



«Maschio e femmina li creò»
L'elaborazione religiosa delle differenze di genere
Ciclo di lezioni 2003/04

CHIARA FRUGONI
Università di Roma "Tor Vergata"

*Figure di donne**
L'iconografia del genere nell'arte dell'Occidente medievale

18 novembre 2003

In *L'abbazia di Northanger* di Jane Austen due dame conversano a proposito delle loro letture preferite. La prima dice: «io posso anche leggere poesie, teatro e cose del genere, e non mi dispiacciono i libri di viaggio; l'unica cosa che non riesce ad interessarmi è la storia, la storia vera, solenne. E a voi?». L'altra risponde: «a me sì, a me la storia piace moltissimo». «Vorrei che piacesse anche a me», continua la prima, «ma non ci trovo nulla che non mi annoi e non mi stanchi. In ogni pagina papi e re che litigano, pestilenze, gli uomini sono tutti buoni a nulla e di donne non si parla mai. È molto noiosa, eppure penso che è strano che sia così noiosa, perché per buona parte dev'essere invenzione».

È un buon avvio per parlare di storia delle donne, cioè dell'assenza che in generale si avverte, nei nostri manuali di storia, delle figure di donne, numerosissime nel Medioevo ma ancor'oggi messe abbastanza in sordina. Pensiamo alla fortunata iniziativa dell'editore Laterza con la sua *Storia delle donne*, e chiediamoci se non sia triste che nel nostro tempo ci sia ancora bisogno di fare una storia delle donne. Perché a nessuno verrebbe mai in mente di fare una storia degli uomini: sembra che le donne siano come cavalli, creature del tutto a parte, sulle quali occorre ragionare.

Per quanto riguarda il Medioevo, vi troviamo uno sguardo soprattutto maschile. E ciò, come vedremo poi, anche in immagini dove esso produce effetti davvero singolari. In particolare, abbiamo pochissime voci femminili dirette. Quando si parla di donne, si deve

* Testo pubblicato in: *Maschio e femmina li creò. L'elaborazione religiosa delle differenze di genere*, Modena, 2004, pp. 105-133. Copyright Fondazione Collegio San Carlo di Modena.

sempre tenere presente che per lungo tempo la loro voce è passata attraverso quella di un uomo. Si prenda per esempio il caso delle sante, che spesso dettavano le loro memorie, le loro visioni: le mistiche dovevano dettarle al confessore. E non sempre perché non sapessero scrivere.

Cominciamo così ad affrontare uno dei primi nodi della questione, cioè il problema dell'impossibilità per le donne di accedere al sacro. Quale statuto si richiede allora a una donna religiosa per poter essere ascoltata? Deve evidentemente avere una protezione ecclesiastica, altrimenti con grande facilità la si accuserà di essere posseduta dal diavolo o di essere eretica. Occorre una protezione, e questa è una delle ragioni per cui sempre, o perlomeno molte volte, dietro a una santa si intravede un confessore o un sacerdote disposto a darle il sigillo di ortodossia.

Si noti ancora un altro ordine di ragioni. Dopo san Francesco, che è stato il primo santo stigmatizzato, in generale sono le donne a essere stigmatizzate. Sul piano statistico, le donne sono l'assoluta maggioranza tra chi ha ricevuto le stimmate. Del resto ancor'oggi si incontrano tantissime guaritrici, per esempio nel Meridione d'Italia. Perché? Perché, di nuovo, come può una donna, cui è precluso il sacerdozio, affermare che il suo messaggio viene veramente da Dio? Anche in questo caso ha bisogno di un sigillo autorevole, come quello delle stimmate, nel quale il favore divino sia dimostrato in modo evidente, anche fisicamente. Ecco dunque una delle ragioni per cui – ripeto – dopo san Francesco sono in realtà donne ad avere le stimmate. Una tra le più celebri è per esempio santa Caterina da Siena. In questo caso forse si può parlare anche di concorrenza fra ordini, perché il fondatore dei domenicani, san Domenico, era un santo molto meno popolare rispetto a san Francesco, e in più non ha compiuto grandi miracoli. Ed ecco che santa Caterina, terziaria domenicana, dice di avere ricevuto stimmate. Arrivando poi a un compromesso onorevole, le stimmate di Caterina diventano invisibili: è lei stessa a chiederlo al Signore. Ciò permette di dire che Caterina ha le stimmate, anche se non si vedono. La cosa non impedisce che scoppi un'asprissima lotta fra i due ordini, i francescani e i domenicani, protrattasi fino al Seicento, perché in pittura Santa Caterina viene rappresentata con le stimmate, ovviamente contro il volere dei francescani.

Veniamo però a immagini medievali di donne. In miniature che rappresentano la tentazione e il peccato di Adamo ed Eva, si dimostra in modo molto interessante come lo sguardo sia sempre maschile. Eva è tentata da un serpente che ha un volto di donna: a meno di pensare che Eva fosse lesbica, ecco allora che si tratta chiaramente di uno sguardo maschile. Intendo dire che a pensare il serpente tentatore è un uomo: conseguentemente il peccato viene associato alla donna e quindi il serpente viene rappresentato con un volto femminile attraente. Evidentemente in questa scena sarebbe stato più appropriato il volto di un bel giovane. Siamo quindi di fronte a un'immagine nella quale la tentazione è al femminile.

Vi sono altre immagini dell'eterna tentazione. Pensiamo alla storia del miracolo di sant'Eligio, il quale è un santo fabbro. Un cavaliere gli chiede di riferrare il cavallo: sant'Eligio, che è un santo piuttosto iroso, siccome il cavallo non sta fermo, pensa bene di tagliargli la gamba, perché grazie ai suoi poteri gliela potrà poi riattaccare. E così riesce molto bene a ferrare il cavallo. Ma sant'Eligio viene continuamente molestato da una bellissima donna che lo viene a tentare e allora, furibondo, prende delle pinze. È subito evidente che la donna è il demonio, con ali e zampacce. Evidentemente il pittore conosceva molto bene l'arte dei fabbri, perché alla donna che tentava sant'Eligio ha dipinto pinze autentiche. Le pinze lunghe sono effettivamente – come ci spiegherebbero i fabbri – pinze da mettere al muso del cavallo per tenerlo fermo quando lo si ferra. La scena ci mostra sant'Eligio talmente adirato con la donna che non solo le mette le pinze sul naso, ma le arroventa anche. Ciò che è importante in immagini di questo genere è però il suggerimento che il demonio, di nuovo,

viene associato alla bellezza femminile: non solo una generica bella donna, ma una donna bionda e coi capelli lunghi. Sono dettagli che nel Medioevo permettevano di riferirsi alla bellezza femminile: i capelli lunghi e biondi – soprattutto in Italia, dove la maggioranza delle persone ha invece i capelli neri – erano considerati segno di straordinaria bellezza ed erano tradizionalmente un simbolo del pericolo rappresentato dalle donne. Tant'è vero che per esempio la Maddalena è sempre rappresentata con lunghi capelli biondi, ossia con un evidente attributo di seduzione femminile.

Come noto nel Medioevo si è fatta una gran confusione: nella Maddalena si sono in realtà unite varie donne, compresa la prostituta che viveva nel deserto dell'Egitto e che aveva lunghissimi capelli. Questa Maddalena, pentitasi, avrebbe condotto una vita di penitenza, al termine della quale sarebbe stata sepolta in Francia, a Vezelay, nell'abbazia divenuta poi importantissima appunto perché vi si è scoperta la tomba della Maddalena. In immagini che la ritraggono prima del pentimento, la Maddalena porta capelli lunghissimi, quasi fino a terra, ed è raffigurata mentre se li pettina. Si tratta di una costante in quasi tutte le Maddalene: anche la Maddalena ai piedi della croce è sempre bionda e con lunghissimi capelli, proprio perché ha molto amato.

A partire dal XIII secolo, nel Medioevo si cessa di vedere la donna come compagna dell'uomo e la si considera piuttosto come occasione di peccato. Il tema è per esempio evidente in un capitello proveniente da Vezelay. Vi è raffigurata la tentazione di san Benedetto, al quale il diavolo porta una bella donna. Ma l'elemento di estremo interesse nel capitello è che, accanto all'iscrizione "*Sanctus Benedictus*", ve ne sono due recanti l'espressione, ripetuta, "*diabulus*". Ciò che viene così prepotentemente suggerito è che effettivamente la donna è sempre un'occasione di peccato, "*diabulus*" come il vero "*diabulus*". Il messaggio simbolico è che il corpo della donna la porta necessariamente a trasgredire, perché esso non è che un modo di peccare offerto all'uomo.

A questo punto è opportuna una piccola digressione. È vero che la Chiesa ha assunto piuttosto precocemente uno sguardo misogino. Ma non all'inizio, quando si stava organizzando. Nei primissimi secoli alle donne veniva concesso largo spazio. Si è fatto osservare che tale politica aveva riscontri nei Vangeli: le donne potevano addirittura divenire diaconesse. Si può quindi dire che nel I secolo d.C. c'era una grande apertura alle donne. Ma, per quanto riguarda il Medioevo, la situazione cambia radicalmente con la riforma di Gregorio VII, nell'XI secolo. All'improvviso Gregorio VII, nell'opera di riforma della Chiesa e dei costumi, ma anche per ragioni economiche, decise che i preti non potevano più sposarsi. È un fatto che generalmente è completamente scomparso dalla nostra memoria. Gli ecclesiastici, nel Medioevo, non avevano solo concubine: si sposavano, con matrimoni in piena regola. Gregorio VII decise all'improvviso di impedire il matrimonio degli ecclesiastici, anche perché spesso essi avevano figli, i quali a loro volta entravano nel clero, e quindi un grande patrimonio della Chiesa – territori, campi – era di fatto sottratto al suo controllo. Impedire ai preti di sposarsi permetteva quindi di recuperare un patrimonio molto ingente. Superando l'abitudine odierna a pensare che gli ecclesiastici non si sposano, bisognerebbe invece ricordare che, se anche la Chiesa ha vinto, al tempo di Gregorio VII il clero si è ribellato violentemente contro la proibizione del matrimonio. Bisogna anche dire che questa riforma è stata molto crudele: allorché è stata applicata verso le donne e i figli, ha avuto costi umani molto forti. Dal momento in cui i preti non si sono più potuti sposare, inevitabilmente la posizione della donna doveva cambiare ai loro occhi: non potendola più guardare, essa – come si è detto prima – da compagna diveniva solo occasione di peccato. Da qui pertanto un inasprimento della misoginia della Chiesa, del modo in cui la Chiesa considerava la donna, vista sempre più come l'eterna tentatrice.

Con la donna sedotta dal demonio entra nel mondo il peccato originale, e con esso la morte e la dannazione eterna, il che ci conduce al tema dell'aldilà. Esistono rappresentazioni dell'inferno veramente straordinarie, come quella che si trova a Paganico, in Toscana, in un affresco della metà del XIV secolo. In un paesaggio desolato, privo di alberi e punteggiato da spini, si vede una figurina deliziosa: essa raffigura tutti i peccatori e ha un aspetto estremamente ambiguo, perché è tanto peccatrice proprio perché è così bella. È profondamente attraente, ma proprio per questo è peccatrice. Dal lato opposto esce dalla bocca dell'inferno un mostro, un mezzo diavolo, dalle forme indefinite ma che certamente rappresenta le forze del male. Un cartiglio in volgare infine reca l'iscrizione: "I' so mortal nimica d'ogni bene, serva del diaulo, donna dello'nferno, madre di dolore in sempiterno". Siamo di fronte a una creazione del committente, il quale ha rappresentato il male dell'inferno attraverso la figura femminile. L'elemento d'interesse è proprio che, per rappresentare il male, l'eternità così terribile dei diavoli, si sia scelta una figura mostruosa ma femminile, dai seni cascanti. Ritorna la questione della bellezza femminile ma, in questo caso, a venire quasi colpevolizzata è la bruttezza delle donne, presa come tale a emblema della malvagità del diavolo. Incontriamo così due modi di rappresentare la donna: la donna eternamente peccatrice in quanto bella, e la donna orribile perché parte dell'inferno. Per mostrare quanto quest'ultima sia orrenda la si rappresenta attraverso i seni cascanti, quasi fosse in un certo senso una colpa essere vecchie.

Per associazione di idee viene in mente il modo di predicare di san Bernardino, comunicatore formidabile, capace di prediche di grandissima presa. Però anch'egli aveva uno sguardo profondamente ostile nei confronti delle donne: quando parlava delle streghe le definiva sempre come "vecchie rincagnate": appunto, di nuovo, come se fosse una colpa diventare vecchie.

Al fondo di questi atteggiamenti vi è inoltre l'ossessione che le donne possano usurpare prerogative maschili. Un caso significativo rispetto a questo tema è stato discusso in un famoso libro di Alain Boureau, *La papessa Giovanna*, tradotto anche in Italia. Quello di Giovanna, che troviamo per esempio rappresentata in una carta di tarocchi, è un mito che ha attraversato tutto il Medioevo e che veramente rappresenta il congiungimento di due orrori straordinari: una donna molto colta che riesce in questo modo ad accedere al sacro e che addirittura non è un semplice sacerdote, neanche un vescovo, ma che diventa un vescovo specialissimo, cioè il papa. Questa donna, naturalmente leggendaria, sarebbe esistita nel IX secolo e sarebbe riuscita a diventare papa. Sarebbe poi stata svergognata perché un giorno, durante una processione, sarebbe stata colta dalle doglie del parto e quindi scoperta nella sua femminilità. La papessa Giovanna quindi di nuovo è donna con tutto quello che di negativo comporta il suo essere donna, in quanto Eva che ha peccato nella carne. Al contempo è la donna che attraverso la sua cultura riesce addirittura a diventare papa. Davvero era impensabile un'immagine che incutesse maggiore terrore della papessa Giovanna.

In altre immagini dell'inferno troviamo un'iscrizione recante "le fattucchiere", come per esempio in un affresco ligure che si può vedere a Triora. È il tema di donne mandate all'inferno in quanto streghe, ognuna con in testa una specie di cappello su cui è disegnato un diavolello. Quindi una parte dell'inferno, e la più bassa, è addirittura dedicata alle streghe. Non è mia intenzione banalizzare il discorso sulle streghe: tuttavia forse vale la pena chiedersi come mai anche quantitativamente siano state bruciate molte più streghe che stregoni. Di nuovo le ragioni sono varie e complesse, però certamente una è che le donne si occupavano del parto: data la scarsità di igiene dell'epoca, la mortalità femminile durante il parto era altissima e le levatrici diventavano quindi il capro espiatorio. Un'altra ragione è che nel Medioevo la medicina femminile era veramente antagonista e spesso trionfante su quella ufficiale maschile; ciò faceva sì che le medichesse, le donne capaci di manipolare le erbe e di

usare le ricette, fossero oggetto di pregiudizi e ostilità. Semplificando molto, si può dire che la medicina maschile era fondata sulla tradizione, e su una tradizione di libri spesso non compresi, provenienti dall'Antichità. Di conseguenza nel Medioevo i medici si limitavano a sentire il polso, osservare le urine in controluce e poco altro. Al contrario le donne che, in un certo senso professionalmente, si occupavano sempre dei loro cari, stando in famiglia e badando ai bambini e ai vecchi, utilizzavano libri di ricette che per esperienza si rivelavano efficaci. Nel Medioevo quindi effettivamente la medicina popolare era spesso più funzionale della costosissima medicina ufficiale dei maschi. Basti ricordare per esempio Boccaccio, il quale evidentemente odiava i medici: nelle sue novelle i medici sono sempre presi in burla perché assolutamente incapaci. La stessa cosa nelle novelle di Franco Sacchetti: più che guardar le urine e spillare soldi ai poveri pazienti, i suoi medici non sanno fare.

Si è già accennato a come il parto fosse affare di donne e al fatto che non c'erano mai medici che vi assistessero. Nella nascita della Madonna, per esempio, la vecchissima Anna viene soccorsa dalle amiche. L'intera scena è scena solo di donne, proprio perché erano solo loro che assistevano al parto.

Le donne – e torniamo di nuovo alla loro abilità come medichesse – erano anche capaci di praticare il parto cesareo, di cui si hanno numerose immagini. Naturalmente il parto cesareo nel Medioevo veniva praticato sulla donna che ormai purtroppo era morta. Vi si ricorreva per l'angoscia tremenda che il bambino non fosse in qualche modo recuperato vivo e non fosse battezzato, perché in tal caso sarebbe andato a finire al limbo e la madre all'inferno, avendo in sé un bambino non battezzato. Da qui anche la quantità di miracoli che si leggono, di sante che fanno resuscitare per pochi istanti il bambino, il quale viene battezzato e poi muore di nuovo. Si tratta naturalmente di miracoli 'pietosi', dove la pietà è evidente nel negare che i bambini fossero morti e nel dire che li si poteva battezzare. In un'immagine si può vedere la donna morta, deposta su uno strato di spighe per assorbire il sangue, mentre un'altra donna sta facendo scaldare dell'acqua, con altri personaggi femminili evidentemente capaci di effettuare un'operazione chirurgica.

Immagini analoghe si incontrano di frequente.

Il fatto che le donne avessero questa abilità ci è testimoniato anche da altre fonti. Per esempio nella capacità spesso dimostrata dalle monache di imbalsamare la loro santa fondatrice o di eseguire vere e proprie operazioni chirurgiche che danno adito poi a situazioni miracolose. Chiara da Montefalco, che diceva di avere nel suo cuore la passione di Cristo, fa sì che delle compagne molto attente pensino, quando muore, di incidere il cuore. Si trattava evidentemente di chirurghe molto abili perché, tagliando tutti i vari nervi, riuscirono a rintracciare dentro il cuore di Chiara la spugna, la colonna, i chiodi, lo stesso crocifisso. Andando a Montefalco si può vedere ancor'oggi una parte di questo cuore con il crocifisso. Perciò evidentemente avevano una grande capacità nel compiere i tagli necessari per questa operazione. Sappiamo inoltre che le religiose erano capaci di imbalsamare: Margherita di Città di Castello, per esempio, è una santa che è stata imbalsamata proprio dalle sue consorelle. In questo ambito quindi le donne dimostravano grande abilità.

Un ruolo importante ricoperto dalle immagini femminili è quello di personificare concetti o istituzioni. In questo senso un caso nel quale viene rappresentata la negatività della donna è quello della Sinagoga, intesa come rappresentante di tutti gli ebrei, cioè della religione ebraica, contrapposta alla religione cristiana e alla Chiesa. Ecco allora che la Sinagoga viene rappresentata, anch'essa, come una donna molto attraente. Tuttavia rispetto alla Chiesa, mostrata con la corona in testa e col calice vicino al costato di Cristo da cui attinge il sangue, la Sinagoga è in atteggiamento perdente: ha il gonfalone spezzato, le tavole della Legge cadenti, senza corona e con gli occhi bendati, perché non ha saputo vedere Cristo.

Bisogna ricordare che anche i sentimenti hanno una storia. L'antisemitismo per esempio è nato con le Crociate, non prima, e si è diffuso attraverso immagini di questo genere. Un esempio è la bellissima *Deposizione* dell'Antelami nel duomo di Parma, dove appunto incontriamo una Sinagoga sconfitta. L'antisemitismo nasce nel Medioevo perché, stando alle immagini, prima delle Crociate non c'è assolutamente possibilità, in qualsiasi scena in cui siano presenti gli ebrei, di indicarli, di individuarli come tali. È con le Crociate che si crea il cortocircuito fra gli ebrei che avevano ucciso Cristo e quelli attuali. Applicando la medesima logica in base alla quale i cristiani, in seguito al peccato originale, portano la responsabilità di Eva, ugualmente gli ebrei sono visti come i portatori della responsabilità dell'uccisione di Cristo. Da questo momento non solo nasce il tema della Sinagoga, ma gli ebrei sono costretti nella realtà a portare sia una rotella di stoffa, spesso gialla (il che crea delle associazioni terribili con la stella gialla di Hitler), che il cappello a punta, cioè segni che identificano e pertanto anche discriminano.

Accelerando e arrivando alla fine del Trecento, si assiste a un deciso miglioramento della posizione della donna, documentato per esempio in miniature come quelle tratte dal *Libro delle donne famose* del Boccaccio. In una società divenuta molto più ricca e articolata come quella dei mercanti, le donne, che spesso rimangono a casa, devono continuare a far funzionare le attività del marito. Sanno leggere molto meglio rispetto al passato e possono scrivere, come Margherita Datini, moglie di un grande mercante di Prato, che in un bellissimo epistolario scrive al marito, praticamente ogni giorno, mettendolo al corrente di tutte le novità, chiedendogli informazioni sui prezzi, sugli acquisti e le spedizioni: insomma, capace di gestire una grossa fortuna. Sulla stessa linea si pone una miniatura che mostra una pittrice al lavoro mentre sta dipingendo un quadro della Madonna. Il suo aiutante, intento a macinare i colori, è un uomo. Si ha pertanto un'inversione dei ruoli prestabiliti: c'è una donna che è pittrice – fra l'altro una laica – e un uomo che l'aiuta, come garzone.

Eppure per la donna medievale è difficile far sì che si conservi la propria memoria, perché i committenti delle immagini sono sempre uomini. Prendiamo per esempio Matilde, la grande Matilde di Canossa. Il suo è un caso significativo di come e quando una donna – prima di arrivare alla grande società comunale – possa essere dipinta per sé. Intendo dire che si hanno rappresentazioni di sante o di mogli di un personaggio importante, rappresentate insieme al marito; una donna sola e laica ha pochissime possibilità di essere rappresentata. E, in un certo senso, per essere rappresentata, per avere un suo posto, un suo spazio – sto parlando sempre di donne – deve aver rinunciato praticamente a un matrimonio. Sappiamo che Matilde si è sì sposata, ma è rimasta presto vedova. Ed è soprattutto nota come la grande sostenitrice di Gregorio VII. In una miniatura appartenente al poema di Donizone, scritto fra il 1111-12, *De principibus Canusinis, Dei principi di Canossa*, che vuole esaltare la dinastia dei Canossa, e la grande Matilde, si vede per l'appunto Matilde nel momento della grande mediazione fra Gregorio VII e Enrico IV. Quest'ultimo, come noto, venne scomunicato. Chiese perdono a Gregorio VII e rimase a supplicarlo. Il monaco Ugo, padrino di Enrico IV, si incaricò della mediazione; l'altra mediatrice era la grande Matilde di Canossa. Anche in un'opera scritta per magnificare questa donna straordinaria (doveva essere una donna terribile, ma certamente straordinaria), l'occhio del biografo, che è evidentemente un occhio di monaco – di uomo e di monaco – in questa scena privilegia il monaco, che è la figura più grande di tutte. Come noto nel Medioevo la proporzione fra le figure esprime una griglia di valori, perché la persona più importante viene raffigurata molto più grande. Nella miniatura di cui sto parlando il personaggio più importante è Ugo, più ancora del re, che appare piccolo. Matilde invece è rappresentata piccolissima: nonostante abbia avuto un ruolo decisivo nella contesa, è rappresentata lo stesso estremamente piccola, perché a una donna, anche alla grande contessa Matilde, non si riesce a dare lo spazio che meriterebbe.

Se una donna ha una possibilità di essere rappresentata, è, come abbiamo detto, in quanto moglie. In un'immagine molto commovente si vede una coppia: un anziano cavaliere appena tornato dalla Crociata e la moglie che lo abbraccia. Si tratta di una delle poche statue da cui traspaia anche un affetto coniugale: ma la donna ha avuto il diritto di essere presente solo in quanto moglie del grande cavaliere crociato.

Non miglior sorte ha avuto addirittura un'imperatrice. Nel frontespizio della Bibbia di Carlo il Calvo (siamo nel 876) il grande imperatore compare con i suoi accoliti e le Virtù. Vi è rappresentata anche la moglie con una damigella, ma si tratta di una figura molto piccola, senza neanche la corona. Nell'iscrizione dedicatoria del manoscritto si parla sì della moglie, ma non se ne dice neanche il nome. Ciò deve farci riflettere. Stiamo parlando addirittura di un imperatore e di sua moglie, ma il poeta non ha ritenuto importante dirne il nome: e infatti non sappiamo quale delle tante mogli di Carlo il Calvo questa sia.

Un discorso completamente diverso, invece, è quello delle donne nel monastero. Naturalmente bisogna dire che molte monache che si trovavano in monastero vi erano state avviate in tenerissima età (4-5 anni) e quindi passavano lì tutta la loro vita. Eppure, mentre noi associamo tali monacazioni forzate a un fenomeno molto negativo, ciò non era del tutto vero nel Medioevo: il monastero era in fondo uno dei pochi luoghi dove una donna, per citare una celebre espressione di Virginia Woolf, aveva «una stanza tutta per sé». Era uno dei pochi luoghi dove una donna poteva studiare, avere una sua attività culturale ed esprimere talenti, se ne possedeva. E poteva anche avere la speranza di una vita più lunga, perché – torniamo sempre al problema del parto – molte giovani spose morivano precocemente, mentre le monache, al riparo delle mura del monastero, erano più longeve.

In una tavola di Pietro Lorenzetti viene narrata la storia della beata Umiltà. Costretta al matrimonio, la notte delle nozze la santa, ammaestrando il marito, riesce a convincerlo ad annullare il matrimonio e a lasciarla libera di entrare in monastero. In una scena all'interno del monastero, la si vede mentre detta i suoi pensieri alle sue monache, che li trascrivono. Chiara di Montefalco, viceversa, costretta a entrare in monastero da bambina, racconta di aver avuto una visione della Madonna che le porta Gesù Bambino per giocare. È un particolare molto tenero, perché evidentemente questa storia racconta una grande voglia di avere ancora i suoi genitori, di aver ancora una famiglia naturale, dei fratelli.

Spose di Cristo e spose degli uomini. Contemporaneamente alla questione del matrimonio degli ecclesiastici, la Chiesa ha ritenuto che fosse opportuno regolamentare anche il matrimonio dei laici. Il matrimonio fino all'XI secolo era un contratto pubblico: quindi perché fosse valido si riteneva di solito che fosse necessaria la benedizione del prete, ma non altro. La Chiesa lo trasforma lentamente in sacramento. Di tutti i sacramenti il matrimonio è l'ultimo in ordine di tempo a venire regolamentato: un sacramento che si deve occupare dello spinoso problema del sesso da parte di ecclesiastici obbligatoriamente celibi. Proprio per questo il matrimonio è sempre visto con sospetto; lo mostrano alcuni particolari rivelatori, anche in scene che coinvolgono personaggi assolutamente sacri come Giuseppe e Maria.

Nella natività di Cristo la Madonna, e anche Giuseppe, sono circondati da un nimbo, ossia ciò che si dice di solito da un'aureola, nella scena del loro matrimonio non si incontra invece niente di simile. In questo caso è evidente che i miniatori trasmettevano l'idea per cui tutto sommato il matrimonio è una cosa negativa, nel senso che la scelta migliore, tramandata anche in tanti scritti, è invece quella di mantenere la castità. Tale punto di vista si è conservato addirittura nel matrimonio di Maria.

Scene come questa non sono casi isolati, anzi abbiamo numerosissimi esempi. In un'altra immagine relativa a Giuseppe e Maria nell'episodio dell'Annunciazione, il nimbo c'è, mentre nella scena del matrimonio non lo si trova. Si tratta di miniature che circolavano tra clero,

sacerdoti e monaci, i quali, evidentemente, venivano rinforzati nella convinzione che il matrimonio non fosse la scelta migliore.

Nel contesto monastico (la scelta migliore), vediamo invece una quantità impressionante di monache con un ruolo assolutamente attivo. Si incontrano così badesse che dedicano libri fatto confezionare da loro.

O ancora: è attestata una quantità impressionante di miniatrici o orafe. Una certa Claricia, per esempio, si dichiara serva e peccatrice, ma in un autoritratto si fa rappresentare dentro la gamba della lettera Q.

La beata Umiltà viene rappresentata mentre legge alle sue suore. Viene quindi rappresentata e anche promossa l'idea di una donna che legge e che ammaestra, seppure sempre all'interno delle mura protette. Un'altra monaca, Guda, ha scelto invece di farsi rappresentare in un capolettera.

Ci sono insomma vari casi di autoritratti di donne capaci di trascrivere e di comporre lettere miniate. Non manca l'immagine di una badessa che dedica alla santa fondatrice un suo libro: in questo caso l'immagine è proprio copiata sul modello iconografico del santo nell'atto di dedicare un libro al fondatore dell'ordine. Si tratta di un'iconografia copiata da un motivo maschile, ma in questo caso i protagonisti sono due donne.

In un'immagine di clarisse nel coro, tutte hanno addirittura il loro libro e tutte quindi sono capaci di leggere. Di nuovo ciò dimostra capacità di approfondimento, perché evidentemente per saper bene pregare bisogna saper bene leggere, e anche possibilmente scrivere.

A questo proposito si possono ricordare immagini raffiguranti sant'Anna che insegna a leggere alla Madonna tenendole il dito. In particolare le insegna a leggere la preghiera in cui la Madonna accetta il suo destino di madre di Dio. Quel che è importante, per le ragioni esposte sopra, è che le immagini di sant'Anna che insegna a leggere alla Madonna si comincino a vedere nel Trecento.

Ma si incontrano anche immagini della Madonna che insegna a leggere al Bambin Gesù. Una di esse in particolare è estremamente interessante, poiché in essa il Bambino ha in mano una tavoletta gessata sulla quale sono scritte delle sillabe. Ci viene quindi mostrato come si leggeva e come si imparava a leggere, ossia per sillabe. La Madonna poteva momentaneamente interrompersi per badare al suo bambino, ma aveva in mano il suo libro di preghiere. Cosa significa? Dato che le immagini della Madonna riflettono sempre una realtà – sono un modello – tali rappresentazioni non potevano essere troppo difformi dalla pratica comune del pubblico che guardava queste immagini. Il che ci dice che a quest'epoca le donne sapevano leggere, perlomeno la maggior parte, e potevano anche insegnare a leggere ai loro bambini. L'immagine della Madonna che, da un certo momento in poi, tiene sempre davanti un libro, ci parla di una cultura dove anche la donna si è alfabetizzata. Ciò è confermato anche dalle prediche, in cui spesso i predicatori dicono: “donne, tenete in casa dei buoni libricini di orazioni, leggeteli ai vostri bambini”. Siamo ormai però nel Trecento pieno e questa tendenza prosegue anche nel Quattrocento. Si aprono così delle prospettive su di un cammino di miglioramento della condizione femminile che non si è ancora interrotto e che, purtroppo, oggi non è ancora compiuto.

Riferimenti bibliografici

I titoli qui raccolti vogliono solo indicare a quali testi mi sono appoggiata e non intendono essere una bibliografia esauriente sulla rappresentazione delle donne nel Medioevo.

S. Harksen, *La femme au Moyen Age*, Edition Leipzig, Leipzig 1974.

C. Frugoni, *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo*, in *Il matrimonio nella società altomedioevale*, Centro di Studi per l'Alto Medioevo, Spoleto 1977, vol. II, pp. 901-963.

C. Frugoni, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medioevale, 20, Accademia Tudertina, Todi 1983 pp. 5-45.

C. Frugoni, *Su un immaginario possibile di Margherita da Città di Castello* in *Il movimento religioso femminile in Umbria*, La Nuova Italia, Regione dell'Umbria 1984, pp. 205-216.

C. Frugoni, *Domine, in conspectu tuo omne desiderium meum: visioni e immagini* in *Chiara da Montefalco*, in *S. Chiara da Montefalco e il suo tempo*, convegno del 1981, La Nuova Italia, Regione dell'Umbria 1985 pp. 155-175.

C. Frugoni, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in C. Klapisch Zuber (a cura di), *La storia delle donne, Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza 1990, pp. 424-457.

C. Frugoni, *Lo sguardo dell'uomo, il Medioevo*, in G. Duby, M. Perrot (a cura di), *Immagini delle donne*, Roma-Bari, Laterza 1992, pp. 70-100.

R. Pernoud, *Immagini della donna nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1998.

C. Frugoni, *Ambrogio Lorenzetti*, in Id. (a cura di), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Menarini, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 120-199.

C. Frugoni, *Per la gloria di Matilde: il contributo nelle immagini. Le miniature medievali*, in P. Golinelli (a cura di), *I mille volti di Matilde*, Federico Motta Editore, Milano 2003, pp. 41-55.