

# Amore e odio, uomini e donne

---

Maria Bettetini

Amore, odio: temi infiniti che questa introduzione analizzerà con una particolare attenzione al mito, che più della filosofia porta alla comprensione del reale, quando si parla d'amore. Cercheremo quindi che cosa significa amore, che cosa odio, e ne analizzeremo il senso secondo alcune modalità di rapporto tra uomo e donna.

## 1. Amare ed essere amati

Grandi pensatori, così come tutte le persone del mondo, si sono chiesti “ma io come amo, cosa, chi amo e come sono amato”.

E davvero non si sa se sia un problema se è meglio essere amati oppure odiati, quindi temuti, nella vita d'amore e nelle relazioni di ogni giorno. La domanda verte sul problema della maggiore felicità o minor sofferenza, sull'ottimizzazione della qualità della vita. È argomento preso in considerazione dalla raffinata mente di Niccolò Machiavelli, che ne *Il Principe* (1513) scrive che il perfetto governante, ovvero colui che ha come fermo proposito il mantenimento del potere a qualunque costo (da cui la banalizzazione del fine che giustifica i mezzi), deve stare molto attento: la troppa confidenza con gli altri lo può rendere “incauto”, e la troppa diffidenza “intollerabile”, quindi facile bersaglio di rivolte. Continua Machiavelli: “Nasce da questo una disputa: s'egli è meglio essere amato che temuto. Rispondesi, che si vorrebbe essere e l'uno e l'altro; ma, perché egli è difficile accozzarli insieme, è molto più sicuro essere temuto che amato, quando si abbia a mancare dell'uno de' dua”. A tutti piacerebbe essere insieme oggetto d'amore e dell'altrui sottomissione, ma nell'obiettiva impossibilità della combinazione felice, colui che governa deve senza dubbio scegliere l'essere temuto piuttosto che amato. La colpa non è sua, non è

in quell'istinto atavico per l'attaccamento al potere che la saggezza popolare ha espresso con un proverbio non trascrivibile, dal dialetto siciliano traducibile come "è meglio comandare che dedicarsi a pur piacevoli atti d'amore". La colpa è di quei cattivi che circondano il povero singolo uomo, principe o quello che sia: "Perché degli uomini si può dire questo generalmente: che sieno ingrati, volubili, simulatori e dissimulanti, fuggitori de' pericoli, cupidi di guadagno; e mentre fai loro bene, sono tutti tua, offrono el sangue, la roba, la vita, e' figliuoli, come di sopra dissi, quando il bisogno è discosto; ma, quando ti si appressa, e' si rivoltano. E quel principe, che si è tutto fondato in sulle parole loro, trovandosi nudo di altre preparazioni, rovina; perché le amicizie che si acquistano col prezzo e non con grandezza e nobiltà d'animo, si meritano, ma le non si hanno, e a' tempi non si possono spendere". Tutti ti amano, se non chiedi nulla e magari elargisci qualcosa, ma questo è amore "meritato", cioè – nell'italiano del sedicesimo secolo – comperato (dal latino *mereri*). Senza la garanzia di un amore vero e duraturo, meglio spargere terrore: "E gli uomini hanno meno rispetto a offendere uno che si facci amare che uno che si facci temere; perché l'amore è tenuto da uno vincolo di obbligo, il quale, per essere gli uomini tristi, da ogni occasione di propria utilità è rotto; ma il timore è tenuto da una paura di pena che non ti abbandona mai".

## 2. Amore "liquido"?

È quindi davvero meglio essere temuti che amati? Sembrerebbe più un'assicurazione per chi desidera comunque solo e principalmente il potere, piuttosto che un'indicazione per la vita. E non solo a proposito dei potenti della terra, ma anche di mogli e mariti, padri e figli, amici e amiche. È vero, viviamo in una società "liquida", dove tutto passa e tutto se ne va, secondo la fortunata definizione di Zygmunt Bauman: "L'abitante della nostra società liquido-moderna e i suoi successori sono oggi obbligati a costruire qualunque legame intendano usare come ponte di collegamento con il resto dell'umanità ricorrendo alle proprie doti e capacità di dedizione" si legge nell'Introduzione a *L'amore liquido* (2003). E, comunque, devono essere legami "allentati", "di modo che si possano sciogliere senza troppe lungaggini non ap-

pena lo scenario venga a mutare – e nell’epoca della modernità liquida ciò accadrà di certo, e ripetutamente”.

Uomini e donne sono “disperati perché abbandonati a se stessi”, “oggetti a perdere, che anelano la sicurezza dell’aggregazione e una mano su cui poter contare nel momento del bisogno, e quindi ansiosi di instaurare relazioni, ma al contempo timorosi di restare impigliati in relazioni stabili, per non dire definitive, perché paventano che tale condizione possa comportare oneri e tensioni che non vogliono né pensano di poter sopportare”. Nell’epoca dell’“amore liquido”, “andare sempre di corsa, un tempo un’eccitante avventura, si trasforma in una fatica massacrante. E cosa più importante, quella fastidiosa incertezza e quella confusione opprimente, che la velocità avrebbe dovuto spazzare via, si rifiutano di sparire. La facilità del disimpegno e l’interruzione su richiesta dei rapporti non riduce i rischi; semplicemente li distribuisce – insieme alle angosce che sempre li accompagnano – in modo diverso”. E l’unico interesse pare essere sempre quello di essere tenuti stretti da relazioni. D’amore, se possibile. Di terrore, se non si è capaci d’altro, per scelta o per viltà. Una sola è la certezza.

Noi vogliamo essere amati. E non è mai abbastanza. Mentre l’odio, quello sembra essere sempre sovrabbondante.

### 3. Odiare ed essere odiati

Infatti, da sempre Pólemos è padre di tutte le cose [22 B 53 Diels-Kranz]. Il conflitto tra i contrari è all’origine dell’armonia del mondo, così Eraclito di Efeso nel V secolo a.C. Per Empedocle di Agrigento, invece, vissuto pochi decenni più tardi, questa nostra variegata realtà altro non è che la momentanea tregua tra il prevalere dell’Amore, che unifica tutti gli elementi in una compatta e sferica unità, e quello dell’Odio, che li separa in maniera assoluta. Amore e Odio, *philia* e *neikos*, distruggono e costruiscono, in una lotta che è all’origine del cosmo [31 B 21, vv. 7-14]: odio rovina la compattezza dell’armonia dell’unità di tutti gli elementi, e prima di portarli alla separatezza li conduce alla costruzione di un mondo; amore richiama ancora insieme ciò che è stato separato, e prima di agglomerare tutto di nuovo consente un cosmo come quello in cui viviamo.

Dall'eterna guerra sorge ciò che noi ora siamo, a combattere siano i contrari, siano gli elementi trascinati e spazzati via da amore e odio. Una posizione che potrà sembrare curiosa o estranea a noi che di recente abbiamo imparato a coniugare i termini della generazione, come “madre”, e quelli della “guerra” secondo ben più tristi scenari. Ma non una novità negli immaginari mitologici antichi. E se la battaglia, precedente la creazione dell'uomo ma successiva a quella del mondo, tra angeli e demoni, nelle Scritture si trova solo per cenni, con esclusione naturalmente di quel campo di battaglia che è l'Apocalisse, non stupisce rinvenire nei racconti sull'origine del mondo narrazioni di guerre: l'uccisione e la rinascita di Osiride nel mondo egiziano; la dicotomia tra Ahura Mazda, re della luce, e Ahriman, signore delle tenebre, che si avvicendano sul trono del mondo secondo la predicazione di Zoroastro (nella Persia del VII sec. a.C.).

#### 4. Guerra originaria

Ma è soprattutto la mitologia greca, a cui tutta la cultura occidentale ha attinto, che si radica in racconti di guerra.

Nel campo semantico in cui si colloca il termine *polemos*, oltre ai verbi *polemizein* e *polemein* (combattere, far la guerra, litigare) si deve includere anche *pelemizein*, ovvero agitare, scuotere, far tremare, riferito per lo più a strumenti bellici, a sua volta collegato a *pallein*, agitare e vibrare le armi (*paltos* è la lancia o il giavelotto in quanto lanciata/o) o anche tirare le sorti o muoversi rapidamente.

La guerra è connessa al movimento, e se un primo movimento si deve pensare all'origine del mondo che diviene – del passaggio da una fissa eternità o una unità chiusa e perfetta al continuo mutare del mondo in cui viviamo –, allora è facile ipotizzare una contesa all'inizio di tutto. Il movimento, inteso sia come moto fisico sia come turbamento dell'animo e fra animi opposti, suggerisce l'idea di una guerra che è letta come originaria. Così i quattro elementi di Empedocle si separano tra loro grazie all'odio che dà origine a questo mondo: acqua, fuoco, aria e terra si riuniscono in un unico cosmo per azione di *philia*, e vengono poi trascinati “ognuno per vie opposte dall'ostilità di *neikos*” [31 B 26], perché “non c'è nascita per nessuna delle cose mortali, né termine di

morte le distrugge, ma soltanto mescolanza e separazione di elementi mescolati, che origine viene detta dagli uomini” [31 B 4].

In maniera non dissimile Eraclito aveva definito il mondo come figlio di Polemos: il pensatore di Efeso affermava che se “tutto si genera per via di contrasto”, nondimeno “ciò che è opposizione si concilia e dalle cose differenti nasce l’armonia più bella” [22 B 8]. Lo scorrere perenne delle cose e l’universale divenire, tale per cui “non si può discendere due volte nello stesso fiume” [22 B 91], è guerra che genera armonia, è perenne pacificarsi di belligeranti e conciliarsi di contendenti. Solo gli ignoranti “non capiscono che ciò che è differente concorda con sé medesimo: armonia di contrari, come l’armonia dell’arco e della lira” [22 B 51]. Dalla guerra la pace, dal contrasto l’armonia.

Non stupisce quindi la positività originaria dell’immagine del combattimento, anche quando questa assume le tonalità cruente e truci dei miti della generazione dei mondi, come quelli descritti da Esiodo nella *Teogonia* (VIII sec a.C.). Qui non sono gli elementi a combattere tra loro, ma le stesse divinità, secondo uno schema che di recente è stato ritrovato in tavole ittite (dal sito di Boghazköi, in Asia Minore) risalenti al XIV secolo a.C., a loro volta forse dipendenti da una fonte hurrita di un secolo precedente. Non occorre ripercorrere le generazioni degli dei, come dopo Caos – colui che veniva prima, il vuoto primordiale – da Gaia (terra) ed Eros (amore, inteso come impulso di tutti i viventi alla procreazione, a differenza di Philotes, che è amore tra uomo e donna) discendano il cielo stellato, i monti, il mare e tutti gli dei. Più utile è invece ricordare come il supremo potere di Zeus derivi da un’evirazione di Urano da parte di Crono, spodestato dal figlio Zeus che a sua volta deve combattere i figli della notte e della terra, cedendo infine a Poseidone il potere sul mare e a Ade quello sugli inferi.

I figli della terra sono i Titani: unendosi al cielo (Urano) che la ricopre, Gaia non genera potenze elementari ma divinità, sei Titani (maschi) e sei Titanidi (femmine), tre Ciclopi che forgiavano fulmini, lampi, tuoni, e infine i violenti giganti dalle cento braccia, gli Ecatonchiri. Urano aveva in odio i suoi figli e li costringeva a vivere sepolti nelle profondità della madre, la terra. Crono si ribellò al padre, lo evirò, ne prese il posto, dimostrandosi un tiranno altrettanto crudele e divorando i figli tra i quali sapeva vi sarebbe stato colui che, a sua volta, avrebbe preso il suo posto. Zeus fu salvato dalla madre Rea (una Titanide) e si alleò ai Titani,

contro i quali poi però dovette combattere per ottenere il potere assoluto. Gli vennero in aiuto i Ciclopi (con tuono e fulmine) e dopo dieci anni – proprio la durata della guerra di Troia – vinse e si spartì il potere con Ade e Poseidone, ma ancora dovette poi affrontare i Giganti e Tifone. Davvero faticoso essere il dio che domina il cielo e l’universo, il padre della sapienza, il padre di tutti gli dei.

Una traccia di questa narrazione, che ha molte varianti, è anche nel *Simposio* di Platone, dove Aristofane propone la sua versione del mito di amore.

## 5. Il mito di amore

Nel comporre la sua lode per Eros, “fra gli dei il più amico degli uomini” [*Simposio*, 189 D], Aristofane ricorda come gli uomini una volta fossero composti da tre e non due generi: maschio, femmina e androgino. Tutti erano rotondi, “avevano quattro mani e tante gambe quante mani, e due volti su un collo arrotondato” [189 E-190 A]. Potevano essere molto veloci, perché sapevano ruotare in cerchio appoggiandosi alle otto membra, ed erano forti e vigorosi, per questo decisero di scalare il cielo per assalire gli dei. Zeus decreta di non ucciderli, come aveva fatto con i temerari Giganti, altrimenti sarebbero mancati agli dei onori e sacrifici, ma di limitarsi a indebolirli. Le pagine che descrivono la divisione dell’uomo sferico in due, e il lavoro di Apollo che rivolta le facce, tira le pelli legandole in quello che “ora si chiama ombelico”, spiana le cicatrici e modella i petti (senza tralasciare qualche segno del taglio a perenne memoria) è un capolavoro di scrittura imitativa: Platone scrive di temi alti con i termini e soprattutto le immagini della commedia, per sua natura tendente al volgare e attenta ai particolari meno fini e più adeguati alle battute da taverna.

La descrizione prosegue con la triste immagine di uomini e donne che non potevano più unirsi e quindi morivano di fame e inattività stringendosi per il desiderio di non essere separati. Zeus, preso da compassione, si ricorda dell’opportunità di avere al posto giusto gli organi genitali, che erano rimasti dov’erano prima, ovvero sul fianco. Quest’ultimo assestamento consente all’essere umano di unirsi alla sua metà, dalla quale era stato separato, a qualunque genere sessuale appartenga: “ciascuno di noi,

pertanto, è come una contromarca di uomo, diviso com'è da uno in due, come le sogliole" [191 D], conclude poco finemente Aristofane, che poi prosegue a illustrare il ruolo di Eros, il dio che induce a riunire in un intero le due parti separate e quindi a ottenere quella felicità perduta a causa di un'incauta aggressione ai cieli. "Incontrare un amato che abbia un animo che corrisponda al nostro", questa è infatti la "cosa migliore" [193 C], definita con l'aggettivo *aristos*, termine utilizzato dalla lingua greca per indicare ciò che è più alto in senso assoluto.

La felicità suprema dunque deriva dall'azione di Eros, che scrive il felice epilogo di una tragica battaglia, quella tra i primitivi uomini-palla e gli dei. Ma c'è un altro aspetto da sottolineare: prima, gli uomini "erano terribili per forza e per vigore" [190 B], nulla sappiamo delle loro passioni e delle loro gioie. Dopo, veniamo a sapere di una dolorosa mancanza, colmata dal gesto clemente di un distratto Zeus, e di una felicità riconquistata, forse mai così tanto assaporata. Ancora una volta, la guerra verso l'altro porta a promesse di felicità, ancora una volta ciò che di "migliore" si ha in questa vita è il frutto di un cruento scontro.

## 6. Un amore più elevato, parla una donna straniera

Non è solo questa la sollecitazione che viene dal *Simposio*, perché non si potrà dimenticare la figura di Diotima, citata da Socrate come colei che lo ha "istruito nelle cose d'amore" [198 A]. Dopo aver contraddetto i presenti, e aver mostrato come Eros non sia un dio né tantomeno il migliore o il più ricco o il più bello degli dei, ma piuttosto il segno di una mancanza di qualcosa, sia bellezza o possesso, Socrate si schermisce: non lodo Eros "perché non ne sono capace". Posso però "esporre il discorso su Eros che un giorno udii da una donna di Mantinea, Diotima, che in queste cose era sapiente e in molte altre, e che una volta per gli Ateniesi, con sacrifici che fece loro offrire per difendersi dalla peste, ottenne il rinvio per dieci anni dell'epidemia" [201 D].

Diotima è donna, straniera e sacerdotessa, quindi tre volte "altro" rispetto ai parlanti e allo scrivente Platone. In Atene, infatti, era cittadino solo il maschio libero di origine ateniese: se "lo schiavo fa parte della proprietà" [Aristotele, *Politica* 1256 a], la donna è per natura inferiore [1254 b] e lo straniero non è neppure

re preso in considerazione, come si evince dal mito fondativo di Atene, definito tecnicamente un mito “di esclusione”. Secondo una delle tante versioni di questo, si narra infatti che un giorno Efesto, innamoratosi di Atena, tentò di possederla; ma non ci riuscì, e il suo seme cadde sulla gamba della dea, che si deterse inorridita con uno straccio, e quindi lo gettò a terra. Il seme divino, tuttavia, non andò sprecato: dalla terra fecondata nacque Erittonio, futuro re di Atene. Sono chiari i caratteri della città che il mito tramanda, l’origine divina di questa e l’autoctonia dei suoi abitanti, dalla quale derivavano la loro diversità e la loro fortuna: gli ateniesi sono “beati fin dall’antico”, perché “figli di numi beati, e venuti su da una terra che mai patì violazione” [Euripide, *Medea*, III, III, 1]. Il mito definisce l’identità ateniese attraverso la totale esclusione dell’altro, segnalando la assoluta estraneità dello straniero e l’impossibilità di integrarlo: in perfetta sintonia con l’organizzazione civica e la storia di Atene.

Atene era una città commerciale, dove viveva stabilmente una categoria di persone fondamentale per la sua economia, gli stranieri chiamati meteci (da *metoikein*, vivere insieme). Eppure i meteci non solo erano privi dei diritti politici, ma non potevano possedere terre, sposare una donna ateniese, partecipavano ai processi solo con l’assistenza di un cittadino che garantisse per loro. Il mito dell’autoctonia da un lato descrive Atene come la città della democrazia (nati dalla terra, figli della stessa madre: tutti gli ateniesi sono uguali), dall’altro la oppone alle altre città, composte da un assemblaggio eterogeneo di persone provenienti da un suolo straniero.

Per questo la Diotima del Simposio è un caso interessante: perché quando Platone vuole far dire qualcosa di essenziale a Socrate sull’amore, lo fa attraverso il racconto di Apollodoro che narra ad alcuni amici ciò che ha ascoltato da Aristodemo a proposito di una sera di molto anni fa – ovvero prende le distanze. E mette in scena un Socrate che a sua volta parla attraverso una straniera in senso assoluto: una donna, non cittadina di Atene, in contatto con il divino, quindi “altra” anche perché legata a un mondo “altro”. Non rientra negli interessi di questo intervento l’indagine su quanto Diotima abbia insegnato a Socrate, e quindi attraverso Socrate ad Aristodemo, Apollodoro, lo stesso Platone inteso come personaggio e poi autore. Interessa solo mettere in rilievo come ancora una volta da una figura tenuta lontana dalla



legge, in quanto donna e non ateniese, viene qualcosa di buono: l'ultima parola sull'amore, su quel demone che consente l'ascesa descritta nel dialogo, dove l'anima dell'uomo contempla ed è attratta da un corpo bello e poi, sempre spinta da Eros, da tutti i corpi belli fino a giungere, attraverso l'amore per le scienze e le leggi, alla visione di "null'altro che il bello in se stesso".

Un momento della vita ben superiore all'oro, alle vesti, e anche ai bei ragazzi e ai bei fanciulli, perché "è questo il momento nella vita, o caro Socrate – disse la straniera di Mantinea – che più di ogni altro è degno di essere vissuto da un uomo, ossia il momento in cui un uomo contempla il bello in sé" [211 D].

## 7. Donna sapiente, donna strega

Un'altra donna straniera non ebbe la sorte di essere riconosciuta per la sua sapienza, che pure possedeva: è una maga, una strega, una sacerdotessa. È Medea.

La vicenda di Medea è la storia della figlia di Eete, re della Colchide, che si innamora di Giasone, pervenuto in quelle terre durante la ricerca del Vello d'Oro con gli Argonauti. Per aiutare il suo uomo, Medea non esita a uccidere il fratello Absirto e a spargerne i resti dietro di sé, costringendo il padre a non raggiungere Giasone in fuga con il Vello e la stessa Medea. Con questo pesante fardello di colpa, Medea vive per dieci anni a Corinto con Giasone e due bambini, fino a quando il re della città, Creonte, decide di dare sua figlia Glauce in sposa allo stesso Giasone. Medea è sola e disperata. Davanti all'indifferenza di un Giasone soddisfatto del futuro matrimonio matura una vendetta a largo raggio: con un mantello avvelenato ucciderà Glauce e suo padre, e per distruggere definitivamente Giasone ucciderà anche i due figli avuti da lui.

La tragedia di Euripide si chiude con l'ascesa al cielo di Medea rapita dal carro del dio Sole. Il mito potrebbe proseguire con altre avventure, ma in questo contesto non interessa una ricognizione tra i miti narrati da Euripide, Seneca, Ovidio, Valerio Flacco, Ennio, ripresi poi nell'ultimo secolo, tra gli altri, da Corrado Alvaro (*La lunga notte di Medea*, 1949) e Christa Wolf (*Medea*, 1996). Importa invece una lettura del personaggio come, ancora una volta, immagine dell'"altro" in triplice senso.

Medea è donna, è straniera, è un'incantatrice o maga. "Io sono sola, senza patria, esposta agli oltraggi di un uomo che mi ha rapita da una terra straniera come una preda", afferma nel primo episodio della tragedia di Euripide. Un discorso famoso, che culmina nelle altrettanto famose parole: "Dicono anche che noi donne vivendo in casa viviamo senza pericoli e l'uomo ha i pericoli della guerra. Ragionamento insensato. Vorrei tre volte trovarmi nella battaglia anziché partorire una sola". Si sostiene che siano versi scritti in polemica con Eschilo che nelle *Coefore* aveva definito tranquilla la vita delle donne a casa, a differenza dei rischi corsi dai maschi in guerra. Preferiamo leggerla come un'ulteriore affermazione di alterità: sono straniera, sono una strega e sono anche donna consapevole dei miei mali. Non ti compatisco, perché anche io soffro come te, o meglio tre volte più di te.

Per questo Medea deve essere eliminata: una prima volta dalla terra dove uccide il fratello e froda il padre; una seconda da Giasone, che con il matrimonio otterrebbe un miglior futuro non solo per sé, ma anche per i figli e per la stessa Medea [Euripide, *Medea*, III, I, vv. 149-193]; infine da Egeo, che ritrova la sua donna a insidiare il regno di colui che poi riconoscerà come figlio primogenito, Teseo.

E Medea sarà eliminata: narra il mito di un ritorno nella Colchide, dal padre Eete, disposto a perdonare la figlia. Nella Colchide: tra Armenia e Turchia, lontano, dove fiorisce la stregoneria e non arriva la civiltà, dove persino a una donna che ha ucciso il fratello, la rivale, soprattutto i figli, è concesso ritorno e perdono.

## 8. Donne: paura e attrazione

L'allontanamento di Medea è una garanzia per la civiltà. Così come il *Filottete* di Sofocle nell'omonima tragedia era stato abbandonato sull'isola di Lemno a causa di una ferita purulenta, dovuta al morso di un serpente durante un sacrificio: il cattivo odore e i lamenti avrebbero ostacolato la riuscita dell'impresa contro Troia. Salvo il fatto che Filottete era il depositario delle frecce e dell'arco di Eracle, armi essenziali per la vittoria definitiva. Ecco dunque l'immagine di un uomo prima rifiutato e poi riaccolto sempre per il medesimo fine: chiunque sia, l'altro va gradevolmente annientato.

Le donne hanno un ruolo solo superficialmente marginale. Non conducono gli eserciti, né governano le città, ma hanno altri poteri, che consentono loro di vincere in maniera inaspettata le grandi battaglie della vita, come ancora oggi insegnano i miti. Ancora oggi poi la nostra difficoltà a distinguere le fate dalle streghe è evidente: le fate buone che nel mondo infantile hanno sostituito le Barbie si chiamano Winx, un incrocio tra *wing*, ala, e *witch*, strega. Streghe alate, le abitanti di Magix lottano per la luce del fuoco sacro contro le tenebre di Lord Darkar e delle sue perfide Trix. Questa la semplificata mitologia del ventunesimo secolo, ancora più lineare delle battaglie di Tolkien e della banalizzazione del manicheismo, che tutti intendiamo come una netta separazione tra bene e male, luce e tenebre, bello e brutto. Errore, da cui già la figura della Befana dovrebbe mettere in guardia: la vecchina vive nascosta tutto l'anno e compare solo il sei gennaio, a portare doni e carbone, contro ogni pedagogia del perdono. È più vicina, la Befana, alla tradizione che ha saputo rendere quel senso di fascinosa ambiguità che circonda la femmina, demone e angelo allo stesso tempo, strega o fata. Fata da *fatum*, dicono alcuni: la "fata madrina" sarebbe un'evoluzione delle Moire greche e delle Parche latine, responsabili del destino di ogni umano. Oppure da *fatuae*, le femmine dei fauni, più vicine alle ninfe e alla loro valenza erotica, si pensi a Dafne, quindi anche alle fate della mitologia celtica, che con quella sassone porterà, nel XII secolo, alla diffusione di una figura dalla bellezza sovrumana, capace di incantare (così Guglielmo d'Alvernia). Questa mescolanza di latinità e miti nordici ha anche un nome di riferimento, quell'Oberon che, prima di essere il re delle fate nel Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare e il re degli elfi per le musiche di Weber, è ricordato come il figlio di Giulio Cesare e della celtica fata Morgana. Costei è la fata amante, contrapposta a Melusina, simbolo di tutte le fate madri o madrine, dalle Parche alla Smemorina di Cenerentola, alla Fata Turchina di Collodi. Melusina, costretta a diventare serpente (o drago) ogni sabato per aver punito ingiustamente il proprio padre è la donna-serpente, madre e moglie perfetta, ma difettosa per quel suo peccato primigenio e nascosto. E non è donna, è fata. Dal romanzo di Jean d'Arras (1392) alle riprese di Goethe, Tieck, La Motte-Fouqué, a Possession di Antonia Byatt, ai molti circoli femministi a lei intitolati, abbiamo solo conferme della forza di questa figura di donna felice di essere quaggiù, con

tanto di marito e figli e regno fiorenti, ma legata a un mondo diverso, con leggi crudeli e comunque soprannaturali. Si sa come va a finire: Melusina sarà vista, contro ogni patto, durante la sua mostruosa trasformazione del sabato e dovrà fuggire, o diventare acqua di fiume, o volare via, secondo le differenti versioni. Morgana, invece, sorella di re Artù e allieva di Merlino, è la fata amante, bellissima, lussuriosa. A un passo dall'esser considerata cattiva. Non capiterà a lei, almeno non nel medioevo: sarà infatti l'epoca "moderna" a non poter sopportare queste donne così forti e così lontane. I primi cenni di insofferenza consentono pari opportunità: il tribunale dell'Inquisizione, istituito nel 1233 da Gregorio IX, colpisce senza far differenze in ugual numero maghi e streghe, maschi e femmine, e così per un paio di secoli almeno. Per le donne i guai iniziano con la modernità (cfr. *Malleus maleficarum*, 1486-7): la Riforma proibisce ogni gesto sacro per allontanare i demoni (segno della croce, uso dell'acqua benedetta, far voti; rivolgersi ai santi e all'angelo custode) e quindi indirettamente incita a un maggior numero di denunce all'autorità di coloro che sono ritenuti complici di Satana, più facilmente amanti dello stesso. Lo stesso Lutero nel 1516 si limita a proibire di credere alle streghe, ma sei anni dopo ne parla come di prostitute del diavolo, che "suscitano tempeste, tormentano i bambini nella culla, cavalcano caproni o scope". Per le donne ritenute streghe, dunque, il periodo peggiore è quello che va dalla fine del medioevo (quanto zelo nei re cattolici di Spagna!) alla fine del Seicento, quando, tra epidemie, invasioni e guerre, bruciare una ragazzina era più facile che trovare una soluzione, nel nord come nel sud dell'Europa.

## 9. O streghe o sciocche

Scrivono un illuminato uomo nel diciottesimo secolo: "La donna ha un vivo senso di tutto ciò che è bello, grazioso, ornato". Le donne non sono sciocche, infatti "il bel sesso ha tanta intelligenza quanto quello maschile", con una differenza di qualità: "si tratta di una intelligenza bella, mentre quella maschile dovrebbe essere un'intelligenza profonda, espressione, questa, che nel significato equivale a sublime". Non stiamo leggendo da un libro di buone maniere del secolo scorso, ma dalle pagine delle *Osservazioni sul bello e sul sublime* di Immanuel Kant. Si tratta di uno scritto leg-

gero, composto nel 1764, quindi prima delle tre grandi *Critiche*, ma già dopo il “risveglio dal sonno dogmatico”, dovuto alla lettura delle opere di Hume. Kant, autore delle mirabili architetture del pensiero che avrebbero definitivamente capovolto il pensiero occidentale, concepiva il suo lavoro di filosofo come parte del risveglio dell’intelligenza che il Settecento si è onorato di accompagnare. Il secolo dei Lumi chiedeva dunque ai pensatori di strutturare il lavoro del pensiero (*Critica della ragion pura*), di comprendere le motivazioni dell’agire morale (*Critica della ragion pratica*), di spiegare perché qualcosa è detto bello o sublime e perché tutto è inteso come dotato di senso (*Critica della facoltà di giudizio*), ma senza dimenticare la società in cui si vive. Kant, che auspicava una società cosmopolita in pace perpetua, non riteneva incongrue quindi le sue osservazioni sul mondo e sulle donne: se ognuno stesse al suo posto, il mondo sarebbe migliore. E il posto degli uomini è lì, dove ha spazio il sublime: studi profondi, decisioni, comando, virtù alte e poche storie. Alla donna corrisponde la bellezza: per attrarre il maschio e quindi seguire l’intento della natura alla perpetuazione della specie; per ingentilire anche il sublime uomo, che da solo rimarrebbe sapiente sì, ma anche un po’zotico. Non si affatichi, però, la donna: “un faticoso apprendere e un fastidioso lambiccar di cervello, per quanto una donna possa ben riuscirvi, consumano i pregi che sono propri del suo sesso”, e sarebbe un peccato, come molti e, ahimè, molte ritengono ancora a più di due secoli dal filosofo prussiano, cui non possiamo negare tra i tanti pregi la buona volontà.

Appare chiaro lo zelo di pensatori e narratori per collocare la donna in una sfera estranea al naturale. Figure angelicate (la poesia trobadorica), o demoniache (la caccia alle streghe), o ambigue (le mitologiche Sirene, o la fata Melusina e tutte le sue sorelle) indicano una paura ancestrale, dalle conseguenze sociali e politiche: la paura dell’abbandono, conseguenza di un impegno della donna in attività non domestiche.

Il mistero donna, da cui l’uomo è stato nei secoli attratto e spaventato, è anche via alla comprensione, o almeno al tentativo di comprendere l’altro mistero che accompagna tutti, l’amore. Il Novecento ha indagato, ha studiato. Ha invitato la donna a copiare l’uomo, un grossolano errore, ancora una volta per non affrontare il mistero. Ha cercato di confondere i generi, ognuno scelga quello di cui ha meno paura. Ma, in sordina, ha scoperto anche

nuove vie all'armonia sociale e familiare, alla pace tra uomini e donne: quel mutuo sforzarsi di comprendere, venirsi incontro, supportare l'altro, dividersi i compiti, accettare la diversità, che non è solo nei colori della pelle. Sapersi prendere in giro, perché la risata, o il sorriso, non seppellirà nessuno, salverà molti.

# Arte e bellezza

---

Maria Bettetini

Arte e bellezza sono accomunate dalla tradizione, ma in verità sono argomenti che spesso, nella storia delle idee, si sono sviluppati in maniera indipendente e addirittura contraddittoria. Basti pensare alla difficoltà, per l'arte del Novecento, di definire la bellezza, da sempre legata all'armonia e alla proporzione.

Nemmeno si riesce però a definire con sicurezza assoluta che cosa sia "arte", se un'opera prodotta dalla mera tecnica (Platone), o dalla *mimesis*, una riproduzione del vero che è anche via alla conoscenza (Aristotele). Un'illuminazione dal cielo o una caparbia fatica. L'unica certezza è che quando si dice arte si intende una produzione umana, la costruzione di qualcosa che prima non c'era, sia elaborata con parole, materia, suono, pensiero. Qualcosa di diverso dalla realtà che banalmente appare – si tratti di fenomeno, sinolo, inganno – qualcosa di finto.

## 1. Fingere

Innanzitutto chiariamo che cosa si intenda per "finzione". Non ci tratterremo sull'abusata etimologia, che pure soccorre sempre per chiarire la duplicità di un termine e dei suoi derivati, che insieme significano "costruire" e "simulare". Si è detto duplicità, non ambiguità, e meglio sarebbe dire molteplicità: accanto a quelli infatti il latino aggiunge anche il senso di modellare, accarezzare, cambiare, fare, immaginare. Tutto ciò che è costruito prima non c'era, è nuovo rispetto al reale, così come ciò che si immagina, così come ciò che si simula: altro rispetto a ciò che c'era. La finzione si presenta dunque come un'azione che modella qualcosa di nuovo. La differenza è tutta nel rapporto di questo con ciò che c'era prima e nella pretesa di verità del costruttore. Fingere è dipingere un affresco, raccontare una storia, farsi passare per un'altra persona, lavorare per ipotesi: dare di sé o del

mondo un'immagine, con parole o gesti o pensieri. Tale immagine, se vogliamo chiamarla così, ossia il risultato della finzione, è in sé "finta", è una costruzione nuova rispetto all'esistente. Ed è anche l'unica modalità finora esperita per comunicare e convivere, porgendo di sé quello che si decide o che qualche istinto decide per noi: un aspetto, una *doxa*, un *prosopon*, una maschera, un volto, un sé, ovvero quello che di sé in quel momento si racimola dal passato e dal presente e si porge in una costruzione che è sempre nuova, "finta", anche se non necessariamente "falsa".

## 2. Mentire

Ecco la differenza: dire finzione non è dire inganno, né menzogna, anche se ogni inganno presuppone una finzione. Se finge chi immagina, chi pensa, chi parla, chi legifera, per non dire di chi dipinge, come non sentirsi falsari in un mondo di menzogneri? Semplicemente comprendendo che un fatto è costruire un'immagine di qualcosa, per capirla, per vederla, per comunicarla, e altro è pretendere che tale immagine sia uguale al modello, o ne sia una perfetta riproduzione, oppure, e questo è forse il livello di più immediata comprensione, pretendere di rifilare una costruzione per un'altra, insomma mentire. Violentare il legame di fiducia sotteso tra uomini, ma anche tra sé e sé, che procede da un patto non espresso di comune tensione all'identità tra modello e costruzione. Gli uomini usano delle finzioni che creano per pensare, per comunicare, per vivere allo scopo di ingannare, nelle due direzioni possibili: per eccesso di pretesa di veridicità o per difetto di tensione alla veridicità. Nel primo caso si ha la costruzione di un'ideologia: la pretesa di far coincidere sempre determinate finzioni con determinati modelli; nel secondo, si hanno tutte le forme di menzogna. Appartiene al primo caso anche la religione: ovviamente la divinità è la miglior conoscitrice delle proprie e altrui creazioni, e quindi la miglior garante della verità. Quando tale ruolo viene assunto da altri che a loro volta si fanno garanti del contatto col divino, allora si potrebbe tornare al caso precedente, all'ideologia. Ma non è detto: i platonici hanno sempre richiesto la conferma del divino per le loro finzioni intellettuali, spesso mantenendo un equilibrato dubbio sulle proprie possibilità di attingere a tale conferma.



Si deve dunque distinguere: altro è ingannare, altro è costruire realtà nuove.

E si deve ulteriormente distinguere: tra queste nuove realtà alcune, indipendentemente dall'uso ingannevole o meno, sono costruite nel tentativo di adeguarsi al "qui e ora", altre dicono dichiaratamente di un "altrove", che a sua volta avrà legami più o meno forti con il qui e ora. Così il lavoro della conoscenza e quello della comunicazione interpersonale si gioveranno di finzioni immediatamente finalizzate e non sempre riconosciute come tali, mentre l'espressione artistica si proporrà come una finzione autorizzata e dichiarata, fine a se stessa.

### 3. Vedere

Ciononostante, tutta la tradizione classica diffida di una finzione che dovrebbe dar ragione del vero, di una parola che dovrebbe portare alla certezza della visione senza averne l'immediatezza. Per questo le prime elaborazioni culturali del cristianesimo sentono il pressante dovere di stabilire un qualche ordine. Data per scontata la supremazia della visione, che cosa doveva essere di coloro che non erano in grado di "vedere"? E che cosa dei testi, scritti, degli Apostoli, di Paolo, e, problema ancora più difficile da risolvere, dei profeti e patriarchi? E, ancora, quale doveva essere il parere della cristianità su coloro che scrivevano del tutto privi di ispirazione divina, per esempio i poeti?

I poeti, come gli attori e i teatranti in generale, ebbero una sorte molto simile a quella cui erano destinati dai dialoghi platonici: razionalmente ritenuti pericolosi, cacciati dalla porta degli onesti consessi, come previsto dal terzo libro della *Repubblica*, ritornarono dalle vetrate delle sagrestie, a cantare del divino divinamente ispirati, come si legge nel *Fedro*. La religione apre così le porte a una poesia che non faticherà a trascolorare dagli angeli alle donne angelicate e dai sospiri mistici ai dolori d'amore (proprio come le sofferenze cantate da Alcibiade nel *Simposio*). In parallelo, poeti, cantori e teatranti di strada che intrattengono popolani, soldati, ma anche dame di corte, senza tante preoccupazioni morali, ben felici di essere bugiardi a pagamento. Questa era infatti la condizione dell'autore di una finzione letteraria o di colui che metteva in scena una finzione con gesti e parole, quella di un menzognero

per professione, quindi un pericoloso mezzo di allontanamento dal vero, dalla Verità, da una delle persone della Trinità che si era definito *via, veritas, vita*.

#### 4. L'artista falsario e bugiardo?

Le prime accuse vengono dai Padri, e a loro discolpa si può solo ricorrere alle pratiche artistiche del Basso Impero, quando *spectacula* erano sia le sanguinose lotte dei gladiatori o le battaglie navali. Lo stesso circo o la stessa arena accoglievano rappresentazioni teatrali e belve che divoravano schiavi e prigionieri: se sul secondo genere di spettacolo c'è poco da aggiungere, a proposito del primo è utile notare la spiccata preferenza della romanità decadente per le commedie oscene, unico genere richiesto dal pubblico e demagogicamente favorito da un governo tanto instabile e corrotto, quanto pronto a distrarre i sudditi con sangue e sesso. Ma i primi intellettuali cristiani non avevano solo un motivo morale o moralistico per disprezzare la messa in scena di testi poetici: anche i testi in sé contenevano l'immoralità del narrare cose non accadute, quindi erano intrinsecamente una fonte di distrazione dal vero, e a maggior ragione se fossero stati raffinati ed eleganti. La *novitas* della buona novella è vissuta quindi come un invito a non perder tempo con tutto ciò che possa allontanare dall'unica meta, la felicità eterna di cui in questa vita, peraltro breve, si possono ottenere degli assaggi a patto di adeguarsi a un'ascesi, un esercizio dell'animo, che richiede la concentrazione di tutte le forze a cogliere il trascendente, a vedere l'invisibile. La *Poetica* di Aristotele è come se fosse già perduta: l'idea di un verosimile più vero del vero storico, perché universalizzabile, non rientra in una cultura che associa bellezza a verità ed entrambe all'invisibile, all'eterno, all'immutabile. Plotino e lo Pseudodionigi Areopagita sono i pilastri in parte inconsapevoli del dispregio per una scrittura che ha bisogno di troppi interpreti per condurre al vero, a favore di quanto può essere invece colto con immediatezza dallo sguardo del corpo e dell'anima.

## 5. Lo statuto dell'immagine

A ragione si è parlato dell'immagine (*imago*) come del centro della concezione medievale dell'uomo e del mondo, dove per immagini si intendano gli oggetti figurati (sculture, vetrate, miniature, pale d'altare...), ma anche le immagini del linguaggio (metafore e allegorie) e le immagini mentali della meditazione e della memoria, dei sogni e delle visioni. Il libro della Genesi diceva di un Creatore che aveva plasmato l'uomo *ad imaginem et similitudinem nostram* e il Nuovo Testamento aveva ripreso questo concetto nelle parole di Gesù ["Chi ha visto me ha visto il Padre", Gv 14,9] e nelle lettere di Paolo, dove si legge che grazie alla fede "noi siamo trasformati nell'immagine stessa del Signore" [*Seconda Lettera ai Corinzi* 3,18] e che il Cristo è "l'immagine del Dio invisibile" [*Colossesi* 1,15]. Parole che daranno argomenti ai teologi medievali per legittimare la rappresentazione antropomorfa non solo del Figlio, ma anche del Padre, e trasgredire così l'interdetto di ogni figurazione di Dio, proprio dell'Antico Testamento. Così se l'idolatria pagana doveva essere bandita e superata, le immagini riacquistavano liceità anche in contrapposizione all'ostilità dell'ebraismo, che veniva letta come un ulteriore segno dell'ostinazione a non voler riconoscere nel Cristo l'immagine, appunto, "del Dio invisibile". L'Occidente seguì una sua via all'immagine: ritenne di dover dare visibilità a ciò si era reso visibile, e lo fece proprio seguendo ciò che pensava di dover superare, il paganesimo e la filosofia neoplatonica sostenitrice dei culti pagani. Riprese infatti i segni della regalità e della divinità, che erano state degli imperatori, per attribuirli al suo Dio e ai suoi accoliti; seguì le indicazioni di Plotino che pretendeva un'arte il più possibile vicina alla molteplicità delle idee del *Nous*, attenta alle forme più che alle profondità; per secoli quasi non si accorse delle tensioni iconoclaste d'Oriente.

## 6. Oriente e Occidente, iconoclastia e Hollywood

Catechesi, affetto devozionale, offerta propiziatoria: l'Occidente ha molti motivi per mostrare affezione alle immagini sacre. Quando l'Oriente, fondandosi sul Concilio di Calcedonia (451) che distingueva le due nature, divina e umana, del Cristo, dichia-

rava impossibile raffigurare il Cristo senza contravvenire al dogma dell'unione ipostatica (due nature in una sola persona o *hypostasis*), l'Occidente non ebbe solo motivi politici per reagire. La tesi teologica di fondo era l'inevitabile riduzione della natura divina a quella umana del Cristo in ogni sua rappresentazione, una tesi ribadita dal Concilio di Hieria del 754. Nicea, convocato nel 787, fu una risposta a questa posizione, un'imposizione dell'Occidente sull'Oriente, una dichiarazione di potere da parte del Pontefice, ma soprattutto una difesa di ciò che già si viveva: il rapporto possibile tra un manufatto visibile e un invisibile Dio. Per fini educativi, contemplativi o sacrificali, da secoli si era riconosciuta all'opera d'arte o d'artigianato (termine forse più corretto per un'epoca che non voleva firme di singoli artisti sugli oggetti prodotti) una capacità rivelativa in analogia alla Rivelazione del Cristo. D'altra parte, gli stessi Vangeli non erano stati scritti sotto dettatura (come è inteso invece il Corano dall'Islam), ma erano stati solo "ispirati" da un Dio che aveva lasciato al singolo evangelista la scelta della lingua e delle espressioni da utilizzare. Allo stesso modo, la pittura e la scultura davano colori e linee a volti espressi dal singolo pittore o scultore, senza ledere la divinità del rappresentato.

La supremazia della visione viene riconfermata, quindi si sostiene, oltre alla liceità anche la necessità della rappresentazione artistica, che se in Oriente mantiene i tratti dell'icona, in Occidente a partire dal nono secolo muove i primi passi verso la tridimensionalità e si mostra aperta a influenze sia da parte dell'antichità come da parte della stessa arte bizantina (si pensi alle pale d'altare del XIII secolo, concepite sul modello delle icone greche). Si tratta sempre di una rappresentazione pittorica o scultorea, in cui il testo scritto, spesso presente come "sottotitolo" o addirittura come sorta di "fumetto", non deve essere oggetto di lettura, forma parte della costruzione visiva.

Eppure perché la diffidenza verso il testo poetico e letterario, scritto o parlato, è sempre stata così evidente durante il medioevo, e contemporaneamente perché le immagini dipinte o scolpite sono state accolte dall'Occidente? Quali motivazioni hanno spinto ad accettare, anzi accogliere, la finzione pittorica (o musiva o scultorea) come un aiuto nell'educazione dei cristiani e quali invece hanno portato a mantenere accesa la diffidenza verso la finzione letteraria, poetica o narrativa?