

ANTIGONE

**L'esecuzione penale delle donne:
temi, ricerche, prospettive**

Anno XVII
2022, N. 2





ANTIGONE ³⁰ANNI

PER I DIRITTI E LE GARANZIE NEL SISTEMA PENALE

RIVISTA «ANTIGONE»

Semestrale di critica del sistema penale e penitenziario

Sito: <http://www.antigone.it/rivista/>

a cura dell'associazione Antigone onlus

SEDE LEGALE E OPERATIVA: via Monti di Pietralata n. 16, 00157 Roma

Tel.: 06 4511304; - Fax: 06 62275849

Sito: www.antigone.it; e-mail: segreteria@antigone.it

ANTIGONE EDIZIONI

ISSN 2724-5136 (già 828-437X)

DIRETTORE RESPONSABILE: Claudio Sarzotti (Università di Torino)

CO-DIRETTORE: Stefano Anastasia (Università di Perugia)

COMITATO SCIENTIFICO: Cecilia Blengino (Università di Torino); Anna Maria Campanale (Università di Foggia); Giuseppe Campesi (Università di Bari); Yves Cartuyvels (Université Saint Louis Bruxelles); Amedeo Cottino (Università di Torino); Alessandro De Giorgi (San José State University); Luigi Ferrajoli (Università di Roma Tre); Paolo Ferrua (Università di Torino); Carlo Fiorio (Università di Perugia); José García Añón (Universitat de València) Francesco Maisto (Magistrato); Alberto Marcheselli (Università di Genova); Antonio Marchesi (Università di Teramo); Pio Marconi (Università di Roma La Sapienza); Luigi Marini (Magistrato); Dario Melossi (Università di Bologna); Giuseppe Mosconi (Università di Padova); Mauro Palma (Garante Nazionale dei diritti delle persone private della libertà personale); António Pedro Dóres (Instituto Universitário de Lisboa); Livio Pepino (ex Magistrato e scrittore); Luigi Pannarale (Università di Bari); Tamar Pitch (Università di Perugia); Ivan Pupolizio (Università di Bari); Franco Prina (Università di Torino); Eligio Resta (Università di Roma Tre); Iñaki Rivera Beiras (Universitat de Barcelona); Marco Ruotolo (Università di Roma Tre); Alvise Sbraccia (Università di Bologna); Demetra Sorvatzioti (University of Nicosia); Francesca Vianello (Università di Padova); Massimo Vogliotti (Università Piemonte Orientale); Loïc Wacquant (University of California, Berkeley).

REDAZIONE COORDINATORI: Daniela Ronco (Università di Torino), Giovanni Torrente (Università di Torino)

CORPO REDAZIONALE: Costanza Agnella (Università di Torino), Perla Allegri (Università di Torino), Rosalba Altopiedi (Università del Piemonte Orientale), Carolina Antonucci (Università di Roma "La Sapienza"), Federica Brioschi (Associazione Antigone), Angelo Buffo (Università di Foggia), Chiara De Robertis (Università di Torino), Giulia Fabini (Università di Bologna), Valeria Ferraris (Università di Torino), Patrizio Gonnella (Università di Roma Tre), Susanna Marietti (Associazione Antigone), Simona Materia (Università di Perugia), Michele Miravalle (Università di Torino), Claudio Paterniti Martello (Associazione Antigone), Benedetta Perego (Università di Torino), Simone Santorso (University of Hull), Vincenzo Scalia (University of Winchester), Alessio Scandurra (Università di Pisa), Daniele Scarscelli (Università del Piemonte Orientale), Valeria Verdolini (Università di Milano Bicocca), Massimiliano Verga (Università di Milano Bicocca)

RESPONSABILE EDITING: Federica Brioschi (Associazione Antigone)

INCOPERTINA: Immagine del Carcere di Milano San Vittore realizzata da Pietro Snider per Next New Media e Antigone nell'ambito del progetto Inside Carceri, <https://www.flickr.com/photos/insidecarceri/8197490558/>

ARTE E PENALITÀ



L'ambivalenza della narrazione collettiva del crimine dalla Roma rinascimentale alla società delle immagini: il caso Beatrice Cenci

Claudio Sarzotti¹



¹Claudio Sarzotti, professore ordinario di Sociologia del diritto presso il Dipartimento Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Torino. È presidente di Antigone Piemonte, direttore scientifico del Museo della memoria carceraria di Saluzzo.

“Siamo all’atto finale di un giallo che ha infiammato la città. Giallo mediaticamente clamoroso che oggi forse racconteremmo con un plastico e chissà quanti dibattiti televisivi. (...) Il conte Francesco Cenci uomo ricchissimo e potentissimo è stato ucciso a bastonate nell’orto del suo castello. Il Papa ha aperto un’indagine. (...) Beatrice racconta qualcosa di tremendo e cioè che la decisione di uccidere suo padre è avvenuta al termine di anni di abusi sessuali. Tutto questo morbosamente infiamma la città e riesce a creare con il passaparola una serie di leggende metropolitane. (...) Beatrice prima di essere portata sul patibolo comincia a urlare contro Papa Clemente VIII. E anche la gente comincia a urlare contro il Papa perché in realtà tutti sono convinti che questa sia un’esecuzione che serve al Pontefice per appropriarsi dei beni della casa dei Cenci. (...) Beatrice viene decapitata e dopo di lei sua madre e Caravaggio guardando questa scena spaventosa prova ad immaginare un dipinto che poi diventerà *Giuditta e Oloferne*”¹.

Ecco una delle innumerevoli narrazioni prodotte nel corso di quattro secoli di un caso di parricidio entrato nella storia della penalità e che avrebbe senz’altro interessato Marina Graziosi di cui in questo numero ricordiamo le ricerche sul tema delle donne nell’ambito della penalità esercitata e

immaginata². Il racconto che ho appena citato è di un altro grande personaggio romano recentemente scomparso, Andrea Purgatori, ed è tratto da una delle sue trasmissioni di maggior successo, in particolare una puntata di *Atlantide* andata in onda sull’emittente televisiva La7 nell’aprile 2018. Nel rievocare gli anni romani del Caravaggio, il giornalista descrive il caso del parricidio del conte Francesco Cenci, esponente di una delle più illustri famiglie romane del Cinquecento, assassinato nella Rocca di Petrella Salto il 9 settembre 1598 ad opera di due suoi servitori su mandato della figlia Beatrice, del fratello Giacomo e della seconda moglie (matrigna di Beatrice) Lucrezia Petroni. I tre mandanti dell’assassinio vengono giustiziati la mattina dell’11 settembre 1599 nella piazza davanti a Castel Sant’Angelo in presenza di una folla strabocchevole che mostra, peraltro, un atteggiamento piuttosto diverso da quello evocato da Purgatori. In particolare, non risulta dalle cronache dell’epoca alcuna invettiva nei confronti del Pontefice.

Si tratta di un caso che si presta straordinariamente bene a chi intenda analizzare la storia della penalità attraverso un approccio storico-sociologico che ponga

¹ Reperibile in <https://www.la7.it/atlantide/video/gli-anni-romani-di-caravaggio-tra-sangue-e-violenza-il-caso-di-beatrice-cenci-e-luccisione-di-03-04-2018-238107>

² Non a caso il titolo del volume in spagnolo commentato in questo numero della rivista fa proprio riferimento all’immaginario penale. A mia conoscenza, non risulta che Marina abbia mai scritto del caso di Beatrice Cenci, ma considerando la sua profonda conoscenza della cultura popolare della città Eterna è molto improbabile che ne abbia avuto contezza e lo abbia comunque avuto presente come sfondo della sua ricerca storico-sociologica.

il focus della ricerca sulla ricostruzione delle rappresentazioni del crimine e del criminale che si sono succedute nel corso delle varie fasi storiche secondo un costrutto teorico che ho proposto di chiamare narrazione collettiva. Partendo, infatti, dalla nozione durkheimiana di coscienza collettiva, letta in chiave conflittualista³ la Garland³, è possibile elaborare un concetto che cerchi di sondare il mondo delle rappresentazioni che scaturiscono dalla coscienza collettiva. Mondo non ignorato, sebbene mai esplorato in dettaglio sulla questione della pena, dallo stesso Durkheim quando ha enfatizzato il ruolo delle rappresentazioni collettive nell'incanalare quell'agire reattivo originato dagli atti che offendono la coscienza collettiva⁴. Le rappresentazioni

collettive di solito si strutturano e prendono senso attraverso narrazioni che consentono di fornire un significato socialmente condiviso all'agire reattivo e quindi ad accordare l'indignazione individuale con quella appunto collettiva. Analizzando l'insieme di queste molteplici narrazioni è possibile ricostruire la narrazione collettiva di una determinata formazione sociale o storica come un campo entro il quale esse entrano in conflitto e combattono per l'egemonia nella costruzione della realtà sociale a cui attribuiamo l'etichetta di criminale. La varietà e la caducità storica delle varie narrazioni è ulteriormente resa complessa da un elemento materiale la cui centralità è stata enfatizzata da Marshall McLuhan: l'evoluzione tecnologica dei media. Le rappresentazioni collettive infatti per essere trasmesse hanno necessità di mezzi tecnici di comunicazione che non vanno, come noto, concepiti come meri mezzi di trasporto neutri rispetto al contenuto di ciò che viene comunicato, ma come strumenti che, citando l'affermazione del massmediologo canadese diventata così popolare da far scolorire la sua portata "rivoluzionaria", costituiscono essi stessi il messaggio.

Per una serie di ragioni la vicenda di Beatrice Cenci si presta molto bene a fungere da *case study* sul quale esercitare l'apparato teorico qui sinteticamente descritto. In questa sede mi limiterò ad

³ Come noto, Garland è tra gli autori contemporanei che hanno maggiormente valorizzato l'eredità del concetto durkheimiano di coscienza collettiva, peraltro fornendone una lettura, depurata dalla matrice consensualistica e funzionalistica, incentrata sul presupposto ontologico secondo il quale "i valori morali che prevalgono [n.d.r. e costituiscono la coscienza collettiva] non sono altro che il risultato contingente di un costante processo di lotta e di negoziazione fra interessi opposti" (Id., *Pena e società moderna. Uno studio di teoria sociale*, il Saggiatore, Milano, 1999, p. 90).

⁴ Fondamentali in tale prospettiva alcuni passi de *La divisione sociale del lavoro* quando tratta degli "stati forti di coscienza". "Una rappresentazione, infatti, non è una semplice immagine della realtà, un'ombra inerte che le cose proiettano su di noi; ma è una forza che suscita intorno a sé un turbine di fenomeni psichici e organici" (É. Durkheim, tr. it., 2016, p. 116). Essa si propaga alla dimensione dell'agire e tale propagazione è "tanto più considerevole quanto più è intensa la rappresentazione e più è sviluppato l'elemento emozionale" (*ibidem*). Il concetto di rappresentazione collettiva è stato peraltro

sviluppato da Durkheim soprattutto nell'analisi del fenomeno religioso.

esporre alcune linee di ricerca che intendo approfondire in un successivo lavoro.

In primo luogo, la sua collocazione cronologica in un periodo storico che sebbene abbia preso le distanze, ormai da un paio di secoli, dalla giustizia penale negoziata con il progressivo affermarsi della giustizia egemonica di apparato⁵, contiene ancora tracce di una penalità in cui è consueto che un nobile come Francesco Cenci possa condurre una vita dissoluta commettendo crimini, come la sodomia, per i quali sarebbe prevista la pena di morte, limitandosi invece a negoziare con l'autorità sanzioni pecuniarie, peraltro di entità tale da essere rilevanti per l'equilibrio del bilancio dello Stato⁶. Se è vero che il controllo del territorio da parte dell'autorità sovrana consente ormai anche al Pontefice romano di esercitare almeno *in nuce* i poteri che saranno tipici delle monarchie assolute secentesche⁷, la condanna capitale dei principali esponenti di una casata come quella dei Cenci può assumere il significato di ribadire i confini del potere di fronte ad

attori politici nobiliari ancora refrattari a riconoscere nel sovrano non un semplice *primus inter pares*⁸. Un periodo in cui l'esecuzione della pena era ancora un rituale pubblico, teso a ristabilire il potere del sovrano che si esercitava in modo discontinuo, con modalità che potevano prevedere il supplizio per alcuni condannati e non per altri⁹. Contesto penale dove non era sconosciuto il carcere che tuttavia, come noto, non era luogo di esecuzione della pena, ma struttura di contenimento per gli imputati nel corso del processo che poteva comportare l'uso della tortura per estorcere la “regina delle prove” del sistema processuale inquisitorio: la confessione¹⁰.

⁸ È stato sottolineato dagli storici che si sono occupati del caso Cenci che una delle ragioni della caduta in disgrazia della famiglia presso la Curia romana sia stata l'incapacità di Francesco Cenci di muoversi nelle dinamiche di potere tra Pontefice e antiche casate gentilizie, anche perché, sin dalla giovane età, “è segnato dalla difficile situazione di orfano ricco, di nascita illegittima [n.d.r. venne legittimato dal suo padre naturale Cristoforo solo in punto di morte] e privo di forti protezioni” (M. Bevilacqua, 2002, p. 141).

⁹ Beatrice Cenci e la matrigna Lucrezia Petroni vennero infatti decapitate, mentre Giacomo Cenci venne sottoposto al supplizio delle tenaglie roventi nel corso della processione che lo portò sul luogo dell'esecuzione dove venne ucciso con un colpo di mazza alla testa e il suo cadavere venne squartato ed esposto alla vista del pubblico per alcune ore. Sull'esecuzione dei Cenci abbiamo un documento molto dettagliato ed attendibile della Compagnia di San Giovanni Decollato che li ha assistiti sino all'ultimo (cfr. C. Ricci, 1923, vol. II, p. 196 ss.).

¹⁰ Ed, infatti, una dei modelli iconici che furono tramandati, in particolare nel corso dell'Ottocento, della figura di Beatrice è la rappresentazione della scena in cui Guido Reni ne dipinge il ritratto nel carcere della Savella poco prima dell'esecuzione

⁵ Fondamentale rottura nella storia della penalità moderna magistralmente individuata da Mario Sbriccoli (2005).

⁶ Francesco Cenci venne condannato più volte di tale reato subendo pene pecuniarie e sequestri di beni che lo resero molto meno ricco di quanto non affermi la narrazione della vicenda di Purgatori che ho citato all'inizio del saggio. Per una ricostruzione attendibile dal punto di vista delle fonti storiche della sua figura e delle possibili interpretazioni dei motivi che lo spinsero alla sua “scellerata” condotta, cfr. A. Mazzacane, 2010, p. 945.

⁷ Sul punto, cfr. per tutti M. Bellabarba (2008, p. 112 ss.).

Sistema giuridico in cui la figura del giurista non aveva ancora assunto quella posizione di *servus legum* che avrà poi nel giuspositivismo moderno (cfr. P. Grossi, 2007), ma era invece autorevole “consigliere del Principe” come bene esplicita l’ambiguo rapporto che intercorre tra Clemente VIII e il celebre Prospero Farinacci¹¹. Ambiguità che porta quest’ultimo a non giocare per Beatrice la carta del suo essere donna e, in quanto tale, con un’attenuata responsabilità penale a causa della sua minorata razionalità¹².

Anche i personaggi della vicenda si prestano molto bene a suscitare le emozioni tipiche

capitale o di quella dove si consulta con Farinacci (cfr. M.C. Bonagura, 2002, p. 392 ss.).

¹¹ Secondo molti storici, il giureconsulto aveva contratto “debiti” nei confronti di Clemente VIII: cariche pubbliche a cui era stato nominato dal Pontefice e procedimenti penali per sodomia per i quali era stato scagionato attraverso dinamiche tipiche della giustizia negoziata (sul punto cfr. per tutti F. Cordero, 1985, p. 399).

¹² Tesi che lo stesso giureconsulto aveva sostenuto, dal punto di vista teorico, nel trattato *Praxis et theoricacriminalis* pubblicato a partire dal 1589 in un passo citato proprio da Marina Graziosi nel suo saggio sull’*infirmitas sexus* commentato in questo numero della rivista (cfr. Id., 1993, nota 9). Farinaccio richiede invece l’assoluzione per il fratello minore di Beatrice, Bernardo, che all’epoca dei fatti aveva solo dodici anni, proprio in ragione della sua attenuata responsabilità: questa scelta, secondo il severo giudizio di Franco Cordero, è dovuta al fatto che il giureconsulto decise di “vincere facile” puntando tutte le sue carte sull’imputato più facilmente assolvibile, lasciando gli altri componenti della famiglia Cenci alla vendicativa giustizia del Pontefice (cfr. Id., 1985, p. 380 ss.). Sul tema della responsabilità penale di Beatrice in quanto donna del Cinquecento, cfr. anche R. Ago (2002).

delle narrazioni collettive riguardanti la penalità. A partire dalla protagonista principale, Beatrice Cenci, la cui figura ci è stata tramandata da un ritratto a lungo attribuito, peraltro erroneamente¹³, a Guido Reni che la ritrae nei panni di una Sibilla, ovvero di quello che potremmo chiamare sulle orme di Aby Warburg rintracciate da Carlo Ginzburg (2015) in un ambito tematico come l’iconografia politica non privo di connessioni con la penalità, una *Pathosformel* (formula di *pathos*). Attraverso questo concetto tratto da uno dei più geniali storici dell’arte del Novecento, Ginzburg indaga la presenza di *frame* iconici che rappresentano “gesti passionali” che si radicano nell’antichità più profonda dell’*homo sapiens* primordiale, ma sopravvivono come patrimonio ereditario inciso nella memoria attraverso le epoche. Tali *frame* possono riproporsi quindi a distanza di secoli ed hanno come peculiarità quella dell’ambivalenza e dell’*inversione energetica*, nel senso che la stessa espressione emotiva può facilmente tradursi nel suo contrario. Riprendendo un’intuizione di

¹³ Per la descrizione della tormentata vicenda dell’attribuzione del ritratto e dell’accidentato percorso che lo ha condotto, all’inizio del XIX secolo, nel catalogo della collezione Barberini di Roma, cfr. R. Vodret (1999). Per quanto riguarda la prima questione, il dipinto è stato ormai unanimemente espunto dal novero delle opere del Reni, mentre l’attribuzione più attendibile è quella che fa riferimento alla pittrice bolognese Elisabetta Sirani (1638-1665), figlia di Giovanni Andrea Sirani, a sua volta primo collaboratore del Maestro bolognese. Sulla sua figura di artista, cfr. A. Modesti (2014).

Darwin, Ginzburg, riprendendo Warburg, sostiene che le espressioni delle passioni contrapposte (ad esempio la gioia e il dolore) sono rappresentate con le stesse forme, ma solamente con piccolissime variazioni. “Gesti di emozione tratti dall’antico vennero ripresi nell’arte del Rinascimento con significato rovesciato. Un esempio di questa *inversione energetica* (termine di Warburg) è la Maria Maddalena raffigurata come menade nella *Crocifissione* di Bertoldo di Giovanni” (C. Ginzburg, 2015, p. 13). La rappresentazione dell’estremo dolore di una Maria ai piedi della Croce ispirata alla rappresentazione della gioia sfrenata di una baccante. Probabilmente è proprio nella compresenza di emozioni contrastanti ed ambivalenti evocate dal volto di Beatrice che spiega il fascino del ritratto secentesco che ancora oggi occupa lo spazio principale nella memoria iconica della sua vicenda¹⁴ Del resto, forse, non è caso che la pittrice bolognese Elisabetta Sirani a cui, come detto, gli esperti hanno attribuito il ritratto abbia utilizzato la figura mitologica della Sibilla, a sua volta simbolo di ambivalenza ed ambiguità per l’oscurità delle sue profezie.

¹⁴ Per verificare questo assunto è sufficiente digitare su “Google immagini” il nome Beatrice Cenci e constatare quanto siano numerosi i siti che utilizzano il dipinto di Elisabetta Sirani che ritrae il suo volto. Anche la trasmissione televisiva condotta da Purgatori citata *supra* alterna alla figura del giornalista che racconta la vicenda passeggiando in notturna sul ponte di Castel Sant’Angelo un’immagine del dipinto.

La figura di Beatrice, dunque, si presta quanto mai a quella ambiguità di fondo che caratterizza le narrazioni che riguardano il crimine che quasi sempre oscillano tra un modello “espulsivo” e un modello “di avvicinamento” (cfr. O. Binik, 2014), ovvero tra le rappresentazioni che ne enfatizza gli aspetti brutali e antisociali per suscitare nel pubblico sentimenti di paura, odio, disgusto e le rappresentazioni che invece subiscono la seduzione del Male e della trasgressione mostrando il crimine come l’elemento ineluttabile della tragicità della natura umana. In tale prospettiva, il volto angelicato e di triste bellezza di Beatrice suscita, come scrisse Hermann Melville nel descrivere la sua reazione emotiva al suo ritratto, “l’impressione della fantastica anomalia che si prova a vedere una creatura così dolcemente e seraficamente *blonde* velata sotto un duplice crespo nero dei due più terribili delitti (di uno dei quali era l’oggetto, e dall’altro l’agente) che si possono perpetrare nell’umanità civile: l’incesto e il parricidio” (cit. in M. Vanon Alliata, 1999, p. 164).

La rielaborazione di questa *Pathosformel*, nel corso dei quattro secoli che ci separano da essa, ha assunto varie forme legate alle dinamiche della narrazione collettiva della penalità, giacché “le reazioni umane a quelle formule dipendono da contingenze completamente diverse, in cui i tempi più o meno brevi della storia si intrecciano a quelli lunghissimi dell’evoluzione” (C. Ginzburg, 2015, p. 16). La figura di

Beatrice, ad esempio, oggi viene inscritta in una narrazione che tende a sollecitare nello spettatore, lettore, internauta etc. l'attuale sdegno suscitato dalle rabbiose manifestazioni del patriarcato declinante, enfatizzando della sua vicenda i presunti abusi sessuali subiti ad opera del padre¹⁵. Significative da tale punto di vista le parole di Purgatori citate all'inizio di questo saggio.

In epoca risorgimentale, invece, la figura di Beatrice era stata utilizzata nella narrazione politica che vedeva la Chiesa di Roma, oscurantista e nemica di ogni progresso, come avversaria principale del progetto unitario. In tale prospettiva narrativa, la figura del Papa Clemente VIII diventava l'autentico *deus ex machina* dell'intera vicenda, l'anima nera che decideva la condanna di Beatrice e dei suoi familiari per avidità dei beni della famiglia Cenci che sarebbero stati espropriati con la pena capitale¹⁶. Esemplare da questo punto di

vista il romanzo forse più celebre sulla vicenda¹⁷, scritto da Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873), fervente mazziniano livornese, appena scarcerato dal carcere de Le Murate di Firenze e in attesa di essere esiliato in Corsica, che così descrive la risposta del Pontefice al Farinaccio che lo implora di salvare i condannati, se non altro, per spirito di misericordia: “mio malgrado bisogna. – Il genio del popolo, la fama di Roma, la sicurezza dei cittadini, la religione del papale ammanto impongono di chiudere le orecchie alla misericordia” (Id., 1853, p. 570).

Anche la figura della vittima-carnefice Francesco Cenci è stata rappresentata in una prospettiva ambivalente. Le narrazioni di questo personaggio, autentico antagonista della protagonista Beatrice, da un lato, lo presentano senza troppi approfondimenti, come individuo perverso e amorale, padre degenerare che in qualche modo ha espiato le sue colpe attraverso la giusta vendetta della figlia e dei familiari¹⁸; dall'altro, tuttavia, in alcune di esse la sua figura viene approfondita assumendo lo spessore dei

¹⁵ Occorre, infatti, precisare che l'analisi dettagliata delle carte processuali ha dimostrato come tali abusi sessuali non siano mai stati provati e questo fu uno dei motivi della scarsa riuscita dell'arringa difensiva del Farinaccio che invece aveva giocato tutte le sue carte proprio sul presunto stupro subito da Beatrice (cfr. C. Ricci, 1923, vol. II, p. 163; F. Cordero, 1985, p. 382). La ragione principale dell'emergere dello spirito vendicativo della ragazza romana sembra sia stato, invece, secondo le sue stesse affermazioni, l'esilio dalla Città Eterna e la dura segregazione nella Rocca Petrella a cui l'aveva costretta il padre.

¹⁶ Anche rispetto a questo tema, la documentazione d'archivio racconta una realtà molto più complessa con una diatriba giuridica sulla legittimità della confisca dei beni della casata Cenci che si protrasse per più decenni (cfr. C. Ricci, 1923, vol. II, p. 214 ss.).

¹⁷ Romanzo che, tra l'altro, nelle edizioni successive alla prima del 1853 venne pubblicato anche in forma illustrata, arricchendo in tal modo la narrazione collettiva sul caso Cenci di un apparato iconografico estremamente interessante. In particolare, si segnala in tale prospettiva l'edizione del 1882, a cura dell'editore Edoardo Perino di Roma, illustrata dal noto pittore risorgimentale Nicola Sanesi.

¹⁸ Ad esempio, l'*incipit* della relazione manoscritta che per prima tratta della vicenda (vedi *infra*) mette immediatamente in risalto “la nefandissima vita di Francesco Cenci” (cfr. E. Mori, 2002, p. 354).

personaggi “tondi o aperti”¹⁹ e i tratti di un vero e proprio *rough hero* con tutta la carica di seduzione che questo ruolo comporta. Per fare un solo esempio, nel romanzo di Guerrazzi²⁰, Francesco Cenci viene presentato così al lettore: “forse sopra alcun uomo mai corse così diverso il grido come sopra di lui. Chi lo predicava pio, liberale, mansueto e cortese: altri, all’opposto, lo dicevano avaro, villano e crudele. (...) Il suo volere era il lampo; il fare, tuono. (...) Tra i feroci baroni romani ferocissimo. (...) Di persona, aitante era molto; e, comunque in là con gli anni, pure bene di salute disposto (...). Copioso d’idee e fecondo di eloquio (...). Di laide sembianze non poteva estimarsi per certo; e non pertanto sinistre così, che giammai seppero ispirare amore, talvolta reverenza, troppo spesso paura. (...) Cotesto volto sarebbe adattato ugualmente bene a un santo e ad un bandito: cupo, inesplicabile come quello della sfinge” (Id.. 1853, pp. 15-17).

Se questi sono i contenuti della narrazione collettiva che si è andata a dipanare nel corso dei secoli, cosa possiamo affermare rispetto ai modi di comunicazione attraverso i quali essa è giunta all’opinione

pubblica?²¹ Anche rispetto a questo tema, il lungo corso di tempo trascorso dall’esecuzione di Beatrice è stato, come noto, caratterizzato da mutamenti profondi e incessanti. Il primo e più famoso testo che narra la vicenda è una relazione manoscritta, presente negli archivi odierni in una cinquantina di copie in versioni leggermente diverse, la cui data è alquanto dubbia²², ma che contiene già macroscopici errori rispetto ai documenti del processo che sono stati studiati molto più recentemente²³. Secondo un’interpretazione minoritaria, questa relazione farebbe parte di quei testi manoscritti chiamati avvisi con cui mercanti e ambasciatori inviavano, in via riservata, a sovrani e a corporazioni di mestiere notizie di vario genere, tra cui fatti di cronaca che avevano suscitato scalpore, come appunto il caso Cenci²⁴. Testi quindi rivolti ad una fascia di lettori molto ridotta e selezionata

²¹ Non uso tale espressione in modo generico, ma nel preciso senso storico di un fenomeno politico-culturale che è andato a formarsi in Europa proprio nei decenni della vicenda Cenci come ci ha insegnato Jürgen Habermas (2002).

²² Per l’analisi della datazione della relazione e per leggere il contenuto integrale di essa, cfr. E. Mori, 1999.

²³ La ricostruzione più completa ed accurata della vicenda con l’ausilio dei materiali d’archivio è quella dei due volumi di Corrado Ricci (1923) che contengono anche illustrazioni fotografiche dei luoghi in cui si è svolta.

²⁴ Per la descrizione di tali forme di comunicazione, cfr. M. Infelise, 2002 che cita l’esempio letterario del *Mercante di Venezia* shakespeariano, quando attraverso uno di questi avvisi giungono ad Antonio le notizie del naufragio della sua nave su cui erano trasportate le merci con le quali contava di restituire il prestito concessogli da Shylock (ivi, p. 3).

¹⁹ Faccio qui riferimento alla nota classificazione dei personaggi delle narrazioni di fiction elaborata da Edward Morgan Forster (1991).

²⁰ Considerazioni piuttosto simili potrebbero essere proposte per il testo teatrale su Beatrice Cenci scritto da Alberto Moravia nel 1955 (cfr. S. Surchi, 1957) che conobbe anche una versione televisiva trasmessa dalla RAI nel luglio del 1974 con regia di Marco Leto.

che necessitavano quindi di un elevato grado di attendibilità ed esattezza. Proprio la presenza nella relazione di numerose imprecisioni e, talvolta, di totali invenzioni²⁵, farebbe propendere, invece, per una datazione lontana qualche decennio rispetto all'epoca dei fatti e con finalità di intrattenimento di un pubblico di lettori più largo. In ogni caso, tali relazioni vennero riprese e stampate nel Settecento all'interno di un nuovo genere letterario chiamato *Raccolte di cause celebri*, “pubblicazioni che presentavano in forma narrativa processi sia del remoto passato, sia recentissimi, che avevano sollevato clamore per i protagonisti coinvolti o per gli argomenti trattati” (A. Mazzacane, 2013, p. 70). Si trattava di un genere letterario che, per lo meno nell'area francese, ampliava la cerchia dei lettori non tanto alla fascia meno acculturata della popolazione²⁶, ma piuttosto a ceti sociali borghesi che avrebbero poi costituito il

referente sociale della nascente opinione pubblica, premessa culturale alla Grande Rivoluzione.

Ma sul finire del Settecento prende avvio anche un altro modo di comunicazione decisivo per spiegare la celebrità del caso Cenci. Il ritratto di Beatrice falsamente attribuito a Guido Reni comincia ad essere riprodotto in stampe, copie dipinte ad olio, nonché su di una miriade di oggetti vari (piatti, tazzine, monili, oggetti d'arredo, cartoline illustrate etc.) che vengono ben presto commercializzati nella gran parte dei Paesi europei, in seguito anche a precise strategie di marketing turistico-culturale²⁷. La vicenda entra così a far parte dell'immaginario collettivo ottocentesco e romanzieri di varia levatura artistica la introducono nelle loro opere. Al già citato romanzo storico di Guerrazzi, che diventa un best-seller popolare nella seconda metà del XIX secolo, precedono o si affiancano Autori assai più prestigiosi quasi sempre ispirati dalla visione del ritratto di Beatrice a Palazzo Barberini. Percy Bysshe Shelley scrive la tragedia *I Cenci* nel 1819 (cfr. A. Forbes, 2015); Stendhal con lo stesso titolo pubblica nel 1837 un articolo sulla *Revue des Deux Mondes* che confluirà in seguito nelle sue celebri *Chroniques italiennes*; Balzac conclude il suo romanzo *Pierrette* con un parallelo molto stretto tra la sua eroina

²⁵ Inesattezze ed invenzioni che sarà interessante analizzare in dettaglio per ricostruire le strategie narrative a cui esse rispondono e i toni emotivi evocati. Per fare un solo esempio, l'età dei protagonisti: la relazione descrive Beatrice come un'adolescente, mentre all'epoca del processo aveva 22 anni, età che per le consuetudini dell'epoca la potevano classificare come nubile attempata ... Francesco Cenci come “un ottuagenario” mentre in realtà aveva all'epoca della sua morte 49 anni (cfr. C. Ricci, 1923, vol. II, p. 195 ss.).

²⁶ Rispetto alla quale rimasero a lungo prevalenti i cd. fogli volanti che si prestavano a letture pubbliche ad alta voce accompagnate da canzoni popolari e a quella che è stata chiamata la “letteratura da patibolo”. Sul tema gli studi nei vari Paesi europei è ormai alquanto estesa. Per un quadro di sintesi, cfr. E. Carrabine (2017).

²⁷ Decisiva da questo punto di vista l'attività del mercante d'arte Gaspare Santini che promosse la figura di Beatrice Cenci nell'ambito dei turisti nord-europei in visita alla Città Eterna attraverso il cd. *Grand Tour* (cfr. A. Mazzacane, 2010, p. 961 ss.).

tragica della *Comédie humaine* e Beatrice, trasferita inopinatamente nel Medioevo, come “une des plus touchantes victimes des passions infâmes et des factions” (H. Balzac, 1968, p. 293)²⁸; Herman Melville (tr. it. 1852), come già ricordato, in un romanzo dal titolo che rievoca la categoria dell'ambiguità, fa svolgere alla visione del ritratto di Beatrice “il ruolo di catalizzatore nella conclusione drammatica cui approda il triangolo torbido dei protagonisti” (A. Mazzacane, 2010, p. 963); Nathaniel Hawthorne dapprima annota nel suo diario il “fascino indefinibile” del ritratto visto il 20 febbraio 1858 e due anni più tardi, nel romanzo *The Marble Faun*, la vicenda di Beatrice gli consente di affrontare la sua ossessione per temi scabrosi come quelli del parricidio e dell'incesto verso i quali “sotto lo schermo della finzione artistica, egli sentì tutta la fascinazione dell'illecito” (M. Vanon Alliata, 1999, p. 162).

E l'evoluzione tecnologica dei modi di comunicazione non ha certo fatto registrare l'abbandono della vicenda Cenci in tempi più vicini a noi. Abbiamo già visto in questo articolo come essa abbia potuto interessare il media televisivo attraverso programmi di rievocazione storica come quello di Andrea

Purgatori o rappresentazioni teatrali²⁹ come quella scritta negli anni Cinquanta da Alberto Moravia. Ma è stata in particolare la “settima arte” che non ha potuto non occuparsi di una vicenda definita una “*Rashômond* del Rinascimento” (C. Vighy, 2002, p. 465).

Sin dai suoi esordi il cinema si è occupato della storia di Beatrice quando nel biennio 1908-1909 la casa cinematografica francese Pathé e quella italiana Cines si sfidarono nel nascente mercato degli appassionati del cinema muto sfruttando l'interesse del pubblico per i drammi storici³⁰. E i decenni successivi videro, a distanza di 15/20 anni l'uno dall'altra, la ricomparsa di opere cinematografiche collocabili in vari generi cinematografici: da quello più commerciale,

²⁹ Altra forma artistica che si è occupata di Beatrice Cenci, cfr. A. Di Stefano, 1999; 2002. Tra queste opere teatrali anche la tragedia *Les Cenci* scritta da Antonin Artaud, rappresentata per la prima volta nel 1935, in cui viene esaltata, ancora una volta, l'ambiguità della figura di Beatrice che fa parte di quella categoria di personaggi tragici “né innocenti, né colpevoli, sottomessi alla stessa amoralità essenziale delle divinità dei Misteri Antichi da cui è nata ogni tragedia” (cit. da C. Vighy, 2002, p. 465). Su quest'opera teatrale di Artaud cfr. anche A. Forbes (2015); J. C. Sánchez León (2003).

³⁰ Si tratta del film francese del 1908 *Beatrix Cenci* affidato allo specialista del teatro filmato, modo di comunicazione a cui il cinema dei primordi si è appoggiato per ampliare il suo pubblico, Albert Capellani e della risposta italiana dell'anno successivo *Beatrice Cenci* con la regia di Mario Caserini che, per aumentare l'impatto emotivo del racconto, venne girato a Castel Sant'Angelo suoi luoghi reali della vicenda e fece uso, fatto inedito in quegli anni, della pubblicità commerciale sui giornali dell'epoca (cfr. C. Vighy, 2002, p. 468 ss.).

²⁸ Sulla vicenda dell'orfana Pierrette adottata dai cugini, ricchi possidenti, i quali la sottomettono, la maltrattano, la mortificano sino a portarla alla dipartita e il mito di Beatrice, cfr. A. K. Mortimer, 2000.

perseguito con buon successo da Baldassarre Negroni con il *Beatrice Cenci* del 1926, ancora nell'era del muto, che non tralasciava anche qualche scena *osé* prontamente censurata e denunciata di immoralità ed anticlericalismo dal Centro Cattolico Cinematografico, a quello del dramma giallo-poliziesco del 1941, con la regia di Guido Brignone, la cui trama è incentrata sulla domanda “chi ha ucciso Francesco Cenci?”; dal cinema cd. di serie B, quantunque oggi alquanto rivalutato a partire dalla riscoperta tarantiniana, del *Beatrice Cenci (Le châteaux des amants maudits)* di Riccardo Freda del 1956, in cui un improbabile Gino Cervi, l'indimenticabile interprete del commissario Maigret e del comunista Peppone, è “costretto a digrignare i denti di Francesco Cenci per farsi prendere sul serio (C. Vighy, 2002, p. 476), al genere horror “impegnato”, tipico degli anni a ridosso del Sessantotto, della pellicola di Lucio Fulci del 1969, il cui il racconto si fa truculento e grandguignolesco, nobilitato dal tentativo di fornire una lettura freudiana all'attrazione morbosa di un padre nei confronti della figlia. Per giungere, infine, al film d'autore a cui appartiene certamente la pellicola più recente sulla saga cenciana, quella di Bertrand Tavernier *Quarto comandamento*, uscita nelle sale nel 1987 e liberamente ispirata alla figura di Beatrice che emerge, peraltro in modo più diretto, dal titolo francese (*La passion Béatrice*). Paradossalmente questa libera ispirazione non ha impedito al regista francese di

produrre il film più attendibile dal punto di vista storico, anche se risulta molto significativa la scelta, che abbiamo già visto in Balzac, di ambientare la vicenda di Beatrice nella Francia del XIV secolo, ovvero in un periodo storico che viene convenzionalmente considerato medioevale. Si tratta di un elemento importante della narrazione collettiva prevalente negli ultimi due secoli sulla vicenda Cenci: la tendenza a confinarla ai cd. “secoli bui” del Medioevo³¹ e, quindi, a fare riferimento ad un immaginario collettivo che ha costruito il Medioevo come un'epoca, al tempo stesso, inquietante ed attraente, misteriosa e seducente, ovvero tutti caratteri spesso presenti nelle narrazioni collettive riguardanti la penalità che si sono succedute nel corso dei secoli.

³¹ Come noto, narrazione che si nutre di miti costruiti culturalmente a partire dall'Illuminismo e ben lontana dalla realtà ricostruibile attraverso la scienza storica, come ci hanno insegnato le lezioni di Alessandro Barbero.

Bibliografia

- Ago Renata (2002), *Il mito di Beatrice e lo statuto delle donne nel Cinquecento*, in M. Bevilacqua, E. Mori, a cura di, *Beatrice Cenci la storia il mito*, Viella, Roma, pp. 309-320.
- Balzac Honoré de (1968), ed. or. 1839, *Pierrette*, Éditions Rencontre, Lausanne.
- Bellabarba Marco (2008), *La giustizia nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari.
- Bevilacqua Mario (2002), *I Cenci. Una famiglia romana nella città del Cinquecento*, in M. Di Sivo, a cura di, *I Cenci nobiltà di sangue*, Colombo, Roma, pp. 129-142.
- Binik Oriana (2014), *Quando il crimine è sublime*, "Rassegna Italiana di Criminologia", 4, pp. 277-290.
- Bonagura Maria Cristina (2002), *Beatrice Cenci nella pittura dell'Ottocento*, in M. Di Sivo, a cura di, *I Cenci nobiltà di sangue*, Colombo, Roma, pp. 389-398.
- Carrabine Eamon (2017), *Historical representations of crime and the criminal*, in "Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice", pubblicazione online, pp. 1-31.
- Cordero Franco (1985), *Criminali. Nascita dei sistemi penali*, Laterza, Roma-Bari.
- Di Stefano Alice (2002), "L'unica mia colpa è di essere nata": rielaborazioni della vicenda di Beatrice nel teatro e nella musica, in M. Di Sivo, a cura di, *I Cenci nobiltà di sangue*, Colombo, Roma, pp. 429-464.
- Di Stefano Alice (2002), *La vocazione teatrale di Beatrice*, in M. Bevilacqua, E. Mori, a cura di, *Beatrice Cenci la storia il mito*, Viella, Roma, pp. 167-172.
- Durkheim Émile (1893, tr. it. 2016), *La divisione del lavoro sociale*, intr. A. Pizzorno, il Saggiatore, Milano.
- Forbes Aileen (2015), *Return of the Cenci: Theaters of Trauma in Shelley and Artaud*, "Comparative Literature", LXVII, n. 4, pp. 394-414.
- Forster Edward Morgan (1991), *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano.
- Ginzburg Carlo (2015), *Paura reverenza terrore*, Adelphi, Milano.
- Graziosi Marina (1993), *Infirmittassexus. La donna nell'immaginario penalistico*, "Democrazia e diritto", 2, pp. 99-143.
- Grossi Paolo (2007), *L'Europa del diritto*, Laterza, Roma-Bari.
- Guerrazzi Francesco Domenico (1853), *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI*, Pisa.
- Habermas Jürgen (2002), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, n. e. a cura di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari.
- Infelise Mario (2002), *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione*, Laterza, Roma-Bari.
- Mazzacane Aldo (2010), *Diritto e miti: il caso di Beatrice Cenci*, "Studi storici", LI, n. 4, pp. 935-965.
- Mazzacane Aldo (2013), *Letteratura, processo e opinione pubblica. Le raccolte di cause celebri tra*

bel mondo, avvocati e rivoluzione, “Rechtsgeschichte”, III, pp. 70-97.

Melville Herman (1942 tr. it.), ed. or. 1852, *Pierre o delle ambiguità*, Einaudi, Torino.

Modesti Adelina (2015), *Elisabetta Sirani 'virtuosa'. Women's Cultural Production in Early Modern Bologna*, Brepols, Turnhout.

Mori Elisabetta (1999), *La Relazione sulla morte dei Cenci. Un falso storiografico?*, in M. Bevilacqua, E. Mori, a cura di, *Beatrice Cenci la storia il mito*, Viella, Roma, pp. 203-217.

Mori Elisabetta (2002), *La famiglia Cenci: il percorso della memoria*, in M. Di Sivo, a cura di, *I Cenci nobiltà di sangue*, Colombo, Roma, pp. 341-367.

Mortimer Armine Kotin (2000), *Myth and Mendacity: Balzac's Pierrette and Beatrice Cenci*, “Dalhousie French Studies”, vol. 51, pp. 12-25.

Ricci Corrado (1923), *Beatrice Cenci*, Treves Editori, Milano, 2 voll.

Sánchez León Juan Carlos (2003), *Séneca y Los Cenci de Antonin Artaud*, in *Histoire, espaces et marges de l'Antiquité: hommages à Monique Clavel-Lévêque*, Besancon, pp. 91-102.

Sbriccoli Mario (2005), *Giustizia criminale*, in M. Fioravanti, a cura di, *Lo stato moderno in Europa. Istituzioni e diritto*, Laterza, Roma-Bari, pp. 163-205.

Surchi Sergio (1957), *La “Beatrice Cenci” di Moravia e il dibattito tra letteratura e teatro*, “Belfagor”, XII, n. 5, pp. 585-587.

Vanon Alliata Michela (1999), *L'innocente colpa. Hawthorne e il fantasmatico ritratto di Beatrice Cenci*, in M. Bevilacqua, E. Mori, a cura di, *Beatrice Cenci la storia il mito*, Viella, Roma, pp. 157-166.

Vighy Cesarina (1999), *Beatrice 6½ ovvero, i film della bella Cenci*, in M. Bevilacqua, E. Mori, a cura di, *Beatrice Cenci la storia il mito*, Viella, Roma, pp. 175-182.

Vighy Cesarina (2002), *Al cinema con Beatrice*, in M. Di Sivo, a cura di, *I Cenci nobiltà di sangue*, Colombo, Roma, pp. 465-482.

Vodret Rossella (1999), *Un volto per un mito, il “ritratto di Beatrice” di Guido Reni*, in M. Bevilacqua, E. Mori, a cura di, *Beatrice Cenci la storia il mito*, Viella, Roma, pp. 131-140.