



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**



**Università degli Studi di
Padova**

Dipartimento di Studi linguistici
e Letterari
Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna (LM-14)
Curriculum Italianistica e
Francesistica

Université Grenoble Alpes

UFR de Langues étrangères
Master Langues, littératures et
civilisations étrangères et
régionales
Études italiennes-études
françaises

Tesi di Laurea

**LA DECAPITAZIONE NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO OCCIDENTALE
UN PERCORSO DIACRONICO E INTERTESTUALE TRA STORIA E MITO**

Relatori

Prof. FILIPPO FONIO

Prof.ssa ANNA BETTONI

Laureanda

IDA BENINCASO

n° matricola 1127804

n° étudiant 11620578

ANNO ACCADEMICO 2018/2019

Semplicemente a Roberto

«Il culto religioso ed estetico della testa e
il gesto della sua decapitazione hanno fatto la storia dell'arte e
della civiltà, oltre che da preludio al delirio collettivo della pena»

Julia KRISTEVA, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*

INDICE

PREMESSA.....	VI
INTRODUZIONE LA DECAPITAZIONE: APPROSSIMAZIONE AL TEMA.....	8
1. Aspetti teorici e critici del tema	8
<i>1.1. La testa e il cranio nella storia: prolegomeni</i>	<i>13</i>
<i>1.2. Per una storia della decapitazione</i>	<i>17</i>
2. Indicazione dei criteri di analisi	25
<i>2.1 Coordinate metodologiche: uno studio tematico - comparato</i>	<i>29</i>
3. Qualche considerazione preliminare: la struttura della ricerca e la scelta del corpus.....	31
CAPITOLO I LA DECAPITAZIONE COME ATTO DI SUPREMAZIA.....	36
1. La decapitazione nelle Sacre Scritture: per una lettura della Bibbia intertestamentaria	36
2. La decapitazione si fa donna: gli episodi biblici di Giuditta e Salomè....	41
<i>2.1. Giuditta e il suo libro.....</i>	<i>42</i>
<i>2.2. Salomè tra i Vangeli di Marco e di Matteo</i>	<i>47</i>
3. I volti di Giuditta e Salomè: storia, forme e fortuna di due miti.....	51
<i>3.1. La Iudit di Della Valle: una decapitazione “fedele”</i>	<i>52</i>
<i>3.2. La Judith di Giraudoux: un’arma per la decapitazione</i>	<i>55</i>
<i>3.3. La testa del Battista tra Flaubert e D’Annunzio.....</i>	<i>59</i>
CAPITOLO II LA DECAPITAZIONE COME ATTO PRODIGIOSO.....	64
1. La vita dei santi e la loro letteratura: per una storia agiografica del tema	65

1.1. <i>Le fonti agiografiche: generi e forme</i>	67
2. Il martirio dei santi: la decapitazione come sacrificio ultimo	72
2.1. <i>Su qualche testa miracolosa: leggende e rappresentazioni artistiche di capi recisi</i>	78
3. La cefaloforia: quando la decapitazione diventa ribellione	80
3.1. <i>Le teste parlanti: una leggenda tra tradizione antica e culto popolare</i> .	86
CAPITOLO III LA DECAPITAZIONE COME ATTO D'AMORE.....	89
1. Boccaccio tra fantasia e meraviglioso: il realismo, la preoccupazione per la verosimiglianza e il ruolo del soprannaturale nel <i>Decameron</i>	90
1.1. <i>Per un'introduzione ai temi: la storia di Lisabetta fra realismo e fiaba</i>	94
2. Il sogno tra Bibbia, agiografia e <i>Decameron</i>	97
2.1 <i>I sogni nell'opera di Boccaccio: un'interpretazione della visio di Lisabetta</i>	99
3. Lisabetta e la testa di Lorenzo: una lettura della decapitazione	103
4. Confronti e piste intertestuali: la novella boccacciana in Chistine de Pizan e John Keats	111
CAPITOLO IV LA TECNICA AL SERVIZIO DELLA DECAPITAZIONE: LA GHIGLIOTTINA	120
1. La nascita della ghigliottina, la macchina implacabile	121
2. <i>Le Rouge et le Noir</i> di Stendhal: la decapitazione di Julien fra sacro e profano	125
2.1. <i>I colori del romanzo: dal titolo al testo</i>	126
2.2. <i>La testa di Julien: l'amore di due donne</i>	130
2.3. <i>Il condannato verso il patibolo: una morte «poétique»</i>	134
3. Una lettura dei racconti di Villiers: su alcuni aspetti della ghigliottina	136
3.1. <i>L'esecuzione teatrale della ghigliottina: il pubblico e il condannato</i> ..	136

3.2. <i>La querelle sulla vita dopo la decapitazione: il giustiziato fra Scienza e Chiesa</i>	140
3.3. <i>La ghigliottina fra fascino e desiderio: visioni macabre della decapitazione</i>	144
4. La decapitazione fra politica e psicanalisi	149
4.1. <i>La ghigliottina e il sovrano: la figura del re come “padre”</i>	150
4.2. <i>Lady Ghigliottina: una donna sanguinaria</i>	152
4.3. <i>L’esecuzione miracolosa di Hélène: il racconto di Charles Nodier</i>	154
CONCLUSIONE.....	157
APPENDICE	165
BIBLIOGRAFIA.....	177
1. Opere	177
<i>Corpus selezionato per la ricerca</i>	177
2. Studi sulle opere analizzate	179
3. Studi sulla decapitazione	180
4. Altre opere consultate	182
5. Dizionari online utilizzati	186
RESUME EN FRANÇAIS	187

PREMESSA

I documenti del passato e le opere letterarie descrivono dei rituali legati alle teste tagliate, ricche di una forte carica espressiva ma celate dietro un silenzio misterioso. Antropologi, sociologi, medici e criminologi si sono dedicati con solerzia all'argomento.

Fino a qualche anno fa la pratica della decapitazione era un tema ricorrente alla radio, alla televisione e nella cronaca, particolarmente nelle notizie che riguardavano certi paesi di cultura islamica, dove vi sono ancora rudi esecuzioni. Video popolari circolavano nel mondo del web per informare il pubblico che restava comunque affascinato e incuriosito dalla vicenda. Appariva naturale che su questa pratica dovessero scrivere solo gli esperti, i quali rispondevano ai quesiti più disparati circa l'eventuale attività cerebrale del decapitato, il dolore che questa pratica provocava e infine le motivazioni per cui tale metodo di condanna a morte fosse così radicato nel mondo islamico ancora oggi.

La decapitazione si dimostrava un tema di pertinenza non solo storico-scientifica ma anche l'arte se ne interessava. E la letteratura? Ci sono scrittori e poeti che si sono interessati a quella che fu la pena capitale più temuta e al culto legato alla sua protagonista principale ovvero la testa?

La pratica della decapitazione rappresenta una delle più diffuse pene capitali utilizzate per giustiziare un condannato e condurlo verso la morte. È a partire dalle civiltà antiche assire ed egizie che questa pratica diventa un'azione con funzione punitiva. La morte di un criminale rappresentava un dovere sociale che coinvolgeva tutta la comunità: dal popolo che giudicava il misfatto, alla vittima che veniva decapitata. Cosa è cambiato nel corso dei secoli? Cosa rappresenta la decapitazione per l'uomo? Analizzeremo questa pratica sulla base di diverse riproposte che si sono avvicendate nel susseguirsi di correnti letterarie diverse e basate sulla fascinazione provata per la tematica dallo spirito umano, fortemente ancorato alle credenze popolari e al folklore.

Le diverse interpretazioni fornite dalla critica letteraria, dalla filosofia e soprattutto dall'antropologia hanno messo in luce la componente mitica della decollazione e il suo legame con il soprannaturale. La curiosità, motore indispensabile in una ricerca, ci spinge a risalire indietro nel tempo, a investigare sul modo in cui la pratica di mozzare capi abbia influenzato la produzione letteraria. Tante volte nella storia i testi letterari hanno assunto un ruolo decisivo, grazie al loro forte valore icastico, come fonti utili per delineare le caratteristiche di un determinato fenomeno sociale. Analizzarne l'impiego in tale tematica ci permette di osservare gli aspetti tralasciati da altre discipline. Ciò ci conduce ad avventurarci in questa via, poiché, come vedremo, una letteratura che parla di decapitazione è esistita da sempre.

INTRODUZIONE

LA DECAPITAZIONE: APPROSSIMAZIONE AL TEMA

1. Aspetti teorici e critici del tema

«La testa mozzata non era parto della fantasia:
era storia, richiamo a fatti accaduti»¹

Il proposito di rendere più completa la presentazione del tema della decapitazione ci porta a ripercorrere le motivazioni che hanno dato luogo alla sua apparizione in letteratura e nell'immaginario collettivo. La pratica della decapitazione è accreditata in tutte le epoche, dalle più antiche alle contemporanee. Nel corso dei secoli questa pena capitale ha coinvolto l'arte, la letteratura e la società e ancora oggi continua a interessare ognuno di noi. Questa pratica ha una lunga storia, nata nel momento in cui l'uomo si è reso conto dell'importanza materiale, simbolica e morale della testa, la parte più nobile del nostro corpo. Prima di giungere a una descrizione dettagliata della storia e del valore simbolico legato alla decapitazione, riteniamo opportuno fornire maggiori dettagli sull'etimologia di questa parola e condurre un'analisi semantica sui vocaboli che a essa si riferiscono. Trattandosi di uno studio di letteratura comparata, crediamo sia fondamentale interrogarci sulle etimologie di *decapitazione*, *decollazione*, *beheading*, *décapitation*, *décapitation* e *décollation* dal momento che ci permettono di comprendere meglio i motivi per i quali alcune formazioni metaforiche si sono insediate nel linguaggio e nell'immaginario.

Tutte le lingue in questione utilizzano una doppia terminologia per indicare l'atto di distacco della testa dal corpo e appare quindi necessario soffermarsi sull'analisi dei due termini.

¹ Gaetano TROISI, *Sotto le stelle della Galizia: diario di un laico a Santiago di Campostela*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2010, p. 161.

Etimologicamente nulla distingue il significato dei due vocaboli. La parola *decapitazione* (decapitare) deriva dal latino medievale *decapitatio*, letteralmente staccare il capo, il *caput*, mentre la parola *decollazione* (decollare) deriva dal latino *decollatio* riferimento al collo.

Per la parola *decapitare* tutti i dizionari² riportano la stessa definizione: «tagliare la testa». Va già notato che questa è una deduzione molto generale che non implica in alcun modo un atto umano e volontario: si può finire decapitati a causa di una lamiera o in un sinistro stradale. Per *decollare*, se lasciamo da parte il significato tecnico - in chirurgia, tagliare in maniera netta la porzione sporgente del focolaio di un foruncolo e per la pesca, tagliare la testa del merluzzo prima di salarlo -, i dizionari concordano di nuovo per dare il significato di «tagliare il collo». Tra *decapitazione* e *decollazione*, la distinzione è quindi solo una questione di radice, il “*de*” che implica privazione, rimozione e separazione: nel primo caso riferita a *caput*, la testa, mentre nel secondo a *collum*, il collo. Ma in uno come nell’altro è in pratica, il collo che tagliamo: nella decapitazione, non è esattamente, *stricto sensu*, “la testa” che tagliamo. L’equivalenza tra i due termini è anche specificata direttamente dai diversi dizionari, che alla voce *decollare* fanno immediatamente riferimento a *decapitare*.

Ricordiamo inoltre che, da un punto di vista semantico, i termini *decapitazione* e *decollazione* sono sinonimi. Nel linguaggio comune il primo ha semplicemente sostituito gradualmente il secondo che è diventato obsoleto e più utilizzato per evocare il destino fatale che ha colpito san Giovanni Battista. In particolare, non vi è alcuna distinzione basata sulla tecnica utilizzata né sul momento dell’azione in relazione alla morte né sulla sua identità – esecuzione capitale contro rimozione della testa -. Questo approccio ha anche il vantaggio di fornire un’equivalenza con quella adottata dagli anglofoni, che hanno, anche loro, due termini a loro disposizione, *beheading* e *decapitation*, il primo di origine germanica, il secondo latina.

A livello sostanziale non ha molto senso mantenere una differenziazione tra *decapitazione* e *decollazione* che, oltre a essere semanticamente non correlata, non

² Per tutte le definizioni si è fatto riferimento ai seguenti dizionari online: *Dictionnaire vivant de la langue française*; *Dizionario etimologico della Lingua italiana* (Francesco Bonomi); *Garzanti Linguistica*; *La Repubblica*; *Larousse*; *Littré*; *Trésor de la Langue Française informatisé*; *Vocabolario Treccani* e *WordReference*.

sembra rilevante ed è più problematica di quanto possa sembrare: si tratta semplicemente di significati identici espressi con parole etimologicamente differenti.

Per la presente esposizione si può partire quindi da queste due valenze fondamentali della parola *decapitazione*:

1. L'atto che consiste nel privare una persona della propria testa;

2. La pena capitale con la quale vengono giustiziati i criminali. L'aggettivo *capitale* non è affatto casuale e deriva proprio dal latino *capitalis*, derivato a sua volta da *caput*.

Ci appare evidente la stretta connessione del termine *decapitazione* ai molteplici significati che assumono la parola *capo* e i suoi derivati nei differenti contesti³.

Parola di uso ampissimo, *testa* deriva dal latino *testum* e indicava originariamente un vaso di terracotta. In qualsiasi contesto lo si ritrovi, il termine *testa* come il termine *capo* raffigurano un'estremità, qualcosa che si trova in cima, o un contenitore, soprattutto se si pensa al significato di "testa" come "vaso". A tal proposito ricordiamo un aspetto che ci aiuta a comprendere quanto affermato precedentemente. Vi era l'usanza presso i popoli antichi di utilizzare i crani come calici durante i conviti. I teschi dei defunti venivano ripuliti e trasformati in scodelle⁴. Così come la gente comune anche le divinità, tra le più celebri la dea Kali⁵, figura emblematica di violenza e oscurità, viene raffigurata vestita di rosso mentre beve del sangue da un cranio. Non a caso nell'uso comune dell'iconografia indiana viene rappresentata come una donna sanguinaria circondata da teste mozzate e cinta di una collana fatta di crani (Figura 1).

Già dal significato lessicale possiamo osservare che la testa assume una posizione privilegiata: il capo controlla tutte le nostre azioni e guida ogni periferia del corpo,

³ *Capo, tête, chef* in francese, *head* in inglese sono parole ricche di significati. Generalmente il termine indica la parte del corpo di un essere umano o di un animale che si trova all'estremità del torace unita dal collo. In altri casi può avere dei significati figurati: può indicare tutta la persona, come lo dimostra l'espressione "bagnato da capo a piedi"; altre volte un atteggiamento – "chinare il capo", "venire a capo di una situazione"; può indicare la sede del pensiero o la vita stessa – "mi saltano al capo delle idee" o "condannare alla pena del capo". Il capo è anche qualcuno che dirige, che comanda – "capo dello Stato", "Capo del governo", "capomeccanico". È l'estremità di un qualcosa – "capo della pagina", "capo di un chiodo". Così come in italiano abbiamo questi diversi significati legati al termine *capo* anche nelle altre lingue assistiamo allo stesso fenomeno. Si ricordi l'espressione francese *tête-à-tête* dove il termine *tête* indica la faccia, il volto, la testa: si utilizza questa espressione per indicare una discussione affrontata personalmente.

⁴ Una testimonianza tangibile è rappresentata dalle coppe libatorie dette "Kapala" ritrovate in Tibet e oggi conservate a Marsiglia. Cfr. Julia KRISTEVA, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente* (1989), Donzelli, Roma, 2009, p. 21.

⁵ Gilbert DURAND, *Le strutture antropologiche dell'Immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (1963), Dedalo, Bari, 1972, p. 126.

proprio come il centro di una città. Essa governa i nostri arti. E parole come *capo* o *capitano* lo confermano. Sin dall'Antichità il capo era considerato una parte fondamentale e collegata a tutte le altre parti del corpo, basti pensare al celebre proverbio «cum caput dolet cetera membra languent»⁶. Anche la testa di una colonna, cioè la parte più alta, è rappresentata dal capitello, parola che deriva dal latino *capitellum*, diminutivo di *caput*. In geografia il termine *capo* indica una terra emersa dal mare che sporge rispetto ad altre terre, indicando così una posizione privilegiata nei confronti di altri territori.

La testa può rappresentare la *pars pro toto*, indica la parte del corpo che identifica la persona. Il capo ci rappresenta, è l'istanza principale del corpo ed è la sede principale di tutti i nostri sensi e della razionalità. Quindi a tal proposito possiamo affermare che nel momento in cui un uomo viene decapitato viene privato della propria essenza, della propria identità. La perdita del capo indica la perdita della personalità poiché la testa rappresenta la totalità di un essere umano. La morte per decapitazione non è una morte come tutte le altre: essa porta all'annientamento totale dell'individuo, il quale non viene solo privato del proprio capo ma anche della propria interiorità. Per identificare o distinguere una persona dall'altra ci si rivolge al capo, alla testa, al viso che racchiude tutte le caratteristiche peculiari di quell'individuo. E viceversa, l'acquisizione della testa altrui conferisce delle risorse supplementari.

La testa mozzata non rappresenta solo la morte ma anche la distruzione, in particolar modo «la distruzione della mente». Questo ci porta a dover riflettere su un approccio psicanalitico, che pare particolarmente fecondo in vista di una trattazione del tema della decapitazione. Giuseppe Civitarese, nel suo libro *Perdere la testa*, parla della decapitazione unendo la teoria e la critica d'arte psicoanalitica. Partendo da una rilettura di due episodi tratti dall'*Interpretazione dei sogni* di Freud, l'autore interpreta questa tematica attraverso una critica estetica psicoanalitica che collabora con la storia⁷. L'autore del libro individua nella decapitazione un legame simbolico fra violenza ed eliminazione, o meglio l'eliminazione dell'io. Rivalutando le teorie psicanalitiche precedenti getta una nuova luce sull'arte, sulla letteratura e sul cinema che ritraggono scene di decapitazioni.

⁶ Ottavio SCARLATTINI, *Dell'huomo figurato e simbolico*, Giacomo Monti, Bologna, 1684, p. 24.

⁷ Giuseppe CIVITARESE, *Perdere la testa, Abiezioni, conflitto estetico e critica psicoanalitica*, Clinamen, Firenze, 2011, p. 16.

L'importanza attribuita alla testa si è diffusa non solo nella cultura occidentale bensì in tutto il mondo. Basti pensare che la filosofia indiana ha individuato due dei più importanti punti di energia – *chakra*- proprio nella testa. Gilbert Durand, analizzando l'archetipo del monarca, noto anche con il termine *capo politico*, sottolinea il comune parallelismo delle mistiche dell'ascensione, le quali affiancano la testa alla sfera celeste⁸.

Decapitare vuol dire far perdere la testa. Questa espressione si presta a delimitare varie condizioni dell'individuo molto diverse tra loro: si usa “perdere la testa” per un innamoramento, per una depressione, per un grave dolore, per una dimenticanza o per un eccesso d'ira. L'espressione, quindi, viene trasmutata dal suo significato originario per indicare una condizione di estraneità o comunque uno stato in cui la persona coinvolta perde il controllo delle proprie facoltà mentali o addirittura di se stesso.

In alchimia, invece, secondo Jung, la decapitazione rappresenta il primo passo nel processo alchemico e la testa viene ricollegata a quella di Osiride, celebre divinità egizia, e al ciclo della morte e della resurrezione. L'atto di staccare la testa dal corpo indica la separazione fra i “due opposti fondamentali della sostanza misteriosa che porta alla rinascita e alla trasformazione”⁹. L'analisi condotta su un testo ricchissimo di allegorie alchemiche, *Le Nozze chimiche di Christian Rosenkreutz*, ci permette di comprendere meglio il concetto di decapitazione presso gli alchimisti. Scritto nel 1605 da un giovanissimo J.V. Andreae, quest'opera racconta la storia di Christian Rosenkreutz. Dopo aver ricevuto l'invito alle nozze del re, il protagonista raggiunge il suo castello dove viene sottoposto a dei riti che gli permetteranno di partecipare al matrimonio regale. Il grande evento avviene il quarto giorno dopo il rito matrimoniale dove si assisterà alla decapitazione del re e della regina. I due sovrani vengono decapitati per dare vita alla *putrefactio* ovvero la trasformazione e la morte di tutte le cose che permette una nuova nascita, una rigenerazione. Questa concezione potrebbe ricollegarsi a uno dei vari significati simbolici del capo, ovvero la convinzione di alcuni popoli di rigenerarsi o far risorgere in se stessi le qualità del possessore del cranio dopo che si è cibati del suo cervello.

⁸ Gilbert DURAND, op. cit., p. 168.

⁹ Jeffrey RAFF, *Jung e l'immaginario alchemico*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2008, p. 189.

1.1. La testa e il cranio nella storia: prolegomeni

Nelle civiltà primitive la decapitazione avveniva in maniera rituale per via del valore attribuito al capo. Comparando culture ed epoche diverse, si nota come il giudizio sulla decapitazione oscilli tra sentimenti di repulsione e di ammirazione per il suo potenziale prodigioso. Osserviamo come alcune riflessioni sviluppate sul culto della testa e sulla decollazione possano far luce su considerazioni utili a chiarire la nostra impostazione. Partendo dalla distinzione formulata dallo psicoanalista Francesco Ranzato, la decapitazione si divide in tre tipologie: la decapitazione sacra, profana e magica¹⁰. La prima è collegata al culto religioso e ai rituali legati al capo; la seconda vede la decapitazione come pena capitale e la terza racchiude tutte le credenze e usanze popolari riguardanti la testa del nemico.

Nelle tradizioni pagane, la testa era la sede del pensiero e del comando supremo. Era simbolicamente connessa all'idea del punto centrale della ruota solare, punto in cui inizia il movimento vitale per la rotazione dei cicli. Il capo è una rappresentazione dell'ardore e principio attivo mediante il quale si esercita l'autorità di governare, ordinare e illuminare. Platone ha confrontato la forma sferica del cranio con un universo, rendendolo un microcosmo¹¹. È in stretta connessione con il sole e il potere divino che lo governa. Il cervello stesso era considerato l'uovo cosmico, come la matrice della conoscenza. Questa parte del corpo è ricca di potenza ed è la sede dell'individualità e della spiritualità. Generalmente, la testa veniva conservata per crearne un feticcio e magari mostrarla come un trofeo o ancora come *memento mori*. Emblematico in tal senso è il caso della testa di Cromwell (Figura 2), la quale due anni dopo la sua morte diventa oggetto di attrazione non solo per i londinesi ma anche per i commensali della famiglia Wilkinson¹². La testa, oggi sepolta a Cambridge, è rimasta nella storia per le sue leggende e i suoi innumerevoli padroni: dallo svizzero Claudius du Puy a William Bullock. Inizialmente esposta sul palazzo di Westminster a Londra e poi conservata in una teca di un museo, la testa di Cromwell è oggi "seppellita" in una scatola di legno. La testa del leggendario Lord protettore è un esempio di

¹⁰ Francesco P. RANZATO, *La perversione umana*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1983, pp. 29-31.

¹¹ J. CHAVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982, p. 943.

¹² Frances LARSON, *Teste mozze: storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, De Agostini, Novara, 2006, p. 12.

quell'usanza così diffusa tra le popolazioni ottomane nell'Antichità, di mozzare le teste ed esibirle all'esterno¹³. Anche gli Assiri e gli Egizi erano soliti mozzare teste, soprattutto quelle dei nemici sconfitti. Fra i Turchi era consuetudine tagliare la testa al nemico per riaffermare il potere e la vittoria ottenuta. Solitamente si tratta di una decapitazione *post mortem*. Queste teste-trofeo erano considerate dei beni materiali, venivano vendute e acquistate fino a creare un vero e proprio commercio di teste¹⁴. Divenute quindi simbolo di vittoria, le teste venivano ammirate dalla popolazione essendo esposte liberamente. Lo stesso vale per i Galli, i quali staccavano la testa dell'avversario per attaccarla al collo dei loro cavalli. Quando combattevano e riuscivano a impadronirsi della testa del cadavere per i guerrieri galli ciò era grande soddisfazione dal momento che la testa simboleggiava per loro "la force et la valeur guerrière"¹⁵. A confermare quest'usanza troviamo il testo antico di Diodoro Siculo che non fa altro che riprendere la fonte di Posidonio di Apamea¹⁶:

Ils coupent les têtes des ennemis tombés au combat et attachent alors ces têtes au cou de leur cheval, puis, confiant à leurs suivants les armes ensanglantées de leurs adversaires, ils rapportent ces têtes comme trophées en chantant sur elles un péan de victoire. Ils accrochent ensuite ces dépouilles dans leurs demeures, comme d'autre le font avec celles du gibier qu'ils ont tué à la chasse.¹⁷

La tradizione celtica considerava il cranio come il fulcro centrale dello spirito, in esso risiedeva tutta la forza e il valore bellico dell'avversario. Tenendo la testa tagliata del suo nemico, il celta conquistava tutto quel potere che è peculiare della persona. In Irlanda ad esempio, i teschi erano custoditi nella corte del re Conchobar in un edificio appositamente progettato per questo scopo. In Francia a Entremont è stato trovato un santuario pagano dove venivano conservate delle teste tagliate. Sebbene in minor misura rispetto ai Celti, sembra che anche i Vichinghi praticassero una forma di culto con le teste tagliate dei nemici. Bere nel cranio di un nemico vinto rinvia allo stesso principio, quello di acquisire la forza vitale della persona. Un dettaglio interessante e grottesco qui è l'etimologia della parola nordica *skål*, una parola usata per brindare quando diciamo: «salute!». La parola *skål* significa *ciotola*, che a sua volta deriva dalla

¹³ Paul Henri STAHL, *Histoire de la décapitation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p. 41.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, op. cit., p. 943.

¹⁶ Paul Henri STAHL, op. cit., p. 235.

¹⁷ Citato da Claude STERCKK, *Les mutilations des ennemis chez les Celtes préchrétiens. La Tête, les Seins, le Graal*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 19.

parola «teschio», come si trova nell'inglese moderno *skull* (*cranio*). Così oggi, quando uno scandinavo beve con i suoi amici evoca la vecchia tradizione vichinga delle teste tagliate.

Il culto del cranio non è limitato alla specie umana. Tra i popoli cacciatori i trofei animali giocano un importante ruolo rituale, che è legato sia all'affermazione della superiorità umana, attestata dalla presenza nel villaggio di un teschio di grande dimensioni, sia alla preservazione della vita: il cranio è davvero la parte superiore dello scheletro, il quale è ciò che è imperituro nel corpo, quindi un'anima.

Nel Nuovo Testamento viene menzionata la parola *Golgota*, termine ebraico che significa «luogo del cranio». Tutti i Vangeli concordano su questa definizione tranne quello di Luca che lo indica direttamente con la parola «Cranio»¹⁸. Spesso infatti, nell'iconografia cristiana le opere che rappresentano la crocifissione di Gesù raffigurano ai piedi della croce un teschio, simbolo del trionfo della vita eterna sulla morte. Un esempio è l'opera di Antonello da Messina del 1475 (Figura 3).

In alcuni casi invece, si arrivava a rituali come quello che viene definito *esocannibalismo*,¹⁹ ovvero la pratica di mangiare il contenuto del cranio per assorbire e beneficiare della potenza dell'individuo, generalmente uomo. Questa pratica antropofagica è diffusa dai tempi del Paleolitico, età in cui il culto legato ai crani divenne una vera e propria arte: i crani venivano decorati, abbelliti ed esposti. Insieme a degli oggetti che costituivano il corredo funebre ritrovati nelle tombe, vi era spesso il cranio, al quale era riservato un trattamento particolare. Questo culto spirituale fortemente collegato a quello della memoria, fece moltiplicare il numero di teste conservate alle quali si dedicava un "secondo funerale"²⁰. Il primo cranio umano ritrovato risale al Paleolitico inferiore²¹, quindi possiamo dedurre che è già a partire da questo periodo che l'uomo attribuiva un certo valore alla testa. Insieme alla conservazione dei crani, le popolazioni primitive erano solite abbellire e decorare le scatole ossee, che oggi possiamo vedere esposte nei musei di Damasco, Gerusalemme e Londra. D'altronde se volessimo avere una prova di questa pratica notevolmente diffusa fra gli abitanti della foresta tropicale delle Ande e dei bassopiani dell'Ecuador

¹⁸ Luca, 23, 33.

¹⁹ Julia KRISTEVA, op. cit., p. 18.

²⁰ Ivi, p. 20.

²¹ Ivi, p. 16.

e del Perù chiamati *shuar*, dovremmo visitare il Pitt Rivers Museum. Nel reparto delle teste rimpicciolite o conosciute anche come *tsantsas*²² si possono osservare, oltre alle teste ridotte, anche i coltelli e gli strumenti utilizzati per la trapanazione. Tale pratica, diffusa quanto la decapitazione *post mortem*, rappresentava uno dei modi per conservare il cranio e renderlo un'opera d'arte. Gli antichi non fanno altro che anticipare quella nuova scienza che si sviluppò in seguito in America e in Europa nel XIX secolo, chiamata *frenologia*. Iniziata con la storia del cranio di Joseph Haydn, il celebre compositore austriaco del Settecento, essa è finalizzata alla creazione di un'esposizione di teste. Dopo il furto e alcuni processi preparatori, "il trafficone notturno" depone il cranio in una teca insieme a una lira, simbolo del talento musicale dell'artista²³. Celebre esposizione italiana è quella che interessa il discusso Museo "Cesare Lombroso"²⁴ sito a Torino nel quale vengono mostrate le teste mozzate dei briganti meridionali che lo studioso classificava in base alle sue ricerche scientificamente superate come falsari, ladri o omicidi (Figura 4). Ricordiamo, peraltro, che la pratica di mozzare le teste veniva utilizzata anche dall'esercito piemontese coadiuvato dal corpo dei Bersaglieri, i quali una volta catturate le bande di briganti operanti in un determinato territorio, li uccideva e dopo aver praticato la decapitazione, lasciava in mostra in piccole gabbiette ai margini delle cittadine, le teste come monito alla popolazione, con funzione deterrente nei confronti di eventuali insurrezioni contro il nuovo potere sabauda imposto con la violenza²⁵ (Figura 5). Tale mania diede vita a quella che i tedeschi chiamano *Shädellehre*, ovvero dottrina del cranio, attraverso la quale si generò la credenza di poter comprendere il carattere dell'individuo attraverso lo studio dei crani²⁶. Con l'avvento di questa moda in vigore tra XVIII e XIX secolo e ideata dal frenologo Franz Joseph Gall si venne a riconfermare il principio della testa come sorgente dell'*io* e sede della razionalità.

Il collezionismo di crani non solo creò una sorta di museificazione, ma fornì degli spunti interessanti a quella che oggi chiamiamo *neuroscienza*. Oggetto di discussione nei discorsi sulla razza e sull'evoluzione umana, il cranio divenne l'elemento utilizzato

²² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, op. cit., p. 345.

²³ Frances LARSON, op. cit., pp. 167-168.

²⁴ Gigi FIORE, *La nazione Napoletana*, UTET, Roma, 2017, pp. 31-32.

²⁵ Antonio CIANO, *Le stragi e gli eccidi dei Savoia. Esecutori e Mandanti*, Graficart, Formia, 2006, pp. 122-123.

²⁶ Frances LARSON, op. cit., p. 169.

per differenziare i popoli e comprendere le peculiarità caratteristiche di una determinata etnia. Ricordiamo due dei più celebri collezionisti, Samuel George Morton e Bernard Davis. Se pare facile riuscire a dare un nome a coloro che collezionavano crani, di certo non lo è elencare i nomi degli individui a cui venne asportato il capo. Privato dei tratti somatici e degli elementi fisici che donano al viso la sua unicità, l'individuo perde con il cranio la sua riconoscibilità. Il capo diventa oggetto di ricerca per medici e scienziati, i quali contrastando quindi gli scrittori, gli antropologi e i letterati, attribuiscono al capo un valore oggettivo e primariamente classificatorio.

Nella Massoneria la testa simboleggia il ciclo iniziatico: il preludio della morte corporale, della rinascita a una forma più alta di vita e condizione del regno dello spirito. Il cranio è spesso raffigurato tra due stinchi incrociati a forma di X, formando una croce di Sant'Andrea, simbolo della separazione della natura sotto l'influenza predominante dello spirito e, di conseguenza un simbolo di perfezione spirituale.

Il teschio rappresentato tra due tibie incrociate a forma di X, come sulle bandiere dei pirati o su alcune distinzioni militari, simboleggia la separazione tra corpo e mente, enfatizzando la forza dello spirito. In questo caso la mente è più forte della materia. Ma questo teschio aveva anche la funzione di spaventare il nemico perché simboleggiava ovunque nel mondo l'imminenza di un pericolo. Il cranio potrebbe anche esprimere valori militari come la fedeltà della parola data fino alla morte. Nel XVIII secolo, ad esempio, gli ussari prussiani portavano un cappello ornato da un teschio. E questa tradizione sarà ripresa con la "Totenkopf" (testa di morto) delle Waffen-SS durante il periodo del nazionalsocialismo tedesco, accompagnando il detto «Il mio onore è la fedeltà».

1.2. Per una storia della decapitazione

È necessario andare indietro nel tempo, forse alle origini stesse dell'uomo per comprendere meglio il tema della decapitazione. Difendere il proprio dominio attraverso l'uso di tecnologie sempre più sofisticate era una delle priorità umane. Partendo da armi rudimentali come punte di selce per finire con la ghigliottina, l'uomo per mezzo del progresso ha modernizzato il metodo di esecuzione.

A partire dal primo codice scritto²⁷ che regolamentava la società babilonese sviluppatasi dal XVII al VI secolo avanti Cristo, le civiltà antiche hanno cercato di insegnare i precetti con i quali un cittadino stabiliva la pace nella comunità. Una fra le pene capitali più importanti era la decapitazione, utilizzata come afferma la definizione dataci dal dizionario etimologico, non solo per punire dei “delitti gravissimi” ma anche per condannare “l’abuso di autorità”²⁸.

In Grecia la decapitazione non è attestata come pena di morte. Se leggessimo invece, qualche passaggio di alcuni testi latini della mitologia ci accorgeremmo di quanto fosse diffusa sul piano dell’immaginario. Analizziamo alcuni frammenti di opere come l’*Iliade* o le *Metamorfosi*.

Partiamo dall’opera di Omero, precisamente al libro XI in cui si narrano le gesta di Agamennone. In questa parte l’eroe acheo si scontra con i due figli di Antímaco uccidendoli. Così Omero descrive la scena:

Disse e gettò Písandro a terra, / colpendolo al petto con l’asta; ed egli a terra l’uccise, / tagliando le braccia con la spada, troncandogli il collo; / e come un tronco lo spinse a rotolar tra la folla.²⁹

Agamennone si imbatte poi in altri due fratelli, Ifidamante e Còone, figli di Antènore. Leggiamo ancora:

Ifidamante [...] / venne allora incontro all’Atride Agamennone. / E, quando furon vicini, marciando l’uno contro l’altro, / l’Atride sbaglio mira, andò deviata la lancia; [...] Con la sua mano afferrandola il potente Agamennone / la tirò a sé, furioso come un leone, gliela strappò di mano / lo colpì al collo di spada, gli sciolse le membra.³⁰

Dopo l’uccisione di Ifidamante giunge sul campo di battaglia Còone il quale, afflitto per la perdita del fratello, si scaglia contro il nemico acheo, ferendolo. Agamennone, infuriatosi con il giovane troiano, «gli troncò il collo su Ifidamante»³¹. Singolare il comportamento di Agamennone che non solo mozza il capo di Còone ma lo fa sul cadavere di Ifidamante, suo fratello. Assistiamo a un doppio oltraggio da parte del

²⁷ Il *Codice di Hammurabi*, in scrittura cuneiforme, venne istituito dalla civiltà babilonese. Tale regolamento gestiva le leggi sulla proprietà domestica, sulle obbligazioni e sui danni alla persona.

²⁸ Definizione consultabile sul *Dizionario etimologico online della Lingua italiana* (Francesco Bonomi).

²⁹ OMERO, *Iliade*, Einaudi, Torino, 1950, p. 369.

³⁰ Ivi, p. 373.

³¹ Ivi, p. 375.

nemico che non solo riafferma la vittoria sul popolo troiano ma esprime, attraverso questo gesto nefando, tutto il suo disprezzo nei confronti dell'avversario.

Un ulteriore oltraggio lo compiono i due Aiaci che si occupano del corpo di Imbrio, guerriero troiano. I due fratelli, una volta spogliato il cadavere, se ne prendono gioco:

Imbrio, i due Aiaci, ardenti di forza focosa, / come leoni una capra, sottratta ai cani denti aguzzi / rapiscono e portano traverso folte macchie, / alta sopra il suolo tenendola tra le mascelle, / così tenendolo alto i due Aiaci, protetti dell'elmo, / lo spogliarono dell'armi; il capo dal molle collo / troncò l'Oileo, furioso per Anfimaco, / e lo lanciò come palla a rotolar fra la folla: / venne a cader nella polvere, davanti ai piedi d'Ettore.³²

Mozzato per sbaglio è il capo di Archèloco da parte di Aiace Telamonio, il quale scaglia una lancia contro Polidàmente che riesce a difendersi evitandola. L'arma colpisce il guerriero «nell'unitura della testa e del collo, / all'ultima vertebra, recise entrambe i tendini», facendo cadere la testa al suolo³³.

Patroclo taglia la testa di Stenèlao: «colpi Stenèlao caro figlio d'Itèmene, / al collo, con una pietra, e gli spezzo i tendini»³⁴. L'utilizzo di una pietra ricorda vagamente la decapitazione di Golia da parte del personaggio biblico, Davide.

Achille uccide Deucalíone ferendolo e poi decapitandolo:

E ancora a Deucalíone, dove s'uniscono i tendini / del gomito, là il braccio fatto pesante, / e vide vicina la morte; Achille con il pugnale gli troncò il collo / e lungi fuori con tutto l'elmo getto il capo; il midollo / schizzò fuori dalle vertebre e il tronco giacque a terra disteso.³⁵

Peneleo uccide Ilioneo, unico figlio di Fòrbante:

Lo colse sotto il ciglio, nel profondo dell'occhio, / e fece saltar la pupilla: dall'occhio l'asta / passò fino alla nuca: s'afflosciò quello stando / entrambe le mani: e Penèleo, tratta la spada affilata, / la tirò giù in pieno collo, travolse a terra / era infissa nell'occhio. Alzandolo come un papavero / parlò ai Troiani e disse parole di vanto.³⁶

Le teste tagliate hanno da sempre ricoperto un ruolo fondamentale nella città di Roma, celebre luogo dove le decapitazioni erano all'ordine del giorno³⁷. Nella capitale

³² OMERO, op. cit., p. 443.

³³ Ivi, pp. 503-505.

³⁴ Ivi, p. 583.

³⁵ Ivi, p. 727.

³⁶ Ivi, p. 505.

³⁷ Eva CANTARELLA, *I supplizi capitali, Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano, Feltrinelli, 2011. Nella sua opera, Eva Cantarella descrive i diversi supplizi comminati ai criminali al tempo dell'antica Roma e della Grecia. Tra i castighi che avvenivano all'interno della città possiamo ritrovare un paragrafo consacrato alla decapitazione o meglio alla *securi percussio*. Lo studio condotto sulla pena è seguito, inoltre, da alcuni esempi. Il primo racconta dell'ultima decapitazione con le scure avvenuta nel 509 a.C., quella dei figli di Bruto. Accusati di voler

durante l'epoca monarchica la decapitazione era la pena riservata ai nobili, ai privilegiati, agli aristocratici e a chiunque possedesse la cittadinanza. Era la pena dei traditori, dei ribelli, dei soldati e dei prigionieri di guerra e la si praticava con la scure, ovvero l'arma rappresentante i fasci littori. L'attributo principale dei littori era il fascio di verghe legato con un cordoncino rosso intorno alla scure. I Romani si distinguevano per la ritualità dell'atto: dopo aver percosso e flagellato i colpevoli con "alcune verghe di olmo o di betulla", il *rex* li giustiziava con la scure. All'istituzione della Repubblica, la decapitazione con la scure scomparve e venne sostituita da armi come la spada, diventando un vero e proprio spettacolo pubblico. Attraverso l'esame di una fonte fornita da Tito Livio, il quale riporta la vicenda dell'esecuzione di Tito Manlio, avvenuta nel 390, Cantarella afferma:

Scopo principale della decapitazione era dimostrare l'autorità incontrastata di chi la infliggeva. E secondo alcuni, al tempo stesso, di offrire il colpevole agli dei come vittima sacrificale.³⁸

Tra i vari tipi di supplizi capitali si carica di un significato originale, per ragioni evidenti, la decapitazione. Prima di tutto è necessario distinguere i casi in cui la decapitazione rappresenta il colpo mortale da quello in cui essa interviene soltanto in un secondo momento sul cadavere per farne scempio. Decapitare un soldato appena ucciso è per il vincitore il modo più evidente per riaffermare la vittoria ed esprimere il disprezzo nei confronti del nemico; la testa poi, conservando i tratti somatici che contraddistinguono la persona, diventa un trofeo e se esposta, un avvertimento nei confronti del nemico. Rifugiatosi a Lesbo per sottrarsi alla vendetta di Cesare, Pompeo è tradito da Tolomeo, presso il quale aveva sperato di trovare protezione. Giunto al cospetto del re, vengono immediatamente sguainate le spade contro di lui. Pompeo si copre il volto per affrontare dignitosamente la morte e viene colpito dalle spade. Mentre la moglie Cornelia si dimena, il supplizio culmina con la testa del condottiero posta su un banco da Settimio e mozzata. Così Lucano descrive il fatto:

[...] il crudele Settimio nell'atto stesso del delitto trova da compiere un delitto maggiore. E lacerata la toga, di che s'era coperto, scopre il sacro volto del morente

restaurare la monarchia vennero decapitati con la scure in presenza del padre il quale commissionò il castigo. Gli altri due episodi narrano due vicende differenti: una è la storia dei soldati di Cesare la cui teste vennero esposte al pubblico come trofeo di guerra e prova di vittoria; l'altra riguarda la cerimonia religiosa del mese di ottobre, durante la quale veniva esposta al pubblico una testa di cavallo per esprimere gratitudine al dio Marte.

³⁸ Eva CANTARELLA, op. cit., pp. 179-180.

Pompeo, preme a soffocarlo la bocca anelante, distende il languido collo in obliquo sopra uno dei banchi. Poi taglia nervi e vene, e frange con lunga fatica le ossa nodose; non c'era ancora l'arte di tagliar le teste con un solo rotar di spada. E, quando il capo si stacca, reciso dal tronco, uno sgherro egiziano pretende di portarlo in mano sua³⁹.

Il fatto che Settimio non fosse in grado di troncare il capo di Pompeo appare leggibile sul piano simbolico e legato al fatto che quest'arte della decollazione non era stata ancora introdotta⁴⁰. Essa però, permette a Lucano di allungare i tempi dell'agonia della vittima portando all'exasperazione la decapitazione violenta appena avvenuta. Infatti Pompeo è ancora vivo ed è ritratto con il volto percorso da spasmi:

Mentre il volto è ancora vivo e il fiato che si spegne batte alle labbra in tenue mormorio e gli occhi aperti s'irrigidiscono, viene affissa ad uno spiedo egizio la testa di colui che aveva potuto decidere della pace e della guerra e dettar leggi e dominare nel campo Marzio e sui Rostri⁴¹.

Dopo esser stata conficcata su un palo, la testa subisce un rapido processo di mummificazione⁴² per poter essere conservata e portata al cospetto di Cesare. Il resto del corpo di Pompeo viene abbandonato nel mare e solo la testa ne permette il riconoscimento:

Dopo aver a lungo indugiato a colpirlo ora, ecco, il destino lo ha colto: è battuto sulla rena, e preso fra gli scogli, beve l'onda attraverso le ferite, trastullo del mare; e, nulla rimanendo dell'aspetto suo, unico segno di Pompeo è la perdita della testa mozzata⁴³.

Così scrivendo Lucano conferma la potenza e l'importanza della testa, unico elemento in grado di dare individualità al soggetto e permetterne l'identificazione. Quindi la decapitazione di Pompeo rappresenta non soltanto la perdita di potere ma anche una definitiva e radicale perdita d'identità.

³⁹ LUCANO, *Farsaglia*, in *Lucano e Flacco*, a cura di Libera Carelli, UTET, Torino, 1954, p. 251.

⁴⁰ Il testo latino presenta alcune difficoltà: "nondum artis erat ense caput rotare". Confrontiamo alcune traduzioni: "perché non si conosceva ancora l'arte di staccare la testa con un colpo di spada". LUCANO, *Farsaglia*, traduzione a cura di L. Griffa, Adelphi, Milano, 1967. Affine a questa traduzione presentata da Libera Carelli vi è quella fornitaci da Eva Cantarella, la quale riporta: "non era ancora un'arte tagliare la testa con un colpo circolare". Eva CANTARELLA, op. cit., p. 187. Attraverso questa espressione, probabilmente Lucano voleva, con pungente ironia, contrapporre l'epoca di Pompeo alla sua e a quella di Nerone, dove l'arte di decapitare era ormai raffinata e ben praticata.

⁴¹ LUCANO, op. cit., p. 252.

⁴² «Allora con arte nefanda si toglie al capo la putredine, levatone il cervello se ne dissecca la pelle e, quando è colato dall'interno ogni umore soggetto a marcire, di fa indurire la faccia con l'infusione di un veleno.». *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

Anche nel mito romano, debitore della mitologia greca, assistiamo a diversi episodi di decapitazione. Ricordiamo la celebre decapitazione di Medusa, l'unica gorgone mortale, da parte del «fortissimo»⁴⁴ Perseo. Così Ovidio descrive la vicenda:

E, mentre un sonno pesante bloccava lei e i serpenti/ le stacco il capo dal collo: dal sangue nacquero/ Pegaso, il cavallo alato, ed il fratello.⁴⁵

Oltre a presentare la terribile morte di Medusa, Ovidio ci narra la storia di questa mostruosa creatura:

Era bellissima e fu la speranza contesa di molti, / e in tutta la sua persona nessuna parte era più bella / dei capelli; ho trovato chi dice di averla vista. / Si narra che il signore del mare le fece violenza nel tempio / di Minerva: la figlia di Giove, si voltò indietro / e si coprì il casto volto con l'egida; ma perché il fatto / non fosse impunito, le mutò i capelli in serpenti / laidi. Ancor oggi Minerva, per spaventare i nemici / e sbigottirli, porta sul petto i serpenti che lei stessa ha creato.⁴⁶

Seppur meno conosciuta, un'altra decapitazione riportata da Ovidio è quella di Penteo, ucciso dalle Baccanti. L'elemento sconvolgente della vicenda è dato dal fatto che il ragazzo viene ucciso dalla madre. La follia è la protagonista della scena:

Ma lei non sa più di Atteone e, mentre prega gli strappa / la destra, la sinistra gliela strappa Ino. / L'infelice non ha più braccia da tendere alla madre e, mostrando/ le membra tronche, gli arti straziati, le dice / "Guarda, mamma". Agave urla a quella vista, / muove il collo e scuote i capelli nell'aria, gli strappa il capo e, stringendolo fra le mani cruento, / grida: «Amiche mie, è opera nostra questa vittoria!». / Più presto di come il vento strappa dagli alberi / le foglie toccate dal freddo autunnale e a malapena attaccate, / quelle con mani nefande strappano le membra di Penteo.⁴⁷

Bacco rende folli le Baccanti che non riconoscono Penteo e lo scambiano per un cinghiale proprio come Atteone che, mutato da Diana in cervo, viene sbranato dai suoi cani poiché non riconosciuto (Libro III).

Ricordiamo anche Idra, che Ercole ebbe il compito di sconfiggere. Grazie all'aiuto di Iolao riuscì a uccidere la potente creatura, la quale, oltre a possedere una moltitudine di teste, di cui una immortale, aveva la caratteristica che, al taglio di una di esse, ne ricrescevano altre:

Sconfiggere i serpenti è un lavoro che facevo in culla/ e, anche ammesso che tu vinca gli altri, Acheloo, / che cosa sarà un serpente rispetto all'idra di Lerna? / quella si

⁴⁴ OVIDIO, *Metamorfosi*, in *Opere II*, Einaudi, Torino, 2000, p. 189.

⁴⁵ Ivi, pp. 189-191.

⁴⁶ Ivi, p. 191.

⁴⁷ Ivi, p. 143.

rigenerava dalle sue stesse ferite: /delle sue cento teste nessuna si poteva mozzare/ impunemente, senza che il collo si facesse più forte con altre due.⁴⁸

Per tutta l'età medievale la decapitazione ha rappresentato la pena più nobile, quella riservata ai nobili e agli aristocratici perché ritenuta una pena rapida e poco dolorosa⁴⁹. In Africa invece, questa pratica veniva definita ignominiosa perché separava la testa dal corpo.

Ricordiamo che nel 1649 per la prima volta nella storia si assiste all'esecuzione pubblica di un re giustiziato per mano del suo stesso popolo: la morte del re d'Inghilterra Carlo I. In accordo con le teorie politiche fisiocratiche, il capo dello Stato, vuole lanciare un messaggio ben preciso: tagliare la testa al re significa distruggere una nazione che bisogna ricostruire o modificare.

La situazione cambiò con la Rivoluzione francese. Lo strumento della ghigliottina instaurò la pena di morte su base egualitaria: sia la gente del popolo che i nobili o addirittura i sovrani venivano giustiziati con la stessa lama e nella stessa maniera. Guillotin propose un sistema di pena capitale che permise a tutti i giustiziati di essere uguali davanti alla morte⁵⁰. La ghigliottina si presentava come uno strumento che eseguiva in maniera precisa la decapitazione, a differenza della mano umana fornita di ascia, spada o mannaia, e permetteva l'istantaneità.

Oggi giorno la decapitazione è ancora praticata in stati come Arabia Saudita, Emirati e Yemen, ed è giunta a invadere il *web* con dei video di uso propagandistico da parte di gruppi terroristici e fondamentalisti. Ma l'usanza presso il popolo musulmano di tagliare teste è ben più antica di questi video. Al tempo dell'impero ottomano la decapitazione era un'azione consueta. Si faceva una distinzione tra una decapitazione *post mortem* a seguito di una battaglia, e quella impiegata per giustiziare un reo. Durante un combattimento o una guerra i soldati decapitavano i nemici e prendevano la loro testa come segno di vittoria e riconoscimento. Tale atto avveniva molto

⁴⁸ OVIDIO, op. cit., p. 385.

⁴⁹ A questo proposito teniamo a precisare che alcune storie riportano scene di decapitazioni in cui il taglio della testa non avvenne in maniera così rapida e poco difficoltosa. L'antropologa Frances Larson nel descrivere la scena della decapitazione di Maria Stuarda dice: «Nel 1587 occorsero tre colpi per tagliare la testa di Maria Stuarda.». Frances LARSON, op. cit., p. 101.

⁵⁰ La ghigliottina non fu inventata dal dottor Guillotin bensì da Tobias Schmidt, costruttore di clavicembali, il quale costruì l'apparecchio. Non fu il primo strumento per le esecuzioni pubbliche, ma in seguito all'esecuzione del sovrano Luigi XVI la ghigliottina assunse importanza e privilegio. Dopo l'abolizione della pena di morte in Francia la ghigliottina perse il fascino che fino a quel momento l'aveva contraddistinta.

frettolosamente e non prevedeva nessun tipo di rituale. Quando invece si trattava di un'esecuzione, gli ottomani decapitavano il condannato con una spada o con un pugnale chiamato *khandjia*, il quale talvolta serviva anche per pugnalarlo⁵¹. In alcuni casi la vittima veniva prima strangolata con una corda di seta e poi decapitata. Per riassorbire il sangue e prima di deporre la testa nel sacco, il carnefice portava con sé della segatura⁵².

Quasi sempre la politica della società islamica è stata strettamente connessa al culto religioso. Il 19 agosto 2014 venne diffuso su Youtube il video della decapitazione di James Foley, quindi l'attenzione di tutto il mondo si focalizzò su questo evento tanto macabro quanto catalizzante. La decapitazione venne giustificata dalla *shari'a*⁵³ o legge islamica, ovvero l'insieme dei comportamenti che regolano la comunità. Il condannato è entrato nello Stato dell'Islam senza aver concluso un patto e quindi ritenuto un nemico straniero. Essendo quindi lecito decapitare il nemico, James Foley venne giustiziato. Per giustificare l'esecuzione i musulmani fondamentalisti ricorrono a quella che è la loro fonte d'ispirazione: il Corano. Nei versetti del libro sacro ritroviamo passi in cui il Profeta Muhammad afferma: "Percuotete dunque le cervici, percuotete e spezzate ogni dito."⁵⁴ Un'ulteriore sura continua:

E quando incontrate in battaglia quei che rifiutano la fede, colpite le cervici, finché li avrete ridotti a vostra mercé, poi stringete bene i ceppi: dopo, o fate loro grazie oppure chiedete il prezzo del riscatto, finché la guerra non abbia deposto il suo carico d'armi.⁵⁵

Questi passaggi sono stati interpretati dai fondamentalisti come una sorta di giustificazione alla loro sete di vendetta contro gli avversari. Interessante a questo punto è osservare diverse memorie di boia islamici che descrivono la loro giornata e la loro concezione di decapitazione. Come afferma Abdallah Bin Saïd Al-Bashi, uno dei più celebri boia della Mecca, tagliare il capo a qualcuno è un evento di normale amministrazione e rappresenta una vera e propria professione:

⁵¹ Paul Henri STAHL, op. cit., p. 51.

⁵² Ivi, p. 53.

⁵³ La *shari'a* è costituita da quattro elementi: il primo è il Corano, il libro sacro ai musulmani; la seconda è la *Sunnah*, ovvero la vita, gli usi del Profeta; in seguito la *Ijma*, consensi dei dignitari religiosi su punti precisi e infine la *Qiyas* che consiste nella deduzione analogica, ossia il ragionamento esercitato dal giureconsulto musulmano nel caso in cui il disposto sciarialitico non risponda chiaramente a un determinato quesito giurisprudenziale.

⁵⁴ Ivi, p. 126.

⁵⁵ Alessandro BAUSANI, *Il Corano*, BUR, Milano, 2008, p. 377.

En ce qui me concerne, il s'agit d'une profession tout à fait normale. Je me lève le matin. Je prie. Mes femmes me préparent à manger. [...] La nuit précédente une exécution, je vais dormir sur place. Je me lève le matin, exécute la personne et rentre chez moi, comme s'il ne s'était rien passé, comme si je rentrais de promenade.⁵⁶

2. Indicazione dei criteri di analisi

Esplorando temi essenziali per l'umanità, le opere di uno scrittore contribuiscono ad arricchire il patrimonio delle idee comuni. Ed è proprio questa dinamica che crea le basi dell'immaginario collettivo, il quale ha da sempre costituito una dimensione fondamentale per gli autori a causa della sua funzione simbolica nella società. L'idea di immaginario collettivo entra a far parte del linguaggio comune e gli studi su di esso occupano il panorama delle scienze umane e sociali.

Da sempre l'immaginario ha rappresentato l'insieme dei simboli e dei segni che caratterizzano una civiltà, una cultura o un periodo storico, presentandosi quindi, come un campo pluridisciplinare la cui indagine si interessa sia alle strutture antropologiche del mondo che alla coscienza individuale. Riprendendo l'affermazione di Mario Domenichelli, l'immaginario è tutto ciò che «si manifesta come rappresentazione, serie di rappresentazioni, di ri-presentazioni di quanto non c'è, non c'era, non c'è mai stato, o semplicemente non c'è più»⁵⁷.

La nozione di immaginario, come afferma Gilbert Durand, è strettamente legata a quella di immaginazione, il più delle volte contrapposta alla realtà e in diretto contatto con la percezione. Per avere una prima definizione di immaginazione dobbiamo fare riferimento anche al grande poeta Dante Alighieri, il quale, nella *Divina Commedia*, più precisamente nel XVII canto del Purgatorio, definisce l'immaginazione con questi termini:

O imaginativa che ne rube / talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge / perché dintorno suonin mille tube, / chi move te, se 'l senso non ti porge? (vv. 13-16)

Questa dicotomia tra immaginario e immaginazione si basa su un altro concetto fondamentale, quello di immagine, o meglio di *imago*.

⁵⁶ Frédéric ARMAND, *Les bourreaux en France. Du Moyen Age à l'abolition de la peine de mort*, Perrin, Mesnil-sur-l'Estrée, 2012, p. 257.

⁵⁷ Mario DOMENICHELLI, *Immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in LUPERINI Romano, *Il tema: La critica tematica oggi*, in *Allegoria*, XX, n° 58, 2008, p. 35.

L'immagine ha da sempre costituito uno dei punti focali del discorso di numerosi filosofi, tra cui Aristotele, Platone e Kant, i quali hanno trattato a lungo l'argomento e lo hanno spesso affiancato a quello di immaginazione. L'autore della *Repubblica* parte dalla definizione di *eikasia*, termine con il quale indica l'immaginazione, per poi sfociare nella sua critica all'imitazione, conosciuta anche come *mimēsis*.

L'immaginario, e questo ce lo conferma la psicoanalisi, rappresenta un livello della coscienza, il quale differisce dall'immaginazione, termine con cui condivide nondimeno la radice etimologica. Basti pensare alle due opere del filosofo francese Jean-Paul Sartre, *L'Imagination* (1936) e *L'Imaginaire* (1940). Appartenenti inizialmente allo stesso progetto editoriale, queste due opere vengono separate per crearne due libri che contengono le riflessioni dell'autore sulle immagini dell'autore rendendo omaggio così alla grande influenza che la fenomenologia di Husserl e la psicologia avevano avuto su di lui. Non a caso il sottotitolo de *L'Imaginaire* è: *psychologie phénoménologique de l'imagination*.⁵⁸ Pur prendendo spunto, ma superando la concezione di immaginazione di Husserl, lo scrittore ne fornisce una propria definizione. Se per Husserl l'immagine non è che "un riempitivo" necessario del segno arbitrario, per Sartre diventa un segno degradato⁵⁹. L'immagine diventa un atto di coscienza, un rapporto tra la coscienza e l'oggetto, inteso come assenza. Per poter spiegare meglio il concetto di "assenza dell'oggetto" dobbiamo descrivere la concezione sartriana di immagine. La percezione è la base dell'immaginazione ma entrambe rappresentano due aspetti contrastanti dell'oggetto: se la percezione pone l'oggetto come reale e presente, l'immaginazione all'opposto, lo pone come irreal e assente.

Per comprendere il mondo delle immagini bisogna ricorrere a quella che Sartre chiama «la grande fonction irréalisante de la conscience»⁶⁰. Per Sartre non si dà

⁵⁸ « [C'est] depuis la publication des *Écrits* de Sartre de Michel Contat et Michel Rybalka en 1970, que *L'Imagination* et *L'Imaginaire* constituaient, à l'origine, un seul et même ouvrage. Henri Delacroix, qui avait dirigé le diplôme d'études supérieures de Sartre intitulé « L'image dans la vie psychologique : rôle et nature » (1927), avait invité Sartre à rédiger un livre sur le thème de l'image. De cet ouvrage volumineux, l'éditeur, Félix Alcan, n'a retenu que la partie historique, qui paraîtra en 1936 sous le titre *L'Imagination*, tandis que la suite, plus personnelle, paraîtra en 1940 sous le titre *L'Imaginaire*, avec une conclusion rédigée peu avant la publication. » Vincent DE COOREBYTER, *De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l'image dans L'Imagination et L'Imaginaire*, in *Methodos*, n° 12, 28 marzo 2012.

⁵⁹ Gilbert DURAND, op. cit., p. 24.

⁶⁰ Vincent DE COOREBYTER, op. cit.

coscienza che non sia coscienza di qualcosa, ovvero che non sia intenzionata verso qualcosa che sta al suo esterno: conoscere vuol dire incontrare il mondo. Immaginare significa inventare, dire il falso, tendere verso qualcosa che non esiste e dunque il nulla. Ma il nulla, per Sartre, è strettamente legato alla libertà: «un uomo immagina perché è trascendentalmente libero» dichiara Sartre nella sua opera⁶¹.

Il notevole contributo sartriano all'interpretazione della teoria fenomenologica è indiscusso, ma allo stesso tempo alcuni studiosi si sono allontanati dal suo pensiero e hanno osservato in che modo il concetto di immaginario del filosofo francese si sia completamente distaccato da quello che viene definito *immaginario collettivo*. L'antropologo Gilbert Durand è uno di questi. Egli sottolinea l'incoerenza di Sartre e la mancata identificazione e descrizione dell'immagine⁶². Pur separandolo dalla percezione e dalla memoria, Sartre non riesce, secondo Durand, a non tradire il metodo fenomenologico in favore di uno psicologismo ristretto e una mera svalutazione del ruolo dell'opera d'arte, la quale si riduce a una valenza strumentale basata su un'estetica che

subordina [...] l'opera d'arte a un vincolo utilitario che ne è assai lontano, ripudia le concezioni dell'arte per l'arte, come anche la genesi dell'arte a partire dalle sue fonti antropologiche: la religione e la magia.⁶³

È a tal proposito che riteniamo opportuno introdurre un altro campo di studi nel quale far rientrare il presente lavoro: l'antropologia letteraria. Dal momento che la scrittura rappresenta per l'uomo una dimensione autonoma e un'ulteriore interpretazione della realtà che lo circonda, possiamo affermare che la letteratura insieme all'antropologia, intesa come la scienza che si occupa di tutti gli aspetti dell'umano, costituiscono due elementi fondamentali che permettono un'analisi approfondita di un testo letterario.

L'introduzione del termine "antropologia letteraria" nel panorama letterario si deve a Fernando Payotos. Nel 1977 il vocabolo viene introdotto durante un convegno e

⁶¹ Nicoletta CAPOTOSTI, *Studi sull'Immaginario. Interpretazioni e prospettive nel panorama contemporaneo*, in *Figure dell'immaginario*. Rivista internazionale online, 2015.

⁶² Gilbert DURAND, op. cit., pp. 15-27. In questo paragrafo l'autore fornisce al lettore le coordinate metodologiche con le quali ha costituito il suo manuale teorico. Rifacendosi alla critica della *Denkpsychologie*, Durand attribuisce alla concezione sartriana di immaginario una «svalutazione radicale».

⁶³ Ivi, op. cit., p. 20.

successivamente utilizzato come titolo degli atti⁶⁴. Questa nuova branca interdisciplinare fondata sulle idee e gli usi di una cultura, si inserisce nell'ambito dei *Cultural Studies*, detti anche *Studi culturali* o *Kulturwissenschaften*. La studiosa Renata Gambino, attraverso il suo breve saggio intitolato *Antropologia letteraria*, ci ha fornito degli spunti interessanti per la maniera di analizzare i campi di studio coinvolti.

Oltre al concetto di immaginario, precedentemente introdotto e brevemente descritto, il nostro lavoro di ricerca rappresenta non solo un contributo all'antropologia letteraria ma anche allo studio della letteratura fantastica e della *finzione letteraria*. Per sottolineare il legame che intercorre fra l'antropologia e il mondo fantastico, Gambino afferma:

L'immaginazione e la fantasia diventano [...] gli elementi cardine della ricerca antropologica. Secondo Iser, la finzione letteraria, das Fiktive, rifletterebbe una caratteristica antropologica fondamentale: l'irrefrenabile tensione dell'individuo a superare se stesso e i confini del mondo reale, ovvero la spinta alla creazione di immagini fittizie. La letteratura rappresenterebbe, dunque, una forma d'antropologia estensiva, in quanto fornisce all'uomo, attraverso la creazione di un mondo virtuale (phantasmatische Figurationen) uno strumento utile a verificare i possibili rapporti, che di volta in volta si vengono a creare tra l'uomo e il mondo circostante. La finzione letteraria crea estensioni dell'umano, superamenti di sé, grazie alla sua libertà da limiti pragmatici. [...] La letteratura non rappresenterebbe soltanto un utile strumento d'indagine antropologica, ma anche un elemento attivo di sviluppo culturale, in quanto mezzo di comunicazione in uso⁶⁵.

Infine, un altro concetto per noi fondamentale è quello del *sovranaturale* e di quelli che sono i suoi approcci anche teorici. Uno fra i più importanti è senza alcun dubbio, quello condotto da Francesco Orlando nella sua opera *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, nel quale il critico definisce il soprannaturale come «una supposizione di entità, di rapporti, o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data»⁶⁶. Già nella sua introduzione all'opera di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella*

⁶⁴ Renata GAMBINO, *Antropologia letteraria*, in *Dizionario degli Studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, p. 73.

⁶⁵ Ivi, p. 74.

⁶⁶ Thomas PAVEL, *Prefazione*, in Orlando Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino, 2017, p. IX.

letteratura romantica, Orlando parlò di soprannaturale come di un «tema forte, enigmatico e positivo»⁶⁷.

2.1 Coordinate metodologiche: uno studio tematico - comparato

La storia della letteratura legittima lo studio di una pena capitale attraverso i romanzi e la letteratura comparata ci fornisce i mezzi per farlo. Attraverso uno studio comparato delle opere che contengono e descrivono scene di decapitazione possiamo ricondurre questo tema allo sviluppo storico delle forme letterarie. Non si tratta solo di leggere, analizzare e comprendere; i romanzi e le opere che parlano di decapitazione presentano significati, forme, stili e temi ricorrenti.

La storia della letteratura e la letteratura comparata offrono un orizzonte metodologico attraverso il quale possiamo approssimarci alla questione in esame. Occorre enucleare alcuni aspetti su cui fondare la ricerca. Anticipiamo che la nostra meta sarà il panorama occidentale, partendo dalle fonti bibliche per arrivare a Villiers de l'Isle Adam. Il primo presupposto è quello di contestualizzare e di analizzare in che modo il valore simbolico del capo e l'atto della decollazione vengono utilizzati da ognuno degli autori. Questo è il punto principale, il nostro *ubi consistam*. Come è noto, la decollazione è stata un fenomeno che ha riguardato diverse culture su scala mondiale. Le diverse nazioni sono entrate in contatto con le conseguenze di questa pena tanto rapida quanto cruenta.

I romanzi, storie, leggende e miti devono essere considerati al pari di una rete dove i nodi e le maglie agiscono da punti di incontro. La letteratura comparata torna nuovamente a fornirci gli strumenti indispensabili per rendere proficua la nostra ricerca. Numerose sono le discussioni, in ambito accademico, su una visione cosmopolita della letteratura, quella che i tedeschi chiamano *Weltliteratur*, che nasce dalla convinzione che la letteratura sia patrimonio di tutta l'umanità e che costanti e tematiche sovranazionali agiscono da sempre in tale ambito. La decapitazione è un argomento che rientra in diversi testi; è stato opportuno ai fini della ricerca fare una selezione. Molti romanzi che analizzeremo toccano diversi argomenti: la decapitazione entra in racconti, leggende che parlano di amore, di santi e di guerra.

⁶⁷ Francesco ORLANDO, *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*, Introduzione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (1930)*, Firenze, Sansoni, 1996, p. XII.

La tematologia o *Stoffgeschichte*, ovvero critica dei motivi, supera nell'arco dell'ultimo ventennio gli anatemi crociani e formalisti che l'avevano considerata come uno sviamento e deformazione di quella che era la vera e propria analisi dell'opera d'arte. Lo studio dei temi in letteratura riguarda lo studio di figure e delle immagini che intercorrono in una determinata opera. Sul piano lessicale entrambi i termini –*tema* e *motivo*– si definiscono in maniera differente in letteratura, musica, antropologia e spesso vengono ricollegati ai concetti di *topos*, *mito* e *archetipo*.

Tra le possibili problematiche legate all'affermazione della critica tematica sono da considerare anche le difficoltà inerenti l'aspetto semantico della definizione di *tema*. Esiste infatti, una gamma di differenze nell'uso di questa parola da parte della critica letteraria: c'è chi parla di soggetto, di intreccio o anche di *motivo* e di *topos*. *Motivo*, attestato per la prima volta all'inizio del XVII secolo e risalente alla pratica musicale, potrebbe essere considerato un ulteriore elemento di disturbo. Inteso come *la minima unità musicalmente significativa*⁶⁸, il motivo risulta essere un principio di

⁶⁸ H. PARRY, *Figure*, in E. BLOM (a cura di), *Grove's Dictionnary of Music and Musicians*, vol III, Macmillan, London, 1954, pp. 90-91. Per uno studio etimologico approfondito delle voci *motivo* e *tema*, abbiamo deciso di riportare le definizioni di alcuni dei numerosi studiosi ed etnologi che si sono a lungo soffermati sull'argomento: Panofsky definisce i motivi come *significati primari o naturali* e li oppone ai temi, *significati secondari o convenzionali*. [cfr. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York Oxford University Press, 1939. (trad. it. Einaudi, Torino, 1975)]; Warterburg nella sua collana intitolata *Französisches Etymologisches Wörterbuch, Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschätzen*, definisce il motivo come «frase musicale che si riproduce con modificazioni in un brano e gli dà il suo carattere» e il tema come «soggetto principale d'un'opera d'arte, che la domina e dà il loro senso agli elementi accessori» (cfr. VON WATERBURG W., *Leitmotiv*, in *ibid.*, Zbinden, Basel, 1959; *Thema*, *ibid.*, vol. XIII, tomo I, 1966, pp. 303-304; *Motivus*, *ibid.*, vol. VI, tomo III, 1967, pp. 161-62.); «la parola *motivo* designa una piccola unità tematica, che non giunge a comprendere la totalità di un *plot* o di una *fabula*, ma che rappresenta già un elemento di contenuto e di una situazione» (cfr. E. FRENZEL, *Stoff-, Motiv und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1963); il filologo russo Veselovskij definisce il motivo come «la più semplice unità narrativa, che, sotto forma di immagine, rispondeva alle svariate richieste dell'intelletto primitivo e dell'osservazione quotidiana» [A. VESELOVSKIJ, *Poetika siužetov*, in *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940, 1897-1906, pp. 493-596, (trad. it. Edizioni e/o, Roma, 1981, pp. 282-297)]; «i temi, come i simboli sono polisemi: cioè essi possono essere provvisti di significati diversi di fronte a situazioni diverse» (H. LEVIN, *Thematics and Criticism*, a cura di P. DEMETZ, Th. GREENE e L. NELSON, *The Disciplines of Criticism, Essays in Literary Theory, Interpretation, and History in Honor of René Wellek*, Yale University Press, New Heaven-London, 1968, pp. 125-145); Il critico e antropologo Propp sostituisce il termine *motivo* con la parola *funzione*. [cfr. V. PROPP, *Morfologija skaski*, "Accademia", Leningrad, 1928 (trad. it. Einaudi, Torino, 1980)]; il critico francese Richard parla del tema come «l'elemento transitivo che ci permette di percorrere in vari sensi tutta l'estensione interna dell'opera, o piuttosto come elemento-cerniera grazie al quale essa s'articola in un volume significativo» (cfr. J.P. RICHARD., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961); «il motivo è essenzialmente una unità-limite strutturale ed espressiva, è una "idea-forza" significativa, è l'unità indissolubile del pensare e dell'agire» (cfr. Z. CZERNY-KRAKAU, *Contribution à une theorie comparée du motif dans les arts*, a cura di P. von BÖCKMANN *Stil- und Formprobleme in der Literatur. International Federation of Modern Languages and Literatures. 7th Congress, Heidelberg 1957*, Winter, Heidelberg, 1957-9, pp. 38-50).

aggregazione meno unitario rispetto al tema. Questo dibattito terminologico coinvolge numerosi ambiti, partendo dalla filosofia fino ad arrivare alla semiotica⁶⁹. Ad esempio i formalisti russi hanno fornito un metodo efficace per l'individuazione del contenuto di un testo. Introducendo i concetti di intreccio e fabula come l'insieme dei motivi presenti in una qualsiasi opera letteraria, si è arrivati a una definizione secondo la quale il motivo non sarebbe altro che l'unità fondamentale di un testo letterario⁷⁰.

In base a quanto detto, il nostro studio si declina come un'analisi tematica di quelle che Francesco Orlando chiama *costanti tematiche*⁷¹. Rifacendosi al *Discours du récit* di Gerard Genette e alla distinzione di Jakobson dei sei fattori della comunicazione, Orlando le individua come una serie di *rapporti tangibili* fra i personaggi, gli eventi e le immagini evocati all'interno di un testo.

3. Qualche considerazione preliminare: la struttura della ricerca e la scelta del corpus

Con il discorso introduttivo fatto precedentemente si è cercato di tener conto dei fattori "esterni" che ruotano attorno al testo: dalla tradizione culturale alla riflessione critica e al contesto storico che condizionano in maniera rilevante la produzione letteraria. Nonostante questo, rimane ancora qualcosa da dire che possa fornire maggiore chiarezza al contenuto del presente lavoro. A tal proposito va detto che l'operazione della scelta dei testi ha permesso l'individuazione delle tematiche che costituiscono i capitoli di cui a breve esplicheremo il contenuto. Prima di delineare i temi cardine della ricerca, teniamo a precisare che la scelta di determinate opere ci ha condotti a fare un'ulteriore selezione delle microtematiche che si sviluppano all'interno delle macrotematiche presenti nei miti e nelle storie.

Un primo gruppo di episodi che ritraggono scene di decapitazioni si raccoglie intorno al motivo costituito da due personaggi femminili principali: Giuditta e Salomè,

⁶⁹ Numerosi sono gli studi dedicati alla tematica in Italia: Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 331-359. *Temi e miti letterari*, in AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Soveri, Roma, 1995, pp. 63-86. *Il tema: La critica tematica oggi*, a cura di Romano LUPERINI, in *Allegoria*, XX, n° 58, 2008, pp. 7- 109.

⁷⁰ Cesare SEGRE, op. cit., p. 102.

⁷¹ Per questa definizione si veda il testo introduttivo che apre l'opera di Mario Praz. *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici* in Mario PRAZ, op. cit., pp. VII-XXIII. È interessante notare come in questo periodo sono apparse nel panorama critico-letterario numerose opere di stampo tematico. Francesco Orlando tende a sottolineare l'importanza e il successo dell'opera di Praz che considera "il primo modello degli studi tematici intertestuali".

affiancate dalle figure maschili di Oloferne e san Giovanni Battista. Il primo capitolo, incentrato sui due episodi biblici, tratterà le tematiche dell'erotismo e della sessualità di cui parla Mario Praz⁷², celebre anglista italiano del XX secolo. È così che il suo saggio di critica sulla letteratura romantica ci fornirà gli strumenti e il metodo con i quali affronteremo questa parte. Parlando di Giuditta e Salomè diventa inevitabile parlare di Sacre Scritture. Considerando la Bibbia come *textum*, cercheremo in questo contesto, di dare una lettura originale delle vicende che ritraggono scene di decapitazione. Dopo questa analisi ci soffermeremo, in modo particolare, sulle storie di queste due donne, le quali eclissando le figure delle due vittime, guadagnano la loro autonomia nell'immaginario collettivo e nella trasmissione letteraria. Le due donne impongono la loro supremazia sull'uomo decollato, affermando la loro identità e la loro potenza come donne castratrici. Attraverso la rilettura di due opere teatrali come quelle di Federico Delle Valle e Jean Giraudoux, si analizzerà la figura di Giuditta. L'indagine di Salomè invece, verrà condotta attraverso uno dei racconti di Flaubert e un componimento poetico di Gabriele D'Annunzio.

Il secondo capitolo presenterà un soggetto particolarmente suggestivo: i santi cefalofori, così chiamati per il fatto di portare la propria testa fra le mani dopo esser stati decapitati. Attraverso una lettura della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, potremo comprendere la maniera con la quale le agiografie medievali hanno scelto di presentarci la decapitazione sotto una diversa lente d'ingrandimento. I santi si ribellano alle autorità, prendono la loro testa per continuare a predicare, pregare o recarsi nel luogo che sarà poi destinato alla loro sepoltura. La storia della decapitazione si colora di folklore che dona immortalità alle leggende dei santi e alla tradizione tra i popoli. Fin dall'Antichità la Chiesa ha sempre condannato ogni supplizio o oltraggio che comportava uno smembramento del corpo a causa del valore sacro e del suo ruolo come protezione dell'anima e una volta diffusa la credenza del potere miracoloso delle reliquie, le parti del corpo dei santi diventano oggetti di venerazione in tutta la cristianità. Grazie al suo valore rituale e simbolico, la testa diventa la reliquia più ambita e importante. Il potere cratofanico e i miracoli attribuiti alle reliquie si sono diffusi in tutto il mondo e potremmo considerare tale credenza come non del tutto abbandonata.

⁷² Cfr, Mario PRAZ, op. cit.

L'agiografia ha da sempre influenzato gli scrittori: un esempio è fornito dal capolavoro trecentesco di Boccaccio, il *Decameron*, dalla novella di Frate Cipolla dove le reliquie ricoprono un ruolo mitopoetico fondamentale, fino alla novella di Lisabetta da Messina. Come la Chiesa conserva la testa di un santo, così Lisabetta taglia la testa dell'amante per rendere immortale il suo sentimento. Al contrario delle due *femmes fatales* testamentarie che mozzano il capo per distruggere e annientare il nemico, Lisabetta taglia la testa per farne il suo oggetto di amore. Un'altra tematica che riconduce la storia boccacciana all'agiografia è quella dell'apparizione di Lorenzo in sogno. Attraverso un'attenta analisi testuale analizzeremo le differenti tematiche di questa storia fra realismo e leggenda. Con un viaggio intertestuale analizzeremo le differenti riscritture di questa storia. Christine de Pizan, la pioniera della letteratura franco-italiana del XV secolo, riscrive la novella nella sua raccolta *La Cité des dames*, così come, quattro secoli dopo il poeta Jean Keats con il suo *Pot of basil*. Il terzo capitolo si inserisce a pieno titolo nella corrente medievalista del Romanticismo inglese e nell'infatuazione dell'epoca per il tema universale *amore-morte*, strettamente inerente, in questo caso, al tema della decapitazione.

L'ultimo capitolo è consacrato alla letteratura del XVIII e del XIX secolo, altro periodo fortemente legato alla storia di questa pena capitale.

La Rivoluzione francese ha prodotto un'evoluzione tecnologica prodigiosa che ha cambiato radicalmente il modo di decapitare: la ghigliottina rappresenta una macchina che rende l'esecuzione rapida e "pulita". Durante gli anni rivoluzionari fino all'abolizione della pena di morte in Francia i francesi erano affascinati dallo spettacolo delle decapitazioni. Delle folle si recavano nelle piazze per assistere all'esecuzione dei condannati. I boia divennero delle celebrità e la pratica della decapitazione divenne una performance teatrale proprio come la decapitazione con la scure ai tempi dei Romani.

Numerosi sono gli scrittori che descrivono in maniera differente la macchina. Protagonista emblematica e oscura è la testa mozza di Julien in *Le Rouge et le Noir* (1830), capolavoro di Stendhal. Parleremo di una delle scene finali del romanzo dove Mathilde si fa consegnare la testa del protagonista e la seppellisce con le sue mani. L'autore, accosta il gesto della figlia del marchese a quello della regina Marguerite de Navarre, la quale seppellisce la testa del suo amante, Boniface de La Mole, donandoci

degli spunti di riflessione interessanti. Giungeremo poi, ai racconti di Villiers de l'Isle-Adam, dove la decapitazione è un atto invisibile ed impercettibile. Con l'autore di *Axël* la ghigliottina diventa un oggetto estetico: egli non descrive l'atto e non denuncia la pena, ma utilizza lo strumento per rendere la scena più terrificante e spettacolare. Protagonista emblematica e oscura è la testa mozza di Julien in *Le Rouge et le Noir* (1830), capolavoro di Stendhal. Parleremo di una delle scene finali del romanzo dove Mathilde si fa consegnare la testa del protagonista e la seppellisce con le sue mani. L'autore, accosta il gesto della figlia del marchese a quello della regina Marguerite de Navarre, la quale seppellisce la testa del suo amante, Boniface de La Mole, donandoci degli spunti di riflessione interessanti. Analizzeremo infine, uno dei racconti di Charles Nodier, autore emblematico del XIX secolo, il quale descrive la decapitazione sotto diversi aspetti talvolta insoliti: *L'Histoire d'Hélène Gillet* (1832). Esso narra di una decapitazione che non riesce a compiersi perché la volontà di Dio è contraria a punire un'innocente falsamente accusata. Gran parte del racconto si svolge sul patibolo e si conclude con una requisitoria dell'autore contro la decapitazione.

I parametri della teoria letteraria, della tematologia e il metodo dell'intertestualità⁷³ saranno utili ai fini dell'analisi. Il caso dei singoli autori sarà analizzato attraverso stile, contenuto e caratteristiche peculiari. L'obiettivo sarà quello di delineare alcuni aspetti comuni e diversità cercando di dimostrare che esiste non solo una letteratura che parla di decapitazione, ma che vi sono anche attive connessioni profonde tra i singoli scrittori.

Attraverso una ricerca storica e antropologica cercheremo di confrontare il valore espresso nelle opere e l'aspetto collettivo: talvolta la decapitazione è percepita da questi artisti come una rappresentazione teatrale-rituale e come un fenomeno ampio che coinvolge un numero considerevole di persone, dal decapitante/decapitato agli spettatori che assistono alla scena. Ogni capitolo porterà un titolo che rappresenti un aspetto peculiare della decapitazione, la quale avviene in maniera differente e veicola valori e significati diversi.

⁷³ Il termine intertestualità nasce nella seconda metà del XX secolo con Julia Kristeva, la quale fornisce una prima definizione: "Ogni testo si costituisce come mosaico di citazioni, ogni testo è un assorbimento e trasformazione di un altro testo". Julia KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semianalisi* (1969), Feltrinelli, Milano, 1978 citato in Remo CESERANI, Andrea BERNARDELLI, *Il testo narrativo*, il Mulino, Bologna, 2005, p. 191.

Infine, nonostante l'estensione del campionario, rimane irrimediabilmente arbitraria la scelta dei testi: ci siamo infatti trovati a escludere delle opere a favore di altre più significative sul piano della tematica qui affrontata.

CAPITOLO I

LA DECAPITAZIONE COME ATTO DI SUPREMAZIA

1. La decapitazione nelle Sacre Scritture: per una lettura della Bibbia intertestamentaria

«Il Signore ti metterà in testa e non in coda
e sarai sempre in alto.»¹

Numerosi sono gli scrittori che hanno estrapolato i temi letterari dalla Bibbia e che hanno reinterpretato le vicende dell'Antico e Nuovo Testamento mutandole in leggende o in opere letterarie². Se la Bibbia ha ispirato grandi scrittori a scrivere delle rielaborazioni letterarie, ciò dipende dal fatto che è la Bibbia a essere essa stessa grande letteratura. La Bibbia è letteratura dal momento in cui non si presenta semplicemente come un *testo rivelato e ispirato* da Dio, ma come una raccolta di eventi ed episodi che coinvolgono diversi personaggi in continua evoluzione.

Servendoci del concetto di soprannaturale esposto da Francesco Orlando, mostreremo come la Bibbia, proprio come la letteratura epica, prima di essere fonte scritta è stata tradizione orale:

Il riferimento della religione si rivela necessario in questo statuto del soprannaturale, ma al termine di “fede” abbiamo preferito quello di tradizione perché la fede è condizione necessaria ma non sufficiente, non basta da sola. “Tradizione” rimanda invece a una categoria più ampia in cui può essere inclusa la fede stessa: vi si può far rientrare sia la fonte scritta principale del soprannaturale religioso in Occidente, la

¹ *La Sacra Bibbia*, Versione ufficiale C.E.I., Edizione a cura della U.E.L.C.I., Cooperazione Promozione Culturale S.r.l., Roma, 1999. *Deuteronomio*, 28, 13.

² A tal proposito segnaliamo alcuni degli studi principali su questo tema: N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino, 1986; R. ALTER, *L'arte della narrativa biblica*, Queriniana, Brescia, 1990; *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di K. CAPPELLINI – L. GERI, Bulzoni, Roma, 2007; L. CARDELLINO, *Dante e la Bibbia*, Sardini, Brescia, 2007; P. STEFANI, *Le radici bibliche della cultura occidentale*, Mondadori, Milano, 2004; *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea con antologia di testi dal V al XX secolo. Atti del Convegno (25-26 giugno 1997)*, a cura di F. STELLA, Olschki, Firenze, 1999.

Bibbia, sia l'altra grande fonte di soprannaturale non scritta e non religiosa, la tradizione orale del folklore.³

La Bibbia dunque si presenta come un testo complesso la cui analisi narrativa mostra come il suo carattere letterario costituisca un elemento fondamentale per la trasmissione di un messaggio: il testo biblico possiede tutte le qualità per essere definito un'opera letteraria. Essa rappresenta un insieme di storie che dialogano tra di loro, confermando così uno dei principi posti alla base dell'intertestualità. L'ecletticità delle Sacre Scritture ci permette di considerare questo testo non solo come libro storico e religioso, ma anche come opera finzionale. La Bibbia è un'opera letteraria a pieno titolo la cui componente culturale e fortuna artistica ci serve per capire come l'immaginario della decapitazione vi è rappresentato, e ci aiuta a comprendere le ragioni dell'immenso successo di tale rappresentazione.

La prima scena di decapitazione descritta dalla Bibbia ci è data dal primo libro, quello della Genesi⁴. L'episodio è ambientato nell'Antico Egitto e riguarda la vicenda di Giuseppe, il quale, rivolgendosi agli eunuchi del faraone, dona una sua interpretazione dei sogni fatti da due uomini. Si tratta dell'esecuzione di due carcerati, i quali, tre giorni dopo la manifestazione onirica, vengono decapitati. Il testo racconta:

Alla mattina Giuseppe venne da loro e vide che erano afflitti. Allora interrogò gli eunuchi del faraone che erano con lui in carcere nella casa del suo padrone e disse: "Perché quest'oggi avete la faccia così triste?". Gli dissero: "Abbiamo fatto un sogno e non c'è chi lo interpreti". Giuseppe disse loro: "Non è forse Dio che ha in suo potere le interpretazioni? Raccontatemi dunque".⁵

Dopo il racconto dei due sogni, seguito dalla spiegazione, assistiamo alla dimostrazione reale dei fatti, evidenziata dall'incipit della frase attraverso l'avverbio di affermazione:

Appunto al terzo giorno – era il giorno natalizio del faraone- egli fece un banchetto a tutti i suoi ministri e allora sollevò la testa del capo dei panettieri in mezzo ai suoi ministri. Restituì il capo dei coppieri al suo ufficio di coppiere, perché porgesse la coppa del faraone, e invece impiccò il capo dei panettieri [...].⁶

Come predetto da Giuseppe i due sogni diventano premonitori di morte.

³ Francesco ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 101.

⁴ *Genesi*, 40, 1-23.

⁵ *Ivi*, 40, 6-8.

⁶ *Ivi*, 40, 20-22.

Interessante osservare l'inciso che precisa il tempo e il luogo in cui avvenne l'episodio. Il faraone fa decapitare i due prigionieri per poi mostrare le teste mozzate nel giorno della sua nascita durante un convito da lui organizzato. In questa circostanza possiamo notare alcuni elementi che ci permettono di comprendere meglio un aspetto principale della decapitazione: l'esposizione della testa al pubblico. Ricordiamo la comune usanza dei popoli ottomani di esibire le *teste-trofeo* dopo l'uccisione del nemico affinché fossero prove di vittoria e del crimine punito⁷. Appare evidente che lo scopo principale di questa pratica fosse quello di coinvolgere il più alto numero di persone con l'obiettivo di smuovere gli animi e non permettere ulteriori misfatti. Come qualsiasi pena capitale, la decapitazione, oltre a incutere timore e a ristabilire un equilibrio nella società, permetteva al carnefice di riaffermare il proprio potere.

Un altro episodio che descrive una scena di decapitazione è presente nel *Libro dei Giudici*, ove oltre alla storia di Sansone, vengono narrate le gesta di Gedeone, giudice della Tribù di Manasse. Fra le diverse battaglie che si trova a dover affrontare ricordiamo quella contro i Madianiti. Mandato da Dio per liberare il popolo di Israele dalla stretta dell'esercito nemico, Gedeone conclude la sua prima vittoria con la messa a morte dei due capi dell'esercito avversario: i suoi messaggeri, una volta decapitati Oreb e Zeeb, portano le loro teste a Gedeone:

Gli Israeliti di Neftali, di Aser e di tutto Manasse si radunarono e inseguirono i Madianiti. Intanto Gedeone aveva mandato messaggeri per tutte le montagne di Efraim. [...] Presero due capi di Median, Oreb e Zeeb; uccisero Oreb alla roccia di Oreb e Zeeb al Torchio di Zeeb. Inseguirono i Medianiti e portarono le teste di Oreb e di Zeeb a Gedeone, oltre il Giordano.⁸

Pur trovandoci in un periodo storico diverso da quello dell'Antico Egitto, dal momento che l'episodio narrato coinvolge il popolo d'Israele, gli aspetti sulla decapitazione che emergono nella narrazione riconfermano quelli precedentemente enunciati. L'unica differenza è fornita dal fatto che le teste mozzate, diversamente dalle teste esibite dal faraone, vengono mostrate soltanto a Gedeone. Oltre a dare testimonianza della loro vittoria, i messaggeri, esibendo le teste dei due generali al loro comandante, non fanno altro che mostrare il loro bottino di guerra⁹. Questa

⁷ Paul Henri STAHL, op. cit., pp. 91-100.

⁸ *Libro dei Giudici*, 7, 23-25.

⁹ A tal proposito ricordiamo il capitolo dell'opera di Paul-Henri Stahl intitolato *Le voyage des têtes*. In questa parte l'autore descrive l'usanza dei Turchi di trasportare le teste e i metodi di conservazione

decapitazione è anche una dimostrazione per antonomasia e metonimia, una prova dell'omicidio compiuto.

Le successive presentazioni bibliche che riguardano scene di decapitazione coinvolgono diversi avvenimenti narrati nel primo e nel secondo libro di Samuele. Questi episodi vedono come protagonista principale il regno di Davide, uno dei più celebri re d'Israele¹⁰. La prima vicenda che apre questo gruppo di decapitazioni è rappresentata dal duello di Davide e Golia.

A quel tempo gli Israeliti, capeggiati da Saul, si trovavano ad affrontare una guerra contro un popolo il cui condottiero era un gigante proveniente dalle terre di Gat chiamato Golia. Israele, fortemente scosso e atterrito da questo personaggio, decise di inviare come comandante dell'esercito un ragazzino ebreo chiamato Davide, il quale, malgrado la tenera età, mozzò la testa dell'imponente capo dei Filistei. Il racconto si articola in cinquantotto versetti, ma riporteremo di seguito solo quelli che descrivono il momento della sconfitta di Golia con la conseguente vittoria di Davide:

Così Davide ebbe il sopravvento sul Filisteo con la fionda e con la pietra lo colpì e lo uccise, benché Davide non avesse la spada. Davide fece un salto e fu sopra il Filisteo, prese la sua spada, la sguainò e lo uccise, poi con quella gli tagliò la testa.¹¹

L'interesse suscitato dalla figura di Davide, descritto come un giovane «fulvo, con begli occhi e gentile di aspetto»¹², ci ha permesso di interrogarci su alcuni elementi che riguardano prevalentemente la scena dello scontro. Due uomini soltanto combattono per la salvezza di un intero popolo. Nel passaggio biblico citato possiamo notare la volontà da parte dello scrittore di rimarcare l'arma utilizzata: Davide fornito di pietra e fionda ruba con estrema abilità la spada dell'avversario e lo uccide. Risulta logico che la morte di Golia non sia avvenuta per mezzo della decapitazione: soltanto dopo aver ucciso il Filisteo con la sua stessa spada Davide gli recide il capo.

Una volta divenuto il capo di Israele, Davide regna con giustizia e lealtà e dimostra di essere un sovrano giusto senza sete di vendetta. Assistiamo nuovamente a due

per lasciarle intatte, sottolineando la loro *importance numérique*. Cfr. Paul Henri STAHL, op. cit., pp. 31-45.

¹⁰ La storia del Regno di Davide si articola in 4 libri (i due libri di Samuele, il primo libro dei Re e il primo libro delle Cronache). Ma lungi dal compiere una descrizione storica del personaggio, precisiamo i passaggi biblici che parlano di decapitazione successivamente analizzati: *I Samuele*, 17, 31-58; *I Samuele*, 31, 1-13; *II Samuele*, 4, 1-12; *II Samuele*, 20, 14-25.

¹¹ *I Samuele*, 17, 50-51.

¹² Ivi, 16, 12.

episodi di decapitazione, quella di Saul¹³ e di suo figlio Is-Baal¹⁴. Nonostante il rapporto conflittuale che lega Davide a Saul, quando il re d'Israele viene a sapere della morte del nemico si dispera e fa uccidere il messaggero recatosi presso di lui per consegnare le vesti e gli oggetti preziosi della vittima¹⁵. Stessa sorte per i due assassini di Is-Baal, i quali agiscono segretamente e uccidono «nell'ora più calda del giorno» il figlio di Saul: al re d'Israele viene mostrata la testa mozzata di Is-Baal e questi, adirato, fa uccidere i due sicari. Una volta puniti Recab e Baana, Davide ordina ai suoi giovani di dare una degna sepoltura al capo di Is-Baal.

Al ritorno di Davide a Gerusalemme si accende una guerra fra le tribù di Giudea e Israele che avrà conseguenze violente. Una di queste fu la scissione delle tribù del Nord, capeggiate da Seba, un Benianimita¹⁶. La rivolta mossa da Seba viene facilmente repressa dal capo militare della Giudea, Ioab, il quale, seguendo il consiglio della “donna saggia” di Abel-Bet-Maaca, sconfigge Saba. Come affermare il proprio potere? Come dimostrare l'uccisione e la decisiva repressione della rivolta? Per porre fine al conflitto la morte è necessaria ed è per questo che la decapitazione di Seba rappresenta la pace per Israele:

“Consegnatemi lui solo e io mi allontanerò dalla città.”. La donna disse a Ioab: “Ecco, la sua testa ti sarà gettata dall'alto delle mura”. Allora la donna rientrò in città e parlò a tutto il popolo con saggezza; così quelli tagliarono la testa a Seba, figlio di Bicri, e la gettarono a Ioab. Egli fece suonare la tromba; tutti si dispersero lontano dalla città e ognuno andò alla propria tenda. Poi Ioab tornò a Gerusalemme presso il re.

La decapitazione del capo serve a placare gli animi e a restaurare la pace. Solo una volta consegnata la testa del nemico sconfitto il popolo di Seba riconquista la tranquillità. Un altro aspetto da notare è quello riguardante la sorte della testa mozzata. Che la testa fosse la parte del corpo più ambita era risaputo, ma va sottolineato come la sua conservazione o sepoltura fosse ancor più importante. Davide non solo punisce i due assassini ma fa seppellire il capo di Is-Baal ad Abnon, nel sepolcro di Abner. Quest'ultimo, cugino e capo dell'esercito di Saul, dopo aver fallito la sua battaglia contro Israele viene ucciso da Ioab senza l'ordine di Davide. I Filistei, una volta ucciso Saul, gli tolgono le vesti, gli asportano il capo e gli sottraggono le armi, per poi

¹³ *I Samuele*, 31, 1-13.

¹⁴ *II Samuele*, 4, 1-12.

¹⁵ *Ivi*, 1, 1-16.

¹⁶ *Ivi*, 20, 1-23.

inchiodare il teschio nel tempio di Dagon¹⁷. Nonostante fossero suoi nemici, Davide decise di dare loro una degna sepoltura, confermando così di essere un sovrano magnanimo e buono. La decapitazione per Davide è un atto punitivo che permette di affermare il proprio potere come sovrano ma allo stesso tempo rappresenta un atto di violenza che va perpetrato se necessario.

2. La decapitazione si fa donna: gli episodi biblici di Giuditta e Salomè

Generalmente lo sfondo su cui si svolgono le scene di decapitazione nella Bibbia è quello di una società maschilista in cui vi è una scarsa considerazione nei confronti della donna. Malgrado il ruolo marginale di questa figura, le Sacre Scritture raccontano storie di donne che grazie alla loro personalità hanno saputo stravolgere il corso degli eventi. Nel precedente paragrafo abbiamo osservato che le due scene di decapitazione femminile sembrano particolarmente ricche di elementi interessanti, ed è proprio questa la ragione che ci spinge ad analizzare due episodi di decapitazione le cui protagoniste sono donne.

Strettamente collegate al tema della *femme fatale*, Salomè e Giuditta continuano a suscitare curiosità in ognuno di noi. Attraverso differenti angolazioni, cercheremo di fornire nuovi spunti di riflessione riguardo alle due fonti bibliche di cui la critica letteraria ha ampiamente discusso.

Partiremo da Giuditta e collegandoci dunque, all'ultimo episodio che ritrae la sconfitta di Golia per mano del giovane re d'Israele, continueremo ad attraversare questo percorso sulla decapitazione. Così come Davide ruba l'arma di Golia e lo uccide per mozzargli la testa, anche Giuditta sottrae la scimitarra al proprio nemico, ma in questo caso lo stesso viene decapitato mentre è ancora in vita. Analogamente a Giuditta anche un'altra donna israelita dell'Antico Testamento, Giaele, fa introdurre nella sua tenda Sisara, capo dell'esercito avversario, e lo uccide per mezzo di un picchetto conficcato nelle tempie¹⁸. Non si tratta di una scena di decapitazione ma ritornano i "temi" della tenda, della *mulier fortis* e dell'uccisione del generale nemico in cambio della salvezza dell'intero popolo.

¹⁷ *I Cronache*, 10, 8-10.

¹⁸ *Giudici*, IV, 17-24.

Per comprendere meglio queste analogie riteniamo opportuno descrivere la vicenda neotestamentaria della giovane principessa di Giudea per poi procedere con l'analisi degli avvenimenti che la coinvolgono.

2.1. *Giuditta e il suo libro*

Nella Bibbia ci sono libri che hanno più presa sul lettore; ce ne sono altri che restano più marginali, anche se ciò che evocano interessa il destino di Israele. Il libro di Giuditta è uno di questi ultimi. Oltre a rappresentare l'immagine della debolezza che diventa forza, Giuditta è un'eroina a tutto tondo dal momento che si espone direttamente e ha il coraggio di scendere in battaglia per salvare il suo popolo. Il libro di Giuditta non è presente nel canone ebraico e quindi non ci è tramandato in lingua ebraica. Il testo ci viene riportato nella Bibbia attraverso la *Settanta*, ovvero la versione greca dell'Antico Testamento. Non si tratta di un'opera storica ma di un racconto, una *fabula* limitata a un effetto senza una causa: una città assediata, un'eroina, un'impresa, un trionfo. Ora vedremo in che modo si svolge la vicenda.

Il racconto veterotestamentario si presenta come un testo dalla struttura coerente, semplice e lineare. L'intreccio evoca dapprima la minaccia (I-VII), ovvero la creazione del grande esercito per conquistare il mondo e assediare Betulia, prima di mettere in scena la salvezza (VIII- XV), concludendosi con il "cantico" innalzato per celebrare l'atto eroico posto in essere da Giuditta (XVI). Nell'evoluzione testuale sembra apparire un movimento binario che decostruisce in un secondo tempo le circostanze che precedentemente erano state narrate; uno schema classico di racconti o miti spesso centrato sulla prova che l'eroe, da solo, riesce a superare; dopo di che, come al solito, un'apoteosi finale mostra la comunità unita dal ricordo della minaccia eliminata.

Ma ciò che dà forza al testo non è la sua struttura ma il ricorso agli archetipi. Il libro di Giuditta può essere letto come un racconto o un romanzo in cui re malvagio rappresenta l'antagonista, e Giuditta la celebre eroina che entra in scena per salvare e porre fine al dramma sviluppato nel corso della storia. Il fatto che l'eroe sia un'eroina evidenzia maggiormente il fatto che questa lotta "politica" diventa una "lotta fra sessi".

Il capitolo I si basa sul mito della totalizzazione impossibile. Quando Nabucodonosor deve affrontare Arfacsad fa appello a tutti i popoli della terra, «ma gli abitanti di tutte queste regioni disprezzarono l'ordine di Nabucodonosor re degli

Assiri»¹⁹. Una volta sconfitto il nemico, il «comandante supremo» «giurò per il suo trono e per il suo regno che avrebbe fatto sicura vendetta, devastando con la spada i paesi della Cilicia, di Damasco e dalla Siria, tutte le popolazioni di Moab, gli Ammoniti, tutta la Giudea e tutti gli abitanti dell’Egitto fino al limite dei due mari»²⁰. Così facendo il potente capitano dichiara guerra al mondo intero affinché la pace venga stabilita e il mondo trovi il vero centro, Ninive, dal momento che Ecbatana scomparirà. In un certo senso, c’è il sogno di porre fine a Babele e cancellare “lo spazio della differenza”.

Questo progetto di totalizzazione è spiegato nei capitoli II e III del libro. È soprattutto lo spazio che deve essere unificato: bisogna indurre «un piano di vendetta contro tutta la terra»²¹ e muoversi «contro tutti i paesi di occidente»²². L’enorme esercito di Oloferne ha come obiettivo quello di cancellare tutti i confini e sradicare i popoli e renderli prigionieri «fino agli estremi di tutta la terra»²³. Così, l’esistenza stessa delle nazioni funge da ostacolo e per completare il progetto di totalizzazione si dovrebbe ridurre notevolmente il loro numero. Anche i popoli che accolgono spontaneamente il potere assiro vedono i loro territori devastati, i loro boschi sacri rasi al suolo e le loro divinità sostituite dal vero e unico dio Nabucodonosor. Il re non mira soltanto alla conquista dello spazio geografico, ma anche a quella dell’intero “spazio umano”. Lì ha origine la smoderatezza del progetto, che porterà poi alla caduta.

A tale scopo, i «figli di Israele» si oppongono all’irriducibilità della loro differenza (IV e V). Mentre gli altri popoli offrono le loro ricchezze in cambio della loro vita e accettano l’inevitabile, i Giudei superano la prova della prigionia e temono per l’unica ricchezza che vale, ovvero «il tempio del Signore»²⁴. E mentre Nabucodonosor acquisisce forza dall’immensità del suo esercito, gli israeliti traggono la forza dalla loro unica alleanza con Dio. Questa particolarità, Oloferne la individua immediatamente, nel momento in cui cerca di capire questo strano avversario. Achior, «condottiero di tutti gli Ammoniti», racconta la storia degli ebrei²⁵, sottolineando la

¹⁹ *Giuditta*, I, 11.

²⁰ *Ivi*, 12.

²¹ *Ivi*, II, 1.

²² *Ivi*, II, 6.

²³ *Ivi*, II, 8.

²⁴ *Ivi*, IV, 2.

²⁵ *Ivi*, V, 6-21.

specificità di questo popolo che, a un certo punto abbandonò l'adorazione dei suoi antenati per adorare «il Dio del cielo», conquistando così l'invincibilità. Pragmatico, Achior incoraggia quindi Oloferne a rinunciare al suo progetto “totalitario”²⁶. Per il suo bene, Achior è cacciato dal campo e consegnato ai figli di Israele. Osserviamo l'effetto a specchio: Achior ha indicato un limite, designando un popolo che è un'eccezione; simmetricamente, colui che ha partecipato al progetto di totalizzazione è escluso dalla sua prima comunità, il che ovviamente, annuncia la sua futura integrazione con Israele. E secondo lo stesso processo di inversione, la presenza di Achior a Betulia anticipa la presenza di Giuditta con Oloferne. Ma prima di arrivare a questo punto, è Israele che conosce il rischio di “smembramento”. L'invincibilità annunciata da Achior sembra illusoria quando la città, assetata, si rivolta contro i suoi *leader*, considerati troppo intransigenti²⁷. In un momento, la comunità è divisa e le persone si separano dal divino. È quindi per rimediare a questa doppia spaccatura che Giuditta entra in scena.

Nella presentazione che viene data²⁸, il testo insiste sul fatto che Giuditta, vedova e senza figli, vive soggetta alla Legge ma tagliata fuori dalla città. Ed è dal profondo di questo ritiro che diventa la coscienza di Betulia. Il legame è così ripristinato, Giuditta ricostruirà la comunità, ma staccandosene. In apparenza, la città viene quindi salvata da un'eroina solitaria, ma in realtà, assicurata del sostegno del Signore²⁹. All'armonia tra uomo e Dio rappresentata da Giuditta, si oppone il terrore del diverso rappresentato da Nabucodonosor.

Quando Giuditta lascia la città per il campo (X) con la sua serva³⁰, non è lei che si allontana dalla comunità, poiché in realtà la mano di Dio la accompagna. Inoltre, nel suo primo incontro con Oloferne, Giuditta gioca egregiamente con questa ambiguità: in un certo senso, lei sta per “tradire”, dal momento che annuncia la distruzione

²⁶ *Giuditta*, V, 20-21. «Ora il mio sovrano e signore, se vi è qualche aberrazione in questo popolo perché ha peccato contro il suo Dio, [...] avanziamo e diamo battaglia. Se invece non c'è alcuna trasgressione nella loro gente, il mio signore passi oltre, perché il Signore, che è il loro Dio, non si faccia loro scudo e noi diveniamo oggetto di scherno davanti a tutta la terra.»

²⁷ *Ivi*, VII, 23-29.

²⁸ *Ivi*, VIII, 1-8.

²⁹ *Ivi*, IX, 11. “Perché la tua forza non sta nel numero, né sugli armati si regge il tuo regno: tu sei invece il Dio degli umili, sei il soccorritore dei derelitti, il rifugio dei deboli, il protettore degli sfiduciati, il salvatore dei disperati.”

³⁰ Anche in questo caso osserviamo l'effetto a specchio: Giuditta è spesso accompagnata dalla sua serva come Oloferne dal suo eunuco.

imminente di Betulia; ma questo è un “tradimento legittimo” poiché grazie a questa menzogna potrà introdursi nell’accampamento nemico e liberare la sua città. Mentre Betulia dovrebbe allontanarsi dalla Legge, Giuditta si pone quindi come una figura di vera fede. A modo suo, la donna ripete le parole di Achior sull’invincibilità degli ebrei. Oloferne cambia atteggiamento: quando a parlargli è il consigliere, lo manda via, mentre a Giuditta presta la sua attenzione, offrendole persino di abbracciare la fede di Israele³¹. Una proposta che, per dislocamento, prefigura la futura conversione di Achior.

Allo stesso tempo, Oloferne perde ogni tipo di inibizione e controllo. Dopo aver visto Giuditta, «il [suo] cuore rimase estasiato e si agitò il suo spirito: molto grande era la sua passione per lei; dal giorno in cui l’aveva vista cercava l’occasione di sedurla»³². Il conquistatore viene conquistato. Mentre Giuditta preserva l’integrità del suo corpo, Oloferne si abbandona alla passione. Immaginando Giuditta unita a sé «nella casa del re Nabucodonosor», Oloferne compie, nella sua fantasia, il suo sogno di totalizzazione. Invitare Giuditta alla festa e poi nella sua tenda è davvero un modo per stipulare questa alleanza e portare all’esasperazione il suo piano. Ora, nel bel mezzo della festa, Giuditta resta coerente con il rifiuto impostosi di non oltrepassare il limite mangiando soltanto quello che la sua cameriera ha preparato per lei³³. Diversamente, la festa porta la trasgressione totale del progetto “totalitario” del comandante: Betulia vacilla nella propria fede e si dà forza nella miseria, mentre Oloferne perde coscienza sotto l’effetto del vino³⁴. Osserviamo il simbolismo di questo pasto: da una parte Giuditta riafferma il suo rispetto per la Legge e la sua alleanza con il Signore; dall’altra Oloferne affoga la propria coscienza in un liquido che abolisce i confini.

Naturalmente, questa ingestione di vino anticipa lo zampillio del sangue. Lo svolgimento dell’assassinio conferma un doppio movimento di congiunzione e

³¹ *Giuditta*, XI, 23. «[...] se farai come hai detto, il tuo Dio sarà mio Dio e tu siederai nel palazzo del re Nabucodonosor e sarai famosa in tutto il mondo.».

³² *Ivi*, XII, 16.

³³ *Ivi*, XII, 19.

³⁴ *Ivi*, XII, 20. «[...] bevve abbondantemente tanto vino quanto non ne aveva mai bevuto in un sol giorno da quando era la mondo». Si noti l’iperbole utilizzata per descrivere il quantitativo di vino: questo aspetto può ricollegarsi al concetto espresso all’inizio del capitolo, ovvero quello della Bibbia come testo letterario. La struttura del libro di Giuditta potrebbe coincidere con quella di una fiaba: un’eroina si presenta dotata di una bellezza straordinaria e di un’intelligenza superiore, persuade il nemico e salva il suo popolo. Assistiamo alla morale fiabesca del buono che sconfigge il cattivo.

disgiunzione. Congiunzione tra l'eroina e Dio sottolineata dalla protezione di cui Giuditta beneficia e che le permette di sfuggire al desiderio di Oloferne³⁵. Al contrario l'uccisione di Oloferne sancisce una sproporzione. Ci soffermiamo, infatti, sulle modalità del delitto: colpendo due volte il collo del nemico³⁶ Giuditta uccide Oloferne. La donna decapita la vittima con l'arma dell'avversario, rompendo così l'unità di questo corpo, separando e portando via con sé la testa. La dimensione metaforica del gesto è chiara. Nabucodonosor pretendeva di sostituire l'uno per i molti per rendere i popoli della terra un solo "corpo". Attraverso la decapitazione, Giuditta mostra l'impossibilità di questo sogno smembrando il corpo del generale. Trasportando la testa a Betulia, la vedova dimostra che una delle parti si rifiuta di fondersi nel tutto.

Il libro di Giuditta esordisce presentando un progetto utopico e termina con l'immagine di un ammonita, Achior, desideroso di unirsi a Israele. Avendo visto tali meraviglie, Achior «credette fermamente in Dio, si fece circoncidere e fu aggregato decisamente alla casa d'Israele»³⁷. Abbiamo visto nella prima parte della storia Achior unito a Oloferne e integrato in una nuova comunità; alla testa di Oloferne che rappresenta lo smembramento, risponde la circoncisione di Achior, segno di congiunzione. Questa conversione anticipa l'inno con cui Giuditta predice la conversione del mondo: «Da' a tutto il tuo popolo e ad ogni tribù la prova che sei tu il Signore, il Dio d'ogni potere e d'ogni forza e non c'è altri fuori di te che possa proteggere la stirpe d'Israele.»³⁸

L'epilogo (XV-XVI) completa il processo. Lo smembramento di Oloferne porta la dispersione del nemico, che fugge «in ogni senso nella pianura e su per i monti». Diversamente, la città di Betulia è riunita: i figli di Israele "tutti compatti" piombano sul nemico, saccheggiano l'intero campo e Giuditta viene celebrata da tutta la città³⁹. Il popolo d'Israele riceve come trofeo «la tenda di Oloferne, tutte le argenterie, i divani, i vasi e tutti gli arredi»⁴⁰.

³⁵ *Giuditta*, XIII, 16. «[...] costui si è lasciato ingannare dal mio volto a sua rovina, ma non ha potuto compiere alcun male con me a mia contaminazione e vergogna».

³⁶ *Ivi*, 6-9.

³⁷ *Ivi*, XIV, 10.

³⁸ *Ivi*, IX, 14.

³⁹ *Ivi*, XV, 12- 14. Si osservino le espressioni: «tutte le donne di Israele», «tutto il popolo», «tutte le donne», «tutto Israele».

⁴⁰ *Ivi*, XV, 11.

In questa apoteosi collettiva il destino di Giuditta è il contrappunto. Mentre la città si riconcilia con Dio, Giuditta si allontana dalla comunità. Proprio mentre attraversa il campo di Oloferne e con esso tutta la storia di Betulia, la donna torna al suo isolamento fino a scomparire. Quindi, «la seppellirono nella grotta sepolcrale del marito Manasse»⁴¹. La figura di Oloferne, il grande devastatore che “diede fuoco a tutti i loro campi e votò allo sterminio i loro greggi e armenti”,⁴² viene sostituita dalla tomba di Manasse, buon mietitore, «morto al tempo della mietitura dell’orzo»⁴³. Dopo il grande caos causato dalla guerra e dopo il gesto di Giuditta, l’ordine è ristabilito e la storia può giungere al termine. Julia Kristeva afferma:

L’atto guerriero ottiene da quel momento un valore sacro: apre non un aldilà indeterminato, ma la perennità politica e vitale di un popolo.⁴⁴

I beni, come abbiamo visto, vengono donati alle donne di Israele. Ma cosa è stato della testa, questo oggetto totemico appeso alle mura di Betulia? La Bibbia non ci fornisce nessuna informazione su questo punto. Forse una motivazione risiede nel tentativo, da parte degli autori, di annientare simbolicamente ma definitivamente il capo del re assiro affinché non possa comunicare un’altra verità, la sua verità, e mettere a tacere questo grido interrotto da una scimitarra.

2.2. *Salomè tra i Vangeli di Marco e di Matteo*

«La figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto ad Erode».⁴⁵

Una frase semplice e l’immaginazione si infiamma. Un piccolo aneddoto e il mito si crea. Da sempre la figlia di Erodiade danza e impressiona, da sempre abita gli spiriti e si profila nelle creazioni artistiche. Amata o odiata, la si ritrova nella pittura, nella scultura, in un racconto o in uno spettacolo teatrale, seducente, assassina e danzatrice. Tutto è iniziato quel giorno quando il tetrarca parlò alla ragazza e «le promise con giuramento»⁴⁶ di offrirgli tutto quello che desiderava, e la principessa, «istigata dalla madre», disse: «Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni Battista.»⁴⁷. Quel

⁴¹ *Giuditta*, XVI, 23.

⁴² *Ivi*, II, 27.

⁴³ *Ivi*, VIII, 2.

⁴⁴ Julia KRISTEVA, op. cit., p. 102.

⁴⁵ *Matteo*, XIV, 6.

⁴⁶ *Ivi*, XIV, 7.

⁴⁷ *Ibidem*.

giorno la testa del profeta cadde ai piedi della ballerina. Un potere simile non può che attirare l'attenzione. Tutti si sono sempre chiesti chi fosse questa donna misteriosa. È la Bibbia a fornirci una prima risposta.

La figura di Salomè nasce nel Nuovo Testamento: appare nel Vangelo di Marco e in quello di Matteo. Nel Vangelo di Luca, poi, Erode dichiara di aver fatto tagliare la testa di Giovanni Battista⁴⁸.

Per rendere più chiaro l'intreccio, proponiamo una tabella che metta a confronto i due testi evangelici:

Matteo 14, 1-11 Martirio di Giovanni Battista	Marco, 6, 17-29
<p>In quel tempo il tetrarca Erode ebbe notizia della fama di Gesù. Egli disse ai suoi cortigiani: «Costui è Giovanni il Battista risuscitato dai morti; per ciò la potenza dei miracoli opera in lui». Erode aveva arrestato Giovanni e lo aveva fatto incatenare e gettare in prigione per causa di Erodiade, moglie di Filippo, suo fratello. Giovanni infatti diceva: «Non ti è lecito tenerla!». Benché Erode volesse farlo morire, temeva il popolo perché lo considerava un profeta.</p> <p>Venuto il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode che gli promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: «Dammi</p>	<p>Erode infatti aveva fatto arrestare Giovanni e lo aveva messo in prigione a causa di Erodiade, moglie di suo fratello Filippo, che egli aveva sposato. Giovanni diceva ad Erode: «Non ti è lecito tenere la moglie di tuo fratello». Per questo Erodiade gli portava rancore e avrebbe voluto farlo uccidere, ma non poteva, perché Erode temeva Giovanni, sapendolo giusto e santo, e vigilava su di lui; e anche se nell'ascoltarlo restava molto perplesso, tuttavia lo ascoltava volentieri.</p> <p>Venne però il giorno propizio quando Erode per il suo compleanno fece un banchetto per i grandi della sua corte, gli ufficiali e notabili della Galilea. Entrata la figlia stessa di Erodiade,</p>

⁴⁸ Luca, XIX, 7-9: «Intanto il tetrarca Erode sentì parlare di tutti questi avvenimenti e non sapeva che cosa pensare, perché alcuni dicevano: 'Giovanni è risuscitato dai morti', altri: 'È apparso Elia', e altri ancora: 'È risorto uno degli antichi profeti'. Ma Erode diceva 'Giovanni l'ho fatto decapitare io; chi è dunque costui, del quale sento dire tali cose?'. E cercava di vederlo.»

<p>qui, su un vassoio, la testa di Giovanni Battista». Il re ne fu contristato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre. I suoi discepoli andarono a prendere il cadavere, lo seppellirono e andarono a informarne Gesù.</p>	<p>danzò e piacque a Erode e ai commensali. Allora il re disse alla ragazza: «Chiedimi quello che vuoi e io te lo darò». E le fece questo giuramento: «Qualsiasi cosa mi chiederai, te la darò, fosse anche per la metà del mio regno». La ragazza uscì e disse alla madre: «Che cosa devo chiedere?» Quella rispose: «La testa di Giovanni il Battista». Ed entrata di corsa dal re fece la richiesta dicendo: «Voglio che tu mi dia subito su un vassoio la testa di Giovanni il Battista». Il re ne fu rattristato; tuttavia, a motivo del giuramento e dei commensali, non volle opporle un rifiuto. E subito mandò una guardia con l'ordine che gli fosse portata la testa. La guardia andò, lo decapitò in prigione e portò la testa su un vassoio, la diede alla ragazza e la ragazza la diede a sua madre. I discepoli di Giovanni, saputo la cosa, vennero, ne presero il cadavere e lo posero in un sepolcro.</p>
---	---

Seppur con qualche divergenza di intreccio, la trama principale resta la stessa in entrambi i testi. La figlia di Erodiade, descritta come un personaggio secondario, senza nome, compare soltanto per danzare, domandare la testa del profeta e scomparire. La lettura dei due testi testamentari mette subito in evidenza due tensioni antagoniste. Inizialmente si stabilisce una sorta di rapporto di scambio secondo il quale Salomè danza in cambio della testa del Battista: si insinua così un *fil rouge* tra la danza e il

crimine. Questa tensione tra “dare e prendere” confluisce in un’altra ancora più profonda, quella tra la vita e la morte. Infatti, danzando, Salomè ottiene la morte di Giovanni. Questa è la danza che ha come ricompensa la testa del profeta. Salomè sembra rappresentare non l’artista ma l’opera d’arte per la quale l’artista è pronto a tutto. Non a caso il mito della danzatrice biblica diventa più un mito artistico che femminile: la figlia di Erodiade balla e questo fa di lei un’artista, una creatrice. Tuttavia è ella stessa la creazione poiché è il suo stesso corpo che danza. Ed è così che la donna si conferma come l’Artista che diventa l’Opera d’arte. La morte di Giovanni Battista implica il valore stesso di questa opera e di questo spettacolo. Inaccessibile e sfuggente dal momento che è assente negli episodi biblici, la danza di Salomè sembra essere il miraggio artistico o meglio il miraggio della perfezione artistica, quest’opera assoluta di fronte alla quale si perde la testa: potremmo vedere in Salomè un boia che decapita con la danza la sua vittima, una vittima sacrificale.

Dal momento in cui la ragazza domanda la testa del Battista, il suo desiderio combacia esattamente con quello della madre poiché è lei la vera mandante della decapitazione. E questo desiderio coinvolge più individui: i commensali e la folla. Questa massa va a sostituire il desiderio di Erode di salvare Giovanni Battista e fa in modo che il tetrarca si senta obbligato a cedere alla decisione omicida. Si tratta dunque di un sacrificio, quello del profeta, che a suo svantaggio ha canalizzato tutti i desideri che la danza ha provocato e che morirà per placare tutte le voglie e i furori. Qualcosa però turba la danza di Salomè la quale sembra essere lo strumento di un crimine premeditato ed è in questo punto che facciamo intervenire un personaggio dal ruolo primordiale, sebbene non sia rievocato nell’episodio che ci interessa: Gesù Cristo.

Infatti, Giovanni Battista deve morire per lasciare il posto al Messia affinché quest’ultimo possa consolidare la sua influenza. Il profeta, non a caso, afferma: «Egli deve crescere e io invece diminuire»⁴⁹. Giovanni muore e si sacrifica per dare spazio a Cristo. La tensione evidenziata all’inizio si annulla dal momento in cui Salomè e il Battista hanno lo stesso obiettivo: rendere possibile l’avvento di Cristo.

In questa prospettiva spirituale, bisogna riflettere anche sul simbolismo della decapitazione. Come abbiamo osservato nel primo capitolo, la testa rappresenta «l’esprit manifesté»: essa raffigura la spiritualità, ovvero ciò che c’è di più elevato,

⁴⁹ *Giovanni*, III, 30.

concreto o primitivo. È come se con la decapitazione di Giovanni Battista si volesse separare la materia grigia dalla bianca; come se si volesse staccare lo spirito dalla materia affinché la spiritualità risalti.

3. I volti di Giuditta e Salomè: storia, forme e fortuna di due miti

Nella tradizione cristiana le figure di Salomè e Giuditta sono sempre apparse come delle creature sanguinarie e diaboliche assassine, specialmente per la decapitazione di san Giovanni Battista e quella di Oloferne. Come nell'iconografia così in letteratura, queste due figure vengono rappresentate come delle donne pericolose colme di erotismo e sensualità. Basti pensare alle innumerevoli raffigurazioni artistiche che le ritraggono con la testa sanguinante della loro vittima⁵⁰. Il contrasto tra una donna dalla bellezza disarmante e la testa di un morto ha reso queste due donne protagoniste di diversi quadri del Rinascimento e del Barocco. È in questo periodo, infatti, che incontriamo Caravaggio⁵¹. Seguendo lo stesso esempio anche Artemisia Gentileschi ritrae la scena della decapitazione di Oloferne: la pittrice coglie l'occasione per rappresentare un momento particolare della propria vita. L'artista aveva subito delle violenze da parte di un uomo e per vendicare lo stupro si identifica in Giuditta e taglia la testa al proprio violentatore (Figura 14). A partire dal XVI secolo il numero delle opere su queste vicende diventa sempre più considerevole.

Di pari passo anche la letteratura fa di queste due donne le sue protagoniste. Le riscritture del mito praticano talvolta la strada opposta a quella tracciata dalle Sacre Scritture, proponendo soluzioni alternative o fedeli alla fonte biblica. Le diverse rielaborazioni appaiono significative e ci aiutano a comprendere meglio la maniera con cui queste “figures mythiques” si sono insediate nell'immaginario collettivo e come i

⁵⁰ Cfr. Guido VITALETTI, *Salomè nella leggenda e nell'arte*, Edizione Lux, Roma, 1908; Fulvio SALVADORI, *Visioni del femminile nella storia e nell'arte*, Giunti, Firenze, 2005.

⁵¹ Da sempre attratto dal corpo umano in *extremis*, Michelangelo Merisi ha realizzato, soprattutto negli ultimi anni della sua esistenza, diverse opere che ritraggono scene di decapitazioni o teste mozze. La sequenza caravaggesca sulle decapitazioni si apre nel 1597 con *Medusa* (Figura 6). Successivamente le scene riprodotte riguardano gli episodi biblici di Davide, Giuditta e Salomè. Forniamo qui un elenco: *Davide e Golia* (Figura 7); *Giuditta che decapita Oloferne* (Figura 8); *Davide con la testa di Golia* (Figura 9); *Salomè con la testa del Battista* (Figura 10); *La decollazione di san Giovanni Battista* (Figura 11); *Salomè con la testa del Battista* (Figura 12); *Davide con la testa di Golia* (Figura 13).

Cfr. Alessandro GIARDINO, *Beheading: The Lesson of Caravaggio*, St. Lawrence University, NeMLA Italian Studies, Vol. 37, Dicembre 2016, pp. 158-177.

diversi autori hanno ritratto la scena della decapitazione, talvolta poco descritta o completamente assente.

3.1. *La Iudit di Della Valle: una decapitazione “fedele”*

«Portavoce pienamente convinto e pugnacemente militante dei valori dell’ortodossia cattolica»⁵², Federico Della Valle aveva già ritratto una scena di decapitazione. Infatti nella tragedia *Reina di Scozia* racconta la vita di Maria Stuarda, la cui morte per decapitazione venne interpretata dall’Europa cattolica come un martirio. La regina, per restare fedele alla sua fede, scelse di sacrificare la propria esistenza morendo da condannata. Successivamente, nel 1627, Federico Della Valle pubblica a Milano una tragedia in versi di argomento biblico sotto il titolo *Iudit*. Insieme all’eroina di Betulia, l’autore pubblica anche la storia di Ester, personaggio anch’essa delle Sacre Scritture. *Ester* viene riconosciuta dalla critica come vicina, per stile e ispirazione, alla *Iudit*⁵³. L’opera teatrale si inserisce in un contesto storico molto particolare: Milano in quegli anni era dominata dallo spirito della controriforma e la letteratura, fortemente influenzata dagli spagnoli, presentava temi religiosi e a carattere morale⁵⁴. Oltre a riprodurre quasi fedelmente la vicenda biblica, Della Valle si inserisce nello scenario della produzione teatrale italiana del momento, ricreando gli ambienti cortigiani del suo tempo.

Il polimorfismo della figura di Giuditta ha permesso la creazione di diversi aspetti che da sempre hanno caratterizzato il profilo della vedova israelita. Nella *Gerusalemme Liberata* (1575) di Tasso, il personaggio di Armida reincarna il potere nascosto di Giuditta la quale, attraverso la sua scaltrezza ed eloquenza, si introduce nell’accampamento nemico e sconfigge il popolo assiro. Anche l’autore astigiano, seguendo l’esempio del drammaturgo sorrentino, contribuisce a riaffermare la dote ingannatrice della Giuditta del XVI e XVII secolo; basti pensare alle parole di Vagao, quando, scoprendo il cadavere di Oloferne, dice: «Miseri, in treccia e’n gonna / ha combattuto, ha vinto i forti Assiri / ingannatrice donna!»⁵⁵

⁵² Fulvio SENARDI, *In nome di un Dio nascosto: la Iudit di Federico della Valle*, Nuova Corvina, Numero 11, 2002, p. 71.

⁵³ Nello stesso volume sottotitolato *Tragedie*, Della Valle ci propone due riscritture delle storie bibliche di Giuditta ed Ester.

⁵⁴ Fulvio SENARDI, op. cit., p. 71.

⁵⁵ Federico DELLA VALLE, *Iudit* in *Opere*, Sicania, Messina, 2005, p. 263.

Oltre a quest'aspetto, troviamo nel testo valliano alcuni passaggi che esaltano la bellezza disarmante di questa donna, caratteristica già biblica, accresciuta dall'arte e dall'ornamento: «La bella ebrea, se basta dirsi bella / cosa che molto piaccia a gli occhi miei, [...]»⁵⁶; «Bellezza sovra ogni altra avventurosa, / poi ch'è giunta a piacer a gli occhi miei, [...]»⁵⁷; «O Iudit bella, / tu sei dolce e cara / a gli occhi miei; me il tuo volto alletta, / e mi tira a partir teco le mense / et il gemmato letto [...]»⁵⁸; «Bellezza è sempre bella, / et ella di se stessa è veste e fregio, / e più piace più nuda, / o meno adorna almeno.»⁵⁹

Giunta all'accampamento, Giuditta mette in atto la sua strategia di seduzione. La bella eroina si presenta agli occhi di Vagao, il fedele servo di Oloferne, il quale rende partecipe della sua visione il lettore:

Era in semplice gonna, / e l'aurea testa in fasce intorte avolta, / come notturno ciel par che richieda. / Seco era la sua ancella. / Al mio apparir la bella fronte ha sciolto / de le bende ravvolte, / credo per far onore / a me che servo al seggio/ de le glorie et onori, / o per tòrsi dal volto / i limpidi sudori;⁶⁰

Catapultata in una dimensione ormai sovranaturale, la figura di Giuditta ci appare come una donna accattivante dal fascino irresistibile. La vedova subisce un cambiamento: la «umil riverente anzi pur dea»⁶¹ diventa una donna dalla «veste succinta, / scarmigliata le chiome ancor che d'oro, / e molle di sudor e polverosa»⁶².

Vagao assiste alla svestizione progressiva di Giuditta che seduce sempre di più Oloferne: «[...] e veggio lei / che, delicata assisa e parte stanca, / a la dorata testa toglie il notturno velo, et apre il cielo / de le bellezze ascose»⁶³; «Mentre si scinge e si distoglie, giunta / a la più interna gonna, [...]»⁶⁴. Ed è proprio con questa tattica che Giuditta raggiunge il suo scopo e libera il suo popolo dal nemico. La parte finale della tragedia si apre con la liberazione di Betulia e il rinvenimento del corpo lacerato di Oloferne.

⁵⁶ Federico DELLA VALLE, op. cit., p. 204.

⁵⁷ Ivi, p. 205.

⁵⁸ Ivi, p. 211.

⁵⁹ Ivi, p. 215.

⁶⁰ Ivi, p. 216.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 217.

⁶³ Ivi, p. 229.

⁶⁴ Ivi, p. 230.

Il momento più significativo è certamente quello della decapitazione. L'effetto di maggiore impatto è raggiunto nel momento in cui la serva Abra racconta simultaneamente lo svolgersi dell'azione al di là della cortina del letto di Oloferne:

Tutta tremo, son piuma / a gran soffio di vento: / non ho cuor, non ho spirito, / se non a lo spavento. / Che farà la mia donna? / Arrischiati pensieri / parmi che n' sé raggiri; / né so che me ne spero. / Signor, che tutto guidi e tutto fai, / mira, soccorri, aita / donna che, qual tu vedi, / sol da te spera aita. / Misera me, d'aver sentito parmi / gemito colà entro! / O mia donna, che fie?⁶⁵

Nell'opera, la scena della decapitazione viene descritta attraverso le parole del coro che la ritraggono come «cadaverosa»⁶⁶. Il servo, recatosi nella tenda di Oloferne, è il primo ad assistere allo spettacolo e dice:

[...] come egli vacilla / co'l capo e con le membra / tremole già cadenti, veder parmi / ch'al padiglion giungendo avrà bisogno / più di letto che d'armi.⁶⁷

Emblematico è il passaggio nel quale Iudit, intenta a lasciare l'accampamento nemico, descrive la vittima e chiede alla sua ancella di porre la testa nel sacco:

Lascio il precipe e'l letto, / a cui mia pudicizia era promessa, / e la mercé qui porto / de le dolcezze date al sen lascivo / di fortunato amante. / Fu pria Oloferne del mio amor ferito; / or il misero è morto, / e qui meco di lui gran parte porto. / Prendi, Abra, prendi e involvi / in quest'aurato panno a lui rapito / il capo del Levante.⁶⁸

Della Valle utilizza l'espressione «capo del Levante» probabilmente per indicare che la testa del comandante assiro non solo rappresenta la parte principale del suo popolo, ma anche il fulcro dell'Oriente, il punto in cui sorge il sole e nasce il giorno nuovo. Sinardi dice:

L'intero organismo drammaturgico troverà infine il suo culmine nel gesto sacrificale di Iudit che decapita Oloferne assopito, colpendo l'uomo e il simbolo dell'empio potere che dava legge all'Oriente ed al Levante.⁶⁹

⁶⁵ Federico DELLA VALLE, op. cit., pp. 255-256.

⁶⁶ Ivi, p. 249. Anche Vagao, servo fedele di Oloferne, parlando con Arimaspe, descrive la scena del delitto: «(ahi dolorosa / orrida lagrimosa / vista!), veggio di sangue oscuri e tinti / et origlieri e letto. / Tremando più discopro ahi, e rimiro / caduto e teso in terra il corpo ignudo / del mio caro signore, / immerso, si può dir, in negro sangue, / senza la testa, ahi lasso, / senza la regia testa!» Cfr Ivi, p. 264. Arimaspe risponde fornendoci un'altra descrizione: «Alza tu quella tenda, e de l'estremo danno abbian la vista gli occhi come n'ha il cuor l'affanno. O spettacolo orrendo! / O di somma sciagura /fiera imagine oscura! / Miserabile tronco / miserabile avanzo / di misero signore, / tutto mi fa timore / tutto m'empì d'orrore!» Ivi, p. 265.

⁶⁷ Ivi, p. 251.

⁶⁸ Ivi, p. 256.

⁶⁹ Fulvio SENARDI, op. cit., p. 82.

Incarnando quindi gli ideali della Controriforma, Della Valle ci invita a osservare l'assassinio di Giuditta come un gesto di solidarietà. Seguendo le orme dell'eroina biblica la Giuditta valliana, mossa da un sentimento di collettività, salva il suo popolo. Riflessioni politiche caratterizzano l'opera che porta il lettore a riflettere sui diversi principi su cui si fonda la società seicentesca, come quello della superbia del potere: così si conclude l'opera: «Già veggio, già 'l cuor sente / che d'orgoglioso re superba voglia / a la soggetta gente / sempre è di danno o doglia, / spesso costa la vita»⁷⁰.

3.2. *La Judith di Giraudoux: un'arma per la decapitazione*

Tra gli scrittori che hanno trattato la vicenda biblica di Giuditta, alcuni hanno mostrato poco interesse nei confronti della scena della decapitazione. Tra questi troviamo il drammaturgo francese Jean Giraudoux. Siamo nel XX secolo, un periodo dove la questione delle razze e l'antisemitismo sono argomenti molto dibattuti. Assistiamo a una vera e propria crisi d'identità del personaggio eponimo di Giuditta, il quale si allontana dai comuni modelli di seduttrice, ingannatrice e castratrice. Giraudoux tenta di contraddire il mito aggiungendo dei dettagli originali: nel racconto biblico la protagonista è vedova mentre nell'opera novecentesca è vergine e si innamora di Oloferne, suo storico nemico. Il mito si ricongiunge soltanto nell'ultimo atto quando lo spettatore assiste alla morte del re e la giovane fanciulla è pronta a diventare «Giuditta la santa»⁷¹.

L'opera teatrale si apre con una richiesta di salvezza da parte del popolo che può essere soddisfatta solo da Judith, una giovane borghese di vent'anni. La protagonista non manifesta nessun tipo di atteggiamento eroico bensì rifiuta di credere alla profezia secondo la quale il suo villaggio sarà portato in salvo dalla "plus pure et la plus belle"⁷² delle ragazze di Israele. È emancipata, apprezza gli eventi mondani, danza e pratica dello sport⁷³. Al contrario di ogni sacralizzazione, Giuditta descrive se stessa come «la plus frivole, la plus coquette, la plus changeante»⁷⁴. Ironica, sensuale e «infidèle à

⁷⁰ Federico DELLA VALLE, op. cit., p. 266.

⁷¹ « Que votre procession approche... Judith la sainte est prête ». Jean GIRAUDOUX, *Judith*, in *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1982, p. 276.

⁷² Ivi, p. 200.

⁷³ Ivi, p. 204.

⁷⁴ Ivi, p. 206.

chaque beau jeune homme»⁷⁵ Giuditta è accompagnata da Suzanne, una prostituta consapevole della fama della *filles*.

L'Oloferne di Giraudoux non ha niente a che fare con il crudele comandante della Bibbia o di Della Valle: egli è un Don Giovanni cortigiano che parla come un poeta. Egli offre a Giuditta un mondo senza Dio dove l'unica regola da rispettare è abbandonarsi al piacere e cedere alle tentazioni. Quello che fa Giraudoux è una desacralizzazione della figura di Giuditta: l'eroina conquista e accetta di condividere senza ostacoli il suo piacere con Oloferne. E se inizialmente lo fa per preservare il loro amore da tutte le contaminazioni esterne, recandosi nel suo campo, non fa altro che dargli un valore immortale. Ella rivendica la responsabilità del suo atto compiuto esclusivamente per amore. Ma le persone non vogliono comprenderla - ed è qui che si sintetizza tutto il suo dramma - né il suo fidanzato, né Suzanne né i preti, per i quali non esiste che una verità ufficiale e religiosa. La comparsa sulla scena di un angelo conferma la volontà dell'azione di Giuditta: l'amore per Oloferne e per Dio. La protagonista è costretta a "redimersi" per compiacere il popolo e le sue ottuse convinzioni.

La scena esplicita della decapitazione nell'opera non viene mai descritta ma il collegamento alla sua rappresentazione è rafforzato dalla ripetizione del vocabolo "poignard", il quale rimanda il lettore non troppo velatamente al momento in cui Giuditta decapita Oloferne⁷⁶. La menzione del termine non fa altro che preparare lo scontro che sta per realizzarsi; anzi, è la stessa Giuditta a parlare di un vero e proprio duello: «Je veux dire que rien ne me sera épargné, que le duel Judith-Holopherne est devenu celui d'un corps brun et d'un corps blond.»⁷⁷

Ritroviamo quest'oggetto come arma di difesa, più precisamente nella didascalia che descrive la scena del bacio tra Egon e Giuditta:

Judith méfiante, pose un baiser sur le front d'Egon. Aussitôt il l'embrasse à pleines lèvres, la prenant à bras-le-corps, pendant que s'élèvent tous les cris de moquerie et de dérision. Judith s'est débattue et libérée. Elle est au milieu de la ronde, son poignard à la main⁷⁸.

⁷⁵ Jean GIRAUDOUX, op. cit., p. 216.

⁷⁶ L'arma indispensabile di Giuditta affinché l'omicidio di Oloferne si compia. La prima volta le viene dato da Jean quando decide di partire per recarsi nel campo nemico (I, 6, p. 219) e la seconda a donarglielo è Suzanne (I, 8, p. 226).

⁷⁷ Ivi, p. 251.

⁷⁸ Ivi, pp. 239-240.

Invece di proteggerla dai vagabondi durante l'avanzata nell'accampamento nemico, come aveva predetto Jean, il pugnale diventa strumento della sua salvezza nella tenda di Oloferne. Inoltre, se l'arma le viene data da Jean, il vittorioso ufficiale, essa diviene il mezzo di una sorta di rivincita durante il combattimento di una giovane ragazza contro gli ufficiali di Oloferne. L'arma riappare nel primo dialogo tra Giuditta e Oloferne: «Vous ne sentez pas un poignard, sous ma robe?»⁷⁹ Questo è l'orgoglio dell'eroina che provoca il nemico mettendolo alla prova. Contrariamente all'ingenuo assiro veterotestamentario, Oloferne non cade nella trappola di Giuditta e dimostra di avere coraggio e di non temere l'arma:

«Je le sens comme une partie de ton corps, durcie pour moi. Elle seule est dure d'ailleurs. Me crois-tu assez neuf pour ne pas sentir ce corps soudain sans résistance, sans vertèbres, un corps amoureux, quoi! Tu es l'abandon tendu sur un poignard.»⁸⁰

Le parole di Oloferne alludono a una morte violenta causata da un oggetto fallico. L'ambiguità di questa immagine ci riporta a riflettere su un aspetto simbolico della testa, quello della castrazione.

La psicanalisi freudiana ci viene in aiuto nell'interpretazione della *pièce* di Giraudoux; infatti Freud, dando una propria definizione di decapitazione, intesa come «una vendetta contro la deflorazione»⁸¹, ci fornisce nell'*Interpretazione dei sogni* due esempi sull'angoscia di evirazione:

1. «Un bambino di tre anni e cinque mesi, per il quale il ritorno del padre dal fronte è certamente scomodo, si sveglia una mattina sconvolto e agitato e ripete continuamente la domanda: 'perché papà portava la sua testa su un piatto? Questa notte portava la sua testa su un piatto?'».

2. «Uno studente, attualmente sofferente di una grave nevrosi ossessiva, rammenta di aver avuto più volte, a sei anni di età, il sogno seguente: va dal barbiere per farsi tagliare i capelli. Qui gli si fa incontro una donna grande con tratti severi e gli taglia la testa. Nella donna egli riconosce sua madre»⁸².

L'immagine della madre che taglia la testa al bambino ha influenzato racconti e miti universali che tendono a rappresentare la donna con uno strumento fallico, il cui

⁷⁹ Jean GIRAUDOUX, op. cit., p. 243.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Julia KRISTEVA, op.cit., p. 102.

⁸² Sigmund FREUD, *L'interpretazione dei sogni (1900)*, Boringhieri, Milano, 1973, p. 338.

obiettivo è quello di riportare l'equilibrio perduto. Spesso infatti Giuditta è rappresentata con una spada, simbolo della sua forza e la sua virilità. Questo si ricollega al testo di Giraudoux quando l'autore sostituisce la parola "poignard" con "glaive", cioè "spada":

*"Et depuis deux jours, Judith portait son glaive sous sa robe. Et il heurtait sa chair et ses genoux à chaque mouvement, à chaque alarme, comme le battant dans sa cloche."*⁸³

La sostituzione del termine moderno "poignard" con la parola biblica "glaive" è l'azione che porta la tragedia moderna a ricongiungersi con l'ipotesto biblico. Tuttavia, più di una volta, l'arma è associata a una metafora che fa di essa un oggetto diverso da quello che realmente rappresenta. Con l'immagine della campana l'autore associa il movimento del pugnale di Giuditta a quello del suo battente, più lungo all'andata che al ritorno della corda. Questa analogia fa eco alla scena nella quale Jean mette in guardia Giuditta dai malviventi che potrebbe incontrare e le ricorda il lungo cammino che l'aspetta fino all'accampamento nemico⁸⁴. Con un'evidente ellissi, Giraudoux fa sparire l'arma del delitto proprio come il corpo di Oloferne alla fine del secondo atto. Solo nella parte finale dell'opera ritroviamo la testa dell'ufficiale in mano a Jean che la mostra al popolo e la fa sfilare lungo tutto il campo⁸⁵. Possiamo dire che quest'omicidio ha per l'autore qualcosa di indicibile, un gesto che vuol essere ambivalente, una fusione di amore e odio. Abbiamo dell'assassinio una versione inedita, quella della guardia, secondo la quale Dio e gli angeli sono intervenuti al momento fatidico:

*«Et, délirants, nous préparions déjà rivet et cheville qui t'empêcheraient de tirer à toi le poignard du cadavre. Et quand te vint l'idée de poser sur le cercle la pointe... [...] Et quand te vint l'idée de poser sur le cercle la pointe, tous nous bondîmes sur toi, centuplant ta pesée.»*⁸⁶

Inoltre secondo la guardia, l'amante di Oloferne compie questo gesto mosso da un sentimento di odio:

⁸³ Jean GIRAUDOUX, op. cit., p. 263.

⁸⁴ Ivi, p. 219.

⁸⁵ Ivi, p. 263.

⁸⁶ Ivi, pp. 272-273.

«Et soudain, tout disparut de ta vue, excepté un cercle exsangue sur la poitrine du dormeur, un cercle étroit et brillant, [...] au centre de cet homme que tu croyais aimer, ce cercle, tu te pris à le surveiller et à le détester comme une cible! [...]»⁸⁷

Singolare la nascita dell'odio nello sguardo fisso sul punto del corpo dell'altro che diventa il punto focale. L'anafora rappresentata dalla parola «cercle» sottolinea il concetto di centro suggerito dall'idea dell'omicidio attraverso l'analogia del bersaglio. L'immagine della puntura permette di unire la morte inflitta con la morte auspicata: «Et quand, lui mort, tu attendis enfantinement la mort, sans bouger, comme l'abeille après sa piqûre [...]»⁸⁸. La passività di Giuditta dopo l'omicidio fa scomparire l'arma. Il pugnale, come il pungiglione dell'ape, colpisce una volta soltanto. La versione della guardia ci descrive come la volontà divina e l'inconscio si siano combinati. Il ruolo ambiguo del pugnale dona a questo motivo dell'opera di Giraudoux un'importanza mai accordata prima, raggiungendo in questo modo le raffigurazioni artistiche che, attraverso mezzi plastici, valorizzano l'arma del delitto.

3.3. *La testa del Battista tra Flaubert e D'Annunzio*

Se il mito di Salomè, comunemente associato a quello della decollazione di san Giovanni Battista ha ispirato numerosi artisti a partire dal Medioevo, soprattutto nel campo della pittura, è solo a partire dalla metà del XIX secolo che esso diventa un tema quasi ossessivo. Dalle figure del pittore Delacroix a quelle di Moreau, dalla Germania di Heine alla Francia di Huysmans e Laforgue, la figura di Salomè, talvolta contrapposta e confusa con quella della madre, domina la scena del simbolismo e del decadentismo europei. Il simbolismo cerca non soltanto di ricostruire la coppia mitica di Salomè e Giovanni Battista ma anche di portare in primo piano il Precursore. Superando la convenzione narrativa e la dimensione religiosa, la coppia antagonista invita a diverse interpretazioni di una decapitazione anche simbolica.

Prima di addentrarci nel punto focale dell'argomento, riteniamo opportuno precisare che le opere che hanno ritratto la vicenda biblica del Battista sono strettamente connesse alle numerose leggende locali che legano la figura di Salomè al folklore.

⁸⁷ Jean GIRAUDOUX, op. cit., pp. 272-273.

⁸⁸ *Ibidem*.

La storia della decollazione di san Giovanni rappresenta l'episodio significativo attraverso il quale il mondo pagano, incarnato nei personaggi di Erode e Salomè, rivendica la propria potenza contro gli attacchi della cristianità. Il banchetto di Erode sarà l'ultima festa, l'ultima vittoria degli avversari del cristianesimo. Una sorta di punto estremo, l'apoteosi finale del male raffigurato da una donna che danza e da una madre che istiga. La decapitazione del Battista rappresenta il sacrificio fondatore del tempo nuovo, l'alba del Cristianesimo. Tema cardine dunque, momento cruciale di passaggio tra due ere. Allo stesso modo la figura di Giovanni, ultimo profeta di Cristo, fa da collante tra Antico e Nuovo Testamento. Ed è proprio in questo momento che intervengono Erodiade e Salomè.

Nel Medioevo⁸⁹ Salomè ed Erodiade compaiono in diverse leggende, soprattutto durante i riti popolari celebrati per le feste della nascita di Giovanni Battista, il 24 giugno. Il testo considerato fondamentale per la diffusione del racconto sulla decapitazione del Battista è quello di Iacopo Da Varazze, *la Legenda aurea*. Oltre a proporre un capitolo sulla nascita di San Giovanni (LXXXVI), l'autore dedica alcune pagine alla festa che celebra la decollazione del santo (CXXV), la quale è strettamente connessa a quattro aspetti principali: la decollazione, la cremazione delle ossa, il ritrovamento del suo capo e la traslazione del dito e la costruzione della chiesa a lui dedicata. Numerose, inoltre, sono le leggende legate alla morte di Erodiade e Salomè: alcuni dicono che Erodiade tenne con sé il capo di Giovanni che offese allegramente fino al giorno in cui la testa le soffiò contro e morì; altri affermano che ella morì in esilio con il marito Erode e che la figlia, camminando, cadde su una lastra di ghiaccio, morendo annegata, o altre versioni attestano che venne inghiottita dalla terra⁹⁰.

L'*Hérodias* di Flaubert è probabilmente uno dei testi più fedeli all'ipotesi biblica. Ultimo elemento del trittico dei *Trois contes* (1877), si presenta come l'affresco dell'episodio che ritrae la morte di Giovanni Battista. Tutte le azioni si svolgono in un giorno fatidico, quello del compleanno di Erode. Dopo aver descritto la situazione

⁸⁹ Per un ulteriore approfondimento si consulti l'articolo di Barbara Ferrari sulla figura di Giovanni Battista nella letteratura medioevale. Cfr. Barbara FERRARI, *Saintetés de Jean-Baptiste: le témoignage des vies françaises médiévales*, in Liana NISSIM, Alessandra PREDÀ, *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Cisalpino, Milano, 2012, pp. 47-62.

⁹⁰ Iacopo DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Einaudi, Torino, 1995, pp. 452-461, pp. 702-713.

politica dell'epoca e i rapporti tra i diversi personaggi, il narratore sposta l'attenzione sulla serata del compleanno del tetrarca.

Istigata dalla madre, Salomè chiede e ottiene da Erode la testa di Iaoanan, che compare su di un piatto ed entra nella sala del banchetto dove cenano i convitati. Uscendo dalla prigione, paragonata a una cavità orale, la testa del santo è, per così dire, vomitata. Ma la decapitazione del profeta può allo stesso modo essere considerata come un'interruzione di comunicazione, poiché impedisce alle parole profetiche di raggiungere il mondo esterno. Anzi, questa interruzione non è altro che un'illusione, dal momento che il Battista continua a influenzare i suoi discepoli anche dopo la sua morte.

L'episodio della festa non ha soltanto la forma di una cerimonia alimentare, ma anche quella di una cerimonia religiosa, specificatamente quella di un rito sacrificale che permette la vendetta di Erode su Iaoanan. Dopo la danza di Salomè, il silenzio incombe sulla scena. È come se la decapitazione del Battista avesse placato gli animi degli oppositori: dopo le grida e le ingiurie rivolte al boia per il mancato tentativo di uccidere Giovanni, nessuna parola viene pronunciata:

Mannaëi sortit, en se cachant la face. Les convives trouvèrent le temps encore plus long que la première fois. On s'ennuyait. Tout à coup, un bruit de pas se répercuta dans les couloirs. Le malaise devenait intolérable. La tête entra.⁹¹

La testa acquista autonomia e come un uomo entra nella sala e viene descritta dall'autore in maniera dettagliata:

La lame aiguë de l'instrument, glissant du haut en bas, avait entamé la mâchoire. Une convulsion trait les coins de la bouche. Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles [...].⁹²

Alcuni critici hanno individuato nella decapitazione del santo anche quella di Erode⁹³. Oltre alla reazione del tetrarca alla vista dell'«objet lugubre», anche i

⁹¹ Gustave FLAUBERT, *Trois Contes*, in *Œuvres II*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, p. 677.

⁹² Ivi, pp. 677-678.

⁹³ «La décapitation qui suit la danse dans le conte n'est pas seulement celle de Iaoanan mais aussi celle d'Antipas, et cette gémellité symbolique se réalise dans le vis-à-vis proprement spéculaire du mélancolique et du décapité, de la tête du Tétrarque et de celle du prophète ». Cfr. Bertrand MARCHAL, *Salomé entre verse et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Corti, Paris, 2005, p. 151. «La description d'Hérode, solitaire dans la pénombre de la salle du festin désertée, est focalisée, de façon significative, sur son visage : 'les mains contre ses tempes, en regardant toujours la tête coupée'. Hérode est décapité.» Cfr. Lucette CZYBA, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1983, p. 292.

«candélabres à l'entour [che] envoyaient des rayons»⁹⁴ riportano a una sorta di contrapposizione fra Erode e Giovanni. Il testo infatti dice:

Les panneaux de la tribune d'or se déployèrent tout à coup; et la splendeur des cierges, entre ses esclaves et des festons d'anémones, Hérodiade apparut, - coiffée d'une mitre assyrienne qu'une mentonnière attachait à son front [...].⁹⁵

Lo splendore delle candele attorno alla figura di Erode prefigura i raggi del candelabro posti attorno al capo del Battista. È come se la decollazione di Giovanni non volesse lasciare incolume nessuno dei tre antagonisti, Salomè, Erode ed Erodiade, tutti marchiati da una decapitazione politica. Le uniche parole rimaste sono quelle del discepolo Phanuel: “Console-toi! Il est descendu chez les morts annoncer le Christ”⁹⁶. Il racconto termina con i tre discepoli che abbandonano la città di Machærous con la testa “lourde”⁹⁷ del profeta.

Non vi è figura più monumentale del decadentismo di Gabriele D'Annunzio, da sempre affascinato dal tema della *femme fatale*. Già le protagoniste dei suoi romanzi come Ippolita Sanzio o Elena Muti rispecchiano questo modello di donna assai diffuso nella seconda metà del XIX secolo.

Gabriele D'Annunzio, nel suo sonetto *Erodiade* dell'*Intermezzo* (1884), si distingue dal modello di Flaubert:

Su 'l suo letto di cedro e d'oro è insonne / Erodiade al fianco del Tetrarca, / pavidamente
gemendo l'aura varca / i profondi atrii selve di colonne. / Per lei sopire levano le donne/
Un canto lene, mentre in ciel s'inarca / La pura luna. Al fianco del Tetrarca / Pavidamente
sta la concubina insonne. / Ecco su 'l piatto il capo del Battista / E il nero sangue e la gran
barba irsuta / E le palpebre atroci ancora aperte / E le pupille orribili e la trista / Bocca
che sì gran ruggito avea muta / E la mascella leonina inerte.⁹⁸

In un ambiente quasi teatrale, D'Annunzio ci mostra Erodiade, avvolta di mistero. Il canto delle ancelle si innalza senza placare la sua irrequietezza. Il componimento descrive il momento successivo alla decapitazione, il clima di terrore che pervade la

⁹⁴ Gustave FLAUBERT, op. cit., p. 678.

⁹⁵ Ivi, p. 674.

⁹⁶ Ivi, p. 678.

⁹⁷ Oltre ad attribuire un valore sovranaturale al capo di Giovanni, probabilmente Flaubert vuole, far riferimento alla dimensione sproporzionata della testa rispetto alle piccole mani dei discepoli, semplici fedeli, e al potere religioso che questa reliquia può possedere. Ricordiamo le diverse leggende agiografiche che riportano episodi simili. Su questo argomento, però, ritorneremo più approfonditamente nel capitolo successivo.

⁹⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *Erodiade*, in *Versi di amore e di Gloria (I)*, Mondadori, Milano, 1982, p. 246. Il componimento è preceduto dal passo del Vangelo di Marco: «Dicebat enim Joannes Herodi: 'Non licet tibi habere uxorem fratris tui'.»

sala e i brividi di terrore che salgono lungo la schiena. Ci soffermiamo sulla testa del Battista. È la donna a mostrarcela e attraverso il suo sguardo ci descrive “le palpebre atroci”, “le pupille orribili” e la “trista bocca”. La ricca aggettivazione fa della testa un oggetto macabro. Gli occhi del santo sono ancora aperti e “la bocca muta” e “la macella inerte” si allontanano dalla componente sovranaturale che attribuisce Flaubert alla testa mozzata⁹⁹. La descrizione oggettiva del capo riporta l’attenzione alla figura di Erodiade che non resta vittima del profeta ma del potere liberato dalla decapitazione che non le permette di placare il suo istinto famelico.

Ritorna il tema del piatto. Se la testa di Oloferne è solitamente appesa, o tenuta in mano da Giuditta, la seconda è quasi sempre appoggiata a un vassoio, quasi dormiente o riposante. Il piatto permette alla donna di non sporcarsi le mani e di risultare innocente di fronte al delitto. Esso trasforma l’oggetto macabro in un oggetto da offrire e contemplare. Se in oro viene confuso con l’aureola, se in argento evoca il disco lunare, un’ostia gigante. Quella di Giovanni è una figura emblematica: rappresenta l’annuncio, la rinascita, la rivincita. Egli preannuncia la venuta di Cristo, il quale pone fine al binomio sacro=violenza.

⁹⁹ Ricordiamo i due passaggi flaubertiani: 1. La testa del Battista, come un essere umano, entra nella sala dove si stava svolgendo il banchetto; 2. La testa pesante portata alternativamente dai tre discepoli. Anche i raggi attorno alla testa del Battista sono elementi che riconducono a un aspetto sovranaturale dell’oggetto.

CAPITOLO II

LA DECAPITAZIONE COME ATTO PRODIGIOSO

Per uno spettatore della fine del Medioevo, la caratteristica principale di un mistero ben riuscito è, senza dubbio, la sua dimensione spettacolare. Attraverso il racconto dei martiri gli autori, avidi di tutte le informazioni possibili, si sono mostrati non riluttanti a ritrarre la violenza e la ferocia delle scene di morte. La violenza e specialmente quella che presiede i testi letterari, è un elemento fondamentale nella rappresentazione dei misteri.

Più di altri generi letterari, la produzione agiografica ha favorito l'espressione di una certa macabra violenza. Infatti la letteratura martirologica non è che un sottogenere della letteratura agiografica. La scena del martirio si basa essenzialmente su quelle immagini che propongono il tema degli ultimi istanti di vita dei santi. Se è concesso respingere la presunta attrazione degli autori verso il morboso, situandola in un contesto di rappresentazioni religiose elaborate per fornire messaggi morali, non può essere respinta totalmente la questione del coinvolgimento delle emozioni per promuovere la loro ricezione. Infatti, l'esaltazione del martirio appare come un fenomeno con una profonda risonanza culturale europea. La rappresentazione del corpo sacrificato in nome della fede è stata quindi affermata come una modalità specifica di violenza mortale.

Immagine e violenza, come sappiamo, mantengono legami particolarmente stretti anche se, come è riportato da scritti di celebrazione martirologica o da testi apologetici, il martirio si realizza attraverso una mostra visiva, fornendo qualche chiave di lettura capace di leggere operazioni complesse. Le rappresentazioni dei martiri sono organizzate in reti significative basate su fonti testuali come espressioni o complementi che nutrono e spiegano concezioni distintive. In questo ampio campo documentario, alcune formulazioni relative alla glorificazione del martirio possono comportare la determinazione della corretta comprensione di tali immagini e la loro messa in prospettiva nelle coordinate religiose e socio-culturali del Medioevo.

È proprio in questa stessa prospettiva che si inserisce il tema delle teste tagliate dei santi e delle sante, tematica prettamente martirologica. Ma prima di approfondire tale argomento, è necessario introdurre delle nozioni su un singolare genere letterario come quello agiografico. Naturalmente, il racconto agiografico della violenza offre solo una visione unilaterale in cui i motivi della controparte sono distorti o semplicemente ignorati. L'interesse per il discorso e la sua elaborazione, ma anche per le sue forme e i temi affrontati, ha permesso di condurre una riflessione più generale sui temi della scrittura agiografica. Dal momento in cui l'agiografia è rivolta in vari luoghi e in momenti diversi a un pubblico molto ampio, coinvolge diversi percorsi di comunicazione. Leggere, ma anche ascoltare, più spesso in un ambiente liturgico, consente un'ampia diffusione del messaggio agiografico attribuendogli tutta la sua efficacia. Ed è proprio per questo suo carattere universale, per lo meno per l'occidente, che l'agiografia diventa anche multifunzionale e svolge un ruolo sociale determinante.

Prendendo spunto dagli antichi atti dei martiri, il vasto genere agiografico ha inizialmente trovato terreno fertile nella liturgia e nella commemorazione culturale. Anche se riflettono la vita e la mentalità delle generazioni passate, i racconti agiografici vengono utilizzati come fonti storiche per ricostruire la concezione religiosa e antropologica di una comunità. In un saggio intitolato *L'hagiographie, un genre contemporain*, Alexandre Gefen dimostra come l'agiografia, nata intorno al III secolo con l'avvento delle prime persecuzioni cristiane, si adatti alla letteratura moderna allontanandosi da contenuti interessanti solo per i contemporanei¹.

1. La vita dei santi e la loro letteratura: per una storia agiografica del tema

Dalla sua nascita in Occidente, l'agiografia appare come un genere ambivalente: propone di seguire la vita di uomini e donne straordinari, il cui carattere eccezionale garantisce la santità. Inoltre, l'agiografia è allo stesso tempo presentata come una letteratura esemplare e capace di proporre comportamenti imitativi. La sua funzione pastorale giustifica il suo aspetto stilistico standardizzato: è scritta in un linguaggio accessibile composto di un vocabolario sapientemente limitato e adatta il suo livello di discorso alle capacità del pubblico che intende cristianizzare: si sviluppano due tipi

¹ Alexandre GEFEN, *L'hagiographie, un genre contemporain*, in Mireille SEGUY e Nathalie KOBLE, *Passé présent. Le Moyen Âge*, Editions Rue d'Ulm, 2009, pp. 55–66.

di agiografia, una scritta per il popolo e una scritta per le classi colte. Queste tre dimensioni dell'agiografia - la storia di eroi anormali, un modello per i cristiani, un resoconto di attualità - non sono mai dissociate ma evolvono secondo una stretta correlazione. Prima di tutto, in termini di stile, c'è una netta frattura con i tempi carolingi che sostituiscono il lessico comprensibile, attestato nelle epoche precedenti, con uno più artificiale e prezioso. Come genere biografico, inoltre, l'agiografia differisce dalla letteratura storiografica a causa di elementi irreali e dell'uso di luoghi comuni. Infatti la pastorale che si sviluppa dopo l'anno Mille deve conciliare le esigenze di un pubblico che sembra aspettarsi "storie vere" e le esigenze della Chiesa che determinano il comportamento delle popolazioni cristiane secondo il *modus vivendi* dei laici o dei consacrati. Le esigenze pastorali cambiano di conseguenza il discorso agiografico; dall'XI secolo, in particolare, l'agiografia offre una riserva di aneddoti piacevoli ed edificanti, gli *exempla*, da inserire nel quadro di un insegnamento scritto e orale. È una costante che dona a ogni *Vita* una propria originalità: i nomi propri e le circostanze dettagliate scompaiono per creare una storia anonima² ed esemplare.

Le produzioni agiografiche sono state di grande utilità per gli storici che volevano comprendere la mentalità e la cultura medievali. Persino coloro, i quali rifiutavano questi testi come leggende senza valore documentario hanno riconsiderato tali racconti percependoli come fonte di ricchezza per informazioni storiche preziose. Il materiale agiografico diventa così uno specchio in cui si riflettono, anche se a volte distorti, i molteplici volti della civiltà medievale.

Nata con i calendari liturgici e la commemorazione dei martiri presso i luoghi delle loro tombe, l'agiografia s'interessa meno, se non altro durante i primi secoli, alla vita di un testimone di fede. Una seconda fase si apre con le *vitae* che si propongono di narrare l'esistenza e le gesta cristiane dei protagonisti. Gli autori di questi testi si basano su due fonti principali: la Bibbia e la tradizione classica. La prima forniva temi e contenuti, la seconda stilemi biografici e lodi commemorative. Ed è per questa ragione che nella letteratura agiografica potremmo inserire la produzione apocrifa, tramite fondamentale tra la letteratura biblica e le forme agiografiche. Infatti è proprio

² Hippolyte DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, Bureaux de la Société des Bollandistes, Bruxelles, 1906, p. 69.

nel corso del Medioevo che questo genere letterario ha un successo ineguagliabile nell'immaginario collettivo. Alla letteratura prettamente martirologica succede una fase in cui le *vitae* dei confessori risultano il soggetto prevalente dell'agiografia, benché i martiri non siano tralasciati.

1.1. *Le fonti agiografiche: generi e forme*

La parola "agiografia" non esisteva a quel tempo o almeno nel senso in cui la intendiamo oggi. Infatti il termine nasce soltanto due secoli fa. Inizialmente utilizzata per designare la "scienza" dei professionisti dei santi, chiamati a partire del XVII secolo, agiografi, la parola viene a poco a poco impiegata per indicare un vero e proprio corpus letterario. Oggi questa "letteratura" diventa, non senza difficoltà, oggetto di ricerca anche per la storia.

Le fonti agiografiche, sia documentarie che letterarie, costituiscono una parte molto importante delle produzioni medievali. Nonostante la loro estrema diversità, questi testi hanno come punto comune l'interesse per la vita dei santi e per il loro culto. Il documento agiografico è quindi essenzialmente religioso e propone di promuovere un culto per l'edificazione dei cristiani³. Il documento agiografico è caratterizzato anche da un'organizzazione testuale in cui sono spiegate le possibilità implicite nel titolo attribuito precedentemente a questo tipo di narrativa: *acta* o, successivamente, *acta sanctorum* e *acta martyrum*⁴. La combinazione di atti, luoghi e temi indica una struttura adeguata che non si limita soltanto a narrare le vicende. Ogni *vita* è piuttosto da considerarsi come un sistema che organizza un evento con una combinazione topologica di virtù e miracoli.

Le fonti documentarie – calendari e martirologi - hanno tutte uno scopo liturgico. Sono preziose testimonianze dei santi, del loro culto e della loro influenza su tutta la cristianità. La distinzione tra calendario e martirologio a volte può sembrare formale. Il calendario ha la forma di una tabella che divide l'anno in mesi e giorni. Si trova molto spesso nei libri liturgici come i sacramentari, messali, pontificali, libri d'ore. Riprende la suddivisione romana del mese in calende, none e idi, alle quali aggiunge

³ Hippolyte DELEHAYE, op.cit., p. 2.

⁴ Termine con cui in seguito, venne indicata anche una delle più importanti collezioni agiografiche, gli *Acta sanctorum*, un lavoro della Compagnia dei Bollandisti il cui fondatore fu il gesuita Jean Bolland. Iniziata nel 1643, questa raccolta di sessantasei volumi fu portata avanti per tre secoli senza essere completata.

a volte, indicazioni astrologiche come i segni zodiacali o delle informazioni inerenti alle stagioni. A queste istruzioni pratiche si aggiungono quelle di natura liturgica organizzate in due cicli: il ciclo temporale che celebra gli anniversari della vita di Cristo con le due festività più importanti: Natale e Pasqua, e il ciclo santorale che rende conto delle feste dei santi nel corso di tutto l'anno (i martiri, gli apostoli). Questi calendari costituiscono un fondo considerevole che è stato parzialmente studiato. Con questi documenti, testimoni della vita liturgica di una comunità cristiana con culti particolari, si possono conoscere il mese e il giorno in cui è apparso il culto del santo, la sua distribuzione geografica e le forme prese dal culto in momenti differenti.

Anche i martirologi, divisi in mesi e giorni, presentano l'elenco dei santi e dei martiri dei quali la Chiesa celebra il culto. Il giorno solitamente scelto è il giorno della morte, il *dies natalis*, "il giorno di nascita" nella vita futura. I primi martirologi sono rudimentali, limitati al nome del martire accompagnato da una indicazione topografica. Ma a partire da Beda il Venerabile, il quale scrisse verso il 731 d.C. un importante martirologio, diventa di uso comune presentare il riassunto della vita di un santo insistendo sulle circostanze della sua morte. Il martirologio fa parte dei libri liturgici in quanto consente alla comunità cristiana di commemorare il ciclo annuale dei martiri e dei santi sia della Chiesa locale e della Chiesa universale. Tutti i martirologi vengono ricopiati, modificati e abrogati a seconda delle necessità liturgiche delle diverse comunità. Alcuni, come ad esempio quello di Adon di Vienne, forniscono informazioni molto dettagliate partendo dalle passioni e le vite dei santi. Questo tipo di martirologio prolisso è un'anticipazione dei leggendari apparsi in seguito nel XIII secolo. Il primo, intitolato *Abbreuatio in gestis et miraculis sanctorum*, è un'opera di Jean de Mailly del 1225.

L'abitudine di leggere le vite dei santi e i loro miracoli in sostituzione alle lezioni scritturali o patristiche cresce sempre di più. Ed è proprio in queste lezioni che leggiamo il riassunto della vita dei santi commemorata: *legenda*, è infatti il testo che "si deve leggere". I termini *legenda* e *legendario* in agiografia si discostano dal senso moderno della parola, ovvero quello di un racconto più o meno fantastico.

Le fonti agiografiche sono state oggetto di importanti studi. L'edizione di questi testi letterari porta alla creazione di collezioni voluminose. Si distingue tra i diversi tipi di opere agiografiche: gli atti, le passioni, le vite, le *inventiones*, le traslazioni ed i

miracoli. Ciascuna categoria obbedisce a delle regole e dei modelli anche se gli autori tendono a una forte commistione. È frequente che la vita di un santo integri la sua morte, il racconto dei suoi miracoli e la storia delle sue reliquie.

La letteratura agiografica nasce con gli *acta* e le *passioni* che raccontano gli ultimi momenti della vita dei martiri. I primi atti furono scritti sulla base delle registrazioni ufficiali preparate dai cancellieri tributari in presenza del proconsole romano o delle testimonianze cristiane oculari del martirio. Quando le storie sono indirizzate al pubblico, gli autori di queste opere caricano di maggior pathos gli episodi della persecuzione, della morte e gli ultimi istanti del martirio. Da quel momento, la narrazione sostituisce gradualmente il dialogo degli atti che riproducono l'interrogatorio del martire durante il suo processo.

La passione invece, che nasce a un'epoca successiva rispetto gli *acta*, assume una forma più letteraria seguendo un piano più uniforme: persecuzioni - arresto - prigione - processo - confessione - morte. Alcune passioni di martiri esercitano una notevole influenza sui cristiani del Medioevo, come nel caso del martirio di Policarpo, della *Passione di Cipriano* o della *Passione di Perpetua*.

Lo scopo delle *vitae* è quello di raccontare la vita del santo secondo il modello degli antichi biografi: dalla nascita alla morte. Le prime *vitae* riguardano i martiri la cui esistenza era più importante del martirio. Una delle prime vite fu quella di san Cipriano, vescovo di Cartagine, martirizzato intorno al 257 d.C. L'autore è Ponzio, il quale attraverso quest'opera, volle dimostrare l'eminenza del santo dovuta non solo al martirio subito ma anche al modo in cui conseguì l'episcopato. Ma sono soprattutto i santi confessori che le vite celebrano: vite di vescovi come quella di Ambrogio da Milano per mano del suo segretario, Paolino. Molto presto anche gli asceti eserciteranno un grande fascino sul popolo cristiano. La più illustre di queste vite ascetiche è quella di sant'Antonio, scritta intorno al 360 d.C. da Atanasio d'Alessandria e in seguito tradotta in latino. La *Vita di Martino*, che venne composta immediatamente dopo la morte di Martino da Sulpicio Severo nel 397 d.C. e che presentava il modello dell'asceta diventato vescovo, esercitò ugualmente una grande influenza in Occidente.

Gli autori delle vite sono interessati agli episodi più significativi dell'esistenza del santo. Fra i diversi autori possiamo ritrovare un celebre scrittore o un chierico. Non a caso i luoghi in cui si sviluppano questi generi letterari sono gli *scriptoria* monastici

ed ecclesiastici⁵. L'avvento del monachesimo, sancito dalla stesura dei *Dialoghi* di Gregorio Magno dove vengono narrate le vicende di san Benedetto da Norcia, finisce per affermare il ruolo di questo genere letterario. Nel corso del VII e VIII secolo le figure dei monaci, le quali avevano ormai avviato un processo di evangelizzazione nel mondo, vengono affiancate da figure di nobili confessori. L'età carolingia apporta un profondo cambiamento alla letteratura agiografica che inizia ad aprire dibattiti in diversi campi. Ricordiamo l'*Admonitio generalis* di Carlo Magno in cui vengono trattati argomenti inerenti ai santi e alle loro reliquie⁶.

Sebbene le *vite* e le *passioni* pongano l'accento sui miracoli compiuti dal santo durante la sua vita o dopo la sua morte, la raccolta di miracoli raggiunge un grande successo fin dall'inizio del Medioevo. In Occidente, è Agostino che dedica nella *Città di Dio* un lungo capitolo ai miracoli compiuti dalle reliquie di Gervasio e Protasio, di cui sant'Ambrogio aveva attestato l'esistenza nel 386 d.C., e quelle di santo Stefano che erano state scoperte a Gerusalemme nel 415 d.C. Ma fu Gregorio di Tours, uno storico affascinato dai miracoli, che compose otto "libri dei miracoli" (*Libri miraculorum*) con particolare attenzione ai miracoli di san Martino e a quelli di san Giuliano di Brioude.

Dobbiamo terminare la nostra tipologia di fonti parlando delle *inventiones* e delle traslazioni. Questi documenti possono a volte essere posti dopo le passioni e le *vitae*, ma spesso si trovano in un libro separato. Se la Chiesa orientale ha autorizzato sin da subito il trasferimento e la condivisione delle reliquie, la Chiesa occidentale si è opposta fermamente a questo culto restando fedele alla legge romana. Fu l'insicurezza delle invasioni germaniche che spinse i papi a riportare nelle catacombe delle basiliche romane le reliquie dei santi più prestigiosi. In Neustria, il terrore provocato dai vichinghi causò la fuga dei monaci che portarono con sé i resti dei santi fondatori della loro abbazia.

Durante lo spostamento delle reliquie spesso si verifica qualche miracolo. Questo è il caso in cui i resti dei santi ritornano nel loro luogo d'origine dopo essere stati portati via dal clero in paesi più sicuri durante le invasioni nemiche. Tali eventi suscitano un

⁵ Nell'articolo di Umberto Longo intitolato *Panorama storiografico*, osserviamo una suddivisione dei codici agiografici in due categorie: i lezionari e i leggendari. Cfr. Umberto LONGO, *La santità medievale con un saggio introduttivo di Giulia Barone*, Jouvence Editoriale, Roma, 2006, p. 39.

⁶ Ivi, p. 29.

grande entusiasmo popolare e generano solenni processioni: le storie che fanno memoria sono precisamente chiamate *traslazioni*.

I sermoni, invece, non sono considerati un vero e proprio genere agiografico, ma grazie alla loro funzione e ai loro contenuti possono essere ascritti a questo tipo di letteratura. Vengono letti durante le cerimonie per ricordare le gesta di un santo e acquisiscono un'importanza rilevante durante il XIII secolo con la maggiore diffusione della predicazione nella vita religiosa.

Se gli *exempla*, altro genere collegato alla letteratura agiografica, non era affatto una novità per il Medioevo, le *legendae novae* lo erano. Nell'Italia settentrionale e nella Francia del Duecento i movimenti ereticali aumentavano sempre di più e i predicatori che erano molto attivi nel trasmettere un messaggio diverso da quello degli eretici per riportare il popolo cristiano sulla retta via. Nella prima metà del XIII secolo la riforma gregoriana e l'indipendenza della Chiesa avevano portato la cristianità al suo massimo splendore. Ed è proprio in questo contesto che nasce uno dei capolavori della letteratura agiografica: la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze. Egli propone una selezione delle vite dei santi più significative, contribuendo al rinnovamento del canone. L'opera viene realizzata inizialmente a scopo divulgativo e culturale. Scritta in latino venne in seguito volgarizzata per poter essere compresa dal maggior numero di lettori. Nella seconda metà del Quattrocento viene stampata.

Tutte queste fonti agiografiche pongono delicati problemi di approccio metodologico, soprattutto le fonti narrative su cui si concentra la nostra attenzione. Alcune prospettive hanno dato origine a studi importanti, altre sono state oggetto di esplorazione parziale. La ricerca ha messo in evidenza le diverse tipologie di santi proposte dal Medioevo: il martire, l'asceta, il sacerdote, il re, il missionario e il predicatore. Tutti questi modelli hanno goduto di fortune diverse in base ai tempi e ai luoghi.

Dalla *vox populi* alla *vox papae*, vi è un'evoluzione che porta a partire dal XIII secolo a una presa di potere da parte del pontefice romano che subentra progressivamente nelle procedure di canonizzazione. Da quel momento ci furono santi il cui riconoscimento ufficiale fu immediato perché questi eroi della fede incarnavano il modello proposto dalla Chiesa.

2. Il martirio dei santi: la decapitazione come sacrificio ultimo

La rappresentazione della decapitazione di un santo si caratterizza per una teatralizzazione dell'esercizio sacrificale, per l'edificazione religiosa che la legittima e per il controllo dell'immagine che la configura. L'atto stesso della decollazione è oggetto di molteplici proiezioni culturali, sia di "sangue e spirito, orrore e promessa"⁷.

Senza entrare nelle diverse varianti del motivo della testa mozzata e delle numerose sostituzioni simboliche, conserveremo il valore salvifico della decapitazione che inverte la scena mortale. Nonostante la diffusione ossessiva del tema, l'espressione artistica del martirio si iscrive in una lunga tradizione ancorata nell'Alto Medioevo europeo. Il contesto della violenza religiosa e i suoi diversi intrecci possono trovare un proseguimento nell'epoca moderna. L'exasperazione dei conflitti sembra alimentare il nuovo vigore con cui i pittori si impegnano a tradurre sulla tela la fine "eroica" del martire. Attraverso uno schema compositivo rapidamente compreso e perfettamente codificato, la scena della decollazione diventa la rappresentazione per eccellenza del martirio. Ai grandi santi decapitati, come Giovanni Battista, san Paolo, san Dionigi, santa Caterina e santa Agnese fanno eco le figure bibliche di Davide e Giuditta con in mano la testa del nemico sconfitto.

Singolare è il caso di san Paolo il quale venne condannato alla pena della decapitazione in quanto cittadino romano, essendo essa la pena riservata ai nobili. Prima della conversione, il santo era uno dei più ostinati nemici dei cristiani. Il primo testo a parlarci del santo è la Bibbia, precisamente gli *Atti degli Apostoli*. Pur non partecipando direttamente al martirio di santo Stefano, Paolo "era fra coloro che approvarono la sua uccisione"⁸, tanto da custodire i mantelli dei testimoni che lapidarono il martire⁹. Si racconta successivamente che «Saul intanto infuriava contro la Chiesa [...] ed entrando nelle case prendeva uomini e donne e li faceva mettere in prigione»¹⁰.

Quando giunse al luogo del martirio Paolo si volse verso oriente, tese le mani verso il cielo e pregò a lungo nella sua lingua materna e rese grazie. Poi disse addio ai confratelli, si bendò gli occhi col velo di Plantilla, piegò le ginocchia a terra, stese il collo, e così fu decapitato. Il capo, proprio mentre si spiccava dal collo, gridò chiaramente, in ebraico,

⁷ Julia KRISTEVA, op. cit., p. 81.

⁸ *Atti degli Apostoli*, 8, 1.

⁹ Ivi, 7, 58.

¹⁰ Ivi, 8, 3.

“Gesù Cristo!”, il nome che durante la vita tanto dolcemente e tanto spesso aveva proferito. [...] Dal taglio sgorgò un fiotto di latte che giunse fino alle vesti di un soldato; poi fluì il sangue. Nell’aria brillò una luce intensissima e dal suo capo emanò un odore soavissimo¹¹.

Così Dionigi di Corinto descrive il martirio di san Paolo. Una scena quasi poetica, non vi è nulla di crudele e raccapricciante. Una decapitazione “composta” se non fosse per il grido emanato dal santo. Una testa che continua a parlare e una bocca che afferma le sue ragioni pronunciando un nome che prima della conversione non osava nominare se non per denigrarlo. Tutte le sfere sensoriali sono coinvolte: gli occhi sono ormai bendati, le mani sono rivolte al cielo, la bocca ancora parlante e un odore che inebria la mente. La testa di Paolo non rilascia disperazione, amarezza o dolore ma soltanto una luce potentissima e un delicato profumo. Dopo la decapitazione, scrive Dionigi,

la testa di Paolo fu gettata in un avvallamento, e, fra la gran moltitudine di teste di altri condannati che erano state buttate là dentro, non fu possibile ritrovarla. [...] La testa di Paolo fu gettata fuori con altra immondizia, e un pastore la infilò col suo bastone e la conficcò sopra il covile delle pecore: per tre notti il pastore e il suo padrone videro una luce ineffabile splendere al di sopra di quel cranio.¹²

I due uomini riferiscono l’accaduto al vescovo e ai fedeli, i quali, siccome sapevano della luce che circondava il capo di Paolo, espressero il desiderio di voler ricongiungere il capo con il corpo. Presa la testa e posta affianco al corpo, tutti si misero a pregare, e mentre questo avveniva il capo si pose sul corpo del santo. Il che conferma dunque la frase dell’antropologa Larson, la quale afferma che «quando le parti del corpo si vedono negare una degna sepoltura e vengono messe in mostra possono diventare particolarmente potenti»¹³. La testa di Paolo sente l’esigenza di ricongiungersi al proprio corpo per donare al santo integrità non soltanto fisica ma anche spirituale.

Nella *Legenda aurea*, Iacopo da Varazze fornisce la descrizione del martirio dei santi Cosma e Damiano (figura 12):

Allora li fece gettare in un gran fuoco, ma non fece loro alcun male, e anzi la fiamma divampò lontano in un’altra direzione e bruciò molti dei presenti. Furono allora legati al cavalletto, ma un angelo li protesse, e i carnefici non poterono far altro, quando ormai non ne potevano più di picchiarli, che restituirli illesi al proconsole. Questi fece rinchiudere in carcere i tre fratelli e dette ordine di crocifiggere Cosma e Damiano e farli lapidare dalla folla; ma i sassi rimbalzarono contro quelli che li avevano lanciati,

¹¹ Iacopo DA VARAZZE, op. cit., p. 486.

¹² Ivi, p. 487.

¹³ Frances LARSON, op. cit., p. 148.

ferendone molti. Il proconsole allora si infuriò e fece prendere gli altri tre fratelli e li fece assistere mentre mettevano Cosma e Damiano su una croce, e quattro soldati scagliarono frecce contro di loro: ma le frecce cambiarono direzione e ferirono molti, senza però ferire i martiri. Il proconsole si vide irriso, e angosciato a morte fece decapitare tutti e cinque i fratelli la mattina stessa¹⁴.

Qui, l'autore descrive le diverse modalità di tortura e i differenti tentativi di uccisione dei due santi seguiti dalla decapitazione che conclude la sequenza narrativa.

Il metodo di critica delle fonti impiegato da Iacopo da Varazze risolve la contraddizione non giudicando le fonti su basi teologiche ma piuttosto confrontando e riconciliando resoconti per creare una narrazione coerente¹⁵. Qui, le varietà di manifestazione fisica proposte seguite dalla decapitazione possiedono l'autorità di una formula, una relazione logica e temporale fissa tra gli elementi dati. La decapitazione, nonostante non sia l'unico tipo di ferita mortale, è di gran lunga una delle più frequenti cause di morte nella *Legenda aurea*, ed è una pena raramente interrotta da un miracolo. In quest'opera, la decapitazione segna una funzione finale, un momento di conclusione; incarna la funzione narrativa della chiusura, la quale è identificata con molta regolarità. Nella legge del genere agiografico, la flagellazione o qualsiasi altro tipo di supplizio, deve avvenire prima della decapitazione, dal momento in cui essa pone fine alla spettacolare sequenza delle torture.

Laddove la distensione mostrata tende la pelle, la tensione superficiale e la contorsione anamorfica del corpo, la decapitazione si concentra per definizione sulla testa, mettendo in primo piano il santo non come corpo sofferente ma come soggetto razionale. Questa enfasi sul santo come persona, tuttavia, ricorre proprio nell'atto di separare la sede della ragione e dell'identità. Per questo san Marino professando «a chiara voce» la propria fede viene infine messo a tacere con la decapitazione¹⁶. La testa, che ospita la bocca, è la reale sede del discorso razionale e la sua rimozione mette fine a qualunque discorso. In questa e in altre sequenze simili, la perdita di parti del corpo oltre alla testa comprende lo smembramento parziale e progressivo che viene riorganizzato, inglobato e portato a una fine dalla decapitazione. La perdita della testa non è semplicemente uno smembramento tra tanti in una catena metonimica

¹⁴ Iacopo DA VARAZZE, op. cit., p. 787.

¹⁵ Alain BOUREAU, *La légende dorée, Le système narratif de Jacques de Voragine*, Édition du Cerf, Paris, 1984.

¹⁶ *Martirologio romano*, riformato a norma dei decreti del Concilio ecumenico Vaticano II e promulgato da Papa Giovanni Paolo II, Roma, Libreria editrice vaticana, 2004, p. 236.

potenzialmente infinita, ma piuttosto una ricomposizione simbolica di frammenti corporei in una soggettività raccolta dalla sua stessa cancellazione.

Come possiamo vedere nell'ultima sezione della citazione, la distensione mostrata del santo attraverso lo stiramento, la rotazione e la frattura mostra molto più della sua superficie corporea. La stessa struttura narrativa si apre al prolungamento paratattico del romanzo. La decapitazione del santo interrompe questo flusso pressoché infinito di torture: tagliando la testa si taglia anche la sequenza narrativa, producendo una rottura definitiva nella struttura del martirio. In più, la serie di smembramenti che spesso avvengono tra la flagellazione e la decapitazione dà inizio all'articolazione finale – etimologicamente, la divisione in giunzioni o membri – del martirio, una discriminazione progressiva della struttura narrativa ricapitolata e terminata dal colpo della decapitazione.

Questo taglio è anche un intreccio, un trapianto dell'individuo nell'ordine storico dei santi. Attraverso la decapitazione, i santi senza testa si uniscono al corpo della Chiesa, dove viene loro restituita la testa da Cristo. I sottogeneri dell'agiografia attivata e tematizzata dalla decapitazione sono le liste commemorative, i calendari liturgici, e i moderni canoni dei santi, generi che forniscono un quadro amministrativo per l'enciclopedia della *Legenda aurea*. I martirologi universali della Chiesa sono calendari che subordinano il fantastico ricamo delle leggende alla nuda iscrizione dei santi nel *Namenregister* (Registro dei nomi) degli eletti. Il *Martirologio romano* usato oggi, basato su calendari risalenti all'inizio del IX secolo, commemora i santi con la semplice indicazione del nome, della stazione, del luogo, della data e dei mezzi o delle cause della morte.

Le annotazioni che descrivono il progresso della tortura e della morte nel *Martirologio romano* condividono con la *Legenda aurea* la formula agiografica che pone la decapitazione dopo la mutilazione e l'esposizione. Così sant'Agostino di Chapdelaine fu «arrestato dai soldati, [...] colpito da trecento frustate e costretto in una piccola gabbia, morì infine decapitato»¹⁷. San Cristoforo, la cui iconografia medievale vede rappresentato con la testa di un cane, costringe i suoi persecutori a ricorrere alla decapitazione. La leggenda narra:

¹⁷ *Martirologio romano*, op. cit, p. 231.

Subito dopo Cristoforo fu condotto dal re che ordinò di fustigarlo con verghe di ferro e di coprirlgli la testa con un casco incandescente dopo averlo legato su un sedile anch'esso di metallo rovente; ma il sedile si sciolse come cera e Cristoforo si alzò illeso. Infine il re ordinò che fosse legato a un palo e colpito dalle frecce di quattrocento soldati; ma le frecce rimasero sospese in aria intorno al santo. Una sola tornò indietro e colpì un occhio del re accecandolo. [...] Ormai il martirio volgeva alla fine. [...] Il re ordinò che fosse decapitato.¹⁸

Molti furono i persecutori che dopo aver inflitto innumerevoli sofferenze furono costretti a decapitare le vittime. Alcune passioni che Hippolyte Delehaye denomina «épiques», superano la resistenza umana. San Clemente d'Ancyre viene torturato con delle unghie di ferro, poi legato a una ruota, percosso con bastoni e seviziato con dei coltelli. Il suo viso viene trafitto da stilette dopo che i carnefici gli hanno strappato i denti. Viene nuovamente frustato e bruciato con una torcia. Il santo riesce a salvarsi da ogni tipo di tortura fino a quando, dopo ventotto anni di supplizio, viene decapitato¹⁹. La decapitazione pone anche fine alla lunga sofferenza di san Giorgio, durata otto anni²⁰.

Per i santi femminili, perdere la testa nel martirio equivale a riconquistare la testa di Cristo come Sposo, perché «il marito infatti è capo della moglie, come Cristo è capo della Chiesa»²¹. L'unico colpo dell'ascia del boia porta la sequenza potenzialmente infinita di mutilazioni e smembramenti parziali che si fermano in un segno che colloca per sempre il santo tra le fila degli eletti. Le liste canoniche dei santi e i giorni di festa disciplinano i generali eccessi dell'agiografia attraverso l'iscrizione sommaria di nomi e date, che fornisce "leggende" nel senso di un'etichetta esplicativa o una didascalia, piuttosto che un racconto elaborato, semplici "titoli" senza capitoli che seguono.

Le diverse leggende dei martiri separano un altro tipo di soggettivazione che è inerente alla testa mozzata lasciata dalla decapitazione. Sempre loquace, la testa mozzata di san Paolo gridò chiaramente, in ebraico, «Gesù Cristo»²²; qui la voce appare al tempo stesso disincarnata e stranamente materiale, localizzata in una parte del corpo rifiutata che, come la testa di Orfeo, continua a parlare anche dopo la morte. Santa Cecilia sopravvive ai tre colpi inflitti dal proprio carnefice²³; il suo collo è

¹⁸ Alfredo CATTABIANI, *Santi d'Italia. Vita leggende iconografia feste patronati culto*, Rizzoli, Roma, 2004, p. 316.

¹⁹ Hippolyte DELEHAYE, op. cit., pp. 108-109.

²⁰ Ivi, p. 286.

²¹ *Lettera agli Efesini*, 5, 23.

²² Iacopo DA VARAZZE, op. cit., p. 486.

²³ Alfredo CATTABIANI, op. cit., p. 238.

miracolosamente resistente al taglio inflitto sia dal prosecutore romano, che segue alla lettera la legge romana, sia alla formula della tortura e della morte prescritta dalla logica dell'agiografia.

Anche se in alcuni casi assistiamo a circostanze straordinarie, difficilmente la decapitazione è interrotta da un evento miracoloso. San Pantaleone, condannato alla pena capitale, prega affinché la sua morte avvenga nonostante le esitazioni del boia:

Après l'avoir soumis à de nombreuses tortures, comme on voulait lui trancher la tête, le glaive émoussé miraculeusement refusa de servir le bourreau. Le saint alors pria Dieu de laisser mettre un terme à tant d'épreuves et encouragea l'exécuteur qui ne voulait plus prêter son bras aux fureurs du prince. Cette fois le coup porta tout bon.²⁴

Il martire è consapevole della propria fede, segue l'esempio di Cristo e lascia che il suo destino si compia, anzi è proprio il suo invito nei confronti del boia che permette la buona riuscita della decapitazione. Anche san Cipriano incoraggiò il popolo al suo martirio, tanto da voler donare all'esecutore della pena venticinque monete d'oro²⁵.

Anche il boia di sant'Alessandro da Bergamo non fu abile nel tagliare il capo; infatti il santo viene decapitato successivamente:

Les Lombards le tiennent pour un des officiers de la légion Thébaine ; et l'on raconte que, condamné à mort, il fut sauvé une première fois (près de Côme) parce que le bourreau fut pris d'un saisissement subit qui l'empêcha de manier son glaive. Le saint, tandis qu'on le ramenait en prison, s'évada; mais repris à Bergame, il fut décapité en cet endroit.²⁶

Dal momento in cui la testa permetteva il riconoscimento della vittima e la sua identificazione, era per i cristiani la reliquia più importante. Ma a volte i carnefici per disperdere le tracce ed evitare una propagazione del culto, distruggevano il capo riducendolo in mille pezzi. È il caso di san Teodoro di Maastricht²⁷.

La maggior parte delle leggende sui martiri mostra la decapitazione come un semplice atto, spesso accennato brevemente piuttosto che descritto nel dettaglio, il cui scopo è di articolare e concludere la sequenza narrativa coronando e canonizzando il santo con il martirio.

²⁴ Charles CAHIER, op. cit., p. 367.

²⁵ Ivi, p. 365.

²⁶ Ivi, p. 368.

²⁷ Ivi, p. 365.

2.1. Su qualche testa miracolosa: leggende e rappresentazioni artistiche di capi recisi

È in questa stessa prospettiva di attuare una meditazione controllata che è necessario situare un motivo allora molto diffuso, quello delle teste tagliate di santi e di sante. Il pennello di Caravaggio è stato usato più volte per mettere in scena decapitazioni imponenti che segnano il trionfo di alcuni personaggi delle storie bibliche. Il soggetto, copiato in abbondanza dalla testa mozzata di san Giovanni Battista su un vassoio, offriva un'emozione visiva completamente diversa, con lo scopo di favorire il riflesso interiore dello spettatore. Di tradizione medievale e divulgato nell'Italia del Cinquecento da Andrea Solario, il tema interessava anche gli artisti italiani, *in primis* lo scultore Andrea Pisano, il quale sarà molto presente nel repertorio di immagini sacre del XIV secolo²⁸.

Il dipinto di Caspar de Crayer raffigurante la decapitazione del Precursore di Cristo (Figura 15), conservato oggi nella Cattedrale di San Bavone a Gand, offre una versione del tema degna di nota²⁹. L'artista coglie l'eternità della morte fisica, rendendo sullo sfondo scuro il tronco senza capo del santo giocando con il candore luminoso del marmo bianco posto in primo piano sul tavolo. L'unità cromatica dell'insieme non diluisce le sottili vibrazioni luminose prodotte dall'assenza di sangue. Al di là della morte e della violenza viene ora imposta una silenziosa serenità in grado di incoraggiare la contemplazione dello spettatore e di suscitare interpretazioni allegoriche, come la prefigurazione dell'Eucaristia o quella della Passione di Cristo, come suggerisce il bastone a forma di croce, l'attributo tradizionale di san Giovanni Battista.

Nel 1887 Enrique Simonet ritrae la scena della morte di san Paolo ma ne rappresenta un aspetto sovranaturale (Figura 16). La testa ormai separata dal corpo è circondata da un'aura di luce. Questo intenso effetto visivo è accompagnato da un altro miracolo narrato nelle storie agiografiche vulgate: con la caduta, il capo di san Paolo è rimbalzato tre volte sul terreno, da cui sono spuntate tre fontane. I tre getti d'acqua potrebbero essere simboli di vita e permanenza del cristianesimo che si rigenera attraverso la morte sacrificale dell'apostolo. Non a caso una chiesa non troppo lontana

²⁸ Julia KRISTEVA, op. cit., pp. 81-96.

²⁹ Ivi, p. 89.

da Roma, è chiamata la Chiesa delle Tre Fontane in nome della leggenda narrata³⁰. Il *pathos* è appena suggerito mentre lo splendore tecnico dell'artista e i tocchi energetici traducono la grandezza spirituale che mette da parte i possibili effetti ripugnanti. L'impressionante morbosità del soggetto si articola con suggestioni dogmatiche e simboli leggibili di una morte trascesa, assicurando il trionfo della fede cristiana oltre l'orrore della tortura.

La storia del capo di Caterina da Siena può costituire un significativo punto estremo di queste variazioni antologiche (Figura 17). Staccata dal corpo quattro anni dopo la sua morte avvenuta nel 1380, la testa della santa è conservata nella basilica di San Domenico. La leggenda narra di come i fedeli presero la reliquia e la custodirono gelosamente. Quando le guardie fermarono gli uomini che stavano trasportando il capo posto in un sacco, trovarono al posto della reliquia dei petali di rosa: questo permise ai cristiani di condurre la testa a Siena, luogo dove la santa preferì essere adorata³¹.

Questo capo essenziale, nel pieno senso del termine, condensa in modo magistrale l'incontro tra l'emozione estetica e il potere della rappresentazione pittorica, senza nascondere il messaggio esplicito di un tributo all'energia morale del personaggio di fronte alla vanità e alla fragilità della vita sociale, l'affermazione del carattere effimero dei valori umani e l'irreparabile fugacità del tempo. La violenza e la sofferenza sopportate sono solo il passaggio presunto alla serenità e alla pace estatica. L'immagine della testa di santa Caterina ci allontana significativamente dalla comune concezione del martirio. Il suo carattere visivo di epifania lo avvicina alla vita moralizzante o al *memento mori*. La testa mozzata qui è la metonimia del corpo, come il cranio, così gravido nei dipinti di meditazione del tempo, è metonimia dell'essere umano.

Non solo con la pittura, ma anche attraverso la produzione agiografica si attribuisce al martirio un carattere miracoloso e a tratti meraviglioso. Miracolo e meraviglia condividono lo spazio letterario medievale. Ma solo la meraviglia riesce a rappresentare la parte migliore dell'immaginario grazie all'estensione semantica, alla frequenza di utilizzo e alla diversità di immagini che supporta. Il miracolo che è,

³⁰ Alfredo CATTABIANI, op. cit., p. 769.

³¹ Frances LARSON, op. cit., p. 151.

secondo Eusèbe Salverte³², una sottocategoria di meraviglia ed è strettamente connesso al meraviglioso cristiano. Segno concesso dal cielo, che rivela una realtà superiore, il meraviglioso cristiano riposa sul postulato di Luca, secondo cui «nulla è impossibile a Dio»³³.

L'agiografia è un terreno fertile per i miracoli. Questa associazione e le condizioni di impiego di questi due termini meritano quindi di essere esaminati. In effetti, al di là della semplice giustapposizione, le due nozioni si illuminano a vicenda, non senza sollevare ambiguità. Molti miracoli appartengono a una tradizione ben radicata nei popoli e si distinguono dallo spirito evangelico e dalla cultura strettamente clericale. Curiosamente, a causa della sua natura storica e della sua vocazione, gli agiografi cercano di spiegare il soprannaturale rendendolo “accettabile”. Lo status dell'agiografia è quindi di oggettivare la meraviglia.

3. La cefaloforia: quando la decapitazione diventa ribellione

I santi che sono rappresentati con la testa tra le mani sono chiamati cefalofori. Per la leggenda, tutte le immagini di questo tipo riflettono fatti reali. Al contrario, discutendo sulle troppe ripetizioni del fatto, anche gli storici cattolici lo negano. Padre Cahier dice: «le nombre des saints représentés [...] a quelque chose d'exorbitant, et conduirait à croire que cette merveille aurait été quasi de fondation»³⁴. Al momento, gli specialisti hanno identificato più di centoventi santi cefalofori. I Bollandisti hanno ripetutamente affermato il loro scetticismo riguardo a questo miracolo. Quest'idea venne poi condivisa, non solo da molti grandi critici cattolici, ma anche da un papa, il celebre Benedetto XIV³⁵.

A causa delle incerte origini storiche di questo miracolo, siamo portati a interrogarci sulla provenienza di quest'idea e sulla maniera con cui gli agiografici procedettero ad attribuirlo a più di cento martiri tra quelli che avevano la testa mozzata. Spesso i racconti fantastici, proprio come ha dimostrato abbondantemente Pierre Saintyves,

³² Eusèbe SALVERTE, *Des sciences occultes ou Essai sur la magie, les prodiges et les miracles*, Tome 1, Sédillot, Paris, 1829, pp. 10-11.

³³ Luca, 1, 37.

³⁴ Charles CAHIER, op. cit., p. 761.

³⁵ Ivi, p. 766.

sono il risultato di un rito antico che, non essendo più compreso, finisce per ricevere un'interpretazione miracolosa³⁶.

Nella nascita di questa categoria singolare di santi hanno ricoperto un ruolo fondamentale le varie rappresentazioni pittoriche e scultoree le quali hanno contribuito notevolmente alla sua diffusione e al suo successo. I più antichi risalgono all'inizio del XV secolo e abbiamo sculture che rappresentano i santi cefalofori fin dal XII secolo³⁷. Un'altra interessante testimonianza la fornisce Eusèbe Salverte: lo scrittore rende nota la consuetudine medievale di utilizzare immagini per informare il popolo analfabeta. È proprio a questo proposito che riporta l'emblema di alcuni calendari che raffigurano martiri con la propria testa in mano:

Des calendriers, l'emblème passa naturellement aux statues et aux diverses représentations des martyrs. J'ai vu, dans une église de Normandie, saint *Clair*, saint *Mithre* à Arles, et en Suisse tous les soldats de la légion thébaine, représentés avec leurs têtes dans leurs mains. Sainte *Valérie* est ainsi figurée à Limoges, sur les portes de la cathédrale, et sur d'autres monuments. Le grand sceau du canton de Zurich présente, dans la même attitude, saint *Félix*, sainte *Régula* et saint *Experantius*... Voilà certainement l'origine de la fable pieuse que l'on raconte de ces martyrs, comme de saint *Denis* et de beaucoup d'autres encore: saint *Maurin* à Agen, saint *Principin* à Souvigny en Bourbonnais, saint *Nicaise* premier évêque de Rouen, saint *Lucien* apôtre de Beauvais, saint *Lucain* évêque de Paris, saint *Balsème* à Arcy-sur-Aube, saint *Savinien* à Troyes, la seule année 275 en fournit trois autres au diocèse de Troyes, en Champagne. Pour faire naître cette légende, il suffit d'abord qu'un hagiographe contemporain ait employé une figure énergique, mais dont nous nous servons encore; que pour peindre les obstacles et les périls qui pouvaient arrêter les fidèles empressés de rendre aux martyrs les derniers devoirs, il ait dit que l'enlèvement de ces restes sacrés et leur inhumation furent un véritable miracle: l'attitude dans laquelle les saints étaient offerts à la vénération publique détermina la nature du miracle et autorisa à dire que, quoique décapités, ils avaient marché, du lieu de leur supplice, à celui de leur sépulture.³⁸

Quindi, anche se con Salverte siamo di fronte a un'ulteriore precisazione della tematica, l'analisi necessita ancora degli approfondimenti e ci porta a riflettere su alcuni punti fondamentali. La prima ipotesi si basa sull'idea di ritenere questo miracolo un'invenzione retorica, ovvero che esso abbia origini di natura letterarie. Anche san Crisostomo parla di questi martiri come di coloro che, presentandosi davanti al regno

³⁶ Pierre SAINTYVES, *Essais de folklore biblique : magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament*, É. Nourry, Paris, 1922.

³⁷ I due più grandi esempi riguardano la figura di san Dionigi. La prima è contenuta in un sigillo del XV secolo, la seconda è la porta della basilica del santo. Entrambe raffigurano il vescovo con in mano la propria testa. Cfr. Charles CAHIER, op. cit., p. 761.

³⁸ Eusèbe SALVERTE, op. cit., pp. 68-70.

dei cieli con la testa fra le mani, non fanno altro che compiere un'oblazione nei confronti di Dio³⁹.

Nonostante la resistenza del leggendario, gli stessi principi della mitologia sono considerati come verità acquisite e uno dei più importanti Bollandisti della prima metà del XX secolo non esita a sottolinearne l'importanza:

Que n'a-t-on point inventé pour expliquer les images des saints ? C'est évidemment le peuple qui a créé la naïve légende des céphalophores qu'un type iconographique fort répandu lui suggérait et l'on attribue généralement une pareille origine à la légende de Saint Nicolas et des trois enfants. Un symbole pris dans le sens matériel créa tout un petit roman autour d'un trait de la vie de saint Julien et l'on verra plus loin que l'extraordinaire histoire de sainte Livrade ne fait que traduire en langage populaire l'explication des singularités d'une image⁴⁰.

Inoltre, il valore delle figure cefalofore è reso sensibile ai meno esperti dai due tipi di credenze che rappresentano san Giovanni Battista. Presso i popoli balcanici, la scena dell'esecuzione del santo si colora di straordinario. Si narra che il boia, in realtà, doveva mozzare il capo di qualcun altro e che fu lo stesso Battista a portare la propria testa sul piatto⁴¹. Infatti nell'iconografia viene spesso raffigurato tenendo nella mano destra una spada e nella sinistra uno scudo. L'arma non fa altro che indicare la decollazione.

Possiamo ancora dare una dimostrazione di una forza singolare. Analizzando le leggende che narrano questi episodi, individuiamo alcune varianti di questo miracolo. Alcuni santi cefalofori possono partire per una chiesa, una cappella o, più precisamente, un altare dove pongono il loro capo sanguinante. Ma chiaramente, l'immagine che è stata tradotta ha lo scopo, come afferma san Crisostomo, di mostrare il martire che offre a Dio la sua testa mozzata⁴², come san Piatto che percorre circa cinque miglia per raggiungere il villaggio di Seclin per poi essere sepolto⁴³. Analoghi sono i casi di santa Quiteria di Aire che porta la sua testa fino a Margueliza

³⁹ La formula di san Giovanni Crisostomo fu in grado di dare agli artisti l'idea di rappresentare i santi decapitati con le loro teste nelle loro mani. Padre Cahier ritiene che il passaggio di san Crisostomo ci dia la chiave per le rappresentazioni dei santi cefalofori: «Saint Chrysostome [...] nous donne le clef de cette expression des artistes». Cfr. Charles CAHIER, op. cit., p. 766.

⁴⁰ Hippolyte DELEHAYE, op. cit., p. 52.

⁴¹ Henri-Paul STAHL, op. cit., p. 157.

⁴² A proposito di ciò, Réginald Grégoire afferma che «L'oblazione della testa è il gesto emblematico di una donazione totale, irreversibile». Grégoire RÉGINALD, *I santi anomali, Forme inconsuete di vita cristiana*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2013, p. 200.

⁴³ Charles CAHIER, op. cit., pp. 764-765.

camminando per due miglia⁴⁴, e santo Procolo, il quale, dopo la decollazione, «si rialzò miracolosamente e con la testa tra le mani si avviò al luogo dove voleva essere sepolto»⁴⁵. Si possono trovare anche leggende come quella di santa Osith:

Elle était abbesse d'un monastère durant l'invasion de la Grande-Bretagne par les Danois, et la rare beauté de cette sainte princesse frappa l'un des chefs barbares. Celui-ci, connaissant la haute naissance de l'abbesse, voulut lui faire abjurer le christianisme, pour en faire sa femme. Sur le refus d'Osith, il la fit décapiter. Alors, dit-on, le cadavre se dressant sur ses pieds, prit entre ses mains la tête que le glaive venait d'abattre ; et marchant ainsi l'espace de trois cent pas, la sainte se rendit à une église de Saint-Pierre-et Saint-Paul. Là, trouvant la porte fermée, Osith en y frappant laissa l'empreinte du sang qui couvrait ses mains, et tomba sans mouvement sur le seuil⁴⁶.

Anche la leggenda di santa Solangia narra una simile vicenda. La bellezza della ragazza diventa causa della sua morte:

Un jeune seigneur (le fils du comte de la province, dit-on) l'ayant vue occupée à conduire son troupeau, fut tellement ébloui de sa beauté qu'il en perdit à peu près la raison. Mais il eut beau promettre mariage à la jeune fille, pour lui faire accepter un enlèvement, ni caresses, ni violences ne réussirent. Enfin, comme elle s'arrachait aux mains de son ravisseur, celui-ci, ivre de colère, lui donna la mort. On veut même qu'il l'ait décapitée. Puis, comme il est arrivé à bien d'autres saints et saintes, on dit qu'elle avait porté sa tête jusqu'au lieu où fut bâtie ensuite une église à sa mémoire⁴⁷.

Ci sono diversi casi in cui i capi dei santi, dopo essere stati mozzati, continuano a vivere e parlano ma senza che il corpo li muova. Fra questi troviamo quello di san Nicasio, che continua a recitare il salmo 119 dopo essere stato decapitato⁴⁸. Possiamo anche menzionare san Giusto di Beauvais: quando questo giovane ragazzo - aveva soltanto nove anni- venne decapitato, si alzò e diede la testa a suo padre al quale chiese di donarla alla madre che la baciò⁴⁹. Inoltre, il santo continuò a predicare anche dopo la decapitazione. Fu il padre a riportare la sua testa a Auxerre⁵⁰. Anche san Barulas era bambino quando venne decapitato⁵¹.

Non vi può essere quindi alcun dubbio sul significato simbolico di quei santi decapitati che presentano il loro capo al Signore, ai suoi ministri o alla sua Chiesa. Siamo certi, in ogni caso, che il tipo di deciframento iconografico ha contribuito a

⁴⁴ Charles CAHIER, op. cit., p. 765.

⁴⁵ Alfredo CATTABIANI, op. cit., p. 800.

⁴⁶ Charles CAHIER, op. cit., p. 764.

⁴⁷ Ivi, p. 90.

⁴⁸ Frances LARSON, op. cit., p. 151.

⁴⁹ Ivi, p. 152.

⁵⁰ Charles CAHIER, op. cit., p. 763.

⁵¹ Ivi, p. 767.

propagare e diffondere la strana leggenda, a volte anche per renderla più singolare e più meravigliosa. L'immagine, utilizzata come strumento di propaganda, serviva come giustificazione.

Sia nell'era moderna che nel Medioevo queste storie, molto diverse, erano assai conosciute. I santi cefalofori più famosi erano venerati nel nord della Francia ed erano talvolta presentati esplicitamente come discepoli di san Dionigi, il quale non era soltanto il santo cefaloforo per eccellenza ma fungeva anche da modello per tutti gli altri. Così narra la morte del santo la *Legenda aurea*:

Poi furono portati al cospetto del giudice e di nuovo sottoposti a inaudite torture, e infine fu a loro tre mozzata la testa con la scure, di fronte all'idolo di Mercurio, a testimoniare la Trinità. Ma subito il corpo di Dionigi si rialzò, prese la testa, e condotto dall'angelo e preceduto dalla luce celeste camminò per altre due miglia, dal luogo detto Monte dei Martiri, Montmartre, sino al luogo ove per sua scelta e per provvidenza divina riposa tuttora.⁵²

Pensiamo, ad esempio, al fatto che la festa di molti martiri cefalofori cada a ottobre, mese in cui viene ricordato il vescovo di Parigi. Soffermiamoci su san Lucano, considerato uno dei suoi primi compagni, è festeggiato, per l'appunto, il 30 ottobre⁵³. La leggenda di san Nicasio di Rouen narra di come il martire porta la testa sull'altare dopo esser stato decapitato. Prima di morire pronuncia queste parole «Adhæsit pavimento anima mea» e «Vivifica me...»⁵⁴. San Dionigi e i suoi compagni vengono decapitati il 9 ottobre. Nicasio e i suoi compagni vengono martirizzati l'11 dello stesso mese. Ricordiamo altri nomi: Boezio (23 ottobre), Bologna (16 ottobre), Donnino di Fidenza (9 ottobre), Elifio (16 ottobre), Germano di Besançon (11 ottobre), Giusto di Beauvais (18 ottobre), Libaria (8 ottobre), Miniato (25 ottobre), Nicola Davali (19 ottobre), Osith (7 ottobre), Piato (1° ottobre), Procula (13 ottobre), Romano (6 ottobre) e Tanca (10 ottobre)⁵⁵. I seguaci di san Dionigi, grandi predicatori, hanno certamente utilizzato le omelie di questo predicatore dalla «bocca d'oro» e i loro agiografi hanno dovuto prendere in prestito più tratti dalla sua leggenda.

Il miracolo della testa tagliata che parla le dona rilievo facendola diventare la protagonista della leggenda, ma il tema del corpo che si solleva afferrandola tra le mani, è completamente differente in quanto include un atto di trasgressione da parte

⁵² Jacopo DA VARAZZE, op. cit., p. 843.

⁵³ Charles CAHIER, op. cit., p. 763.

⁵⁴ Ivi, 764.

⁵⁵ Grégoire REGINALD, op. cit., pp. 203-205.

della vittima. Essa, ribellandosi al proprio carnefice, continua a trasmettere il proprio credo.

I santi cefalofori sembrano seguire uno schema per i loro movimenti. Spesso attraversano o seguono un fiume, un ruscello o un lago. Entrano nell'acqua o in una sorgente vicina e si lavano la testa. Una traccia di questo passaggio sarà lasciata nel paesaggio; a volte mettono le loro teste su una pietra che sarà segnata con il loro sangue, o il loro passo o ginocchio rimarrà inciso nella pietra⁵⁶. San Miniato ad esempio, dopo la decapitazione, attraversa l'Arno⁵⁷; santo Sigfrido, il portatore di tre teste, dopo il supplizio raggiunge il santuario di Maria camminando sulle acque⁵⁸.

Troviamo un'azione dello stesso tipo nella cristianizzazione dei vecchi culti naturalistici che sono rimasti così vivi durante tutto il Medioevo e che, ancora oggi, in forme più o meno scarsamente cristiane, lo sono specialmente in ambiente rurale. Conoscendo la passione dei cristiani per i prodigi, e quanto sia facile per loro rinvenirne dappertutto, potremmo presumere che uno dei modi più efficaci per cristianizzare il culto di boschi, sorgenti, montagne, pietre, fosse attaccare a questi luoghi sacri il ricordo di un bellissimo miracolo. La cefaloforia era una trovata particolarmente efficace per una tale introduzione. Inoltre, è probabile che l'obiettivo per queste passeggiate miracolose fosse quello di epurare i resti del paganesimo e la terra della propria patria. La maggior parte di queste cristianizzazioni si sarebbero svolte nel momento in cui stavano propagando e diffondendo queste leggende, cioè dal XII al XIV secolo, precisamente durante un periodo in cui il clero - i concili lo testimoniano - lottò energicamente contro i sopravvissuti culti pagani.

Così operano molte cristianizzazioni di antichi luoghi di culto pagani. I dettagli locali, più o meno abilmente cuciti con le storie dei cefalofori, hanno contribuito a purificare e santificare i boschi, le rocce, le montagne, le fonti, le fontane, in poche parole, tutti i luoghi consacrati da vecchi culti panteisti. In cambio, le leggende dei santi cefalofori ricevettero una nuova forza e un nuovo prestigio; la loro antichità, già singolarmente lontana dalle favole apostoliche, sembrava essere confusa con le origini stesse del suolo e della razza. Si pensi all'alone onirico che fu aggiunto all'aureola dei

⁵⁶ In modo particolare si fa riferimento all'episodio del martirio dei santi Giusto e Pastore: «On dit que la trace de leurs genoux demeura imprimée dans la pierre sur laquelle ils furent exécutés.». Charles CAHIER, op. cit., p. 368.

⁵⁷ Ivi, p. 764.

⁵⁸ Ivi, p. 765.

martiri. Il potere taumaturgico dei santi attirò anche l'attenzione dei ricercatori che insistettero sugli aspetti esteriori dei miracoli. Ma il miracolo era soprattutto un fenomeno interiore. È quindi importante considerare che alcuni scrittori e lettori di testi agiografici abbiano percepito e integrato nella loro fede fatti taumaturgici, oppure ritenerli come eventi sovranaturali o meravigliosi.

Gli agiografi medievali, mescolando il tema della testa mozzata parlante con gli episodi dei santi cefalofori, lo trattarono con una libertà solo parzialmente condizionata dal loro statuto clericale. Volendo soddisfare principalmente le esigenze popolari, non esitarono a raccontare favole meravigliose. È in questo senso quasi esclusivo che possiamo affermare l'origine popolare del tema della cefaloforia.

3.1. Le teste parlanti: una leggenda tra tradizione antica e culto popolare

Avendo parlato delle teste mozzate tenute in braccio dai santi, non possiamo dimenticare il tema della testa tagliata che parla. Questo altro tema non è di origine cristiana. A Orfeo, violentemente percosso, è reciso il capo che viene successivamente gettato nel fiume Ebro; si dice che nelle acque continuasse a mormorare una canzone meravigliosa. La leggenda di Orfeo, infatti, offre diverse varianti ma, in ogni caso, il suo mito, come lo conosciamo oggi, è soltanto il risultato di una sintesi effettuata durante la tarda antichità. Per quanto riguarda la sua triste fine osserviamo che la versione più comune è quella in cui si narra lo smembramento da parte delle ninfe. La testa è posta in una cavità rocciosa e distribuisce oracoli dal tempo della guerra di Troia⁵⁹. Affermiamo senza alcun dubbio che la testa mozzata di Orfeo è dunque una testa oracolare, una testa profetica.

Il caso di Orfeo non è l'unico nel mondo greco-romano. La testa del figlio di Policrite, o quella del generale romano Gabieno, dopo che i loro corpi erano stati divorati cominciarono a profetizzare. In Scandinavia, Odino ha una testa parlante, quella del saggio Mimir, che custodisce in oro dopo la morte dell'eroe; lo consulta e riceve le sue risposte come oracoli. Secondo molti rabbini, i *Theraphim* erano teschi imbalsamati, sotto la cui lingua veniva posta una lama d'oro. Appesi a un muro rispondevano alle domande. Altri rabbini dicono che questi teschi erano simulacri,

⁵⁹ Waldemar DEONNA. *Orphée et l'oracle de la tête coupée*, in *Revue des Études Grecques*, tome 38, fascicule 174, janvier-mars 1925, pp. 44-46.

figure che, dopo aver ricevuto l'influenza di potenti stelle, conversavano con gli uomini e davano loro opinioni salutari⁶⁰. In una leggenda gallese, la testa di Bran continua a conversare dopo la sua morte e a banchettare come se non fosse staccata dal corpo⁶¹.

Nelle *Metamorfosi* Ovidio racconta di come la testa di Emazione, dopo esser stata spiccata dal corpo mantenne per un po' di tempo le funzioni vitali, offendendo il suo carnefice Cromi. Leggiamo nel testo:

Tra loro era anche il vecchissimo / Emazione, cultore della giustizia e timorato / degli dèi: gli anni gli impedivano di combattere, però usava / la parola e biasimava e malediva la guerra / scellerata; ma, mentre abbraccia l'altare con mani tremanti, / Cromi gli mozza con la spada la testa, che cadde subito / sopra l'altare: proferì con la lingua mezza morta parole / di esecrazione e spirò in mezzo al fuoco.⁶²

Anche la testa di Dolone, eroe dell'*Iliade*, parla e resta ancora in vita. Decapitato dal grande Diomede, il guerriero morì crudelmente. Omero descrisse così la scena:

Ma Diomede gagliardo lo guardò bieco e rispose: / «No, Dolone, non metterti in testa la fuga, / se pur cose buone ci hai detto: tu sei in nostra mano! / Se mai ti liberassimo e ti lasciassimo andare, / tu certo torneresti di nuovo alle rapide navi / per spiarci o per combatterci contro! / Invece, se perdi la vita ucciso dalla mia mano, / mai più per gli Argivi potrai essere un danno! / Disse; quegli voleva prendergli il mento con la mano / per supplicare, ma lo colpì in pieno collo, / balzando su col pugnale, troncò i due tendini: / mentre parlava ancora, la testa rotolò nella polvere.⁶³

Dopo aver ucciso Dolone, Diomede mostra ad Atena la testa che aveva appena mozzato, dicendo: «O dea, godi di questo! Te per prima in Olimpo/ tra tutti gli dèi invocheremo; e tu ancora / guidaci fra i cavalli e i giacigli dei Traci»⁶⁴. Una volta riaffermata la vittoria sul nemico, l'eroe acheo insieme al suo compagno Ulisse posero il cadavere su un albero di tamarice e continuarono la battaglia. Per riprendere quello che era loro e offrirlo in sacrificio ad Atena, lo resero visibile «spezzando canne e rami floridi»⁶⁵. Una volta conclusa la missione portarono il corpo di Dolone nella poppa della nave e ritornarono nel campo greco⁶⁶.

⁶⁰ Eusèbe SALVERTE, op. cit., p. 290.

⁶¹ Adolphe REINACH. *Le rite des têtes coupées chez les Celtes*, in *Revue de l'Histoire des religions*, vol. 67, 1913, p. 43.

⁶² OVIDIO, op. cit., p. 199.

⁶³ OMERO, op. cit., pp. 351-352.

⁶⁴ Ivi, p. 353.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 359.

Anche Dante nella *Divina Commedia*, più precisamente nel XXVIII canto dell'Inferno, ci presenta una figura con in mano una testa. Riportiamo qui il passaggio:

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, / un busto senza capo andar sì come / andavan
li altri de la trista greggia; / e 'l capo tronco tenea per le chiome, / pesol con mano a
guisa di lanterna: / e quel mirava noi e dicea: «Oh me!» (vv. 118-123)

Si tratta di Bertran de Born, trovatore e poeta francese del XIII secolo. La straordinarietà della scena è espressa dall'incredulità di Dante nel vedere quest'uomo – «se senza più prova, di contarla solo» (v. 114). Il vate ha paura - «e vidi cosa ch'io avrei paura» (v. 113) - e nel ricordare tale avvenimento sottolinea il fatto che difficilmente dimenticherà questa visione - «e ancor par ch'io 'l veggia» (v. 118). Il sentimento di meraviglia si accompagna a una descrizione della figura acefala non priva di commozione. Dante sembra più interessato a ritrarre sobriamente e precisamente l'immagine davanti ai suoi occhi che a soffermarsi sui sentimenti che può generare. Inoltre lo scrittore non sa se vuole conoscere le ragioni e i modi di essere del fenomeno: la scena si carica di mistero. Bertran innalza il capo verso Dante per attirare l'attenzione e invita il poeta ad avere pietà non solo per il suo corpo diviso ma per il peccato imputatogli. È proprio Bertran a spiegare la legge del suo contrappasso: «Perch'io parti così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso! / dal suo principio ch'è in questo troncone. / Così s'osserva in me lo contrappasso» (vv. 139-142). Il trovatore viene accusato di aver aizzato Enrico III contro il padre Enrico II d'Inghilterra. Come egli divide padre e figlio così è condannato a una mutilazione corporea che porta il suo corpo a essere eternamente oltraggiato.

CAPITOLO III

LA DECAPITAZIONE COME ATTO D'AMORE

Nell'opera *Boccaccio medievale* Vittore Branca, riguardo il rapporto tra la *Commedia* e il *Decameron*, scrive: «Se si volesse vedere l'immagine del Medioevo soltanto in una di queste due opere, l'immagine che ne risulterebbe sarebbe falsa e unilaterale»¹. Quindi, questo critico italiano ha voluto articolare la sua riflessione non per mettere in contrasto le due opere, i due scrittori o due modi di pensare la vita e la cultura, ma per evidenziare una complementarità che mostra da una parte “l'ansia del trascendentale” e “i mistici rapimenti”, dall'altra “la ricerca del concreto” e una “corposa volontà di vivere”, i due elementi costituiscono non solo un'epoca ma anche una sola *Weltanschauung*. Questa visione ci porta a riflettere non solo sui diversi legami di Boccaccio con la storia ma soprattutto con quello che in letteratura viene chiamato “meraviglioso”.

La meraviglia medievale è oggetto di vari tentativi di categorizzazione da parte di ricercatori, letterati o storici. In particolare, Jacques Le Goff distingue il meraviglioso non cristiano (*mirabilis*) dal miracoloso divino (*miracoloso*) e dal soprannaturale satanico (*magico*)². In questo caso il concetto di meraviglioso è inteso nella sua dimensione profana come un oggetto, un essere, una situazione, un fenomeno visivo letteralmente straordinario, sorprendente e irrazionale, divergente dai valori di riferimento del lettore. Il meraviglioso (*mirabilis*) deriva essenzialmente da un antico materiale celtico e fiorisce ai margini della cultura cristiana dominante. Appartiene al regno dei sogni, della trasgressione, dell'insolito, generando sia paura che fascino. Provoca un'interruzione dell'ordine naturale delle cose e causa una reazione specifica: lo stupore.

¹ Vittore BRANCA, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze, 1990, p. 29.

² Jacques LE GOFF, *L'imaginaire médiéval: essais*, Gallimard, Paris, 1991.

Nel XII e XIII secolo si sviluppa una letteratura meravigliosa che attraversa culture erudite e popolari. L'espansione è permessa da circostanze favorevoli, infatti la Chiesa, dopo aver severamente represso le diverse credenze pagane durante l'Alto Medioevo, inizia a tollerare la loro espressione nelle arti. È anche in questo periodo che iniziano a circolare sia in Francia che in Italia racconti popolari basati sul folklore di quel tempo. Questo materiale, distaccato dalla cultura clericale, può essere modellato per servire ideali laici.

Il confine tra meraviglia e realtà diventa sempre più confuso e i contorni del meraviglioso e la sua stessa essenza cambiano, il che influenza il suo trattamento iconografico e testuale. È proprio in questo contesto che si inserisce la raccolta di novelle di Boccaccio, la fonte principale di questo capitolo. In particolare verrà analizzata la novella di Lisabetta (IV, 5), la cui storia si inserisce a pieno titolo nel presente lavoro e ci fornirà spunti diversi su alcuni temi, tra cui quello del sogno e della decapitazione, che legano la vita dei santi con quella di questa ragazza siciliana.

1. Boccaccio tra fantasia³ e meraviglioso: il realismo, la preoccupazione per la verosimiglianza e il ruolo del soprannaturale nel *Decameron*

Il realismo che domina tutto il *Decameron*, descrive la natura e la probabilità che irrompe in ogni novella: i gesti, gli atteggiamenti, l'arredamento e i personaggi resi così veri e precisi rendono questo libro un documento dal valore più elevato, che ci aiuterà a comprendere l'intimità degli italiani del XIV secolo. Grazie a esso, varchiamo la soglia della casa di Corso Donati, uno dei più famosi "vecchi" fiorentini, entriamo nella sala da pranzo e assistiamo al suo pasto frugale (IX, 8); conosciamo anche l'interno e l'arredamento di una cortigiana napoletana (II, 5). Si raccontano le storie di personaggi celebri come Giotto, Guido Cavalcanti ma anche di uomini più umili e comuni. Ognuno parla la sua lingua, l'artigiano, il borghese, il principe e il contadino; e se qualche volta, il protagonista non è fiorentino, si trovano alcune parole delle parlate provinciali. L'approfondimento di questa minuziosa localizzazione, già evidente in alcune delle prime storie del *Novellino*, raggiunge il massimo sviluppo con

³ Per ulteriori approfondimenti si veda Elisabetta MENETTI, *Il Decameron fantastico*, CLUEB, Bologna, 1994.

Boccaccio: sotto la sua penna, racconti la cui origine tradizionale è meno discutibile acquistano un fascino irresistibile.

Durante la narrazione, la preoccupazione per la verosimiglianza è molto notevole. Esaminiamo l'esito di uno dei racconti in cui Boccaccio ha posto un'invenzione, quella del "cuore mangiato" (IX, 4). L'esito dell'autore è semplice e sorprendente: a pochi passi dal tavolo dove si svolge il famigerato pasto, si apre un'ampia finestra. La signora di Rossiglione rivolge al marito alcune parole di vendetta, annuncia che nessun cibo passerà attraverso la sua bocca e, parlando, si alza, va alla finestra e si lascia cadere nel vuoto.

In molti casi è difficile riconciliare con questa concezione realistica dell'arte e questa preoccupazione per l'espressione drammatica dei sentimenti, alcune storie che la tradizione o la letteratura forniscono; l'autore, mescola l'improbabilità con elementi meravigliosi.

A volte Boccaccio deve fare sacrifici crudeli. Nella storia di Pietro di Vinciolo (V, 10), nel momento in cui la donna adultera incolpa ipocritamente un'altra donna, la cui avventura le viene raccontata, un asino mette accidentalmente il piede sulla mano di un galante nascosto nella stalla; il galante urla e Pietro di Vinciolo lo scopre. Questa possibilità, che tradisce la cattiva condotta della buona signora è piuttosto divertente.

Lo sforzo dell'autore di portare tutti gli incidenti alla misura della ragione lo porta a eliminare spesso l'elemento soprannaturale, l'intervento divino e l'incantesimo. Ricordiamo Ferondo e la sua tappa in purgatorio (III, 8); Frate Puccio e la sua penitenza, con la quale è sicuro di guadagnarsi il paradiso (III, 4); l'abilità speciale con la quale Frate Rinaldo incanta i vermi del figlioccio (VII, 3); Gianni Lotteringhi e sua moglie che, di notte, evocano gli spiriti erranti (VII, 1); Calandrino che pensa di aver trovato nel Mugnone una pietra miracolosa (VIII, 3); Don Gianni, che fa trasformare sua moglie in una cavalla (IX, 10), per non parlare della novella del pero incantato con Lidia e Pirro (VII, 9). Tale è diventata la repulsione del narratore per tutto ciò che devia dall'ordine naturale, che ha completamente rinunciato, nelle novelle, a rievocare queste visioni mitologiche, a cui era affezionato all'epoca della sua giovinezza, per affermarsi nel mondo di realtà tangibili.

Gli incantesimi e la stregoneria non sono ancora consacrati da capolavori, come avviene più tardi con le opere pubblicate da Boiardo e Ariosto; ma già allora i romanzi

della *Tavola Rotonda*, riassunti e rielaborati da Rustichello da Pisa, avevano fatto conoscere al pubblico italiano gli incantesimi magici e in particolare l'aiuto che potevano apportare agli amanti in difficoltà. Le novelle di Messer Ansaldo e Madonna Dianora appartengono a questo tipo di avventura (X, 5). Tutti gli sforzi del cavaliere Ansaldo per conquistare le grazie della bella e virtuosa Dianora rimangono infruttuosi; la donna, esausta, propone ad Ansaldo una condizione, chiaramente inattuabile: richiede che in pieno inverno, nel mese di gennaio, nel freddo delle montagne del Friuli, il suo pretendente le presenti un giardino verde e fiorito come nel mese di maggio. Ansaldo, imperterrito, con l'aiuto di un negromante esaudisce la richiesta della donna. Boccaccio accetta la leggenda così com'è e si mostra interessato solo ai contraccolpi psicologici del prodigio. Questi, infatti, sono inaspettati: Dianora, vedendosi costretta a mantenere la parola data, preferisce confessare tutto a suo marito; quest'ultimo, sebbene non soddisfatto, ritiene che tale promessa sia un impegno d'onore e invita la moglie a proseguire; Ansaldo, che non vuole privare della propria donna il marito, rinuncia al vantaggio della sottomissione di Dianora, e poiché, a quei tempi, il disinteresse sembra essere contagioso, lo stesso stregone rifiuta il pagamento.

A questi due racconti meravigliosi, dobbiamo aggiungere un altro episodio, quello della storia di Messer Torello e Saladino (X, 9). Un negromante al servizio del sultano accompagna, in una notte, da Alessandria d'Egitto a Pavia, Torello addormentato su un letto sontuoso. Anche qui Boccaccio insiste non sul dettaglio dell'incantesimo o del viaggio, bensì sui ricchi doni di cui il Saladino riempie il suo amico, e sul comico terrore del sacrestano, l'abate di San Pietro.

Per soddisfare il gusto del pubblico, il quale si mostra appassionato alle avventure sorprendenti e a eventi impreveduti che lusingano la nostra immaginazione strappandoci dalla dimensione quotidiana. Boccaccio vuole quindi raccontare grandi storie di marinai e pirati, di esili immeritati conseguenti a false accuse e vicende burrascose, sostituzioni di persone e travestimenti o incidenti che si intrecciano e si districano altrettanto agevolmente. Boccaccio ha scritto circa venti novelle che descrivono questi destini tempestosi da cui risultano a volte scene toccanti, a volte l'effetto comico. Oltre alle avventure di Alatiel, una delle storie più esemplari di questo genere, troviamo anche quella di Landolfo Rufolo (II, 4). Il mercante, proprio quando crede di realizzare con Cipro un'operazione di successo, perde tutta la sua mercanzia e una volta

recuperato quello che aveva perso diventa corsaro. Nel frattempo la nave genovese su cui si trova affonda in una tempesta, e Landolfo riesce a salvarsi, aggrappandosi a un relitto. Nel momento in cui si pensa di nuovo rovinato, si rende conto che il baule sul quale è fuggito contiene pietre preziose di un valore di gran lunga superiore a tutto ciò che aveva precedentemente perso. Basti menzionare tra le altre avventure marittime, le cui scene si svolgono in gran parte nel Levante, in Barberia o in Sicilia, quelle di Gerbino (IV, 4), delle tre sorelle di Marsiglia (IV, 3), di Martuccio Comito e Gostanza (V, 2), di Cimone (V, 1) e di Gianni di Procida (V, 6). In questa ultima novella appare il motivo del “riconoscimento” che svolge un ruolo importante nell’esito di molte di queste storie romanzesche, per esempio quello del conte di Anversa (II, 8), di Madama Beritola (II, 6) e di Giletta (III, 9).

Una delle storie più famose di questa categoria è quello di Zinevra, moglie di Bernabò Lomellin da Genova, falsamente accusata di adulterio da Ambruogiuolo da Piacenza (II, 9). Il marito, ricevuta la notizia del tradimento, ordina che la donna sia condannata a morte, ma il servitore incaricato di eseguire la sentenza, impietosito dalle suppliche di Ginevra, non la uccide. La donna dunque fugge da Genova, cambia identità e viaggia con lo scopo di smascherare l’autore della menzogna che ha rovinato la sua felicità. Zinevra ci riesce e riacquista l’affetto del marito.

Non si può dire che la verosimiglianza sia la caratteristica distintiva di queste novelle. Prima di condannare la loro irrealtà, tuttavia, bisognerebbe ricordare le condizioni in cui si viaggiava allora, sia sulla terra che sul mare. La frequenza delle rivoluzioni, oltre alla difficoltà di comunicazioni giustifica alcuni degli incidenti descritti da Boccaccio. A causa di questi elementi, è incontestabile che il narratore abbia in qualche modo esagerato l’accumulo di eventi straordinari e che si sia abbandonato senza resistenza al suo gusto per il romanzesco. In compenso, si ha sempre, nel dettaglio, l’impressione di verità, e la psicologia del suo eroe è spesso molto accattivante: vi è tanta freschezza e sincerità nell’amore ardente di Martuccio e Gostanza, in quello fra Gianni e Restituta. I sentimenti materni di Madama Beritola si esprimono in scene commoventi e Zinevra, l’innocente che persegue implacabilmente la punizione del suo calunniatore e della sua riconquista del marito, mostra una grande fermezza di carattere. In almeno un caso, la complicazione degli eventi si unisce a una felicità unica per l’affermarsi di un realismo sorprendente.

1.1. Per un'introduzione ai temi: la storia di Lisabetta fra realismo e fiaba

La storia di Lisabetta è ricordata in una ballata, anonima, assai conosciuta a quel tempo, tanto che l'autore si limita a citarne soltanto l'*incipit* che il lettore riconosce: «Quale esso fu malo cristiano, / che mi furò la grasta, *et cetera*.»⁴ Si tratta di una canzone popolare studiata in particolare nel XIX secolo e pubblicata anche da Giosue Carducci, nel 1871, in una raccolta di cantilene e ballate⁵.

Iniziamo col fornire alcune informazioni preliminari della novella. Dopo la novella di Elissa (IV, 4), la voce narrante condivide e mette in comune con i propri ascoltatori una storia. Una storia che coinvolge l'uditorio e, in particolar modo, il lettore. Con le parole che seguono l'autore rende omaggio alle capacità narrative di Filomena e riassume in breve la vicenda che sta per raccontare:

I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei; egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterrato. Ella occultamente disotterra la testa e mettela in un testo di bassilico; e quivi su piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliele tolgono, ed ella se ne muore di dolore poco appresso.

Nella didascalia Boccaccio, oltre a riassumere brevemente l'intreccio, traccia i punti più salienti della storia e fornisce tutte le notizie necessarie per contestualizzarla. Siamo a Messina e i primi personaggi che appaiono sono tre mercanti, figli di un uomo di San Gimignano. I ragazzi sono fratelli di Lisabetta e posseggono una bottega presso la quale lavora Lorenzo, «un giovinetto pisano assai bello della persona e leggiadro molto»⁶. In questa descrizione essenziale, notiamo una sorta di sovrapposizione tra gli aggettivi che delineano la figura di Lisabetta: «giovane assai bella e costumata»⁷. Entrambi i personaggi sembrano rispettare i canoni dell'ideale cortese di bellezza: oltre alla grazia fisica ritroviamo anche una nobiltà d'animo. Anche i fratelli, allo stesso modo, rispettano la consuetudine della società duecentesca: non solo sostituiscono negli affari il padre ormai defunto, ma controllando celatamente la vita della sorella - «senza accorgersene ella»⁸ - i fratelli impongono le loro volontà. Quindi dietro l'apparente disinteresse - «se ne fosse cagione, ancora' maritata non aveano»⁹ - si

⁴ Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, UTET, Torino, 1956, p. 362.

⁵ Giosue CARDUCCI, *Cantilene e ballate dei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, in Luigi RUSSO, *Lecture critiche del Decameron*, Edizioni Laterza, Bari, 1956, pp. 187-188.

⁶ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 358.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 359.

⁹ *Ivi*, p. 358.

nasconde una maniacale seppur incostante attenzione sul mondo di Lisabetta. Questa discontinuità è dimostrata dall'alternarsi di eventi in cui i fratelli sono completamente assenti ad altri in cui sono i protagonisti: li ritroviamo infatti all'inizio e alla fine della novella.

Un'altra tematica cara alla società cortese la ritroviamo in una seconda sequenza narrativa, quella dell'innamoramento e dell'unione dei due amanti. Lisabetta, attraverso la sua dimensione espressiva, quello dello sguardo - «avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere»¹⁰ - crea il movente dell'omicidio. Gli occhi della donna come saette perforano il cuore di Lorenzo, il quale, proprio come un cavaliere fedele, «lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo a lei»¹¹. La preoccupazione degli amanti di non destare sospetto agli occhi vigili della gente ma soprattutto dei fratelli - «non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno»¹², scompare gradualmente con l'aumentare della passione che diventa sempre più difficile da celare. Però, una volta scoperti dal «savio giovane»¹³ che subito consulta i fratelli e decide con loro di mettere a tacere «questa vergogna»¹⁴, il segreto amore di Lisabetta diventa manifesto. Si notino i diversi termini utilizzati da Boccaccio per evidenziare la clandestinità non soltanto della relazione, ma anche quella dei fratelli che stanno per compiere un omicidio - «senza far motto o dir cosa alcuna»; «di passarsene tacitamente e d'inghersersi del tutto d'averne alcuna cosa veduta o saputa»¹⁵.

Lo scandalo è causato dall'estrazione sociale di Lorenzo, semplice lavorante del «fondaco». I fratelli di Lisabetta, mercanti, non permettono a tale infamia di diffondersi, non macchiando così l'onore e la reputazione “borghese” della famiglia. Nel Medioevo il matrimonio era concepito come un mezzo per assicurare utili legami di prestigio e permettere alla donna e alla famiglia una vita economicamente felice.

I fratelli non agiscono impulsivamente e si dimostrano dei lucidi pianificatori: l'uccisione di Lorenzo avviene nel momento più propizio - «veggendosi il destro»¹⁶.

¹⁰ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 358.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ivi*, p. 359.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

Allontanatisi da Messina e recatisi «fuori della città», i giovani tolgono la vita al ragazzo, e una volta tornati in paese, la loro prima preoccupazione è quella di dar «voce d'averlo per loro bisogne mandato in alcun luogo».¹⁷

Dopo queste sequenze narrative in cui i protagonisti principali sono i fratelli, assistiamo a una presa della ribalta da parte del personaggio di Lisabetta, fino a quel momento, posto nell'ombra. L'unico tentativo della giovane donna di comunicare con i fratelli avviene quando, disperata, chiede loro dove sia finito Lorenzo. Oltre alla ricorrenza quasi ossessiva delle diverse forme del verbo “domandare”, ritroviamo una continua ripetizione del pronome personale “tu”, soprattutto nella battuta di uno dei fratelli:

Non tornando Lorenzo, e Lisabetta molto spesso e sollecitamente i fratei domandandone, sì come colei a cui la dimora lunga gravava, avvenne un giorno che, domandandone ella molto istantemente, che l'uno de' fratelli disse: “Che vuol dir questo? che hai tu a far di Lorenzo, che tu ne domandi così spesso? Se tu ne domanderai più, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene.” Per che la giovane dolente e trista, temendo e non sappiendo che, senza più domandarne si stava e assai volte la notte pietosamente il chiamava e pregava che ne venisse; e alcuna volta con molte lagrime della sua lunga dimora si doleva e senza punto rallegrarsi sempre aspettando si stava.¹⁸

Il rifiuto da parte dei fratelli di comunicare a Lisabetta dove si trovi Lorenzo, porta la ragazza a chiudersi nel suo dolore, dal quale, però, trae forza, quella forza che si manifesta soltanto quando ritrova il corpo dell'amato e che la conduce a compiere con assoluta freddezza la decapitazione - «quivi non era da piangere»¹⁹.

Ma prima di assistere a questa scena, ritroviamo nel testo l'episodio dell'apparizione in sogno da parte di Lorenzo a Lisabetta. L'*incipit*, che è quello di una fiaba - «Avvenne una notte»²⁰ - conduce il lettore «in un mondo irreali, in una fiaba amorosa, in un idillio fuori della storia, il cui il poeta vuole solo celebrare la tenerezza, la fedeltà, la dolcezza di un amore che non ha termine»²¹. Il *revenant* Lorenzo appare a Lisabetta per fornirle delle informazioni importanti. È proprio qui che si inserisce una delle tematiche più importanti della novella, quella del sogno.

¹⁷ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 359.

¹⁸ Ivi, pp. 359-360.

¹⁹ Ivi, p. 360.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Luigi RUSSO, op. cit., p. 185.

2. Il sogno tra Bibbia, agiografia e *Decameron*

L'esperienza dei sogni è fin dall'antichità un'importante fonte di immaginazione letteraria. Gli scrittori di tutti i tempi non hanno mai smesso di trarre ispirazione da questa esistenza notturna oltre la mente vigile dell'uomo. Ma la scrittura onirica non può essere equivalente alla fedele rappresentazione del mondo sognato. Se il sogno è un processo psichico molto particolare, è indipendente dalla coscienza del sognatore la cui sostanza è impossibile afferrare; riportare un sogno è, d'altra parte, un processo linguistico che può solo simulare i suoi effetti formulando una narrazione nel testo. Infatti non ci si può introdurre nei sogni del *Decameron* senza tener conto dell'importanza capitale che hanno ricoperto fin dai tempi antichi, soprattutto nella Bibbia e nella letteratura agiografica.

Oltre a una serie di immagini, il sogno è inteso come un messaggio orale che viene ascoltato: è un oracolo, vale a dire una parola profetica; dice qualcosa. Questa è una concezione comune alla Bibbia.

Gli Ebrei, ad esempio, furono ferventi seguaci dell'oniromanzia. Nel Pentateuco, è in sogno che Dio parla agli uomini²². Ai tempi di Saul i sogni assumevano la stessa importanza degli *urim* e delle i profezie²³. Così Eliu dice a Giobbe:

Dio parla in un modo o in un altro, ma non si fa attenzione. Parla nel sogno, visione notturna, quando cade il sopore sugli uomini e si addormentano sul loro giaciglio: apre allora l'orecchio degli uomini e con apparizioni li spaventa.²⁴

Geremia invece fa una distinzione fra sogni di profeti e sogni di indovini²⁵. Infatti, l'Antico Testamento ci fornisce molti esempi di queste manifestazioni divine. È così che Geova rivela ad Abimelech, re di Gerar, il destino che lo aspetta per aver portato via Sara²⁶, e ordina a Labano l'Arameo di non dire nulla a Giacobbe²⁷. I sogni di Giuseppe sono notevoli per la loro semplicità e per la loro perfetta realizzazione²⁸. Daniele fa un sogno durante il quale gli vengono mostrati i destini dei regni della terra

²² *Numeri*, 12,6.

²³ *I Samuele*, 28, 6.

²⁴ *Giobbe*, 33,14-16.

²⁵ *Geremia*, 23, 25-28.

²⁶ *Genesi*, 20, 3.

²⁷ *Ivi*, 31, 24.

²⁸ *Genesi*, 40.

e il regno di Dio²⁹. Mardocheo vede nel suo sogno una piccola sorgente diventata poi una prefigurazione di Ester che salva il suo popolo³⁰.

La credenza nel significato dei sogni si trova anche nel Nuovo Testamento. Giuseppe, sposo della Vergine, riceve, durante un sogno, tutte le direttive divine necessarie per regolare la sua condotta nei casi difficili. È così che viene successivamente avvertito di non dover separarsi da Maria, rimasta incinta dalla grazia di Dio, per fuggire in Egitto con Gesù e sua Madre, per poi ritornare in Palestina e finalmente ritirarsi in Galilea³¹. La moglie di Ponzio Pilato dice: «Non avere a che fare con quel giusto; perché oggi fui molto turbata in sogno per causa sua»³²; e il vangelo di Matteo, che ci segnala questo, è lungi dal disapprovarlo.

Con il cristianesimo, l'anima errante reclama una sepoltura cristiana in una terra consacrata. Questo è il motivo per cui leggiamo in numerose leggende agiografiche che i santi appaiono in sogno a viventi per indicare il luogo della sepoltura.

Questo tema si presenta in due forme ben diverse: a volte il santo appare a un dormiente per indicare dove si trova il suo corpo e chiedere una degna sepoltura; a volte il beato disturba il sonno del sacrestano, il prete della chiesa dove riposano le sue stesse reliquie e ne denuncia la negligenza e l'abbandono. Si tratta, generalmente di reliquie grossolanamente conservate o semplicemente dimenticate. L'elemento in comune tra i due temi è quello di conservare per rendere omaggio ai resti del santo.

Una delle storie più straordinarie è quella di Donnino di Fidenza, il quale, una volta raccolta la testa, attraversa il fiume Stirone e rivela il luogo dove verrà seppellito. Così Cattabiani descrive la vicenda:

Si narra che verso la fine dell'impero di Costantino, quando la chiesetta era ormai scomparsa, i fedeli dei dintorni videro splendere per molte notti una luce misteriosa nel luogo dov'era stato sepolto ma del quale si era perduta la memoria. Meravigliati, decisero di chiedere al vescovo di Parma di compiervi una ricognizione. Il vescovo, dopo avere imposto al popolo un digiuno di tre giorni, si raccolse in preghiera finché vide durante una visione che il corpo di un santo giaceva in quel luogo. La mattina seguente si cominciò a estirpare gli alberi e a procedere ad alcuni scavi finché si ritrovò un corpo con la testa staccata e posta fra le mani, così come esso appare in uno dei rilievi della facciata della chiesa: emanava un profumo gradevole, così intenso che i muti riebbbero la parola, i sordi l'udito, gli zoppi ripresero a camminare, i lebbrosi guarirono³³.

²⁹ *Daniele*, 4.

³⁰ *Ester*, 10.

³¹ *Matteo*, 1, 20.

³² *Ivi*, 27, 19.

³³ Alfredo CATTABIANI, op. cit., pp. 984-985.

Anche Firmina si manifesta in sogno al vescovo di Amelia, il quale, dopo tre giorni di digiuno, si reca sul posto dove gli appare una croce luminosa e ritrova i corpi della santa e di un altro martire, Olimpiade³⁴. Anche il luogo dove si trovano i corpi dei santi Gervasio e Protasio è rivelato in una visione avuta da sant'Ambrogio, a causa della loro memoria quasi dimenticata³⁵.

Anche san Vincenzo da Saragozza appare in sogno a una coppia e rivela il luogo dove è il suo corpo. La leggenda narra:

Indispettito, Daciano ordinò che il corpo del martire fosse gettato in un campo deserto, in pasto agli animali. Ma il Signore rispose alla sua malvagità mandando un corvo a vegliarlo e a difenderlo contro le fiere. Il prefetto allora lo fece rinchiudere in un sacco appesantito da un sasso e gettare in mare. Ma il masso [...] galleggiò sulle acque permettendo alle onde di depositare il corpo su una spiaggia dove venne ritrovato da alcuni cristiani dopo che il santo era apparso in sogno a un uomo e una donna rivelando il luogo dove si trovava³⁶.

2.1 I sogni nell'opera di Boccaccio: un'interpretazione della visio di Lisabetta

Tra le diverse tematiche sviluppate nel *Decameron* di Boccaccio quella del sogno si configura come un elemento importante all'interno di un gruppo costituito da cinque novelle³⁷. Stando alla diversificazione fornitaci da Macrobio³⁸, possiamo affermare

³⁴ Alfredo CATTABIANI, op. cit., p. 381.

³⁵ Ivi, p. 472.

³⁶ Ivi, p. 926.

³⁷ Si faccia riferimento alle seguenti novelle: IV, 5; IV, 6; V, 8; IX, 6; IX, 7. Cfr. Monica BALESTRERO, *L'immaginario del sogno*, Aracne Editrice, Roma, 2009.

³⁸ Macrobio, uno dei più importanti scrittori latini del V secolo, ci fornisce una prima teorizzazione dei sogni distinguendo da una parte i veri sogni e i falsi sogni dall'altra. Egli descrive i sogni classificandoli in diverse categorie:

1. *insomnium*: visione del sonno che svanisce con essa senza lasciare traccia. È di origine fisica o psichica e può essere causato dai bisogni del corpo come la fame o la sete. Solitamente è causato dalle preoccupazioni del giorno precedente, dai desideri, dall'amore e dalle preoccupazioni;
2. *visio*: visione ipnagogica che appare tra il risveglio e il sonno. Spesso è confusa e disordinata. Si colloca inoltre in questa categoria un tipo di pensiero che Macrobio indica con un termine greco, *ephialtes*, e ha definito con riferimento a una credenza popolare: essa è causata da un demone che pesa sul petto del dormiente e produce incubi opprimenti. Inoltre, la parola come traduzione latina riporta il termine greco: *phantasma* che designa un'apparizione. Esso prefigura un evento che sta per realizzarsi;
3. *oracula*: sogno limpido, una natura programmata che si verifica quando un genitore, un amico o una persona che ispira rispetto - può essere un dio o un prete - rivela chiaramente un evento imminente. Questa categoria rinvia probabilmente al sogno omerico, ma implicitamente anche alla pratica dell'*incubatio*: nei tempi antichi, era consuetudine dormire nei templi con la speranza di ottenere un sogno guaritore o oracolare che profetizzasse il destino del sognatore. La parola *oraculum*, inoltre, indica, in latino, sia un luogo di preghiera, sia l'oracolo degli dei ottenuto da un sogno. Tuttavia, l'autore non riporta in questa categoria di sogni esempi specifici e non rifiuta l'oniromanzia dal momento che lo scopo della sua opera è mostrare la veridicità dei sogni. Cfr. Steven F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, 1996; Giovanni VACCA, *Nel corpo della tradizione, Cultura popolare e modernità nel Mezzogiorno d'Italia*, Salvatorelli, Roma, 2004, p. 63.

che le novelle che trattano specificatamente di quello che viene chiamato *insomnium* sono soltanto tre. Per quanto concerne le altre due possiamo dire che, per la novella di Nastagio degli Onesti, si tratta di una *visio* infernale, mentre per quella di Pinuccio, il sogno viene semplicemente utilizzato come attenuante da parte dei personaggi. Nonostante qualche discordanza, le novelle sembrano riportare delle analogie interessanti che analizzeremo qui di seguito.

Tutti i ceti sono ben rappresentati: dall'alta borghesia di Brescia, dai mercanti di Messina, dai popolani e i borghesi di Firenze fino alla nobiltà di Ravenna. Rendendo protagonisti questi personaggi provenienti da diverse estrazioni sociali, Boccaccio fornisce al lettore non solo un quadro socio-culturale della società medievale ma ne mostra anche le differenti concezioni riguardo alla tematica del sogno. Interessante notare come gli esponenti dei ceti elevati manifestino un'evidente perplessità nell'accreditare il valore veridico dei sogni, diversamente dal popolo che attribuisce una forte credibilità al mondo onirico. È Panfilo, infatti, a fornirci una riflessione sull'affidabilità dei sogni premonitori e invita il lettore a verificare la veridicità delle visioni:

Il sogno nella precedente novella raccontato mi dà materia di dovervene raccontare una nella quale di due si fa menzione, li quali di cosa che a venire era, come quello di cosa intervenuta, furono, e appena furon finiti di dire da coloro che veduti gli aveano, che l'effetto seguì d'amenduni. E però, amoroze donne, voi dovete sapere che general passione è di ciascuno che vive il veder varie cose nel sonno, le quali, quantunque a colui che dorme, dormendo, tutte paian verissime, e desto lui, alcune vere, alcune verisimili, e parte fuori d'ogni verità iudichi, nondimeno molte esserne avvenute. si truovano Per la qual cosa molti a ciascun sogno tanta fede prestano quanta presterieno a quelle cose le quali vegghiando vedessero; e per li lor sogni stessi s'attristano e s'allegnano secondo che per quegli o temono o sperano. E in contrario son di quegli che niuno ne credono se non poi che nel premostrato pericolo si veggono. De' quali né l'uno né l'altro commendo, per ciò che né sempre son veri né ogni volta falsi. Che essi non sien tutti veri, assai volte può ciascun di noi aver conosciuto; e che essi tutti non sien falsi, già di sopra nella novella di Filomena s'è dimostrato e nella mia, come davanti dissi, intendo di dimostrarlo. Per che giudico che nel virtuosamente vivere e operare di niuno contrario sogno a ciò si dee temere, né per quello lasciare i buoni proponimenti; nelle cose perverse e malvagie, quantunque i sogni a quelle paiano favorevoli e con seconde dimostrazioni chi gli vede confortino, niuno se ne vuol credere; e così nel contrario a tutti dar piena fede³⁹.

L'osservazione risulta chiara ma non corrisponde al seguito della novella che narra la storia di un sogno premonitore e quindi destinato a realizzarsi. A tal proposito

³⁹ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., pp. 363-364.

porgiamo uno sguardo alle differenti reazioni post-oniriche dei personaggi nelle novelle.

Lisabetta, non appena si risveglia dal sogno, ha due diverse reazioni. Subito dopo l'accaduto, attribuisce così tanta credibilità al sogno che si chiude nell'angoscia e sfocia in un pianto disperato: «La giovane destatasi, e dando fede alla visione, amaramente pianse.»⁴⁰ Successivamente, invece, decide di recarsi nel luogo per verificare la credibilità del sogno: «Poi la mattina levata, [...] propose di volere andare al mostrato luogo e di vedere se ciò fosse vero che nel sonno l'era paruto»⁴¹. Il primo atteggiamento ricorda quello di un'altra protagonista femminile, Andreuola, la quale, dopo i due episodi onirici⁴², si spaventa e scoppia a piangere:

Ella il pianse assai e assai volte invano il chiamò; ma poi che pur s'accorse lui del tutto esser morto [...] così lagrimosa come era e piena d'angoscia, andò la sua fante a chiamare, la quale di questo amor consapevole era, e la sua miseria ed il suo dolore le dimostrò.⁴³

Un altro episodio infelice che termina con un pianto è quello della novella di Talano, la cui moglie, «nascosamente» recatasi nel bosco, viene aggredita da «un lupo grande e terribile»⁴⁴. La donna non muore ma a causa delle ferite riportate sul volto diventa poco bella di aspetto, tanto che «vergognandosi d'apparire dove veduta fosse, assai volte miseramente pianse»⁴⁵.

La seconda reazione di Lisabetta fa ricordare il comportamento della moglie di Talano, la quale, una volta appreso il contenuto del sogno del marito, mostra tutta la sua «ritrosia» affermando: «Chi mal ti vuol, mal ti sogna; tu ti fai molto di me pietoso, ma tu sogni di me quello che tu vorresti vedere; e per certo io me ne guarderò e oggi e sempre di non farti né di questo né d'altro mio male mai allegro»⁴⁶. Talano, invece, credendo al sogno, ordina alla moglie di non uscire di casa.

⁴⁰ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Nella novella, infatti, vengono narrati due *insomnia*, prima quello di Andreuola e poi quello di Gabriotto. L'autore fornisce due versioni differenti del sogno: la donna sogna un atto d'amore in cui si inserisce una cosa «oscura e terribile» che le sottrae l'amato, mentre l'uomo sogna una scena di caccia nel corso della quale, rincorrendo una capriola, trasformatasi poi in «una veltra nera», viene azzannato alla gola dalla stessa.

⁴³ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., pp. 366-367.

⁴⁴ *Ivi*, p. 756.

⁴⁵ *Ivi*, p. 757.

⁴⁶ *Ivi*, p. 756.

I sogni delle tre novelle sono tutti sogni premonitori: quello di Lisabetta anticipa il ritrovamento del corpo della vittima; quello di Andreuola e Gabriotto la tragica fine di quest'ultimo e quello di Talano la morte violenta della moglie Margherita. Ma il sogno di Lorenzo e quello di Talano non sono soltanto una visione ma anche delle apparizioni, e ciò lo deduciamo dai verbi "apparve"; "parvale" e "parve". Il primo preannuncia l'aspetto di Lorenzo, «pallido e tutto rabbuffato e co' panni tutti stracciati e fracidi»⁴⁷; il secondo accompagna il discorso del ragazzo, il quale le chiede di non disperarsi e di non invocarlo più: «tu non fai altro che chiamare [...] t'atristi e me con le tue lagrime fieramente accusi» e «le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse»⁴⁸ e il terzo, ripetuto per ben due volte, anticipa, rispettivamente la visione della donna, e quella del «grande e fiero lupo»⁴⁹.

Un'altra analogia interessante la si ritrova nella descrizione dei diversi personaggi femminili: Lisabetta - «giovane assai bella e costumata»⁵⁰; Andreuola - «giovane e bella assai e senza marito»⁵¹ - e Margherita - «bella tra tutte le altre»⁵². Sembra che Boccaccio voglia far apparire i suoi personaggi come modello per la società di quel tempo. Ricordiamo anche le seguenti descrizioni di altri personaggi: Lorenzo - «assai bello della persona e leggiadro molto»⁵³; Gabriotto - «uomo di bassa condizione ma di laudevoli costumi pieno e della persona bello e piacevole»⁵⁴; Nastagio degli Onesti compare fra gli «assai nobili e ricchi uomini» della Romagna e si innamora di una «giovane troppo più nobile che esso non era»⁵⁵; Talano - «uomo assai onorevole»⁵⁶; la moglie di Pinuccio - «assai bella»; Niccolosa - «bella e leggiadra, d'età di quindici o sedici anni, che ancora marito non avea».⁵⁷

Seppur indirettamente, il sogno di Lisabetta è presagio di morte. Anche se Lorenzo è già morto e quando appare non anticipa nessun tragico finale, alla conclusione della novella assistiamo alla morte di Lisabetta causata dal furto del vaso da parte dei fratelli.

⁴⁷ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 755.

⁵⁰ Ivi, p. 358.

⁵¹ Ivi, p. 364.

⁵² Ivi, p. 755.

⁵³ Ivi, p. 358.

⁵⁴ Ivi, p. 364.

⁵⁵ Ivi, p. 463.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 749.

Il giovane Lorenzo non è affatto preoccupato per la sua condizione terrena e si premura di porre fine alla tristezza dell'amata indicandole il luogo dove si trovava: «E disegnatele il luogo dove sotterato l'aveano»⁵⁸. Riportiamo il commento di Vittore Branca riguardo a questa indicazione: «Lorenzo rivela a Lisabetta il luogo dove è sepolto, con gesto analogo a quello tradizionale dei martiri che indicano ai devoti dove giace il loro corpo o qualche loro reliquia».⁵⁹ Ci appare come una perspicace osservazione che viene riconfermata dalle azioni del personaggio; infatti il corpo di Lorenzo riceverà lo stesso trattamento riservato a quello dei santi che subiscono un martirio.

Vi è infatti una notevole differenza fra quella che sarà la sepoltura di Lisabetta con il rapido sotterramento da parte dei fratelli che «uccidono e sotterarono in guisa»⁶⁰ il povero Lorenzo. Non a caso Lisabetta, per ritrovare il cadavere dell'amato sposta «le foglie secche che nel luogo erano»⁶¹ e scava dove la terra le pare più morbida.

3. Lisabetta e la testa di Lorenzo: una lettura della decapitazione

L'episodio della decapitazione con i suoi numerosi materiali testuali, seppur vagamente correlati al testo di Boccaccio, ci aiuterà a comprendere non solo la complessità della novella, ma anche le strategie narrative dell'autore.

Cominciamo con un catalogo dei possibili collegamenti della novella con il suo antecedente biblico, la storia di Giuditta. A questo proposito Michelangelo Picone scrive:

Nella scena della decapitazione, Lisabetta, considerata di solito come una creatura fragile e debole, si rivela invece (se appunto proiettata sullo sfondo scritturale, ad esempio di Giuditta) una *mulier fortis*, un'eroina che lotta e muore per affermare il suo amore assoluto e sublime per Lorenzo (che a sua volta diventa un 'martire', testimone dello stesso ideale amoroso).⁶²

Riconfermando questo accostamento, anche attraverso la presenza della fante con in mano l'asciugatoio⁶³, proprio come Giuditta, affiancata dall'ancella, che chiude la

⁵⁸ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

⁵⁹ Citato in Maria Antonietta TERZOLI, *La testa di Lorenzo: lettura di Decameron IV, 5*, Cuadernos de Filología Italiana, 2001, n.º straordinario, pp. 193-211. p. 529.

⁶⁰ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 359.

⁶¹ Ivi, p. 360.

⁶² Michelangelo PICONE, *La novella di Lisabetta da Messina di Giovanni Boccaccio*, Rivista *Per leggere*, n.º19, Autunno 2010, p. 39.

⁶³ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

testa di Oloferne nella bisaccia dei viveri, notiamo che la reazione delle donne di fronte al terribile momento è analoga: Giuditta si arma di forza così come Lisabetta, nonostante sia «femina dolorosa» non si perde in pianti - «quivi non era da piangere»⁶⁴, taglia con un coltello la testa di Lorenzo. Entrambe le donne sono esempi di fedeltà coniugale: Giuditta vedova fedele che non cede alla passione di Oloferne e Lisabetta che protrae il suo amore fino alla morte, nonostante le eccessive pressioni dei fratelli.

Pur avendo qualche elemento in comune con la vedova ebrea, la figura di Lisabetta se ne discosta radicalmente: Giuditta causa la morte della vittima con la decapitazione; Lisabetta stacca la testa quando Lorenzo è già morto. L'eroina boccacciana taglia la testa al suo amante non per affermare la sua vittoria come Giuditta, bensì per rivendicare l'amore che le era stato negato. La vediamo proteggere la testa e adorare il vaso che la nasconde.

La donna si reca nel luogo della sepoltura, taglia la testa di Lorenzo. Per evitare che il suo amore venga nuovamente distrutto dai fratelli, Lisabetta «senza essere stata da alcun veduta»⁶⁵ torna a casa. La lucidità con cui compie l'azione entra in contrasto con le caratteristiche precedenti del personaggio: fino a quel momento Lisabetta si è mostrata come una donna debole e codarda incapace «di dire al cuna cosa a' fratelli»⁶⁶. Ma è proprio nell'attimo in cui deve tagliare la testa a Lorenzo che si arma di coraggio e compie il crudele gesto - «quivi non era da piangere»⁶⁷.

La scena apparentemente macabra viene descritta così dolcemente che il lettore resta colpito dal gesto della donna e pervaso da una tenera compassione. Anche nel gesto stesso della decapitazione, Boccaccio rende l'immagine poco crudele, sottolineando un concetto significativo legato al simbolismo del capo. L'autore scrive:

veggendo che ciò esser non poteva, con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo mbusto la testa, e quella in un asciugatoio involuppata, e la terra sopra l'altro corpo gittata, messela in grembo alla fante.⁶⁸

Ad esempio se osservassimo i nomi dei protagonisti della novella, noteremmo di come Boccaccio alluda a due santi, la cui vita ha a che fare con episodi di decapitazione: Lisabetta, a volte menzionata con il nome di Elisabetta, porta il nome

⁶⁴ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, pp. 360-361.

di una santa il cui figlio muore decapitato⁶⁹. Invece per quanto concerne il nome di Lorenzo, facciamo riferimento alle leggende riportate da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*⁷⁰. Nel testo ritroviamo due decapitazioni: la prima di Papa Sisto per mano di Decio e la seconda è quella di un soldato convertito e che professa il suo credo fino al taglio del suo capo. Inoltre Lorenzo, essendo «fondaco» presso i fratelli di Lisabetta «tutti i lor fatti guidava e faceva»⁷¹, proprio come il santo che amministrava tutti i «tesori della Chiesa»⁷². Anche san Lorenzo, come l'amato di Lisabetta, è legato a una pianta, l'alloro, in latino *laurus*, da cui deriva il suo nome dal momento che «ottenne la corona della vittoria durante la passione».⁷³ Probabilmente, afferma Terzoli: «l'etimologia di Lorenzo rinvia al lauro, segno di vittoria e di gloria, nella novella del Boccaccio la testa di Lorenzo è più modestamente incoronata di un domestico basilico»⁷⁴.

Con l'utilizzo dell'aggettivo indefinito "altro" Boccaccio pone in contrasto la testa e il restante corpo, come se la testa fosse un corpo a parte. Ed è proprio così: la testa rappresenta l'io, è sede dell'essere pensante. La presenza della paronomasia "testa-testo" riconduce a qualcosa di più profondo che viene apparentemente celato dallo stesso autore. Branca, nella sua edizione critica, segnala come la parola *testo* indichi un vaso di fiori di terracotta⁷⁵. Il nome di Lorenzo è spesso sostituito nel testo con la parola "testa" che sta ad indicare, probabilmente, il fatto di come il capo rappresenti tutta la persona. Infatti per Lisabetta il vaso di basilico non è più soltanto una parte del corpo, ma Lorenzo stesso. Non a caso è proprio la testa la parte del corpo che permette il riconoscimento dell'individuo: una volta che i fratelli scoprono il contenuto del vaso, riconoscono immediatamente Lorenzo attraverso «la testa non ancor sì consumata»⁷⁶. Anche Lisabetta, recatasi nel luogo dove Lorenzo era stato seppellito, trova «il corpo

⁶⁹ Maria Antonietta TERZOLI, op. cit., pp. 197-198.

⁷⁰ Iacopo DA VARAZZE, op. cit., pp. 614-627.

⁷¹ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 358.

⁷² Iacopo DA VARAZZE, op. cit., p. 615.

⁷³ Ivi, p. 614.

⁷⁴ Maria Antonietta TERZOLI, op. cit., p. 208.

⁷⁵ A tal proposito è opportuno citare anche il saggio di Cesare Segre. «Il vaso che conterrà la testa di Lorenzo è chiamato, con ritorno etimologico, *testo*. Mediante la coppia testa-testo (e non pronunciato sullo sfondo, sempre sullo stesso etimo, teschio), si può dire che il vaso contiene la testa di Lorenzo, come testo contiene testa» Cfr. Cesare SEGRE, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio*, in M. LAVAGETTO (a cura di), *Il testo moltiplicato: lettura di una novella del "Decameron"*, Pratiche, Parma, 1982, p. 84.

⁷⁶ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., pp. 361-362.

[...] in niuna cosa ancora guasto né corrotto»⁷⁷. Il riconoscimento del capo è dovuto anche alla sua miracolosa sopravvivenza. Un altro indizio sull'importanza del corpo nel cristianesimo: i corpi dei santi venivano trovati intatti. L'incorruttibilità, specialmente se accompagnata da profumi o bagliori, passa agli occhi della gente per un sicuro indice di santità.

Le stranezze della natura, o semplicemente le sue manifestazioni insolite, sono spesso passate per miracoli, in particolare per via delle circostanze più o meno meravigliose che accompagnano la morte o il cadavere dei singoli. L'immaginazione, quasi sempre scossa da tutto ciò che riguarda il mondo sepolcrale, deve agire nello stesso senso. Tra gli antichi, era opinione diffusa che la prolungata freschezza di un cadavere testimoniava la santità o la quasi-divinità del defunto. Si pensi al caso di Alessandro Magno il cui corpo viene ritrovato intatto dopo sette giorni nonostante le temperature molte elevate. Così scrive Quinto Curzio Rufo:

Erano già sette giorni dacché il corpo del Re giaceva nella Reggia, rivolte le cure di tutti da un così solenne ufficio a dar sistema al pubblico stato. Né vi è paese, in cui sia più fervido il bollor del caldo di quello della Mesopotamia, tanto che fa morire molti animali, che coglie sulla nuda terra. Tanto gagliardi sono i vapori del sole e dell'aria, che ogni cosa vi si arrostisce non altrimenti che dal fuoco. Le fontane di acqua e vi son rare, e si nascondono dagli abi tanti maliziosamente. Essi sanno dove si trovano per servirsene, e sono incognite agli stranieri. Quando finalmente gli amici ebbero tempo di curare il corpo estinto, quelli che entrarono lo ritrovarono incorrotto, e senza neppur la menoma macchia o lividura. Compariva anche il volto con quel vigore, che somministra lo spirito. Laonde gli Egiziani e i Caldei, che aveano avuto l'ordine di curarlo secondo l'uso loro, dappprincipio non ebbero ardimento di porvi mano, come se ancor respirasse⁷⁸

Ad esempio, quando i Romani scavarono le fondamenta di un tempio di Giove, trovarono in questo luogo sacro un teschio di dimensioni eccezionali e perfettamente conservato. Questa meraviglia venne indicata dagli indovini della città come segno della futura grandezza di Roma⁷⁹. Il tempio venne nominato *Capitalum*, dalla parola latina "caput", che significa "testa".

Tra i cattolici la scoperta inaspettata di un corpo incorrotto provocava quasi sempre scalpore. Nel XV secolo Franco Sacchetti, celebre prosecutore di Boccaccio, scrive: «Beato Ugolino e Beata Margherita Da Cortona si mostrano per gran reliquie il di loro,

⁷⁷ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

⁷⁸ Quinto Curzio RUFO, *De fatti di Alessandro il Grande*, trad. di Giuseppe Felice GIVANNI, Biblioteca nazionale, Milano, 1872, pp. 449-450.

⁷⁹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, op. cit., p. 943.

e che l' corpo è intero, e per questo quel corpo sia santificato; da l'altra parte dicono li religiosi che l' corpo scomunicato sta sempre intero»⁸⁰.

L'incorruttibilità di alcuni corpi, soprattutto quella dei personaggi illustri era un elemento essenziale non solo dell'antichità, ma anche del Medioevo. Non a caso Johan Huizinga afferma:

Il violento ribrezzo cagionato dalla dissoluzione del corpo spiega la grande importanza che si attribuiva all'incorruttibilità delle spoglie di alcuni santi [...]. È lo stesso spirito che si manifesta nella cura speciale con cui venivano trattati talora i cadaveri. C'era l'uso di dipingere, subito dopo la morte, i tratti d'un illustre defunto, affinché non si vedessero le tracce della decomposizione prima dei funerali.⁸¹

Giovanni Vacca, parlando del culto delle anime dei corpi decollati, stabilisce una sequenza mitico-rituale che si ricollega non solo alla successione degli eventi della novella di Lisabetta ma anche all'idea basata sul fatto che il vaso di basilico è il frutto dell'amore fra Lorenzo e Lisabetta. Riportiamo qui di seguito le fasi di questa sequenza⁸²:

1. abbandono e isolamento del corpo del martire;
2. la visione;
3. la scoperta del corpo (acme liberatorio);
4. l'erezione della basilica con il culto dei devoti (sistemazione definitiva anche se compensatoria, con atti di cura).

Se analizziamo le sequenze narrative della novella di Boccaccio osserviamo che i diversi passaggi combaciano alla perfezione:

1. i fratelli uccidono Lorenzo e abbandonano il corpo;
2. Lorenzo appare in sogno a Lisabetta;
3. Lisabetta scopre il corpo dell'amato e ne stacca la testa;
4. Creazione del vaso-reliquiario⁸³ da parte della donna.

Già la parola "grembo" ritrovata nel passaggio del testo della decapitazione, preannuncia la «convenevole sepoltura» data da Lisabetta. Il grembo, che potremmo

⁸⁰ Franco SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, UTET, Torino, 2004, p. 438.

⁸¹ Johan HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, BUR, Milano, 1998, p. 194.

⁸² Giovanni VACCA, op. cit., p. 61.

⁸³ Si è ripresa la definizione di Cesare Segre riguardo il vaso di basilico. Cfr. Cesare SEGRE, *I silenzi di Lisabetta e i silenzi di Boccaccio*, op. cit., p. 82.

intendere anche come “scaravattola”, è, in questo caso, una sorta di prefigurazione del vaso di basilico. Nel fornire una definizione di questa parola Vacca dice:

La “scaravattola”, che raccoglie gli ex voto e funge essa stessa da ex voto, è una piccola custodia di legno chiusa da un vetro in cui il cranio è riposto per la cura periodica. È la casa del morto, la sua *tomba permanente* che protegge, accoglie ripara, in maniera sostitutiva e compensatoria, al mancato funerale. [...] La “scaravattola” è casa comune, *grembo* protettivo che accoglie, saldandoli insieme, il teschio “rappresentazione concreta dell’anima” e gli ex voto rappresentazione concreta del fedele⁸⁴.

Così come il grembo ricorda la scaravattola, ovvero la teca dove si conservano i resti dei santi, così la novella di Lisabetta si riconduce al culto delle reliquie tanto caro ai cristiani. Lisabetta raccoglie la testa di Lorenzo, la sotterra in un vaso e ne fa un reliquario. Giovanni Vacca sottolinea l’analogia fra la donna incinta e le “specializzazioni” dei santi, soprattutto quella riguardante il rapporto con i devoti. In questo caso il devoto è Lisabetta, e il santo Lorenzo. Lo studioso descrive il momento del parto in questo modo:

Nei momenti del parto, del coito e dell’agonia, il corpo è invaso da qualcosa di estraneo che lo tormenta, lo opprime, lo conduce alla sofferenza, al sudore. Ma allo stesso tempo esso è pieno, gonfio, potente. Sarà solo uno strappo, una lacerazione, uno smembramento [...] che lo porterà al riposo e alla pace.⁸⁵

Potremmo ricondurre questo smembramento con la decapitazione, dove Lisabetta, paragonabile alla donna incinta, attraverso il taglio della testa dona una degna sepoltura a Lorenzo-martire. Ricordiamo l’importanza attribuita alla sepoltura dei santi da parte dei fedeli. In un altro passaggio, lo studioso, descrivendo la scena del parto, ci conduce alla storia dell’eroina boccacciana. Riportiamo il testo:

Nel parto, dunque, la puerpera viene isolata dalla comunità perché considerata impura: nel momento della procreazione il suo corpo si gonfia, è oppresso, tormentato; esso lotta per espellere il feto, fino all’apice liberatorio della nascita, distendendosi solo con la fuoriuscita del neonato. Al parto segue un periodo di cura, di reintegrazione. Solo dopo quaranta giorni “la madre ricompare ufficialmente in pubblico per la prima volta: recandosi alla chiesa si ferma davanti alla porta dove il prete le toglie l’impurità. [...] allo stesso modo anche il feto vive una condizione di isolamento da cui deve uscire. Come la madre subisce un periodo di isolamento dopo il parto.”⁸⁶

Individuiamo le diverse tappe della puerpera:

1. isolamento e tormento;

⁸⁴ Giovanni VACCA, op. cit., pp. 28-29.

⁸⁵ Ivi, pp. 62-63.

⁸⁶ Ivi, p. 72.

2. lacerazione e stato di liberazione;
3. reintegrazione;
4. ricomparsa.

Allo stesso modo il feto si isola dopo il parto. Se leggiamo la novella ci accorgiamo che le fasi del travaglio della donna incinta non solo sono riconducibili ai movimenti di Lisabetta ma anche a quelli del vaso-feto. Osserviamo:

1. Lisabetta si chiude nel suo dolore non potendo ricevere notizie di Lorenzo;
2. Lisabetta taglia la testa a Lorenzo;
3. Lisabetta si ricongiunge con l'amato;
4. Lisabetta ricompare con il vaso in mano. - «e per usanza avea preso di sedersi sempre a questo testo vicina, e quello con tutto il suo disidero vagheggiare»⁸⁷. -

Seppur con qualche divergenza, questa sequenza è a sua volta ricollegabile alla sequenza mitico-rituale di cui abbiamo parlato prima.

Lisabetta, potendo scegliere, decide di prendere la testa di Lorenzo, non solo per una questione pratica, non potendo trasportare tutto il corpo, ma anche per criterio di importanza. La testa è la reliquia più ambita anche perché rappresenta la parte più nobile del corpo. Infatti sono molti i fedeli a quell'epoca che conservano la testa di santi e sante, alcune già mozzate e altre tagliate dopo il martirio.

Un'altra novella che parla di reliquie, ma in questo caso si tratta di falsi, è quella che racconta l'inganno di Frate Cipolla che spaccia la piuma di un pavone per una dell'Arcangelo Gabriele (VI, 10). Il protagonista, a sua volta ingannato, mostra al popolo la reliquia sbagliata. Il giorno precedente infatti, due suoi amici decidono di sostituire la penna con dei carboni. Mentre il frate è intento a fare la predica si rende conto che la reliquia che sta per mostrare non è la sua reliquia ma riesce comunque a salvarsi e inventare un nuovo aneddoto. Racconta di un suo viaggio in Oriente per raggiungere la Terrasanta e vedere straordinarie reliquie - «e furon tante che, se io ve le volessi tutte contare, io non ne verrei a capo in parecchie miglia, ma pure, per non lasciarvi sconsolate, ve ne dirò alquante.»⁸⁸ È grazie alle sue doti retoriche e alla sua scaltrezza che dei semplici carboni diventano quelli di san Lorenzo. Così dice il frate:

Vera cosa è che io porto la penna dell'agnol Gabriello, acciò che non si guasti, in una cassetta e i carboni co' quali fu arrostito san Lorenzo in un'altra; le quali son sì

⁸⁷ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., pp. 526-527.

⁸⁸ Ivi, p. 526.

simiglianti l'una all'altra, che spesse volte mi vien presa l'una per l'altra, e al presente m'è avvenuto; per ciò che, credendomi io qui avere arrecata la cassetta dove era la penna, io ho arrecata quella dove sono i carboni. Il quale io non reputo che stato sia errore, anzi mi pare esser certo che volontà sia stata di Dio e che Egli stesso la cassetta de' carboni ponesse nelle mie mani, ricordandom'io pur testé che la festa di san Lorenzo sia di qui a due dì.⁸⁹

Oltre al richiamo alla reliquia vi è quello della festa di san Lorenzo, il cui nome è quello dell'amato di Lisabetta. Poi le reliquie vengono mostrate al popolo che credendo nelle loro qualità taumaturgiche, inizia ad adorarle:

E poi che così detto ebbe, cantando una laude di san Lorenzo, aperse la cassetta e mostrò i carboni; li quali poi che alquanto la stolta moltitudine ebbe con ammirazione reverentemente guardati, con grandissima calca tutti s'appressarono a frate Cipolla e, migliori offerte dando che usati non erano, che con essi gli dovesse toccare il pregava ciascuno.⁹⁰

Se la diffusione del culto delle reliquie ha avuto tanto successo, non è solo attraverso la promozione del clero. La popolarità di tale devozione può essere spiegata con le proprietà miracolose prestate alle reliquie. In effetti, la reliquia, per coloro che credono nella sua azione benefica, ha il potere di guarire gli ammalati o eseguire ogni richiesta fatta dal credente. Le reliquie soddisfano sia le esigenze del clero che quelle dei fedeli. Poiché questi oggetti sono in numero limitato, i fedeli e il clero sono spesso costretti a fare di tutto per ottenerli. La Chiesa deve regolare e controllare le azioni dei fedeli, del clero e dei laici che sono affamati di reliquie.

Nell'Antichità, la distribuzione di questi oggetti di culto cresce notevolmente grazie alla progressiva adesione della popolazione dell'impero romano al cristianesimo. I cambiamenti sociali e politici osservabili nell'Impero durante i primi secoli dell'era cristiana, come la caduta di Roma nelle mani dei barbari e la divisione in impero d'Occidente e d'Oriente, contribuiva a creare un clima di instabilità favorevole all'adesione dei fedeli al cristianesimo e all'adorazione di santi e reliquie. Tuttavia, la relazione che i sostenitori della nuova religione hanno con la morte non è più quella che fino ad allora ha prevalso.

Pierre Saintyves dimostra che ci sono alcune somiglianze tra il rapporto speciale che i cristiani hanno con il corpo dei santi e la religione dei pagani nei rapporti dei

⁸⁹ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 526.

⁹⁰ Ivi, p. 527.

fedeli con i loro dei⁹¹. Ad esempio, la natura stessa del rapporto tra la vita e la morte è molto simile tra i pagani e i cristiani. È piuttosto l'oggetto dell'immaginario che cambia da una credenza all'altra.

I cristiani prima hanno preso Cristo come oggetto di culto con le sue reliquie, poi i martiri e infine i santi che non sono stati martirizzati ma che hanno vissuto una vita esemplare. Questi messaggeri dell'aldilà avrebbero una presenza e un potere che li renderebbe una risorsa protettiva non convenzionale. Questa funzione protettiva dei santi gioca un ruolo preponderante nei nuovi rapporti sociali, mentre la sicurezza morale e fisica assicurata dall'Impero romano crolla gradualmente.

I credenti non traggono soltanto conforto dai santi, le reliquie di questi aiutano anche a rassicurare coloro che credono nel loro potere e ciò si sta diffondendo in un vasto territorio e tutti vogliono avere accesso a questa protezione. In effetti, l'adorazione dei santi e dei loro resti inizia attorno alla loro tomba o al loro santuario. I credenti si radunano vicino ai loro resti, per toccare la loro tomba e chiedere ai martiri di ottenere benefici, come le guarigioni. I pellegrinaggi verso queste tombe sono lunghi e i credenti iniziano a portare con sé alcuni dei resti dei morti che visitavano. Se non era possibile appropriarsi delle reliquie vere e proprie, i fedeli applicano semplicemente tessuti o unguenti sulla tomba in modo che questi oggetti acquisiscano il potere così ricercato e possano a loro volta trasmetterlo. Questo sentimento di possesso e di trasmissione per contatto conduce a una relazione con la reliquia che va oltre il legame spirituale. La reliquia diventa, così, un oggetto economico reale.

4. Confronti e piste intertestuali: la novella boccacciana in Chistine de Pizan e John Keats

In un'epoca difficile si afferma Christine de Pizan che, controcorrente, si dedica alla stesura di un testo che vede come protagoniste indiscusse le donne, le quali in un contesto storico e sociale in cui si vedevano relegate in una posizione subalterna rispetto all'uomo, trovano grazie a quest'opera il giusto credito che spettava loro. L'autrice nel libro sopra citato e intitolato *La Cité des Dames* raccoglie storie già precedentemente narrate da altri scrittori, uno di questi Boccaccio. Ricordiamo come

⁹¹ Pierre SAINTYVES, *I santi successori degli dei, L'origine pagana del culto dei santi (1907)*, Edizioni Arkeios, Roma, 2016.

anche l'autore del *Decameron* avesse posto nella sua raccolta, in una posizione preminente, le donne, tant'è che già nella lettura del *Proemio* possiamo identificare queste ultime come destinatarie dell'opera⁹². Citando Boccaccio, l'autrice gli rende omaggio ma in contemporanea riscrive la trama secondo i propri scopi letterari, ovvero far risaltare le virtù femminili. Insieme alle vicende di altre donne innamorate Christine de Pizan racconta la storia di Lisabetta da Messina, modificandone però, come vedremo, alcuni elementi dell'intreccio.

Per ciò che concerne invece la riscrittura di Keats bisogna innanzitutto approfondire il contesto letterario, sociale e personale in cui l'autore ha operato. Il periodo di riferimento si colloca nel pieno del Romanticismo inglese, in cui spesso si producevano componimenti rivisitati dai poemi medievali aventi come tematiche il connubio amore-morte. Keats, infatti, affascinato dalla novella di Lisabetta da Messina, decide di dare una sua impronta personale al testo secondo lo stile e le tematiche dell'epoca. La struttura del componimento di Keats è completamente differente rispetto all'originale, un'elegia composta da sessantatré stanze in cui si evidenziano gli aspetti cupi della storia d'amore tra Lorenzo e Lisabetta, contestualizzandoli in uno scenario quotidiano in cui Keats si rivedeva con tutta la propria angoscia.

Le modifiche apportate dai due autori possono essere considerate sostanziali, in quanto, nelle diverse riscritture, le varie sequenze della trama vengono ritoccate leggermente e talvolta stravolte interamente. Al fine di un'attenta analisi degli stili e dei significati per perfezionare il nostro studio, riteniamo necessario elencare nel dettaglio tutte le variazioni apportate dai due scrittori seguendo un criterio temporale e tematico.

Leggendo la versione di Christine de Pizan il primo elemento modificato è la motivazione per la quale i fratelli della protagonista non vogliono concederla in sposa al giovane Lorenzo: l'autrice utilizza le parole «par leur escharceté», che a differenza della versione originale non specifica la ragione dell'opposizione a quest'unione. I tre fratelli nella novella boccacciana si mostrano indifferenti alla vita della sorella e

⁹² Boccaccio fa notare al lettore la differenza che c'era, nella sua epoca, fra le donne e gli uomini, soprattutto nelle relazioni d'amore. Infatti leggiamo: «E chi negherà, questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare?» Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 2.

l'autore non fornisce nessuna descrizione della loro personalità; il lettore può dedurlo solo attraverso le loro azioni. Nel testo pizariano, invece, il narratore indica questi personaggi come persone avidi e meschini, attaccate ai beni materiali. Ulteriore elemento distintivo tra i due testi è la provenienza di Lorenzo in quanto, in Christine de Pizan viene specificato che egli è stato allevato dal padre di Lisabetta sin dall'infanzia⁹³. Il motivo per cui i fratelli di Lisabetta decidono di uccidere Lorenzo varia nei due testi: per Boccaccio si tratta di mantenere l'onore della famiglia e, fondamentalmente di loro stessi, in quanto «senza danno o sconcio di loro, questa vergogna, avanti che più andasse innanzi, si potessero torre dal viso»⁹⁴, mentre nel testo pizariano il movente dell'omicidio è indicato dalla volontà dei fratelli di non disonorare la sorella, essendo Lorenzo di umili origini. I fratelli nel testo boccacciano risultano essere molto più egoisti e crudeli.

La stesura della novella di Christine de Pizan, nel momento tipico in cui Lisabetta realizza che il suo amante è ormai deceduto, stravolge completamente la storia boccacciana poiché non vi è nessuna *visio* in cui il fantasma di Lorenzo appare per informare la sua amata delle circostanze della sua dipartita. Fondamentale è anche l'eliminazione, da parte dell'autrice, dell'elemento cardine della novella boccacciana, ovvero la testa di Lorenzo che, in questa versione, non è recisa dal corpo da Lisabetta ma viene ritrovata già staccata dai fratelli: «le corps recouvri de la terre et prist la teste de son ami que ses freres avoient tranchee»⁹⁵. La scoperta del cadavere di Lorenzo avviene in solitaria poiché, nel testo di Christine de Pizan, Lisabetta non è accompagnata dalla “fante” come avviene nella novella originale: «E avuta la licenzia d'andare alquanto fuor della terra a diporto, in compagnia d'una che altra volta con loro era stata e tutti i suoi fatti sapeva [...]»⁹⁶.

Lisabetta nella novella di Boccaccio non proferisce parola se non tramite discorso indiretto, e solo nel momento in cui chiede disperata ai suoi fratelli dove fosse Lorenzo, ormai assente da giorni. Christine de Pizan al contrario, dà la possibilità a Lisabetta di

⁹³ «Et comme yceulx eussent un leur facteur et gouverneur de toutes leurs besongnes, moult bel et evenant jones homs estoit, le quel leur pere avoit nourri dès son enfance [...]». Christine DE PIZAN, *Le livre de la cité des dames*, Stock, Paris, 1996, pp. 398-400.

⁹⁴ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 359.

⁹⁵ Christine DE PIZAN, op. cit., p. 400.

⁹⁶ Giovanni BOCCACCIO, op. cit., p. 360.

esprimersi e lamentarsi contro i fratelli in un punto cruciale della storia, permettendole di mostrare finalmente il suo carattere di donna forte:

Et piteusement disoit en se complaignant: «Helas! Del quelle heure m'enfanta ma mere avec si crueulez freres, qui tant heent ma meseuree plaisance que un povre pot de baselic rendre ne le me veulent, et si leur demande pour tout douaire. Helas! enis grant chose me donnassent!»⁹⁷

Con questo discorso Lisabetta, al pari dei fratelli, viene addirittura raffigurata come controparte in una contrattazione con questi ultimi, in quanto essa rivendica il diritto al possesso del vaso contenente la testa mozzata di Lorenzo seppur rinunciando alla propria quota ereditaria. Va evidenziata quindi, la presa di posizione della protagonista che, in un contesto marcatamente maschilista, si ribella e si erge a donna emancipata che afferma i propri diritti. Christine de Pizan con questa deviazione dal testo originale sottolinea la caparbia femminile: «si que hommes dient que femmes oublient de leger»⁹⁸. Ogni aspetto positivo ha però il suo rovescio della medaglia, infatti l'autrice non solo esalta le qualità femminili ma ne mostra anche qualche tratto di debolezza:

Mais ces piteux exemples, et assez d'autres que dire te pourroie, ne doivent mie estre cause d'esmouvoir les courages des femmes de eulx ficher en celle mer tres perilleuse et dampnable de fole amour, car tousjours en est la fin a leur grant prejudice et grief en corps, en biens et en honneur et a l'ame. Qui plus est, si feront que sages celles qui par bon sens la saront eschever et non donner audience a ceulx qui sanz cesser se traveillent d'elles decevoir en tal cas.⁹⁹

Tale concezione relativamente pessimistica dell'amore, che conduce alla razionalizzazione totale di questo sentimento, preclude la possibilità di viverlo follemente come Lisabetta in Boccaccio. Pertanto, l'amore è qualcosa ad esclusivo appannaggio delle donne dotate di saggezza. Una visione così malinconica è condivisa da John Keats, il secondo autore che ha rivisitato la stessa novella boccacciana.

L'autore inglese, così come Christine de Pizan, vuole rappresentare la donna come fulcro della storia in tutta la sua audacia, la sua forza ed il suo carattere. Tale scelta viene effettuata non solo per motivazioni stilistiche e personali dello scrittore bensì per poter individuare nel pubblico femminile, il "target" perfetto per la sua produzione letteraria. Ciò viene analizzato e specificato da Margaret Homans, che dice:

⁹⁷ Christine DE PIZAN, op. cit., p. 403.

⁹⁸ Ivi, p. 402.

⁹⁹ Ivi, p. 404.

Keats understood a major part of his problem with the public as a failure to attract a female audience. He also understands that power can be given and withheld through figuration, and that a woman who has been made a sweetmeat cannot also be dominant ... implicitly the passage is about his fear of women's real dominance, for he attributes to women readers, rightly or wrongly, the power to make him succeed or fail in the marketplace.¹⁰⁰

Keats, nella sua riscrittura di Lisabetta da Messina non varia molto sotto il profilo dell'intreccio¹⁰¹, tant'è che l'autore fa terminare il suo componimento con la famosa ballata, ripresa dall'originale: «And a sad ditty of this story born / From mouth to mouth through all the country pass'd: / Still is the burthen sung - "O cruelty, / "To steal my Basil-pot away from me!"»¹⁰².

Sin dalle prime stanze vi è una descrizione dei due amanti che vengono rappresentati come individui provati dall'amore, che, in un'accezione totalmente negativa, - «poor»; «young palmer Love's eye»¹⁰³ - non nobilita i due protagonisti, bensì li affligge psicologicamente tanto da provarli fisicamente facendo perdere loro il sonno - «and nightly weep»¹⁰⁴.

Una menzione a parte va comunque dedicata alla figura dei fratelli di Lisabetta, i quali vengono descritti abbondantemente da Keats tanto da dedicare loro ben cinque stanze. Essi vengono rappresentati come potenti industriali inglesi con vari possedimenti in tutto il mondo, paragonati agli ebrei e visti come «hawks»¹⁰⁵ negli affari, «mules»¹⁰⁶ per la mole di lavoro o addirittura come «serpents»¹⁰⁷. Inoltre, l'accezione negativa, o meglio dispregiativa di queste definizioni e l'uso degli aggettivi qualificativi come - «hungry», «grateful», «close»¹⁰⁸, lascia trasparire il pensiero che Keats aveva sulla classe agiata operante in quel periodo, la quale poneva lo scrittore in una posizione inferiore rispetto ai grandi letterati del suo tempo¹⁰⁹.

¹⁰⁰ Margaret HOMANS, *Keats Reading Women, Women Reading Keats*, in *Studies in Romanticism*, n° 29, fall 1990, p. 346, citato in Brian HENRY, *Keats, John (1795-1821)*, in *British Writers, Retrospective Supplement 1*, edited by Jay Parini, Charles Scribner's Sons, 2002, pp. 183-197.

¹⁰¹ Nella versione keatsiana l'ambientazione della storia è spostata a Firenze anziché a Messina e i fratelli di Lisabetta sono solamente due.

¹⁰² John KEATS, *Isabella, or The Pot of Basil*, in *Selected Poems*, Collins, London, 1955, p. 245.

¹⁰³ Ivi, p. 231.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 235.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 236.

¹⁰⁸ Ivi, p. 235.

¹⁰⁹ Stessa situazione per Lorenzo posto, fin dall'inizio del poema, in posizione minoritaria rispetto ai due fratelli: il ragazzo infatti, era «the servant of their trade designs». Ivi, p. 236.

Benché la «ancestral merchandize»¹¹⁰ avesse inorgoglito i fratelli di Lisabetta, restavano comunque uomini carichi di «cowardice»¹¹¹. L'apoteosi di questi aspetti caratteriali si racchiude nel verso «these men of cruel clay»¹¹², dove assistiamo a una sorta di disumanizzazione dei due personaggi, privi di qualsiasi sensibilità. Ci concentreremo, ora, sugli aspetti simbolici della novella, sulla scena della visione, del delitto e della decapitazione.

Come in Boccaccio, l'elemento del "sogno" è presente anche in Keats, che dalla stanza XXXV alla stanza XLI lo descrive dettagliatamente e crea un dialogo tra Lorenzo e Lisabetta nel quale il defunto invita l'amata a versare una lacrima sulla sua tomba: «Go, shed one tear upon my heather-bloom, / And it shall comfort me within the tomb»¹¹³. Nel momento dell'apparizione in sogno, Lorenzo si presenta a livello visivo come il fantasma di Boccaccio, tant'è che Keats lo specifica fornendo l'immagine di Lorenzo con «his loamed ears»¹¹⁴. Lo spirito ci appare con voce «lorn» e «piteous tongue»¹¹⁵ e Lisabetta viene rappresentata come attenta ascoltatrice pronta a esaudire la richiesta dell'amato. Alla fine del sogno, che rappresenta per Lisabetta una consolazione, la stessa si sveglia confortata e senza paura poiché ha salutato il suo amante per l'ultima volta.

Keats rivoluziona completamente il luogo dell'omicidio di Lorenzo. L'autore narra di un uomo che viene invitato con l'inganno nella foresta dove poi avviene il fatto di sangue. I diversi aggettivi che vengono accostati alla foresta, nel momento precedente all'uccisione e in quello immediatamente successivo, indicano i differenti climi che la animano. Inizialmente, quando i due fratelli vi si recano in compagnia di Lorenzo, il luogo ci appare «quiet»¹¹⁶ proprio perché è uno scenario perfetto per compiere l'uccisione. Successivamente diviene «dim»¹¹⁷, «dismal»¹¹⁸. Keats l'associa infine, al termine «hearse»¹¹⁹ per figurare il luogo ultimo dove giace la vittima. Lisabetta

¹¹⁰ John KEATS, op. cit., p. 234.

¹¹¹ Ivi, p. 235.

¹¹² Ivi, p. 236.

¹¹³ Ivi, p. 239.

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Ivi, p. 237.

¹¹⁷ Ivi, p. 236.

¹¹⁸ Ivi, p. 240

¹¹⁹ *Ibidem.*

recandosi nel «green church-yard»¹²⁰, scopre Lorenzo nel suo «earthy bed»¹²¹. La relazione con quest'ultima allegoria viene anticipata dall'autore con la definizione dell'accompagnatrice di Lisabetta, presentata come «aged nurse»¹²². La donna, complice della protagonista mette in atto una sorta di processo di guarigione, sublimato con la sepoltura e successiva cura della testa di Lorenzo posta nel vaso, che poi diventerà una pianta di basilico. Differentemente da Boccaccio, il corpo del giovane amante viene raffigurato da Keats in tutto il suo realismo. L'immagine di morte consegnataci dal testo viene espressa attraverso il seguente verso: «To see skull, coffin'd bones, and funeral stole»¹²³. Questi simboli vengono inseriti per evidenziare un tema ricorrente del Romanticismo ottocentesco quale la caducità del corpo, non in quanto evento fisico in sé, bensì come visione funerea dell'esistenza umana.

L'arma con cui Lisabetta intende recidere il capo di Lorenzo, così come in Boccaccio, è un semplice coltello. Keats ci descrive la decapitazione di Lorenzo in modo cruento. La donna, nell'effettuarla, ha usato una veemenza che non le si addiceva: «Then with her knife, all sudden, she began / To dig more fervently than misers can»¹²⁴. Gli avidi, probabile riferimento ai due assassini, vengono posti in contrapposizione a Lisabetta, la quale nel rivendicare il suo amore perduto agisce con un'avidità che non è paragonabile a quella dei suoi due fratelli: questi ultimi sono caratterizzati da un'ossessione materialistica, mentre le azioni della protagonista sono scaturite puramente dal sentimento. Questo comportamento, originato dalla visione del corpo del suo amato, rientra nel piano che Lisabetta «had devised»¹²⁵. Infatti, subito dopo la visione di Lorenzo, la giovane con serafica calma e razionalità progetta la decollazione e la successiva erezione del nuovo giaciglio sepolcrale. Keats effettua un collegamento che devia dal racconto *strictu sensu* in quanto connota «the Perséan sword»¹²⁶ come arma adoperata. Chiaro è il riferimento alla leggenda di Perseo e Medusa, la quale viene utilizzata come personaggio mitologico a cui viene rapportato Lorenzo descritto come «formless monster's head»¹²⁷.

¹²⁰ John KEATS, op. cit., p. 241.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Ivi, p. 240.

¹²³ Ivi, p. 241.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 240.

¹²⁶ Ivi, p. 242.

¹²⁷ *Ibidem*.

La testa di Lorenzo ricopre un ruolo fondamentale nel corso di tutto il poema dal momento che la sua presenza è costante e simboleggia una rinascita dell'amore e non un semplice feticcio di morte. Essa viene definita, nelle diverse stanze, come «prize»¹²⁸, intesa come bottino d'amore per Lisabetta, come «jewel»¹²⁹ a sottolineare l'importanza del capo e la sua preziosità e infine come «vile with green and livid spot»,¹³⁰ essendo la testa strumento di rinascita a vita nuova di Lorenzo, trasformato in «Basil-pot»¹³¹. La maiuscola utilizzata per la parola *basil* ha uno scopo ben preciso, quello di collegare la pianta a Lorenzo come continuazione dell'esistenza del giovane decaduto.

Per ciò che concerne la preparazione del contenitore che ospiterà ciò che resta della vittima, Keats gli dedica ben due stanze. Tale scelta indica l'importanza che la figura del vaso assume nella versione keatsiana, tanto da dedicare il titolo dell'opera all'oggetto e alla pianta da esso fiorita «by magic touch»¹³².

Lo stile letterario dello scrittore permea il racconto originale e lo impreziosisce di elementi gotici: l'eroina tragica, l'amore non consumato, l'apparizione di un fantasma e il macabro omicidio. Seppur con queste caratteristiche il sentimento angoscioso non appartiene al testo, dal momento che Keats, omaggiando Boccaccio, ha come obiettivo quello di «to make old prose in modern rhyme more sweet»¹³³. Superando questa affermazione, possiamo asserire che l'unico stato di ansia e paura percepito in Lisabetta si manifesta quando, una volta preparato il vaso, teme di perderlo. Per questa ragione la protagonista sviluppa un'ossessione nei confronti dell'oggetto dimostrata nel componimento attraverso l'avverbio «evermore»¹³⁴. La donna, proprio come in un celebre quadro di William Holman Hunt, è posta a fianco al vaso abbracciandolo e facendo cadere i propri capelli su di esso (Figura 18). Inoltre nell'opera possiamo osservare che la piccola scultura a forma di teschio incastonata sulla superficie del vaso non fa altro che confermare la presenza della morte e contemporaneamente della testa mozzata. Leggiamo infatti nel testo un evidente riferimento alla descrizione fatta

¹²⁸ John KEATS, op. cit., p. 242.

¹²⁹ Ivi, p. 243.

¹³⁰ Ivi, p. 244.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Ivi, p. 235.

¹³⁴ Ivi, p. 243.

poco prima: «And, patient as a hen-bird, sat her there / Beside her Basil, weeping through her hair.»¹³⁵

Dalla testa decapitata di Lorenzo sotterrata nel vaso nasce una pianta di basilico, simboleggiante la perpetuazione della vita. Commemorando il suo amato, Lisabetta è come Christine de Pizan e John Keats, i quali, riscrivendo e riadattando la novella boccacciana, ridonano linfa vitale a un'opera antica.

¹³⁵ John KEATS, op. cit., p. 244.

CAPITOLO IV

LA TECNICA AL SERVIZIO DELLA DECAPITAZIONE: LA GHIGLIOTTINA

Nel 1792, nella Francia rivoluzionaria, dopo diversi mesi di dibattiti un nuovo metodo di esecuzione per i condannati entra in funzione: la ghigliottina. L'introduzione di questo strumento viene vista come un progresso ma, in realtà, è una modalità violenta per far rispettare la legge. Infatti, rendendo la morte istantanea, questa macchina della decapitazione diventa un'avanguardia tecnologica che avrebbe dovuto evitare al giustiziato le sofferenze di una morte lenta e dolorosa. Quindi, la ghigliottina non è altro che una rottura a più livelli: essa sovverte una pratica fino ad allora molto diversa nella sua realizzazione – l'esecuzione capitale - e segna il passaggio a una visione della società, quella dell'uguaglianza e della libertà, che la Rivoluzione avrebbe dovuto instaurare.

Victor Hugo scrive: « La guillotine est la concrétion de la loi [...]. Elle n'est pas neutre, et ne vous permet pas de rester neutre. Qui l'aperçoit frissonne du plus mystérieux des frissons. Toutes les questions sociales dressent autour de ce couperet leur point d'interrogation.»¹ Questa affermazione esprime l'opinione collettiva diffusa dalla Rivoluzione e condivisa da tutta una parte della storiografia. La “Vedova”² è il simbolo del Terrore e il volto sanguinante e sanguinario della Rivoluzione.

Uno degli interessi di questo “oggetto” è capire per quale ragione questa macchina ha esercitato un tale potere emotivo durante il XVIII e il XIX secolo. La morte, attraverso i riti e le tradizioni che suscita, sembra provocare un fascino notevole tanto per il suo contemporaneo quanto per chi la studia oggi. Più specificamente, la pena di

¹ Victor HUGO, *Les Misérables, tome I : Fantine*, Émile Testard, Paris, 1890, p. 33.

² L'origine del termine “Vedova” è incerta. Esistono due ipotesi: da un lato, la ghigliottina avrebbe ereditato questo nome perché creava vedove nella persona delle mogli dei giustiziati; dall'altra, la leggenda *noir* della macchina l'ha resa un oggetto femminile. Sarebbe una vedova eternamente insoddisfatta che consumerebbe uno per uno gli innamorati che si avvicinano a lei, vale a dire i condannati. Questa visione erotica della ghigliottina è attestata nella letteratura romantica e fantastica del XIX secolo. Cfr. Antonio CASTRONUOVO, *La vedova allegra. Storia della ghigliottina*, Stampa Alternativa, Nuovi Equilibri, Pavona, 2009.

morte, spesso pubblica, mette in discussione le relazioni emotive di una società con la violenza legalizzata e con lo spettacolo che essa inscena.

Durante la Rivoluzione, la ghigliottina diventa nell'immaginario collettivo il suo simbolo. In un certo senso, il trittico formato da Robespierre/Terrore/ghigliottina rappresenta la pietra angolare su cui si ergono la denuncia e la critica della Rivoluzione francese, sanguinaria e violenta agli occhi dei suoi detrattori. Questo strumento di giustizia popolare pone fine alle torture dell'*Ancien Régime* ma finisce, col tempo, per accumulare una carica negativa. Cercheremo di spiegare questo rovesciamento totale delle rappresentazioni.

Lo studio delle fonti ha dimostrato che la ghigliottina è il supporto delle diverse raffigurazioni e delle differenti opinioni che si sono sviluppate fra i diversi autori. Comprendere le emozioni e le immagini suscitate dalla ghigliottina significa mettere in discussione il rapporto di una società con la morte in un contesto particolarmente problematico.

Per contestare queste suggestioni, il capitolo proporrà un approccio risolutamente multidisciplinare e verranno prese in considerazione le diverse interpretazioni mediche che hanno fatto da base al dibattito aperto sugli effetti post-decapitatori. La letteratura e le arti saranno convocate e fortemente sostenute dal notevole contributo sia dello storico dell'arte Daniel Arasse, il quale analizza lo strumento nell'immaginario collettivo, sia dallo studio su una visione «sensible» della storia dell'esecuzione da parte di Anne Carol.

1. La nascita della ghigliottina, la macchina implacabile

Nel corso dei secoli l'evoluzione dei metodi di esecuzione capitale ha coinvolto l'aspetto meccanico degli strumenti che dovevano eliminare i condannati. «La machine à décoller»³ è uno sviluppo di strumenti che possiamo ricondurre a epoche precedenti alla sua comparsa: tra questi, meritano una menzione nel presente lavoro, la *diele*, il *gibetto di Halifax*, la *maiden* e la *mannaia*. A testimonianza dell'esistenza di queste macchine vi sono opere artistiche e letterarie. Già a partire dal Medioevo la tipica decapitazione effettuata manualmente con la scure era talvolta sostituita dalla

³ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 43.

diele, la quale è rappresentata in un affresco di Würstenburg (Figura 19). Nelle *Cronache di Inghilterra, Scozia e Irlanda* (1577) di Raphaell Holinshed viene descritto il *gibetto di Halifax* (Figura 20) con il quale, nel XIV secolo venivano eseguite le decapitazioni. Per quanto riguarda la *maiden*, il suo utilizzo è attestato nell'opera di William Scott, *Storia della Scozia* (1830). Questo strumento è tutt'oggi visibile nel Museo di antichità di Edimburgo (Figura 21). Infine, nella *Cronaca di Luigi XII* (1615) di Jean d'Auton assistiamo alla decapitazione di Demetrio Giustiniani avvenuta il 13 maggio 1507 attraverso uno strumento con meccanismi simili a quelli della ghigliottina⁴.

La ghigliottina è nata come soluzione tecnica a un problema pratico, ovvero il sovraffollamento delle carceri da parte di criminali comuni e rivoluzionari insurrezionalisti. Essa è stata creata da un connubio di ideali egualitari e umanitari e promossa da un forte desiderio di ordine pubblico. Lo scopo era quello di punire i delinquenti sulla pubblica piazza in modo tale da spettacolarizzare l'esecuzione e rendere la collettività partecipe all'atto finale del processo giudiziario. Nel nuovo codice penale del 1791, l'Assemblea Costituente decretò che la decapitazione sarebbe stata da quel momento la punizione di tutti i crimini capitali: «ogni condannato a morte avrà la testa tagliata»⁵. Il boia Henri Sanson appoggiò la nuova tecnologia introdotta e affermò che la spada era inadeguata per soddisfare la domanda prevista⁶. Ogni decollazione richiedeva una o due spade e qualsiasi numero di decapitazioni successive metteva a dura prova il boia. L'Assemblea nominò il Dr. Antoine Louis per perseguire la proposta di una macchina decapitante fatta dal Dr. Joseph Ignace Guillotin nel 1789. Dopo meticolosi esperimenti in patria e ampie ricerche all'estero, il Dr. Louis e Sanson produssero una macchina che fu usata per la prima volta sul ladro Jacques Pelletier, il 25 aprile del 1792⁷.

Soprannominata dapprima “Louissette” e “La Petite Louison” per il Dr. Louis, la macchina prese presto il nome dalla voce che l'aveva suggerita piuttosto che dalle mani che l'avevano progettata. Il neologismo “ghigliottina” ricordava agli uomini solo

⁴ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., pp. 50-59.

⁵ Daniel ARASSE, *La Ghigliottina e l'immaginario del Terrore*, trad. di Rosa Painsi, Xenia Edizioni, Milano, 1988, p. 32.

⁶ Ivi, pp. 33-34.

⁷ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 107.

il membro dell'Assemblea nazionale e l'attuazione della giustizia da parte dello Stato divenne popolare piuttosto che monarchica.

Le motivazioni dell'Assemblea Costituente per decretare la punizione di tutte le pene capitali erano egualitarie. All'inizio delle discussioni sulla riforma del codice penale era stato stabilito che, insieme ad altri privilegi ed esclusioni, si doveva eliminare la condanna differenziale basata sul grado o sulla gravità del crimine. Parallelamente l'argomentazione egualitaria era di tipo umanitario. Lo scopo non era solo quello di eliminare le differenze sociali, ma anche di proporre una pena più dignitosa. Ora tutti i cittadini venivano condannati a morte in maniera equa e onorevole. Quando Guillotin presentò le sue riforme propose «un semplice meccanismo»⁸ per effettuare le decapitazioni e sosteneva che lo stesso consentiva una punizione meno crudele e meno dolorosa dell'impiccagione, fino a quel momento il metodo di esecuzione più comune. Una macchina del genere permetteva allo Stato di uccidere i cittadini senza ferirli. Ai condannati veniva risparmiato il dolore per i loro corpi, mentre i carnefici e gli spettatori soffrivano ugualmente per la loro sensibilità. A tal proposito riteniamo opportuno riportare due episodi emblematici, che, seppur avvenuti in epoche differenti, ritraggono quella crudeltà peculiare di alcune pene capitali mal riuscite. Il primo episodio è quello avvenuto nel 1626 con l'esecuzione di Henri de Talleyrand-Périgord, meglio conosciuto come il conte di Chalais. In questa particolare occasione il boia è stato sostituito da un criminale condonato il quale, non essendo esperto, impiegò ben ventinove colpi prima di riuscire a staccare la testa dal capo del conte⁹. Altro episodio cruento, avvenuto nel 1757, è quello che vede coinvolto Damiens, accusato di aver attentato al re. Condannato alla pena dello squartamento, l'uomo morì solamente dopo l'intervento del boia che, vista l'inefficacia dei cavalli nello smembrare il corpo, fu costretto a concludere il supplizio con un coltello¹⁰.

Nei dibattiti sulla decapitazione, sia coloro che si opponevano sia coloro che la favorivano sostenevano i suoi effetti deterrenti sulla popolazione. Una macchina decapitante controllava l'esercizio della violenza popolare e riaffidava il controllo sulla violenza ai custodi detentori dell'autorità.

⁸ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 21.

⁹ Ivi, p. 33.

¹⁰ Daniel ARASSE, op. cit., p. 23.

Rimossi dal loro ruolo di attori, le persone venivano riportate alla loro tradizionale posizione di spettatori, mentre le autorità curavano il meccanismo e gestivano la consegna delle vittime attraverso una processione fino al luogo di esecuzione. Ideata dall'Assemblea Costituente, la macchina rappresentava la giustizia del popolo, ma quella giustizia non veniva esercitata direttamente. Fondamentale per questi effetti positivi è stata l'immobilità della macchina. Inizialmente le esecuzioni avvenivano in Place du Carrousel, dove vi era una macchina permanente adibita solo ed esclusivamente a ghigliottinare i dissidenti politici. Tale principio di immobilità viene in seconda battuta eliminato dalla costruzione di una ghigliottina in Place de Grève, stavolta mobile, utilizzata per uccidere i criminali comuni. Infatti diversi furono gli spostamenti dell'installazione che è poi ritornata nel suo luogo originario¹¹.

Sebbene di formidabile efficienza, la ghigliottina non ha sempre svolto il suo compito punitivo, ed è stato sufficiente, a causa di alcuni incidenti, rendersi conto che uccidere per l'effetto di una semplice meccanica era più complicato del previsto. L'orribile atto di uccidere con la decapitazione risuscitava vecchie angosce. Concentrandosi sull'accuratezza e sulla drammaturgia, una decapitazione era tanto più orribile quando mancava il proprio scopo. Diversi incidenti come l'incompetenza o la distrazione del boia, la defezione della macchina, la serratura della mannaia o altri difetti causavano uno spettacolo sgradevole. Di fronte a un pubblico pretenzioso o semplicemente avido di sangue, una decapitazione giusta doveva essere impeccabile, né troppo veloce, né troppo lunga: un'intera arte di concordanza temporale. Il gesto del boia mostrava palesemente la sua conoscenza anatomica e la fermezza del suo potere punitivo¹². Superando quindi l'affermazione di Castronuovo che vedeva la ghigliottina come «una macchina di perfetta funzionalità e armonia formale»¹³, è necessario ricordare alcuni episodi legati al suo malfunzionamento. Tra i più importanti vi sono quelli che vedono come protagonisti il celebre Lucenaire, Joseph Chalier e una ventenne giustiziata il 14 aprile 1806. Per quanto riguarda il primo furono necessari tre colpi di mannaia per ghigliottinarlo proprio come per la ragazza. La fallita decapitazione fu dovuta alla scorretta posizione del capo e dai suoi capelli,

¹¹ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., pp. 118-123.

¹² Nella seconda parte del lavoro intitolata *Réussir l'exécution*, Anne Carol descrive i diversi aspetti pratici dell'esecuzione. Cfr. Anne CAROL, *Au pied de l'échafaud. Une histoire sensible de l'exécution*, Édition Belin, Paris, 2017.

¹³ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 47.

erroneamente posti nel punto del passaggio della lama. Infine il rivoluzionario Chalier, la cui decollazione terminò con l'ausilio di un coltello. Tale gesto da parte del boia scatenò l'ira del pubblico che si scagliò contro l'uomo malmenandolo¹⁴.

2. *Le Rouge et le Noir* di Stendhal: la decapitazione di Julien fra sacro e profano

«Plus de doute possible, plus d'illusion,
c'est le martyr qui s'avance.»¹⁵

Marcel Bée ha fornito un importante contributo sulla relazione che intercorre fra lo spettacolo del martirio dei santi e quello dei condannati durante il periodo rivoluzionario. Per lo studioso, lo spettacolo dell'esecuzione è un «temps fort» in un'espressione di emozione collettiva. Facendo riferimento alla teoria di René Girard basata sul concetto che il sacro sia parte centrale di un percorso intellettuale, l'autore vede il rituale di morte del condannato come un modo per reintegrarlo nella società degli uomini¹⁶. La condanna a morte aziona una serie di gesti obbligatori e ritualizzati, «un programme repérable et réitérable d'actions gestuelles de dispositifs, de décors, d'objets fonctionnels, d'actes, de paroles»¹⁷, stabilendo così i precisi e diversi ruoli del pubblico e del condannato.

Così si spiega il ritorno alla norma attraverso l'espiazione del condannato e a una possibile divinizzazione. La riprova è che costui diventa vittima consenziente. Mostro terribile, il condannato è il capro espiatorio ed è il motivo per cui il popolo lo accompagna e riprende in coro le sue preghiere, dopo avergli urlato contro. Ricordiamo le folle che gridano «Viva la Repubblica! Viva la nazione» o quelle che cristianamente recitano il *Salve Regina* dopo l'esecuzione¹⁸. Sul modello di Cristo, il condannato soffre per espiare le colpe di tutti i partecipanti: è per questo che la presenza di una folla al momento dell'esecuzione è socialmente indispensabile. Il

¹⁴ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., pp. 30-31.

¹⁵ Henri SANSON, *Mémoires des Sansons: sept générations d'exécuteurs 1688-1847*, Volume 3, Dupray de La Mahérie, Paris, 1862-1863, p. 475.

¹⁶ René GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

¹⁷ Michel BEE, *Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime*, in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 38^e année, n° 4, 1983, p. 846.

¹⁸ Daniel ARASSE, op. cit., p. 134.

potere taumaturgico attribuito talvolta al sangue del condannato conferma l'analogia di quest'ultimo con il culto dei resti dei santi: «il sangue [...] è l'oggetto di una manipolazione collettiva che la ragione non aveva né previsto né predetto, e che non manca di ricordare lo smembramento tradizionale del corpo dei santi che permette la diffusione delle reliquie»¹⁹.

È il caso della testa di Julien, l'eroe stendhaliano: una volta staccata dal busto viene avvolta in un drappo e portata al cospetto di Mathilde. Tale avvenimento non fa altro che ricordare la dedizione di Lisabetta alla testa di Lorenzo di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo.

Prima di giungere alla scena finale che chiude il romanzo di Stendhal, riteniamo opportuno proporre un'analisi del romanzo e dei tre personaggi principali coinvolti nella vicenda per chiarire alcuni punti dell'intreccio.

2.1. *I colori del romanzo: dal titolo al testo*

Il primo titolo di questo libro che sarebbe poi diventato *Le Rouge et le Noir* è stato *Julien*, nome del protagonista principale delle vicende. Poi improvvisamente, Stendhal ha avuto l'idea che, dopo un periodo di esitazione, alla fine ha prevalso. Questo titolo, sul quale Stendhal non ha fornito alcuna spiegazione, ha dato luogo a molte interpretazioni. In effetti, è la diversità delle opinioni che rende affascinante quest'opera.

La conoscenza di Stendhal della natura umana si riflette nelle sue opere, quindi si è scelto di guardare il titolo alla luce di questa caratteristica. Stendhal pensa che ogni individuo sia unico e che l'ambiente circostante, il carattere e l'educazione ricevuta contribuiscano alla sua formazione. Il sottotitolo del romanzo: *Chronique de 1830*, porterebbe il lettore a credere che l'autore si voglia far portavoce della sua società, mentre Stendhal preferisce descrivere il cuore e la mente del suo tempo. Il personaggio del romanzo non può sfuggire alla società in cui vive, ma il ruolo sociale che ricopre non lo qualifica come eroe. La personalità di Julien è complessa, quindi le fasi della sua evoluzione potrebbero sembrare contraddittorie a causa della natura irragionevole del suo comportamento.

¹⁹ Daniel ARASSE, op. cit., p. 93.

Il romanzo è diviso in due parti: la prima ci parla della vita, dei valori borghesi della provincia di Brangues e di un seminario, mentre la seconda presenta la vita e le usanze della nobiltà parigina. L'autore è ispirato da un fatto di cronaca sull' «affaire Berthet»²⁰. Un giovane seminarista viene accusato di omicidio e il 28 febbraio 1828 muore condannato alla ghigliottina in Place Grenette a Grenoble, città natale dell'autore. Figlio di un povero artigiano, Antoine viene ingaggiato come precettore dalla famiglia Michoud, ma a causa della relazione clandestina nata fra il ragazzo e la donna di casa è costretto ad abbandonare la città. Dopo aver brevemente studiato in seminario, si trasferisce presso la famiglia Cordon e ancora una volta diventa precettore, ma avendo sedotto una delle figlie del signor Cordon viene licenziato. Quindi Antoine invia lettere minacciose alla sua prima amante accusandola di essere la responsabile dei suoi fallimenti e il 22 luglio 1827 le spara, ma la donna resta incolume. Antoine muore giustiziato all'età di venticinque anni²¹.

Riassumiamo, invece, la vicenda di Stendhal. In Franche-Comté, nella piccola città di Verrières, vive Julien Sorel, il protagonista della storia, diciannovenne. Figlio di un falegname della città, il ragazzo lavora nella segheria di suo padre; detesta il lavoro fisico e viene deriso dalla sua famiglia a causa della sua passione per i libri. Per sfuggire al suo ambiente, Julien impara il latino dal buon abbé Chelan, il quale propone al sindaco di Verrières, il signor de Rênal, di ingaggiare Julien come precettore dei suoi figli. Julien è entusiasta della sua posizione, la quale gli fa guadagnare immediatamente il rispetto della famiglia de Rênal. Timido e fragile, stringe un legame con Madame de Rênal e finisce per sedurla. Intrappolata in un matrimonio di interesse, Louise de Rênal, trentenne, sperimenta con Julien, per la prima volta, il vero amore. La loro relazione viene scoperta e Julien viene mandato al seminario di Besançon. Madame de Rênal, disperata, si dedica a Dio.

A Besançon, Julien viene maltrattato dagli altri seminaristi perché fuori dagli schemi. Il suo unico amico è il severo abbé Pirard il quale, per proteggerlo dai continui insulti lo manda come precettore dal marchese de la Mole a Parigi. Dopo qualche

²⁰ *La Gazette des Tribunaux*, nel dicembre 1827, oltre a fornire una relazione sul caso Berthet, fornisce a Stendhal lo schema narrativo della sua opera che egli segue fedelmente ma sostituendo i luoghi – Brangues diventa Verrières - e cambiando i nomi dei protagonisti. Cfr. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*, in *Romans et nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, p. 715-730.

²¹ STENDHAL, op. cit., p. 200.

imbarazzo, Julien si adatta a questa nuova vita e il suo lavoro è apprezzato dalla corte. Nella famiglia de la Mole c'è una ragazza di diciannove anni di nome Mathilde, la quale, affascinata dalla personalità così singolare di Julien, decide di sedurlo. Il giovane è lusingato e considera il loro rapporto come un trionfo sulla classe aristocratica, il che rappresenta, per lui, un'ascesa sociale. Mathilde, incinta, esprime al padre il suo desiderio di unirsi in matrimonio con Julien e per poter permettere quest'unione il marchese nomina Julien luogotenente degli ussari. Tutto crolla quando M. de la Mole riceve una lettera da Madame de Rênal che la informa del passato di noto seduttore di Julien. Quest'ultimo si reca nella chiesa di Verrières dove spara due colpi su Madame de Rênal. Julien è condannato a morte. Sopraffatta dal dolore, Madame de Rênal muore tre giorni dopo l'esecuzione di Julien.

Nella *Préface*, Henri Martineau, riportando quanto affermato dall'autore, scrive: «Le *Rouge* signifierait que venu plus tôt Julien Sorel eût été soldat, mais que, dans l'époque où il vécut, il dut se faire prêtre, de là le *Noir*.»²² La spiegazione più tradizionale è che questi due colori esprimono l'alternativa in cui l'ambizioso Julien Sorel si era imbattuto: un giovane di quell'epoca poteva o diventare sacerdote o decidere di arruolarsi nell'esercito. Il nero avrebbe evocato la tonaca del prete e il rosso le uniformi militari. Il colore rosso esprime il calore e il fuoco delle passioni, mentre il nero descrive una mente fredda e logica. Il rosso è il colore del sangue, quello versato da Julien ma anche quello che fuoriesce dal corpo di Mme Rênal quando viene colpita. La battaglia tra il rosso e il nero, ovvero il cuore e la testa di Julien Sorel, ha descritto l'evoluzione costante della sua personalità, la sua lotta tra l'adolescenza e la maturità, obbligata a restare padrona della ragione ma anche delle sue emozioni. Tuttavia, i sentimenti non sono sempre razionali. L'interpretazione di queste due nozioni è sottile perché sono collegate tra di loro ma allo stesso tempo antagoniste. L'introspezione aiuta a comprendere meglio questi due aspetti, essenziali per la comprensione di questo personaggio.

Nel corso del romanzo la presenza del sangue è rilevante, infatti già nelle prime pagine assistiamo alla visione premonitrice di Julien nella chiesa di Verrières: «En sortant, Julien crut voir du sang près du bénitier, c'était de l'eau bénite qu'on avait répandue: le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres la faisait paraître du

²² STENDHAL, op. cit., p. 198.

sang»²³. Julien immediatamente prima di questa visione sull'inginocchiatoio trova un foglio che recita: «Détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel, exécuté à Besançon, le...»²⁴. Il primo a notare la somiglianza del nome del condannato al suo è proprio Julien, ma palese è l'anagramma che riporta effettivamente a "Julien Sorel". Queste scene probabilmente non fanno altro che anticipare il sangue versato da Julien che muore ghigliottinato alla fine del romanzo.

Nel momento più importante e felice della vita di Julien, ormai «ivre d'ambition»²⁵, raggiunto il suo scopo e riscattandosi socialmente avendo dimostrato il suo valore, il romanzo sembra avere un lieto fine, tanto che: «Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite»²⁶. In questo frangente di ottimismo però accade qualcosa di irreversibile: a M. de La Mole perviene una lettera da parte di Madame de Rênal, la quale mette in cattiva luce Julien, uomo che «n'a aucun principe de religion»²⁷. Il protagonista vedendo così distrutto tutto ciò che aveva costruito, si fa assalire dall'istinto, si reca a Verrières e durante una funzione religiosa alla quale era presente Madame de Rênal, durante «l'élévation»²⁸ apre il fuoco colpendola. Rilevante è la descrizione di ciò che Julien vede entrando in chiesa: «des rideaux cramoisis»²⁹, riconducendo il lettore all'accostamento del colore con la scena che sta per verificarsi. Il colpo viene esploso nel momento più importante del rito, ovvero l'eucarestia, ciò a indicare secondo l'autore la coincidenza dell'istante topico sia della liturgia che del protagonista.

Prima che venga versato il sangue di Madame de Rênal, questo rosso imprime la sua traccia e la storia termina con l'evocazione della testa mozzata dell'eroe.

Julien, essendo precettore indossa, un abito nero, colore dell'austerità, dell'apparente rinuncia e del lutto. Lo stesso colore del vestito che indossa M. La Mole, il giorno che ricorda l'esecuzione pubblica di Boniface: «en arrivant dans la salle à manger, Julien fut distrait de son humeur par le grand deuil de mademoiselle de La Mole, qui le frappa d'autant plus qu'aucune autre personne de la famille n'était en

²³ STENDHAL, op. cit., p. 240.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 642.

²⁶ Ivi, p. 638.

²⁷ Ivi, p. 644.

²⁸ Ivi, p. 645.

²⁹ Ivi, p. 644.

noir»³⁰. Ricorderemo inoltre di come il rosso e il nero siano nell'immaginario popolare dei colori diabolici, mentre il blu un colore paradisiaco. Seppur in maniera minore, anche il blu gioca un ruolo fondamentale nel romanzo. Esso rappresenta la felicità. Madame de Rênal è felice di sostituire il «triste habit noir» di Julien con quello «bleu de ciel»³¹. Simmetricamente il signor de La Mole regala a Julien un abito dello stesso colore che lo fa assomigliare a «le frère cadet du comte de Chaulnes»³². Ma il blu riappare tragicamente alla fine del romanzo nel momento in cui Fouqué mostra a Mathilde «un grand manteau bleu»³³ dove è riposta la testa di Julien. Non vi sono contraddizioni: la morte è apparsa al protagonista come una sorta di felicità. Ricordiamo il modo in cui lo scrittore ci presenta il tragitto di Julien verso il patibolo: «Marcher au grand air fut pour lui une sensation délicieuse, comme la promenade à terre pour le navigateur qui longtemps a été à la mer»³⁴. È il manto blu in cui è avvolta la testa di Julien posta sulle ginocchia di Mathilde nella «voiture drappée», a spiccare fra gli abiti di lutto dei preti che accompagnano il corteo funebre.

2.2. *La testa di Julien: l'amore di due donne*

È chiaro che Julien Sorel approfitti della posizione sociale delle due donne per migliorare la propria. Il suo amore quindi sembra piuttosto un amore per l'ambizione che un sentimento passionale. Julien, che non appartiene né alla borghesia né all'aristocrazia, le considera come avversarie di una classe superiore da combattere proprio come ha fatto Napoleone che sconfisse i suoi nemici sul campo di battaglia. Questa lotta gli impedisce di avere veri sentimenti d'amore. Pur nutrendo sentimenti di tenerezza nei confronti di Madame de Rênal, solo alla fine del romanzo Julien si accorge di amarla. Se si confronta il primo incontro tra Mathilde e Julien con quello di Madame de Rênal osserviamo quanto siano differenti le impressioni e le sensazioni del protagonista alla vista delle due donne. L'autore così descrive il primo incontro: «Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux»³⁵. Sin dall'inizio, con Madame de Rênal vi è una

³⁰ STENDHAL, op. cit., p. 502.

³¹ Ivi, p. 310.

³² Ivi, p. 477.

³³ Ivi, p. 698.

³⁴ Ivi, p. 697.

³⁵ Ivi, p. 242.

forte attrazione dovuta ai tratti caratteriali comuni: non hanno alcuna esperienza di amore, sono timidi e non si sentono a proprio agio nella società. Invece, sebbene Mathilde sia una donna carina e molto attraente, non piace subito a Julien. Egli parla del loro primo incontro nel modo seguente: «une jeune personne, extrêmement blonde et fort bien faite [...]; en la regardant attentivement, il pensa qu'il n'avait jamais vu des yeux aussi beaux; mais ils annonçaient une grande froideur d'âme»³⁶. I sentimenti che nutre per lei sono per lo più sentimenti di vanità, poiché lusingato dal suo fascino. Per lui, Mathilde è un premio da conquistare ed entra in competizione con il marchese de Croisenois, anche lui intento a conquistare il cuore della fanciulla. È solo quando la donna rompe la loro relazione che Julien si innamora di lei e lotta per riconquistarla. Tuttavia, quando è in prigione e non ha ambizioni³⁷, i sentimenti per Mathilde cambiano e decide di abbandonarle per lasciare posto alle emozioni, quelle vere: «L'ambition était morte en son cœur, une autre passion y était sortie de ses cendres; il l'appelait le remords d'avoir assassiné madame de Rênal. Dans le fait, il en était éperdument amoureux».³⁸

Se dovessimo tracciare un profilo delle due donne facendo riferimento alle due diverse reazioni alla morte di Julien, affermeremmo che le due amanti sono perdutamente innamorate. È Mathilde a prendere la testa di Julien:

elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au front... [...] elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé.³⁹

La donna si occupa della sepoltura e del rito funebre, ma la testa è lei stessa a seppellirla. L'autore descrive la scena elegiaca attraverso diversi dettagli: l'azione avviene di notte con la presenza di almeno venti preti e la gente del paese è attratta dalla cerimonia assai originale; la grotta diventa per Mathilde la tomba del suo amato e come un reliquario «fut ornée de marbres sculptés à grands frais en Italie»⁴⁰.

Attraverso la sua immaginazione fornisce una rappresentazione cara a molti artisti del XIX secolo che sono stati spesso affascinanti dal macabro e ne hanno dato una loro interpretazione. Riprendendo così il motivo della decollazione, Mathilde riporta alla

³⁶ STENDHAL, op. cit., p. 450.

³⁷ «[...] il considérait toutes choses sous un nouvel aspect. Il n'avait plus d'ambition». Ivi, p. 650.

³⁸ Ivi, p. 664.

³⁹ Ivi, p. 698.

⁴⁰ Ivi, p. 699.

luce il gusto della letteratura decadente che ha fatto di queste «lugubri meditazioni» una vera e propria ossessione⁴¹.

La felicità di Mathilde è immensa dal momento che è riuscita a unire due mondi completamente diversi tra loro. L'imprigionamento di Julien evoca i sentimenti più eroici della donna. Paragonandolo a Boniface de La Mole- «Boniface de La Mole lui semblait ressuscité, mais plus héroïque»⁴² - e il pensiero di morire con lui la porta a fantasticare sul XVI secolo: «Tout ce mouvement, fort lent sur la fin, dura bien une minute; mademoiselle de La Mole le regardait étonnée. J'ai donc été sur le point d'être tuée par mon amant! se disait-elle. Cette idée la transportait dans le plus beaux temps du siècle de Charles IX et de Henri III»⁴³. Questo atteggiamento è prova del coraggio e della follia di Mathilde, infatti quando apprende della relazione di Julien e Madame de Rênal la donna impazzisce di gelosia e sentimenti sconvolgenti la tormentano. Se Julien muore, lei sarà infelice, ma se si salverà lo sarà anche lui perché innamorato di un'altra donna. Ecco perché dopo l'esecuzione di Julien, Mathilde ha il coraggio di prenderne la testa e portarla nella tomba che aveva scelto. La morte del protagonista le permette di avere atteggiamenti ostentati e organizzare funerali che sono fuori dall'ordinario. Con questo ultimo gesto la donna rende immortale quel rapporto amoroso che in vita fu effimero e tormentato.

Madame de Rênal invece, tre giorni dopo l'esecuzione di Julien, «fidèle à sa promesse»⁴⁴ muore di dolore, proprio come Lisabetta, donna amata ma allo stesso tempo disperata.

Il gesto di Mathilde ricorda un avvenimento simile raccontato precedentemente nel romanzo: la decapitazione di Boniface de La Mole, avvenuta il 30 aprile 1574. Anche la descrizione dei due condannati sembra la stessa: se Julien è «un petit homme faible et joli»⁴⁵, Boniface è «le plus joli garçon de son siècle»⁴⁶. L'impiego dello stesso aggettivo riconferma questo parallelismo.

⁴¹ Per ulteriori approfondimenti si consultino: Mario PRAZ, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930), op. cit., p. 117; Jean DE PALACIO, *Motif privilégié au Jardin des Supplices. Le Mythe de la Décollation et le Décadentisme*, in *Revue de Sciences humaines*, n° 153, 1974.

⁴² STHENDAL, op. cit., p. 657.

⁴³ Ivi, p. 547.

⁴⁴ Ivi, p. 699.

⁴⁵ Ivi, p. 706.

⁴⁶ Ivi, p. 504.

La moglie Marguerite de Navarre profondamente innamorata, chiede la testa dell'amato al boia e la seppellisce in una cappella a Montmartre. Non è un caso, infatti, il ricordo di Mathilde prima di afferrare la testa di Julien fra le mani: «Le souvenir de Boniface de La Mole et de Marguerite de Navarre lui donna sans doute un courage surhumain.»⁴⁷ L'aggettivo utilizzato dall'autore non fa altro che sottolineare il coraggio e la forza dell'amore che portano la donna a compiere un atto così potente. Tornando al primo racconto, quello della testa di Boniface, osserviamo la reazione di Julien che resta incredulo davanti alla vicenda raccontata dall'accademico: «Est-il possible? S'ecria Julien touché.»⁴⁸ La meraviglia di Julien, riconducibile anche a quella del lettore, è giustificata dalla considerazione che ha del fatto: lo ritiene totalmente folle.

Il legame delle due donne fornito non soltanto dal gesto è riconfermato dai nomi: la regina ha come secondo nome, proprio, Mathilde. La donna è ossessionata dal ricordo del suo antenato Boniface la cui testa «eut l'honneur d'avoir [été] tranchée en place de Grève»⁴⁹. Il motivo della testa tagliata illustra un eccesso e una violenza che permette alla donna, la quale si ispira alla storia di Marguerite de Navarre, di far trionfare l'immagine del taglio che acquista connotazioni spettacolari. Tale avvenimento è annunciato dall'abbé Pirard nel primo capitolo per presentare la famiglia de La Mole a Julien, ma questa tematica non fa altro che racchiudersi nella frase che pensa Mathilde: «Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme [...]: c'est la seule chose qui ne s'achète pas»⁵⁰. Mathilde più che figura di passione incarna gli ideali di eroismo, dal momento che nessuna donna ha avuto l'onore di toccare la testa del suo amante decapitato.

Interessante notare un ulteriore passaggio dove Stendhal parla, seppur implicitamente, della vita dopo la morte, o meglio della vita di Boniface dopo la decapitazione. Mathilde, esprimendo la sua ammirazione nei riguardi della società cinquecentesca, dove la Francia era ai tempi d'oro, immagina Boniface come un *revenant* con la testa in mano. L'uomo si reca nella sua epoca per esprimere lo sdegno:

⁴⁷ STENDHAL, op. cit., p. 698.

⁴⁸ Ivi, p. 504.

⁴⁹ Ivi, p. 441.

⁵⁰ Ivi, p. 489.

Qu'aurait dit Boniface de La Mole, si, levant hors de la tombe sa tête coupée, il eût vu, en 1793, dix-sept de ses descendants se laisser prendre comme des moutons, pour être guillotiné deux jours après ?⁵¹

Il passaggio è pungente quando vengono affrontati dei temi politici e sociali, cari a Stendhal. L'autore, facendo dello humor *noir*, sdrammatizza ciò che c'è di ridicolo o di odioso in un pregiudizio o in un'ingiustizia.

2.3. *Il condannato verso il patibolo: una morte «poétique»*

Non appena Julien tenta di uccidere Madame de Rênal, la sentenza è dichiarata, o meglio autodichiarata: «Ma foi, tout est fini»⁵². Incarcerato, il protagonista è consapevole già a quale destino andrà incontro: la morte sulla ghigliottina gli appare come unica ipotesi concreta. Infatti la sua prima sensazione è che «il se sentait la tête comme si elle eût été serrée avec violence»⁵³. Tale pensiero, immediatamente rende l'immagine della lunetta della ghigliottina più prossima per il protagonista: sensazione e sentenza si fondono.

La consapevolezza del suo gesto combinata con la sua istruzione avanzata fa sì che il giovane dinanzi al giudice, suo primo visitatore in cella, ammetta:

J'ai donné la mort avec préméditation, lui dit Julien; j'ai acheté et fait charger les pistolets chez Un Tel, l'armurier. L'article 1342 du Code pénal est clair, je mérite la mort, et je l'attends.⁵⁴

Successivamente, la visita dell'abbé Chélan scaglia Julien in un dilemma esistenziale: «cet instant fut le plus cruel qu'il eût éprouvé depuis le crime»⁵⁵. La vecchiaia e la caducità del corpo dell'abate fanno sprofondare Julien in un abisso di amarezza. Chélan, oramai anziano, non è in grado di muoversi in autonomia, tanto che egli necessita di sostegno per ogni suo minimo movimento. Questa visione lo conduce a una riflessione:

Que je suis fou! s'écria-t-il. C'est dans le cas où je devrais mourir comme un autre, que la vue de ce pauvre vieillard aurait dû me jeter dans cette affreuse tristesse; mais une mort rapide et à la fleur des ans me met précisément à l'abri de cette triste décrépitude⁵⁶.

⁵¹ STENDHAL, op. cit., p. 529.

⁵² Ivi, p. 645.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 646.

⁵⁵ Ivi, p. 652.

⁵⁶ *Ibidem*.

Per Julien la ghigliottina rappresenta la salvezza nei confronti di una vita sofferente e indegna: la morte rappresenta per lui la felicità di una vita breve ma intensa.

L'unico evento «désagréable»⁵⁷ durante la prigionia del protagonista è la visita del padre. Un evento ricordato da Julien relativamente al rapporto conflittuale che ha sempre avuto con suo padre è quello narrato nel *Venceslas* di Rotrou, nel quale il re condanna a morte il proprio figlio Ladislav: «LADISLAS: ... Mon âme est toute prête. LE ROI, père de Ladislav : L'échafaud l'est aussi; portez-y votre tête.»⁵⁸ Con questa visita, il protagonista risolve i contrasti con il padre, grazie alla sua posizione sociale acquisita durante gli anni. Infatti, ponendo la conversazione su un piano economico, tiene in pugno il padre che si dimostra per l'ennesima volta un uomo avaro e avido di sentimenti. Ulteriore beffa a suo padre è quella di macchiare il suo onore per mezzo della morte alla ghigliottina del proprio figlio. Julien infatti, è ben felice di disonorarlo con la sua esecuzione: «Je viens combler la mesure en le déshonorant par une mort infâme»⁵⁹.

Tutti i condannati a morte ricevono, prima di essere giustiziati, la visita di un uomo di chiesa per confortare l'anima durante gli ultimi istanti di vita. Non è esente da questa visita Julien, il quale rifiuta ogni tipo di benedizione. L'autore, tramite il protagonista ricorda quel momento come «la plus basse hypocrisie»⁶⁰. La stessa ipocrisia viene però riscontrata quando, immaginando il suo corpo putrefatto e provando rabbia, vorrebbe assalire il prete ma alla fine, invece di aggredirlo, gli chiede di recitare una messa in sua memoria.

Gli ultimi desideri del condannato vengono affidati a Fouqué, fidatissimo amico, il quale due giorni prima riceve le istruzioni circa le modalità di sepoltura mentre allo stesso tempo Julien si interroga sulla vita dopo la morte:

Qui sait? Peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort, disait-il un jour à Fouqué. J'aimerais assez à reposer, puisque reposer est le mot, dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières.⁶¹

Il giorno dell'esecuzione, la morte poetica del protagonista avviene in una giornata di sole, con Julien pronto e coraggioso che si lascia travolgere da ricordi felici.

⁵⁷ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 655.

⁵⁸ Ivi, p. 678.

⁵⁹ Ivi, p. 690.

⁶⁰ Ivi, p. 686.

⁶¹ Ivi, p. 698.

Leggiamo nel testo: «Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation.»⁶²

3. Una lettura dei racconti di Villiers: su alcuni aspetti della ghigliottina

Le opere di Villiers forniscono una diversità di ghigliottine: l'artista supera l'aspetto tecnico della macchina e accede a un piano superiore, quasi metafisico; non si interessa al progresso tecnico-scientifico ma piuttosto descrive le diverse prospettive immaginarie che l'oggetto può aprire. Con Villiers la ghigliottina non solo è uno strumento di morte, ma diventa un oggetto poetico sul quale viene anche creato un dibattito interdisciplinare.

3.1. *L'esecuzione teatrale della ghigliottina: il pubblico e il condannato*

La città non è un teatro ma potrebbe diventarlo: basterebbe che l'esecuzione di un condannato avvenga pubblicamente. È a partire dal XVI secolo, in Europa, che il cerimoniale delle esecuzioni capitali si raffina e si categorizza. In *Au pied de l'échafaud*, più precisamente nel capitolo *Marcher vers l'échafaud*, Anne Carol sottolinea il ruolo delle crudeltà della città durante *l'Ancien Régime*⁶³. Il tragitto del condannato verso il luogo del supplizio obbedisce a un rituale che si compie nello spazio urbano e caratterizzato da pratiche ben precise, – tenaglie ad alcune parti del corpo, attraversamento per le strade del paese oppure arrivo in vettura - per poi culminare verso il patibolo. Daniel Arasse dice: «lo spettacolo della ghigliottina incomincia con il percorso che, attraverso la città, porta dalla prigione al luogo dell'esecuzione»⁶⁴.

L'aspetto della spettacolarizzazione è forte in due storie narrate da Villiers, il quale in *Ce Mahoin!* (1909) e *Le Réalisme dans la peine de mort* (1885) pone come protagonista quasi assoluto il pubblico. Nel primo racconto citato la popolazione è in fermento per l'esecuzione dell' «hybride et fangeux»⁶⁵ Mahoin, un brigante che dopo dieci anni di scorribande criminali viene catturato e condannato alla pena capitale. Una

⁶² STENDHAL, op. cit., p. 697.

⁶³ Anne CAROL, op. cit., pp. 65-90.

⁶⁴ Daniel ARASSE, op. cit., p. 137.

⁶⁵ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Ce Mahoin!*, in *Histoires Insolites*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 269.

serie prolungata di epiteti viene affibbiata al giustiziato, sottolineando il sentimento popolare che esigeva la sua morte: «Le tragique et retors malvat / un rôdeur de routes / face de crime / la grondante bête puante»⁶⁶. L'autore racconta in prima persona il susseguirsi degli eventi del giorno dell'esecuzione, i quali sono caratterizzati sia dalla normalità sia dalla straordinarietà. La quotidianità fa riferimento al numero di vittime ghigliottinate in tutte le piazze della Francia, invece ciò che rende eccezionale la decapitazione di Mahoin è il disprezzo con cui il pubblico accompagna e assiste alle diverse fasi che porteranno il condannato al patibolo. La procedura che conduceva un criminale alla pubblica gogna era ben precisa, per cui anche in questo caso specifico il delinquente è stato dapprima tradotto in prigione, in attesa di condanna, e in un secondo momento gli si è compiuta la toilettatura e asportato il colletto della camicia - «solidement ficelé de garcettes, les brasa u dos, tête rase, cou nu»⁶⁷. Infine, è stato condotto su un carretto in compagnia di un prete, in forma processionaria dal «cachot de la prison d'Ixelles» fino alla «place foraine»⁶⁸. La risonanza mediatica dei crimini di Mahoin hanno reso il giorno del suo «dernier supplice»⁶⁹ «une sorte de fête nationale»⁷⁰, alla quale hanno assistito «environ quinze mille têtes»⁷¹. Tra il pubblico l'autore tiene a precisare che erano presenti, evidenziando l'importanza di ciò che stava per accadere, anche i bambini: «[...] les routes furent encombrées d'une énorme affluence de curieux, de paysans, de bourgeois, de commerçants des deux sexes, suivis de leurs enfants»⁷². Il riempimento della piazza non è bastato all'autore per descriverci l'affluenza di quel giorno, tant'è che per darci un'idea più significativa aggiunge:

Toutes les fenêtres étaient garnies de figures au point que, derrière celles-ci, les gens ayant étagé des chaises, d'autres figures montaient jusqu'aux cintres et que des mains s'accrochaient aux grosses tringles des rideaux enlevés, aux corniches des murs, ceci du haut en bas des maisons.⁷³

Sprezzante e quasi compiaciuto, Mahoin, dopo essere salito sul patibolo, lascia trasparire tutta la sua arroganza ridendo beffardo guardando la folla. Solo la visione di

⁶⁶ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Ce Mahoin !*, cit., pp. 269-270.

⁶⁷ Ivi, p. 271.

⁶⁸ Ivi, p. 270.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 271.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, pp. 270-271.

⁷³ *Ibidem*.

migliaia di «têtes de décapités parlants»⁷⁴ spezzò la sua risata riconducendolo all'amara realtà, ovvero di un uomo che sta per pagare con la vita i crimini commessi. L'immagine delle teste mozzate con la bocca aperta stupì il condannato tanto che nel momento del taglio anch'egli si ritrovò con la stessa espressione. Quest'ultima scena viene descritta da Villiers con enfasi: «qu'il fut décapité bouche béante»⁷⁵.

Così come nel racconto appena esposto, anche in *Le Réalisme dans la peine de mort* si descrive un'esecuzione. Ciò che contraddistingue questa storia è la notorietà del condannato: non conosciamo l'identità dell'uomo che sta per essere ghigliottinato. L'autore, attraverso una descrizione progressiva delle diverse fasi che portano il lettore alla sequenza finale della decapitazione, si sofferma sui dettagli delle scene non risparmiandosi nell'esprimere riflessioni «moroses»⁷⁶ personali. Queste ultime vengono affrontate a tratti con amara ironia poiché il tema della decollazione è espresso con parole pungenti e critiche per poi concludere affermando che «cette guillotine de basse-cour est choquante pour notre humanité»⁷⁷. Concordemente alle motivazioni che hanno portato all'introduzione della ghigliottina da parte dell'Assemblea, Villiers descrive lo scopo della macchina, ideata per evitare «angoisses inutiles» al condannato e «[réduire] la peine au *strict nécessaire*»⁷⁸. La Giustizia giustifica i crimini commessi ad opera del «couteau legal»⁷⁹ affermando che per mezzo di questo strumento si somministra la legge. L'autore, con la frase attribuita alla Giustizia: «Ici l'on tue; mais: *Ici l'on rogne.*»⁸⁰ probabilmente vuol fare riferimento ironicamente non solo a un taglio fisico applicato al corpo del giustiziato, bensì a un taglio astratto che, grazie all'utilizzo della ghigliottina, va a colpire i crimini stessi con lo scopo di diminuirne il numero. Per Villiers non vi sono attenuanti alla ferocia provocata dalla pena capitale, soprattutto se legalizzata e standardizzata come normale processo di evoluzione culturale.

Dopo aver esplicitato tutti i suoi pensieri, lo scrittore come una sorta di regista, passa alla descrizione visiva già anticipata nell'incipit del testo. La descrizione

⁷⁴ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Ce Mahoin !*, cit., p. 272.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le Réalisme dans la peine de mort*, in *Chez les passants*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 456.

⁷⁷ *Ivi*, p. 456.

⁷⁸ *Ivi*, p. 451.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ivi*, p. 454.

dell'esecuzione avverrà attraverso una focalizzazione graduale sui particolari che caratterizzano le sequenze. Seppur raccontata in modo vago, la prima descrizione dell'«objet isolé»⁸¹, a causa della distanza che divide la macchina dal narratore, ci fornisce soltanto il colore - «La chose est d'un brun rouge»⁸² - e la somiglianza con «un haut prie-Dieu moyen âge»⁸³. Quest'ultima figura probabilmente sta a indicare una similitudine sul luogo dove un uomo affronta il giudizio finale davanti a Dio e davanti al popolo. L'accompagnamento del condannato da parte di un prete non è casuale, in quanto questo personaggio è una presenza costante nei racconti delle esecuzioni dell'epoca. Egli assume un ruolo fondamentale nel corso del racconto nel momento in cui il condannato, che sta per salire sul patibolo, viene “distratto” dall'«aumônier»⁸⁴ che gli mostra un «blanc crucifix»⁸⁵ per distogliere il suo sguardo dalla vista della lama del «sombre instrument»⁸⁶. Una rappresentazione artistica di questo particolare momento ci riporta all'opera di Émile Friant, intitolata *L'Expiation* (1909), in cui l'artista sembra immortalare la scena precedentemente descritta da Villiers (Figura 22).

La ghigliottina, catalizzatrice di attenzione del pubblico, concentra su di sé tutti gli sguardi dei presenti, compreso l'autore. Ciò che accade tutt'intorno è poco rilevante, se non superfluo. L'apice di questa indifferenza generalizzata viene raggiunto quando un curioso tra la folla, inciampando, cade e si rompe la testa. La morte di quest'ultimo non impressiona gli spettatori in quanto «elle ne verra pas “couper la tête”»⁸⁷.

Villiers giunge quindi alla scena principe della storia nei paragrafi finali, usando onomatopee e punti di sospensione con l'intento di rappresentare gli istanti precisi in cui la mannaia cade sul capo del «malheureux»⁸⁸: «l'exécuteur touche le déclic... un éclair glisse... plouff! - Pouah! quel éclaboussis!»⁸⁹. La scena della decapitazione è anticipata, come in *Ce Mahoin!*, dalla descrizione fisica del condannato, in particolare della sua testa:

⁸¹ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le Réalisme dans la peine de mort*, cit., p. 449.

⁸² Ivi, p. 450.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 451.

⁸⁵ Ivi, p. 458.

⁸⁶ Ivi, p. 457.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 458.

La tête haute, blafard, le cou très nu, les orbites agrandis, le regard errant sur nous une seconde, puis fixe à l'aspect de ce qu'il aperçoit en face de lui. De très courtes mèches de cheveux noirs, inégales, se hérissent par place sur cette tête résolue et farouche.⁹⁰

Il registro dell'autore cambia nel descrivere l'atto con cui il boia, prendendo per l'orecchio la testa mozzata del condannato, la mostra al pubblico costringendo il lettore ad assistere allo spettacolo, rendendolo partecipe del disgusto che pervade Villiers in quell'occasione. La testa ormai «immobile» e «très pâle»⁹¹ è simbolo di «notre Justice Nationale»⁹² indotta da questa macchina infernale.

3.2. *La querelle sulla vita dopo la decapitazione: il giustiziato fra Scienza e Chiesa*

La società è costantemente in evoluzione, a causa del progresso tecnologico e culturale alla quale è soggetta. In un periodo storico come l'Illuminismo in cui la ragione è elemento fondamentale, l'uomo necessita delle risposte, le quali possono anche essere trovate in eventi infausti come le condanne a morte. Il dibattito filosofico e scientifico sull'eventualità della vita oltre la morte non ha risparmiato il tema della decapitazione, creando correnti di pensiero divergenti.

Prettamente filosofico è il pensiero di Cartesio, il quale con lucidità medica introduce il concetto di “ghiandola pineale”, utilizzato in un secondo momento da una corrente illuminista che ponendo come perno tale tesi, riteneva che la decollazione lasciasse degli istanti supplementari di vita nel decapitato⁹³.

Il primo studioso a sollevare i dubbi su questa evenienza fu, nel 1776, il dottor Pierre Gautier, il quale esprime il concetto di «testa pensante»⁹⁴, ovvero un fulcro del corpo che percepisce dolore e sensazioni post-decapitazione. Tra i sostenitori di questa scuola di pensiero possiamo annoverare: Soemmering, professore di anatomia e fisiologia, il quale attribuisce alla testa mozzata ben quindici minuti di vita⁹⁵; Jean-Joseph Sue, chirurgo, che sostiene che gli organi vitali, interconnessi tra loro, sono sedi delle emozioni e che il distacco della testa dal corpo non provoca morte istantanea poiché indipendentemente essa continua a svolgere le proprie funzioni.

⁹⁰ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le Réalisme dans la peine de mort*, cit., pp. 457-458.

⁹¹ Ivi, p. 458.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 14.

⁹⁴ Ivi, p. 200.

⁹⁵ Ivi, p. 205.

Leggende a sostegno di queste tesi sono quelle di Charlotte Corday e di due decapitati le cui teste si mordevano nel cesto posto sotto la ghigliottina. Charlotte, che ricordiamo, fu l'assassina di Marat, una volta giustiziata fu schiaffeggiata. Julia Kristeva riporta una testimonianza oculare sull'accaduto:

La testa della donna, già separata dal corpo da molto tempo, e tenuta sollevata dal boia, fu colpita sulla guancia da uno dei suoi aiutanti. Il viso tradì allora un'indignazione che non lasciava spazio a equivoci.⁹⁶

In contrapposizione a questa visione più filosofica che medica appena illustrata ci sono le idee di Bichat e Sédillot il Giovane: Bichat, anatomista e fisiologo francese, sostiene che il capo, in caso di distacco dal corpo, cessa di vivere e quindi non soffre poiché: «L'action de cet organe est immédiatement liée à sa double excitation, 1° par le mouvement; 2° par la nature du sang qu'il reçoit»⁹⁷. Sédillot, seguendo questa corrente, afferma che la testa, subito dopo essere stata decollata, avrà sì dei movimenti ma che gli stessi sono riconducibili a spasmi dovuti a quella che lui definisce «irritabilité». Il concetto invece di «sensibilité»⁹⁸ ha per l'autore un valore nullo, non applicabile allo studio anatomico post-decapitatorio. Dello stesso parere è Pierre-Jean-Georges Cabanis che entra nel merito della diatriba anatomico/fisiologica della decapitazione e, rimarcando il pensiero espresso da Sédillot e Bichat, lo archivia come fenomeno sociologico, affermando che le correnti di pensiero che vedono la testa mozzata come parte ancora viva del decapitato sono «il sintomo della ricerca di meraviglia in tempi di agitazione sociale e di infelicità»⁹⁹.

L'epoca della ghigliottina, oltre a creare un precedente storico nei metodi di esecuzione dei condannati a morte, ha sviluppato e potenziato gli studi medici circa le conseguenze che il distacco della testa dal corpo poteva provocare. Non rari erano i casi infatti, in cui «les hommes de Science»¹⁰⁰ si recavano sul patibolo per analizzare il capo del condannato subito dopo l'esecuzione. In *L'instant de Dieu*, Villiers torna su queste tematiche esprimendo il suo pensiero. È un pensiero molto intricato in cui si

⁹⁶ MONESTIER, *Peines de mort. Histoire et technique des exécutions capitales des origines à nos jours*, Le Cherche-Midi éditeur, Paris, 1994, p. 231 in Julia KRISTEVA, op. cit., p. 125.

⁹⁷ CHAMAYOU Grégoire, *La querelle des têtes tranchées : Les médecins, la guillotine et l'anatomie de la conscience au lendemain de la Terreur*, in *Revue d'histoire des sciences*, Tome 61, 2008/2, p. 347.

⁹⁸ Ivi, p. 348.

⁹⁹ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 213.

¹⁰⁰ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'instant de Dieu*, in *L'Amour suprême*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 28.

fondono le sue idee sulla società dell'epoca, sul mondo accademico, sulla ghigliottina e sulla Chiesa. L'istante citato nel titolo è un vocabolo più volte utilizzato nel corso del racconto, a sottolineare la rapidità con cui si somministrano morte e giustizia contemporaneamente. Con tono ironico affronta le contraddizioni che vedono protagoniste la legge, la sua applicazione e il buon senso. Dapprima un'analisi sugli studi effettuati dai medici descritti come «inquiètes recherches»¹⁰¹ sono ricollegati dall'autore a una ricerca di qualcosa che effettivamente non è mai esistito, ovvero la vita della testa dopo il distacco. Viene assimilato l'ambito religioso a quello scientifico: tali similitudini sono espresse dalla leggenda agiografica di saint Denis, il santo cefaloforo per eccellenza¹⁰². La citazione di questo santo ha molteplici scopi: vuole rafforzare la sovrapposizione tra le figure del medico e il prete sul patibolo; porre al centro del racconto «la Tête», volutamente con la maiuscola, poiché per «l'Esprit chrétien» in essa risiede l'anima e rappresenta il «membre plus nécessaire que les autres où la Vie se localise en dernier ressort et peut être constatée»¹⁰³ e per la scienza è la parte più importante del corpo dato che contiene il cervello, organo fulcro dell'essere umano che ci contraddistingue¹⁰⁴. Un rapporto di questo genere è ripetuto ogni qual volta vi sia un'esecuzione, e Villiers lo definisce «extravagant terrain»¹⁰⁵.

La testa, nei suoi spasmi finali, è un mezzo usato dalle due figure per raggiungere i propri obiettivi: per l'uomo di Chiesa è il «dernier effort divin»¹⁰⁶, ovvero l'occasione per il condannato di redimere tutti i suoi peccati attraverso «l'Absolution»¹⁰⁷; per lo scienziato, invece, gli spasmi servono a dimostrare le teorie della vita, seppur breve, della testa dopo il distacco dal corpo. Questi due elementi caratterizzanti condizionano la reazione del pubblico e l'idea della morte, uno «au nom du bon Dieu»¹⁰⁸ e l'altro in nome della Scienza.

L'apoteosi del dibattito medico viene raggiunta da Villiers in *Le Secret de l'Échafaud*, nel quale si narra di due medici, uno dei quali è un condannato a morte

¹⁰¹ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'instant de Dieu*, cit., p. 29.

¹⁰² Ivi, p. 30.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Lo scopo di tali esperimenti da parte di medici e scienziati è di «constater, s'il y a lieu, une sorte soit de *survie*, de *présence*, ou quelque lueur de Pensée-consciente, soit d'interruption radicale de l'existence». Ivi, p. 28.

¹⁰⁵ Ivi, p. 31.

¹⁰⁶ Ivi, p. 32.

¹⁰⁷ Ivi, p. 31.

¹⁰⁸ Ivi, p. 32.

per «avoir administré [...] des doses mortelles de digitaline à une dame de ses amies»¹⁰⁹. Il suo collega Armand Velpeau è colui che assisterà all'esecuzione e che, «au nom de la Science»,¹¹⁰ propone a Monsieur de La Pommerais un esperimento per supportare le sue tesi. Il testo si apre con una descrizione fisica del giustiziando e con le coordinate spazio-temporali: il racconto è ambientato nella giornata del 5 Giugno 1864 a Parigi. Quello stesso giorno, Velpeau «sans préambules»¹¹¹ spiega il motivo della sua visita presentando il dibattito sulla vita della testa dopo il distacco, tema caro a Soemmering, Sue, Sédillot e Bichat: «une des plus intéressantes questions de la physiologie moderne est de savoir si quelque lueur de mémoire, de réflexion, de sensibilité réelle persiste dans le cerveau de l'homme après la section de la tête»¹¹². Riprendendo una delle espressioni di Soemmering, Velpeau fornisce uno dei principi fondamentali su cui si fonda la tesi di coloro che affermano che vi sia vita dopo la morte: «dans la tête, séparée du corps par ce supplice, le sentiment, la personnalité, le moi, reste vivant pendant quelque temps, et ressent *l'arrière-douleur* dont le cou est affecté»¹¹³. L'esperimento consiste nel chiudere l'occhio destro per ben tre volte subito dopo la decapitazione. Velpeau, per persuadere il suo collega a partecipare a tutto ciò, esorta la sua coscienza di studioso: «ce fait suffira pour illuminer la Science, révolutionner nos convictions. Et je saurai, n'en doutez pas, le notifier de manière à ce que, dans l'avenir, vous laissiez moins la mémoire d'un criminel que celle d'un héros»¹¹⁴. La risposta di La Pommerais, «frappé d'un saisissement si profond»¹¹⁵ lascia aperto qualsiasi epilogo alla storia, il quale ritiene tale richiesta «effroyable, révoltante et illusoire»¹¹⁶. Nonostante non vi sia, da parte del condannato, una risposta definitiva, Velpeau, il giorno dell'esecuzione, recandosi al patibolo, nel momento fatidico:

Brusquement, la bascule joua, le carcan s'abattit, le bouton céda, la lueur du couteau passa. Un choc terrible secoua la plate-forme; les chevaux se cabrèrent à l'odeur magnétique du sang et l'écho du bruit vibrat encore, que, déjà, le chef sanglant de la

¹⁰⁹ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le secret l'échafaud*, in *L'Amour suprême*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, Paris, 1986, p. 19.

¹¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹¹ Ivi, p. 20.

¹¹² Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le secret l'échafaud*, cit., p. 21.

¹¹³ Grégoire CHAMAYOU, op. cit., p. 338.

¹¹⁴ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le secret l'échafaud*, cit., p. 24.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

victime palpait entre les mains impassibles du chirurgien de la Pitié, lui rougissant à flots les doigts, les manchettes et les vêtements.¹¹⁷

Il dottore apprestandosi velocemente a raccogliere la testa mozzata nota che essa produce solamente un battito dell'occhio destro, invece dei tre richiesti al fine della dimostrazione scientifica. Il capo resta «rigide, glacé et immobile»¹¹⁸.

Il segreto di cui ci parla Villiers risiede quindi nella risposta parziale della testa che comunica solamente negli istanti successivi al suo distacco senza fornire risultati concreti alle interrogazioni scientifiche poste. Il lettore, proprio come Velpeau, resta «pensif et grave»¹¹⁹ dal momento in cui non vi sono prove sufficienti a determinare un'eventuale vita della testa dopo la decapitazione.

Daniel Arasse ci fornisce la frase perfetta per catturare l'elemento portante e il filo conduttore dei racconti di Villiers: «Il teatro della ghigliottina culmina in un istante d'invisibilità»¹²⁰. L'istante che ritorna, sia nel titolo che nel critico, accostato all'invisibilità, viene marchiato dell'indelebile fugacità che agli occhi non è necessaria ma che denota la morte inflitta secondo il nuovo canone tecnologico che richiede rapidità d'esecuzione. La ghigliottina si trasforma in teatro per un pubblico esigente e frettoloso. La spettacolarizzazione e la velocità si sposano in nome del progresso e in nome del popolo.

3.3. *La ghigliottina fra fascino e desiderio: visioni macabre della decapitazione*

Ci sono nel mondo delle immagini d'amore che stupiscono. Scenari estremi, stravaganze che, tra commedia e tragedia, oltre alla condivisione del gusto e del disgusto, trasgrediscono le leggi divine e umane e disorientano la morale. Non solo ognuno di noi conosce il proprio desiderio, ma il desiderio trova in sé la sua giustificazione. Nessuna altra legge che regga.

Fu durante il Terrore che Villiers de l'Isle Adam individua l'azione del suo racconto intitolato *L'Étonnant Couple Moutonnet*. Il Terrore ispira la storia e ispira Thermidor Moutonnet, «un homme d'une trentaine d'années, et de mine assez joviale»¹²¹, ad

¹¹⁷ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le secret l'échafaud*, cit., p. 26.

¹¹⁸ Ivi, p. 27.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Daniel ARASSE, op. cit., p. 55.

¹²¹ Auguste VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Étonnant Couple Moutonnet*, in *Chez les passants*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 405.

affinare i suoi desideri immaginando la moglie ghigliottinata. Interrogandosi sul «réel motif»¹²² che si trova alla base della felicità di alcune coppie, lo scrittore racconta la storia dei coniugi Moutonnet e ne trae la sua lezione personale:

Ce qui cause la réelle félicité amoureuse, chez certains êtres, ce qui fait le secret de leur tendresse, ce qui explique l'union fidèle de certains couples, est, entre toutes choses, un mystère dont le comique terrifierait si l'étonnement permettait de l'analyser. Les bizarreries sensuelles de l'Homme sont une roue de paon, dont les yeux ne s'allument qu'au dedans de l'âme, et, seul, chacun connaît son désir.¹²³

Una mattina «radieuse», Thermidor Moutonnet si reca a casa di un suo amico Fouquier-Tinville¹²⁴, il quale sta disponendo in un elenco i nomi dei decapitati. Alla fine di questa lista Thermidor dice di aggiungere un altro nome, quello di una persona sospetta: «il reste bien une petite place entre la dernière et ta griffe? [...] pour une tête suspecte?»¹²⁵. Si tratta della moglie del protagonista, Lucrece Moutonnet, una donna «brune de quarante-huit ans, encore dodue, fine et futée»¹²⁶. Dopo questo incontro, attraverso un'ellissi temporale, l'autore ci conduce in Belgio dove la coppia vive serenamente e, puntualmente, tutte le notti, con fervore rinnova “le nozze del Terrore”:

Thermidor, en effet, chaque nuit, dans l'ombre où ses yeux brillaient et clignotaient, pendant que l'accolait conjugalement celle qui lui était chère, se disait en soi-même : «Tu ne sais pas, non ! Toi, tu ne sais pas que j'ai tenté le possible pour te faire COUPER LA TETE ! Ha ! Ha ?... Si tu savais cela, tu ne m'accolerai pas en m'embrassant ! Mais, - ha ! ha ? Seul je sais cela ! Voilà- ce qui me transporte !»¹²⁷

Le tenebre si illuminano al sorriso del marito. Questo è il segreto «mutuel» della coppia Moutonnet, ovvero quello con cui gli amanti comunicano attraverso l'ombra di una ghigliottina: gli amanti si avvicinano sempre di più soprattutto quando Thermidor immagina la moglie decapitata. Il racconto offre alla macchina spietata una funzione “meravigliosa”. La vita matrimoniale dell'uomo migliora dal momento che egli la ama sia come donna che ha sposato sia come proiezione onirica:

¹²² Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Étonnant Couple Moutonnet*, cit., p. 408.

¹²³ Ivi, p. 405.

¹²⁴ Molto comuni nei racconti di Villiers sono i riferimenti a personaggi realmente esistiti. Fouquier-Tinville era un celebre accusatore pubblico vissuto alla fine del XVIII secolo. Cfr. Frédéric ARMAND, *Les bourreaux en France*, op. cit., p. 187. Ricordiamo inoltre i due medici menzionati nel racconto precedentemente analizzato, *Le secret de l'échafaud*: il chirurgo Armand Velpeau e il dottor Edmond-Désiré Couty de la Pommerais.

¹²⁵ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Étonnant Couple Moutonnet*, cit., p. 406.

¹²⁶ Ivi, p. 408.

¹²⁷ *Ibidem*.

Et cette idée l'avivait, le faisait sourire, doucement, dans les ténèbres, le délectait, le rendait AMOUREUX jusqu'au délire. Car il la voyait alors sans tête : et cette sensation-là, d'après la nature de ses appétits, l'enivrait.¹²⁸

Ma la perversion della coppia è reciproca poiché la moglie conosce il segreto «réel» del marito che la crede ignara del suo desiderio nascosto. Infatti Lucrece sussurra:

«Oui bon apôtre, - tu ri! Tu es content? Tu es ravi! ... Eh bien, tu me désireras toujours. Car tu crois que j'ignore la visite au bon Fouquier-Tinville, - ha! Ha? ... et que tu as voulu me faire COUPER LA TÊTE, scélérat! Mais, - voilà! Je sais cela, moi! ... Seule, je sais ce que tu penses, - et à ton insu. Surnois, je connais tes sens féroces. – Et je ris tout bas! Et je suis très heureuse, malgré toi, mon ami.»¹²⁹

Un contrasto fra aggettivi caratterizza la battuta della donna pervasa da sentimenti di odio e amore. Agli occhi della moglie Thermidor è «bon apôtre», uno «scélérat», un «surnois» e infine un «ami». L'inganno è alla base del loro amore, ma un inganno benevolo, «un terrible et continuel adjutant»¹³⁰.

La ghiagliottina, in totale contrapposizione alla sua funzione omicida, rappresenta l'oggetto di desiderio della coppia. La sua irraggiungibilità e al contempo la sua continua ricerca nel mondo dei sogni è il collante che li terrà uniti per tutta la vita.

Il fascino maledetto della ghiagliottina ha diverse sfaccettature: ne *Le convive des dernière fêtes*, oltre al contrasto tra la festa e gli argomenti affrontati nella stessa, ciò che risalta più di tutto agli occhi del lettore è l'ambigua e tetra personalità di uno dei protagonisti: il barone tedesco Von H***. La serata si apre nel salone rosso della Maison Dorée dove fanno il loro ingresso alla festa in maschera, «trois jeunes femmes d'un esprit et d'une beauté exceptionnels»¹³¹, Annah Jackson, Cliò la Cendrée e Antonie Chantilly. Questi tre personaggi, successivamente descritti nel corso del racconto, rappresentano le tipiche donne mondane da salotto ottocentesco di cui l'autore sottolinea l'aspetto fisico e fornisce dettagli sull'abbigliamento. Il barone inizialmente è schivo e taciturno tanto da non presentarsi agli altri personaggi, i quali, affascinati da così tanto mistero, per denotarlo gli affibbiano il nomignolo *Saturne*. Nel testo egli è paragonato a uno di quei re che si trovano nelle *Mille e una Notte* e che

¹²⁸ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Étonnant Couple Moutonnet*, cit., p. 408.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 409.

¹³¹ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le convive des dernières fêtes*, in *Contes cruels*, in *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 607.

viaggiano in incognito¹³², è affetto da una delle «plus extraordinaire et la plus incurable de toutes les monomanies»¹³³.

Villiers partecipa in prima persona alla storia che sta raccontando, infatti egli è l'unico a catturare l'attenzione di *Saturne* poiché asserisce di averlo già visto in un'altra occasione, ovvero durante un'esecuzione:

«Monsieur, chuchotai-je à son oreille, pardonnez si je fais erreur... mais — il me semble avoir eu le plaisir de vous rencontrer, il y a cinq ou six ans, dans une grande ville du Midi, — à Lyon, je suppose? — vers quatre heures du matin, sur une place publique.»¹³⁴

Saturne è colpito da ciò che Villiers gli sta descrivendo e senza scomporsi cerca di carpire quante più informazioni possibili relative all'incontro già avvenuto. Il dettaglio più rilevante è «Je vous vis, de loin, descendre vers l'endroit où était dressée la machine»¹³⁵. Interrotti da Antonie, che chiede ai convitati se avessero saputo dell'esecuzione che sarebbe avvenuta da lì a poco, il barone abbandona la stanza, per lasciare definitivamente la scena.

Il barone, una volta lasciata la narrazione, viene riconosciuto da Florian Les Églisottes, che lo incrocia fugacemente mentre sta lasciando i convitati. Egli, con riferimento a *Saturne*, afferma infatti che non fa altro che sognare ghigliottine e aspira a «se faire délivrer le brevet d'Exécuteur des hautes-œuvres général de toutes les capitales de l'Europe»¹³⁶. Alla fine del racconto Villiers osserva «pensif, la tête d'un démon de cuivre, aux traits crispés, qui soutenait, dans une patère, les flots sanglants des rideaux rouges»¹³⁷. Il lettore al termine, resta pensieroso come l'autore poiché è portato a ricollegare l'uscita di scena di *Saturne* con l'esecuzione che sta per verificarsi, scoprendo così che quest'ultimo non è altri che un giustiziere.

L'incontro del barone effetto da monomania permetterà all'autore di informarci sul suo stile, in netto distacco con Stendhal, il quale, prima di scrivere le sue storie leggeva alcune pagine del Codice Penale. Villiers invece, per comporre i suoi racconti prendeva spunto da stralci di vita vissuta:

Pour moi, m'étant mis en tête d'écrire certaines histoires, j'avais trouvé plus pratique, après mûre réflexion, de fréquenter, tout bonnement, le soir, l'un des cafés du passage

¹³² Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le convive des dernières fêtes*, cit., p. 609.

¹³³ Ivi, p. 622.

¹³⁴ Ivi, p. 618.

¹³⁵ Ivi, pp. 618 – 619.

¹³⁶ Ivi, p. 624.

¹³⁷ Ivi, p. 627.

de Choiseul où feu M. X***, l'ancien exécuteur des hautes-œuvres de Paris, venait, presque quotidiennement, faire sa petite partie d'impériale, incognito.¹³⁸

L'autore non è un mero narratore di eventi sequenziali senza sentimentalismi, bensì un personificatore delle sensazioni dei personaggi da lui stesso creati. Non vi è stato nulla di più affascinante che vedere il boia uccidere gridando: «Je coupe!». Se non altro Villiers afferma: «ce fut là, je m'en souviens, que j'écrivis mes plus poétiques inspirations, pour me servir d'une expression bourgeoise.»¹³⁹. Così l'autore centra subito l'obiettivo: anche il tema della ghigliottina può essere letto in chiave sentimentale senza distacco dalle sensazioni di qualunque natura che esso fa nascere nell'uomo.

Ciò che suscita la macchina implacabile è descritto nell'ultimo racconto di Villiers che si analizzerà: *Les phantasmes de M. Redoux*. Una sera d'aprile, uno dei cittadini più stimati di Parigi, il signor Antoine Redoux, passeggia per le strade di Londra per recarsi al Museo Tussaud. Tra le diverse statue di cera resta colpito dalla vista di una vecchia ghigliottina che secondo alcuni «avait servi, en France, jadis, pour l'exécution du roi Louis XVI»¹⁴⁰.

Nel momento in cui lo spettacolo dell'esecuzione viene ridotto a una banale visione, l'ego borghese del signor Redoux, vede scorrere la sua testa nella lunetta dove si trovava la testa di Luigi XVI. Il suono onomatopeico esprime il rumore della lama: «Crrrick!»¹⁴¹. Il protagonista è nella lunetta della ghigliottina esposta al museo e immagina cosa sarebbe accaduto se la lama fosse scivolata:

Alors — sa tête s'en irait rouler aux pieds de cire de tous les fantômes qui, maintenant, lui semblaient une sorte d'assistance approbatrice; car les reflets du fanal, en vacillant sur toutes ces figures, en vitalisaient l'impassibilité.¹⁴²

La lunetta viene chiusa e il personaggio resta intrappolato sotto la minaccia della vicinanza della scure nel buio di un museo di statue di cera. L'ex sindaco trascorre una notte da incubo, durante la quale sviene a causa dei continui rumori cigolanti. La ghigliottina si riduce al suo unico potere di essere un oggetto capace di produrre paure

¹³⁸ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Le convive des dernières fêtes*, cit., p. 620.

¹³⁹ Ivi, p. 620.

¹⁴⁰ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Les Phantasmes de M. Redoux*, in *Histoires Insolites*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, p. 263.

¹⁴¹ Ivi, p. 266.

¹⁴² Ivi, p. 267.

non solo reali ma anche immaginarie. Villiers a tal proposito ci descrive con cura le sensazioni sia fisiche che mentali provate dal protagonista:

[...] sa face devint couleur de plâtre et son sang parcourut ses artères avec une horrible rapidité; ses yeux, à la fois éperdus et ternes, roulaient, comme sous l'action d'un vertige et d'une horreur folle; agité d'un tremblement, son corps glacé se raidissait; les dents claquaient.¹⁴³

L'ego già citato del protagonista lo porta a paragonarsi a Luigi XVI, non solo assumendo la sua stessa condizione di giustiziato al patibolo bensì anche come uomo politico condannato ingiustamente «roi-martyr»¹⁴⁴.

Il giorno seguente di prima mattina, il sindaco apprende che nessuna corda era attorno al suo collo e che la lama era in riparazione: il protagonista resta meravigliato.

Dopo questo avvenimento Antoine decide di lasciare Londra e passati quattro anni dalla sua partenza, in un «salon neutre» a Parigi si sente oggetto di una conversazione e sorride:

«Messieurs, croyez-moi; les rois, même défunts, ont une manière... parfois bien dédaigneuse... de châtier les farceurs qui osent s'octroyer l'hypocrite jouissance de les plaindre!»¹⁴⁵

L'ex-sindaco ha resuscitato dai meandri della sua memoria il ricordo di quella «nuit lamentable» e accortosi che molto probabilmente quello strano accadimento è da ricondurre all'ipocrisia che lo ha portato a compiangere «le bon roi Louis XVI», amaramente accetta l'epiteto di «farceur», restando però dell'idea che il sovrano non avrebbe mai dovuto essere ghigliottinato.

4. La decapitazione fra politica e psicanalisi

Tra le innumerevoli macchine di tortura e di morte che si sono susseguite nel corso dei secoli, sicuramente quella che più degli altri ha cambiato radicalmente e sotto diversi aspetti la cultura e il modo di vivere dell'umanità è stata la ghigliottina. Essa non ha rappresentato prettamente un oggetto fisico per velocizzare il processo di esecuzione, bensì ha costituito la fonte di sviluppo di argomentazioni sulla sua funzione in diversi ambiti. Tecnicamente, questo strumento ha simboleggiato il

¹⁴³ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Les Phantasmes de M. Redoux*, cit., p. 267.

¹⁴⁴ Ivi, p. 263.

¹⁴⁵ Ivi, p. 268.

progresso nell'arte delle pene capitali introducendo un nuovo metodo mai sperimentato sino ad allora. Sotto il profilo letterario, il suo utilizzo ha scatenato il dibattito tra gli scrittori che hanno incentrato alcune opere o racconti sul suo impiego e sulle conseguenze che implicava. Dal punto di vista religioso, strettamente collegato a quello letterario e scientifico, i tempi erano maturi per concentrarsi sull'eventualità che la testa mozzata, centro intellettuale e spirituale dell'individuo, avesse, dopo la decapitazione, una vita. Infine, ultima ma non meno importante valenza assunta dalla Vedova è quella sociale. Il popolo, protagonista e spettatore principale della Giustizia elargita tramite questa innovazione, giova del suo ampio utilizzo e talvolta ne rimane affascinato, scandalizzato e indifferente. Sembra così un compito facilitato, quello di analizzare i differenti effetti che la ghigliottina ha introdotto nelle discipline sopra citate. Nelle successive pagine infatti, ci concentreremo su ripercussioni scaturenti dall'analisi di tematiche originate dagli ambiti appena elencati.

4.1. La ghigliottina e il sovrano: la figura del re come "padre"

Un altro evento fortemente carico di simbolismo è la decapitazione del re. Il taglio della sua testa non è soltanto un atto fisico ma anche storico: esso rappresenta la rottura con la società dell'*Ancien Régime*. Questa decapitazione è simbolica sotto un punto di vista politico: Arasse ha dimostrato la relazione che sussiste tra la concezione di corpo fisico e quella di corpo politico. La rottura deve allora effettivamente essere sinonimo di morte sociale e di automutilazione in virtù della corrispondenza che esiste, da una parte, tra la teoria ereditata dal Rinascimento della divisione del corpo umano in tre forze vitali - morale, intellettuale e animale -, queste tre forze si trovano condensate nella testa dell'uomo, e dalla struttura ternaria del corpo sociale - Clero, Nobiltà e Terzo Stato - e i poteri dello Stato - legislativo, esecutivo e giudiziario - riuniti nel "corpo del re", nel "capo" della nazione. Arasse dice: «L'analogia è sorprendente fra la testa di questo corpo dalle "forze vitali" divise per tre e la funzione del re nel suo corpo come la teoria della monarchia assoluta»¹⁴⁶. La ghigliottina offre uno spettacolo tutto nuovo e rappresenta la sostituzione del protagonista, di come la figura del re venga posta al pari degli altri condannati e la spoglia di tutti i suoi privilegi. Infatti lo studioso scrive:

¹⁴⁶ Daniel ARASSE, op. cit., p. 70.

Il secolo dei Lumi aveva apportato colpi severi alla teoria monarchica del diritto divino e dei poteri sovranaturali di cui il corpo del re era investito. Tuttavia il suo prestigio e la sua sacralità restano potenti. Non solo, il regicidio è considerato a lungo come un crimine specifico, ma l'eccezione che costituisce il corpo regale si iscrive [nel] principio della inviolabilità.¹⁴⁷

Infatti, il taglio deve essere anche considerato sotto un aspetto psicoanalitico: il re, essendo una ri-personalizzazione del super-io, si aggrega alla figura del padre. Re e padre sono due simboli della potenza e dell'autorità, due immagini dello stesso potere allo stesso tempo protettivo e restrittivo per l'individuo. La decapitazione del re in nome della sovranità popolare e dell'affermazione della libertà individuale evoca per alcuni aspetti il compimento del desiderio della morte del padre inerente al celebre complesso di Edipo secondo il quale il padre sarebbe recepito come un ostacolo per la realizzazione del figlio. Questa corrispondenza è riaffermata nella maniera in cui è perpetrata la morte, il taglio operato dalla ghigliottina allo scopo di annientare la potenza regale è il ricordo del gesto castratore che suggerisce l'annientamento della potenza paterna. Questa dimensione psicoanalitica della ghigliottina è indispensabile per la comprensione del ruolo e per il valore attribuito in seguito allo strumento dal Romanticismo. La ghigliottina diventa l'oggetto di un fascino irresistibile, la sua presenza ossessiva nelle opere del XIX secolo testimonia il bisogno di espiare il peccato commesso dal passato.

Durante la Rivoluzione il capo principale era quello del re. L'immagine "storica" più comunemente riprodotta dell'esecuzione del re sottolinea la nuova autorità in cui è stato trasferito il potere della testa. Come l'Esecuzione di Carlo I Stuart, il 30 gennaio 1649, la decapitazione del re di Francia è datata 21 gennaio 1793, sottoponendo la morte all'oggettività del calendario e della storia. Tali rappresentazioni interpretano la Rivoluzione francese da una prospettiva liberale come ordinata e controllata, piuttosto che radicale e violenta. A differenza delle immagini del martirio di Carlo I del XVIII secolo, le stampe contemporanee a quel tempo, espongono la sua testa e il corpo sanguinanti. Il corpo del re, ora come quello di altri uomini, impegna la compassione nella sua violazione.

Stampe più radicali sottolineano la manipolazione diretta della testa del re da parte del popolo¹⁴⁸. Di profilo, come la testa su una moneta, la testa di Luigi è sostenuta da

¹⁴⁷ Daniel ARASSE, op. cit., p. 77.

¹⁴⁸ Frances LARSON, op. cit., p. 119.

una mano aggraziata e da un avambraccio con bottoni plebei sui polsini. La mano domina facilmente la testa, trattenendo i ricci superiori dei capelli senza afferrarli. Il collo gocciola sangue, e il titolo è un avvertimento: *Matière à réflexion pour les jongleurs couronnées* (Figura 23). Il modello di Villeneuve è il Perseo di Cellini (Figura 24) che regge la testa di Medusa¹⁴⁹. Dal sangue di Medusa scaturì un guerriero e un cavallo miracoloso, così il sangue impuro del re inaffierà i solchi della Francia, nelle parole della Marsigliese sotto il suo collo sanguinante: «Che un sangue impuro abbeverì i nostri solchi»¹⁵⁰.

Il messaggio è inconfondibile: il popolo ha potere su questa testa. L'affetto è altrettanto chiaro: il popolo eroico ha sconfitto il suo nemico e ha mostrato il capo in segno di trionfo passato e trionfi futuri. Sebbene la testa, come altri “portraits de guillotines”,¹⁵¹ non sia stata né mozzata con la scure né esposta su una picca, nulla nell'immagine preclude una tale disposizione nel successivo momento non rappresentato.

4.2. *Lady Ghigliottina: una donna sanguinaria*

Gli autori romantici si immedesimano nei personaggi dei condannati che tormentano il loro immaginario: grazie a loro rivivono tutte le tappe del rituale della ghigliottina e cercano di rappresentare le sensazioni provate dalle vittime. Raggiungono l'interno degli animi e la scena del crimine rivendicando gli errori della Storia. Ed è proprio in questa prospettiva di castrazione, di cui ha già parlato Julia Kristeva, nel momento in cui descrive le diverse rappresentazioni artistiche di Giuditta e Salomè, che si fortifica la concezione della ghigliottina fortemente legata alla figura femminile.

Sin dalla sua creazione, la ghigliottina è sempre stata affiancata da nomi e comportamenti propri della *femme fatale*¹⁵². Ricordiamo i diversi appellativi: la Louissette, Madame la Guillotine, «la figlia naturale dei Lumi»¹⁵³, «glaive de la liberté», «hache populaire»¹⁵⁴. Entità castratrice, lo strumento evoca le immagini di

¹⁴⁹ Julia KRISTEVA, op. cit., p. 45.

¹⁵⁰ Daniel ARASSE, op. cit., p. 194

¹⁵¹ Ivi, p. 191.

¹⁵² Julia KRISTEVA, op. cit., p. 102-103.

¹⁵³ Daniel ARASSE, op. cit., p.37.

¹⁵⁴ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p. 7.

un'assassina di uomini. L'unione fatale del condannato con la donna-ghigliottina anticipa l'unione sacra dell'uomo con la donna: diventando così la "Vedova" del condannato.

La letteratura tenta quindi di analizzare la possibilità di sopravvivenza fisica oltre la morte, sia apparente sia effettiva: i libri sulla sepoltura prematura intersecano le indagini sui vampiri. È questa la visione della ghigliottina, quella presente nelle *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire. L'autore parla di Jeanne, la padrona-prostituta, paragonata alla ghigliottina, vorace, insaziabile e vampiresca come motore altrettanto indiscriminato del Terrore:

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, / Femme impure! L'ennui rend ton âme cruelle. / Pour exercer tes dents à ce jeu singulier, / Il te faut chaque jour un cœur au râtelier. / Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques / Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques, / Usent insolemment d'un pouvoir emprunté, / Sans connaître jamais la loi de leur beauté. / Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde! / Salutaire instrument, buveur du sang du monde, / Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas / Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ? / La grandeur de ce mal où tu te crois savante / Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante, / Quand la nature, grande en ses desseins cachés / De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés, / — De toi, vil animal, — pour pétrir un génie ? / Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie!¹⁵⁵

Il soprannome della ghigliottina ha avuto così tanta presa sul popolo che è diventato un oggetto di culto. Il gentil sesso fu talmente affascinato da questo strumento che ne fece un oggetto commerciale. Infatti, Antonio Castronuovo ci racconta che era d'uso comune tra le donne possedere una riproduzione in scala, quasi fedele, della macchina. Il sollazzo derivava dal fatto che con questo piccolo arredo casalingo, la proprietaria poteva decapitare un pupazzo costruito ad hoc per l'occasione, dal quale fuoriusciva, una volta mozzata la testa, un liquido rosso simile al sangue nel quale intingere il proprio fazzoletto personale come d'uso diffuso in quel periodo. Tale liquido altro non era che il profumo in voga, chiamato le *parfum guillotine*¹⁵⁶.

Il culto di raccogliere dalla ghigliottina, tramite un tessuto assorbente, il sangue del decapitato di turno, maggiormente apprezzato nel caso in cui si trattasse di un personaggio illustre, deriva da un rito profano misto alla sacralità della morte indotta dalla giustizia della ghigliottina.

¹⁵⁵ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1857, pp. 57-58.

¹⁵⁶ Antonio CASTRONUOVO, op. cit., p.126.

4.3. L'esecuzione miracolosa di Héléne: il racconto di Charles Nodier

Nell'opere romantiche l'accostamento della ghigliottina con un personaggio femminile può causare conseguenze straordinarie, ricche di elementi soprannaturali. La combinazione donna/ghigliottina affascina fortemente gli autori del XIX secolo. Quello che affascina questi autori è la natura paradossale di tale giustapposizione: se la morte causata dalla ghigliottina ricorda la castrazione e allude a una dimensione erotica, allora il concetto stesso della donna ghigliottinata è scioccante dal momento in cui viola contemporaneamente la legge del possibile e il divieto sociale del rapporto tra individui dello stesso sesso. L'incompatibilità tra la donna condannata e la ghigliottina invita la gran parte degli autori a conferire ai loro personaggi femminili una certa immunità nei confronti della pena capitale. La decapitazione non ha alcun effetto su queste protagoniste.

Charles Nodier con la sua *Histoire d'Hélène Gillet*, offre una perfetta dimostrazione di quanto affermato poco prima. In questo periodo storico però, non opera ancora la macchina decapitatrice per antonomasia, ovvero la ghigliottina. In tale racconto la decollazione avviene per mano di una scure. Nel prologo della storia, l'autore tiene a precisare che l'evento che sta per narrare è una «histoire fantastique vraie»¹⁵⁷.

Condannata a morte per infanticidio, Héléne resta incolume alla decapitazione dopo diversi “miracoli”. Inizialmente il boia, Simon Grandjean, è preso dalla debolezza proprio nel momento in cui deve decapitare la ragazza:

Affaibli par le jeûne, et macéré des mortifications qu'il s'était prescrites pour se rendre capable de remplir son terrible ministère, il se soutenait à peine, en s'appuyant sur la pointe de son coutelas, et ses traits renversés annonçaient qu'il se livrait en lui une lutte affreuse entre le devoir et la compassion. — Grâce! Grâce pour moi, s'écria-t-il! Bénédiction, mes pères! Pardonnez-moi, messieurs de Dijon; car voilà trois mois que je suis grandement malade et affligé dans mon corps! Je n'ai jamais coupé de têtes, et notre seigneur Dieu m'a refusé la force de tuer cette jeune fille! Sur ma foi de chrétien, je sais que je ne peux pas la tuer!¹⁵⁸

Successivamente, mentre il boia si vede costretto a effettuare il suo compito, è il corpo di Héléne che si oppone all'esecuzione con una forza straordinaria. Questa volta è la moglie del boia, che lo accompagna «dans les occasions importantes»,¹⁵⁹ a

¹⁵⁷ Charles NODIER, *L'Histoire d'Hélène Gillet*, in *Œuvres de Charles Nodier. Romans, contes et nouvelles*, Tomo 1, C. J. de Mat, Bruxelles, 1832, p. 184.

¹⁵⁸ Ivi, p. 196.

¹⁵⁹ Ivi, p. 195.

incitarlo per indurlo a terminare il lavoro, anche perché, contemporaneamente, la folla stava assumendo un atteggiamento ostile nei loro confronti:

Le fer s'abattit, mais le coup glissa sur les cheveux d'Hélène, et ne pénétra que dans l'épaule gauche. La patiente se renversa sur le côté droit. On crut un moment qu'elle était morte, mais la femme du bourreau sa vait qu'elle ne l'était pas; elle essaya d'affermir le coutelas dans les mains tremblantes de son mari, pendant qu'Hélène se relevait pour rapporter sa tête au poteau [...]. Le fer s'abattit de nouveau, et la victime, atteinte d'une blessure plus profonde que la première, tomba sans connaissance et comme sans vie sur l'arme de l'exécuteur, qu'il avait laissé échapper.¹⁶⁰

Qualsiasi cosa si faccia la ragazza non muore. In questo frangente della trama, l'autore interrompe la narrazione degli eventi e precisa che tutto ciò che stava descrivendo non era creazione della sua fantasia, bensì si trattava di fatti realmente accaduti, seppure avessero un risvolto tanto surreale. Nel momento in cui il popolo, indispettito dall'inefficienza dell'esecuzione, «commençait à franchir les barrières en criant d'une voix terrible: SAUVE LA PATIENTE ET MEURE LE BOURREAU»¹⁶¹, la moglie del boia istintivamente, per evitare che la situazione degeneri oltremodo, prende un paio di forbici e la ferisce per ben sei volte nel tentativo di toglierle la vita. «Noyé dans le sang»¹⁶², Hélène resiste misteriosamente a tutte le pene che le vengono afflitte. Dopo tale scempio corredato da scarso professionismo, stranamente dimostrato dalla coppia di boia, il popolo in sommossa riesce a evitare la morte della condannata, ma il tributo di sangue viene pagato grazie alla morte per mano del pubblico dei due coniugi che si ritrovano da assassini ad assassinati. Hélène viene curata dal medico Nicholas Jacquin che, curandole le ferite, le salva la vita.

Una grazia del re Luigi XIII, che a soli ventiquattro anni presentava una severità «inflexible et sanglante»¹⁶³, pone fine alla condanna pendente.

Questo episodio ricorda gli innumerevoli supplizi che subivano i martiri e la loro miracolosa sopravvivenza. Non a caso per questo Michel Bee afferma che «le condamné peut vivre ses tourments comme un martyr»¹⁶⁴. Ricordiamo infatti nel testo come viene presentata la protagonista, le cui caratteristiche rimandano a quelle di una santa: «Il avait une fille du nom d'Hélène, âgée de vingt-deux ans, qu'on adorait, pour

¹⁶⁰ Charles NODIER, op. cit., p. 197.

¹⁶¹ Ivi, p. 198.

¹⁶² Ivi, p. 199.

¹⁶³ Ivi, p. 201.

¹⁶⁴ Michel BEE, op. cit., p. 851.

sa beauté, qu'on admirait pour son esprit et pour ses grâces, qu'on respectait pour sa piété et pour sa vertu»¹⁶⁵.

Abbandonato il racconto, Nodier si dedica a esprimere il proprio parere circa la pena di morte. Per l'autore, fervente credente, la pena di morte è uno strumento inutile, anche se contestualizzato alla sua epoca. Attualizzando gli eventi passati e cercando di dare una spiegazione al *misterioso* e al *simbolico* presenti in ogni racconto, egli difende il diritto alla vita, che sia del boia o del condannato, poiché, secondo le sue conclusioni, la vita e la morte sono comunque controllate e dirette da un'entità superiore, la quale, operando per vie imperscrutabili, non necessita della mano dell'uomo per giudicare altri uomini, che l'autore definisce, senza distinzioni, tutti «sauvages»¹⁶⁶. Nodier termina le sue argomentazioni laconicamente con un'aspra raccomandazione: «Il ne faut tuer personne. Il ne faut pas tuer ceux qui tuent. Il ne faut pas tuer le bourreau! Les lois d'homicide il faut les tuer!...»¹⁶⁷

¹⁶⁵ Charles NODIER, op. cit., p.186.

¹⁶⁶ Ivi, p. 205.

¹⁶⁷ Ivi, p. 206.

CONCLUSIONE

La decapitazione è un fenomeno che ha da sempre ricoperto un ruolo rilevante nella storia dell'uomo. Sia come rituale o come pena, la decollazione ha permesso la diffusione di idee e credenze che sono ancora ancorate al pensiero umano. Il cranio e le teste tagliate riflettono nel loro linguaggio degli aspetti sorprendenti e sovranaturali che ricordano i racconti fiabeschi di eventi straordinari.

La decapitazione è un atto irripetibile. Una volta mozzata la testa, l'individuo cessa di vivere. Solo grazie alla letteratura, la testa continua la sua esistenza. Le leggende dei santi cefalofori e quelle delle teste parlanti testimoniano che è possibile rendere immortale qualcosa, anche un capo. Le teste continuano a parlare, il corpo continua a camminare e l'anima continua a vivere. Probabilmente perché c'è ancora qualcosa da dire, o semplicemente perché la letteratura ha sempre qualcosa da dire e continua a fornire spunti di riflessione. Considerata prevalentemente come una delle pene capitali più efficaci, la decapitazione con la letteratura diventa un evento straordinario che porta il lettore non solo a riflettere sulla crudeltà dell'atto, ma anche a soffermarsi sulle diverse simbologie generate nel corso dell'intreccio.

Partendo da una decapitazione che potremmo definire "passiva", i cronisti e gli scrittori ritraggono il culto del cranio legato a pratiche come l'esocannibalismo e la trapanazione, rituali post-decapitatori. Le civiltà antiche, protagoniste dei diversi testi, ritraggono scene di decapitazione rispettando le diverse usanze di quel tempo. Primi fra tutti sono i Galli e i Celti, i quali nel corso delle battaglie erano soliti prendere il capo dell'avversario e farne un bottino di guerra. Tale comportamento lo ritroviamo anche presso i Greci: analizzando le diverse opere di Ovidio, scrittore latino ed Omero, scrittore greco abbiamo riscontrato che la decapitazione era praticata abbondantemente due popoli diversi. Il concetto di pena capitale, però è introdotto dalla legislazione romana la quale, istituisce tale pratica come condanna a morte per i nobili. Nell'età medievale la decapitazione si colora di soprannaturale con la letteratura agiografica che descrive il martirio dei santi, talvolta miracoloso. È solo con l'avvento dell'età

barocca che inizia a svilupparsi nella letteratura un fascino per l'orrore che porterà, nel XVIII e XIX secolo, movimenti come il Romanticismo e il Decadentismo, a rafforzare l'idea della sensualità, dell'estetismo e della morte. La decapitazione si trasforma e cessa di essere una rappresentazione concreta e crudele: la morte non annienta una testa, essa continua a vivere perché è sede dell'anima e della propria spiritualità che va oltre ogni cosa materiale. Inevitabile il rapporto non solo con la tradizione culturale, ma anche con le credenze delle diverse epoche. Forse è proprio questa la ragione per cui alcune leggende ottocentesche narrano di come la testa di Charlotte Corday, dopo esser stata tagliata, arrossì dopo aver ricevuto uno schiaffo dal boia.

Ma le esecuzioni non sono solo oggetto di leggende: la ghigliottina è un motivo ricorrente, quasi ossessivo, letterario e iconografico. Una delle ragioni di questa ossessione è il fascino per l'immediatezza della morte. Da questo, il flusso di molte angosce e molte storie: già nel XVIII secolo si credeva che la testa continuasse a sentire dolore dopo la caduta della lama e che l'individuo decapitato partecipasse, superando l'orrore, alla propria morte. Il tema segue tutto il corso della storia e ispira i testi di molti autori.

La Rivoluzione francese ha provocato due tipi di decapitazioni. Attraverso la ghigliottina, ognuna di esse guardava al nostro tempo e alla perfezione tecnologica della violenza impersonale. Le teste infilzate sulle picche, poste su ponti, porte e muri o amucchiate accanto a una tenda, sono molto più antiche della ghigliottina e molto più diffuse nella loro dispersione geografica. Ma la ghigliottina, come altre opere dell'arte umana, ha acquisito significati più complessi rispetto al semplice lavoro delle mani che mozzano una testa. Questo strumento esibisce la testa tagliata: quando la mannaia scende e taglia una testa, essa sparisce fuori dal campo visivo cadendo in un cesto; essa viene poi ripresa per essere mostrata al pubblico famelico come prova dell'efficacia della Giustizia nazionale. Come un boia in Place de Grève innalza la stessa tenendola per i capelli e mostrandola al popolo, così la testa di Oloferne è conficcata a una picca per esporla agli assiri. Contrariamente allo scopo giustizialista e violento di queste esposizioni, nel caso delle teste dei santi, esse vengono a loro volta esibite nelle teche per essere adorate dai fedeli.

Per i contemporanei, sia la ghigliottina che la picca simboleggiano la rivoluzione, e occupano spazi semantici distinti ma sovrapposti. I capi sulle picche erano il prodotto

della violenza o della giustizia primitiva e popolare mentre la ghigliottina era il meccanismo di violenza istituzionale. Picca e ghigliottina condividono significati multipli, culturalmente determinati, appartenenti all'esibizione pubblica delle teste mozzate. Entrambe evocano risposte contraddittorie: orrore affascinato, gusto nauseante e talvolta anche indifferenza. Ma la ghigliottina appare come una novità: è uno strumento di ordine pubblico e quasi subito acquisisce una storia spettacolare che la annoda inestricabilmente al periodo più controverso della Rivoluzione. In un modo o nell'altro, ogni osservatore deve adattarla e la realtà deve essere rimodellata.

La persistenza della ghigliottina deriva dalla stessa fonte della sua esistenza. Gli antichi piaceri della violenza scompaiono alla vista mentre la macchina cancella la mano umana. Il carnevale delle picche rientra nell'ordine della macchina che controlla e subordina la veemenza popolare. Inumanamente passiva, la macchina sfida la lingua e il linguaggio che sarà sempre all'altezza dell'occasione. Per la dignità di chi non vorrebbe mai le mani sporche di sangue impalando una testa su una picca, la ghigliottina provoca, mediando un'antica promessa di violenza e potere, un brivido che trattiene il sangue in riserva e colpisce alla testa.

Urge affermare che vi è una notevole incoerenza fra le diverse teorie politiche illuministe e l'evento soprannaturale. Tutto ciò che viene definito sovranaturale o prodigioso non può riguardare un qualcosa di razionale e obiettivo. Ci siamo interrogati quindi sulle ragioni che hanno spinto la letteratura a diventare sovversiva e svilupparsi proprio nell'Ottocento. Assistiamo a uno scontro: da una parte troviamo la ghigliottina, l'apoteosi della scienza e della tecnologia, e dall'altra una testa parlante simile a quella descritta dalle leggende agiografiche medievali.

Ricordiamo che nel Cinquecento si assiste a un cambiamento radicale, attribuito alla Controriforma, con il quale vengono riaffermati determinati principi che erano stati messi in discussione dalla Riforma protestante, con una certa evoluzione o involuzione. Lo scrittore, da sempre coinvolto negli eventi politici, si fa paladino della storia e attraverso la carta afferma il suo pensiero. Ed è questa la ragione per cui il drammaturgo Federico della Valle, attraverso un'opera teatrale che ha per protagonista Giuditta, la vedova cristiana decapitatrice di Oloferne, decide di dipingere un nuovo volto della Chiesa. La decapitazione punisce ma al contempo diventa un'azione salvifica, proprio come quella di Dio. Giuditta rappresenta la fede ecclesiastica che

prende la sua rivincita sulle nuove idee riformistiche. Solo chi crede in Dio, proprio come Giuditta, si salverà. Gli altri perderanno la testa e si smarriranno.

In qualsiasi testo letterario, a partire dai poemi del Medioevo fino a finire con le opere contemporanee, Giuditta appare come una figura benevola ma allo stesso tempo ingannevole e meschina. Il suo nome fu costantemente legato all'attualità e la sua storia associata alla lotta per la libertà, non a caso durante le guerre del XVII e XVIII secolo la donna incarna la cristianità in opposizione all'Islam. Il fascino suscitato dal mito di Giuditta è connesso a diversi aspetti. Lo spettacolo di questa giovane donna, la quale si reca tutta sola al cospetto del tiranno, provoca l'ammirazione e lo stupore dei lettori che si imbattono fra l'incongruenza e l'apparente disequilibrio di questa immagine. Giuditta rappresenta la vittoria della debolezza sulla forza bruta delle armi e il fascino e l'abilità femminile sulla violenza dei mezzi maschili. Ma l'eroina biblica non si differenzia soltanto dalla rudezza assira, si contraddistingue per la sua audacia e la sua voglia di agire in contrasto con la mancanza di coraggio dei capi della città, che preferiscono un atteggiamento di passività. La storia di Giuditta sottolinea un aspetto rilevante sul valore simbolico della decapitazione. La donna si reca nella tenda e sconfigge il nemico tagliandogli il capo. L'arroganza del capo assiro lascia spazio al disprezzo della serva di Giuditta che prende la testa e la infila nel sacco come per nascondersela. Questo evento diventa esempio di polivalenza: tagliare la testa a qualcuno oltre che provare l'annientamento del nemico e della propria gloria, afferma sicurezza non solo dei propri confini e del proprio territorio, ma anche di se stessi e della propria identità. Con la decapitazione per mano di Giuditta si affermano una donna e allo stesso tempo un popolo intero. Il suo gesto è il più ammirato ed è il solo che permetterà la disfatta degli assiri poiché, come ricorda l'etimologia del sostantivo "decapitare", non si tratta solo di tagliare il capo, ma di abbattere la figura del capo, quella che domina e determina l'azione di tutte le altre parti. Qui Giuditta rivela la sua intelligenza: mozzando la testa ad Oloferne, la donna abbatte la minaccia di mille soldati. Giuditta è l'emblema del coraggio, dell'umiltà e della virtù, differentemente da quello che rappresenterà Salomè, la celebre donna che chiese a Erode la testa del Battista. La decapitazione come mezzo di eliminazione del potere ricorre anche nei casi in cui le vittime di questa pena capitale siano stati i sovrani, come nell'evento più eclatante della storia rivoluzionaria francese che vede il re Luigi XVI decapitato

davanti al proprio popolo. Come la decapitazione del re rappresenta la morte di uno Stato e la rinascita di un popolo, così le teste mozze parlanti o diventate reliquie sono l'emblema della vita che continua dopo la morte. Attraverso la loro esposizione l'identità della persona resta come impronta intangibile nella storia e serve a ricordare un terrore ormai sconfitto. La rappresentazione delle teste nell'arte e nella letteratura garantisce alla vittima decapitata l'immortalità.

Dal 1860 al 1910 fiorisce in molti Paesi europei la moda di rappresentare le donne decapitrici, concentrata in particolare sulle figure di Erodiade e sua figlia. Non è necessario rievocare la ghigliottina, la spada è la protagonista principale della storia. All'improvviso ogni autore, pittore o compositore produce opere sul tema di Erodiade o Salomè e sulla decollazione di san Giovanni Battista. Ci siamo soffermati sull'opera di Flaubert e la poesia di Gabriele D'Annunzio. La carica di erotismo nella quale è avvolta la testa del Battista è la stessa delle teste di Lorenzo e Julien in Boccaccio e Sthendal. Le donne continuano ad amare un corpo senza vita e intraprendono una relazione *post mortem*, fino alla distruzione totale dell'io. L'annientamento della personalità è la prova della potenza della decapitazione e del messaggio che vuole trasmettere.

Chiunque abbia esperienza della letteratura agiografica, si rende conto del fatto che la classificazione dei santi può avvenire anche in base alle caratteristiche proprie e che nonostante la loro estraneità o originalità, si trovano in una miriade di testi. Grazie a questa classificazione metodica del tema della decollazione, si è osservata la frequente ripetizione della stessa caratteristica *meravigliosa*: abbiamo constatato che alcuni autori raggruppano sotto varie rubriche le innumerevoli varianti di una testa mozza più o meno identiche e ci aiutano a dare ordine e chiarezza a un argomento estremamente complesso.

L'agiografia ha subito influenze molto diverse. Padre Delehaye ha parlato nel suo libro sulle leggende agiografiche di *Réminiscences et survivances païennes*, e in secondo luogo, ha dimostrato come fosse possibile tracciare un confine netto tra la zona delle vite dei santi e quello del folklore¹. Le monografie che descrivono il percorso, a volte molto tortuoso, di un tema nel tempo e nello spazio, non possono facilmente identificarne le ramificazioni. Queste ricerche non sono semplicemente

¹ Hippolyte DELAHAYE, *Les légendes hagiographiques*, op. cit., pp. 168-240.

destinate a soddisfare una curiosità cosciente di motivi leggendari raggruppate in modo sistematico, ma contribuiscono a portare un giudizio più informato sul valore di un lavoro riguardo a un evento particolare. Ciò che sembrava essere un'informazione originale appare all'improvviso come *reminiscenza* implicita o esplicita di una funzionalità trovata in altri documenti. Si è osservato, analizzando alcuni martirii in una delle principali fonti agiografiche, la *Legenda aurea*, che la decapitazione è la modalità più frequente per assicurare la morte definitiva di un santo. Per questa ragione si è giunti ad affermare che la decapitazione dei martiri rappresenta non solo uno smembramento corporale ma anche una rottura della struttura testuale. Ed è proprio in questo momento apparentemente conclusivo che si inserisce la cefaloforia la quale, per mezzo dell'evento miracoloso, meraviglioso o sovranaturale devia la fine della storia e continua a raccontare.

Pur sfociando nel surreale, magico o fiabesco, le vicende che Boccaccio narra nel *Decameron* ci appaiono reali e non tradiscono la coerenza poetica dell'opera. Soffermandosi sulle credenze del suo tempo, Boccaccio fa di questo testo un'opera anche storica nella quale vengono descritti i diversi motivi folkloristici relativi alle superstizioni medievali. Seppur breve, la quinta novella della quarta giornata ci presenta due tematiche biblico-agiografiche: il tema del sogno e quello della decapitazione.

Nella storia di Lisabetta, la visione ha una funzione diretta e centrale nella diegesi e nell'emozione. È sulla base di questa rivelazione che Lisabetta sarà in grado di sopravvivere per un po' alla morte dell'amato, annaffiando con le sue lacrime il vaso di basilico che contiene la testa di Lorenzo, frutto della decollazione amorosa effettuata dalla giovane donna. Privandola dell'oggetto del suo amore, i fratelli determineranno la sua morte. Quindi più che a una giustizia, assistiamo allo svelamento di un'ingiustizia barbarica, la quale, attraverso la visione, viene spezzata. La forza fatale del sogno porta l'amante al cadavere dell'amato e illumina gli aspetti più cupi del dramma. La *visio* è l'elemento che permette la denuncia del potere e della crudeltà di chi è in posizione dominante.

L'apparizione di Lorenzo nel suo sogno segue l'apparizione dei santi, rivelando ai fedeli il luogo in cui sono sepolti i loro resti. Quello a cui assistiamo è un miracolo d'amore, in cui sono le leggi puramente umane e psichiche sincronicamente sovvertite

dalla magia di un mistero trascendente e perfettamente coerente con la normalità. Quindi chiedendo implicitamente una più «convenevole sepoltura», Lorenzo diventa un martire.

Le diverse riscritture analizzate della novella boccacciana dimostrano il segno lasciato ai posteri dell'opera dell'autore trecentesco, tanto da influenzare Christine de Pizan e John Keats che, affascinati dalla storia decidono di rivisitarla adattandola al loro contesto e piegandola ai loro scopi narrativi. Per quanto riguarda Christine de Pizan, il ruolo di Lisabetta è il riscatto del genere femminile contro le angherie di una società maschilista: ancora una volta l'evidenza della donna nelle storie di decapitazione è preminente. In Keats, invece, il riadattamento è più marcato. Lisabetta è contestualizzata nel XIX secolo e, lasciando la trama in secondo piano, l'autore, in tipico stile romantico, riscrive la novella in versi, arricchendola di dettagli che descrivono la società ottocentesca caratterizzata da sviluppo industriale e arrivismo finanziario. Quest'ultimo è l'elemento che connota i fratelli di Lisabetta, uomini d'affari gelosi del puro sentimento che la sorella prova per Lorenzo. Fondamentale in entrambe le rivisitazioni è la scena della decollazione che rimane pressoché invariata nelle modalità e nei significati.

Autore che ha contribuito in maniera consistente al dibattito scaturito dalla ghigliottina è stato sicuramente Villiers de l'Isle Adam, il quale, grazie ai racconti analizzati, ha esaminato il funzionamento di questa macchina e la relativa presa che ha avuto sul pubblico-popolo, ha partecipato alla *querelle* riguardante la vita della testa dopo il distacco dal corpo e ha evidenziato il fascino che questo strumento ha esercitato sulla società.

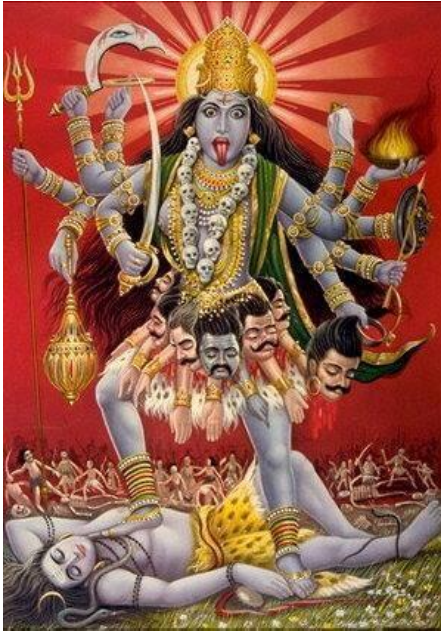
Parlare di decapitazione vuol dire parlare di se stessi, affermare la propria identità e la propria personalità anche dopo la morte. Oggi invece lo schermo di un cellulare o di un computer ha sostituito la carta. I fondamentalisti, attraverso le loro rivendicazioni e spiegazioni in seguito ad un'esecuzione, scrivono sulla decapitazione. Anche lo stesso profeta, nel libro sacro ai musulmani, parla di decapitare gli infedeli. Seguendo l'esempio del loro mentore, gli jihadisti, hanno fatto della decapitazione un rito mediatico: mostrare le teste mozzate dei propri nemici permette al popolo arabo di spargere terrore tra coloro che intendono ribellarsi ai loro principi. Chiunque assista a un qualsiasi video di decapitazione resta stupefatto e inorridisce mentre chiunque legga

un testo letterario o osservi un dipinto in cui i protagonisti sono capi recisi, rimane estasiato e l'immagine resta comunque meno diretta. Con la decapitazione multimediale si è perso il senso di quella scoperta vitale che solo la letteratura, la quale pur parlando di teste mozzate e capi sanguinanti è in grado di regalarci.

Attraverso queste storie crudeli abbiamo riscoperto la presenza del sacro e dell'immaginario nella letteratura europea, in principal modo in quella francese e italiana. Non ci resta che pensare che l'unico espediente, il quale permette a queste teste mozzate di essere immutabili e immortali, sia una qualsiasi rappresentazione artistica. Un quadro, un romanzo o un aneddoto sigillano uno spazio nella storia per quella parte del corpo ormai priva di vita ma ricca di messaggi che solo un attento osservatore può recepire. Così come la testa si separa dal corpo restandone comunque legata, l'uomo prende le distanze da questa pratica assai cruenta restandone in ogni modo affascinato. La letteratura dà voce alla decapitazione, un gesto che lascia senza parole lo spettatore e la vittima.

APPENDICE

Figura 1



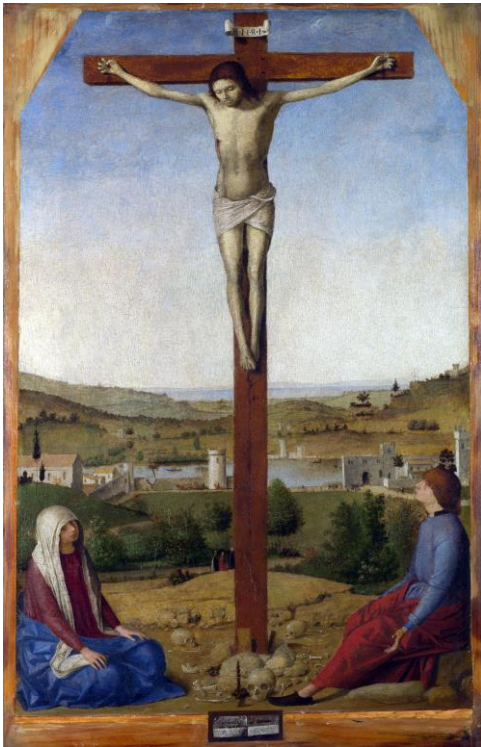
La Dea Kali

Figura 2



Conan Horace Wilkinson con la testa di Oliver Cromwell

Figura 3



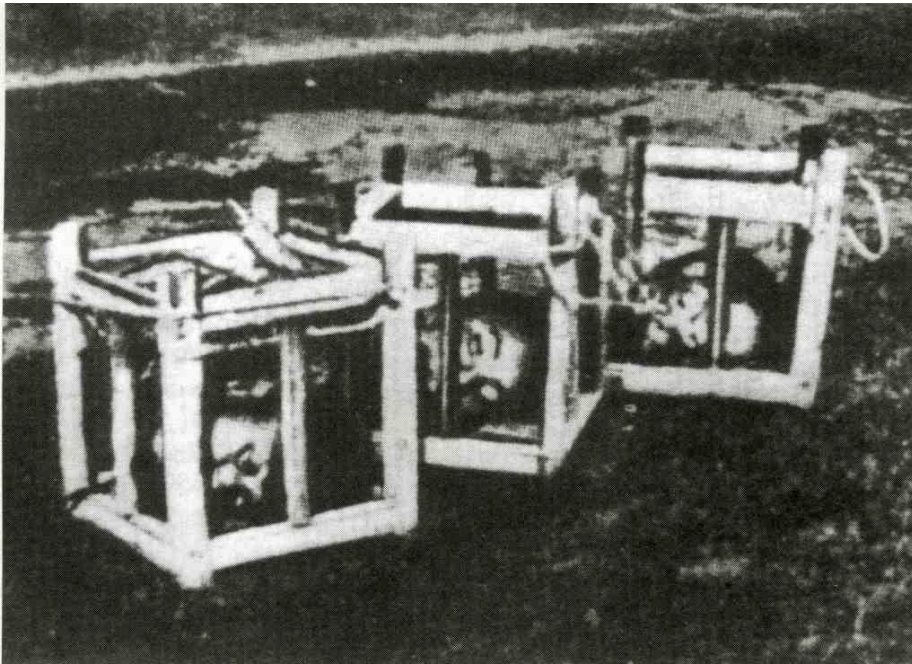
Antonello da Messina – *Crocifissione* - 1475

Figura 4



Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso” – Torino

Figura 5



Teste di briganti ingabbiate mostrate nei territori di Isernia

Figura 6



Caravaggio - *Medusa* - 1597

Figura 7



Caravaggio – *Davide e Golia* - 1571-1572

Figura 8



Caravaggio - *Giuditta e Oloferne* – 1598-1599

Figura 9



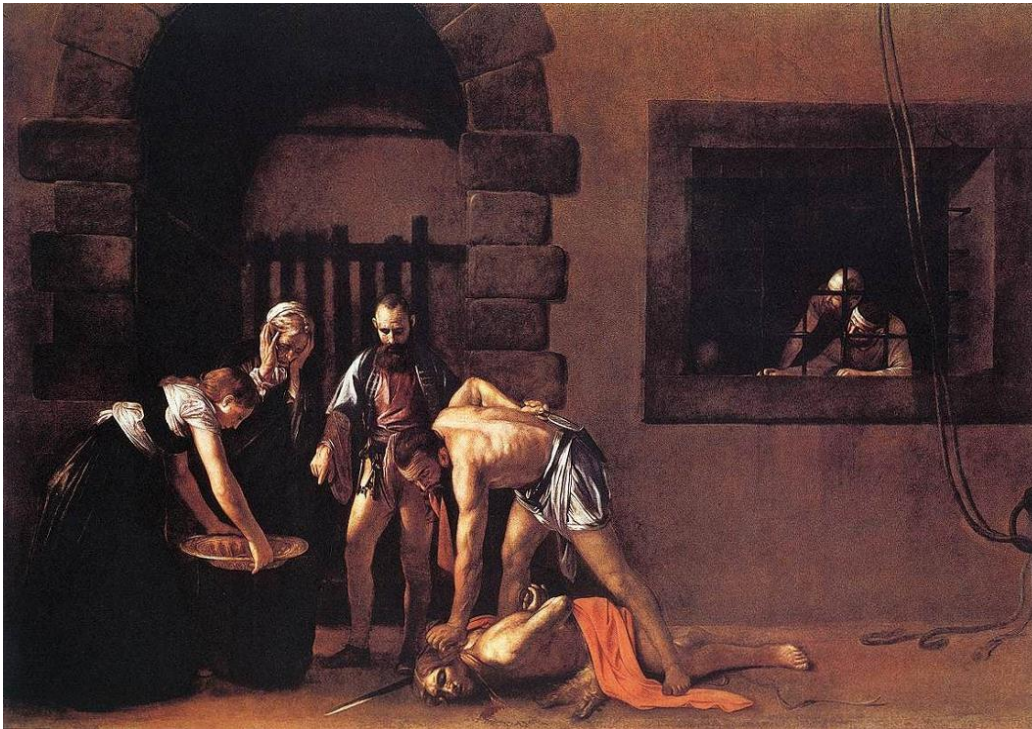
Caravaggio – *Davide con la testa di Golia* - 1607

Figura 10



Caravaggio – *Salomè con la testa del Battista* – 1607-1610

Figura 11



Caravaggio – *La decollazione di san Giovanni Battista* – 1608

Figura 12



Caravaggio- *Salomè con la testa del Battista* – 1609

Figura 13



Caravaggio - *Davide con la testa di Golia* - 1609-1610

Figura 14



Artemisia Gentileschi – *Giuditta che decapita Oloferne* – 1690

Figura 15



Casper de Crayer - *La decollazione di Giovanni Battista* - 1658

Figura 16



Enrique Simonet - *Decapitazione di san Paolo* - 1887

Figura 17



La testa di Caterina conservata a Siena nella Basilica di San Domenico

Figura 18



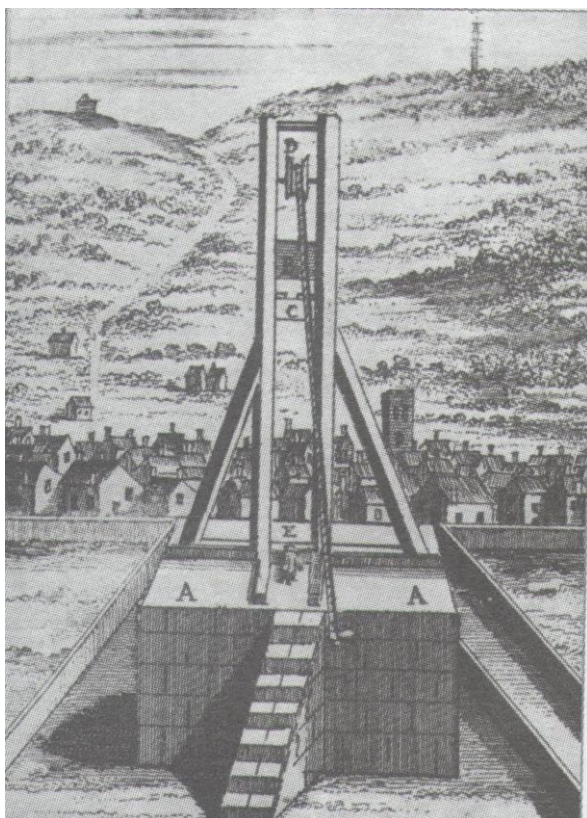
William Holman Hunt – *Isabella and the Pot of Basil* – 1868

Figura 19



Esecuzione di Corradino da Svevia per mezzo della *diele*

Figura 20



Il gibetto di Halifax

Figura 21



La ghigliottina *Maiden* – Museo Nazionale della Scozia

Figura 22



Émile Friant – *L'Expiation* – 1909

Figura 23



Incisione di Villeneuve - *Portrait de guillotiné* - 1793

Figura 24



Benvenuto Cellini – *Perseo con la testa di Medusa* – 1545-1554

BIBLIOGRAFIA

1. Opere

Corpus selezionato per la ricerca

BOCCACCIO Giovanni, *Decameron* a cura di Vittore Branca, UTET, Torino, 1956.

FLAUBERT Gustave, *Trois Contes*, in *Œuvres II*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952.

D'ANNUNZIO Gabriele, *Erodiade*, in *Versi di amore e di Gloria I*, Mondadori, Milano, 1982, p. 246.

DE PIZAN Christine, *Le livre de la cité des dames*, Stock, Paris, 1996, pp. 398-405.

DA VARAZZE Iacopo, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Brovarone, Einaudi, Torino, 1995.

DELLA VALLE Federico, *Iudit* in *Opere*, Sicania, Messina, 2005, pp. 189-266.

La Sacra Bibbia, Versione ufficiale C.E.I., Edizione a cura della U.E.L.C.I., Cooperazione Promozione Culturale S.r.l., Roma, 1999.

Genesi, 40, 1-23

Libro dei Giudici, 7, 15-25

Primo libro di Samuele, 17, 31-58; 31, 1-13

Secondo libro di Samuele, 4, 1-12; 20, 14-25

Secondo libro dei Re, 10, 5-8

Giuditta

Vangelo secondo Matteo, 14, 1-12

Vangelo secondo Marco, 6, 7-29

Vangelo secondo Luca, 9, 7-9

- GIRAUDOUX Jean, *Judith*, in *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1982.
- KEATS John, *Isabella, or The Pot of Basil*, in *Selected Poems*, Collins, London, 1955, pp. 231-245.
- LUCANO, *Farsaglia*, in *Lucano e Flacco*, a cura di Libera Carelli, UTET, Torino, 1954, pp. 251-252.
- NODIER Charles, *L'Histoire d'Hélène Gillet*, in *Œuvres de Charles Nodier. Romans, contes et nouvelles*, Tomo 1, C. J. de Mat, Bruxelles, 1832, pp. 183-206.
- OMERO, *Iliade*, Einaudi, Torino, 1950.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, in *Opere II*, Einaudi, Torino, 2000.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*, in *Romans et nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, pp. 7-730.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM Auguste,
- Le convive des dernières fêtes*, in *Contes cruels*, in *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, pp. 607-627.
- Le secret l'échafaud*, in *L'Amour suprême*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, Paris, 1986, pp. 18-27.
- L'instant de Dieu*, in *L'Amour suprême*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, Paris, 1986, pp. 28-34.
- Ce Mahoin!*, in *Histoires Insolites*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, pp. 269-272.
- Le Réalisme dans la peine de mort*, in *Chez les passants*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, pp. 449-458.
- Les Phantasmes de M. Redoux*, in *Histoires Insolites*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, pp. 262-268.
- L'Étonnant Couple Moutonnet*, in *Chez les passants*, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1986, pp. 405-409.

2. Studi sulle opere analizzate

BARATTO Mario, *Struttura narrativa e messaggio ideologico*, in M. Lavagetto (a cura di), in *Il testo moltiplicato: lettura di una novella del "Decameron"*, Pratiche, Parma, 1982.

BARBARINI Giuliana, *I libri di Tobia Giuditta Ester*, Casa Nuova Editrice, Roma, 2001.

BARSOTTI Divo, *Meditazione sul libro di Giuditta*, Queriniana, Brescia, 1985.

BELLET Roger,

La guillotine entre mélodrame, roman noir et homour, in *Mélodrames et romans noirs : 1750-1890*, a cura di Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard, Presses Universitaires du Mirail, 2000, pp. 381-398.

Le sang de la guillotine et la mythologie de Jean Hiroux (1840-1870), in *Romantisme*, n° 31, Sangs, 1981, pp. 63-76.

BRANCA Vittore, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze, 1990.

BROOKS Peter, *Il romanzo e la ghigliottina*, in *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 67-97.

CZYBA Lucette, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

DELECROIX Marion, DOURNEAU Loreline, *De l'incertitude dans la représentation: les traces de la décapitation chez Géricault et Villiers de l'Isle Adam*, Presse Sourbonne Nouvelle, n° 12, 8 giugno 2011.

HOVELER, Diane Long, *Decapitating Romance: Class, Fetish, and Ideology in Keats's Isabella*, in *Nineteenth-Century Literature*, vol. 49, n° 3, 1994, pp. 321-338.

HOUDARD Sophie, DE LENCQUESAING Marion et PHILIPPOT Didier, *Lire et écrire des Vies de saints : regards croisés xviiie/xixe siècles*, in *Les Dossiers du Grihl*, n°8, dicembre 2015.

LAVAGETTO Mario, *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*, Pratiche, Parma, 1982.

- MARCHAL Bertrand, *Salomé entre verse et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Corti, Paris, 2005.
- NERY Alain, *Cruauté et sacrifice dans les Contes cruels*, in Michel Crouzet (dir.), *Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989)*, Société des Études romantiques, Paris, 1990, pp. 101-106.
- NISSIM Liana, PREDÀ Alessandra, *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Cisalpino, Milano, 2012.
- PICONE Michelangelo, *La novella di Lisabetta da Messina di Giovanni Boccaccio*, in *Rivista Per leggere*, n° 19, Autunno 2010, pp. 37-52.
- POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2004.
- REFINI Eugenio, *Con bel parlar. Il fascino ambiguo di Giuditta figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino*, in Camos Gorris Rosanna, *Le donne della Bibbia. La Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studio, Schena Editore, Fasano, 2012.
- RUSSO Luigi, *Lecture critiche del Decameron*, Edizioni Laterza, Bari, 1956, p. 182-188.
- SEGINGER Gisèle, *L'écriture politique dans Hérodias*, *La Revue Flaubert: Flaubert et la politique*, n° 5, Université Marne-la-Vallée, 2005.
- SENARDI Fulvio, *In nome di un Dio nascosto: la Iudit di Federico della Valle*, Nuova Corvina, Numero 11, 2002, pp. 70-85.
- TOTARO Luigi, *Ragioni d'amore, Le donne del Decameron*, University Press, Firenze, 2005, pp. 112-116.

3. Studi sulla decapitazione

- ARASSE Daniel, *La Ghigliottina e l'immaginario del Terrore*, trad. di Rosa Pains, Xenia Edizioni, Milano, 1988.
- ARMAND Frédéric, *Les bourreaux en France, Du Moyen Age à l'abolition de la peine de mort*, Perrin, Mesnil-sur-l'Estrée, 2012.

- BEE Michel, *Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime*, in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 38^e année, N° 4, 1983, pp. 843-862.
- CAMUS Albert, *Réflexions sur la guillotine*, in *Réflexions sur la peine capitale* di Arthur KOESTLER e Albert CAMUS, Calmann-Lévy, Paris, 1957, p. 119-170.
- CANTARELLA Eva, *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Feltrinelli, Milano, 2011.
- CAROL Anne, *Au pied de l'échafaud. Une histoire sensible de l'exécution*, Édition Belin, Paris, 2017.
- CASTRONUOVO Antonio, *La vedova allegra. Storia della ghigliottina*, Stampa Alternativa, Nuovi Equilibri, Pavona, 2009.
- CHAMAYOU Grégoire, *La querelle des têtes tranchées : Les médecins, la guillotine et l'anatomie de la conscience au lendemain de la Terreur*, in *Revue d'histoire des sciences*, Tome 61, 2008/2, pp. 333-365.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982.
- CIVIL Pierre, *De quelques décapitations : images et théâtralité en Espagne au Siècle D'or*, in *Littératures classiques*, vol. 73, n° 3, pp. 54-65.
- CIVITARESE Giuseppe, *Perdere la testa. Abiezione, conflitto estetico e critica psicanalitica*, Clinamen, Firenze, 2012.
- DE PALACIO Jean, *Motif privilégié au Jardin des Supplices. Le Mythe de la Décollation et le Décadentisme*, in *Revue de Sciences humaines*, n° 153, 1974.
- DEONNA Waldemar. *Orphée et l'oracle de la tête coupée*, in *Revue des Études Grecques*, tome 38, fascicule 174, janvier-mars 1925, pp. 44-6.
- DOLCE Rita, *Perdere la testa. Aspetti e valori della decapitazione nel Vicino Oriente Antico*, Espera, Roma, 2014.
- KRISTEVA Julia, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente (1989)*, Donzelli, Roma, 2009.
- LARSON Frances, *Teste mozze: Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, De Agostini, Novara, 2006.

- OASIS, *Cristiani e musulmani nel mondo globale. Il Corano e i suoi custodi*, Vol. XXIII, Marsilio, 2016.
- PHILIBERT Myriam, *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Édition du Rocher, Monaco, 2000.
- RAFF Jeffrey, *Jung e l'immaginario alchemico*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2008.
- REINACH Adolphe. *Le rite des têtes coupées chez les Celtes*, in *Revue de l'histoire des religions*, vol. 67, 1913, pp. 41–48.
- RANZATO Francesco P., *La perversione umana*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1983.
- SOSIEN Barbara, *La décapitation du Roi, source des fantasmes post-lumières : du politique au poétique*, Université Jagellonne de Cracovie, 2010.
- STAHL Henri Paul, *Histoire de la décapitation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- STERCKK Claude, *Les mutilations des ennemis chez les Celtes préchrétiens. La Tête, les Seins, le Graal*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- TERZOLI Maria Antonietta, *La testa di Lorenzo: lettura di Decameron IV, 5*, Cuadernos de Filología Italiana, 2001, n.º extraordinario, pp. 193-211.
- TEULADE Anne, *La décapitation invisible: le rejet du sanglant dans le théâtre hagiographique français et espagnol*, in François Lecercle, Laurence Marie et Zoé Schweitzer (éds), 2009, *Réécritures du crime: l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVIII^e s.)*, in *Littératures classiques*, n°67, pp. 71-83.

4. Altre opere consultate

- AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Soveri, Roma, 1995.
- ALIGHIERI Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-1967.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1857.
- BAUSANI Alessandro, *Il Corano*, BUR, Milano, 2008.
- BERNARDELLI Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Milano, 2013.

- BERNARDELLI Andrea, CESERANI Remo, *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- BOUREAU Alain, *La légende dorée, Le système narratif de Jacques de Voragine*, Édition du Cerf, Paris, 1984.
- CAHIER Charles, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Tome I, II, Poussielgue frères, Paris, 1867.
- CATTABIANI Alfredo, *Santi d'Italia. Vita leggende iconografia feste patronati culto*, Rizzoli, Roma, 2004.
- CAPOTOSTI Nicoletta, *Studi sull'Immaginario. Interpretazioni e prospettive nel panorama contemporaneo*, in *Figure dell'immaginario*, rivista internazionale online, 2015.
- CARDELLINO Ludovico, *Dante e la Bibbia*, Sardini, Bornato in Franciacorta, 2007.
- CIANO Antonio, *Le stragi e gli eccidi dei Savoia. Esecutori e Mandanti*, Graficart, Formia, 2006.
- CROCE Benedetto, *La letteratura comparata*, in *La Critica. Rivista di letteratura*, Storia e Filosofia diretta da B. Croce, 1, 1903, pp. 77-80.
- CURTIUS Ernst, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; trad. it., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- DE COOREBYTER, Vincent, *De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l'image dans L'Imagination et L'Imaginaire*, in *Methodos*, n° 12, 28 marzo 2012.
- DELAHAYE Hyppolyte, *Les légendes hagiographiques*, Bureaux de la Société des Bollandistes, Bruxelles, 1906.
- DELEHAYE Hyppolyte, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bureaux de la Société des Bollandistes, Bruxelles, 1921.
- DURAND Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'Immaginario. Introduzione all'archetipologia generale (1963)*, Dedalo, Bari, 1972.
- FIORE Gigi, *La nazione Napoletana*, UTET, Roma, 2017.

- FREUD Sigmund, *L'interpretazione dei sogni (1900)*, Editore Boringhieri, Milano, 1973, p. 338.
- GAMBINO Renata, *Antropologia letteraria*, in *Dizionario degli Studi culturali*, Meltemi editore, Roma, 2004, pp. 72-78.
- GEFEN Alexandre, *L'hagiographie, un genre contemporain*, in SEGUY Mireille e KOBLE Nathalie, *Passé présent. Le Moyen Âge*, Editions Rue d'Ulm, 2009, pp. 55–66.
- GIARDINO Alessandro, *Beheading: the lesson of Caravaggio*, St Lawrence University, NeMLA Italian Studies, Vol. 37, Dicembre 2016, pp.158-177.
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- GRÉGOIRE Reginald, *I santi anomali. Forme inconsuete di vita cristiana*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2013.
- HENRY Brian, *Keats, John (1795-1821)*, in *British Writers, Retrospective Supplement I*, edited by Jay Parini, Charles Scribner's Sons, 2002, pp. 183-197.
- HUGO Victor, *Les Misérables, tome I: Fantine*, Émile Testard, Paris, 1890.
- HUIZINGA Johan, *Autunno del Medioevo*, BUR, Milano, 1998.
- KRUGER Steven F., *Il sogno nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.
- LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval : essais*, Paris, Gallimard, 1991.
- LONGO Umberto, *La santità medievale con un saggio introduttivo di Giulia Barone*, Jouvence Editoriale, Roma, 2006.
- LUPERINI Romano, *Il tema: La critica tematica oggi*, in *Allegoria*, XX, n° 58, 2008, pp. 7- 109.
- Martirologio romano*, riformato a norma dei decreti del Concilio ecumenico Vaticano II e promulgato da Papa Giovanni Paolo II, Libreria editrice vaticana, Roma, 2004.
- ORLANDO Francesco,
Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici, Introduzione a M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (1930)*, Sansoni, Firenze, 1996, pp. VII-XXI.

- Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino, 2017.
- Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 2015.
- PRAZ Mario, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica (1930)*, Sansoni, Firenze, 1999, rist. 2003.
- RAIMONDI Ezio, *La Critica Simbolica*. MLN, vol. 84, no. 1, 1969, pp. 1–15.
- RIZZI Marco, *Da Testimoni a martiri. Pratiche di martirio e forme di leadership nella tradizione cristiana*, in POZZI Patrizia, *Il martirio nell'esperienza religiosa di ebrei, cristiani e musulmani, Le religioni nella costruzione dell'unità europea*, Mimesis Edizioni, Milano, 2005, pp. 23-32.
- RUFO Quinto Curzio, *De fatti di Alessandro il Grande*, trad. di Giuseppe Felice GIVANNI, Biblioteca nazionale Milano, 1872, pp. 449-450.
- SACCHETTI Franco, *Il trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, UTET, Torino, 2004.
- SAINTYVES Pierre,
- Essais de folklore biblique : magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament*, É. Nourry, Paris, 1922.
- Les saints céphalophores. Étude de folklore hagiographique*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, vol. 99, Paris, 1929, p. 158-231.
- Les reliques et les images légendaires*, Mercure de France, Paris, 1912.
- I santi successori degli dei. L'origine pagana del culto dei santi (1907)*, Edizioni Arkeios, Roma, 2016.
- SALVERTE Eusèbe, *Des sciences occultes ou Essai sur la magie, les prodiges et les miracles*, Tome 1, Sédillot, Paris, 1829.
- SANSON Henri, *Mémoires des Sanson : sept générations d'exécuteurs 1688-1847*, Volume 3, Dupray de La Mahérie, Paris, 1862-1863.
- SCARLATTINI Ottavio, *Dell'huomo figurato e simbolico*, Giacomo Monti, Bologna, 1684.
- SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.

TROISI Gaetano, *Sotto le stelle della Galizia: diario di un laico a Santiago di Compostela*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2010.

TROUSSON Robert, *Un problème de littérature comparée : les études des thèmes. Essai de méthodologie*, Minard, Paris, 1965.

VACCA Giovanni, *Nel corpo della tradizione, Cultura popolare e modernità nel Mezzogiorno d'Italia*, Salvatorelli, Roma, 2004.

5. Dizionari online utilizzati

Dictionnaire vivant de la langue française.

Dizionario etimologico della Lingua italiana (Francesco Bonomi).

Garzanti Linguistica.

La Repubblica.

Larousse.

Littre.

Trésor de la Langue Française informatisé.

Vocabolario Treccani.

WordReference.

RESUME EN FRANÇAIS

La tête a toujours une valeur qui change à travers le temps et représente aussi le fil rouge qui lie toutes les histoires qu'on a analysé dans ce travail.

Ce projet de mémoire a eu le but d'analyser les différents aspects de la décapitation, son histoire et sa représentation dans la littérature. L'imaginaire collectif a joué un rôle très important dans l'élaboration des textes. C'est une étude sur des romans et les récits qui ont marqué la formation et la production de la littérature mondiale et sur d'autres qui sont moins connus aujourd'hui mais qu'à leur époque ont marqué les esprits des contemporaines. Ce projet a touché plusieurs écrivains qui ouvrent la voie à différentes déclinaisons de la thématique de la décapitation. Cette étude diachronique a montré comment l'acte de la décollation a changé les cultures a contribué et au cours de l'histoire: à partir de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui et comment les écrivains ont décrit ce sujet assez complexe et l'ont relu à la lumière de leur poétique.

À partir par une définition du dictionnaire des symboles de Chavalier, «la tête représente l'ardeur du principe actif. C'est l'esprit manifesté.», plusieurs philosophes ont parlé du symbolisme lié à la tête: Platon, par exemple, a dit qu'elle représente un microcosme. Elle est unique pour chaque personne et ne peut représenter qu'un personnage parce qu'elle est composée par le visage qui est la partie du corps particulière pour chaque individu. La décapitation est une peine connue sous le nom de *capitale*; elle est la punition qui a longtemps été destinée, uniquement aux hommes, surtout aux nobles. On rappelle plusieurs décapitations de rois, une des plus célèbres est celle du roi Charles I Stuart de la main de son peuple. Le roi d'Angleterre fut décapité par les anglais le 30 janvier 1649. Cet épisode a eu une importance formidable à cause de sa singularité. Pour la première fois, un roi est jugé et condamné à la peine capitale. Qu'est-ce que représente la décapitation? Qu'est-ce qu'elle veut signifier et montrer? Une punition ou un spectacle pour effrayer le public? La mort du Roi d'Angleterre, ou pour mieux dire, et en accord avec les théories politiques physiocratiques, du chef de l'État, veut lancer un message très précis: couper la tête au

Roi veut dire détruire une nation qui il faut reconstruire ou modifier. Cette conception reviendra dans l'exécution du roi Louis XVI guillotiné le 21 janvier 1793, pendant la révolution.

Le travail de mémoire se compose de cinq parties. Dans l'introduction, on a décrit avec les multiples aspects de la décapitation. Après une analyse sémantique et étymologique des plusieurs variations que le terme connaît dans certaines langues européennes comme le français, l'italien et l'anglais, on a montré qu'elle a été largement pratiquée par les Grecs et les Romains, en temps de paix comme en temps de guerre. Dès les premiers textes antiques on peut trouver des passages sur cette pratique. Les œuvres d'Ovide, Lucane ou Homère décrivent les différents épisodes où les protagonistes coupent les têtes des leurs ennemis. Les têtes coupées sont remises au chef de l'armée, du pays ou de l'empire comme preuve de la victoire. Elles sont promenées sur le champ de bataille pour effrayer ou narguer l'ennemi, ou exposées dans des endroits où le peuple peut les regarder.

Dans la première partie commence le parcours littéraire: nous sommes partie a parti par les deux femmes les plus célèbres à avoir pratiqué la décapitation: Judith et Salomé. La Bible a été toujours considérée un roman où les personnages, pour la plupart des hommes, ont occupé des fonctions dominantes par rapport aux femmes. La décapitation, chez les juifs, représente une moyen d'exécution très pratiquée da la part des chefs: cette habitude rappelle la scène du combat de David contre Goliath qui a connu un succès comparable. Pour ce qui concerne les deux «figures mythiques» de Judith et Salomé, la critique littéraire a consacré plusieurs débats aux différentes conceptions qui ont impliqué ces femmes. En commençant par les deux sources bibliques, on a traité plusieurs textes de la littérature italienne et française comme *Iudit* di Federico Della Valle et *Judith* de Jean Giraudoux. L'auteur italien reprend l'hypotexte biblique et écrit une pièce de théâtre fidèle à son temps. Ce texte s'insère dans une époque où la Contre-réforme catholique avait influencé toute la production littéraire, si bien que Della Valle place au centre de cette pièce Iudit, femme qui incarne l'idéal de l'Église. La scène de la décapitation est présentée comme un acte de victoire, le chœur élève des chants de gloire: la félicité du peuple juif revient. Par contre dans l'œuvre de Giraudoux le contexte change: on se trouve dans la société du XX^e siècle et Judith est une femme mondaine qui aime le sport et tombe amoureuse d'Holopherne,

un jeune Don Juan. L'écrivain complexifie la figure simple de la veuve juive qui devient une femme qui a beaucoup de confiance en elle-même. Elle affirme sa personnalité dans une communauté qui ne le comprend pas. Le but de cette histoire est de donner une image différente de cette femme castratrice et imposteur. Pour cette raison la scène de la décapitation n'est pas explicite. Après une lecture approfondie on a observé que le «poignard», par la suite du texte devenu «glaive», est l'objet central du récit. De plus, le «voyage» de la tête d'Holopherne permet au lecteur de visualiser la décollation. Dans la peinture européenne, Judith constitue une sorte de double positif de Salomé, autre femme belle et castratrice qui a décapité Jean le Baptiste.

L'histoire de la mort du saint a été racontée dans les Saintes Écritures et a inspiré les écrivains qui ont l'ont adaptée à leurs propres thématiques: Gustave Flaubert dans son conte, *Hérodiade* donne une représentation de la femme exotique entourée d'une atmosphère frénétique. On est au beau milieu du Romantisme où les écrivains, fascinés par le mythe de la décollation, illustrent cette femme comme une danseuse famélique et séduisante. Le poème de Gabriele D'Annunzio se concentre sur la tête du saint, placée au centre du texte: elle est présentée par l'auteur comme un objet horrible qui transmet angoisse et douleur.

La deuxième partie décrit un sujet très particulier de la recherche : la céphalophorie. Ce mot est dérivé du grec et signifie « le fait de porter sa tête ». Il désigne une personne qui, ayant été décapitée, se relève et prend sa tête dans ses mains, avant d'entreprendre une marche miraculeuse vers le lieu où elle a choisi d'être inhumée. À travers une lecture de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, on peut comprendre dans quelle façon les hagiographes médiévaux ont choisi de nous présenter la décollation sous un angle complètement différent. La *Légende dorée* est la représentation emblématique de l'hagiographie médiévale. Les saints se rebellent aux autorités ils prennent leurs têtes et continuent à parler ou à prêcher leur doctrine et ils deviennent des personnages mythologiques comme Orphée, qui continue à chanter après sa décapitation de la part des Bacchantes. L'histoire de la décapitation se mélange avec le folklore qui fait survivre les légendes liées aux saints et en fait subsister la tradition auprès des peuples. De l'Antiquité l'Église a toujours condamné tout supplice qui comporte un démembrement du corps, tout comme tout démembrement *post mortem*, à cause de sa sacralité et de son rôle de protection pour l'âme, mais une fois répandue la croyance

en le pouvoir miraculeux des reliques, les parties du corps des saints deviennent objets de convoitise dans toute la chrétienté. On arrive à comprendre que les morts sont plus prisés que les vivants. À cause de sa valeur rituelle et symbolique, la tête est la relique la plus importante et la plus convoitée. Les images des saints céphalophores symbolisent la croyance que le bourreau n'a pas tué sa victime; elle survit et agit spirituellement et domine avec l'esprit le pouvoir qui en tue le corps. L'esprit de la victime, représenté par la tête, continue son existence et au même temps il est transporté comme le corps du martyr que les fidèles protègent avec amour. On conserve avec vénération les reliques des saints, leurs objets et tout ce qui nous les rappelle et qui maintient vivante dans notre cœur leur présence. Le pouvoir thaumaturgique et les miracles attribués aux reliques ont longtemps été universellement répandus au sein du catholicisme surtout et encore aujourd'hui on ne peut pas considérer la croyance comme ayant été entièrement abandonnée.

L'hagiographie a toujours influencé les écrivains. Un exemple peut être le chef d'œuvre de Boccace: le *Décameron*. On a analysé en particulier la nouvelle boccacienne de Frère Cipolla, où les reliques ont une importance mythopoïétique fondamentale. Comme l'église conserve la tête d'un saint qui devient légendaire, ainsi une femme peut-elle protéger la tête de l'homme qu'elle aime : la tête devient une relique et les gens la conservent comme un trophée. À l'inverse des héroïnes précédentes, Judith et Salomé, qui coupent la tête pour vaincre la victime, Lisabetta da Messina coupe la tête de son amant pour rendre immortel son sentiment. Elle est la protagoniste d'une nouvelle du *Décameron* de Boccace et aussi de la troisième partie de ce travail. On a décrit deux éléments qui ont pu relier l'histoire à l'hagiographie: l'apparition de Lorenzo en songe et la conservation de la tête comme une relique. La nouvelle s'insère à plein titre dans la vague médiévaliste du romantisme anglais et dans l'engouement de l'époque pour le thème universel «amour-mort » ici décliné et aussi à travers la décollation. Les deux réécritures analysées, c'est-à-dire, le conte de Christine de Pizan et le poème de Jean Keats, témoignent du succès de l'œuvre de Boccace et son aspect polyédrique qui a permis aux écrivains de proposer des grilles de lecture intéressantes.

La dernière partie est consacrée à la littérature de la fin du XVIIIe et du XIXe siècle, un autre temps fort de l'histoire de la décollation. La Révolution française a produit

une évolution technologique prodigieuse qui a également révolutionné le moyen de décapiter: la guillotine représente une machine qui rend l'exécution propre et rapide. Pendant les années de la Révolution jusqu'à l'abolition de la peine de mort en France, les français ont été fascinés par l'acte spectaculaire de la décapitation. Des nombreuses foules allaient dans les places les plus importantes de la ville pour assister à la décapitation des condamnés. Les éléments principaux qui caractérisent une exécution capitale sont trois : le public qui assiste à la scène, la cérémonie qui se déroule et l'acte de punition. La décapitation avec la guillotine devient une exécution plus théâtrale si on la compare à la décapitation romaine à la hache. Elle rend des bourreaux très célèbres, par exemple Charles-Henri Sanson ou Anatole Deiblier. Les bourreaux deviennent des mythes et des personnages positifs et d'une grande droiture; en effet un aspect fondamental est l'efficacité de l'exécution: parfois quand un bourreau n'arrive pas à décapiter le condamné, le public s'oppose et peut même tuer l'exécuteur. Le spectacle doit être impeccable. Le conte de Charles Nodier *L'Histoire d'Hélène Gillet* (1832) est un texte emblématique. Il décrit l'aspect du surnaturel de la décapitation et l'exécution échouée rappelle l'aspect des saints céphalophores qui continuent à vivre. Après la narration de cet épisode très singulière qui a eu lieu à la moitié du XVII siècle, l'auteur donne un réquisitoire sur la peine de mort, thème sensible pour plusieurs écrivains comme, par exemple, Victor Hugo.

Villiers de l'Isle Adam transforme la décapitation qui devient un acte invisible et imperceptible: cette instrument devient un objet esthétique. Il utilise la guillotine pour rendre la scène plus terrifiante et spectaculaire. Le public qui participe au théâtre de l'exécution devient partie active de la mise en scène. Tous les personnages jouent un rôle que doivent respecter et la décapitation est ritualisée. L'auteur ne fait pas des réflexions morales sur le sujet, il se limite à décrire la machine comme un objet avec la *hache scintillante*. Il donne une contribution significative à la production littéraire du XIX siècle et à la *querelle* soulevée par les médecins qui se sont interrogés sur la probabilité de vie après la décapitation. À la fois instrument technique, symbole du progrès et «femme fatale», la guillotine reste au centre du texte comme la seule protagoniste du roman.

Également Stendhal a participé à développer la littérature sur la thématique de la décapitation. L'auteur raconte dans *le Rouge et le Noir* l'histoire de Julien, condamné

à la peine capitale pour tentative de meurtre. Dans ce roman la condition du protagoniste joue un rôle fondamental par rapport à la description de la scène de la décapitation. La prise de conscience de l'exécution permet à Julien d'exprimer ses idées sur la justice. L'écrivain focalise son attention sur la tête de Julien à la fin du roman où on trouve Mathilde, amant du jeune ambitieux, qui baise ce qui reste de son amour. En reproduisant le même geste de son ancêtre qui recueille la tête de Boniface, Mathilde permet à Julien une sépulture héroïque dans une grotte de Verrières.

Aujourd'hui la décapitation comme sentence capitale est utilisée dans quelques pays arabes comme Arabie Saoudite, Qatar, Yemen et Émirats Arabes Unis. Dans ces pays elle est pratiquée en public et à l'épée. La mort par décapitation, chez les arabes, peut être infligée pour tous les crimes qui portent la «corruption» sur la Terre et certaines sourates le confirment. À travers l'existence de cet acte public, qui envahit le monde du web, on a créé le même climat de terreur qui était en vigueur pendant la Révolution française. Les scènes innombrables des décapitations cachent un message double : rendre publique la souffrance et l'humiliation de la victime et attribuer à la décollation une fonction exemplaire et dissuasive, car elle s'adresse à un public qu'on veut effrayer. Avec la décapitation médiatique on a détruit la nature humaine de la victime et ce qu'elle représente; on a détruit «l'ardeur du principe actif», «l'esprit manifesté» et l'individualité dont on a parlé au début.

Grâce à la littérature, la décapitation possède le don d'émouvoir le lecteur fasciné par ce geste cruel. Pour cette raison, malgré son but, à travers les différentes représentations littéraires qui soulignent son aspect *romantique*, la décollation est fonctionnellement dénaturée.

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere un sentito ringraziamento al professore Filippo Fonio e alla professoressa Anna Bettoni per la grande disponibilità e cortesia dimostratemi, e per tutto l'aiuto fornito durante la stesura di questo lavoro.

Un ringraziamento alla mia famiglia che, con il suo incrollabile sostegno morale ed economico, mi ha accompagnato in questo percorso di vita importante.

Ai miei nipoti, la mia gioia di vivere.

Ai miei amici e alle mie coinquiline che mi hanno incoraggiato a dare il meglio e non arrendermi di fronte alle difficoltà incontrate e alla loro voglia di regalarmi sempre un sorriso.

A Marina, malgrado la distanza, è stata sempre al mio fianco.

A Corrado, l'uomo più paziente e divertente che conosca.

Infine un grazie va a te papà, che sei l'unico che con la sua assenza ha dimostrato di esserci sempre e che mi ha permesso di arrivare fin qui.