella religione decise di ammettere ciò che aveva fatto, chiese la sospensione degli appelli per arrivare alla sentenza di morte.
Aileen è un classico caso di una persona che ha vissuto numerose tragedie, che accumula rabbia fino ad esplodere. Il suo passato non l'ha giustificata davanti ai giudici, molti sicuramente concorderanno che c'è sempre un'alternativa all'omicidio. Aileen aveva trovato legittimo uccidere, lei stessa poi ha affermato che l'avrebbe fatto ancora perché sentiva la rabbia crescere in lei.
Probabilmente con una situazione familiare più stabile Aileen sarebbe diventata una persona più equilibrata

Capitolo III
Conciliare lussuria e morale

In questo ultimo capitolo andremo alla radice delle ragioni sociali che hanno fatto emergere la figura della femme fatale. Abbiamo già affrontato nei capitoli precedenti come questa figura letteraria sia in realtà lo specchio di una società che sta affrontando dei cambiamenti, in particolare sul ruolo che riveste la donna.
È una contestualizzazione storica e sociale divisa in due parti, nella prima emerge la divisione tra l'ideale puro della donna di casa e l'ideale lussurioso della donna di strada; la seconda parte invece tratta del risultato di tutti quei cambiamenti di inizio XX secolo che altro non è che la rivoluzione sessuale degli anni '60 e '70.
In entrambe le parti saranno riportati dei trattati e degli studi sulla prostituzione e sulla sessualità della donna, questo per far emergere come l'opinione pubblica abbia iniziato a cambiare standard morali e di conseguenza modelli di vita.

1 La divisione

Qui si parla di in un periodo a cavallo tra la storia moderna e la storia contemporanea, pieno di cambiamenti significativi per la storia, come la rivoluzione francese e la rivoluzione industriale. È il contesto che crea il terreno fertile per le lotte al cambiamento della condizione della donna. Con *divisione* si intende quella separazione sociale tra la donna di casa e la donna di strada, tra l'illibatezza della moglie e la lussuria della prostituta, in cui l'uno esclude per forza l'altro. I due modelli fino a questo periodo sono tenuti dalla società ben lontani l'uno dall'altro. Vedremo poi come il fiorire della cultura e di idee di libertà faranno esplodere ciò che le donne hanno da sempre incubato e represso.

1.1 *Il XIX secolo e l'Inghilterra vittoriana*

Il XIX secolo fu un periodo di grandi trasformazioni sociali, politiche, culturali ed economiche, dalla caduta di Napoleone Bonaparte alla successiva Restaurazione, i moti rivoluzionari, la formazione di molti stati moderni tra cui il Regno d'Italia, la guerra di secessione americana, la seconda rivoluzione industriale; un'epoca fra positivismo, evoluzionismo e decadentismo, dominato dall'imperialismo e sul finire dalla grande depressione e la Belle Époque.

Gli storici concordano sul fatto che la civiltà britannica fu il punto di partenza del progresso mondiale contemporaneo. Emblema di questo secolo fu l'era vittoriana, che coprì la durata del regno della regina Vittoria come regina del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda. Il suo regno durò per 63 anni e sette mesi, dal 20 giugno 1837 al 22 gennaio 1901, il periodo più lungo di tutti i suoi predecessori.

Quest'epoca fu caratterizzata da una relativa pace tra le grandi potenze (come stabilito dal Congresso di Vienna), dall'aumento dell'attività economica e dalle raffinate sensibilità nelle arti e nella letteratura.

Si possono individuare tre periodi in questo arco temporale: Il primo vittorianesimo, periodo socialmente e politicamente instabile che va dal 1837 al 1850, il periodo di massimo splendore vittoriano dal 1851 al 1879 segnato da grande espansione industriale, dei trasporti e della cultura. Infine si individua il periodo tardo vittoriano dal 1880 in poi, furono gli ultimi anni di crisi nella quale sono in gestazione gli aspetti della società contemporanea.

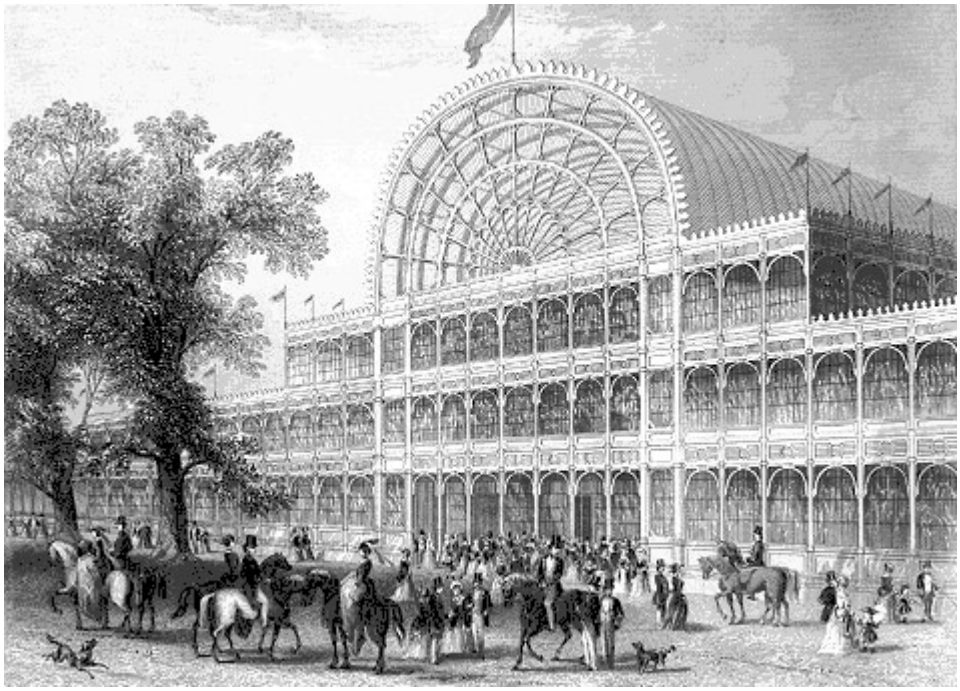
La regina Vittoria poggiò le basi del suo regno su una numerosa classe operaia, segnata pochi anni prima da avvenimenti pesanti: nel 1832 ci fu la prima riforma elettorale, nel 1834 la nuova legge sui poveri che aboliva la "carità legale", proibiva l'aiuto a domicilio e costringeva i poveri nelle nuove *workhouse*. Ci fu inoltre una forte crescita del sindacalismo nel 1833-1834 data dall'industrializzazione, gli anni iniziali furono quindi molto tumultuosi per la lotta di classe.

La situazione economica che Vittoria ereditò alla sua ascesa non fu semplice, negli anni precedenti i liberali non erano stati capaci di rimediare ai problemi economici



3.1 Alexander Bassano, ritratto fotografico della regina Victoria, 1887

nati da un deficit crescente, dal ristagno dei traffici, e da alcune pesanti carestie.
Dopo i primi dissensi, la regina ammirò e sostenne fermamente la politica liberista di Sir Robert Peel. Egli cercò di aumentare i traffici commerciali abolendo definitivamente i dazi interni, e recuperando le mancate entrate introducendo un'imposta sul reddito, che era già stata applicata in tempo di guerra.
Molto lunga e complessa fu la questione delle *Leggi sul grano* introdotte nel 1815, grazie all'influenza dei proprietari terrieri. Furono sostenute dai protezionisti a capo di Peel, ma furono fortemente osteggiate dalla Lega contro queste leggi, che esprimeva le esigenze della maggior parte degli inglesi. Lo stesso primo ministro si convinse della necessità del liberismo nel commercio dei cereali; sicuro dell'appoggio del popolo, dimenticò su quale classe sociale si basasse il suo potere e nel giugno 1846 abolì di fatto questa legge, ma ciò spezzò il partito conservatore.
In gran parte l'epoca vittoriana quindi fu dominata da politiche liberiste che favorirono l'espansione commerciale dell'Inghilterra introducendo così nuove risorse che alimentarono il progresso industriale.
Grazie a questo progresso il periodo intermedio dell'epoca vittoriana è segnato da una grande prosperità, emblematica fu la Grande Esposizione del 1851 al Crystal Palace, l'edificio stesso, con la sua struttura complessa e ricchezza di materiali, mostrò la grande prodezza industriale britannica, a sfavore tuttavia della scultura, della pittura e della musica.
Le campagne si svuotarono e la maggior parte della popolazione si riversò nelle città più industrializzate dove c'era più possibilità di lavoro.
Il settore più esteso nell'industria inglese fu sicuramente quello del cotone. Il Lancashire era la regione londinese più popolosa e gran parte dei suoi abitanti lavorarono in quel settore. Fu quindi la regione più urbanizzata del paese.
Il gran numero di persone non specializzate e in cerca di lavoro contribuì a mantenere le paghe appena al livello di sussistenza. Le abitazioni disponibili erano scarse e costose, con esito in sovraffollamento. Questi problemi furono maggiormente sentiti a Londra, dove la popolazione crebbe a velocità record.



3.2 Una incisione del Crystal Palace, costruito dall'architetto Joseph Paxton e l'ingegnere Sir William Cubitt nel 1850-51

Grandi case vennero trasformate in appartamenti e casamenti, le loro condizioni erano pietose a causa delle mancate e adeguate ristrutturazioni da parte dei proprietari; nel mentre comparivano i bassifondi chiamati *slum*, delle sorte di baraccopoli del sottoproletariato, l'ultima classe sociale.

Kellow Chesney[1] descrisse la situazione in questi termini: "*Orribili bassifondi, alcuni di questi estesi per ettari, alcuni non più che recessi di miseria oscura, costituiscono una parte notevole della metropoli... In case grandi, un tempo belle, trenta o più persone di tutte le età possono vivere in un'unica stanza*".

Le aziende progressivamente fornirono ai loro dipendenti servizi di assistenza sociale che andavano da abitazioni, scuole e chiese, a biblioteche, bagni e palestre, tuttavia servirono a poco per arginare la povertà dilagante.

Negli slum erano riunite quelle figure della società che rappresentavano tutti i vizi peggiori come prostitute, ubriaconi, ladri e assassini. Si sviluppò quindi il fenomeno del *controllo sociale*, una sorta di filantropia e di carità, guidato dalle classi più alte nei confronti di quelle più basse, all'interno del quale faceva parte un'iniziativa privata per l'istruzione dei bambini. Lo scopo di queste attività filantropiche era di salvare i sudditi dall'ozio e creare una classe lavorativa equilibrata senza vizi e

1 Cfr. Kellow Chesney, *The Victorian Underworld, 1970*



3.3 Thomas Annan, uno slum a Glasgow nel 1871, stampata nel 1900, Los Angeles County Museum of Art

moralmente retta. Ciò però mise in evidenza il grande divario tra le classi.

L'industrializzazione portò con sé anche una classe media in rapida crescita il cui aumento in numero ebbe un effetto significativo sugli strati sociali stessi: norme culturali, stile di vita, valori e moralità.
I riformatori della classe media fecero del loro meglio per aiutare le aspirazioni delle classi lavoratrici, e per raggiungere un livello di "rispettabilità" adeguato.
Gli storici dell'epoca concordarono generalmente sul fatto che le classi medie tenessero alti standard morali personali (e di solito li seguivano), ma dibutarono che le classi lavoratrici riuscissero a seguirli. I moralisti della fine del XIX secolo come Henry Mayhew condannarono gli slum per i loro supposti alti livelli di convivenza senza matrimonio e nascite illegittime. Tuttavia, una nuova ricerca che utilizza la corrispondenza computerizzata dei file di dati dimostra che i tassi di convivenza erano piuttosto bassi - inferiori al 5% - per la classe lavoratrice e per i poveri.
In pratica i moralisti della classe media avevano molti pregiudizi nei riguardi della classe operaia.
La classe dei lavoratori si identificava nella chiesa anticonformista, che dissentiva dalla consolidata Chiesa d'Inghilterra. Queste chiese sempre più numerose influenzarono la politica britannica verso la fine del diciannovesimo e all'inizio del ventesimo secolo.
La "coscienza anticonformista" sottolineò in un primo momento la libertà religiosa e l'uguaglianza, il perseguimento della giustizia e l'opposizione alla discriminazione, alla coazione e alla coercizione. In un secondo momento i nuovi dissidenti, e anche gli evangelici anglicani, hanno posto l'accento su questioni di moralità personale, tra cui la sessualità, la temperanza e i valori familiari.
La duplice influenza della democrazia e dell'imperialismo andarono a modificare il quadro della società ottocentesca.
La società inglese tuttavia fu ancora governata dall'aristocrazia e dalla nobiltà, controllò per lungo tempo gli alti uffici governativi, sia le case del Parlamento, sia la chiesa, sia i militari. Diventare un uomo d'affari ricco non era tanto prestigioso quanto ereditare un titolo e possedere una proprietà fondiaria. I membri della classe bor-

ghese seguendo le rigide norme morali aspirarono quindi ad essere riconosciuti del loro valore come avveniva per la nobiltà.

L'epoca vittoriana fu un periodo pieno di contraddizioni.



3.4 Franz Xaver Winterhalter, regina Vittoria, 1859, olio su tela, Royal Collection, Windsor Castle, Londra

1.2 *L'ideale di donna angelo e le prostitute nel XIX e XX secolo*

Nel XIX secolo non solo l'Inghilterra ma anche l'Europa dovette affrontare un problema difficile, quello della prostituzione dilagante, venne quindi messo in atto il *Sistema Regolamentarista* con il fine della legalizzazione e regolamentazione della prostituzione. Il periodo a cui facciamo riferimento è tra il 1817 e 1877, l'inizio e il declino di questo sistema. Verso il 1830 in Francia il sistema regolamentaristico trovò nel medico Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet il suo teorico.
Egli riunì nel suo libro[2] tutti quei principi più o meno consapevoli che guidarono gli organi amministrativi durante l'impero e la restaurazione francese, fondandosi su uno studio antropologico-sociale di quel sistema nella sua interezza.



3.5 Incisione ritraente Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet

2 Cfr. Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et del l'administration,* 1836



3.6 Ernest Joseph Bellocq, immagine dalla serie “ritratti di prostitute di Storyville”, 1912, New Orleans

Rientrarono in questo libro solo le analisi della prostituzione pubblica, non quindi le donne mantenute e/o di facili costumi. Dobbiamo intendere il fenomeno della prostituzione come una convergenza dei deliri collettivi e di tutte le ansie dell’epoca. Tra il 1871 e il 1914 grazie al regolamentarismo avvennero dei cambiamenti significativi su questa situazione, che fino ad allora fu abbastanza stabile e serena.

La prostituzione secondo Parent e tanti altri rappresentò un male necessario dove fosse presente una comunità maschile, al pari di fognature o discariche. Gli studiosi e i benpensanti erano convinti che se l’uomo non soddisfa i suoi desideri sessuali finirà con il sedurre tutte le donne e le bambine che gli capitano a tiro.

Le donne che sceglievano di fare le prostitute erano considerate individui al di fuori della società, come se fossero di un altro paese. La loro è una controsocietà sotterranea all’interno di un paese, fonte di malattie sessuali come la sifilide, una piaga per l’epoca.



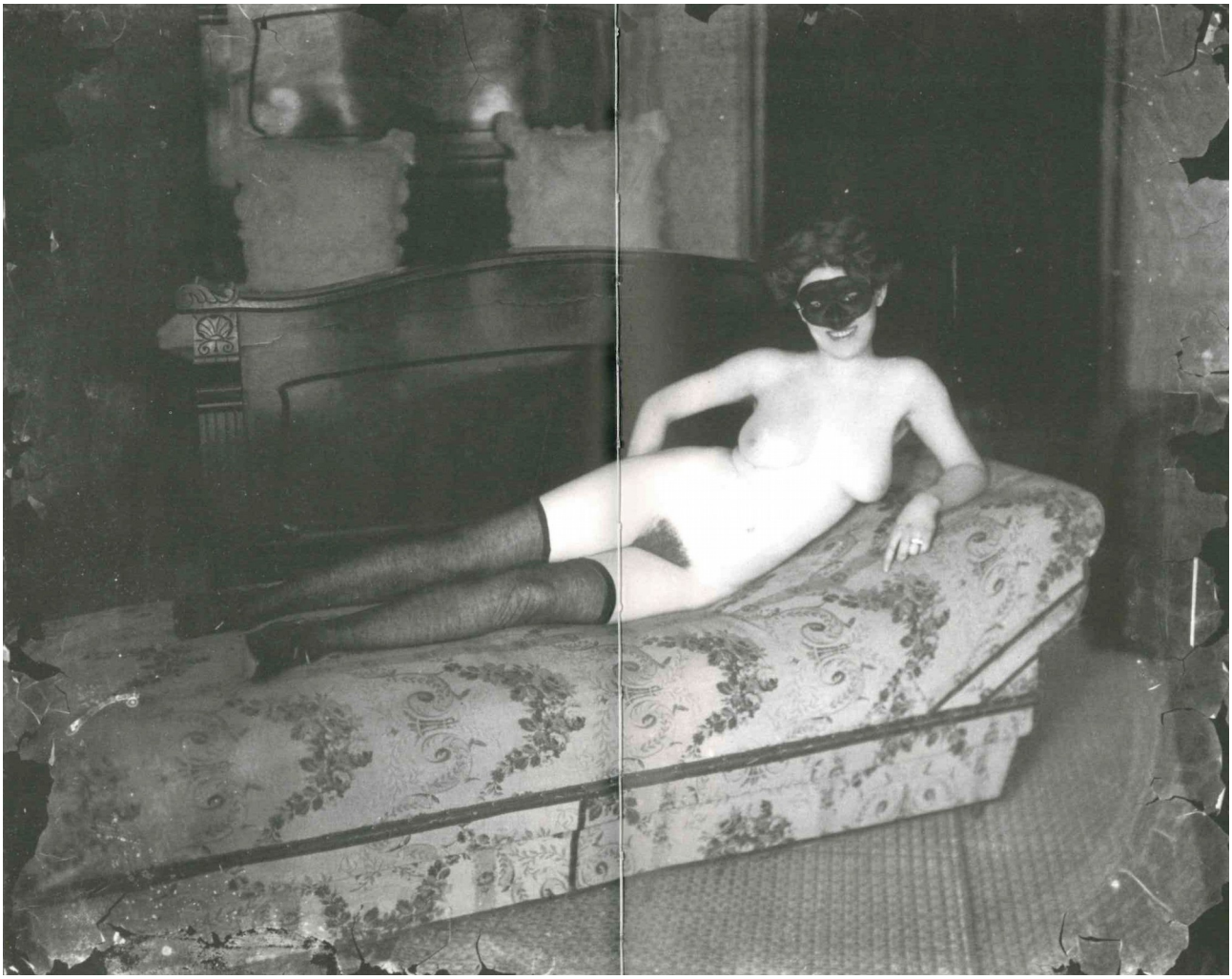
3.7 Ernest Joseph Bellocq, immagine dalla serie “ritratti di prostitute di Storyville”, 1912, New Orleans

La prostituzione era un mestiere adatto alle donne propense al vizio, ma anche a chi è in una situazione di indigenza, Parent comprese quindi l'importanza delle motivazioni che spingono alla prostituzione, come la disoccupazione, l'inadeguatezza del salario femminile e la miseria della classe operaia femminile.

È interessante notare che Parent, durante le sue analisi, constatò che tra le donne pubbliche c'è una rara incidenza dei casi d'isteria, smentì anche il preconcetto che la frequente attività sessuale femminile accorci la vita.

Il medico elaborò due stereotipi fisici della prostituta, il primo piuttosto in carne, dovuto un po' all'ingordigia e alla pigrizia, un po' alla predilezione dei clienti verso le donne formose; il secondo è notabile dalla voce roca, dovuto probabilmente all'esposizione a vento e intemperie sulle strade, smentendone anche qui l'attribuzione al sesso orale.

La prostituzione secondo lui doveva essere tollerata ma sottoposta a sorveglianza.



3.8 Ernest Joseph Bellocq, immagine dalla serie "ritratti di prostitute di Storyville", 1912, New Orleans

Seguendo il sistema regolamentarista occorreva un ambiente chiuso, invisibile agli occhi della gente per bene, per contenere le attività sessuali extraconiugali e isolare le prostitute; questo ambiente chiuso doveva essere sorvegliato dagli organi amministrativi e infine doveva essere gerarchizzato, diretto da una *dame de maison* o *maîtresse*, per consentire il controllo dell'ambiente interno. Il reddito della casa doveva permettere l'autosufficienza della direttrice e non era permesso che alloggiasse il marito. Quello della direttirce non era un mestiere equivalente al protettore anzi, era una figura più rispettabile.

Le case chiuse furono luoghi di iniziazione per gli adolescenti, sfogo per chi soffre di penuria sessuale e per chi sogna una vita sessuale extraconiugale. Qui si offrirono pratiche raffinate e insolite che le brave donne borghesi per forza di cose non potevano conoscere. I membri delle classi borghesi essendosi arricchiti paurosamente poterono viaggiare molto, viaggiando crebbe quindi la domanda prostituzionale.



3.9 Ernest Joseph Bellocq, immagine dalla serie "ritratti di prostitute di Storyville", 1912, New Orleans

Un altro motivo che fece crescere la domanda prostituzionale fu l'ostacolo dei matrimoni e dei desideri romantici delle mogli, il culto della purezza le rendeva inaccessibili ai mariti, quindi l'adulterio era considerato una valvola di sfogo.



3.10 Édouard Viénot, Marie Duplessis, 1845, olio su tela, Parigi, Museo Carnavalet. Marie Duplessis rappresentava l'ideale di bellezza dell'epoca, il suo pallore era dovuto alla tubercolosi, malattia molto diffusa e malsanamente esteticizzata

A causa di questa visione, i corpi delle donne furono visti come templi, non dovevano essere adornati con gioielli né adoperarsi in sforzi fisici eccessivi o nella pratica sessuale. Il ruolo delle donne nell'epoca vittoriana fu ridotto a quello di procreare ed occuparsi della casa. Non poterono esercitare una professione, a meno che non fosse quella di insegnante o di domestica, né fu loro riconosciuto il diritto di avere propri conti correnti o libretti di risparmio. A dispetto della loro condizione di "angeli del focolare", venerate come sante, la loro condizione giuridica fu spaventosamente misera.



3.11 Emanuel Gottlieb Leutze, The Amber Necklace, 1840, olio su tela, Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd, Germania



3.12 F. L. Stuber, stereografia di The young housekeeper-Washing day, dalla collezione Gems of American Life, 1870



3.13 Gustave Leonard de Jonghe, First Born, 1863, olio su tavola, Collezione privata-Haynes Fine Art presso le Bindery Galleries, Broadway-The Bridgeman Art Library

I diritti legali delle donne sposate furono simili a quelli dei figli: non potevano votare, citare qualcuno in giudizio né possedere alcuna proprietà.

Fu un vero e proprio circolo vizioso: per le donne non era ammissibile avere rapporti sessuali con altri uomini senza essere considerate sporche ma per gli uomini era concesso. Aver bisogno del corpo di un'altra donna fu un atto considerato assolutamente naturale per un uomo. A causa dei pochissimi diritti di cui le donne godevano, questo comportamento non poté essere punito con il divorzio: pertanto, le mogli non potevano far altro che accettarlo.

Il bene più prezioso di una donna era la propria reputazione, e se l'avesse persa a causa di dicerie su comportamenti sessualmente scorretti, allora si sarebbe guadagnata il titolo di "*scostumata*" e sarebbe stata allontanata dalla società.

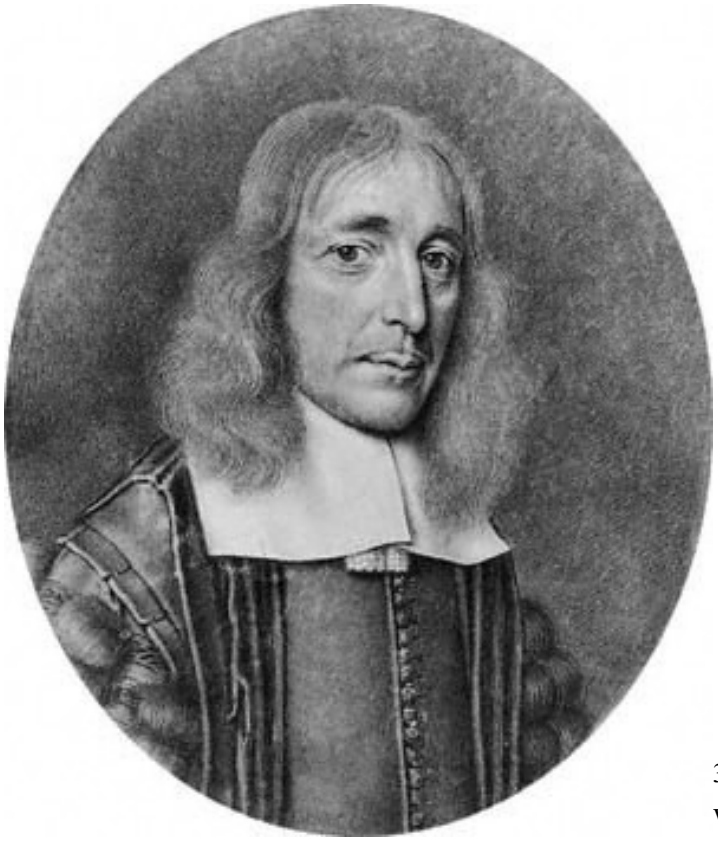
Verso la fine del XIX secolo il sistema regolamentaristico cominciò ad incrinarsi a causa i cambiamenti politici e sociali in atto, il progresso del libertinismo che ostacola la repressione poliziesca, il nuovo permissivismo dell'opinione pubblica. Le case chiuse non cambiarono ma vennero attuati piccoli cambiamenti.
Ci fu un'esigenza di maggiore erotismo, di un preambolo sentimentale che facesse da contorno all'atto sessuale, rendendolo più raffinato e non solo mero processo meccanico. Si crearono quindi dei rapporti prolungati tra prostituta e cliente, il bordello non fu più una valvola di sfogo ma un luogo dove il maschio potè vedere realizzati i suoi sogni.
L'esercito fu una grande fetta nel mercato della prostituzione, ma la progressiva diminuzione della durata del servizio militare permise ai soldati di integrarsi meglio nella vita cittadina, non ebbero quindi più necessità di sfogare le tensioni sessuali nei bordelli.
Tra il 1860 e il 1914 la domanda cambiò chiedendo un'esperienza più qualitativa, prostitute e borghesia si evolsero in relazione alla città. L'abbellirsi e l'ampliarsi dei centri storici fece uscire alla luce del giorno le prostitute che poterono cercare clienti dell'alta borghesia, cominciarono a mettersi in mostra nei salotti, agghindate lussuosamente come delle donne di ceto medio.
Contribuì allo sgretolarsi del sistema regolamentaristico la disaffezione per le pratiche religiose. Intorno al 1870 a poco a poco riprese quota lo scetticismo, si sviluppò il progresso del pensiero libero e l'ideale laico. Questa breccia apertasi accompagnerà poi il femminismo, il diffondersi del divorzio, la rivendicazione del diritto di libera unione e l'informazione sessuale degli adulti.
Come vedremo più avanti la maternità cessa di essere un destino inevitabile per la donna, la sensibilità maschile si trasforma e il gusto degli uomini volge le spalle alla bellezza rotonda e immobile, rappresentata da corsetti e ampie gonne e crinoline scomode dove ci si muove a fatica. L'uomo si orienta invece verso una compagna non più con abiti pomposi, ma con vestiti comodi e pratici, più simile a lui.

1.3 *Repressione sessuale e il fenomeno dell'isteria*

Fino al XVII secolo l'isteria fu considerato un disturbo utero-centrico, ossia si riteneva che dall'utero partissero dei vapori velenosi andando ad affliggere l'intero organismo fino al cervello. In quest'epoca si andarono sviluppando la neurologia e la psichiatria, importante fu il medico Thomas Willis. Egli teorizzò che l'isteria fosse un disturbo neurologico, non più quindi utero-centrico e che potesse essere curato con la terapia. Questa nuova concezione si consolidò tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo.

Nell'ultimo in particolare i casi di isteria aumentarono significativamente perché, come predisse Samuel Auguste Tissot nel XVIII secolo, questa malattia aumenta con la civiltà, l'acculturazione, l'urbanizzazione e l'aumento delle conoscenze. Nel suo libro *L'Onanisme* del 1760 scrisse: "*la donna che legge un libro a quindici anni sarà isterica a venti*".

L'isteria nascose una credenza tutta maschile, che ha a che fare con la sessualità femminile presumibilmente repressa. L'uomo si pose come guaritore nelle vesti di marito o di terapeuta. Per millenni il medico ridusse il sintomo isterico solamente ad un



3.14 Incisione di David Loggan, ritraente Thomas Willis, 1667

tentativo di seduzione, nato da un eros turbato perché inappagato.
L'isteria secondo la medicina dell'epoca era il segno del bisogno erotico femminile, in relazione alle rigide norme morali, severe e oppressive, tese al controllo dell'eros femminile. L'apparato femminile si riteneva ingorgato di *umori* che andavano fisiologicamente eliminati solamente attraverso l'unione con il membro maschile.
L'isteria fu da sempre una malattia molto mal giudicata, le donne che ne soffrirono venivano ritenute senza pudore perché consapevolmente eccitate sessualmente, considerate alla stregua delle prostitute. La donna isterica, degenerata e ipererotica, si ritenne dannata affliggendosi nel senso di colpa.
La società del XIX secolo fu globalmente condizionata da un'etica, in merito alla vita sessuale femminile, che stabilì un comportamento castigato, condannò ogni minima libertà e relegò la donna in un ambito delimitato da parametri volti ad uno scopo: verginità e illibatezza, sfogo erotico solo nel matrimonio e ubbidienza assoluta all'etica



3.15 D.M. Bourneville and P. Régnard, fotografie di donne isteriche sotto ipnosi all'ospedale di Salpêtrière, Parigi

patrilineare. Sostenne tale codice morale un'educazione religiosa austera e intransigente.
L'oggettiva repressione sessuale fu dunque in quel tempo la causa reale del comportamento della donna isterica, i sintomi espressero la rabbia contro un potere maschile che mortificò dei desideri del tutto fisiologici, vissuti peraltro con colpa perché avvertiti in contrasto con l'etica dell'epoca.
L'isteria indicò la lotta interiore contro l'oppressione innaturale operata dalla società e dalla famiglia verso la libertà sessuale femminile.
Secondo l'opinione di Darwin la società pone gli individui deboli nella condizione di difendersi passivamente, perché incapaci di un comportamento attivo aggressivo. Lo spirito del tempo bloccò la rivolta della donna e impedì che essa giungesse alla emancipazione sessuale, secondo la logica darwiniana non rimase quindi che adottare una soluzione passiva, l'isteria fu quindi un modo drammatico di esprimere con il corpo il proprio dolore morale.
La sua interpretazione psicopatologica nacque sia da malafede che da un equivoco, quello in cui la donna si affida alle cure dell'uomo, ovvero il cardine teorico della repressione.
Così la donna, ingannata dallo spirito del tempo, si prestò in via autolesionistica al gioco messo in opera dall'uomo. Non si riuscì a capire – o non si volle capire – che l'isteria espresse il complesso carattere della relazione fra l'uomo e la donna, che fino a quell'epoca era dominato da una finalità preconcetta che voleva delimitare la donna nel ruolo di moglie e madre.
Quella del XIX fu una società rigida, aggressiva, fondata sull'idea che la forza sia alla base di tutto ciò che esiste di positivo. I movimenti per l'emancipazione della donna, le sommosse operaie, le dottrine del comunismo furono viste come forze inferiori, portate per rabbia e invidia verso la società, un grave tentativo di sovvertire l'ordine e l'armonia sociale.
Medici e psichiatri diffusero opere sull'educazione sessuale, sulle deviazioni e sulle perversioni nel tentativo di educare il sottoproletariato. La donna doveva essere edu-

cata al pudore perché nel caso non lo fosse stata il mondo diventerebbe immorale e non potrebbero esistere né famiglia né matrimonio.

Gli studiosi fino alla fine del XIX secolo stabilirono per partito preso che la vita della donna fosse solo quella fisiologicamente legata alla funzione sessuale, ogni deviazione o insoddisfazione di tale attività indicava una psicopatologia affrontabile soltanto in via medica sostitutiva. Una decisiva terapia dell'isteria consistette nella stimolazione da parte del medico del clitoride, oppure nell'*uccisione* di questa parte anatomica abbrustolendola con acido cloridrico.

La manipolazione che veniva praticata, poiché non c'era penetrazione, non veniva in alcun modo associata a una pratica sessuale, benché l'obiettivo fosse quello di portare la paziente al "parossismo isterico", definizione vittoriana dell'orgasmo.



3.16 Locandina del Dr. Swift, un dottore che si proponeva di visitare donne isteriche americane nelle loro case per eseguire un massaggio pelvico, XIX secolo

Joseph Mortimer Granville nel 1883, inventò un macchinario ritenuto il primo vibratore elettromeccanico, che facilitò di molto il compito dei medici. In quel periodo furono inventati e commercializzati circa un centinaio di oggetti del genere, solitamente acquistati da medici per la cura delle pazienti. Negli anni Venti i vibratori cominciarono a essere usati nell'industria pornografica e a essere pubblicamente associati a pratiche sessuali, diventò impossibile quindi per la moralità dell'epoca continuare a pubblicizzarli come strumenti medici.



3.17 Fotografia di Joseph Mortimer Granville



3.18 Scena dal film Hysteria, 2011, ambientata in Inghilterra durante l'epoca vittoriana, tratta l'invenzione del vibratore, originariamente nato per curare l'isteria, in primo piano Hugh Dancy interpreta Mortimer Granville

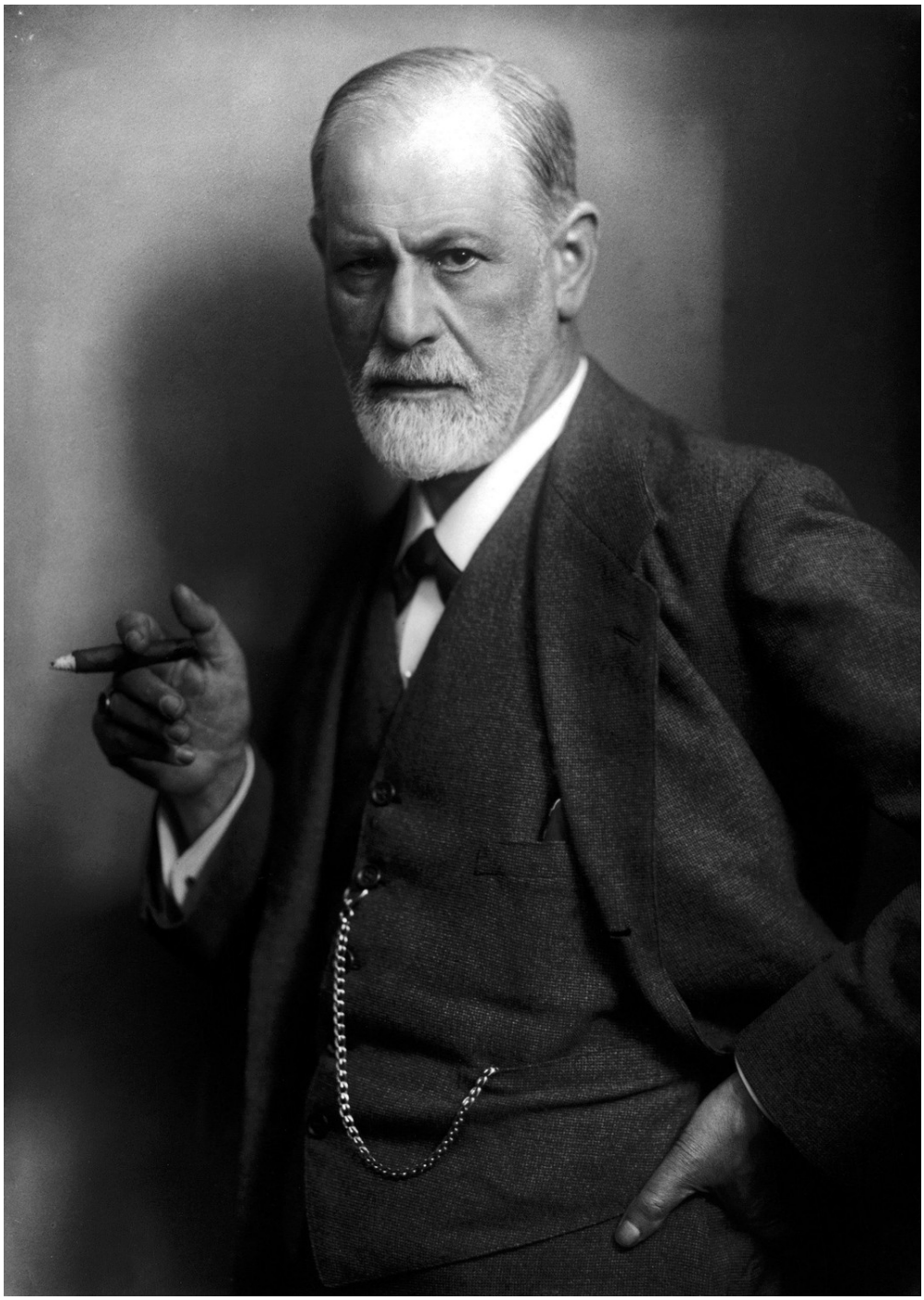


3.19 Scena dal film Hysteria, 2011,qui Sheridan Smith nel ruolo di Molly, una cameriera, che tiene in mano il famigerato strumento



3.20 Pubblicità di un vibratore in un giornale femminile americano nei primi anni del XX secolo

Freud ritenne che nell'isteria fosse presente un intasamento della pulsione erotica sulla base di un vecchio trauma, sempre di carattere psicosessuale: un tentativo di seduzione con toccamento dei genitali subito nell'infanzia. La vita sessuale della donna adulta è quindi turbata da tale antico evento che ha rimosso per vergogna e colpa per un sottaciuto piacere. Qui si usò anche la psicoterapia sull'insorgere dell'isteria. Se la donna con il libero fluire della pulsione sessuale ottiene l'armonia e la stabilità, la sua sanità mentale è nell'espletazione del coito.



3.21 Sigmund Freud fotografato da Max Halberstadt, 1922, per il New York Times

L’atto di protesta dal movimento femminista, dentro il quale vi fu il rifiuto dell’isteria come malattia, fu del tutto eluso dalla psichiatria, trascurato o negato: per loro le femministe furono tutte intrinsecamente isteriche. Secondo medici e psichiatri la loro protesta nacque da profondi conflitti invidiosi verso l’uomo.
L’acquisizione dei pieni diritti sociali della donna dopo la fine della seconda guerra mondiale, la sua liberazione di uno stile di vita imposto dall’uomo, con norme di comportamento che se non rispettate implicano la totale condanna e il disprezzo della collettività, determinò la fine del bisogno di usare un atteggiamento isterico e l’isteria come per incanto scomparì.
Le donne nel XIX divennero isteriche non avendo altra scelta, le modificazioni sociali favorirono un cambiamento non solo esteriore del comportamento femminile, ma anche un corrispettivo mutamento intrapsichico, facendo sparire quel senso di colpa interiorizzato.
Così come la classe operaia lottò per i suoi diritti, anche la donna, perso il rispetto per i valori tradizionali della famiglia e della religione, si ribella tramite una modalità che l’uomo trova simile a quella attuata dagli operai.
Tutta la letteratura del XIX secolo, come abbiamo visto finora, si occupò del destino esistenziale di donne prevaricanti, condotte da un eros inappagato verso destini di autodistruzione. Queste femme fatale hanno poi trovato la pace con l’uguaglianza sociale.

1.4 *P.J. Moebius - L'inferiorità mentale della donna*

Con il proliferare di idee liberali, di pensiero libero ed emancipazione femminile i politici ed i capitani d'industria del XIX secolo dovettero correre ai ripari, favorirono quindi quegli studiosi che non si fecero problemi a redigere trattati che screditassero le capacità intellettuali della donna. Se esistono delle prove scientifiche della diversità mentale tra i due sessi è più facile dire chi ha ragione e chi no.
Paul Julius Moebius, uno scienziato tedesco piuttosto illustre all'epoca, redasse il trattato "*L'inferiorità mentale della donna*". Questo testo ha il fine di analizzare le diversità naturali fra uomo e donna e di concludere scientificamente con il potere dell'uno e la subordinazione dell'altra. Il termine di paragone con cui si confrontano questi dati scientifici è l'uomo considerato come unica norma, dunque la conclusione è presto detta: questa ricerca non può che tradursi nella conferma del pregiudizio che vuole a tutti i costi l'inferiorità sociale della donna, il testo è unicamente basato sul sostenere questa gerarchia attraverso dati scientifici creando una giustificazione inattaccabile per l'epoca.
Risultano inutili le raccolte di dati, le analisi e le interpretazioni perché si paragonano due sessi opposti, con caratteristiche fisiche oggettivamente diverse ma che non implicano una diversità intellettuale; dunque probabilmente questa "innocente" giustificazione del pregiudizio è legata ad un potere e a degli interessi più grandi dell'autore, i quali vogliono far rimanere la donna nel suo recinto di ignoranza.
La struttura sociale dell'epoca necessitava che la donna fosse confinata nel ruolo di madre, educatrice dei figli e dirigente della casa; essa poi non conoscendo altra condizione migliore si identificava in questi ruoli considerati dei grandi valori. Le prime avvisaglie rivoluzionarie dovevano essere soppresse in tutti i midi per mantenere l'equilibrio sociale, Moebius fece da portavoce nella difesa di questo mantenimento della condizione di inferiorità femminile.
L'ingresso delle donne nel mondo del lavoro accelerò la consapevolezza della loro condizione, cominciarono a lottare per la parità salariale e di diritti, per l'accesso all'istruzione e il diritto al voto.



3.22 Fotografia di Paul Julius Möbius, 1900

Moebius afferma che "L'uomo, che con la coltura si è reso estraneo alla Natura, abbisogna della donna naturale come contrappeso", con donna naturale l'autore intende una donna che segue le sue inclinazioni fisiologiche legate alla maternità e alla casa. Non è tanto per queste ragioni che essa deve sottomettersi ma più in favore dell'uomo, anch'egli si convince del suo ruolo al di fuori della natura in questa struttura sociale. Il testo di Moebius mostra in maniera indiretta che anche l'uomo è in realtà parte di un gioco, egli si illude di essere libero quando in realtà poteri più alti di lui lo manovrano e si permettono quindi di ignorare i bisogni di metà della popolazione.

Per quanto possano apparire grotteschi questi discorsi e queste teorie, essi restano tutt'ora il fondamento della nostra cultura. Mascherati, trasformati, tradotti in un linguaggio diverso, tendono a mantenere e a produrre una pratica identica nella sostanza, continuando a giocare sull'interiorizzazione da parte della donna di questi concetti e teorie che definiscono i limiti naturali della sua presenza nel mondo.

Moebius in questo libro elogia anche quelle che secondo lui sono le qualità delle donne: "*...Ora, l'istinto rende la donna somigliante alle bestie, sempre dipendente da influenze estrinseche, sicura di sé e gaia. In essa si agita la singolar forza dell'istinto, che la rende veramente mirabile e attraente…Fintantoché sono dominate dall'amore, o non appena la visione di un dolore risveglia la loro compassione, esse sono capaci di qualsiasi sacrificio e, non di rado, riempiono di meraviglia l'uomo più freddo…* "[3]. Sostiene che le donne non hanno contribuito al progresso tecnologico-culturale ma finché tutte le discipline rimangono dominate dagli uomini ed escluse alle donne è ovvio che le seconde non possano contribuire. Ci furono persino delle donne che scrissero a Moebius entusiaste di aver finalmente scoperto che ci fosse una spiegazione ai loro tumulti interiori.

L'autore accenna brevemente in alcuni punti del libro sulla sessualità della donna: "*… la scaltrezza è sostenuta dalla simulazione. La donna è costretta alla simulazione dal suo compito sessuale, essa la esercita istintivamente e il perfezionamento del metodo costituisce una parte essenziale nel completamento di una donna. Il suo compito*

3 Cfr. Moebius, Paul Julius; *L'inferiorità mentale della donna. Una fonte del razzismo antifemminile*, introduzione di Ongaro Basaglia, Franca, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978 Torino pp. 9-10

è quello di apparire desiderabile, quindi le sue tendenze personali debbono venir celate e deve essere abilmente velato tutto quanto possa sottrarla alla adorazione altrui… La simulazione, ossia la bugia, è l'arma più naturale e più indispensabile per le donne; esse non possono farne a meno… In fondo la bugia femminile è giustificabile soltanto nei rapporti sessuali, ma l'equità vuole che la si giustifichi con un criterio più mite di quello da applicarsi alla bugia maschile.[4]" Tutto questo discorso si può sintetizzare in una parola: sopprimere; sopprimere i propri gusti e i propri desideri. Moebius da qui in poi sostiene che di fronte alla legge la donna non dovrebbe essere al pari dell'uomo, la legge dovrebbe considerare la sua minorità mentale.
Moebius considera l'attività cerebrale dannosa per le capacità riproduttive e per la discendenza, per alcune pagine dice che l'intelligenza non è affine alla procreazione perché in natura gli esseri più stupidi sono quelli più fecondi. Neanche l'uomo si salva da questo giudizio, "… *gli uomini "cerebrali" sono nervosi, ma la loro discendenza lo è peggio ancora*…[5]" afferma addirittura che è dannoso persino per loro pensare troppo. Se anche le donne diventassero cerebrali quanto l'uomo finirebbero con l'essere sterili condannando l'umanità alla fine.
La bellezza della donna si limita nel periodo della giovinezza, quando è in età da marito, trascritto così: "… *per diventare madre la donna deve conquistare un uomo, la natura vuole quindi che nella giovinezza la donna sia bella e virtuosa al fine di trovare il partner. La fanciulla focosa una volta trovato marito si trasforma in docile, come Brunilde per Sigfrido*… [6]". Dopo aver superato questa età o dopo il parto la donna decade fisicamente e mentalmente.
Questo libro afferma di voler esaltare la vera natura della donna, negando la teoria darwiniana secondo cui discendiamo dalle scimmie. Ora noi sappiamo che Darwin l'aveva vista molto lunga, oltre al DNA noi condividiamo con i primati una complessa struttura sociale. Se dovessimo seguire la nostra *vera natura* per prima cosa l'uomo avrebbe rapporti poligami, il sesso maschile per una semplice questione ormonale è portato ad avere un'intensa e duratura attività sessuale. Nella società occi-

4 Cfr. Moebius, Paul Julius; *L'inferiorità mentale della donna. Una fonte del razzismo antifemminile*, introduzione di Ongaro Basaglia, Franca, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978 Torino pp. 14-15
5 Cfr *Ibidem* p. 19
6 Cfr *Ibidem* pp. 21-22

dentale di Moebius ovviamente la poligamia non era ben vista, venivano esaltati piuttosto i rapporti monogami e di lunga durata. Questo andare contro natura, se vogliamo fare un ragionamento logico, è dovuto alla struttura sociale, che aveva bisogno di rapporti dualistici solidi sui cui fondare le proprie radici.
Non c'è nulla di male nel voler favorire un tipo di rapporto monogamo piuttosto che uno poligamo fin tanto che non ci siano fattori esterni che possano cambiare questo equilibrio sociale. Qui non si condannano credenze religiose diverse, ma dal momento che il progresso industriale richiama una classe lavorativa finora esclusa e confinata ad un solo ruolo è giusto accettare più di un modello di famiglia ed eventualmente offrire mezzi in grado di non rompere queste radici della società.

2 La svolta

Dopo aver capito quale fosse il punto di partenza e dopo aver ascoltato diverse opinioni su quale fosse il ruolo della donna ora entriamo nel punto nevralgico di questa analisi storica e sociale. La femme fatale sta cambiando forma e carattere di pari passo con le conquiste femminili.

2.1 *Dal movimento delle suffragette al femminismo*

Fin dalla rivoluzione francese ci furono esempi di donne che si batterono in nome della propria libertà, spinte dall'ondata di cambiamento che attraversò il paese. Théroigne de Méricourt partecipò alle giornate rivoluzionarie dell'agosto 1792 ma per questo venne frustata in pubblico. Madame Roland, esercitò una notevole influenza sui Girondini, con i quali morì sul patibolo nel 1793,
Olympe de Gouges pubblicò nel 1791 una *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, in cui reclamò il diritto al voto, l'accesso delle donne agli impieghi pubblici e l'uguaglianza agli uomini, pubblicò *Le prince philosophe*, romanzo che rivendicava i diritti delle donne, ed iniziò ad organizzare gruppi di donne. La sua azione tuttavia fu interrotta quando iniziò a criticare lo stesso Robespierre, e nel 1793 venne ghigliottinata. I rivoluzionari stessi quindi cercarono di imbavagliare la protesta femminile, la rivoluzione aveva acceso la speranza delle donne verso una condizione migliore. Ufficialmente poi Napoleone Bonaparte relegò le donne di nuovo nell'ambiente domestico.
Nel XIX con l'industrializzazione dell'Europa e degli Stati Uniti le donne entrarono nel mercato del lavoro. L'industria tessile inglese per prima richiese la manodopera femminile, da prima con laboratori artigianali a domicilio poi con stabilimenti industriali. Le donne operaie, come gli uomini e i bambini, furono vittime dello sfruttamento, oltre al lavoro in fabbrica doverono farsi anche carico del lavoro domestico, pagarono quindi più degli uomini il prezzo del progresso.



3.23 Johann Julius Heinsius, Madame Roland, 1792, olio su tela Reggia di Versailles



3.24 Alexander Kucharski, Marie Olympe de Gouges, pastelli su tela, tardo XVIII secolo, collezione privata

Durante la rivoluzione del 1848, ovvero la Primavera dei popoli, dopo gli isolati tentativi francesi la rivolta femminista in Europa si risvegliò dando vita a giornali – come *La voce delle donne* di Jeanne Derouin – e associazioni che a loro volta crearono organizzazioni educative, laboratori cooperativi e asili infantili. Le donne che si adoperarono per l'emancipazione si chiamarono Suffragette, dalla parola "suffragio" nel suo significato di "voto", furono largamente prese di mira dalla satira, un esempio fu *L'educazione sentimentale*, romanzo di Flaubert.

Friedrich Engels invece descrive in *La situazione della classe operaia in Inghilterra* 1845 le condizioni tragiche delle operaie inglesi, prive persino di un adeguato congedo di maternità, costrette a lasciare a casa i figli neonati. Verso la fine del XIX secolo le donne, operaie e di ceto medio, cominciano quindi ad aderire a movimenti di rivendicazione, attuando scioperi di massa.

Emmeline Pankhurst e Millicent Fawcett furono due famose suffragette inglesi; ci furono anche molti uomini che erano d'accordo sul suffragio femminile come John Stuart Mill e Richard Pankhurst, marito di Emmeline. La lotta delle suffragette per



3.25 Rosa Luxemburg fotografata nel 1915



3.26 Mabel Potter Daggett, fotografia ritraente Millicent Garrett Fawcett, leader delle suffragette,1918

il diritto al voto continuò a lungo anche nel resto dell'Europa come Clara Zetkin e Rosa Luxemburg in Germania. Alcuni dei primi paesi ad accordare il voto alle donne furono Finlandia Norvegia e Danimarca, dopo la prima guerra mondiale in America e nel resto d'Europa progressivamente il diritto al voto alle donne fu accordato.
L'istruzione ebbe un grande ruolo per favorire l'ingresso delle donne nel lavoro, in Europa già nella seconda metà del XIX secolo le prime donne entrarono nelle università, in Inghilterra invece si dovette aspettare qualche decennio.
Le due guerre mondiali videro le donne prendere il posto degli uomini in svariate professioni e permisero quindi alle donne di rompere altre barriere culturali e istituzionali.
I sindacati furono generalmente sempre ostili nei confronti delle donne che volevano entrare a farvi parte, così queste fondarono svariate associazioni per conto loro. Anche le donne di ceto medio entrano nel mondo del lavoro, avendo avuto un'istruzione

poterono ambire a lavori impiegatizi e addirittura a ruoli come insegnanti, progressivamente poterono anche iscriversi a concorsi pubblici per l'insegnamento di livello secondario.



3.27 Fotografia di Emmeline Pankhurst quando venne arrestata dopo aver protestato vicino a Buckingham Palace a Londra il 22 maggio 1907.

La seconda metà del XX secolo vide le donne protagoniste di molte vittorie. In Italia il miracolo degli anni Sessanta portò in massa le donne nel lavoro e nelle università, dalle campagne alle città. Sotto la spinta del movimento femminista degli anni Settanta, le donne misero in discussione le tradizionali relazioni fra i sessi, modelli inculcati dall'educazione affermando con forza il diritto a disporre liberamente del proprio corpo e di scoprire nuovi modelli di vita. Iniziò quel cambiamento radicale dei rapporti di coppia. Bisogna ricordare che dal punto di vista legislativo fino agli anni Settanta marito e moglie non possedevano pari diritti sui beni o pene eque per adulterio. La donna non fu più soggetta ad una piena dipendenza economica dall'uomo, di conseguenza il matrimonio subì profonde trasformazioni.

Ciò che ha maggiormente trasformato l'immagine della società moderna fu il riconoscimento della libera unione, socialmente e giuridicamente, in cui i figli naturali ebbero riconosciuti gli stessi diritti dei figli nati all'interno di un matrimonio. Anche l'accettazione del divorzio cambiò la società, facendo cadere l'idea che il matrimonio fosse un'unione indissolubile; se una coppia per ragioni differenti smetteva di amarsi potè ricorrere liberamente al divorzio.

La donna, oltre a poter decidere la natura dei suoi legami affettivi, potè disporre anche liberamente del proprio corpo decidendo volontariamente se procreare o no e in quale momento grazie alla contraccezione. La battaglia per il diritto alla contraccezione e all'aborto fu una svolta importante per le società occidentali. La religione cristiana e i pubblici poteri rifiutarono a lungo di prendere in considerazione queste proteste, ignorando casi di gravidanze indesiderate dovute a stupri e di famiglie numerose non in grado di prendersi cura di altri figli.

Per molto tempo rimase l'idea che se una donna rifiutava di procreare trasgrediva la legge naturale della continuazione della specie.

Poiché ora la donna ha ottenuto il potere di decidere, gli uomini si sono visti privati del controllo della vita di coppia. Sospettosi verso la libertà sessuale, alcuni hanno tentato di porre ostacoli come campagne allarmistiche contro la contraccezione. Chiesa cattolica e integralisti musulmani considerano la contraccezione un reato.

La pressione della tradizione e della religione frenano lo sviluppo delle pratiche contraccettive.
Sempre in questi decenni di cambiamento entrarono in vigore anche leggi contro lo stupro e le violenze domestiche, fino ad allora ritenuti reati minori all'interno del matrimonio.
Negli anni 80 le donne entrarono anche nel mondo degli affari e nelle professioni liberali. Se negli anni Venti ci fu la donna maschile negli anni Ottanta ci fu l'immagine della *superwoman*, una donna che rifiuta il matrimonio e i figli per consacrarsi alla carriera.
Gli stereotipi, i luoghi comuni e i modelli di vita patriarcali non si possono spazzare via nell'arco di un solo secolo e mezzo; ancora oggi in molti paesi non vengono riconosciuti i diritti basilari delle donne, in altri sono riconosciuti ma la società di fatto non li rispetta. Le donne, come tutte i gruppi discriminati, vogliono solo essere prese in considerazione seriamente. Non si possono negare le differenze fisiche tra i due sessi, è indubbio che bisogna cooperare insieme per costruire tolleranza e uguaglianza.

2.2 *La ricerca di W. Masters e V. Johnson*

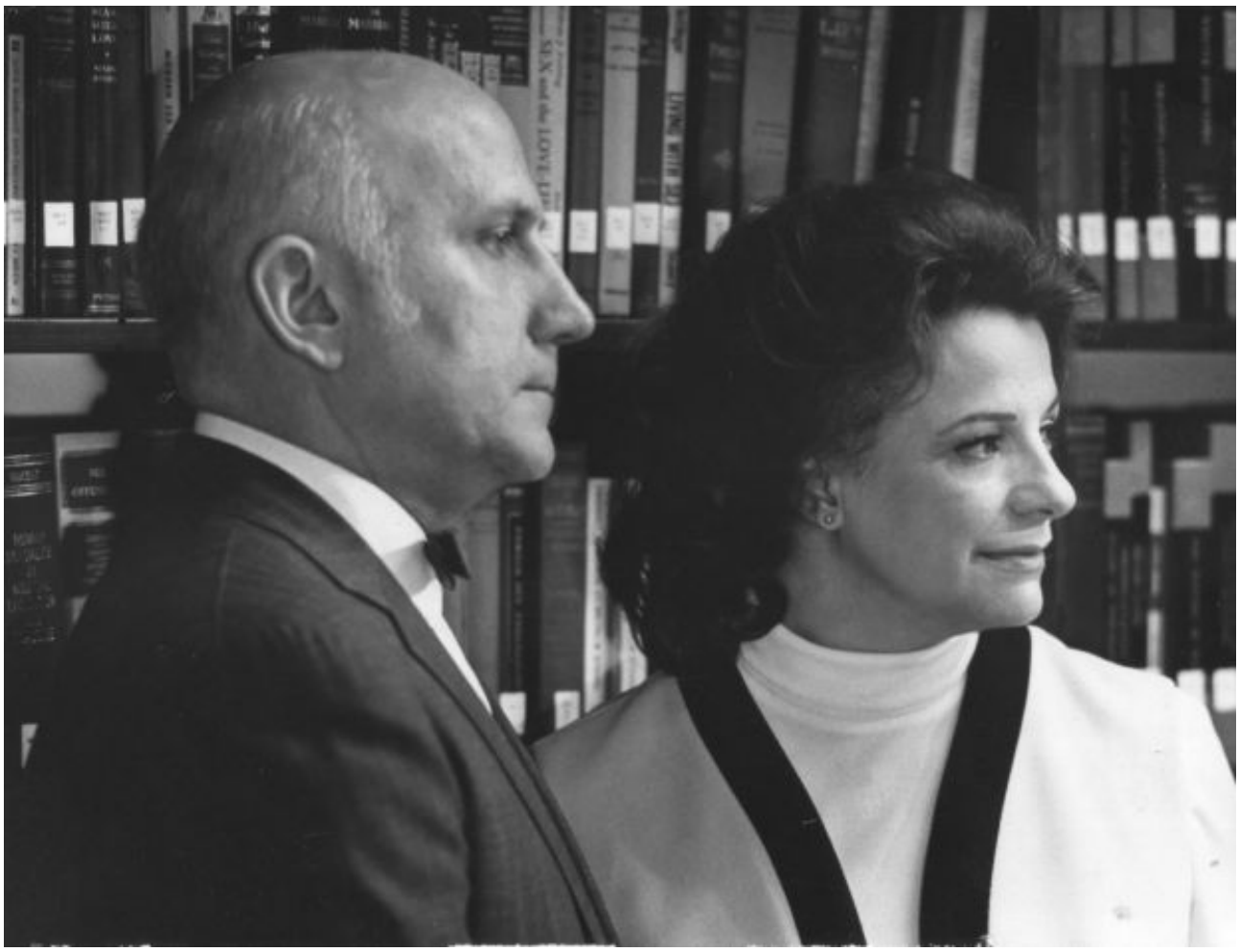
L'equipe di ricerca Masters e Johnson, formata da William Masters, sessuologo e ginecologo statunitense, e da Virginia Eshelman Johnson, sessuologa statunitense, redasse negli Stati Uniti a Saint Louis il primo studio approfondito sulla fisiologia sessuale umana esaminando, nel corso di 11 anni, oltre diecimila atti sessuali compiuti da circa 700 volontari.

Le indagini iniziarono nel 1954 e nel 1959 si stabilì un preciso programma di ricerche cliniche relative ai problemi sessuali. Nel 1964 Masters e Johnson lasciarono la Washington University perché diventato un luogo inadatto alle nuove ricerche nell'ambito della sessuologia nei termini in cui la proponevano. Il programma di ricerca continuò sotto la *Reproductive Biology Research Foundation*, una loro clinica con pochi collaboratori di fiducia, al 4910 di "Forest Park Boulevard" di St. Louis,. Qui, libero dalle ingerenze dell'università, Masters promosse Virginia Johnson da assistente a ricercatrice associata. Il centro fu poi rinominato "*The Masters and Johnson Institute*" nel 1973.

La ricerca del duo di sessuoligi mise in discussione le ricerche di qualche decennio prima di Alfred Charles Kinsey; i suoi famosi Rapporti statistici sulla sessualità umana[7], tra il 1938 e il 1952 sono un'imponente raccolta di dati statistici che riflettevano i tipi di comportamento sessuale della popolazione americana del secondo dopoguerra. Pur essendo l'opera di Kinsey una pietra miliare essa non si propose di interpretare la reazione fisiologica o psicologica allo stimolo sessuale. Kinsey si basò esclusivamente su interviste che potevano essere anche involontariamente erronee quando invece Masters cercò di raccogliere fatti obiettivi. Ogni atto sessuale preso in esame da lui e dalla Johnson venne registrato con apparecchi di misura delle reazioni fisiologiche o documentato con riprese fotografiche o cinematografiche.

Come abbiamo già visto quelli furono anni di cambiamento sociale per il mondo occidentale, da parte dello stato americano ci fu un chiaro rifiuto di fornire nelle scuole di medicina un insegnamento della fisiologia sessuale dell'uomo e della donna.

7 *Sexual Behaviour in the Human Male*, 1948 e *Sexual Behaviour in the Human Female*, 1953, scritti dai Dott.ri Alfred Kinsey, Wardell Pomeroy e altri.



3.28 William Masters e Virginia Eshelman Johnson fotografati nel loro studio nel 1970

Sempre più dottori e ricercatori come Masters pensarono che bisognasse cambiare pensiero a riguardo del sesso, una forte morale puritana non poteva impedire a lungo il progresso della scienza.

Nel 1964 Mary Calderone ad esempio istituì il *Sex Information and Education Council of the United States*, (SIECUS), un'organizzazione nazionale senza scopo di lucro dedicata ad affermare che la sessualità è una parte naturale e sana della vita. SIECUS sviluppò, raccolse e diffuse informazioni, promosse un'educazione completa sulla sessualità e sostenne il diritto delle persone di fare scelte sessuali responsabili.

Mary Calderone fondò il SIECUS anche con lo scopo di sfidare il programma sull'educazione sessuale dell'American Social Hygiene Association, all'epoca molto legato alla morale cristiana. Fu presa di mira da molti oppositori tra cui Billy James Hargis e Gordon Drake, famosi evangelisti cristiani americani, nel 1968 scrissero nel famoso opuscolo "La scuola è il posto più appropriato dove insegnare il sesso nudo e crudo?" riferendosi ai metodi educativi, secondo loro inappropriati,del SIECUS.

Non solo la medicina ma anche le scienze del comportamento come psicanalisi e psichiatria sentirono il bisogno di un cambiamento. Le teorie di Freud non si basavano su un solido fondamento di dati raccolti ma semplicemente da delle sue ipotesi. Masters era convinto che, per affrontare con successo i problemi del comportamento sessuale, le teorie psicologiche e le concezioni sociologiche devono essere supportate da dati fisiologici.

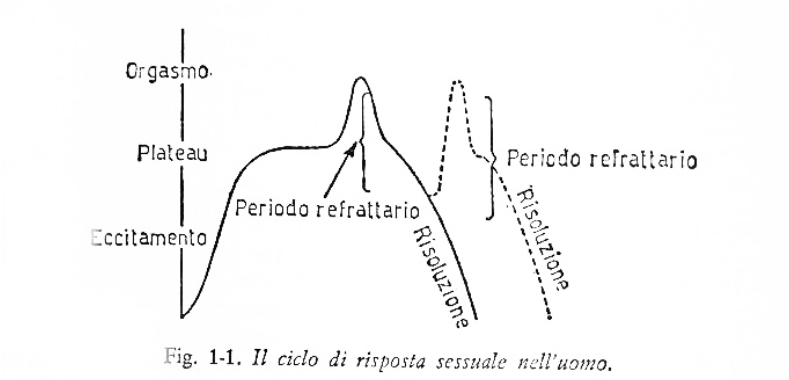


Fig. 1-1. *Il ciclo di risposta sessuale nell'uomo.*

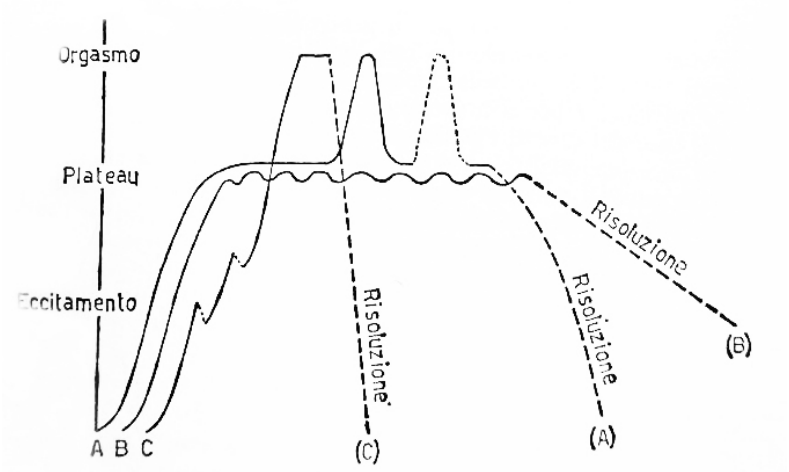


Fig. 1-2. *Il ciclo di risposta sessuale nella donna.*

3.29 Diagrammi esplicativi delle tre fasi della risposta fisiologica sessuale, in alto quello dell'uomo e in basso i tre diagrammi delle tre diverse risposte della donna

Lo studio di Masters e Johnson li portò ad elaborare quattro fasi distinte del ciclo sessuale: eccitamento, plateau, orgasmo e risoluzione. La prima fase, l'eccitamento, è quella che si sviluppa per uno stimolo somatico o psichico che può avere origini disparate. Se la stimolazione sessuale continua si passa dalla prima alla seconda fase, il plateau, dove la tensione sessuale si intensifica fino a raggiungere il livello limite. Il superamento di questo limite avviene con un picco alto che è la fase dell'orgasmo. La

fase orgasmica è di pochi secondi durante i quali si scarica la tensione della congestione vasale e dell'ipertonia muscolare accumulate durante lo stimolo sessuale. Dopo di questa c'è la fase di risoluzione, periodo involutivo di perdita della tensione sessuale. La prima e l'ultima fase sono quelle che prendono molto più tempo nel rapporto sessuale.

Inoltre riuscirono ad elaborare un grafico dell'andamento di queste fasi. Qui sorge il primo dato interessante: nel maschio viene riconosciuto un solo schema di reazione sessuale, nella donna invece si possono tracciare i diagrammi di tre schemi di risposta differente. Potenzialmente le donne hanno la capacità di tornare ad un'altra esperienza orgasmica in qualsiasi momento della fase di risoluzione se stimolate adeguatamente. Le probabilità aumentano se l'inversione del processo inizia quando la tensione sessuale è al livello del plateau. Per l'uomo, salvo poche eccezioni, la capacità fisiologica di reagire a nuovi stimoli è molto inferiore rispetto alla femmina perché nella fase di risoluzione maschile esiste un periodo di refrattarietà, dove si possono raggiungere livelli inferiori alle normali capacità di eccitabilità.

Le ricerche di Masters e Johnson dimostrarono anche, superando ciò che aveva asserito Freud, che non ci fosse distinzione tra orgasmo vaginale e clitorideo, in quanto la risposta fisiologica era la stessa; la sessualità femminile non è *gerarchicamente inferiore* a quella maschile: ha estrinsecazioni diverse; ma ciò non significa che diverse siano le esigenze sessuali della donna media rispetto a quelle dell'uomo.

Masters e Johnson, scoprirono anche che le ghiandole di Bartolino non sono responsabili della lubrificazione femminile durante il rapporto sessuale, come si era creduto fino ad allora; in realtà, si tratta di una reazione diffusa lungo tutte le pareti vaginali, quindi un meccanismo molto simile alla normale sudorazione dopo sforzi fisici. Hanno, inoltre, sfatato il mito del non poter avere rapporti sessuali durante la gravidanza e quello della fine dell'attività sessuale, che puo' invece essere ancora presente anche in età avanzata, in determinate circostanze di buona salute ed interesse per il partner.



3.30 William Masters and Virginia Johnson intervistano una coppia nel loro studio al Reproductive Biology Research Foundation a St. Louis nel 1969

Nella donna la reazione fisiologica allo stimolo sessuale non si limita agli organi genitali, si interessa anche di zone extragenitali come ad esempio il seno; il clitoride inoltre è un organo unico nel complesso dell'anatomia umana, esso ha il solo scopo di ricevere e trasformare gli stimoli di carattere sessuale. È un apparato la cui funzione fisiologica si limita esclusivamente ad avviare o incrementare la tensione sessuale che non ha riscontro nella natura dell'uomo che esiste quindi solo nella donna.

Freud[8] ipotizzò che la capacità delle donne di provare l'orgasmo durante il rapporto sessuale variava a seconda del loro sviluppo psicoanalitico. A suo avviso, le ragazze hanno inizialmente sperimentato l'erotismo clitorideo analogo all'erotismo del pene del ragazzo. Quando le ragazze maturarono psicologicamente passarono dall'erotismo clitorideo all'erotismo vaginale, che permise loro di provare orgasmo durante il rapporto vaginale.

Secondo Freud, l'orgasmo dal rapporto vaginale rifletteva una sessualità matura, psicologicamente sana, mentre la continua dipendenza dall'eccitazione del clitoride per

8 Freud S.Tre saggi sulla teoria della sessualità / Sigmund Freud; con una prefazione di Nancy J Chodorow; con un saggio introduttivo di Steven Marcus; tradotto e montato da James Strachey. Libri di base; New York: 1905.

l'orgasmo rifletteva lo sviluppo psicologicamente *immaturo*. Dalla pubblicazione della teoria di Freud sulla sessualità femminile, gli orgasmi clitoridei sono stati contrapposti agli orgasmi vaginali, questi ultimi erano considerati l'adeguato sviluppo psicologico. I nomi in realtà non indicano diversi tipi di orgasmo, ma indicano il tipo di stimolazione genitale che scatena l'orgasmo.

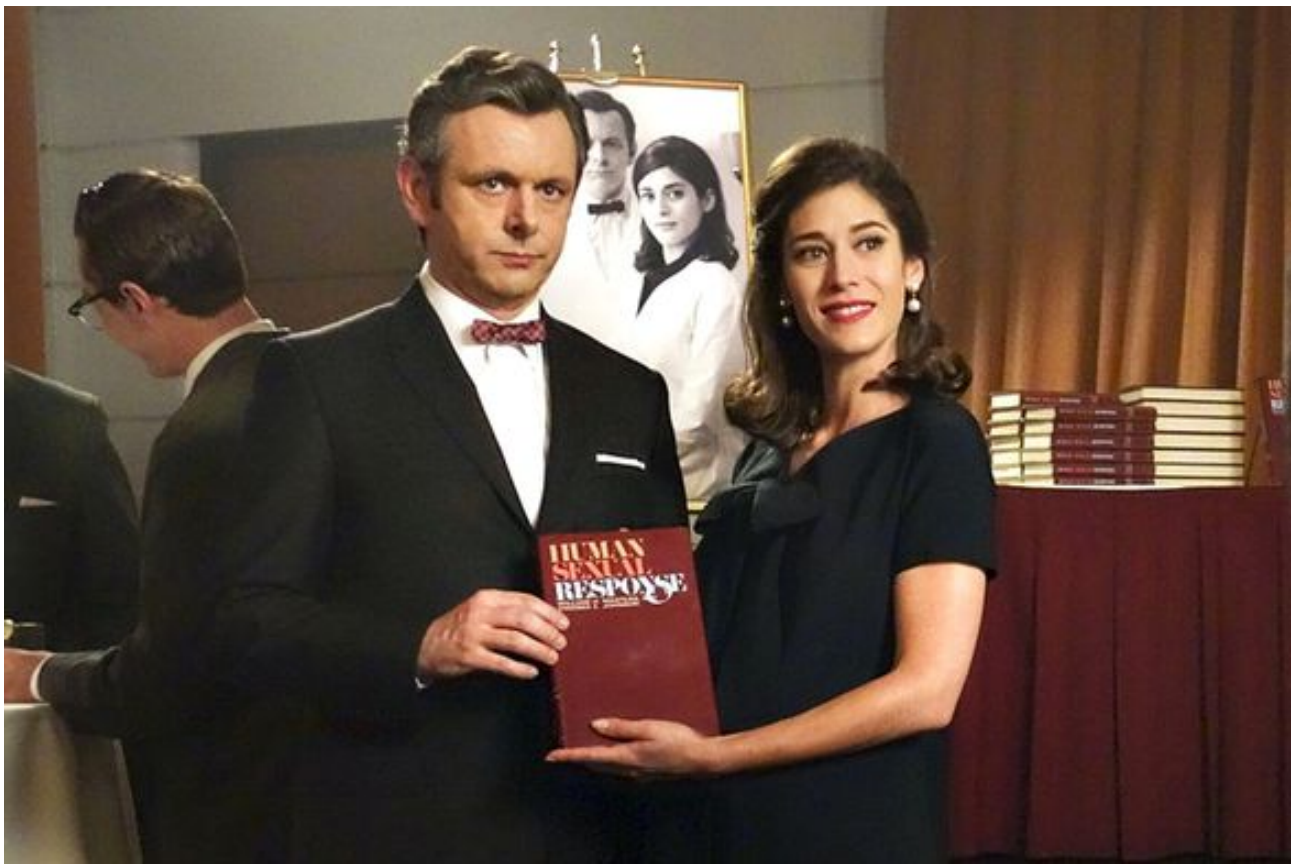
Dal momento che la maggioranza delle donne in quell'epoca non sperimentava regolarmente e in modo affidabile l'orgasmo, gli argomenti psicoanalitici di Freud hanno portato a sentimenti di inadeguatezza sessuale. Questa visione, secondo cui esiste una forma matura e psicologicamente sana di orgasmo femminile, è diventata meno diffusa grazie anche agli studi di Masters e Johnson.

Quello di Freud e di tanti altri sono da considerarsi decenni di errori "fallici", che hanno contribuito a scoraggiare l'interesse della ricerca sulla reazione del clitoride allo stimolo sessuale. Le funzioni specifiche dell'organo nella reazione sessuale femminile furono determinate in base a considerazioni maschili, senza che si tenesse conto delle considerazioni della donna e anzi ignorandole.

Nella nostra cultura il raggiungimento dell'orgasmo da parte della donna non fu mai considerato un fatto importante tanto quanto l'eiaculazione maschile. L'orgasmo femminile è lungi dal godere una grande considerazione in quanto l'uomo ha una funzione primaria nella riproduzione perché portatore del seme.



3.31 Scena tratta dalla serie televisiva Masters of Sex, racconta la vicenda dei due ricercatori che hanno insegnato il sesso all'America. Michael Sheen e Lizzy Caplan interpretano William Masters e Virginia Johnson



3.32 Scena tratta dalla serie televisiva Masters of Sex, qui Masters e Johnson sono alla presentazione le loro primo libro

Nella fisiologia dell'atto sessuale della donna sono molto importanti anche i fattori psicologici e sociali. Durante le ricerche, Masters e Johnson notarono che con il tempo le loro volontarie cambiarono gusti e atteggiamenti nei confronti della loro sessualità. Le esigenze imposte da un nuovo tipo di vita o da una condizione sociale diversa – le quali ricordiamo in quegli anni stavano cambiando radicalmente –determinavano spesso un orientamento della sessualità verso centri focali diversi: cambiavano le zone in cui si desiderava la stimolazione, cambiavano le preferenze per le tecniche e le fantasie.

L'orgasmo è prerogativa fisiologica della maggior parte delle donne ma il suo raggiungimento dipende più dall'accettazione psicosociale della sessualità nella nostra cultura. Nella nostra società, l'erotismo femminile è accettato in misura variabile dalle diverse culture. Fino agli anni Settanta – e ancora oggi – la cultura occidentale non accettò del tutto che la donna fosse liberamente parte attiva nel rapporto sessuale. Nel giro di poche decine d'anni nel XX secolo la donna fu coinvolta in un completo ribaltamento: dall'inibizione dell'epoca vittoriana all'odierna consapevolezza dell'orga-

smo femminile, il trauma di questo passaggio ha profondamente segnato la nostra società.

Il perpetuarsi di questi errori, dove l'erotismo maschile è un punto focale radicato della nostra cultura, è rapportato a certi principi della nostra società che vedono l'attività maschile necessaria alla riproduzione e quella femminile subordinata ad essa. Questo rapporto di subordinazione serve a mantenere un equilibrio dove in un caso l'uomo procacciatore e lavoratore mantiene la donna la quale può dedicarsi alla prole e alla casa, in un secondo caso la donna inquadrata nel suo ruolo domestico fa in modo che l'uomo non debba occuparsi di questioni casalinghe e possa così continuare a mantenere il nucleo familiare. Ma per quale motivo non può essere il contrario? Perché una sessualità è ritenuta superiore all'altra? È una storia vecchia come il mondo questo lo sappiamo e ne abbiamo lungamente discusso. Al giorno d'oggi non c'è più alcun motivo di mantenere dei rapporti gerarchici volti a mortificare, avere una struttura sociale è importante ma è altrettanto importante il rispettare e riconoscere la diversità. Possiamo ritenere lo studio di Masters e Johnson un traguardo importante per l'emancipazione femminile, esso ha sdoganato una serie di falsi miti ribaltando la società, praticamente è lo scritto che ha accompagnato quella che è definita la rivoluzione sessuale degli anni Settanta.



3.33 William Masters e Virginia Johnson in una foto datata 7 marzo 1988

Bibliografia

- Bellocq, E. J.; *Storyville Portraits*, riproduzione dalle lastre originali di Lee Friedlander; a cura di John Szarkowski; introduzione di Susan Sontag; traduzione di Giulia Alfieri; Abscondita, 2009, Milano
- Bettini, Maurizio; Spina, Luigi; *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi,* Einaudi, Torino 2007
- Corbin, Alain; *Donne di piacere. Miseria sessuale e prostituzione nel XIX secolo,* Arnoldo Mondadori editore, 1985, Milano
- Giordano, Emilio [et al.]; *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, New Magazine, 1994, Trento
- Goldmann, Annie; *Le donne entrano in scena. Dalle suffragette alle femministe*, Giunti, 1996, Firenze
- Grendi, Edoardo; *L'Inghilterra vittoriana*, Sansoni, 1975, Firenze
- Masters, William H.; Johnson, Virginia E.; *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna. Indagine sugli aspetti anatomici e fisiologici*, Feltrinelli Economica, 1967, Milano
- Moebius, Paul Julius; *L'inferiorità mentale della donna. Una fonte del razzismo antifemminile*, introduzione di Ongaro Basaglia, Franca, Piccola Biblioteca Einaudi 1978 Torino
- Penrose, Valentine; *La contessa sanguinaria. La vita e i misfatti di Erzsébet Báthory*, Sugar editore, 1966, Varese-Milano
- Praz, Mario; *La carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica,* Sansoni, quinta edizione 1976, Firenze
- Rinonapoli, L. V.; *Studi di mitologia ebraica. Il mito di Lilith,* Penne. Tip. S. Valerii, 1899
- Roccatagliata, Giuseppe; *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, Liguori Editore, 2001, Napoli

Sitografia

- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Aileen Wuornos*, https://it.wikipedia.org/wiki/Aileen_Wuornos, consultato il 10/03/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Masters and Johnson*, https://en.wikipedia.org/wiki/Masters_and_Johnson, consultato il 10/03/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *William Masters e Virginia Johnson*, https://it.wikipedia.org/wiki/William_Masters_e_Virginia_Johnson, consultato il 11/03/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *William Howell Masters*, https://it.wikipedia.org/wiki/William_Howell_Masters, consultato il 11/03/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Fanny Cornforth*, https://it.wikipedia.org/wiki/Fanny_Cornforth, consultato il 06/04/2018
- Enciclopedia Treccani, vocabolario online, *definizione di sedurre* http://www.treccani.it/vocabolario/sedurre, consultato il 19/04/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Erzsébet Báthory*, https://it.wikipedia.org/wiki/Erzs%C3%A9bet_B%C3%A1thory, consultato il 19/04/2018
- Briganti, Barbara; *La spallina che provocò lo scandalo*, 06/08/2004 http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/08/06/la-spallina-che-provoc-lo-scandal.html?refresh_ce, consultato il 20/04/2018
- risorsa di Blogspot: La Burbuja Rosa, *La vera storia di Virginie Amélie Avegno Gautreau , la scandalosa "Madame X"*, 20/08/2015, http://enlaburbujarosa.blogspot.it/2015/08/la-vera-storia-di-virginie-amelie.html, consultato il 20/04/2018
- risorsa di Blogspot: senza dedica, *Sargent e Madame X*, 28/01/2012 http://senzadedica.blogspot.it/2012/01/madame-x.html, consultato il 20/04/2018
- Margherita, Daniela; *Madame x quando l'arte fa scandalo*, 17/01/2017 https://danielamargherita.wordpress.com/2017/01/17/madame-x-quando-larte-fa-scandalo/comment-page-1/, consultato il 20/04/2018

- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Dante Gabriel Rossetti*, https://it.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti, consultato il 20/04/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Salomè (Wilde)*, https://it.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A8_(Wilde), consultato il 20/04/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Dante Gabriel Rossetti*, https://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti, consultato il 23/04/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Lady Lilith*, https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith, consultato il 23/04/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Alexa Wilding*, https://en.wikipedia.org/wiki/Alexa_Wilding, consultato il 23/04/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Gustave Moreau*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau, consultato il 26/04/2018
- Gauville, Hervé; *Moreau, un homme à la mère. Immaturité et misogynie: à Paris, une rétrospective recadre le peintre symboliste.,* 02/10/1998, http://next.liberation.fr/culture/1998/10/02/moreau-un-homme-a-la-mereimmaturite-et-misogynie-a-paris-une-retrospective-recadre-le-peintre-symbol_249757, consultato il 26/04/2018
- Enciclopedia Treccani, vocabolario online, *definizione di sirena*, http://www.treccani.it/enciclopedia/sirena/, consultato il 1/05/2018
- Enciclopedia Treccani, vocabolario online, *definizione di Giuditta*, http://www.treccani.it/enciclopedia/giuditta/, consultato il 1/05/2018
- Enciclopedia Treccani, vocabolario online, *definizione di ondine*, http://www.treccani.it/enciclopedia/ondine/, consultato il 11/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Parthènope*, https://it.wikipedia.org/wiki/Parth%C3%A8nope, consultato il 11/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Leucosia (mitologia)*, https://it.wikipedia.org/wiki/Leucosia_(mitologia), consultato il 11/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Ligea (mitologia)*, https://it.wikipedia.org/wiki/Ligea_(mitologia), consultato il 11/05/2018

- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Libro di Giuditta* https://it.wikipedia.org/wiki/Libro_di_Giuditta, consultato il 11/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Sirenum scopuli*, https://en.wikipedia.org/wiki/Sirenum_scopuli, consultato il 11/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Sirenuse*, https://en.wikipedia.org/wiki/Sirenuse, consultato il 11/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Salomè (figlia di Erodiade)*, https://it.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A8_(figlia_di_Erodiade), consultato il 12/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Lamia*, https://it.wikipedia.org/wiki/Lamia, consultato il 14/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Leone Modena*, https://it.wikipedia.org/wiki/Leone_Modena, consultato il 14/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Libro di Isaia*, https://it.wikipedia.org/wiki/Libro_di_Isaia , consultato il 15/05/2018
- Risorsa condivisa da NNDB Mapper, *Joseph Mortimer Granville*, http://www.nndb.com/people/143/000167639/, consultato il 15/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Condizione della donna nell'era vittoriana*, https://it.wikipedia.org/wiki/Condizione_della_donna_nell%27era_vittoriana, consultato il 15/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Vibratore (sessualità)*, https://it.wikipedia.org/wiki/Vibratore_(sessualit%C3%A0), consultato il 15/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Età vittoriana*, https://it.wikipedia.org/wiki/Et%C3%A0_vittoriana#cite_note-dan-6, consultato il 16/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Victorian era*, https://en.wikipedia.org/wiki/Victorian_era, consultato il 16/05/2018
- Lino, Chiara; *L'invenzione del vibratore*, 24 02 2012, https://www.ilpost.it/2012/02/24/hysteria-invenzione-vibratore/, consultato il 18/05/2018

- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Suffragette*, https://it.wikipedia.org/wiki/Suffragette, consultato il 19/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Emmeline Pankhurst*, https://it.wikipedia.org/wiki/Emmeline_Pankhurst, consultato il 19/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Millicent Garrett Fawcett*, https://it.wikipedia.org/wiki/Millicent_Garrett_Fawcett, consultato il 19/05/2018
- Wallen, Kim; Lloyd, Elisabeth A.; *Female Sexual Arousal: Genital Anatomy and Orgasm in Intercourse*, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3894744/#R12, consultato il 22/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Sexuality Information and Education Council of the United States*, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sexuality_Information_and_Education_Council_of_the_United_States, consultato il 22/05/2018
- Risorsa condivisa da Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Billy James Hargis*, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Billy_James_Hargis, consultato il 22/05/2018
- Vitale, Simona; *Il mito perduto di Lilith*, 12/04/2015, http://www.antikitera.net/news.asp?id=13623&T=4, consultato il 23/05/2018

Ringraziamenti

Vorrei brevemente ringraziare alcune persone. Innanzitutto il mio relatore, per avermi seguito in questo lavoro e per apprezzare le mie opinioni, i professori dell'Accademia di Venezia che hanno destato il mio interesse in svariati argomenti, la mia famiglia per avermi supportato in questi anni di studio e i miei amici che mi hanno sempre incoraggiato a migliorare.