

Il Silenzio dell'Identità Violata

L'evoluzione del trauma femminile da Ovidio a Shakespeare

Il silenzio imposto

Nella cultura classica latina, il silenzio imposto al corpo femminile non si configura come una mera assenza di fonazione, bensì come una precisa dimensione politica e ontologica, il perimetro entro cui l'identità della donna viene annichilita per servire logiche di rifondazione istituzionale.

Figure come Filomela, Lucrezia e Virginia costituiscono una triade funzionale in cui il corpo femminile funge da *locus* sacrificale: la violenza (fisica o istituzionale) e il conseguente silenzio (fisico o sistemico) divengono i presupposti per una catarsi che trascende il privato, tramutandosi in rifondazione politica o dissoluzione dell'umano.

Nel Libro VI delle *Metamorfosi*, Ovidio ci consegna l'immagine più icastica della mutilazione attraverso il mito di Filomela. Dopo lo stupro, Tereo le recide la lingua, ma l'analisi filologica del termine *inmurmurat* rivela una verità più profonda: la radice della lingua, caduta sulla "terra nera", continua a vibrare e a mormorare.

Questo dettaglio suggerisce che il trauma possiede una persistenza tellurica, una voce sub-linguistica che mormora laddove le parole falliscono. Privata del verbo, Filomela opera una rimediazione materica del trauma attraverso un "telaio barbaro", intrecciando "segni purpurei" su fili bianchi. L'arazzo diviene la prima forma di scrittura non verbale del dolore, una trasposizione cromatica del sangue che precede la ferocia riparatrice della vendetta antropofagica e la successiva metamorfosi, esito finale di una ontologia ormai infranta.

Se Filomela è vittima di una violenza silvestre, Lucrezia (*Ab Urbe Condita*, Libro I) rappresenta la vittima che trasforma il proprio corpo in un'arringa giuridica. Lei percepisce lo stupro di Sesto Tarquinio attraverso il concetto di *vestigia* (impronte): l'oppressore ha "scritto" la sua colpa sul talamo e sulla carne della matrona.

Per Lucrezia, la parola non è sufficiente a depurare questo testo sporcato; ella necessita di un *testis* (testimone) supremo: il suicidio. L'atto di trafiggersi non è una resa, ma una validazione della purezza dell'*animus* contro la violazione del corpo. Il sangue di Lucrezia, estratto col pugnale da Bruto, funge da inchiostro per l'atto fondativo della Repubblica, trasformando il dolore privato in un catalizzatore di rottura del patto monarchico.

In contrasto con la radicale autonomia del suicidio di Lucrezia, la vicenda di Virginia (Libro III) illustra l'apice della violenza istituzionale. Il decemviro Appio Claudio, attraverso un giudizio corrotto, ne decreta la riduzione a *schiaiva*, annichilendo la sua identità di cittadina. Virginia è il corpo più completamente silenziato dell'intero panorama classico: ella non possiede né voce né l'autonomia del gesto estremo. È il padre, Virginio, a trafiggerla nel Foro per sottrarla alla schiavitù, rendendola un oggetto strumentalizzato persino nella liberazione.

Anche qui, il sangue femminile scrive la storia della *res publica*, preparando il terreno per una traduzione visiva dove il sacrificio della donna diviene monumento sacro o, al contrario, scintilla di una ferocia inarrestabile.

La pudicitia e la virtù romana nella pittura tra XVI e XVII secolo

Tra il Rinascimento e il Barocco, la rappresentazione della virtù romana si cristallizza nel costrutto della *pudicitia*, una castità sacralizzata funzionale al controllo patriarcale della stirpe.

Nelle "Storie di Lucrezia" e "Storie di Virginia", Sandro Botticelli tratta il corpo femminile come un monumento sacro esposto al centro del Foro; le opere non narrano l'abuso, ma la nascita di una nuova architettura politica sorta dalle ceneri dell'onore violato. La violenza privata del padre Virginio

appare, in questo contesto, come l'unico argine possibile alla corruzione del potere, sancendo la donna come segno visibile della stabilità sociale.

La traduzione visiva della virtù opera spesso attraverso una polarizzazione dei mondi. Nell'affresco del Romanino a Trento, Lucrezia e Virginia sono accostate come paradigmi di purificazione civile, ma è nell'opera di Vincenzo Camuccini che la dicotomia di genere si fa estrema: un "mondo virile" dominato da muscoli tesi ed energia morale si contrappone a un "universo femminile" di pose inerti e dolore passivo. Paradossalmente, proprio la visibilità della virtù domestica diviene l'elemento scatenante della brama violenta. Jean-Jacques Lagrenée, raffigurando Lucrezia sorpresa a filare la lana con calma, coglie lo stupore di Sesto Tarquinio di fronte a un'integrità che, per il solo fatto di essere manifesta, si offre come bersaglio.

Questo paradosso del visibile segna il passaggio dalla vittima come oggetto di contemplazione alla vittima come soggetto di una ferocia riparatrice.

Il banchetto antropofagico

Il passaggio iconografico dalla passività alla "furia" vendicatrice trova la sua espressione più estrema nel ribaltamento dell'ordine domestico: il banchetto antropofagico. Nella xilografia di Bernard Salomon (1557), Filomela non è più la fanciulla silenziata, ma colei che mostra a Tereo la testa recisa di Iti con un "sadico piacere". Il dettaglio più raccapricciante è il pasto imbandito sul vassoio, dove il corpicino del bimbo viene quasi "ricomposto" attraverso la raffigurazione di braccia e gambe: un indicatore visivo dello smembramento che agisce sulla coscienza dello spettatore.

Peter Paul Rubens (1636-1638) esaspera questa dinamica in un turbine di carne e orrore. La profusione di rossi richiama il sangue sparso, mentre il camino acceso diviene simbolo macabro della cottura delle carni. Filomela e Procne appaiono come furie discinte, con un "barlume di follia" nello sguardo che testimonia la perdita definitiva di ogni traccia di umanità.

Questa irruenza fisica trova un corrispettivo nell'opera di Artemisia Gentileschi, dove Filomela brandisce la testa di Iti con una forza tale da forzare la reazione di terrore fisico di Tereo, che rovescia la mensa nel sussulto dell'orrore. È l'inizio di una riconquista dell' *agency* attraverso il ferro, un tema che si declinerà diversamente nel suicidio di Lucrezia.

Il pugnale di Lucrezia tra erotizzazione maschile e autodeterminazione femminile

La rappresentazione del suicidio di Lucrezia offre un caso esemplare di scontro tra la *male gaze* e l' *agency* femminile. Nella prospettiva di artisti come Lucas Cranach il Vecchio, si avverte una tensione ambigua tra la bellezza seducente del nudo e la tragedia imminente. Guido Reni raffigura una Lucrezia indebolita dal senso di colpa, mentre Il Sodoma (1513) riduce l'eroismo a fragilità aristocratica, utilizzando elementi erotizzanti come il seno nudo e orecchini preziosi che fungono da feticizzazione della vittima. In queste opere, il pugnale è quasi un accessorio di una bellezza che si offre allo sguardo maschile.

Artemisia Gentileschi (1621) opera una rottura semiotica radicale. La sua Lucrezia è una donna dotata di una muscolosità imponente, con i capelli in disordine e la fronte aggrottata in un momento di estrema tensione drammatica. Il pugnale, impugnato con vigore, cessa di essere un oggetto erotico per diventare uno strumento di autodeterminazione e resistenza attiva. Artemisia restituisce a Lucrezia il suo carattere di eroina romana, eliminando ogni compiacimento contemplativo. Questa riconquista del carattere eroico prepara il terreno per la rimediazione shakespeariana, dove il ferro del pugnale verrà sostituito dal macabro contenitore di una vendetta iperbolica.

Rimediazione elisabettiana

Il *Titus Andronicus* di Shakespeare si configura come un esperimento di crudeltà iperbolica, situato nel solco della *revenge tragedy* elisabettiana. La figura di Lavinia diviene il punto di intersezione dei

miti classici, ma Shakespeare ne aggrava deliberatamente il trauma. Rispetto a Filomela, Lavinia subisce una "doppia mutilazione": la recisione della lingua e delle mani (le "due rami deliziose"). Questa privazione totale le impedisce la comunicazione attraverso il ricamo, rendendola un albero spogliato (*bare of branches*) di ogni identità. La violenza scenica riflette qui la realtà penale dell'epoca, evocando i supplizi descritti negli *State Trials* britannici.

La denuncia del trauma avviene attraverso un potente atto meta-testuale: Lavinia sfoglia con i moncherini una copia delle *Metamorfosi* di Ovidio portata sul palco, indicando il mito di Filomela per nominare l'innominabile. Il momento in cui ella scrive sulla sabbia la parola *Stuprum*, guidando un bastone con la bocca, rappresenta l'estrema rottura del silenzio attraverso un medium transitorio che specchia la sua fragile esistenza.

Tuttavia, l'autonomia le è negata: Tito invoca il precedente di Virginio come un *lively warrant* (mandato vivente) per uccidere la figlia. Lavinia deve morire perché il suo corpo mutilato è lo specchio del fallimento paterno. La *virtus* di Tito, nutrita da un rigore iper-virile che lo ha portato persino all'uccisione del figlio Muzio, culmina nel banchetto dove i resti dei figli di Tamora sono serviti in un *coffin* (termine tecnico per la crosta del pasticcio, ma anche per "bara").

Questa barbarie intrinseca alla civiltà romana proietta le ansie imperiali dell'Inghilterra elisabettiana: la "Roma senza testa" richiama i timori per la successione di Elisabetta I, mentre la figura di Tamora incarna il terrore della *miscegenation* e della contaminazione dell'identità nazionale. La tragedia suggerisce che la civiltà non sia l'opposto della barbarie, ma il suo ricettacolo più raffinato.

La trasposizione cinematografica contemporanea

Il cinema contemporaneo, attraverso la regia di Julie Taymor, riesce a tradurre l'irrappresentabile recuperando la profondità del trauma ovidiano tramite il surreale e l'astrazione. In *Titus* (1999), Lavinia viene rappresentata su un piedistallo con una maschera di cervo e zampe/rami al posto delle mani, una citazione diretta delle metamorfosi animali di Ovidio che sovrappone l'animale all'umano. Taymor sceglie deliberatamente di non mostrare lo stupro in modo diretto, ma di rappresentare la violenza emotiva come proiezione della coscienza della vittima.

Il gesto filmico di Taymor si configura come l'equivalente moderno della tessitura di Filomela: la narrazione del trauma è condotta dall'interno della vittima, non osservata dall'esterno. In questa sintesi finale, l'arte restituisce una voce al silenzio dell'identità violata, trasformando il dolore in un messaggio intessuto che, sfidando i secoli, riconverte la vittima da oggetto di violenza a soggetto di una memoria eterna e inalienabile.