

Diebstahl/Furto: ein *casus literaris* aus Genderperspektive

Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano/Thea Santangelo/
Linda Schmidt/Elena von Ohlen (Hgg.)

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin
Band 6



Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Die Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin werden vom Italienzentrum herausgegeben. Die einzelnen Bände sind auf unserer Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.fu-berlin.de/italienzentrum

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/22221>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Direktor des Italienzentrums und die Mitglieder des Beirats der Schriften. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor dem Italienzentrum ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite des Italienzentrums. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Schriften des Italienzentrums ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor*innen.

Zitationsangabe für diesen Band:

De Francesco, Siria/Pérez Medrano, Alan/Santangelo, Thea/Schmidt, Linda/von Ohlen, Elena (Hgg.): *Diebstahl/Furto: incasus literaris aus Genderperspektive*. Freie Universität Berlin 2021.

DOI 10.17169/refubium-31398

ISBN 978-3-96110-378-2

Schriften des Italienzentrums – Beirat:

Prof. Dr. Christian Armbrüster

Prof. Dr. Giulio Busi

Prof. Dr. Daniela Caspari

Prof. Dr. Dr. Giacomo Corneo

Prof. Dr. Johanna Fabricius

Prof. Dr. Doris Kolesch

Prof. Dr. Klaus Krüger

Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss

Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Lektorat: Sabine Greiner, Emanuela Mingo, Janna Roisch,
Giuliana Deiana

Freie Universität Berlin

Italienzentrum

Geschäftsführung

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: sabine.greiner@fu-berlin.de

Inhalt

Diebstahl/Furto: ein *casus literaris* aus Genderperspektive

	Seite
Einleitung der Herausgeber*innen	3
Stealing Words: The Re-appropriation of Language in the Work of Grazia Deledda, Anna Maria Ortese and Goliarda Sapienza Alberica Bazzoni (ICI Berlin – Institute for Cultural Inquiry)	7
Der Fall Flora Bonheur. Kaschierte Identität und Facetten eines literarischen Spiels Monica Biasiolo (Universität Augsburg)	16
Reproduktion, Aneignung und Montage. Der weibliche (Text-)Körper in <i>Un ventre di donna</i> von Enif Robert und F.T. Marinetti Thea Santangelo (Freie Universität Berlin)	28
Il ‘ratto’ di Artemisia: il racconto di una vita esemplare Siria De Francesco (Freie Universität Berlin)	38
Da Pinocchio a Riccardo III: intertestualità e rapporti di potere in <i>Nascita e morte della massaia</i> di Paola Masino Beatrice Manetti (Università degli Studi di Torino)	48
“Meglio còlta che còlta”. Sulle tracce del linguaggio e dei modelli letterari di Marisa Madieri Linda Schmidt (Freie Universität Berlin)	55
Il Vangelo secondo Barbara Alberti Oleksandra Rekut-Liberatore (Università Telematica degli Studi IUL, Firenze)	64
Die ungezählten Toten. Feminizid in Roberto Bolaños <i>2666</i> Ana Nenadović (Freie Universität Berlin)	71
‘Un ejercicio de deconstrucción del monstruo’. Laura Restrepo <i>Los divinos</i> im Spiegel der kolumbianischen Medienlandschaft Elena von Ohlen (Freie Universität Berlin)	80
Feminizid, Nessuna più/Ni una más: Bericht und Fiktion Alan J. Pérez Medrano (Freie Universität Berlin)	90

Einleitung

Der vorliegende Band betrachtet die Kategorie des Diebstahls/*furto* als Mechanismus des Schreibens und beleuchtet dessen Funktion in einer Genderperspektive auf die Literatur. Zu diesem Zweck haben wir Schriftsteller*innen und weibliche Textsubjekte aus ihrer literatur- und kulturgeschichtlichen Randstellung in den Mittelpunkt unserer romanistischen Literaturforschungen gestellt und uns aus einer transnationalen Perspektive narrativen Texten des 20. und 21. Jahrhunderts aus Italien und Hispanoamerika genähert. Mit dieser Fokussierung möchten wir weiblichen Stimmen und Perspektiven einen Resonanzraum geben, seien es die Stimmen der Schriftstellerinnen oder diejenigen der diegetischen Protagonistinnen. Mit ihren Texten und ihren Geschichten positionieren sich diese Frauenfiguren in sehr konkreten und sehr unterschiedlichen historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontexten. Die Ergebnisse des Schreibens über weibliche Realitäten sind dementsprechend ausdifferenziert und können nicht auf stereotype Annahmen vereinfacht oder auf genderspezifische Zuschreibungen ihrer Verfasser*innen reduziert werden. Trotz dieser Vielfältigkeit meinen wir dennoch Tendenzen erkennen zu können, die es im Folgenden zu systematisieren gilt. Die hier versammelten Beiträge gehen auf unterschiedliche Weise der künstlerischen Produktion als einem geschlechter- und gesellschaftskritischen Prozess nach, um insbesondere die Marginalisierung von Frauen und Frauenfiguren im literarischen Feld kritisch zu beleuchten. Ein Grundproblem, das Alessia Ronchetti und Maria Serena Sapegno in *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto*¹ unterstreichen, bleibt:

quella sensazione di estraneità, quel sentirsi insieme incluse ed escluse dai meccanismi di produzione culturale 'ufficiale' e da quei luoghi in cui tali processi vengono posti in essere ha lasciato e continua tuttora (nonostante il profondo rinnovamento sociale e culturale avvenuto negli ultimi trent'anni grazie ai movimenti femministi) a lasciare tracce nelle parole, nella scrittura, nelle pratiche delle donne. (RONCHETTI/SAPEGNO 2007: 5)

In diesem Sinn soll der Diebstahl/*furto* als subversive Strategie der Aneignung eines Raums verstanden werden, in dem Frauenfiguren als wahrnehmbare und handelnde Subjekte präsentiert werden.² Die Spuren des Anderen in den Worten, dem Schreiben und den Praktiken von Frauen soll nicht als Schwäche, sondern vielmehr als Stärke verstanden werden. Die kulturelle Erneuerung muss aus einem gemeinsamen Kampf erwachsen und somit ist es das kulturgeschichtliche Phänomen des Diebstahls, das sich für uns am besten im italienischen Begriff des *furto* ausdrückt, welches die Folie unserer literaturwissenschaftlichen Untersuchungen bildet. Dabei möchten wir ähnlich wie Monica Cristina Storini³ im oben zitierten Sammelband vorgehen und die Idee des Partikulären an dieser Stelle übernehmen, um mithilfe unserer Forschungsergebnisse Impulse für weitere literaturwissenschaftliche Studien im Zeichen des Diebstahls/*furto* zu geben, einer Kategorie, die es für eine innovative und gender-orientierte Erzähltextanalyse fruchtbar zu machen gilt.

Diebstahl/*furto* – eine literarische Fallgeschichte aus Genderperspektive

Was meinen wir aber genau, wenn wir im Folgenden von Diebstahl/*furto* als *casus literaris* sprechen? Als Mechanismus textueller Produktion verstanden, kann der literarische Diebstahl/*furto* in unterschiedlichen Dimensionen auftreten. Das Entwenden und Aneignen fremden Eigentums können als literarische Motive im Text auftreten. In solchen Fällen dient der Mechanismus den Figuren zur Befriedigung materieller oder physischer Grundbedürfnisse, während gleichzeitig soziale Ungleichheiten und moralische Konflikte zum

¹ RONCHETTI, Alessia/SAPEGNO, Maria Serena (Hgg.): *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007.

² Zu den subversiven Strategien und literarischen Praktiken des kulturgeschichtlichen Phänomens des Diebstahls, vgl. GEHLACH, Andreas/KIMMICH, Dorothee: „Einleitung“, in: Andreas GEHLACH/Dorothee KIMMICH (Hgg.): *Diebstahl! Zur Kulturgeschichte eines Gründungsmythos*, Paderborn 2018, 7-15: „Die Diebe verfolgen eine andere Strategie: Mit ihnen wird nicht ein bestimmtes Recht und Eigentum angegriffen und abgeschafft oder ersetzt, sondern die Institution des Eigentums, Ordnung und Macht als solche werden in Frage gestellt“ (ebd.: 11-12).

³ STORINI, Monica Cristina: „Donne, teoria e canoni“, in: RONCHETTI/SAPEGNO (Hgg.) 2007: 53-63.

Ausdruck gebracht werden. Dieses Verständnis von Diebstahl spielt in diesem Band zwar nur am Rande eine Rolle, kommt aber dennoch vor, zum Beispiel im ersten Beitrag von Alberica Bazzoni: Sie thematisiert den Diebstahl in Grazia Deleddas Roman *Cosima*. Das Stehlen wird hier zum einzigen (illegalen) Weg der autobiographischen Figur, um ihr Schreiben zu finanzieren und zur literarischen Anerkennung zu gelangen. In den Beiträgen von Ana Nenadović, Elena von Ohlen und Alan Pérez Medrano hingegen spielt nicht primär der Diebstahl eine Rolle, sondern der ‚Raub‘ als eine gewalttätige und patriarchale Handlung. Im Fokus stehen hier Narrationen, in denen Gewalterfahrungen, Verfolgungen, Vergewaltigungen, Folter und Mord von Frauen im Mittelpunkt des Erzählten stehen.⁴ Eine weitere Dimension des literarischen *furto*, die auch unseren Ausgangspunkt darstellt, versteht Diebstahl als Entwendung und Aneignung des fremden Wortes, Textes, Diskurses oder sogar fremder Identität(en), um etwas Eigenes, Neues zu schaffen. Lange Zeit waren Frauen aus der Sphäre des Literarischen und der Kunst ausgeschlossen und sind es oft noch immer. Um einen eigenen Ort in dieser Welt zu besetzen, mussten sie sich das, was nur Männern zustand, (un)rechtmäßig aneignen und für sich produktiv machen. Der Diebstahl/*furto* wird somit zu einer Notwendigkeit, um sich als schreibendes Subjekt zu positionieren, sich Gehör zu verschaffen und den öffentlichen Raum der Kunst zu erobern. Dieser Mechanismus nimmt verschiedene ästhetische Dimensionen an und kommt auf mehreren Ebenen zum Ausdruck. Drei davon haben wir erkennen und clustern können: Die Aneignung fremder auktorialer Identitäten, der textuelle Dialog mit anderen (kanonischen) Literaturen und die intermediale Kommunikation mit anderen Diskursen. Nach diesen drei Aspekten ist der vorliegende Band strukturiert.

Aneignungsmechanismen und auktorialer *furto*

Die ersten drei Beiträge untersuchen die Problematiken, die mit dem Status der weiblichen Autorschaft einhergehen. Es wird der Frage nachgegangen, mit welchen Herausforderungen das weibliche auktoriale Schreiben konfrontiert ist, unter welchen Bedingungen Schriftstellerinnen schreiben und veröffentlichen und wie sich diese *conditio* in den literarischen Texten selbst artikuliert. Denn schon immer wurden Frauen als Autorinnen in die Ecke des autobiographischen, diaristischen Schreibens gedrängt, unter der Annahme, dass sie nur über ihre Realität als Mutter und Ehefrau schreiben könnten. Dichterinnen, Dramaturginnen und Romancières wurde die Fähigkeit abgesprochen, eine der *inventio* entsprungene literaturästhetische Leistung zu erbringen, wie es ihre männlichen Kollegen taten. Sie wurden systematisch aus der Sphäre des *ingenium* ausgeschlossen. Nichtsdestotrotz waren und sind Frauen im literarischen Betrieb stets präsent. Aus den Analysen der ersten drei Beiträge wird deutlich, wie Strategien der Aneignung sehr oft den Beginn des weiblichen Schreibprozesses markieren und diesen auch erst ermöglichen. Wenn – wie Alberica Bazzoni verdeutlicht – der materielle Diebstahl zuerst als literarisches Motiv im Falle Grazia Deleddas verhandelt wird, so verlagert sich der Schwerpunkt der Aneignungsmechanismen in den weiteren untersuchten literarischen Werken: die gestohlene Beute wird immer immaterieller, denn als *casus literaris* geht es um den Diebstahl von Wörtern (*Il porto di Toledo*, Anna Maria Ortese) oder ganzen Textpassagen, die im literarischen Horizont fest verankert sind (*L'arte della gioia*, Goliarda Sapienza) bis hin zur Aneignung fremder auktorialer Identitäten, um überhaupt zu Wort zu kommen und gehört zu werden. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern ist in diesen Aneignungsmechanismen zentral: die aufgestellten Gendergrenzen und die sozialbedingten geschlechtsspezifischen Normen werden immer wieder durchbrochen und umgekehrt, und zwar multidirektional. Wenn Frauen durch Aneignung von männlichen Pseudonymen oder viril-anmutenden Charaktereigenschaften literarische Räume, die nur ihrem männlichen Kollegen vorbehalten waren, durchkreuzen und teilweise erobern, so passiert ähnliches auch in entgegengesetzter Richtung. Wie Monica Biasiolo und Thea Santangelo zeigen, nutzen auch männliche Autoren wie die Futuristen Tavolato und Marinetti einmal mehr das stereotypisierte und normative Bild der schreibenden Frau aus, um ihre eigenen programmatischen Ziele zu erreichen. Marinetti unterzeichnet an der Seite von Enif Robert einen

⁴ Zum Unterschied zwischen Diebstahl und Raub als literarische Motive, vgl. GEHLACH, Andreas: *Diebe. Die heimliche Aneignung als Ursprungserzählung in Literatur, Philosophie und Mythos*, Paderborn 2016.

dezidiert dem weiblichen Körper gewidmeten chirurgischen Roman, *Un ventre di donna*, mit protofeministischer Botschaft, nur um sicherzustellen, wie Thea Santangelo luzide herausarbeitet, dass darin nichts anderes als seine futuristische Vision einer virilen, fruchtlosen, willensstarken, kriegerischen, nicht weiblichen, aber dennoch stark sexualisierten Frau, betont wird. Vermutlich ist es Italo Tavalato, der ein weibliches Pseudonym erfindet, um genau diese marinettianische Frauenvision zu parodieren, wie Monica Biasiolo in Bezug auf das *Diario d'una giovane donna futurista* von Flora Bonheur eingehend und detektivisch untersucht.

Erzählmechanismen und literarischer *furto*

Im zweiten Teil liegt der Fokus auf intertextuellen Bezügen zu anderen literarischen Traditionen und Modellen. In den hier versammelten Beiträgen wird der Diebstahl/*furto* als Erzählmechanismus betrachtet. In Siria De Francescos Beitrag zu Anna Bantis Roman *Artemisia* über die Caravaggesque-Malerin des 17. Jahrhunderts überschneiden sich autobiografische, biografische und fiktive Instanzen dank einer Überlagerung der Figur der Erzählerin mit der der Protagonistin. Die erstere versucht dabei die Stimme der letzteren zu ‚stehlen‘, um über sich selbst zu erzählen. Es wird ein komplexes System von Diebstählen inszeniert, vom *furto* der Person Artemisias durch die *vox auctoris* bis zum literarischen und intertextuellen *furto* der literarischen Tradition. Das Werk tritt dabei in einen Dialog sowohl mit dem Modell des historischen Romans als auch mit den Erzählungen der Kriegszeit und den kritischen Essays von Anna Banti. Der so verstandene literarische Diebstahl/*furto* nimmt in den weiteren Beiträgen sehr unterschiedliche Formen an: Beatrice Manetti beschreibt zum Beispiel Paola Masinos Roman *Nascita e morte della massaia* als ein dichtes Netz von intertextuellen Bezügen, die sowohl mit biblischen Werken als auch den theatralischen Texten Shakespeares dialogieren. Dabei entsteht der Eindruck eines Romans „non solo [...] fatto di altri libri, ma anche, se non soprattutto, [...] scritto contro altri libri“ (Artikel von Beatrice Manetti in diesem Band, S. 50). Der Roman Masinos wird somit zu einer tragikomischen Parodie, die das Leben sowie die Literatur als ein großes, absurdes Machtspiel darstellt. Das Vorzeichen der weiblichen Lebens- und Schreiberfahrungen macht eine Neumodellierung und Neuausrichtung bestehender Literaturtraditionen möglich und erlaubt es, innovative, zuvor ungeahnte oder absichtlich unterdrückte Frauenmodelle zu (re)etablieren. Diese werden nicht nur in Bantis Roman erzählt, in dem, wie De Francesco betont, die Bemühungen Artemisias und der Erzählinstanz darauf abzielen, ein Beziehungsgeflecht außergewöhnlicher Frauen zu bilden. Die Idee einer weiblichen Genealogie und eines weiblichen textproduktiven Handelns finden wir auch in Linda Schmidts Beitrag zu Marisa Madieris Werken *Verde acqua* und *La radura*. In diesen beiden Bildungsromanen sind es die Frauenfiguren, die sich aufgrund ihres Wissensdurstes von ihrer passiven Beobachtungsrolle lösen, selbst aktiv werden und sich schreibend emanzipieren. Der märchenhaften Erzählung *La radura* kommt dabei eine Sonderstellung zu, da die Erzählperspektive eine nicht-menschliche Position einnimmt und damit universell wird. Dadurch gelingt es Madieri eine innovative Perspektive auf feministische Fragen zu werfen, indem sie diese von ihrer traditionell engen Bindung an die weibliche Sexualität und Körperlichkeit löst. Sie führt die von Masino initiierte Abstrahierung der weiblichen Protagonistin von ihrem Frausein fort und gibt weitere Impulse für eine kritische Auseinandersetzung mit stereotypen Geschlechter- und Gesellschaftsbildern und hegemonialen Diskursen.

Medienmechanismen und intermedialer *furto*

In den letzten vier Beiträgen rückt hingegen der Frauenkörper wieder in den Fokus. Dabei spielt insbesondere die (Selbst-)Ermächtigung eine zentrale Rolle, die in Abgrenzung zu und Aneignung von anderen Medien performt wird. Oleksandra Rekut-Liberatore widmet sich hierfür dem Roman *Il Vangelo secondo Maria* von Barbara Alberti, in dem nicht nur intertextuelle Bezüge auf religiöse Hypotexte und Heilige Schriften umgekehrt und hinterfragt werden, sondern vor allem intermediale Beziehungen zu anderen Evangelien in Literatur, Film und Musik scharfsinnig eingearbeitet sind: *Il quinto evangelio* von Mario Pomilio, *Il Vangelo secondo Matteo* von Pier Paolo Pasolini und *La buona novella* von Fabrizio De

André. Anhand ihrer Analysen verdeutlicht Rekut-Liberatore einmal mehr, dass sich Schriftstellerinnen kanonischer Themen und Motive sowie ästhetischer Darstellungsverfahren und Erzähltechniken ermächtigen, um den literarischen Raum herauszufordern. Der Gegenstand der Inbesitznahme fremder Rede stammt in den Beiträgen von Ana Nenadović, Elena von Ohlen und Alan Pérez Medrano aus der einerseits institutionellen und andererseits medialen Berichterstattung, die über sexualisierte Gewalt und Feminizide berichtet. Im Beitrag von Ana Nenadović wird der vierte Teil von Roberto Bolaños epischem Roman *2666* zu diesem Zweck genauer und erstmalig aus feministischer Genderperspektive untersucht. Die dort aufgezählten und aus kühl-distanzierter und forensischer Sicht beschriebenen Feminizide bilden (scheinbar) nur den Hintergrund der Handlung, die in der fiktiven mexikanischen Stadt Santa Teresa, Ciudad Juárez evozierend, spielt. Ana Nenadović zeigt, wie hinter Bolaños Erzählung eine Kritik an der patriarchalen Gesellschaft erkennbar wird, die die sexualisierte Gewalt systematisch und strukturell zulässt. Erst durch die Aneignung und Einbindung forensischer Ausdrucksweisen für die Beschreibungen der Feminizide kann Bolaño die Anonymität, die Serialität, die Uniformität und die Straflosigkeit dieser Verbrechen zum Ausdruck bringen. Die kolumbianische Autorin Laura Restrepo nimmt sich des Falls der siebenjährigen Yuliana Samboní an, der die kolumbianische Presse längere Zeit beschäftigte und das gesamte Land erschütterte. Elena von Ohlen zeigt in ihrem Beitrag wie Restrepo die journalistische Berichterstattung in ihrem Roman *Los divinos* revidiert: Sie dekonstruiert das medial kreierte Monster, um eine gesamtgesellschaftlich verankerte Normalisierung von Gewalt gegen Frauen zu denunzieren. Eine ähnliche intermediale Aneignung (*furto*) beobachten wir schließlich im Projekt *Nessuna più*, in dem aus einer gesellschaftskritischen und respektvollen Perspektive vierzig junge italienische Stimmen die geschlechtsspezifische Tötung von Frauen in ihren Erzählungen thematisieren und gegen den Feminizid Einspruch und Anklage erheben. Die transnationale Verbreitung dieses Projekts als Gegenstand des Übersetzungsprojekts *Ni una más* wird im Beitrag von Alan Pérez Medrano vorgestellt. Diesem folgt ein Vergleich aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in dem einerseits die literarische Aneignung von journalistisch berichteten Feminizid-Fällen durch die Anthologie und andererseits die fiktionale Entlehnung einer sensationalistischen Pressenotiz zu einem Feminizid gegenübergestellt werden. Während sich in Bolaños Werk die Fiktion berichterstattender Erzählmechanismen bedient, beschreibt Pérez Medrano, wie sich die journalistische Berichterstattung hingegen fiktionalisierende Erzählmechanismen aneignet. Dabei wird ein kritischer Blick auf die Möglichkeiten und Grenzen der fiktionalen Verhandlung von Feminiziden – in Literatur und Medien – geworfen.

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis eines zweitägigen Austausches mit Forscher*innen und Studierenden im Rahmen des Workshops *Gender, Autorschaft und Kanonisierung. Der literarische ‚furto‘ als Mechanismus zur Überwindung gender-stereotypisierter Grenzen im Literaturkanon*, der im Januar 2020 an der Freien Universität Berlin stattfand. Das Projekt wurde finanziert durch die leistungsorientierte Mittelvergabe Frauenförderung und Gleichstellung des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften und mit der Unterstützung des Italienzentrums der Freien Universität Berlin durchgeführt.

Wir möchten uns an dieser Stelle bei Alberica Bazzoni, Monica Biasiolo, Beatrice Manetti, Ana Nenadović und Oleksandra Rekut-Liberatore für die Diskussionsbeiträge bedanken sowie beim Italienzentrum für die Aufnahme dieses Bandes in der Reihe der *Schriften des Italienzentrums*.

Die Herausgeber*innen

Stealing Words: The Re-appropriation of Language in the Work of Grazia Deledda, Anna Maria Ortese and Goliarda Sapienza

Alberica Bazzoni (Berlin)¹

“Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it.”
Hélène CIXOUS, *The Laugh of the Medusa*

Introduction

What does it mean to speak and write, when words do not belong to you, but to those who use them to oppress you? This article explores the construction of female authorship in literary works by three 20th-century Italian women writers – Grazia Deledda’s *Cosima* (1937, posthumous), Anna Maria Ortese’s *Il porto di Toledo* (1975), and Goliarda Sapienza’s *L’arte della gioia* (1998, posthumous). Each in their own way, these authors articulate the challenge of appropriating literary discourse and tradition within a deeply male-dominated context, configuring their own speaking act as ‘theft’.

The notion of theft is inherently linked to that of property, and therefore to the very structure and distribution of power within a social order. If language and narrative have the performative power of organising our world by giving it a name, a structure, and a set of roles and rules, to occupy a speaking position entails enormous power – the power to give a name to reality and to define oneself according to one’s own interpretation and desire. Who owns words, stories, the power to represent oneself, and to define the other? In the subject-object economy of a patriarchal social order, the speaking position belongs to men (and to dominant subjects more broadly), while women have been shaped, constructed, and controlled by men’s words and excluded from self-representation. As Panizza and Wood note, “[u]p to World War II, women needed heroic determination first to learn, then to write and then to persist.” (PANIZZA/WOOD 2000: 3). By accessing a speaking position, taking a pen in their hand and becoming producers of discourse, women writers fatally crossed a boundary, ‘stealing’ a role with respect to language that was not meant for them.

The act of writing is thus from the outset connoted as transgressive, as opposed to entitled, a feature that leaves a deep mark on the writers’ self-fashioning as authors and on their texts. The representation of writing as theft by women writers thus takes place within a tension between norm, transgression and subversion of the social order. As such, it provides an insightful key to interpret women authors’ attitude towards language and literary tradition, as well as towards the role of writing within their own personal trajectory of subject constitution as women, as writers, as women writers.² By appropriating words and literary tropes, women writers not only re-signify them, they also challenge the very social system that excluded them from representation in the first place. The notion of stealing shifts from a transgressive act to the re-appropriation of a world – language, the symbolic, desire – that had in fact been first taken away from them.

The notion of theft concomitantly interrogates the relationship between women writers and literary tradition, for it prompts the question of who owns, or does not own, a place in the national literary canon and the keys to grant access to it. Systematically excluded or marginalised from that mnemonic and normative device that is the literary canon, literary works by women unsettle the very notion of canonicity, blurring and displacing genres, hierarchies, and aesthetic values. As an act of re-appropriation of representation, writing plays a crucial role in the process of subject constitution for women, individually and

¹ [ORCID: 0000-0001-5115-493X](https://orcid.org/0000-0001-5115-493X)

² On the relationship between autobiography, subjectivity and gender see SMITH 1993 and ANDERSON 2011; for a fresh investigation of this topic in the context of modern Italian literature, see FANNING 2017 and GAMBARO 2018.

collectively. In the works here considered, writing is inextricably linked to an autobiographical journey towards self-expression and subjectivity.

Taking into consideration the multiple dimensions that the notion of theft interrogates, this article explores the articulation of writing as theft under three main aspects: a material dimension, i.e. physically stealing in order to be able to write; an existential and philosophical dimension, where writing is seen as a transgressive and/or subversive appropriation of a speaking position, with a potential to redefine the representation of the self and the world; and finally, a literary dimension, exploring theft in relation to literary tradition and its creative displacement and reinterpretation.

“Scende in cantina e ruba un litro d’olio”: Grazia Deledda’s *Cosima*

Works by Grazia Deledda show a prominent fascination with transgression, the crossing of boundaries, thresholds, and the perturbing force of desire, especially sexual desire. As Deledda narrates in her autobiographical novel *Cosima*, a sense of transgression impended on her since adolescence, when she experienced two forms of desire that put her into conflict with her surrounding environment: the desire to write and erotic desire. Sharon Wood points out the importance of this transgressive drive in Deledda’s work

The centre of her work is neither social criticism nor psychological pathology but an investigation of the conflict between different ethical orders. If transgression is the crossing of a boundary, it is the moment when the individual reaches that boundary that interests her. (WOOD 1995: 63)

Deledda was born in Nuoro, in a rural area of Sardinia, in 1871, into a family of landowners in tragic decline. Following an almost unimaginable trajectory given the circumstances in which she grew up, Deledda succeeded in publishing some short stories on a Roman magazine, married a man from continental Italy and moved to Rome, where she rapidly became one of the most prolific and appreciated Italian writers, winning the Nobel prize for literature in 1926 (the second Italian writer who achieved that recognition, and the first and only woman in Italy).

Cosima, published posthumously in 1937 by Treves (Deledda died in Rome in 1936), is Deledda’s thinly fictional autobiography. Narrated in the third person, it retains nonetheless a close relationship with the author’s own life. *Cosima* was also Deledda’s third name, and the first edition, published as a serial novel in *Nuova Antologia*, was entitled *Cosima, quasi Grazia*. The novel, which was left unfinished, recounts the protagonist’s childhood and adolescence, her first steps in writing, her family’s vicissitudes, her social environment in the little town of Nuoro, and the material and cultural challenges to her desire to write as well as the repercussions she faced for doing it. In a repressive and deeply patriarchal context, a girl’s wish to become a writer was seen as a threat to her chances of getting married, which was the only sanctioned path for a woman, and brought dishonour to her family. From the start, in *Cosima* writing is inextricably linked to the girl’s ownership of her own body, which belongs to the community and which she claims back by voicing and enacting her own desire. As Hélène Cixous argues, “[b]y writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her” (CIXOUS 2009: 419). The representation of writing in the novel brings together the material conditions that makes it extremely difficult for a girl to write, in line with what Virginia Woolf eloquently argues in *A Room of One’s Own*, and the symbolic level of erotic desire, bringing a powerful physicality into the text:

Ma ancora ci sono, per lei, momenti nei quali il cielo torna a spalancarsi, e un tepore primaverile le scalda il sangue. Ella scrive: piegata sul suo scartafaccio, quando le sorelle tengono a bada la madre, e Andrea è fuori in campagna, e Santus dorme uno dei suoi soliti sonni d’ubriaco, ella si slancia nel mondo delle sue fantasie, e scrive, scrive, per un bisogno fisico, come altre adolescenti corrono per i viali dei giardini, o vanno a un luogo loro proibito; se possono, a un convegno d’amore. (DELEDDA 2012: 108)

In this passage, Deledda describes the practical conditions that need to be in place for *Cosima* to be able to write, which include all her family members being satisfied and busy with themselves. Only then she can carve out a space for herself, a temporary room of her own, in which the sky opens and her blood warms up. Writing is then described as prompted by a corporeal drive and equated to running towards a forbidden

space, an erotic encounter. As Ursula Fanning points out, “Deledda links the erotic and writing insofar as both provide her protagonist with a potential means of escape. [...] Cosima’s writing is presented as absolutely essential to her; there is an urgent physicality in the process of writing, which further links it to the erotic” (FANNING 2017: 159). It is the connection with the erotic sphere that plunges writing into the realm of transgression and “misappropriation”, for through the act of writing Cosima posits herself as a desiring subject instead of subservient object in the community’s patriarchal system.

Interestingly, the inherently transgressive feature of writing is narrated in *Cosima* in connection with a material act of theft. Having no money, the girl steals and sells a litre of olive oil in order to buy a stamp and mail her short story to a magazine in Rome.

Anche lei, nelle sue scritture, combina convegni di amore: è una storia, la sua, dove la protagonista è lei, il mondo è il suo [...]. Il plico del manoscritto è accuratamente involto in tela e carta, con una rete di spaghi che deve resistere al lungo viaggio di terra e di mare: ed è anche raccomandato: tutte spese che Cosima non può sopportare col suo scarso bilancio personale composto dai pochi centesimi che la madre le dà ogni domenica. Ma poiché è necessario andare avanti a tutti i costi, ecco che la scrittrice, la poetessa, la creatura delle nuvole, scende in cantina e ruba un litro d’olio: è facile questa ladroneria. [...] Cosima riceve la somma, in piccole monete d’argento da mezza lira l’una [...]; ha scrupolo, ha paura, anche un po’ di vergogna; ma poi pensa che il fratello Andrea non esita a intascare metà del fitto del bosco e del provento delle mandorle, per sprecarlo col gioco e con le donne, e divide anche lei le monete: metà alla casa, metà alla gloria. È vero che poi rivelò il peccato al confessore, dicendo di aver rubato, senza però riferirne il motivo: e per penitenza digiunò il venerdì e il sabato. (DELEDDA 2012: 108-110)

Theft is here not only a metaphor for appropriating a forbidden role, space and subjectivity, but also a very concrete action that Cosima needs to perform as she has no property of her own. And this theft is placed at the very beginning and core of Cosima’s career as writer, as its enabling condition. Material and symbolic levels converge in the act of theft, a transgressive re-appropriation that allows the young woman to redefine her field of action and expression. In later years, writing will in turn become the main source of sustenance for Deledda, as it was notably for other women writers from the same period, such as Sibilla Aleramo and Matilde Serao, further strengthening the connection between writing and appropriation of an independent position. In this passage, the interconnectedness of material and symbolic levels is represented, ironically, in the contrasting of Cosima’s elevated spiritual purposes and the downward movement of stealing olive oil from the basement, “ecco che la scrittrice, la poetessa, la creatura delle nuvole, scende in cantina e ruba un litro d’olio”. Playing with romantic depictions of genius and inspiration, Deledda is portraying a very concrete situation, showing full awareness of the way in which material and economic conditions dictate a woman’s space for action. Irony also permeates Deledda’s reference to her sense of guilt and her confession to a priest; while she confesses her sin, stealing, she keeps her much more scandalous motives – writing, publishing – for herself. She pays her tribute to social conventions, but she nonetheless re-appropriates what she feels that rightfully belongs to her, with no guilt: the possibility to become a writer. As an old woman and successful writer, Deledda goes back to her past, finally the protagonist and narrating subject of her own story, so that, as Dino Manca notes, *Cosima* “può essere considerato il suo romanzo-testamento, l’opera della rivisitazione e della *riappropriazione* insieme” (MANCA 2019: 51).

If transgression plays a crucial role in Cosima’s formation as a writer, the novel also showcases the repercussions that befall on the woman who transcends her boundaries. When news of Cosima’s published short stories reach her family and spread in the small town, she is harshly reproached for jeopardising her chances to marry and bringing shame to the family. Furthermore, when Cosima’s romantic affair with Fortunio, a young man, is discovered, her brother Andrea beats her up: “E un giorno Andrea [...] a Cosima somministrò una dose di schiaffi e pugni che oltre le membra le pestarono l’anima come il sale nel mortaio” (DELEDDA 2012: 127). The parallel between writing and erotic desire also continues through the punishment endured by the girl. If Cosima was shamed and punished by her family and community as a young woman, Deledda herself suffered from punitive repercussions as a successful writer. She was not forgiven by her native town Nuoro and was never fully accepted by the male-dominated literary establishment of her time, actually attracting harsh criticism and satire. A notable example is the novel *Suo marito* by Luigi Pirandello,

in which the author provides a satirical portrait of a woman writer, Silvia Roncella, behind whom is Deledda herself. Pirandello uses stereotypical sexist tropes of the time, representing women writers as vain, unmarried yet “provate a bastanza e sperimentate nel mondo”, and commenting satirically and bitterly on the emergence of “innumerevoli giovani scrittrici italiane, poetesse, novellatrici, romanzatrici (qualcuna anche drammaturga)” (PIRANDELLO 2014: 1). Pirandello’s satire is in line with several male writers’ and critics’ derogatory judgement of women intellectuals as deviating from their natural social role and appropriating a male position.³ For example, Giovanni Verga defines Matilde Serao an “ermafrodita”⁴, while Italo Svevo undermines the female character of Annetta Maller in *Una vita* by negating her identity as a woman who is invested in literature: “Non era una donna quando parlava di letteratura. Era un uomo nella lotta per la vita, moralmente un essere muscoloso” (SVEVO 1993: 99). In front of women’s appropriation of a male-dominated intellectual sphere, men respond punitively by stripping women of their female identity, in the impossibility of conceiving intellectual sphere and female identity together where the intellect is intrinsically understood as male. Whereas this was stated explicitly in the first half of the twentieth century, women writers are still systematically excluded or marginalised from the literary canon, as is the case with Deledda up to today.⁵ Despite being translated and read all around the world, and despite achieving the highest international literary recognition, Deledda’s work barely features in contemporary Italian literary histories, which keep reproducing patriarchal hierarchies and values.

“A favore di una letteratura come reato”: Anna Maria Ortese’s *Il porto di Toledo*

While for Deledda the theme of transgression plays a central role in the construction of authorship, a defining aspect of Anna Maria Ortese’s is the appropriation of the means of expression, and, through them, the act of giving voice to neglected, repressed and oppressed domains of reality. Ortese’s life was characterised by poverty, displacement, mourning, as well as an absolute dedication to writing. She was a prolific author of novels, reportages, short stories and poetry, and her work engages with the genres of documentary realism and the fantastic, often inhabiting a liminal or blended space between the two. Her appropriation of literary discourse challenges the very epistemic and political foundations of the social order, as it aims to bring an entirely different world to life.

Similarly to *Cosima*, *Il porto di Toledo*, first published in 1975, is a fictional autobiography narrated in the third person. Set in Naples (the real city under the name of Toledo), it recounts the childhood and adolescence of the protagonist, Damasa, her literary apprenticeship and her first experience of erotic desire. Compared to *Cosima*, however, the text departs from realism to delve into an oneiric, poetic and fragmented narrative. Furthermore, it incorporates several texts – poems and short stories – from Ortese’s past, which in the novel are attributed to the protagonist, Damasa, and for which the novel provides a commentary in the style of Dante’s *Vita nova*.

In the 1998 preface to the Adelphi edition of *Il porto di Toledo*, entitled *Anne, le aggiunte e il mutamento*, Ortese dedicates the novel to Anne, an English girl who was convicted of theft, and advances her poetic view of literature as crime:

Un giorno, la sua mente, forse indebolita dal buio, cercò la salvezza. Era il denaro. Non lo aveva, s’ingegnò a fabbricarlo. Al processo, non si difese mai. Sapeva di avere offeso irrimediabilmente la Legge che la voleva nel buio, come suo luogo naturale. E non aveva voce per difendersi. Stette semprezitta. [...]

Fin dall’inizio questo libro è stato dedicato a Anne. [...] Fu, dal mondo, derubata della sua piccola vita. Bisognava restituirle qualcosa, una forma di giustizia, anche se lei non rispondeva più alle voci del mondo. Pensai, forse solo sentii, che bisognava starle vicino, portare il suo carico. Come? Un reato – anche per me – di aggiunta e mutamento era indispensabile. Il luogo non poteva essere che quello dei libri. Avrei scritto qualcosa a favore di una letteratura come reato, reato di aggiunta e mutamento. Cominciò così il mio senso di sfida nei

³ On Italian critics’ judgements and patriarchal values, see BARBARULLI/BRANDI 2015.

⁴ Giovanni Verga, “Lettera a Paolina Greppi”, cit. in BARBARULLI/BRANDI 2015: 102.

⁵ On the Italian literary canon and women writers, see CRISPINO 2015; RONCHETTI/SAPEGNO 2007; COX/FERRARI 2011; BAZZONI 2021.

confronti dei possibili lettori di *Toledo*. Avevo dato il via a una falsa autobiografia, ma questo era il meno. Avevo, soprattutto, impiantato una discussione *sul mutamento e le aggiunte*. (Questa era la parte con Anne). La vecchia natura delle cose non mi andava. Inventai dunque una me stessa che voleva un'aggiunta al mondo, che gridava contro la pianificazione ottimale della vita. Che vedeva, nella normalità, solo menzogna. Che protestava contro il soffocamento del limite, esigeva pura violenza e nuovo orizzonte. (ORTESE 1998: 3)

In this dense and rich preface, Ortese articulates several interrelated points that make up her vision of literature as salvific and subversive, again linking material and symbolic aspects of theft. Anne, an emblematic figure of subalternity to whom Ortese dedicates her novel, lives in poverty and silence, in the place where the Law wants to keep her, but in order to survive she steals. Having no language to resist and denounce the injustice of the Law, she is robbed (“derubata”) of her life by society. Ortese’s writing is therefore configured as a reparatory and subversive act, which challenges the social order by giving voice to an oppressed world that cannot speak. Ortese’s writing parallels Anne’s theft, but by appropriating language it also strives to transform the representation of reality. Writing is conceived as a subversive crime of “aggiunta e mutamento”, an addition to and transformation of an unjust, oppressive and violent social and symbolic order. The process of appropriation of discourse is described in violent terms that equal the violence of oppression, as a powerfully disruptive and imaginative action. Throughout the novel, the protagonist Damasa tenaciously looks for a new language, one that is capable of bringing to light effaced elements of reality and of giving voice to the voiceless, as Ortese does throughout her whole *oeuvre*. In engaging with writing, Ortese also claims a space for self-expression and reappropriation of her own life, establishing a close relationship between writing and the construction of subjectivity.

One of the structures that *Il porto di Toledo* transforms creatively is that of autobiography as a teleological narration of a knowable self, and its logocentric premises.⁶ The novel is in dialogue with literary autobiographical tradition and especially with the model of Dante’s *Vita Nova*, also a form of autobiographical reconstruction of the author’s initiation in love and language through a self-reflexive commentary on poems from the past. However, the teleologically ordered structure of *Vita Nova* is disrupted in *Il porto di Toledo*, as Damasa does not speak from a position of achieved understanding and maturity, and ultimately does not compose her past emotions, experiences and literary production into any crystallised final meaning. As Cosetta Seno Reed points out,

L’identità e la scrittura sono alcuni degli argomenti su cui Ortese riflette a proposito della sua storia *toledana*, e non a caso, in quanto essi delineano l’identità della stessa pratica autobiografica, ma anche in quanto è attraverso questi temi che si può giungere a compiere un’operazione letteraria altamente originale il cui risultato, sebbene non programmato, consiste in ultima analisi nello scardinamento dei dogmi della tradizione logocentrica. (SENO REED 2017: 159)

Dedicated to the little and voiceless thief Anne, *Il porto di Toledo* is thus also an operation of theft from literary tradition which produces a subversion of the order on which that tradition rests, a “crime of addition and transformation” through which the author can create “uno ‘spazio’ nuovo in cui costruire la sua nuova espressività” (SENO REED 2017: 152).

“Erano sue, solo sue. Le aveva rubate”. Goliarda Sapienza’s *L’arte della gioia*

Goliarda Sapienza was born in Catania, Sicily, in 1924, daughter of Maria Giudice, a feminist and socialist activist and trade union leader, and Peppino Sapienza, a socialist lawyer. Before becoming a writer in the 1950s, Sapienza trained as an actress in theatre and cinema, went through depression, two suicide attempts and electroshock therapy. Her major novel, *L’arte della gioia*, written in the 1970s, was rejected by several

⁶ In this, Ortese joins a large body of texts by women writers which engage with the autobiographical genre in order to give voice to a subjectivity in the making, rather than providing a retrospective account of a fixed self. See for example the notion of “novel of becoming” elaborated in FORTINI/BONO 2007, and that of “constructing subjects” in FANNING 2017.

publishers as it was considered too subversive or impossible to place on the editorial market.⁷ It was published by Stampa Alternativa in a small print-run after Sapienza's death, meeting popular success and critical recognition in France, Germany and Spain, and only later in Italy, with the Einaudi edition in 2008.⁸

Having been raised in a socialist and feminist environment in the context of deeply Fascist and Catholic Sicily, to Sapienza the social order has the face of oppressive normativity and patriarchal power. Such an anti-normative position and predilection for the margins are not only professed by Sapienza on an intellectual level but are also experienced first-hand in her own life. In 1980, frustrated at her failed attempts at publishing *L'arte della gioia* and verging on poverty, Sapienza steals jewelry from a wealthy friend and is convicted of theft, spending a few days in prison. That experience forms the basis of two novels dedicated to prison and its inhabitants, *L'università di Rebibbia* (1983) and *Le certezze del dubbio* (1987). In her life as much as in her writings, Sapienza voices a radically anti-normative stance and shows a clear preference for marginalised spaces and identities, including LGBTQ+ people, political dissidents, drug addicts and outlaws – that “masnada di bucanieri che in un modo o nell'altro non s'è piegata ad accettare le leggi ingiuste del privilegio” (SAPIENZA 1983: 72).

L'arte della gioia is Sapienza's major novel. Narrated mostly in the first person, but occasionally switching to third-person narration, it is the fictional autobiography of Modesta, the protagonist, who was born in Sicily in 1900. The novel recounts Modesta's life, from her first experiences of poverty, rape and sexual pleasure as a child, to her upbringing in a convent, her rise to power within an aristocratic family, and her experience of love, sex, intellectual discovery, politics, prison and mourning as an adult woman. The whole novel is centred on Modesta's search of “the art of joy”, an ethics of freedom, pleasure, relationships of care and anarchism that rests on a constant exercise in self-reflection and the rejection of any normative structure. Unlike Cosima and Damasa, Modesta as a character does not make writing and language the very centre of her life; however, as Modesta is also the narrator of her own story, writing and language are an equally central element of subject formation. This is particularly evident in the way in which Modesta's discovery of written language as an adolescent in a convent is narrated:

Ma dopo, la voce di madre Leonora, ricomposta nella sua dolcezza di sempre, avrebbe ricominciato a dire parole belle, come infinito, azzurro, soave, celestiale, magnolie... Che belli i nomi dei fiori: gerani, ortensie, gelsomino, che suoni meravigliosi! Ora poi che le scriveva le parole lì sul bianco della carta, nero su bianco, non le avrebbe perdute più, non le avrebbe dimenticate più. Erano sue, solo sue. Le aveva rubate, rubate a tutti quei libri per bocca di madre Leonora. (SAPIENZA 2008: 21)

In this passage, as in Deledda's and Ortese's works, the appropriation of language by a young woman is described as theft, as Modesta steals words from the world and makes them her own, with a nourishing and empowering effect. Furthermore, once again the appropriation of language takes place concomitantly with an experience of erotic desire, for Modesta feels attraction and love for Mother Leonora, and also rediscovers the pleasures of masturbation. Later in her life, when Modesta is an adult woman, her relationship with language deepens and transforms. Emphasis shifts from stealing words, taking their meaning for granted, to their deconstruction and resignification, as Modesta draws a clear connection between language and the oppressive, normative world it represents.

Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore, esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove, e soprattutto scartare per non servirsi più di quelle che l'uso quotidiano adopera con maggiore frequenza, le più marce, come: sublime, dovere, tradizione, abnegazione, umiltà, anima, pudore, cuore, eroismo, sentimento, pietà, sacrificio, rassegnazione. Imparai a leggere i libri in un altro modo. Man mano che incontravo una certa parola, un certo aggettivo, li tiravo fuori dal loro contesto e li analizzavo per vedere se si potevano usare nel “mio” contesto. (SAPIENZA 2008: 135)

⁷ See PELLEGRINO 2016.

⁸ See HERNÁNDEZ 2012.

As for Ortese “normalità” is “menzogna”, for Modesta conventional language is a lie, in that it enforces a normative vision of reality and masks it as objective. In her appropriation of language, Modesta claims the right to challenge its alleged neutrality and objectivity, specifically in relation to the semantic field of traditional ethical duties and virtues. Similarly to Ortese, Modesta seeks to disrupt an established social and symbolic order, giving voice to another vision of reality that is anchored to her own positionality, her “own” context.

Modesta’s deconstructive approach to language exemplifies Sapienza’s own take on language and literary tradition in *L’arte della gioia*. In addition to experimenting intensely with language, narrative structures and genres, the novel contains several literary ‘thefts’, which produce a subversive and often ironic effect. An example of such an ironic reuse of literary tradition is Sapienza’s multiple references to Dante.⁹ Dante is cited explicitly and referred to implicitly throughout the novel, as one of Sapienza’s fundamental models. A reference to Dante, the irony of which is hardly lost on the reader, is the use of the name “Beatrice”, Dante’s object of love and theological mentor in *Paradiso*, and, in *L’arte della gioia*, the young woman with angelic features who acts as a guide to Modesta when she arrives in the Brandiforti’s villa. Playing with the role of Dante’s Beatrice as the poet’s guide towards divine love, in *L’arte della gioia* Beatrice is the young woman who initiates Modesta in the paradisiac experience of lesbian sex:

Così, per la prima volta in vita mia, fui amata amando, come dice la romanza. [...] Abbandonandomi a lei, uscivo da quell’inferno di dubbi e bende e muri di lava. Il convento s’allontanava quando la fissavo negli occhi, sprofondava dietro di me e rivedevo le stelle. Che fosse quello il paradiso, l’amore? Non sapevo cosa significasse quella parola: “Amor che muove il sole e l’altre stelle”. (SAPIENZA 2008: 80)

The passage refers to Dante’s *Commedia*, and specifically to the poet’s departure from hell in the closing line of *Inferno*, “E quindi uscimmo a riveder le stelle” (Dante, *Inferno* XXXIV, 139), paralleled by Modesta’s progressive liberation from oppressive life in the convent. It also cites Dante’s most famous description of God, “Amor che muove il sole e l’altre stelle” (Dante, *Paradiso* XXXIII, 145), which Modesta steals from its original context and applies to interpret her own experience, her sexual and romantic relationship with Beatrice. Tradition is here appropriated and playfully subverted by Sapienza, who through such a displacement and recontextualisation of Dante’s words, is able to convey new meaning, one that creates an ironic friction with the values and worldview of that tradition.

Conclusion

In the course of the twentieth century, women writers emerge prominently on the Italian literary scene. Such a presence, however, is profoundly conflictual, and remains so to this date. This article has investigated the construction of an authorial voice and the representation of the relationship with language in three works by female writers, Grazia Deledda’s *Cosima*, Anna Maria Ortese’s *Il porto di Toledo*, and Goliarda Sapienza’s *L’arte della gioia*, evidencing how all three authors show a sustained fascination with the theme of theft and conceptualise their own writing in terms of transgression. Their appropriation of the means of expression is a subversive act that puts them in conflict with social norms. Within the context of existing scholarship on authorship and gender, the notion of theft thus proves to be a particularly productive one, in that it highlights the initiatory transgression involved in the act of writing and the writers’ conflicting relationship with their social and symbolic order. It also serves to foreground the unequal distribution of access and entitlement to the production of discourse, which is configured as the property of men. As Sharon Wood notes, “[w]omen have until very recently had to do battle with the view that writing is not a suitable occupation for a woman, and that the work they produce is necessarily different – hence lesser in value – to that of men” (WOOD 1993: 1).

In constructing their own authorial position, Deledda, Ortese and Sapienza engage with a language and a cultural tradition that have constructed women as silent object of discourse, and they challenge and subvert its normativity. An example is the authors’ engagement with the model of Dante. Ortese adopts the structure

⁹ The relationship between Sapienza and Dante is still uncharted territory that would arguably deserve closer attention.

of Dante's *Vita Nova*, assembling texts from the past and framing them within an autobiographical commentary. However, the same model is undermined by Ortese from within, as she does not subscribe to any final understanding or attribution of meaning to her past, and creates instead "[u]n nuovo genere letterario che le consente, contemporaneamente, di sfidare il canone e di porsi in relazione con il futuro." (SENO REED 2017: 154). Sapienza also steals names and lines from Dante, ironically displacing the poet's words from the context of divine love to that of homoeroticism. Finally, the article has also pointed out a recurring link between writing and erotic desire, as all three authors portray the discovery and appropriation of language in connection with an experience of eroticism. Subjectivity, language and self-expression go hand in hand with women's re-appropriation of their own bodies and the possibility to experience and express erotic desire. Stealing words, the three young women represented in these texts, Cosima, Damasa and Modesta, all defiantly take back what had been first stolen from them: their voice, their bodies.

References

- ALIGHIERI, Dante: *Vita Nova*, Guglielmo GORNI (Hg.), Torino 1996.
- ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia*, Natalino SAPEGNO (Hg.), Scandicci 2004.
- ANDERSON, Linda: *Autobiography*, New York 2011.
- BARBARULLI, Clotilde/BRANDI Luciana: “La biografia di un’idea”, in: Anna Maria CRISPINO (Hg.): *Oltre canone Generi, genealogie, tradizioni*, Roma 2015, 89-108.
- BAZZONI, Alberica: “Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell’italianistica”, in: Guido MAZZONI/Simona MICALI et al. (Hgg.): *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Firenze 2021, 139-162.
- BONO, Paola/FORTINI, Laura (Hgg.): *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*, Roma 2007.
- CIXOUS, Hélène: “The Laugh of the Medusa”, in: Robyn WARHOL-DOWN/Diane PRICE HERNDL (Hgg.): *Feminisms REDUX: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, NJ 2009, 416-431.
- CRISPINO, Anna Maria (Hg.): *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma 2015.
- COX, Virginia/FERRARI, Chiara (Hgg.): *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, Bologna 2011.
- DELEDDA, Grazia: *Cosima*, Nuoro 2012 [1937].
- FANNING, Ursula: *Italian Women’s Autobiographical Writings in the Twentieth Century: Constructing Subjects*, Madison 2017.
- GAMBARO, Elisa: *Diventare autrice*, Milano 2018.
- HERNÁNDEZ, María Belén: “La fortuna letteraria de *L’arte della gioia in Europa*”, in: Giovanna PROVIDENTI (Hg.): *‘Quel sogno d’essere’ di Goliarda Sapienza*, Roma 2012, 99-113.
- MANCA, Dino: “La genesi del testo e la filologia redazionale. Volontà d’autore, mediazione editoriale e critica delle varianti. Esempi di filologia deleddiana”, in: *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 4/2 (2019) 27-60.
- ORTESE, Anna Maria: *L’iguana*, Milano 1986 [1965].
- ORTESE, Anna Maria: *Il porto di Toledo*, Milano 1998 [1975].
- PANIZZA, Letizia/WOOD, Sharon (Hgg.): *A History of Women’s Writing in Italy*, Cambridge 2000.
- PELLEGRINO, Angelo (Hg.): *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell’Arte della gioia*, Roma 2016.
- PIRANDELLO, Luigi: *Suo marito*, Firenze 2004 [1911].
- RONCHETTI, Alessia/SAPEGNO, Maria Serena (Hgg.): *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007.
- SAPIENZA, Goliarda: *L’università di Rebibbia*, Milano 2006 [1983].
- SAPIENZA, Goliarda: *L’arte della gioia*, Torino 2008 [1998].
- SENO REED, Cosetta: “‘Partire da sé e non farsi trovare’. *Il Porto di Toledo*: storia di un’Autobiografia fantastica”, in: *Modern Language Notes* 122, 1 (2007) 148-166.
- SMITH, Sidonie: *Subjectivity, Identity and the Body*, Bloomington, Indiana 1993.
- SVEVO, Italo: “Una vita”, in: Mario LAVAGETTO (Hg.): *Romanzi*, Torino 1993 [1892].
- WOOD, Sharon (Hg.): *Italian Women’s Writings*, Manchester 1993.
- WOOD, Sharon: “Taboo and Transgression in Grazia Deledda”, in: Sharon WOOD: *Italian Women’s Writings 1860-1994* (Athlone Press), London 1995, 58-73.
- WOOLF, Virginia: *A Room of One’s Own*, Malden 2015 [1929].

Der Fall Flora Bonheur. Kaschierte Identität und Facetten eines literarischen Spiels

Monica Biasiolo (Augsburg)

*Für K.
iniezione futurista di vita*

1. Identität, *memoria*, Misogynie und Geschlecht als Identifikationskategorie

Mutati i termini comportamentali, cambiano di conseguenza anche gli autoritratti letterari femminili. Un nuovo linguaggio secco e sintetico, una nuova visione globale, la scomparsa d'antichi tabù formali veicolano [...] [la] descrizione della protagonista del *Diario di una giovane donna futurista*, uscita dalla penna di Flora Bonheur [...].

Il modello femminile futurista non è monolitico o statico.

Con l'evoluzione del movimento muta anche il modo delle donne di esprimere la propria natura. A metà degli anni Dieci la donna ideale è associata alla figura dell'Amazzone. Tra gli anni Venti e Trenta a quello dell'Ardita e Temeraria. Negli anni Quaranta la stessa moglie di Marinetti, Benedetta, sarà la portabandiera di un invito al ritorno all'ordine e ai valori familiari. (COSSETA 2000: 21)

Wenngleich diese Behauptungen von Cosseta, der mit *Diario d'una giovane donna futurista* ein noch nicht entschlüsseltes Werk des beginnenden 20. Jahrhunderts zitiert, im vorliegenden Aufsatz relativiert werden, ist eines nicht zu leugnen: Die futuristische Frau folgt mehr als nur einem einzigen Modell. Tatsächlich lässt die Analyse der Biografien der Frauen, die Geschichte im Futurismus gemacht haben, sowie deren Referenzprototypen die Vielfalt der Archetypen und Mythen deutlich erkennen, aus denen diese schöpfen, um Orte der *memoria* zu schaffen, die ein Zeugnis des Bewusstseins der neuen Frau ablegen. Entsprechende Profile wurden von Wissenschaftlerinnen wie Claudia Salaris, Lucia Re, Lea Vergine, Silvia Contarini, Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, Valentina Mosco und Cecilia Bello Minciocchi zusammengetragen (SALARIS 1982; RE 1989; VERGINE 2005; CONTARINI 2006; BENTIVOGLIO/ZOCCOLI 2008; MOSCO 2009; BELLO MINCIACCHI 2012). Der Facettenreichtum der außergewöhnlichen, bis heute nahezu unbekannten Persönlichkeiten rechtfertigt die Frage, ob es zulässig sei, diese in einen einzigen weiblichen Futurismus zusammenzufassen oder ob dieser in ein komplexeres und artikulierteres System einzubetten sei, als bisher von der Mehrzahl der Expert*innen vertreten. In dieser Hinsicht sei angemerkt, dass „[l]e futuriste [...] non formarono mai un gruppo strutturato“ (MANGHETTI 2003: 114). Die Einordnung ist insbesondere für die Figur von Flora Bonheur zu bestätigen, deren Zugehörigkeit zum weiblichen Futurismus noch umstritten ist und die im Folgenden behandelt werden soll.

Erste Antworten in Bezug auf den Anteil der Frauen an der futuristischen Bewegung geben die dem weiblichen Universum gewidmeten Anthologien, u.a. diejenige von Giancarlo Carpi, der die Leserschaft bereits auf der vorderen Innenseite informiert, dass „[t]ra i movimenti artistici della prima metà del Novecento, il futurismo fu quello con la più significativa presenza femminile“ (CARPI 2009) und dies geschehe „al di là del disprezzo ostentato da Marinetti e nonostante le barriere imposte dalla società dell'epoca“ (CARPI 2009: vordere Innenseite des Umschlags; vgl. außerdem BELLO MINCIACCHI 2007; MOSCO/ROGARI 2009).

Das Gründungsmanifest definiert die Position des Futurismus gegenüber Frauen plakativ: „Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna“ (MARINETTI 1909 in BIROLI 2008: 14).¹ Auch die Distanzierung vom Feminismus wird dort explizit ausgedrückt (MARINETTI 1909 in BIROLI 2008: 14). Provokativ, entweihend und polemisch gibt der konstitutive Akt der futuristischen Avantgarde in Punkt 9 und Punkt 10 vor, das weibliche Geschlecht pauschal und *a priori* ausschließen zu wollen (vgl. u.a. BIASIOLO 2018). Diese Aussage relativiert allerdings Marinetti selbst u.a. in *Come si seducono le donne*, ein Büchlein mit

¹ Erstveröffentlichung in *Giornale dell'Emilia*, Bologna, 05.02.1909.

„inclinazioni sessiste e iperboliche“ (BELLO MINCIACCHI in MARINETTI 2015: 11),² das einen Dekalog des von seiner Avantgarde verabscheuten Frauentypus liefert: Die Frau, die „imbavagli[a] il pensiero e lo slancio dell'uomo con il [...] moralismo ipocrita e clericaleggiante“; „la donna dei romanzi di Fogazzaro [...] [,] dei romanzi di D'Annunzio“ (MARINETTI 2015: 158, 159). Letztere Position findet sich – zumindest auf den ersten Blick wahrscheinlich unerwartet – auch bei Valentine de Saint-Point, Autorin des *Manifesto della donna futurista* und des *Manifesto futurista della Lussuria* (DE SAINT-POINT 1912; 1913 in BIROLI 2008: 46-50, 71-74): Die Urgroßnichte des französischen Dichters Alphonse de Lamartine, Muse für Alphonse Mucha und Auguste Rodin, die Fechten übt, sich mit Okkultismus und Spiritismus befasst und in den unwahrscheinlichsten Kleidern mit großem Geschick auf mit orientalischen Parfums geschwängerten Bühnen tanzt, lehnt in ihrem *Manifesto della donna futurista* ebenfalls die ‚donna ninno‘ und „donna da ‚chiaro di luna‘“ ab: jene, die den Mann anämisch, apathisch und unproduktiv macht. Über die sich damals verbreitende Emanzipation der Frau, gegenüber der Marinetti in *primis* Stellung genommen hatte (MARINETTI 2015: 159), notiert sie: „Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamati dal Femminismo. L'accordar loro questi diritti non produrrebbe alcuno dei disordini augurati dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso d'ordine“ (DE SAINT-POINT 1912 in BIROLI 2008: 48).³

Mit ihrem exzentrischen Lebensstil und „der Forderung, die ursprünglichen ‚Instinkte‘ der Frau wieder freizulegen“ (SCHMIDT-BERGMANN 1991: 124), hebt sich Valentine de Saint-Point gegen Benedetta ab, Marinettis Lebenspartnerin und selbst eine vielseitige futuristische Künstlerin. Benedetta, neben u.a. Depero, Prampolini und Fillia Unterzeichnerin des *Manifesto dell'Aeropittura* von 1929 (MARINETTI, BALLA, DEPERO *et al.* 1929 in BIROLI 2008, 199-202), verkörpert zwar die Rolle der Frau und Mutter, ist aber auch diejenige, die „con il solo nome di battesimo [signiert]“ und das „le consente di ‚sfuggire [...] al pericolo di venire considerata, sul piano del lavoro, una semplice proiezione del marito‘“ (MOSCO 2009: 246; ZOCCOLI 2000: 7); Marinetti, der für sie sowie für Enif Robert die Rolle eines Mentors bekleiden wird, wird nicht umsonst Benedetta, deren Genie er früh erkannt hatte, als „mia eguale e non discepola“ bezeichnen (MARINETTI in CAPPA MARINETTI 1998: 124).

Die Beteiligung futuristischer Frauen an der Erstellung von futuristischen Manifesten sowie *tavole parolibere* beschränkt sich aber nicht auf die Ehegattin des ‚Ordnungsstörers‘ Marinetti, die mit ihrer *sintesi grafica Spicologia di 1 uomo* (CAPPA MARINETTI 1919) eins der bemerkenswertesten Beispiele für *free-word pictures* liefert: In Bezug auf die Produktion von *tavole parolibere* denke man nur an Enrica Piubellini oder Emma Marpillero, die Teil des Kreises der Mitarbeiterinnen an der Zeitschrift *L'Italia futurista* sind, in dessen Rahmen auch Shara Marini, Jean-Jacques, Magamal, Irma Valeria, Fanny Dini, Mina della Pergola, Fulvia Giuliani, Rosa Rosà und Enif Robert ihre Tätigkeit ausüben und in dem *last but not least* als Seele der Gruppe Maria Ginanni wirkt, in Marinettis Worten „la più grande miniera di radio“ (MARINETTI 1917b) oder auch „prodigioso cervello chiuso nella testa più femminile“, laut Settimelli (SETTIMELLI 04.03.1917). Weibliche Autorinnen nehmen im Futurismus also in der Praxis keine sekundäre Rolle ein: Sie unterzeichnen Artikel, veröffentlichen Gedichte und grafische Werke und schrecken nicht davor zurück, kritische Urteile über Gemeinplätze zu äußern, sowie über soziale und politische Ideen.

In der Liste der bisher zitierten Namen von Futuristinnen ist jedoch einer nicht verzeichnet: derjenige von Flora Bonheur, hinter dem sich – so die hier vertretene These – in Wahrheit ein männlicher Autor verbirgt.

² Das Original von Marinetti erscheint 1917 im Florentiner Verlag Edizioni da Centomila Copie (MARINETTI 1917a).

³ Unter Bezugnahme auf und Neubewertung einer präzisen Genealogie von Beispielen und Archetypen vertritt Valentine de Saint-Point das folgende neue Modell der Frau: „Le donne sono le Erinni, le Amazzoni; le Semiramide, le Giovanna d'Arco, le Giovanna Hachette; le Giuditta e le Caroline Corday; le Cleopatra e le Messalina, le guerriere che combattono più ferocemente dei maschi, le amanti che incitano, le distruggitrici che spezzando i più fragili contribuiscono alla selezione, mediante l'orgoglio o la disperazione, la disperazione che dà al cuore tutto il suo rendimento“. (DE SAINT-POINT 1912 in BIROLI 2008: 47)

Die Biografien vermögen nur wenig von dieser ‚Autorin‘ zu berichten, deren Identität meist mit nur einem einzigen Werk, *Diario d'una giovane donna futurista*, verknüpft ist, laut Valentina Mosco „un romanzetto erotico-sentimentale tipicamente futurista che contiene anche qualche esempio di parole in libertà“ (MOSCO 2009: 276). Auch Nachschlagewerke und Archivmaterialien beschränken sich auf Hypothesen und mehr oder weniger akzeptable Interpretationen.

2. Flora Bonheur und das Tagebuch einer jungen Frau

Es ist u.a. der Verdienst von Barbara Meazzi, die Forschung über Flora Bonheurs Leben und Werk angestoßen zu haben (MEAZZI 2008), die neben Mari Annetta nicht nur unbekannt blieb, „ma nemmeno conobbe [...] un minimo di notorietà, nonostante i curiosi contenuti“ ihrer literarischen Produktion (MEAZZI 2011: 126). Ambiguitäten und Besonderheiten sind im Fall von Bonheur an mehreren Stellen eingelagert: Diese betreffen nicht zuletzt die Frage nach der Datierung des in Bologna veröffentlichten, aus zwei Heften bestehenden Tagebuchs, welches Meazzi zwischen Ende 1913 und dem ersten Halbjahr 1914 situiert (MEAZZI 2008; BONHEUR o. D.), während Domenico Cammarota die Veröffentlichung der Bände nicht früher als 1917 verortet (MEAZZI 2008: 191; CAMMAROTA 2001: 154).

Die Titel beider Hefte (*L'amore per il marito* – N. 1 und *L'amore per l'amante* – N. 2) deklarieren bereits publikumswirksam deren jeweiligen Inhalt, sowie das Wechselspiel zwischen ihnen. Das Diptychon, unter dem Titel *Diario d'una giovane donna futurista* zusammengefasst, verdient Aufmerksamkeit aber nicht nur deswegen, sondern auch für den von Luigi Bignami entworfenen grafischen Teil, der laut Lasker-Ferretti „in dialogue with the iconography of the popular erotic postcard“ steht, dafür aber „often in conflict with Bonheur's text“ (LASKER-FERRETTI 2012: 1). Salaris betrachtet die Existenz von „altri fascicoli del *diario* riguardanti altri argomenti“ als wahrscheinlich, was „lascerebbe intendere il numero 1 stampato in copertina“; jedoch wird bedauert, dass „per ora non se ne ha alcuna traccia“ (SALARIS 1982: 257). Nahezu außer Zweifel steht, dass der Name der Verfasserin ein Pseudonym sei, wahrscheinlich ausgehend von der auf Tierporträts spezialisierten französischen Malerin Rosa Bonheur (MEAZZI 2008: 192-193). Diese besaß schon zu Lebzeiten aufgrund ihres nonkonformistischen Denkens und Handelns einen zweifelhaften Ruhm: In damaligen Biografien wurde sie u.a. als „petit diable femelle, occupé sans cesse à lutiner ses compagnes et ses maîtres“ bezeichnet, die, ähnlich George Sand, skandalös in Männerkleidern in der Öffentlichkeit auftrat (LEPELLE DE BOIS-GALLAIS 1856; DE MIRECOURT 1856: 22, 52; vgl. auch MEAZZI 2008: 193), wobei zwischen ihr und der in der Pariser Kulturszene sehr berühmten Schriftstellerin auch starke Unterschiede hervorgehoben werden (DE MIRECOURT 1856: 52). Was als besonders bemerkenswert hervorsticht, ist, dass der ein Verwandtschaftsverhältnis zu dieser provokativen Lebenseinstellung implizierende Nachname in beiden Fällen, d.h. bei Rosa sowie bei Flora Bonheur, mit einem suggestiven, eine traditionelle weibliche Note erkennen lassenden Vornamen korrespondiert, der vielfältige Interpretationen als glückspendendes Naturwesen erlaubt. Im zweiten Fall erfolgt außerdem eine semantische Ausdehnung des Ausgangsnamens und demzufolge eine *transformatio* bzw. *dissimulatio* des *pars pro toto* in *toto*. Meazzi stellt die Hypothese auf, dass beide Hefte eine „prova giovanile di scrittura“ von Rosa Rosà seien, was aus „le allusioni all'immagine dei cugini seduttori, il bovarismo, la sbrigatività della seduzione, alcuni tratti dei caratteri della protagonista, finanche la scelta del disegnatore e della casa editrice“ entspringe (MEAZZI 2011: 128).

Zu berücksichtigen ist, dass Marinetti, auf dessen Namen im *Diario* explizit Bezug genommen wird (BONHEUR AFP 2011: 9),⁴ Flora Bonheur nicht zu den Mitgliedern der Gruppe zählt, ein *appunto* seines Tagebuchs vom Juni 1918 bestätigt allerdings, dass er in den Besitz eines „opuscolo commerciale Rosa Bonheur“ kam, „donna futurista con caricatura semi oscena di parole in libertà“ (MARINETTI 1987: 266), was den einzigen Hinweis seitens des Vaters des Futurismus auf die angebliche Autorin des *Diario* und deren zweibändiges Werk darstellt. Gleichzeitig bezeugen beide Broschüren aber wiederum profundes Wissen über futuristische Erzählmodalitäten und Verhaltensmodi, die sie jedoch auch persiflieren. Der Erscheinungsort

⁴ Zit. nach dem von MEAZZI herausgegebenen Band *L'arte futurista di piacere*. Von jetzt an als BONHEUR AFP abgekürzt, gefolgt von den jeweils betreffenden Seitenzahlen.

und Bignami als Illustrator, der bereits für ein Cover von Settimelli und ein Buch von Mari Annetta gezeichnet hatte, geben relevante Indizien für einen möglichen Hintergrund, vor dem Flora Bonheur sich bewege: Sie müsse, den Hinweisen folgend, zumindest eine Anbindung an das Gefolge der Futuristen besitzen.

2.1. *L'amore per il marito*

Ein Exkurs über ihre Jugend anhand ironischer und erotischer privater Anekdoten bildet den ersten Schritt in die Welt der Protagonistin und Ich-Erzählerin, Albina Folgore. Es folgt die Annäherung des Mädchens an jene Art von Literatur, die ihr als 15-Jährige eigentlich noch verboten ist: Sie liest *Nana*, ein raues Porträt, das Zola um eine junge Floristin aufspannt (wobei ein Spiel mit dem Namen der Autorin vorhanden ist), die dem Elend ihrer Familie entfliehen will und als Schauspielerin und Prostituierte an der Seite reicher Männer ein Leben im Luxus führt (ZOLA 1880); *Nana*, ein Werk, das genauso wie das Œuvre von Rosa Bonheur im Kontext des Naturalismus entsteht und den Naturalismus kennzeichnet, gegenüber Clara Beaulieu, der Protagonistin von *Le maître de forges* (1882) des französischen Schriftstellers Georges Ohnet, einem Roman, den Albina sofort verwirft und folgendermaßen titulierte: „bestiale, porco, schifoso, analfabeta, miserabile, odioso, ladro, truffatore, mercenario, abietto, lurido, puzzolente, fetido ecc. ecc. ecc.“ (BONHEUR AFP 2011: 11). Ein vernichtendes Urteil wird später auch über Zola gefällt (BONHEUR AFP 2011: 14).

Beim Erzählen von ihrer Vergangenheit behauptet Albina, diese nicht futuristisch ausdrücken zu können: Dies ginge nur mit einer Gegenwart, in der sie sich sowie ihre Liebesbeziehungen als ‚zukunftsweisend‘ und ‚bahnbrechend‘ definieren kann; Vergangenheit und Gegenwart sind damit komplementär, stehen einander aber auch diametral gegenüber; Traum und Schreckensbild, die, obwohl getrennt und miteinander konkurrierend, auch ineinanderfließen. Die Vergangenheit trägt bei Albina das Gewand eines Märchens, welches sich bald in einen Alptraum wandelt: Die *liaison* mit einem Cousin, der sie verführt und dem mehrere weitere folgen werden, initiiert ihre neue *modalità espressiva* (BONHEUR AFP 2011: 14).⁵ Albina verwendet *parole in libertà*, um die erste sowie die folgenden Liebesnächte zu beschreiben. Die einvernehmliche eher sexuelle als sentimentale Erziehung weckt ihr Bedürfnis, einen Ehemann zu wählen. Die darauffolgenden Ereignisse werden in rascher Abfolge geschildert: Hochzeitsnacht, Schwierigkeiten des Ehelebens und Trennung. Der Ehegatte wird dabei additiv über Fragmente beschrieben, die in dieser Kombination eine menschliche Karikatur ergeben:

Fronte alta + naso lungo + bocca larga + gota rossa + mento acuto + narici aperte + orecchie lunghe + torace
maschio + braccia raiceviane + spalle di toro + gambe erculee + mani enormi + ventre gonfio + =
Ildebrando Martelli
(BONHEUR AFP 2011: 16)

Das Resultat der Zusammensetzung dieser Mosaiksteine, Ildebrando Martelli, wird sofort für ‚unglücklich‘ erklärt und steht einer Ehegattin gegenüber, die, auf gleiche Weise beschrieben, ein Ideal der klassischen Schönheit ergibt:

Capelli Biondi + venti anni + bocca tumida + mento ovale + naso Greco + occhi azzurri + guancie butirrose +
spalle deificanti + braccia tornio + seni divini + mani microscopio:
+ gambe rotonde + piedi classici + = Albina Folgore = coniuge femmina = io!
(BONHEUR AFP 2011: 16)

Die Art der Beziehung ist ebenso schnell definiert; Ildebrandos Verhalten entsteht aus einer humorvoll-ironischen, gleichzeitig radikalen Tiermetaphorik, die sich Bildern wie dem „[c]aprone“, „[c]ervo“, „[d]aino“, „[c]amoscio“, „[b]ue“ und „[t]oro“ bedient (BONHEUR AFP 2011: 16), d.h. Sujets, die mit den Kunstwerken von Rosa Bonheur thematisch in enger Verbindung stehen und u.a. sinnlich und sexuell konnotiert sind. Es

⁵ Die futuristische Ausdrucksweise erfordert also, sich von moralischen Normen zu befreien, taucht allerdings bereits im Incipit als Sprache der Normung auf: Dort stellt sich Albina nach ihrer freien Vergangenheit erneut im Rahmen einer konformistischen Existenz dar.

bleibt kein Raum für eine Objektivität der Beschreibung; an den Gefühlen der Ehegattin wird demzufolge kein Zweifel gelassen.

Die persönliche Rede-, Kritik- und Satirefreiheit wird weitergeführt: Ildebrando Martelli taucht auf hypothetische Weise in Einzelbildern auf, als ob die Lesenden einen Katalog beobachteter Situationen und relativer Urteile in der Hand hielten. Die Hochzeitsnacht besteht aus einer Liste lautmalerscher Nomen, die, Reimspielen folgend, stets dringender werdend den Voyeurismus der Rezipient*innen mit einer zunehmend stringenter Dynamik zu befriedigen sucht (BONHEUR AFP 2011: 20–21). Die Sequenz bietet auch Gelegenheit, das Konzept der Jungfräulichkeit zum Postulat bürgerlicher Moral zu diskreditieren: Albina gilt als erfahrene Frau und kann sich, da ihr Ehemann dies als Unzulänglichkeit deklariert, stattdessen als ‚futuristisch‘ erklären. Eine Publikation wird an dieser Stelle erwähnt, nämlich das *Elogio della prostituzione* von Italo Tavalato, das in *Lacerba* erschienen ist und ein Gerichtsverfahren über einen Verstoß gegen Artikel 339 C.P. nach sich zog, welches zwischen 1913 und 1914 von Enrico Albino, dem stellvertretenden Staatsanwalt des Königs, gegen den Autor und den Herausgeber geführt wurde (BONHEUR AFP 2011: 21; TAVOLATO 1913b; vgl. hierzu NESI 2013; FANTAPPIÈ 2019). Es war nicht der erste Gerichtsprozess für die 1913 gegründete Florentiner Zeitschrift, in der sich neben Tavalato Intellektuelle wie Papini, Soffici, Palazzeschi, aber auch Marinetti, Boccioni, Carrà und Russolo engagierten und die „sotto l’insegna della rivolta contro tutto ciò che limita e soffoca la libertà dell’individuo“ geboren wurde (MOSCO 2009: 49).⁶ Die der Protagonistin zugrundeliegende Onomastik lässt sich an diesem Punkt entschlüsseln: Ihren Vornamen verdankt Albina jenem Staatsanwalt, während der Nachname unfehlbar auf Luciano Folgore, alias Omero Vecchi zurückgeht, einen Schriftsteller mit einer „vena umoristica e satirica“, der „ha dato il meglio di sé nelle parodie dei più noti poeti contemporanei, e in versi e versetti quasi estemporanei, di una pungente, ma sempre garbata, estrosità“ (ENCICLOPEDIA TRECCANI ONLINE; vgl. auch SALARIS 1997).

Über ihre Beziehung zu ihrem Ehemann verbirgt Albina nichts, auch nicht das Bewusstsein darüber, dass die Vermählung ein Fehler war, und ihr tägliches Unglück. Ihr Eheleben ist von verbaler zu körperlicher Gewalt übergegangen.

Phonosymbolische Einschübe, die auf binäre Weise oder in Mengen von drei bis sechs Einheiten auftreten, erlauben den Blick hinter die Bühne eines ehelichen Lebens, in deren Hintergrund sich ein düsteres Drama abspielt. Beispiele von *paroliberismo* bereichern die Prosa. Sie unterbrechen die Seite durch grafisch verzerrte Wörter in zunehmender und abnehmender Größe, auch dort, wo Albinas Ehemann die Szene verlässt, woraufhin die ‚skrupellose‘ und ‚ungehemmte‘ Protagonistin keine Minute lang wartet, bevor sie auf die Straße geht und Ersatz für ihren Gatten sucht. Zwei aufeinanderfolgende Taten, indirekt proportional mit der Zeichengröße korrespondierend („Abbasso le cortine/spengo il lume“), werden – diesen ähnlich und in der Funktion von Regieanweisungen – am Ende des ersten Teils des Tagebuchs verbalisiert (BONHEUR AFP 2011: 25).

2.2. *L’amore per l’amante*

Der zweite Band trägt auf dem Cover eine Frau in indiskreten Kleidern, die ihren linken Strumpf justiert. Ein ähnliches Motiv war bereits auf Heft Nr. 1 zu finden: Dort lehnt eine Frau im Unterrock die Ellbogen auf das Bett, auf dem sie sitzt. Die Änderung, bereits durch die verwendeten Farben angekündigt, bringt der Untertitel deutlich zum Ausdruck. Tatsächlich soll die Leserschaft jetzt mit einer neuen Art von Liebe konfrontiert werden: jene zwischen Albina und ihrem Liebhaber, dem futuristischen Dichter Enrico Del Tramonto, mit dem sie bereits bekannt war und den sie anlässlich einer futuristischen Matinee wiedertrifft. Angemerkt sei, dass die Illustrationen auch in diesem Heft Albina in „an object to-be-looked at rather than a sexual agent as she portrays herself in the narrative“ verwandeln (LASKER-FERRETTI 2012: 6). Enrico Del Tramonto wird bereits auf der ersten Seite beschrieben:

⁶ Die Zeitschrift *Lacerba* diente damit als Plattform, auf der „si dibatte[va] di temi ‚scottanti‘ come l’erotismo, la prostituzione e il libero amore e si critica[va]no le istituzioni borghesi e ‚normalizzanti‘ della famiglia e della religione cristiana, compresi l’amicizia e il matrimonio“ (MOSCO 2009: 49).

Questo giovane poeta futurista, bel ragazzo bruno dai folti mustacchi serici, alto e slanciato, mi fa la corte da un pezzo. È riuscito ad essere presente, invitato od auto-invitato, a tutte le feste, le piccole riunioni, i tè di beneficenza ai quali, un po' per fare qualche conoscenza che possa essere utile a mio marito, partecipo da sei mesi, cioè da quando sono venuta in città dopo le lunghe ore interminabili passate in provincia, a veder diventare sempre più banalmente amara, la mia luna di miele. (BONHEUR AFP: 28)

Enricos Integrität als Futurist stellt allerdings bereits die Namensgebung in Frage: Tatsächlich eröffnet sein Nachname ein gänzlich romantisches Szenario, gemahnt an das von der Avantgarde um Marinetti verpönte ‚chiaro di luna‘, was eine Metaebene mit der dem gesamten Text zugrundeliegenden Selbstironie anlegt. ‚Del Tramonto‘ spielt außerdem mit den Implikationen der hereinbrechenden Dämmerung und statischen kontemplativen Stimmung, mit der der Nachname der Protagonistin (‚Folgore‘) im Wechsel zur überraschenden elektrischen Entladung und Dynamik im Kontrast steht; der Vorname ist erneut dem genannten Staatsanwalt Albino entlehnt.

Beide, Albina und Enrico, tauschen wenige Worte; daran schließt sich eine Adresse an, jene des Künstlerhauses, in dem die Protagonistin einen Nachmittag verbringt. Mit leichtem Herzen und entsprechendem Ton erzählt Albina die Wechselfälle auf dem Weg dorthin. Eine spöttische Vorwarnung in Form des Türschilds des Liebhabers verleiht dem Treffen Autorität und erlaubt die Kategorisierung der Gäste des Hauses: „Le persone per bene sono pregate di non entrare“ (BONHEUR AFP 2011: 30). Die auf Details minimierte Beschreibung des Liebesnestes lässt Raum für diejenige des Geliebten, der, tadello gekleidet, in dannunzianischer Pose gespannt auf Albina wartet:

Enrico indossava una veste da camera quasi viola con i rivolti rosa: non so come, dopo tutte le piccole emozioni provate al portone e lungo le scale, mi sono trovata quasi sdraiata su di un divanetto costituito da un numero straordinario di cuscini di piume. Il poeta futurista era quasi ai miei ginocchi e mi baciava le mani, lentamente, pienamente sì che più che baci mi parevano carezze lievi che mi sfiorassero la pelle senza posa. (BONHEUR AFP 2011: 30)

In der diaristischen Prosa kontrastieren seine kühnen Gesten mit der provokativen Rücksichtslosigkeit Albinas, die ihm weniger Worte und mehr Taten abverlangt. In dem Vergleich der Partner, Ehemann und Liebhaber, besteht Albina erneut auf ihrer Handlungsmacht und der Notwendigkeit der Veränderung der Gesellschaft, die Frauen im Zwang der Normen und Konventionen gefangen hält:

Ma ciò che è indiscutibile, si è che non è possibile stabilire né meno il più lontano paragone tra l'amore – sia pure amore fisico soltanto – che vi dà un amante che avete scelto, che vi piace, che sappia amarvi e un marito che 'qualcuno' vi ha costretto a prendere nella perfetta ignoranza di tutto quello che sono i misteri dell'amore. (BONHEUR AFP 2011: 32)

Nach Albina gibt es zwei Arten von Liebe: jene der Beschränkten und jene, die keine Grenzen in Bezug auf Zeit und Raum kennt. Albina selbst, genannt „Mia piccola Frine“ (BONHEUR AFP 2011: 33), d.h. wie ‚l'etera di gran lunga più celebre‘, erklärt folglich in einem Akt der Selbstbehauptung: „E sia Frine“ (BONHEUR AFP 2011: 33).

In der Wohnung wird Albina in die futuristische Poesie eingeführt, die jedoch einer Korrektur bedarf:

occorre che tu sappia e possa ridurre tutto a semplici, chiare, accessibili formule non solo matematiche, ma aritmetiche.....

- Io + te..... – ho interrotto come intuendo il suo pensiero.....

- No: non basta: è troppo poco. Esprimi piuttosto così il tuo pensiero: Io + te + il mio desiderio + il tuo desiderio (maggiore o minore, a seconda) = alla nostra felicità, per il momento in cui dura ancora l'effetto della nostra volontà di godere....

(BONHEUR AFP 2011: 33).

Die außereheliche Beziehung zeigt damit ihre ersten Lücken, auch in der (poetischen) Unzufriedenheit des Liebhabers, dessen Versen (immer noch) ein bürgerlicher Teil anhaftet. In einem Spiel gegensätzlicher Spiegel, das sich in Form von Versen entspinnt, wird Enrico mit dem Ehemann verglichen. Dadurch erkennt Albina vollständig seine bürgerliche Identität.

Enttäuscht vom „amante alla... passatista“ (BONHEUR AFP 2011: 35) gibt Albina sich ihrem Liebhaber nicht hin, was dessen Zorn hervorruft. Sie besteht auf ihrem Willen und übernimmt den *paroliberismo*, der bisher stets in einer separaten Schriftart getrennt vom Text stand, indem sie ihre Rolle durch die wiederholt eingesetzte erste Person des Personalpronomens ausdrückt, mit dem sie ihren Wunsch bekräftigt: „– IO – e il pronome personale era scritto in maiuscolo fino all'inverosimile, nell'intenzione o nella voce – IO non sono + X te perché IO + te non siamo più = al mio piacere“ (BONHEUR AFP 2011: 38).

Dies bildet auch den Abschluss des Heftes. Der Dichter wird zum Teufel geschickt, die Eheordnung wiederhergestellt, wobei offenbleibt: Ist dies eine bedachte Entscheidung, um dem Skandal zu entgehen? Oder eine strategische Lösung?

3. Multidirektionales Verführungsspiel im Zeichen eines *furto d'identità*

Im Zentrum beider Bändchen steht das Thema *seduzione*, das sich nahtlos in die futuristische Stimmung von Werken wie *Come si seducono le donne* von Marinetti einfügt, aber auch in diejenige von Valentine de Saint-Points *Manifesti* von 1912 und 1913 (MARINETTI 1917a; DE SAINT-POINT 1912; 1913 in BIROLI 2008: 46-50, 71-74). Ebenso in diese Reihe einzuordnen ist *Un ventre di donna*, das mit Flora Bonheurs *Diario d'una giovane donna futurista* vielfältige Berührungspunkte aufweist (MARINETTI/ROBERT 1919; MEAZZI 2008: 205).

Barbara Meazzi definiert Bonheurs Tagebuch zurecht als „une sorte de *scherzo*“, aber auch als frühen Versuch „d'une production romanesque à venir, dont on n'aurait, à cette époque d'avant la guerre, que des signes prémonitoires“ (MEAZZI 2008: 205), während Janaya Sandra Lasker-Ferretti „the first volume“ als „a parody of futurism, whereas the second volume is a parody of *passatismo*“ bezeichnet (LASKER-FERRETTI 2012: 1). Auf denselben Schienen bewegt sich auch Salaris, die notiert, wie „Flora Bonheur [...] oscill[i] tra un uso satirico degli strumenti linguistici del futurismo e l'adesione scherzosa alle tematiche del movimento“ (SALARIS 1982: 29). Und sie fügt hinzu: „Non avendo però alcuna notizia ufficiale della Bonheur, bisogna immaginare che il suo fu un exploit determinato più da un gusto del gioco che non da una vera e propria convinzione“ (SALARIS 1982: 29). Auch das Urteil von Bentivoglio, die das Tagebuch als „[u]na parodia; che non può fare notizia, poiché l'uso ironico della pratica parolibera vi si sommava a uno scherzoso impiego delle tematiche futuriste“ bezeichnet, folgt derselben Linie (BENTIVOGLIO 2001; BENTIVOGLIO in BENTIVOGLIO/ZOCCOLI 2008: 25). Fakt ist, dass Floras Tagebuch bis heute nur wenig studiert wurde, oder vielmehr: Im Bereich der Forschung nur kurz und nur von wenigen überhaupt erwähnt wird, zu denen neben den oben erwähnten Wissenschaftler*innen auch Forscher*innen wie Hulten, Burke, Pickering-Iazzi, Cosseta, Cassinelli, Larkin, Zoccoli, Mosco und Rogari zählen (HULTEN 1986; BURKE 1997; PICKERING-IAZZI 1997; COSSETA 2000; CASSINELLI 2001; LARKIN 2007; BENTIVOGLIO/ZOCCOLI 2008; MOSCO 2009; MOSCO/ROGARI 2009).

Zentral für die Interpretation dieses Textes ist die Frage nach einem möglichen *furto d'identità* bzw. jene nach der Identität der Person, die das Tagebuch verfasst hat: Tatsächlich könnte sich hinter dem Pseudonym, welches eine Autorin ankündigt, mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Autor verstecken, den Enrico Bittoto in Ulrico (Ulrich) Quinterio erkennt (BITTOTO 16.01.2020; BITTOTO [im Druck]). Die Gepflogenheit, dass Autorinnen häufig gezwungen waren, männliche Pseudonyme anzunehmen, um schreiben und publizieren zu können, wäre hiermit umgestürzt: Ist dies der Fall, enthüllt sich der angebliche Autor als eine Projektion, die „le rapport d'appropriation“ und „le rapport d'attribution“ sowie „la position de l'auteur“ infrage stellt, in anderen Worten: „l'auteur“ zeigt sich „ni [comme] le propriétaire ni [comme] le responsable des textes“,⁷ lehnt durch sein Spiel mit der neuen weiblichen Identität jede direkte Verantwortung für das Erzählte ab, zeigt aber zugleich präzise Vorstellungen und Intentionen, obwohl er eine eigene Position kompromisslos durchhält. Betrachtet man mögliche Werkzeuge auktorialer Manipulation, verraten diese jedoch viel über Aussichten und Wege des unternommenen literarischen Spiels und der spielenden Person, die an dem Spiel

⁷ Folgende Begriffe sind aus Foucaults Nomenklatur (FOUCAULT [1969] 1994: 789-790) entnommen worden.

teilnimmt.⁸ Bittoto stützt seine These der Bonheur/Quinterio-Identität auf die Verbindung des Illustrators Bignami mit dem Theaterautor und Journalisten Quinterio. Darüber hinaus scheint Quinterios Herangehensweise an den Futurismus zwischen 1915 und 1916, was für Bittoto der Datierung des Tagebuchs entspricht, entscheidend. Zusätzlich seien laut Bittoto Quinterios Kontakte zu dem Stabilimento Poligrafico Emiliano anzuführen, in dem das *Diario* erscheint.

Plausibler angesichts der zahlreichen Zitate, die sich auf *Lacerba* beziehen, aber auch aufgrund des Interesses, welches das Florentiner Magazin für dort beschriebene Themen teilt, ist die Entstehung des Textes in den Reihen der genannten, in Florenz herausgegebenen Zeitschrift. Auch der in *Lacerba* häufig benutzte Sketch- und Parodiestil, der an diejenigen in Bonheurs Text gemahnt, macht in diesem Zusammenhang eine Nähe des Letzteren in diesem Umfeld wahrscheinlich. Es ist zudem nicht auszuschließen, dass als Autor hinter dem weiblichen Pseudonym Tavolato selbst stehen könnte, der zu den Futuristen zählte und, wie bereits kurz skizziert wurde, eine wichtige Rolle als erster Protagonist in der damals entflammenden Prostitutionsdebatte bekleidete. Tavolato hatte sich auch als Autor anderer Veröffentlichungen gegen die Sexualmoral der damaligen Zeit ausgezeichnet (u.a. TAVOLATO 1913c). Diese These könnte u.a. folgendermaßen gestützt werden: Der Text setzt nicht nur die Heuchelei der sozialen Konventionen erneut in Kraft – so lässt sich die Protagonistin, die bereits vor der Hochzeitsnacht sexuelle Erfahrungen sammelt, als eine ‚Gefallene‘ identifizieren, da sie nicht davor zurückschreckt, als Ehefrau Liebhaber zu sammeln, und mit Zolas Nana in Verbindung steht.⁹ Auch wird der bis dahin für Tavolato kennzeichnende Topos des Liebesdreiecks bemüht. Fernerhin könnte der Übergang zur Parodie des Futurismus mit dem 1914 stattfindenden Bruch der Zeitschrift mit ihren Vertretern der Avantgarde um Marinetti¹⁰ korrespondieren. Mit der Datierung beider Hefte auf 1914 stünde dies in Einklang, da Tavolato bis zu diesem Jahr zu den Mitarbeitern jenes Florentiner Presseorgans zählte, zumindest bis „uomini come Marinetti, Boccioni, Russolo, Balla, Pratella, Buzzi, Cangiullo, ecc., [...] [gli] regalarono le loro stupende energie“ (SETTIMELLI 01.06.1916). Der Beitrag *No a Lacerba!* von Settimelli, „[c]on stile aggressivo e provocatorio“ geschrieben (RUGGIERO 2019: 200), fiel ebenfalls in den genannten Kontext, insbesondere an der Stelle, an der dessen Verfasser seine *J'accuse* mit den folgenden Worten schließt: „essendosi ritirati questi vivificatori, Lacerba riprese la sua meschina vita fino alla morte che fu di tisi. L'iniezione futurista nel suo corpo fradicio di passatismo dette risultati per un certo tempo, poi il morbo congenito finì per trionfare“ (SETTIMELLI 01.06.1916). Die vorliegende Behauptung zur Identität des sich hinter dem Pseudonym Flora Bonheur versteckenden Autors kann nicht zuletzt auch dadurch gestützt werden, dass Tavolato als einer der frühesten Kritiker und Rezensenten von Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter* auf italienischem Boden (s. bspw. TAVOLATO 1912; 1913a; vgl. hierzu CAVAGLION 1982: 58) in diesem Werk des österreichischen Neurologen auf den Namen Bonheur gestoßen sein muss. Tatsächlich gibt es in dem genannten Band von Weininger den folgenden Hinweis auf Rosa Bonheur, die unter anderem zusammen mit der Schriftstellerin und Mathematikerin Sonja Kowalewska, der russlanddeutschen Gründerin der Theosophischen Gesellschaft Helene Petrowna Blavatsky und der französischen Schriftstellerin George Sand auf besondere Weise erwähnt wird: „Und wer im Gesichte der hervorragendsten Malerin, der Rosa Bonheur, auch nur einen weiblichen Zug wahrzunehmen behauptete, der wäre durch den Klang des Namens in die Irre geführt“ (WEININGER [1903] 2014). Es würde sich also um ein Spiel mit Projektionen handeln, das Weiningers Aufsatz als Steilvorlage nutzt, die Kluft zwischen dem Namen und der physischen Erscheinung der echten Bonheur hervorhebt und eine maskulinisierte und viriloide Frau hinter dem unschuldigen Namen aus dem Jugendstil versteckt.

Anzumerken ist, dass die Protagonistin von Bonheurs Tagebuch sich nicht fundamental vom Lebenslauf vieler Geschlechtsgenossinnen abhebt, die, um Bourdieu zu zitieren, unter das Joch der männlichen

⁸ Ob die Wahl eines weiblichen Pseudonyms bei Bonheur als eine Art umgekehrter *Matilda-Effekt* (ROSSITER 2003: 191-210) erkannt werden könnte, ist zu hinterfragen: In der Tat sind bei der hier betrachteten Entscheidung hinsichtlich der Prämissen und Zielsetzungen Unterschiede gegenüber denjenigen festzustellen, die normalerweise als Grundsätze des erwähnten Mechanismus ausfindig gemacht werden können.

⁹ Zudem sind in diesen Kontext auch die Abbildungen von Bignami einzuordnen.

¹⁰ Es geht nur um die später zitierten männlichen Namen. Daher wird nur die männliche Form benutzt: Vertreter.

Herrschaft gezwungen wurden (BOURDIEU 1998). Barbara Spackman schreibt: „*tutte le belle libertà* that futurismo has to offer women are designed not only to liberate women from slavery to men and to the bourgeois family, but also to safeguard virility and ensure the future of the nation and of the race“ (SPACKMAN 1996: 7).

4. Schluss

Das entgegen seinem Titel in Wirklichkeit wenig intime – diese Illusion zerstört das Werk, indem sich seine Erzählerin mehrmals an die Leserschaft wendet – *Diario* ist keiner früheren Publikation ähnlich. Dennoch ist es nicht in die Schlagzeilen geraten. Ursächlich dafür mag sein, dass der/die Leser*in erst den verborgenen Hinweisen zwischen den vom Text aufgeworfenen Fragen, Ad-hoc-Fallstricken, unerwarteten Ereignissen, Skandalen und Wendungen nachgehen muss, um die eigentliche Handlung dieses faszinierenden Werkes zu entschlüsseln. Diese wagt eine bewusste Transgression und Provokation, *conditio sine qua non*, um sich über den Futurismus und die Gesellschaft, die ihn hervorbringt, lustig zu machen und die Seile der Reflexion zu berühren. Einen zentralen Punkt in der Forschung nimmt darüber hinaus die Feststellung der Identität des ‚Autors‘ des *Diario* ein, für die es gelang, neue Hinweise zu finden. Dabei stellte die Frage nach der Autorschaft und insbesondere nach dem *furto d'identità* als Mechanismus zur Überwindung *gender*-stereotypisierter Grenzen in der vorliegenden Interpretation eine grundlegende Rolle.

Literaturverzeichnis

- BELLO MINCIACCHI, Cecilia (Hg.): *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Napoli 2007.
- BELLO MINCIACCHI, Cecilia: *Scrittrici della prima avanguardia. Concezione, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze 2012.
- BELLO MINCIACCHI, Cecilia: „Introduzione“, in: MARINETTI 2015: 5-21.
- BENTIVOGLIO, Mirella: „Futuriste italiane tra linguaggio e immagine“, in: Laura IAMURRI/Sabrina SPINAZZÈ: *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma 2001, 34-49.
- BENTIVOGLIO, Mirella/ZOCCOLI, Franca: *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma 2008.
- BIASIOLO, Monica: „Benedetta e le altre: riflessioni sull'arte e sull'impegno politico di alcune futuriste“, in: *Cahiers de la SIES, n. 2. Le futurisme italien, entre l'art et la politique*, Sylvie VIGLIN /Fabrice DE POLI (Hgg.) 2008, 76-85.
- BIROLI, Viviana (Hg.): *Manifesti del futurismo*, Milano 2008.
- BITTOTO, Enrico: „Il caso 'Flora Bonheur' o, la 'Felicità' per Ulrich“, in: Enrico BITTOTO (Hg.): *Futurismo Emiliano e Romagnolo*, Bologna (im Druck).
- BONHEUR, Flora: *Diario d'una giovane futurista. L'amore per il marito N. 1*, Bologna o.D.
- BONHEUR, Flora: *Diario d'una giovane futurista. L'amore per l'amante N. 2*, Bologna o.D.
- BONHEUR, Flora: „Diario d'una giovane futurista“, in: Barbara MEAZZI (Hg.): *L'arte futurista di piacere. Sintesi di tecniche di seduzione, raccolta illustrata*, Cuneo 2011, 8-25, 26-39.
- BOURDIEU, Pierre: *La domination masculine*, Paris 1998.
- BURKE, Carolyn: *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, Berkeley 1997.
- CAMMAROTA, Domenico: „Flora Bonheur“, in: Ezio GOGOLI (Hg.): *Il Dizionario del Futurismo*, vol. 1, Firenze 2001, 154.
- CARPI, Giancarlo (Hg.): *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma 2009.
- CAPPA MARINETTI, Benedetta: „Spicologia di 1 uomo“, in: *Dinamo I* (1) febbraio 1919.
- CASSINELLI, Paola: *Futurismo*, Firenze 2001.
- CAVAGLION, Alberto: *Otto Weininger in Italia*, Roma 1982.
- CONTARINI, Silvia: *La Femme futuriste: Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Paris 2006.
- COSSETA, Katrin: *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano 2000.
- FANTAPPIÈ, Irene: „Italo Tivolato“, in: *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti* 16 (primavera 2019), abrufbar unter <https://rivistatradurre.it/italo-tivolato-trieste-1889-roma-1963/> (letzter Zugriff 30.08.2020).
- „Folgore, Luciano“, voce *Enciclopedia Treccani Online*, abrufbar unter www.treccani.it/enciclopedia/luciano-folgore/ (letzter Zugriff 02.07.2020).
- FOUCAULT, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“, in: Michel FOUCAULT: *Dits et écrits 1954-1988*, vol. I, 1954-1969, Daniel DEFERT/ Francois EWALD (Hgg.) Paris 1994, 789-821 [1969].
- HULTEN, Pontus (Hg.): *Futurismo & Futurismi*, Milano 1986.
- LARKIN, Erin: *„Il mio futurismo“: Appropriation, Dissent, and the 'questione della donna' in the Works of Women of Italian Futurism*, Yale University 2007.
- LASKER-FERRETTI, Janaya Sandra: *Between Word and Image: Women Futurists and Parole in Libertà 1914-1924*, Berkeley 2012.
- LEPELLE DE BOIS-GALLAIS, Frederic: *Biographie de Mlle Rosa Bonheur*, Paris 1856.
- MANGHETTI, Gloria: „Benedetta e la sensibilità introspettiva di una scrittrice futurista“, in: Anna BOTTA/Monica FARNETTI/Giorgio RIMONDI (Hgg.), *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Mantova 2003, 107-118.
- MARINETTI, Filippo Tommaso: „Manifesto del futurismo“, in: BIROLI (Hg.) 2008: 13-16 [1909].
- MARINETTI, Filippo Tommaso: *Come si seducono le donne*, Firenze 1917 [1917a].

- MARINETTI, Filippo Tommaso: „Giudizi su *Montagne trasparenti* di Maria Ginanni“, in: *L'Italia futurista*, II/6 (25.03.1917) [1917b].
- MARINETTI, Filippo Tommaso: *Taccuini, 1915-1921*, Bologna 1987.
- MARINETTI, Filippo Tommaso: „Prefazione“, in: Benedetta CAPPA MARINETTI: *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, Simona CIGLIANA (Hg.), Foligno 1998, 124-126.
- MARINETTI, Filippo Tommaso: *Come si seducono le donne*, in: Cecilia BELLO MINCIACCHI (Hg.), Milano 2015.
- MARINETTI, Filippo Tommaso/BALLA, Giacomo/DEPERO, Fortunato *et al.*: „Manifesto dell'Aeropittura futurista“, in: BIROLI (Hg.) 2008: 199-202 [1929].
- MARINETTI, Filippo Tommaso/ROBERT, Enif: *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano 1919.
- MEAZZI, Barbara: „Flora Bonheur et le futurisme“, in: Barbara MEAZZI/Jean-Pol MADOU/Jean-Paul GAVARD PERRET (Hgg.): *Une traversée du XX^e siècle: arts, littérature, philosophie. Hommages à Jean Burgos*, Chambéry 2008, 191-206.
- MEAZZI, Barbara: „Seduzioni d'avanguardia“, in: Barbara MEAZZI (Hg.): *L'arte futurista di piacere. Sintesi di tecniche di seduzione, raccolta illustrata*, Cuneo 2011, 125-139.
- MIRECOURT, Eugène de: *Rosa Bonheur*, Paris 1856.
- MOSCO, Valentina: *Donna e futurismo, fra virilismo e riscatto*, Firenze 2009.
- MOSCO, Valentina/ROGARI, Sandro (Hgg.): *Le amazzoni del futurismo. Femmine, massaie, pecore o donne?*, Firenze 2009.
- NESE, Cristina: „Processo a *Lacerba* per oltraggio al pudore“ (21.03.2013), in: *griseldaonline*, abrufbar unter <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/cristina-nese-processo-lacerba-oltraggio-pudore> (letzter Zugriff 30.08.2020).
- OHNET, Georges: *Le maître des forges*, Paris 1882.
- PICKERING-IAZZI, Robin: *Politics of the Visible: Writing Women, Culture, and Fascism*, Minneapolis 1997.
- RE, Lucia: „Futurism and Feminism“, in: *Annali d'Italianistica* 7 (1989) 253-272.
- ROSSITER, Margaret W.: „Der Matilda Effekt in der Wissenschaft“, in: Theresa WOBBE (Hg.): *Zwischen Vorderbühne und Hinterbühne. Beiträge zum Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Wissenschaft vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld 2003, 191-210.
- RUGGIERO, Mauro: *Le muse ermetiche. Esoterismo e occultismo nella letteratura italiana tra fin de siècle e avanguardia*, Roma 2019.
- SAINT-POINT, Valentine de: „Manifesto della donna futurista“, in: BIROLI (Hg.) 2008: 46-50 [1912].
- SAINT-POINT, Valentine de: „Manifesto futurista della Lussuria“, in: BIROLI (Hg.) 2008: 71-74 [1913].
- SALARIS, Claudia: *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909-1944*, Milano 1982.
- SALARIS, Claudia: *Luciano Folgore e le avanguardie. Con lettere e inediti futuristi*, Firenze 1997.
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg: „Begegnung zweier Avantgarden“, in: Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (Hg.), *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, Stuttgart 1991, 69-129.
- SETTIMELLI, Emilio: „No a Lacerba!“, in: *L'Italia futurista* I/1 (01.06.1916).
- SETTIMELLI, Emilio: „Maria Ginanni, prima grande scrittrice italiana“, in: *L'Italia futurista* II/3 (04.03.1917).
- SPACKMAN, Barbara: *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis 1996.
- TAVOLATO, Italo: „Otto Weininger tradotto“, in: *La Voce* IV/44 (31.10.1912).
- TAVOLATO, Italo: „L'anima di Weininger“, in: *Lacerba* I/1 (01.01.1913) [1913a].
- TAVOLATO, Italo: „Elogio della prostituzione“, in: *Lacerba* I/9 (01.05.1913), 89-92 [1913b].
- TAVOLATO, Italo: *Contro la morale sessuale*, Firenze 1913 [1913c].
- VERGINE, Lea: *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano 2005.
- WEININGER, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Hamburg 2014 [1903].
- ZOCCOLI, Franca: *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Milano 2000.
- ZOLA, Émile: *Nana*, Paris 1880.

Dazu:

Privatkorrespondenz der Verfasserin dieses Beitrags mit Enrico BITTOTO, 16.01.2020.

Reproduktion, Aneignung und Montage. Der weibliche (Text-)Körper in *Un ventre di donna* von Enif Robert und F.T. Marinetti

Thea Santangelo (Berlin)

Verachtung der Frau auf der einen Seite und Förderung futuristischer Frauen auf der anderen Seite. Zwischen diesen zwei entgegengesetzten Polen schwanken die meisten Studien zur Stellung der Frau im italienischen Futurismus. In eben diesem Zwiespalt bewegt sich auch die literarische Untersuchung des futuristischen Romans *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, als dessen Autor*innen Enif Angelini Robert einerseits und F.T. Marinetti andererseits gelten.¹

Die Widersprüchlichkeit des weiblichen Futurismus wurde bereits von zahlreichen Literaturwissenschaftler*innen eingehend untersucht.² Die ersten Pionierarbeiten kamen oft zu dem Schluss, die Frauen, die im Futurismus aktiv waren, wären von denselben misogynen Ideen überzeugt wie Gründungsväter der Bewegung – allen voran F.T. Marinetti.³ Zu diesem Schluss kam auch Anna Nozzoli in einer der frühen Studien zu Roberts Roman *Un ventre di donna*.⁴ In ihrem im Jahr 1978 erstmals auf Italienisch veröffentlichten Aufsatz *Die Frauen von Übermorgen: Schriftstellerinnen und Avantgardeschreibt* Nozzoli, dass „der von den Schriftstellerinnen verbreitete weibliche Archetyp präzisen Lehrabsichten gehorcht und eine spezifische Auffassung von Geschichte und Gesellschaft widerspiegelt“ (NOZZOLI 1989: 241). Die futuristischen Autorinnen dienen in Nozzolis Augen nur als „Sprachrohr“ (NOZZOLI 1989: 241) Marinettis, um die „Masse der Leserinnen“ (NOZZOLI 1989: 241) zu erreichen. Der ‚chirurgische Roman‘ bietet sich besonders gut für diese Argumentation an, vor allem aufgrund der doppelten und genderspezifischen Autorschaft. Obwohl der Roman auf dem ersten Blick ein Paradebeispiel für Nozzolis Interpretation ist, zeigen jüngere Studien von Lucia Re und Tristana Rorandelli ein komplexeres Bild. Diese gilt es in der folgenden Analyse auszuführen und zu ergänzen. Ich werde zeigen, inwiefern die Autorin durch einen graduellen Prozess der Aneignung und Umkehrung männlicher Diskurse eine eigene Stimme findet.⁵ Die Thematisierung des weiblichen Körpers unter biologisch-medizinischen Vorzeichen dient dabei als Mittel, um eine weibliche Subjektposition zu affirmieren, so die These.

Bereits im Manifest CORAGGIO+VERITÀ, welches als Vorwort fungiert, fordert Robert jede Frau heraus:

¹ Wir werden für diesen Aufsatz aus der ersten Edition zitieren: ROBERT, Enif/MARINETTI, Filippo Tommaso: *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano 1919.

² Einen Überblick über die jüngsten Anthologien zum weiblichen Futurismus bietet Barbara Meazzi in: MEAZZI, 2015. Siehe auch den Beitrag von Monica Biasiolo in diesem Band.

³ Berühmt und vielseitig interpretiert ist der neunte Punkt des Gründungsmanifest in dem „il disprezzo della donna“, neben dem Krieg „sola igiene del mondo“ (MARINETTI 2010: 11) glorifiziert wird. Marinetti greift „il disprezzo“ später in *Contro l'amore e il parlamentarismo* wieder auf, und zwar als Anlass für eine politische Aussage über das Frauenwahlrecht (MARINETTI: „Guerra sola igiene del mondo“ in: MARINETTI 2010: 292f.). In zahlreichen Vor- und Nachkriegstexten beschreibt Marinetti die Frau überwiegend als ein erotisches und sexualisiertes Objekt, immer begleitet von einer brutalen aber legitimierten Ausübung von Gewalt wie in *Come si seducono le donne*. Es ist zu betonen, dass die futuristische Gruppe um die Zeitschrift *Lacerba* in Florenz nach dem Krieg ihre Frauenfeindlichkeit um einiges verschärfte, wie wir in CONTARINI 2006: 132-134 lesen können.

⁴ NOZZOLI, Anna: „Le donne del postdomani: scrittrici e avanguardia“, in: *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1978. Wir benutzen die Übersetzung von Elisabeth Burr, die erschienen ist in: Manfred HARDT: *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, 1989. 240-250. [ita. 1978] Vgl. da insbesondere NOZZOLI 1989: 243.

⁵ Diskurs wird hier angelehnt an Michel Foucaults Verständnis benutzt und meint jene Reihe von Elementen, Ereignissen und Aussagen, die innerhalb eines bestimmten Machtmechanismus entstehen und agieren. Der hier agierende Machtmechanismus ist die patriarchale Hegemonie, aus der Robert versucht auszubrechen. Vgl. RUOFF 2018: 107.

Ma di, dunque, con rude franchezza il tuo desiderio umano e carnale, quale te lo suggerisce la tua sensibilità legittima e consapevole; parla del tuo diritto sensuale e fecondo, senza impasticciarlo con le analogie di raggi e di profumi assolutamente estranei alla tua nudità che canta l'amore. (ROBERT 1919: xiii)

Es geht Robert darum, die körperlichen Bedürfnisse der Frauen zum Ausdruck zu bringen, ohne sie ästhetisch auszuschmücken: Auch das Hässliche und das Alltägliche⁶ sollen durch eine entsprechend realistische Darstellungsweise sichtbar gemacht werden „Ecco la verità non può essere *soltanto* graziosa“ (ROBERT 1919: xiv). Die folgende Untersuchung zeigt, wie die anti-ästhetische Thematisierung des Frauenkörpers in *Un ventre di donna* nicht nur ein typischer an die bürgerlichen Sitten gerichteter Affront ist: Vielmehr handelt es sich um ein literarisches Projekt, das die Frau dazu ermächtigt, eine eigene literarische und gesellschaftliche Stimme zu finden. Der „Coraggio“ der Robert'schen Frau meint nicht nur den vom Futurismus gepriesenen Kampfgeist viriler *amazzone*. Roberts Mut dient vielmehr dazu, das Schweigen der stummen körperlichen/sexuellen Frau zu brechen.

I – Zwischen Ko-Autorschaft und Autorschafts-*furto* von Überschattung und Stummschaltung

Der ‚chirurgische Roman‘ *Un ventre di donna* erscheint 1919 und führt Enif Robert und F.T. Marinetti als Autor*innen an. Enif Angelini Robert war nur kurze Zeit im Futurismus aktiv, während sie hauptsächlich als Schauspielerin in der Theaterkompanie von Eleonora Duse arbeitete (RE 2014: 43).⁷ Die Protagonistin des autobiographischen Romans⁸ ist die nicht erneut heiratswillige Witwe Enif.⁹ Sie hat bereits einen Sohn und unterhält eine Liebesaffäre mit Giulio. Als sie schwer an ihrer Gebärmutter erkrankt, muss sie sich verschiedenen chirurgischen Eingriffen unterziehen und verbringt lange Aufenthalte in unterschiedlichen Kliniken. Die Genesung ist langwierig und schmerzhaft und die Patientin sucht schließlich ein Heilmittel in der futuristischen Dichtung.

Die Briefe von der Front, der ‚Manuale terapeutico‘ und die Schlussparabel sind von Marinetti verfasst,¹⁰ während alles Weitere aus der Feder Roberts stammt. Die doppelte Autorschaft von Robert und Marinetti wurde nicht selten in der Sekundärliteratur zugunsten des futuristischen Leaders Marinetti und zu Ungunsten Roberts interpretiert.

A few scholars have interpreted the novel, because of Marinetti's authorial intervention upon it as well as his patronizing attitude towards Enif, as mirroring in part the ‚creative entrapment‘ of female futurists within this male-dominated movement, and most specifically their inability to disassociate themselves from the ‚futurist contempt of woman‘. (RORANDELLI/BEN GHAT 2007: 17)

Marinettis Ko-Autorschaft hat folglich die Rezeption des Textes maßgeblich gelenkt und immer wieder zu oberflächlichen Lektüren geführt (RE 2014: 47). Trotz eklatanter autobiographischer Elemente wird die Schauspielerin oftmals nur als ‚co-autrice‘, eines marinettianischen Textes betrachtet (NOZZOLI 1989: 241). Die Absage der weiblichen Autorschaft passt zu der Gesamtlektüre Nozzolis, nach der nur „die Tatsache, dass Marinetti selbst [am Text] mitgearbeitet hat“ (NOZZOLI 1989: 242) den futuristischen „weibliche[n] Archetyp“ (NOZZOLI 1989: 242) der virilen Frau und die „ideologische Orthodoxie“ (NOZZOLI 1989: 242) des Romans rechtfertigen würden.

Stehen wir hier vor einem Autorschaftsdiebstahl, also vor einem *furto d'identità autoriale*? Könnte Marinetti für die Verdrängung Roberts verantwortlich gemacht werden? Oder ist der Autorschafts-*furto* hier

⁶ Im Manifest lesen wir „vita d'ogni giorno“ (ROBERT 1919: xiv).

⁷ Für die Beziehung Robert-Duse siehe auch die biographische Zusammenfassung zu ‚Enif Angelini Robert‘ in MOSCO/ROGARI 2009: 185. Dort wird ebenfalls die Freundschaft mit Eleonora Duse betont.

⁸ „Nel 1919 [Robert] pubblica *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, in collaborazione con Filippo Tommaso che, dal fronte, invia all'amica, realmente ricoverata in clinica per un intervento chirurgico, lettere, proclami e suggerimenti per la guarigione“ (MOSCO/ROGARI 2009: 185).

⁹ Ab jetzt werde ich ‚Enif‘ in Bezug auf die Romanprotagonistin schreiben und ‚Robert‘ in Bezug auf die Autorin des Romans.

¹⁰ Für die Zuweisung dieser Textteile an Marinetti siehe RORANDELLI/BEN-GHIAT 2007: 370 und RE 2014: 43-82.

eher der zeitgenössischen Rezeption einerseits, und der späteren Forschung andererseits geschuldet? Eine Mischung aus beidem scheint der Fall. Wie Monica Biasiolo in ihrem Beitrag bereits betont hat, setzte Marinetti nicht selten seine Popularität für die Förderung und Unterstützung futuristischer Schriftstellerinnen ein.

[Q]uesta doppia firma fa parte anche di una strategia di promozione e di lancio della scrittura femminile futurista che fu tipica di Marinetti, il quale [...] incoraggiò le donne a scrivere e pubblicare al di fuori dei generi e delle sedi tipiche della produzione rosa e della pubblicitaria femminile. (RE 2014: 45)

Marinetti präsentierte die Autorinnen der Öffentlichkeit und gab ihnen die Bühne, wie im Falle der öffentlichen Proklamation von Valentine de Saint-Points *Manifeste* in Paris (CONTARINI 2006: 140-41). Doch Robert selbst distanziert sich bereits im Vorwort ganz klar von dieser marinettianischen Strategie, indem sie schreibt, dass eine ‚DONNA FUTURISTA‘ zu sein eben nicht ‚NOTORITÀ AD OGNI COSTO‘ bedeute (ROBERT 1919: xi).

Obwohl Marinetti als bloßer Helfer für die Veröffentlichung des Romans präsentiert wurde,¹¹ wirkt die Gesamtstrukturierung des Romans dem entgegen. Als Vater des Futurismus nutzt Marinetti die Publikation für die eigene *fama*¹² und stellt die emergierende Robert so in den Schatten seiner Autorschaft.

Rorandelli sieht Marinettis auktoriale Präsenz als einen bewussten Zug, sich als Garant für die aufstrebende Schriftstellerin zu inszenieren (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 255-56). In der Tat entsteht dadurch eine Meister-Schülerin-Beziehung, die ein klares Machtgefälle hervorhebt, bei dem die weibliche Futuristin immer wieder in die Subalternität des männlichen, dominierenden Futuristen gedrängt wird (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 255-56). So soll auch der Kommentar unter dem Vorwort-Manifest „Approvo incondizionatamente“ (MARINETTI/ROBERT 1919: xv) als ein Akt der Bewilligung Marinettis gewertet werden, wodurch Roberts Aussagen als überprüft ‚freigegeben‘ werden. Eine ähnliche Rolle würde dem ‚Manuale terapeutico‘ zukommen: Der Meister Marinetti überreicht es der Schülerin Robert als zu befolgende Anweisung zum erfolgreichen futuristischen Schreiben (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 255-56).

Eine folgeschwere Überschattung von Roberts auktorialer Botschaft stellt schließlich auch die allegorische Erzählung im Schlusskapitel dar. Ebenfalls aus der Feder Marinettis stammend, rückt diese im typisch futuristischen Stil verfasste Parabel den Gesamttext wieder in die Reihen der marinettianischen ‚Orthodoxie‘ ein.¹³ Die Befreiung einer Prinzessin von ihrer Darmkrankheit durch eine chirurgische Operation wird als Vehikel für Skandal und Provokation benutzt. Ein ‚heldenhafter‘ Futurist hat erst den bürgerlichen Ehemann der Prinzessin, der die Operation verbieten wollte, ermordet, bevor die ‚endlich befreite‘ Frau „nuda, energica e risoluta“ auf den Balkon stürzen kann, um vor der tobenden Masse schreiend zu verkünden „Sono Pronta! Operaaate mi!“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 217-18). Die Schlussparabel endet mit diesem Schrei und verfolgt somit den primären Zweck, der ‚passatistischen‘ bürgerlichen Moral provokant entgegenzutreten. Die Frauenfigur wird dort zum Objekt des Skandals instrumentalisiert: Das Handeln der Prinzessin ist nämlich nur von männlichen Akteuren vermittelt: die männlichen Ärzte empfehlen den Eingriff, der männliche Ehemann verbietet es und der männliche Futurist befreit sie. Die wichtige Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper und die damit verbundenen tiefen feministischen Problematiken, die im Roberts Roman eigentlich behandelt werden, sind dadurch komplett stumm gelegt.¹⁴

¹¹ „[...] una specie di facilitatore“ (RE 2014: 45).

¹² Re spricht von einer „funzione tipicamente futurista di pubblicità, sia per il leader del movimento che per l'autrice neofita“ (RE 2014: 47).

¹³ Contarini schreibt: „Questo finale, così diverso dal resto del romanzo, offre chiave di lettura dell'insieme: se la malattia è allegorica, la guarigione lo è altrettanto“ (CONTARINI 2009: 134).

¹⁴ Auch als Nozzoli schließlich einen Hauch von Selbstbestimmung und Ablösung von Marinetti in Roberts Roman sieht, wird diese Vermutung sofort aufgrund des allegorischen Epilogs abgetan: NOZZOLI 1989: 246.

IIa – Scheitern männlicher Heilungswege – die Erste

Der Romantitel konfrontiert die Leserschaft mit einer evident weiblichen Sexualität, während der Romananfang das Publikum in die zeitgenössischen (biopolitischen) Debatten um die Stellung der Frau hineinkatapultiert. Ende des 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts erscheint eine Serie von Studien über die Frau, in den Bereichen der Biologie und Medizin, aber auch der neu entstandenen Disziplinen der Anthropologie und der Psychopathologie.¹⁵ Die Hauptakteure dieser aus heutiger Sicht widerlegten bzw. ‚pseudowissenschaftlichen‘ Untersuchungen (RE 2014: 48) waren männliche Autoren wie Lombroso, Mantegazzi, Weininger und Möbius (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 30 und Kapitel I 28-131).¹⁶ Ein Blick auf deren ‚Forschungsergebnisse‘ zeigt, wie sehr die Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft allein auf ihr körperliches Funktionieren für die menschliche Reproduktion gedacht wurde und wie alles, was außerhalb dieses Parameters fiel, wie etwa intellektuelle und geistige Aktivitäten, pathologisiert wurde. So wurden Krankheitsbilder wie Hysterie und Neurasthenie entwickelt, die den psychologischen und geistigen Zustand einer Frau in direkter Abhängigkeit mit ihrer Gebärmutter sahen.¹⁷ Außerdem ging die intellektuelle, kreative und geistige Aktivität einer Frau mit der Idee einer krankhaften Bisexualität einher und stellte eine Unmöglichkeit dar.¹⁸

Robert thematisiert eben diese Problematiken, mit denen Frauen in jener Zeit konfrontiert waren (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 16), wobei Nozzoli eine eher unkritische Wiedergabe dieser Diskurse in Roberts Text zu erkennen vermutet (NOZZOLI 1989: 245-246). Wenige Schlüsselpassagen des Romans werden dafür als Beweis angeführt: Allen voran die radikale Ablehnung des Uterus: „Che schifo essere un utero sofferente, mentre tutti gli uomini si battono!“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 25), und als Pendant dazu der positive Blick auf die männliche Natur, die nicht mit Körperlichkeit, sondern mit Intellekt und künstlerischer Begabung verbunden wird: „[...]io penso che sarei stata un poco pittore e un poco poeta, se fossi nata uomo. L’amore non mi basta. Mi sento veramente, in questo momento, poco donna.“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 4). Schließlich wird auch die Verherrlichung der Mutterschaft als Symptom für die Anpassung Roberts an die diskursive Misogynie gewertet: „Ricordo però la gioia profondamente carnale che provai otto giorni dopo il mio parto, quando il mio spirito fissò nettamente questo pensiero: ‘ecco la mia creatura, nata da me, voluta da me, portata da me, nel mio ventre.’“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 4).¹⁹ Enif stelle hier die Mutterschaft als den einzigen Weg der Frau dar, etwas Eigenes schöpfen zu können, da ihr sonst der Zugang zu einer künstlerischen Praxis und somit einer kreativen Schöpfung verschlossen blieben.

¹⁵ Die für diese Untersuchung wichtigsten Titel sind: LOMBROSO 1893, WEININGER 1922 [1903], MANTEGAZZA 1999 [1893] und MÖBIUS 1902.

¹⁶ Vor allem durch die Kommentare von Italo Tavalato findet das Werk Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* aus dem Jahr 1903 ab 1913 in seiner italienischen Übersetzung Einzug in die futuristische Zeitschrift *Lacerba*. Vgl. CONTARINI 2006: 157.

¹⁷ „Nel divenire ‘cervello’ la donna secondo Mantegazza si virilizza, eppure rimane destinata alla procreazione. Dalla apparente contraddizione e incompatibilità tra ventre e mente nasce il fantasma della degenerazione.“ Und „[s]econdo Weininger, l’isteria nella donna che cerca di spiritualizzarsi ed elevarsi evadendo così dalla propria materialità e dal proprio destino procreativo sarebbe una specie di ‘castigo igienico per la negazione della propria natura’“ (RE 2014: 49 und 56). Für einen Überblick über das Phänomen der Hysterie siehe: MENTZOS 2015.

¹⁸ „Tali ‘donne mascoline’ quando ritengono si potersi liberare in quanto donne, non fanno però secondo Weininger altro che auto-accecarsi e fraintendere istericamente la natura inevitabile del femminile.“ (RE 2014: 56) und: „La bisessualità e l’inversione sessuale erano ‘malattie’ abitualmente associate all’emancipazione, al femminismo e alla donna nuova [...]“ (RE 2014: 62). Die positive Betrachtung der Bisexualität als einzigen Weg für die ‚genialen‘ Frauen wird im ersten Kapitel von *Ventre* deutlich und erinnert stark an Äußerungen von Mina Loy oder Valentine de Saint Point: Nachdem sie sich wünscht ein Mann zu sein, um malen zu können, distanziert sich Enif herablassend von den neapolitanischen Matronen mit ihren vielen Kindern. Vgl. dazu MARINETTI/ROBERT 1919: 4 und RE 2009: 807.

¹⁹ Dies sei nicht nur mit der futuristischen Unterdrückung der Frau in Verbindung zu setzen, sondern auch mit der späteren faschistischen Ideologie und deren Verständnis der Frau als Mutter und Gattin (NOZZOLI 1989: 243). Anna Nozzolis Aufsatz sollte allerdings kontextualisiert werden: Der Text gehört in diejenige Gruppe von Untersuchungen über die Futuristinnen, die die politischen Implikationen des Futurismus im Hinblick auf das faschistische Regime betonten. Vgl. dazu CONTARINI 2006: 16-17.

Eine geradezu antifeministische Einstellung Roberts wird hier glaubhaft gemacht, die typisch für die Virilisierungstendenzen des Futurismus ist und sich später im Faschismus zuspitzen wird.²⁰ Bei einer eingehenden Lektüre eröffnet sich der aufmerksamen Leserin hingegen eine kritische Haltung der Protagonistin genau gegen solche Diskurse. Wenn Enif zum Beispiel die ehrliche Meinung des Doktors über ihren gesundheitlichen Zustand erfragt, antwortet dieser: „Ecco: per quanto sia difficile definirla, dirò che lei mi sembra un cervello troppo virile in un corpo troppo femminile...“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 97). Dies zeigt nicht nur die Eingebundenheit des Arztes in zeitgenössische medizinische und anthropologische Diskurse über die Frau, sondern auch die daraus resultierende Unwissenheit über den weiblichen Körper, die schwerwiegende gesundheitliche Folgen für die Patientin hat und im Roman zum Scheitern aller Heilungsversuche führt. Robert thematisiert offen die Missstände im Umgang mit dem tabuisierten Frauenkörper und kritisiert scharf die damit einhergehende geschlechterspezifische Machtausübung. Auf die nächste frauenverachtende Scheindiagnose des Doktors, er sei durch seine ärztliche Erfahrung überzeugt „che la donna è un *solenne pasticcio*!“ antwortet Enif: „non noi siamo un pasticcio, ma voi altri, incapaci di spiegare...“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 104). Durch die Inversion wird das „noi“ mit Nachdruck betont und dem „voi altri“ entgegengesetzt.

Enif bemerkt, wie die von der männlich dominierten Gesellschaft aufgestülpte Mutterrolle auch dazu dient, sie zu entmündigen und einzuschränken. Ihr Wunsch, keine Kinder mehr in die Welt zu setzen und trotzdem ihre Sexualität ausleben zu können, wird von den Ärzten ignoriert und kategorisch abgelehnt: Sie werden alles versuchen, um ihre Zeugungsfähigkeit aufrecht zu erhalten (MARINETTI/ROBERT 1919: 53).

Die von Nozzoli angeführten Aussagen über die Mutterschaft und über den unerfüllbaren Wunsch nach künstlerischer Produktivität können deshalb umgedeutet und als Etappen einer allmählichen Erkenntnis betrachtet werden. „Che schifo essere un utero sofferente!“ ist in Wirklichkeit eine klare Absage an die dominierenden Machtstrukturen, die die Frau ganz auf ihre Reproduktionsfunktion, also auf ihren Mutterleib, reduzieren und ihr jegliches produktives Handeln außerhalb der Mutterschaft verbieten wollen.²¹ Der Autorschafts-*furto*, der die Autorin zum Schweigen bringen sollte, wird von einem diskursiven *furto* konterkariert, der sich die Diskurse der patriarchalen Struktur aneignet, um diese mit den gleichen Begrifflichkeiten umzudrehen und mit aller Kraft abzulehnen.

IIb – Scheitern männlicher Heilungswege – die Zweite

Da die medizinisch-körperliche Heilung also aufgrund der patriarchalen Machtmechanismen scheitert, sucht Enif Heilung auf einer künstlerisch-geistigen Ebene und wendet sich dem Futurismus zu. Obwohl das therapeutische Schreiben nach futuristischer Anweisung zunächst zu funktionieren scheint, entpuppt sich diese Lösung ebenfalls als nicht endgültig.

Der anfängliche Enthusiasmus für die futuristische Therapie ist groß, auch weil sie die Hoffnung aufleben lässt, Enif könne diese nach ihren eigenen kreativen Parametern formen.

„Dunque... la cura del desiderio! [...] Non sottolizzo con un'analisi meschina e deprimente, accetto grata la parola nuova, la faccio mia e plasmerò da buona artefice la duttilità del desiderio a trasformarsi in salute.“
(MARINETTI/ROBERT 1919: 127-8)²²

Die intradiegetischen futuristischen Texte, die sich in der zweiten Hälfte des Romans häufen, entstehen durch die Mediation Marinettis. Seine Briefe von der Front nehmen immer mehr Platz ein und verfolgen

²⁰ Nicht nur Nozzolis Untersuchung zeigt dies, sondern auch RORANDELLI/BEN GHIAI 2007.

²¹ Re sieht diese Aussage als „[i]nizio non solo di una lucida diagnosi della propria condizione, ma anche di un tentativo di impadronirsi del proprio corpo e di controllare la sofferenza. La sofferenza deriva infatti in parte dalla difficoltà a liberarsi di una percezione di se stessa come anormale, e a giungere a un riconoscimento di sé come individuo“ (RE 2014: 66).

²² Rorandelli vermerkt bereits zu dieser Aussage: „Superficially seeming to accept Marinetti's guidance, she however utilizes his 'Manuale' and futurism to her own advantage, becoming the 'artifex' of her own healing through an awareness of her desire and by adapting Marinetti's method to the female self [...].“ (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 128).

eine typisch futuristische Rhetorik. Allen voran spielt die Kriegsanalogie eine entscheidende Rolle: „Voi non sapete, per esempio, che ciò che accade oggi al vostro ventre somiglia a quello della terra, che ha oggi un'immensa ferita chirurgica di trincee.“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 113).²³ Der Vergleich zwischen den in den Schützengräben kämpfenden Männern und der gegen ihre Wunde kämpfenden Enif wird durch die Kapitelüberschriften verstärkt (CONTARINI 2009: 132).²⁴ Marinetti stellt auch anderenorts die sexualisierte Frau als erotisches Liebesobjekt in enge Verbindung, ja fast in eine kausale Beziehung zum Krieg, zum Beispiel in *Come si seducono le donne*.²⁵ Auch Enifs futuristische Therapie soll nach marinettianischen Parametern erfolgen, obwohl Robert, wie viele andere aktive Frauen der futuristischen Bewegung, scharf und deutlich *Come si seducono le donne* als misogynen Pamphlet verurteilt und ablehnt.²⁶

Vor diesem Hintergrund ist die futuristische Heilung zum Scheitern verurteilt und die kranke Enif wird bald darauf von der fehlenden therapeutischen Wirkung enttäuscht: „Caro amico,“ schreibt sie an Marinetti, „[o]ggi sono nervosissima. Sono sazia, satura di desiderî, di immaginazione!“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 192). Contarini erklärt das Scheitern der futuristischen Heilung durch eine nicht vollendete ‚Vermännlichung‘:

benché il suo [di Enif] miglioramento vada di pari passo con la perdita delle funzioni e degli attributi femminili e con l'acquisizione di capacità artistiche, non compie fino in fondo la guarigione/trasformazione necessaria. (CONTARINI 2009: 134)

Die für Marinetti und den Futurismus nötige Verwandlung würde die Absage ihrer weiblichen Natur und eine völlige ‚Vermännlichung‘ erfordern. Erst dann wäre Enif dazu in der Lage, sich der Kunst als Heilung hinzugeben. Da Enif ihre Weiblichkeit nicht vollkommen aufgeben, im Gegenteil sie affirmieren möchte, erreicht sie die langersehnte Heilung jedoch nicht.

Es wird eine Verdopplung desselben Mechanismus sichtbar: Ebenso wie der medizinisch-chirurgische Heilungsversuch aufgrund der dominanten patriarchalen Strukturen gescheitert ist, verfehlt auch der männliche und marinettianische Futurismus die Heilung auf künstlerischer Ebene. „[T]he ‘cure’ proposed by both science and futurism coincides with the violence and control exercised on the protagonist's body“ (RORANDELLI/BEN GHAT 2007: 257-258). Enif selbst setzt Futuristen und Ärzte parallel: „I futuristi che aprono *simbolicamente* i crani duri per saettarvi la scintilla del genio dinamico, creatore di ardimenti vertiginosi, sono meno matti di voi, freddi squartatori di ventri bianchi, che troppe volte *studiate* sulla viva carne palpitante“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 142).

Der wirkliche Heilungsweg kann aber nicht durch männliche Aktanten vermittelt werden, sondern soll ganz allein aus der Kraft der Frau resultieren. Die Kritik Roberts an der patriarchalen Machtausübung beruht auf der Thematisierung des eigenen sexualisierten Körpers: „l'autonomia femminile si radicava nella corporeità“ (RE 2014: 64). Der weibliche Körper und die offene Auseinandersetzung damit sind der Schlüssel

²³ „Marinetti suggerisce [...] che le labbra della grande ferita che rifiutano di chiudersi sono come le trincee nemiche che fronteggiano attraverso la terra di nessuno. La ferita è eterna, come eterna per lui è la legge della guerra e della distruzione da cui scaturisce ogni nuova forma di vita e di civiltà più forte“ (RE 2014: 73).

²⁴ Die eloquentesten Kapitelüberschriften sind: „Un ventre lanciato all'assalto“, „Aspettando una nuova offensiva“, „Dal ventre al fronte“, „Dialogo tra due trincee“, „Lotta di ventri femminili“. Dies könnte auch als strategischer paratextueller Eingriff Marinettis und des Verlegers gedeutet werden.

²⁵ Contarini untersucht eingehend die Begriffspaare ‚guerra-donna‘ und ‚guerra- sesso‘ und wie zentral sie im Schaffen Marinettis sind, vor allem in den Jahren um den ersten Weltkrieg. Vgl. dazu CONTARINI 2009: 128-130.

²⁶ Cecilia Bello Minciocchi hat 2019 eine neue Ausgabe von *Come si seducono le donne* herausgegeben, in der sie die Beiträge der futuristischen Frauen sammelt, die in Reaktion auf die Veröffentlichung des Werkes in *l'Italia futurista* erscheinen. Dort lesen wir: „E l'uno si sbarra a mezza umanità [...] la via dell'ascesa e del progresso con sentenze pessimiste che per fortuna bollano soltanto la sua inesperienza ridicola. E l'altro si mette con sussiego a sdottorare sull'inferiorità della donna e sui diversi modi di aiutare questa tremenda imperfezione di natura a risollevarsi da fango e dalla pochezza in cui si trova, e da dove potrebbe uscire soltanto (s'intende!) con l'aiuto magnanimo degli uomini... di buona volontà... e via di questo passo fiacco e falso [...]“ (ROBERT 2019: 165).

zu einer auch künstlerischen und kreativen Befreiung.²⁷ Wie der weibliche ungesagte Körper als Vehikel für den künstlerischen Ausdruck benutzt wird, zeigt sich in den letzten Kapiteln des Romans.

III. Ventriloquium

Als Enif den Kliniken entfliehen will und zum Golfo di Santa Margherita reist, beginnt nicht nur die letzte Etappe ihrer Konvaleszenz, sondern auch die Reise, die sie zur eigenen Stimme führen wird.

Auf dem Balkon ihres Hotels entblößt Enif ihre Wunde unter der knallenden Sonne. Enif schaut auf ihrem Unterleib, der ihr perfekt vorkommt: „È veramente bellissimo, giovane, perfetto, senza una piega, con un’elastica solidità muscolare e un velluto epidermico dolce, attraente allo sguardo e al tatto“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 147). Einzig ihre Wunde scheint diese Vollkommenheit zu ruinieren. Doch dieselbe Wunde erlaubt es ihr zu sprechen:

Penso alle forme ambigue, quasi terrorizzate e terrorizzanti di certe ferite mortali di pugnale. Ferite che parlano, raccontano disperatamente, quando la bocca del cadavere è già chiusa, convinta, pacificata nell’al di là. La mia ferita è certo più eloquente della mia bocca. (MARINETTI/ROBERT 1919: 147)

Durch ihren perfekten, aber verwundeten Unterleib findet die Protagonistin einen Weg zu reden. Mit aufgrund patriarchaler Verhältnisse verschlossenem Mund, findet sie in ihrem offenen Unterleib ein Vehikel gegen das auferlegte Schweigen. Die Leserin sieht sich hier mit einer Bauchrednerin konfrontiert, die, nachdem sie zum Schweigen gezwungen wurde, ihren Sprachweg durch ihr weibliches Organ sucht.

[Robert] exploits the reduction of her self [sic] to a womb but turns her body from a weak and imperfect element into a source of language and creativity, thus becoming a “ventri-loquist” or womb-speaker. She thereby overcomes the split between mind/creativity as male and body/procreation as female and in so doing expresses the possibility of writing about her female body and its experiences without denying her own intellectual capabilities as a female writer. (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 291-92)²⁸

Der weibliche Unterleib, der zur Unterdrückung der Frau benutzt wurde, wird von Robert als Instrument ihrer sprachlichen Befreiung genutzt. Der verwundete, entzwei gerissene Unterleib Enifs wird immer größer, bis er zu einem Mund wird: „La mia ferita ferve di un’ansia precisa e confusa. La sento immensificarsi, come se fosse la bocca di un vulcano.“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 147). Als Ort der Sprache kann die offene, immer wieder blutende Wunde zum Instrument einer Bauchrednerin, einer *ventriloqua* werden. Das würde auch die zahlreichen Erwähnungen der Ränder der Wunde als deren ‚Lippen‘ erklären (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 305).

Der Dialog zwischen dem *ventre* und der Sonne ist aber nicht nur ein Sprechakt. Sein Inhalt erinnert an einen gewalttätigen Sexualakt, sodass die Wunde nicht nur zu einem sprechenden Mund wird, sondern auch als Verdopplung der Vagina fungiert (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 308-309).²⁹

Troviamo qui dunque una prefigurazione di quel tema del sesso e della sessualità femminile, rappresentati anche anatomicamente dalle labia che si toccano e parlano, come intrinsecamente doppi, e della sessualità femminile intesa in definitiva come bisessualità irriducibile a un’unità fallica-monologica. (RE 2014: 74-75)

Der zweigespaltene Körper der Frau wirkt einer phallischen Einheit entgegen.³⁰ Die Protagonistin kann nur Kraft aus ihrer offenen Wunde schöpfen, sowie aus ihrem als Frau immer wieder blutenden Körper: „Tanto

²⁷ Maria Sapegno schreibt: „Mettendo così in discussione quella gerarchia tra cultura e natura fondata sull’opposizione tra intelletto e corpo, per la quale il corpo diviene il non detto ed è rimosso dalla scena simbolica, e la donna, identificata con il corpo, subisce la stessa sorte“ (SAPEGNO 2007: 14).

²⁸ Dort betont sie auch, wie der Ursprung des Konzepts der Bauchrede auf weibliche Prophetinnen zurückgeht (RORANDELLI/BEN GHIAI 2007: 291-92).

²⁹ Die sexuelle Konnotation ist in meinen Augen klar gegeben, und zwar nicht nur aufgrund des klar erotischen Tons der Dialogpartner, sondern auch weil ‚anatomisch‘ das weibliche Geschlechtsteil und der Mund oft in Verbindung gebracht werden, wenn zum Beispiel von ‚Labia‘ oder ‚Muttermund‘ gesprochen wird.

³⁰ Re schreibt, „I due labbri della ferita a cui il testo fa riferimento e che rifiutano di diventare uno, cioè di unirsi colmando la distanza che li separa, sono non solo un simbolo della dualità dei genitali femminili ma anche [...] nel senso che la

ho perduto, tanto rimetto di forze solide. Mai i nervi scoperti, offesi. Donna dal sanguinante equilibrio fisiologico, senza agguati nascosti nel grembo ben costruito“ (MARINETTI/ROBERT 1919: 205).

Der monologischen, phallischen Einheit setzt Robert eine dialogische Struktur entgegen, die aus einer Vielheit von Stimmen besteht und ein produktives und kreatives Zusammenführen von partiellen Teilen erlaubt. Die dialogische Mehrstimmigkeit spiegelt sich in der kompositorischen Form des Romans wider.

VI – Kompositorische Natur und Montage – Diebstahl einer futuristischen Technik

Die kompositorische Natur der Frau und des Frauenkörpers ist der Schlüssel, mit dessen Hilfe Robert aus dem künstlerischen Schatten Marinettis heraustreten und zum eigenen kreativen Ausdruck kommen kann. So lesen wir, explizit in Roberts Beitrag zur Diskussion um *Come si seducono le donne* formuliert, das, was eine programmatische Aussage zur Untermauerung dieser These sein könnte:

È invece, ripeto, tutta questione di equilibrio. Equilibrio, armonia, coesione, di cuore, di spirito, di cervello e di sensi. I monopolisti dell'intelligenza dovrebbero intuire tutto ciò. La teoria dell'amalgama a parti eguali ch'è la più felice composizione della pasta umana serve nell'identico modo a noi donne che ci prendiamo allegramente il contrastato diritto di giudizio sui nostri compagni. (ROBERT 2019: 169)

Dies spiegelt sich auch in der Struktur des Romans. Robert beginnt ihren Text in Form eines Tagebuchs, die für das weibliche Schreiben jener Jahre typischste (fast stereotypische) literarische Gattung (der Frau). Er geht dann in die Briefkorrespondenz über, die zwischen mehreren Polen hin- und hergerissen ist, da Enif sowohl mit Marinetti als auch mit Eleonora Duse korrespondiert. In dieser bereits fragmentarischen Textform kombiniert Robert schließlich Elemente aller traditionellen Gattungen: futuristische Gedichte im parolieristischen Stil, den im dramatischen Modus verfassten Dialog zwischen dem Unterleib und der Sonne sowie eine relativ konventionelle fiktionale Narration in dritter Person (CONTARINI 2009: 132). Nicht zu vergessen ist zudem, dass das Vorwort eine zusätzliche Gattung benutzt: das Manifest CORAGGIO+VERITÀ.

Die kompositorische Natur des Textes wird in allen Studien erwähnt, nicht aber in ihrer Funktionsweise untersucht. Bereits Nozzoli spricht von einem „Puzzleartige[n]“ Text (NOZZOLI 1989: 243) und Lucia Re beschreibt den Roman als „sorta di assemblaggio sperimentale, o *montage*“ und behauptet, dass die Autorin „un'operazione di assemblaggio“ (RE 2014: 45) durchführt. Contarini entdeckt ebenfalls eine „[...] struttura letteraria composita“ (CONTARINI 2009: 132), in welcher verschiedene literarische Gattungen abwechselnd auftreten: „alternanza di generi, intersezione di materiali, non narrativi come le tavole parolibere o di pezzi dai toni lirici, onirici, fantastici, ideologici“ (CONTARINI 2009: 132-133). Als einzige der dreien sieht sie die Struktur des Textes im Zusammenhang mit der Entwicklung Enifs, kommt aber zu dem Schluss, die Entwicklung der Struktur sei eine „[e]voluzione che accompagna quella del gender, ossia l'emancipazione della protagonista che da donna convenzionale (femminile) si trasforma in artista (maschile)“ (CONTARINI 2009: 133). Contarini fällt für einen Moment selbst in die Falle der patriarchalen Debatten und impliziert eine Inkompatibilität zwischen ‚artista‘ und ‚femminile/donna‘. Genau dem strebt aber Roberts feministisches Projekt entgegen und die beschriebene Affirmation der Frau als Künstlerin wird in die Form des Romans übersetzt. Robert eignet sich die avantgardistische Technik der Montage an, wonach etwas Neues durch die Kombination einzelner bereits existierender, fragmentarischer Teile entsteht.³¹ Robert lehnt die Reduzierung der Frau auf eine einzige Funktion, die Reproduktion, ab und affirms, dass Frausein als ein komplexes Gesamtbild zu verstehen sei. Die Frau ist genau in ihrer kompositorischen Natur richtig und kann so produktiv und kreativ sein. Die Fragmentierung in ihre Einzelteile – Unterleib, Mund, Vagina –

donna rimane aperta alla e nella differenza, senza chiudersi monologicamente in una falsa e arrogante univocità di significato e in una logica monistica che cerca costantemente di assoggettare l'altro.“ (RE 2014: 74-75).

³¹ Für eine Studie zur Technik der Montage als avantgardistisches Instrument verweisen wir hier auf MÖBIUS, Hanno: *Montage und Collage*, München 2000.

macht die kreative Rekombination für Robert möglich. Nur diese hybride, vielschichtige und kombinierte literarische Struktur kann der befreiten weiblichen Kreativität gerecht werden.

Robert macht sich somit die avantgardistischen und futuristischen Mechanismen der Fragmentierung und Montage zu Eigen, um ein neues Verständnis von Frausein zum Ausdruck zu bringen. Sie möchte weder einen männlichen Künstler noch einen objektivierten Frauenkörper zum Ausdruck bringen. Stück für Stück und in futuristischer Manier, die sie sich als Frau aneignet, dekomponiert sie Machtstrukturen, literarische Konventionen und den weiblichen Körper mit dem Ziel, die futuristischen Gendergrenzen selbst zu durchbrechen. Durch entwendete futuristische Strategien stellt Robert die Möglichkeit einer kreativen und künstlerischen Weiblichkeit dar, die im Futurismus selbst nicht gegeben war.

Literaturverzeichnis

- CONTARINI, Silvia: *La femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Paris 2006.
- CONTARINI, Silvia: „Guerre Maschili/Guerre Femminili: Corpi e ‚corpus‘ Futuristi in Azione / Trasformazione.“, in: *Annali d'Italianistica* 27 (2009) 125-38.
- LOMBROSO, Cesare u.a.: *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, Torino 1893.
- MANTEGAZZA, Paolo: *Fisiologia della donna: (in due Volumi)*, Milano 1999 [1893].
- MARINETTI, Filippo Tommaso/DE MARIA, Luciano (Hg.): *Teoria e invenzione futurista*. Milano 2010 [1968].
- MARINETTI, Filippo Tommaso/BALLERINI, Luigi (Hg.)/CINTI, Decio (Übers.): *Mafarka il futurista*. Milano 2003 [1909].
- MARINETTI, Filippo Tommaso/BELLO MINCIACCHI, Cecilia (Hg.): *Come si seducono le donne*, Milano 2019.
- MEAZZI, Barbara: „Women Futurists in Italy: A Research Report“, in: Günter BERGHAUS (Hg.): *International Yearbook of Futurism Studies*. (Bd.5), Berlin, München, Boston 2015, 450-464.
- MENTZOS, Stavros: *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen*, Göttingen 2015.
- MÖBIUS, Hanno: *Montage und Collage*, München 2000.
- MÖBIUS, Paul J.: *Über den Physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle 1902.
- MOSCO, Valentina/ROGARI, Sandro: *Le Amazzoni del Futurismo*, Milano 2009.
- NOZZOLI, Anna: „Die Frauen von Übermorgen: Schriftstellerinnen und Avantgarde“, in: Manfred HARDT (Hg.): *Literarische Avantgarden*, Darmstadt 1989, 240-250 [ita. 1978].
- RE, Lucia: „Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman“, in: *The European Legacy, toward New Paradigms* 14, 7 (2009) 799-819.
- RE, Lucia: „Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria“, in: *California Italian Studies* 5, 2 (2014) 43-82.
- ROBERT, Enif/MARINETTI, Filippo Tommaso: *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano 1919.
- ROBERT, Enif: „Polemiche sul presente libro - Come si seducono le donne (Lettera aperta a F.T. Marinetti)“, in: MARINETTI/BELLO MINCIACCHI (Hg.) 2019, 162-166.
- ROBERT, Enif: „Polemiche sul presente libro - Una parola serena“, in: MARINETTI/BELLO MINCIACCHI (Hg.) 2019, 167-171.
- RORANDELLI, Tristana/BEN-GHIAT, Ruth: *Female Identity and the Female Body in Italian Women's Writings: 1900-1955 (Sibilla Aleramo, Enif Robert, Paola Masino and Alba De Céspedes)*, New York 2007.
- RUOFF, Michael: „Diskurs“ in: Ders.: *Foucault-Lexikon*, Paderborn 2018, 99-109.
- SAPEGNO, Maria Serena: „Uno sguardo di genere su canone e tradizione.“, in: Alessia RONCHETTI/Maria Serena SAPEGNO, (Hgg.): *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007, 13-23.
- WEININGER, Otto: *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1922 [1903].

Il 'ratto' di Artemisia: il racconto di una vita esemplare

Siria De Francesco (Berlin)

dunque quale nuova libertà/
cerchi fra stancate parole?
(Amelia ROSSELLI, *La libellula*)

Le parole sono armi con le quali i sessi hanno combattuto per il controllo del territorio e dell'autorità (GILBERT/GUBAR 1988: 3). In questa battaglia le donne partono da una condizione impari, poiché parlano una lingua che non è la loro: quella dei padri, dei mariti, degli uomini. L'atto della parola, come quello della scrittura, diventa traduzione in un linguaggio altro, espressione di un ordine dominante di stampo patriarcale (TORRIGLIA 1996: 369-70). Prendere la parola per le donne in molti casi significa 'rubarla', compiere un'azione sovversiva nei confronti di una lingua che non appartiene loro. Si instaura così un dialogo fra le autrici e la scrittura, autrici che agiscono nel mondo di verità pronunziate dai padri e, allo stesso tempo, se ne distaccano per costruire una memoria delle madri in cui identificarsi.

Questo breve intervento si prefigge di indagare le declinazioni che il concetto di 'furto' assume nel romanzo (auto-)biografico¹ *Artemisia* (1947) di Anna Banti, il più conosciuto fra i romanzi dell'autrice e il suo primo grande successo di critica. L'opera, una delle tappe di un'attività alacre e produttiva, presenta una molteplicità di risonanze e riscontri testuali che il filtro (doppio) della memoria rielabora in modo sempre nuovo e originale. Se infatti ogni libro si configura come dialogo fra testi,² il nostro romanzo intesse un dibattito a tinte forti con la tradizione letteraria in cui si inserisce, e invece di dissimulare i suoi debiti, li proclama e li supera. Diversi ormai sono gli studi volti alla ricognizione delle fonti e dei modelli del testo: la vicinanza al Manzoni, quasi professata negli scritti teorici sull'autore; i rimandi pittorici, palesi anche al pubblico meno attrezzato; le grandi narrazioni biografiche, dalle *Memorie* della Yourcenar all'*Orlando* della Woolf. L'intento di questo studio, che non può certo esaurire in così poche pagine il discorso delle fonti letterarie dell'opera, è quello di analizzare il 'furto' nella sua dimensione filosofica e letteraria, da un lato nella sua misura diegetica, come meccanismo di sovrapposizione e identificazione fra le figure femminili del romanzo, dall'altro come dialogo fra il romanzo, i racconti e gli scritti critici dell'autrice. Se infatti il 'furto' si configura spesso come strumento di (ri)appropriazione di uno spazio letterario negato, nel romanzo bantiano diventa meccanismo di creazione di una stirpe di artiste di cui Artemisia è capostipite e favola allegorica.

Il primo furto del romanzo è quello di persona, un 'ratto' scoperto, di cui il lettore (o la lettrice?) è partecipe e più volte avvertito nel corso del testo: quello di Artemisia Gentileschi, pittrice "valentissima", "oltraggiata nell'onore e nell'amore", "vittima di un pubblico processo di stupro" (*Art.*: 245).³

L'opera inizia fra le macerie del giardino di Boboli, durante i bombardamenti che colpiscono Firenze quando il secondo conflitto mondiale volgeva ormai al termine. "Non piangere" – le prime parole del romanzo – la figura di Artemisia, fra fantasma e ricordo, irrompe nella narrazione e tenta di consolare la narratrice, alter ego dell'autrice, che non riesce a trattenere le lacrime di fronte alla logorante perdita della sua casa e a quella ancor più dolorosa del manoscritto, la sua Artemisia ("Sotto le macerie di casa mia ho

¹ Per una lettura della narrativa di Anna Banti in direzione autobiografica cfr. GARAVINI 2016 e relativa bibliografia. Per la relazione fra istanza biografica, finzionale e autobiografica cfr. DE SANTI 2011.

² Sul concetto di intertestualità cfr. BERNARDELLI 2010.

³ Le opere *Artemisia* [*Art.*], *I porci* [*Ip*], *Lavinia fuggita* [*Lav.*] e l'ultimo romanzo, *Un grido lacerante* [*Gl*], di Anna Banti sono citate dall'edizione dei Meridiani Mondadori del 2013 qui come BANTI 2013.

perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto”, *Art.*: 248).⁴

La prima morte di Artemisia, non certo quella biografica, è la sua assenza dalla storia, il mancato riconoscimento del suo genio pittorico. Per la seconda volta Artemisia non può essere vendicata: l’ultimo tentativo, il romanzo, è ormai perduto. Ma subito i ricordi si fanno immagini, un turbinio di sagome che si confondono con i passanti, i lattanti della Firenze bombardata, e finalmente, quando la voce narrante temeva ormai di non vederla più, Artemisia ricompare netta nelle sue vesti di bambina con i sopraccigli contratti.

La (ri)scrittura della biografia della pittrice secentesca, scarno insieme di notizie riassunte nelle poche righe della premessa (*Art.*: 245), è inserita nella cornice della guerra. *Artemisia* è dunque un romanzo che nasce dalla perdita e che trova nella memoria, quella del recupero della vita dell’artista e quella della ricostruzione del primo romanzo, il motore della narrazione (BAZZOCCHI 2019: 62). Chi narra rapisce la sua compagna di tre secoli prima, morta per la seconda volta fra le macerie della casa bantiana, e prima a tentoni, fra barlumi di ricordi, poi in un quadro che diventa via via più chiaro e assume colori vividi, ne ricostruisce la vita, dall’infanzia romana al viaggio verso l’eretica Inghilterra, luogo dell’ultima delusione. Le due figure sono legate da un rapporto duplice e reversibile, suggellato dal battesimo delle lacrime delle prime pagine, lacrime che presto ritroviamo sul viso di Artemisia, la quale ‘ruba’ a sua volta la voce di chi narra per raccontarsi.⁵

La conversazione attraverso i secoli è trasfigurata dunque in un dialogo al presente, quello di un’amicizia ‘ritrovata’, in cui Artemisia, che dovrebbe lasciarsi narrare, diventa interlocutrice caritatevole, presente ad ogni angolo sul quale si posi lo sguardo della narratrice (SCARPARO 2002: 68-69). Già dalla prima pagina del romanzo il lettore è messo al corrente del gioco fra le due e così si giustificano le continue incursioni e i salti da una parte all’altra della biografia della Gentileschi e l’avvicinarsi sconcertante di voci e piani temporali. Docile e proterva, l’Artemisia ritratta, incoraggia la narratrice e allo stesso tempo la contraddice, le svela i suoi pensieri di allora e di altri preferisce tenere la chiave creando un gioco di luci e ombre, di parole dette (o forse scritte)⁶ e silenzi del testo, da far perdere l’orientamento.⁷ Questo dinamico alternarsi di voci si fa meno evidente man mano che la narrazione va avanti e si focalizza sulla vita della pittrice creando così intervalli più lunghi di linearità diegetica che sembrava irrimediabilmente compromessa (HELLER 2005: 54). Dopo aver rievocato i fatti del processo di stupro, in parte sapientemente omessi, in parte dubitati e distorti,⁸ la narrazione si sposta a Firenze dove l’onta del sangue è vendicata sulla tela: la Gentileschi dipinge *Giuditta e Oloferne*. I fatti del processo e la realizzazione del dipinto (la vendetta di Artemisia) sono messi in contrapposizione; una “trasgressione” tutta tesa a costituire un punto di contatto fra l’istanza autoriale e la protagonista (CAPODIVACCA 2006: 84).

Il legame di complicità fra le due voci, unite dal sentimento di dolore e di vulnerabilità che la condizione femminile impone, l’una corrosa dal conflitto, l’altra ‘svillaneggiata e tradita’, rimedia, anche se solo in parte, alla mancanza di legami con altre donne. A quest’assenza di relazioni, che non siano appunto quelle viziate dall’invidia o dalla gelosia, si aggiunge la mancanza di un modello di donna nel quale identificarsi:

⁴ Sul rinvenimento di alcune carte e dell’indice del manoscritto abbiamo due testimonianze: sul ritrovamento cfr. la lettera di Anna Banti a Maria Bellonci del 27 maggio 1945 in: GARAVINI, Fausta (Hg.): *Cronologia* in BANTI 2013: XCI; per il contenuto delle cinque pagine ritrovate cfr. DESIDERI, Laura (Hg.), *Notizie sui testi*, in BANTI 2013: 1683-85.

⁵ “Piange, ora, dirottamente e cheta, la testa fra i piatti del desco, intrisa di lagrime la ciocca bionda. Piange anche oggi, ritornata dopo tanti mesi con quella sua presenza pungente e istantanea, a *rubarmi* la voce”, *Art.*: 321 (corsivo mio).

⁶ Anche se, come si legge nell’opera, “Tardi la Gentileschi aveva imparato a scrivere. [...] Odiava lo scrivere che distrae dall’attenzione del segno e del disegno [...]”, *Art.*: 385. Tante sono le lettere mai stilate, ma solo immaginate e fantasticate dalla pittrice. Quelle intime rivolte al marito (*Art.*: 388), quella accorata al fratello Francesco, scritta nella mente fra le allucinazioni della febbre durante il viaggio che l’avrebbe condotta in Inghilterra (*Art.*: 390).

⁷ “Un visuccio di bambina negletta, occhi che tirano al grigio, capelli biondicci, una delicatezza di tratti proterva e strapazzata: Artemisia a dieci anni. Per meglio rimproverarmi e farsi rimpiangere, abbassa le palpebre: come volesse avvisarmi che pensa a qualche cosa e che non me lo dirà mai”, *Art.*: 249.

⁸ Se da un lato la distorsione storica dei fatti del processo serve “ad esporre l’artificio narrativo e [...] a rilegittimare la connivenza storico-letteraria”, dall’altro ci ricorda che “il verbale del processo non coincide necessariamente con la verità”, CAPODIVACCA 2006: 81.

Quale sia, di preciso, la sua condizione, nessun confessore ha saputo spiegarglielo, per quanto abbia insistito: come, del resto, per meditare che faccia, non le è ancora riuscito di riconoscersi e definirsi in una figura esemplare e approvata dal secolo. [...] Questa è donna che in ogni gesto vorrebbe ispirarsi a un modello del suo tempo, decente, nobile; e non lo trova. (*Art.*: 334)

L'impossibilità di riconoscersi in un modello, porta Artemisia nuovamente nello sconforto e in quella solitudine che la relega a stato di vittima "pregiudizialmente dannata" (CONTINI 2016: 148). La macchia e lo 'sorno' dello stupro per mano del maestro di prospettiva, Agostino Tassi, tornano a perseguirla ora che quel marito di ripiego, Antonio Stiattei, poi tanto amato, l'ha abbandonata. Non è moglie, non è eroina, non è cortigiana (*Art.*: 334); la libertà che le rimane, senza nome e senza un posto nel mondo, è quella di soffrire. La sua rivincita è nelle figure mastodontiche di donne ("tre volte il naturale", *Art.*: 335) che fa disegnare ai valentuomini della sua bottega che, orgogliosi, non si decidono a copiarle.⁹ Neppure l'amor materno la risolleva da questa solitudine, perché Porziella, schiva e ritrosa, non vuol aver nulla a che fare con pittori e tele e preferisce rimanere in convento anche di domenica, lontana dalla madre che "non capisce" (*Art.*: 334).

Come ha notato Anna Maria Torriglia, nel romanzo la costruzione di una genealogia femminile non è biologica ma è dettata da una comunanza di vocazione, di ambizione artistica (TORRIGLIA 1996: 372). Artemisia guarda ad Annella come ad una figlia elettiva: la pupilla degli anni napoletani, bella, talentuosa, che la morte ha rapito troppo presto per mano del marito geloso. La giovane pittrice partenopea si presenta come un alter ego identitario della Gentileschi che riconosce nella collega la sua stessa condizione di subordinazione (MANDOLINI 2017: 5). Il tentativo di salvare la ragazza rimane sola promessa, fatta dalla protagonista a sé stessa e ai convitati, testimoni di quel primo incontro con la bella artista:

Ad uno ad uno fermò gli ospiti, anche i più indifferenti, e in un sussurro complice confidava loro che la bella figliola, così valente, una perla, ha un marito bestiale che la batte per gelosia 'Salvarla bisogna' fiammeggia Artemisia che nulla farebbe indietreggiare quando s'immagina che il teatro delle azioni si metta in movimento. (*Art.*: 339)

Annella ha l'estro e la destrezza di un "maestro", ma l'ardire incauto di una giovane inesperta¹⁰ che le costa la vita. La giostra della pittrice napoletana fra i suoi amanti è paragonata alla dipendenza di Artemisia dai suoi committenti che sono sempre: "Uomini, uomini di poco conto" (*Art.*: 342). Veloci le pennellate della pagina bantiana e subito la violenza domestica di cui era stata vittima la prima diventa metafora di "una violenza più sottile e nascosta, quella del discorso" (MANDOLINI 2017: 6), che colpisce tutte.

Per Annella come per Artemisia, il riconoscimento del genio pittorico avviene per mezzo della lingua dell'uomo: "Intanto un'immensa fierezza le gonfia il petto, un'orribile fierezza di donna vendicata in cui trova luogo, malgrado la vergogna, la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte e parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti." (*Art.*: 285). Annella dipinge come un 'maestro', mentre Artemisia è un 'pittore' - queste le parole con le quali il padre Orazio riconosce la maestria della figlia: "Tu sei un pittore. [...] Sei un pittore, ma a Roma ci hai il marito. Torna a Roma, bambina, anche con gli Stiattei potrai campare, con l'arte nelle mani. Io credevo che saresti finita male, e invece..." (*Art.*: 294). Le parole del padre completano quel processo di negazione identitaria iniziato poche righe prima, quando Orazio scrutava con occhi freddi e pungenti la Giuditta di Artemisia. Nel definirla 'pittore' il Gentileschi, padre e maestro,

⁹ L'atto della copia si colora di risvolti sinistri anche in quel prezioso racconto che è *Lavinia fuggita* (1950), in cui la protagonista imita la scrittura del maestro e ruba i suoi spartiti per introdurre le proprie composizioni da far provare al coro: "Capisci, non avevo altro mezzo, mai mi prenderebbero sul serio, mai mi permetteranno di comporre. La musica degli altri è come un discorso rivolto a me, io devo rispondere e sentire il suono della mia voce: [...] il mio canto e il mio suono sono diversi." (*Lav.*: 487). Una volta scoperta o confessato il peccato, la protagonista viene relegata alla sola copia degli spartiti ("Le mani sciupate guarivano lentamente sui fogli di musica che subito le diedero a copiare, pareva che ormai non avesse altra mansione.", *Lav.*: 493), punizione per l'atto trasgressivo della manomissione.

¹⁰ "Che se ne vuole andare, senza un riguardo al mondo", *Art.*: 339.

nega la differenza sessuale della figlia, condannandola ad un inconciliabile dualismo: identità maschile nel corpo di donna (TORRIGLIA 1996: 373).¹¹

La protagonista tenta di trovare in sé la dignità e l'onore di pittrice guadagnatosi nella solitudine di quell'umida casa sull'Arno, ma non ci riesce.¹² La sicura immagine di sé, mentre dipinge la lama che ucciderà l'imponente Oloferne per mano di Giuditta, è sparita: l'unica liberazione è quella data dalla parola del padre. E con le parole dei padri, degli 'eletti', Artemisia chiama sé stessa e Annella, innalzata così al rango di 'maestro' ("Non importa essere stata donna, più volte sconsigliata, due volte tradita. Non c'è più dubbio, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi", *Art.*: 411).

La giovane riappare sulla tela della protagonista, risvegliata dalla memoria di un'Artemisia stanca in terra inglese. L'amicizia fra le due, possibile solo nel solco della morte della giovane che in vita 'aveva rifiutato la mano' di Artemisia, riaffiora nei tratti del famoso dipinto *Autoritratto come allegoria della pittura* che dona ad Annella quello spazio fino ad allora negato. Il dipinto diventa quindi un monumento commemorativo che eterna l'immagine dell'amica:

Ora ecco Annella risorta per caso, Annella che avrebbe avuto trent'anni appena se il pugnale di un uomo non l'avesse stesa a terra e lasciata esangue, livida come una Lucrezia, una Cleopatra. [...] E il primo moto che la svincolò dall'incantesimo, fu il gesto di una popolana superstiziosa: si segnò. Ma l'Ave Maria che le venne alla bocca non fu per il riposo di una morta, sì per l'immagine eterna di una carità appassionata, per il successo di un' *arcana* disinteressata speranza. E tutta la notte la tela rimase scoperta sul cavalletto. (*Art.*: 423)

Artemisia non possiede 'calepini' che non siano quelli dei dipinti e delle sue protagoniste: Ester, Cleopatre e Betsabee (*Art.*: 423). L'unico libro che legge è quello della memoria: di quando attenta spiava il babbo da bambina, di quando seguiva i contorni di Annella, delle modelle, degli Oloferni, e di quando furtiva si faceva passare fra le mani gli oggettini e le reliquie di Antonio. Le parole sono per lei "terribili padroni" (*Art.*: 364) che per incerta alterigia non riesce a ritrattare, e per questo fa del pennello la sua penna, creando così una felice sovrapposizione fra pittura e scrittura che nel romanzo sono mezzo di creazione del reale. Al pari della *vox auctoris* che acquista profondità di figura diegetica nel testo ("le avevo regalata un'amica", *Art.*: 249), così Artemisia, prima mero fantasma, diventa protagonista e voce della sua storia, in grado persino di perpetuare il ricordo della sua pupilla (che sua accolta in vita non fu mai). In questo gioco di specchi, a Pietra Spinola è forse riservato il ruolo di 'madre', ed infatti con lei Artemisia non è più impacciata e si confida, mai con Pietra le mancano le parole:

si trovò a parlarle tanto a lungo come da anni non le era avvenuto: quando credeva di aver finito, l'accento diritto, sul ciglio dell'ascoltatrice (lo stesso che segnava a lei la fronte) le ispirava nuove parole. Non ebbe bisogno né di difendersi né di vantarsi, ma parlando ricercava e trovava il gusto e le ragioni del suo lungo lavoro, di quelle imprese virili che sempre l'avevano allettata. (*Art.*: 382)

Ma se le parole sono degli uomini, anche le opere non possono che essere 'virili'. Nel romanzo, come abbiamo visto, la nostra protagonista si esprime con le parole di Orazio, di cui brama il riconoscimento: solo quando questi è in Inghilterra, e la pittrice si trova a Napoli a dar lezioni di disegno, Artemisia diventa finalmente 'Maestra'.¹³ Eppure la definizione di pittrice le arriva costantemente dalla voce narrante che recupera la sua storia attraverso il ricordo e che vuole così vendicarla e darle il posto che le spetta nella storia, che è poi sempre una storia morale.

In *Artemisia* la creazione di una stirpe di donne di 'talento' permette di definire una realtà, seppur precaria, che non è mero ritaglio di un universo maschile, ma che è *topos*, luogo, in cui le donne si

¹¹ L'incapacità di identificazione in un modello di donna esemplare, in un mondo fatto a immagine e somiglianza degli uomini, spinge Artemisia a provar vergogna e senso di colpa e a desiderare di essere un uomo (*Art.*: 266; 392; 393) poiché per le donne "il merito non vale" (*Art.*: 340).

¹² "Cercava in sé Artemisia Gentileschi pittrice in Toscana, non la trovava più, non si voleva più bene accanto a questo padre difficile e silenzioso. [...] Di nuovo si sentiva ambigua, goffa, infida: sollecitando, temendo insieme una liberazione [...]", *Art.*: 294.

¹³ La validazione avviene anche attraverso le parole della sdegnosa Annella: "Pittori ce n'è a dozzine, ma c'è una pittrice sola, Maestra mia", *Art.*: 423.

identificano le une con le altre ed esprimono sé stesse secondo le proprie inclinazioni (TORRIGLIA 1996: 376).¹⁴ Dunque se da un lato il furto della parola dei padri nega la differenza di Artemisia, appiattendola in un 'universale neutro'¹⁵ che racchiude in sé i due sessi ma è espressione del solo orizzonte simbolico maschile, dall'altro la fusione identitaria (il rubarsi la voce l'una con l'altra), meccanismo di commemorazione e quindi resurrezione delle donne di talento (Artemisia da parte dell'io narrante, e viceversa; Annella attraverso la mano di Artemisia), permette la creazione di uno spazio nuovo, una realtà in cui le donne si possano ritrovare a cavallo delle epoche.¹⁶

Artemisia diventa così modello a sua volta, esempio morale, portato alla luce dalla memoria di chi narra. Questa ha nell'opera uno statuto doppio: ad avvicinarsi sono infatti i ricordi dell'io narrante, che ritrova la protagonista piccola fra le macerie delle mitragliatrici, e quelli della pittrice, lampi più che intermittenze, come quello che la colora al solo sentir nominare il nome di Spinola, quando è ormai sola in terra inglese (BAZZOCCHI 2019: 72). La rinascita non stinge nei contorni di un ricordo confessionale, ma diventa trascendente, distaccata nel senso riflessivo che ha una lettura seconda cogitata e interpretata del fatto sempre inteso come possibile, perfettibile. Una mediazione che diventa quindi meditazione dell'occasione storica, che sono per *Artemisia* le carte "fiorite di muffa" del processo (*Art.*: 249). Ricordiamo le parole che l'autrice spese per descrivere la più alta forma di memoria, la memoria storica, nel suo saggio *Manzoni e noi* (1956) ora in *Opinioni* (1961):

se c'è alta forma di memoria, questa è la storica, una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni raddomantici di una trapassata realtà, la interpreta, la ricompone, la restituisce a una costante morale che dal buon senso alle passioni estreme, abbraccia le azioni e i sentimenti umani, in ogni tempo (BANTI 1961: 59).

Quando si mette sulle tracce di donne di altri tempi, Anna Banti fa un'opera di trasposizione e (ri)creazione storico-narrativa contraria a quella manzoniana. Per l'autrice il romanzo deve offrire una reinterpretazione ipotetica della storia, quindi partire dal documento per arrivare al racconto, poiché "la storia, mentalmente ricreata, coincide con la più alta, con la più acuta espressione narrativa, e [...] il romanzo vero altro non è che moralità [...]: la suprema scienza della storia, scienza, appunto morale." (BANTI 1961: 41)

Il romanzo si configura pertanto come un testamento morale, dettato da Artemisia e più spesso rinegoziato nel costante dialogo con la narratrice (*Art.*: 74). La presenza del doppio, l'io narrante, rende ancora più stridente quell'opposizione di attributi che connaturano la nostra protagonista, sempre scissa nell'aspetto e nel pensiero. Artemisia si muove in "un intervallo di definizioni fra donna forte e altera ma debole [...] impasto di fragilità umiliata e repressa che per orgoglio simula la forza" (CONTINI 2016: 148), querula eppure coraggiosa, di un coraggio che per osmosi è lo stesso di Banti, un coraggio, dice Contini, più che maschile (CONTINI 2016: 148). Quest'uso dell'aggettivazione antinomica connota anche la Gertrude degli scritti critici sul romanzo storico. La monaca è colpevole assassina e vittima innocente, bambina inerme e donna meschina:

Una vittima anche questa, ma non di modulo romantico, anzi una creatura piena di contrasti e di violenza, non del tutto innocente mai, mai del tutto colpevole; infelice nel pianto nascosto e bruciata dall'orgoglio. Le donne che il Manzoni ebbe compagne nella vita, furono, come è noto, 'de tout repos'. Forse per questo egli scelse per l'arte, una donna tutta da immaginare, se non da inventare; da questa rosa strapazzata, a una a una egli tolse le spine di una facile esasperazione romantica e la restituì alla logica realtà del suo destino. (BANTI 1961: 46)

¹⁴ Preludio di quell'universo di donne artiste, musiciste, sole, condannate a morire sin dalla nascita, che ritroviamo nel futuro lontano ne *Le donne muoiono* (1951).

¹⁵ Sul concetto di universale neutro e sul valore dato all'"esperienza della separatezza" cfr. CAVARERO 1991.

¹⁶ Il valore di riappropriazione che assume l'atto eversivo dell'espressione, vista come azione performativa, catalizzato dal meccanismo del furto della voce, delle parole dell'uomo, è già cifra di altre prove bantiane, basti pensare al furto della pistola (e del linguaggio di violenza che rappresenta) nel *Coraggio delle donne* (1940) dove l'oggetto rubato diventa protezione, come una parete pronta a garantire la protagonista per sempre.

Nella serie di possibili rapporti e tangenze¹⁷ fra il romanzo bantiano e *I Promessi sposi* di Manzoni, che – ricordiamo – non sono certo nascosti, quella della vicinanza fra Gertrude, o meglio Geltrude,¹⁸ e Artemisia è di certo una delle più stringenti. Come già notava Luciano Parisi, le protagoniste bantiane indignate e superbe incarnano il mito dell’eccezione già presente in germe nella figura contrastata della monaca di Monza, un’eroina che non si rassegna alla propria sorte di vinta e che, seppur titubante, in un percorso colmo di sbagli e incertezze, tenta di resistere ad un destino di monacazione forzata (PARISI 2008: 167). Proprio l’esitazione, il senso di colpa interiorizzato per le azioni compiute da altri, ritornano nelle figure femminili delle opere bantiane da *Le donne muiono* ad *Artemisia* (PARISI 2008: 167). La pittrice, al pari di Gertrude, è un personaggio “buono per tutti i tempi” (BANTI 1961: 46)¹⁹ che racchiude in sé la verità storica di documento e la finzione di storia immaginata, ricreata con impressionante “approssimazione” (BANTI 1961: 47). Una figura che emerge, nella sua imperfezione, tutt’altro che claudicante e che è erede “di tutti i personaggi e racconti della Banti” (CONTINI 2016: 147).

Il rapporto con il modello manzoniano è investigato a più riprese dall’autrice sia negli scritti più propriamente saggistici riservati a Manzoni, sia nelle recensioni che le permettevano di misurarsi con il tema del romanzo, e nello specifico con la questione del romanzo ‘italiano’. Nel saggio *Romanzo e Romanzo storico* (1951), adesso raccolto in *Opinioni* (1961) con gli altri due saggi della trilogia manzoniana, l’autrice ritorna sulla figura di Gertrude:

Manzoni non rammenta la *Religieuse* e la supera con Gertrude, rivive in Don Abbondio ma non rende omaggio alla puntualità ‘storica’ dell’*Adolphe*. La sua difesa del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto, rattrista chi ricorda quel suo eccezionale rilievo: ‘Il verosimile è un vero ... veduto dalla mente per sempre, o per parlare con più precisione, irrevocabilmente’.

(BANTI 1961: 40)

In un passo che sembra quasi il compendio del pensiero bantiano sul rapporto fra opera letteraria e fonti, l’autrice mette subito in evidenza il debito taciuto di Don Alessandro verso la *Religieuse*, necessario termine di paragone letterario e ideologico della Gertrude manzoniana.²⁰ L’autore dei *Promessi* doveva guardarsi bene dall’instaurare un qualsiasi rapporto con Suzanne, l’ingenua monaca diderotiana, simbolo affatto nascosto di una critica all’istituzione monastica. Il distacco polemico nei confronti del predecessore sta per l’autrice proprio nella costruzione di un personaggio scisso come è quello della monaca di Monza, la ‘prediletta’ del Manzoni. Quest’immagine bifronte, di conflitto mai sanato, influenza anche la descrizione fisica della donna manzoniana il cui volto assume spesso i tratti infausti di un ghigno.²¹ L’idea della deformità nel suo significato secondo di sconvenienza morale ritorna nelle tele della pittrice secentesca, nella vendetta di Giuditta, nei modelli di ‘donne mastodontiche, tre volte il normale’.

¹⁷ Basti pensare all’espedito narrativo della perdita del romanzo e del suo ritrovamento tra le pieghe della memoria, che, seppur originato dal tragico evento della distruzione del manoscritto, instaura un rapporto tutt’altro che velato con il modello prediletto dei *Promessi*. L’autrice si rifa a convenzioni arcaiche, quasi gotiche, come avvertiva già Contini, e pesca fra gli autori del romanzo storico piuttosto che fra i contemporanei (si fa qui l’esempio de *I Falsaridi* Gide) che avevano rifiutato la fusione fra istanza romanzesca e autobiografica (CONTINI 2016: 148).

¹⁸ La scrittrice usa nei saggi *Ermengarda e Geltrude* e in *Manzoni e noi* la variante Geltrude del *Fermo e Lucia* dove l’episodio della monaca di Monza è più esteso e articolato, ma si riferisce sempre e solo ai *Promessi* senza nominare il *Fermo*.

¹⁹ La pittrice caravaggesca nel vendicare sulla tela l’onta del sangue, la profanazione della carne che accomuna lei e la sua pupilla, si presenta come modello di valore per le donne che seguiranno fino a raggiungere la narratrice, poiché se dipingere è un atto di coraggio, lo è anche scrivere: “Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. ‘Vale anche per te’ conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto” (*Art.*: 425).

²⁰ Si aggiunga che la monacazione di Diderot è il frutto di una mistificazione, di un vero e proprio scherzo epistolare palesato alla fine del libro (FERRONI 2017: 126-127).

²¹ Si veda in particolare la descrizione della Monaca in MANZONI 2013: 262-265. Ritroviamo lo stesso portamento scomposto nella Madre Superiora del convento presso il quale Artemisia alloggia a Parigi. La donna, nana nella figura, si muove con “disinvoltura deforme” e con fare “arrogante e signorile” nella sua “preziosa mostruosità” (*Art.*: 393-394).

Il dettato bantiano nella sua immediatezza anti-mimetica (NAVA 1997: 158) acuisce l'aspetto simbolico, ovvero trascendente, della narrazione storica (che tra l'altro la scrittrice aveva riconosciuto anche nella narrativa realista italiana) tesa ad individuare le costanti della condizione femminile, fino ad allora eternata in oggetto unidimensionale.²² Nel romanzo la figura della pittrice si fa quindi espressione di un'ingiustizia antica,²³ archetipo della morale di 'umanesimo bantiano' che rivendica la grandezza di spirito della penna, come del pennello.²⁴ In *Artemisia* fa più vivida quella capacità dell'autrice di tramutare la storia in leggenda, o meglio in favola, nel senso morale e allegorico che l'autrice dona alla voce.²⁵ A questo sicuramente contribuisce la dimensione temporale surreale, 'artificiosa', del romanzo, il dettato manieristico, come lo definì già Pasolini, quasi rifacimento di tele e affreschi, e lo scambio continuo di voci, di immagini e sequenze del testo. Se in questo modo l'istanza biografica è messa in ombra, per dare più spazio a quella romanzesca e a quella autobiografica (CASTELLANA 2019: 153), allo stesso tempo la vicenda della pittrice si colora di un'aura mitica.

Seguendo le tracce delle 'risorgive' della narrativa bantiana Fausta Garavini ha indagato le riprese e i contatti che i racconti coevi o di poco precedenti la stesura di *Artemisia* intrattengono con i romanzi del periodo e con la produzione successiva dell'autrice (GARAVINI 2016: 17-24). Nella veloce ricognizione della studiosa, emergono numerosi i tasselli di questo disegno sotterraneo, quasi un castello di ritorni interni e inconsapevoli di un trauma rimosso. In queste prove prime, anch'esse figlie del conflitto, l'atmosfera di misticismo trascendente, di dualismo e duplicità di cui abbiamo parlato per il romanzo della pittrice, avanzano i primi e più sicuri passi. Ne *Il tempio di Giano*,²⁶ primo dei racconti 'barbari' pubblicato nel 1945 su *Cosmopolita*,²⁷ Termanzia rifiuta di scappare con lo zio Archia verso il settentrione e rimane a rinnovare i fasti di una civiltà sconvolta dal passaggio dei barbari, i Goti, che hanno mescolato gli usi e i costumi del popolo romano. La casa della giovane è ridotta a macerie, lei è costretta a leggere a letto, come Artemisia nella piccola camera dello Stiattesi, mentre il triclinio e i bagni sono smessi (come nella villa toscana dell'autrice, suggerisce Garavini). In una situazione di coesistenza di culti Termanzia è divisa fra le donne della famiglia, diventate fedeli di Gerolamo, e le vesti purpuree dei riti delle matrone dell'Aventino che, con le compagne, Costanza e Porzia, la giovane tenta di riesumare in quella che è una triste messa in scena

²² Sul *topos* di donna musa e mai soggetto cfr. il trittico di racconti storici che vedono protagoniste Caterina de' Medici, la Laura di Petrarca e la Beatrice di Dante. Laura e Beatrice, impietrite nelle favole della leggenda creata dai poeti, si trovano a fare i conti con una realtà, quella eternata dalle pagine che non hanno scritto, in cui non si riconoscono e non riescono a identificarsi. I due racconti, pubblicati su *Ogg* nel 1941, *Verità su Beatrice* e *I Piaceri di Laura*, sono poi stati ripubblicati sul quotidiano *La Nazione* nel 1978 e nel 1980, a riprova dell'importanza che rivestivano per l'autrice (CARÙ 1998: 141).

²³ Così si legge nell'autobiografia trasposta, *Un grido lacerante* (1981): "Dunque avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. [...] No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una *favola*, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo" (G: 1612, corsivo mio).

²⁴ Per un'indagine sul concetto di talento come istinto e inclinazione naturale in altre opere di Anna Banti si rimanda a RIVETTI 2015 e a VEDOVÌ 2015.

²⁵ Lo statuto della voce e del suo significato varia negli scritti critici di Banti, che usa la voce 'favola' e 'favoleggiare' sia come sinonimo di invenzione, mutuata forse dal Manzoni degli scritti sul romanzo storico, sia per indicare la favola classica delle tragedie manzoniane e quindi il racconto esemplare, seppur unidimensionale, per *l'Adelchi*, trasposto in temporalità lontane. La scrittrice voleva chiamare 'favole' anche i testi poi raccolti sotto consiglio di Sereni come 'racconti' in *Je vous écris d'un pays lointain* (1971), probabilmente per la loro tonalità di racconti tramandati, lontani, passati di bocca in bocca. 'Favola' ritorna a definire racconti come *Maddalena della palude* (1949) di Orsola Nemi e alcune delle opere di Calvino, tra queste il *Visconte dimezzato* (1952) e *Ultimo viene il corvo* (1949). Negli ultimi due casi l'autrice paragona atmosfere e moduli narrativi dei due autori a quelli degli scrittori di favole oscure come i fratelli Grimm, tra l'altro oggetto di uno dei suoi scritti ora in BANTI 1961: 145-147.

²⁶ Si citano i due racconti, *Il tempio di Giano* [TdG] e *L'ultimo* [Ult.], dal volume *Racconti ritrovati* a cura di GARAVINI, Fausta qui BANTI 2017.

²⁷ Poi ristampato in MANETTI 2016: 25-27 e in BANTI 2017: 157-160.

nell'ormai dismesso tempio di Giano. Divise fra amorevolezze da "agapi cristiane e gesti d'imperio" (*TdG*: 160) le tre ragazze tentano un ultimo atto da vestali, ma non hanno memoria dei riti pagani, non si identificano nella cerimonia cristiana, tremando finiscono col rimanere al fianco del sacerdote mentre questi chiede le offerte ad un piccolo gruppo che le saluta col segno della croce. Un'esitazione che si traduce in silenzio, fra lo slancio di recuperare la memoria e l'impossibilità di farlo, perché mancano le parole e i ricordi. Costretta a rimanere in casa per via dei loschi traffici dello zio con barbari e bizantini, la vita di Termanzia sembra quella di Artemisia, quando l'onta della carne la costringeva ad una clausura forzata e non si affacciava alla finestra fino a sera.²⁸ Entrambe non possono rivolgersi ad alcun confessore, le due non hanno modelli in cui riconoscersi: le tre donne della casa di Termanzia mescolano "pie maledizioni a salse gentilizie" e lo zio non fa altro che contraddirla e accusarla di 'ragionare come una serva' (*TdG*: 157-8). Come già notato da Enza Biagini per il racconto *I porci* (1948), l'antiorità temporale nei 'racconti di guerra' è un'alterità che si fa subito testuale: "più ci si inoltra nei testi della Banti e più si avverte una necessità di visione al rallentatore, in modo da non lasciarsi sfuggire, nella lettura attuale, la parola, il tema-spia, che legano le opere fra loro." (BIAGINI 1978: 60). Ed è così che leggendo persino un racconto più tardo come è *L'ultimo*,²⁹ l'eco di quegli anni scambiati con i secoli ("Giulia Valeria, la cui leggenda risaliva a trecento anni avanti, s'incarnava per lei con una Giulitta trovata vent'anni fa, agonizzante tra le fratte, col figlio al seno", *Ult.*: 236) ci rimanda ai trecento anni che separano Artemisia dalla voce di chi narra: "mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo" (*Art.*: 345-346).³⁰

L'ultimo tipo di 'furto' della nostra piccola rassegna è quindi quello che Contini definirebbe di memoria interna che, forse inconscio, lega la figura della protagonista del nostro romanzo alle figure delle prove 'barbare'. Questa distinzione fra sacro e profano interiorizzata nelle figure delle protagoniste, divise fra slanci d'azione e timore di muoversi,³¹ si presenta quasi come correzione di quell'Ermengarda manzoniana che, dimentica della Teodolinda della storia longobardica, diventa nella penna di don Alessandro un'eroina romantica che ha perso i tratti e le spine della sua origine (BANTI 1961: 49-52). Questa costante e irrimediabile lotta esterna-interna si carica di 'antiche ascendenze' che possono essere recuperate solo attraverso la memoria, quella negata da un pregiudizio antico³² alle protagoniste dei racconti bantiani e riacquistata da Artemisia nel romanzo, dove la pittrice assume il ruolo di capostipite di una stirpe di donne eccezionali.

La (ri)composizione di una genealogia femminile nel romanzo di Banti è un processo tutt'altro che pacifico. Le relazioni che legano le figure dei racconti barbari all'Artemisia del romanzo e alla Monaca dei *Promessi* rivelano le tracce di un cammino conflittuale e di continua riflessione. Il furto - nelle forme di gioco diegetico, prestito intertestuale o memoria autoriale - si presenta come lo strumento che permette il dialogo e lo scambio fra le protagoniste bantiane, donando loro una voce dopo secoli di silenzio.

²⁸ "Artemisia è cattolica romana" (*Art.*: 386) ma assume le vesti di una sfuggente Diana che "marito non volle e viveva solitaria" (*Art.*: 256).

²⁹ Pubblicato su *Paragone* nel 1978, rimane incerta la data di composizione.

³⁰ Una sequenza che sembra quasi estratta da *Inganni del tempo* cfr. BIAGINI 1978: 64.

³¹ Così è descritta anche Priscilla nel racconto *I Porci* che una volta avuto il potere spirituale non sa più che religione praticare mescolando "ricordi e leggende della venerabile parentela" (*Ip.* 463).

³² Il pregiudizio antico è quello del peccato di Eva, origine dell'esclusione delle donne dalla società nel racconto *Le donne muoiono* (1948), confluito nella raccolta eponima pubblicata nel '51, in cui le donne di un futuro fantascifico (il 2700) non hanno memoria, mentre gli uomini in virtù della sola nascita godono di questo dono dell'"immortalità" che alle donne è precluso.

Bibliografia

- BANTI, Anna: *Opinioni*, Milano 1961.
- BANTI, Anna: *Romanzi e racconti*, Fausta GARAVINI (Hg.)/Laura DESIDERI (Koop.), Milano 2013.
- BANTI, Anna: *Racconti ritrovati*, Fausta GARAVINI (Hg.), Milano 2017.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio: "Con gli occhi di Artemisia", in: *Paragone Letteratura*, 141/142/143 (2019) 62-84.
- BERNARDELLI, Andrea: "Il concetto di intertestualità", in: Andrea BERNARDELLI (Hg.): *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia 2010, 9-62.
- BIAGINI, Enza: *Anna Banti*, Milano 1978.
- CAPODIVACCA, Angela Matilde: "Artemisia di Anna Banti: (auto)biografia di un'interpretazione ipotetica della storia," in: AA.VV., *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, presentazione di Tullio DE MAURO, introduzione di Nadia FUSINI, Milano 2006, 77-94.
- CARÙ, Paola: "'Uno sguardo acuto dalla storia: Anna Banti's Historical Writings,'" in: Maria Ornella MAROTTI/Gabriella BROOKE (Hgg.): *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Cranbury 1999, 87-101.
- CARÙ, Paola: "New portrayals of 'old' characters: Anna Banti's Beatrice and Laura", in: *Forum Italicum*, 32/1 (1998) 141-151.
- CASTELLANA, Riccardo: *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* (Lingue e Letterature), Roma 2019.
- CAVARERO, Adriana: "Per una teoria delle differenze sessuale", in: *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano 1991, 43-75.
- CONTINI, Gianfranco: "Parere ritardato su Artemisia", in: Enza BIAGINI (Hg.): *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi, Firenze, 8-9 maggio 1992*, Firenze 1997, 147-151. Precedentemente in: *La Fiera Letteraria*, a. IV, n. 4, 23 gennaio (1949) 1-2; poi in: *Altri esercizi (1942-1971)* Torino 1972, 173-178.
- DE SANTI, Christina: *Between Novel, Biography and Autobiography: the Father-Daughter Relation in Anna Banti's Artemisia*, in: Ioana Raluca LARCO/Fabiana CECCHINI (Hgg.): *Italian Women and Autobiography. Ideology, Discourse and Identity in Female Life Narratives from Fascism to Present*, Newcastle 2011, 31-54.
- FERRONI, Giulio: "Da Suzanne a Gertrude, da Diderot a Manzoni" in: *Quaderns d'Italia*, 2 (2017) 123-32.
- GARAVINI, Fausta: "Risorgive. Un percorso nella narrativa di Anna Banti, dal primo all'ultimo dei racconti 'barbari'", in: Beatrice MANETTI (Hg.): *Da un paese lontano. Omaggio ad Anna Banti* in: *Il Giannone*, Centro Documentazione Leonardo Sciascia/ Archivio del Novecento San Marco in Lamis, anno XIV, numero 27-28, gennaio-dicembre (2016), 17-24.
- GILBERT, Sandra/ GUBAR, Susan: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven 1988.
- HELLER, Deborah: *Literary Sisterhoods: Imagining Women Artists*, Montreal/Ithaca 2005.
- MANDOLINI, Nicoletta: "Il femminicidio raccontato in *Artemisia* di Anna Banti e *La Storia* di Elsa Morante, in: B. ALFONZETTI u.a. (Hgg.): *L'italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015)*, Roma 2017, 1-17.
- MANZONI, Alessandro: *I promessi sposi: testo del 1840-1842*, in: Teresa POGGI SALANI (Hg.): *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni: testi criticamente riveduti e commentati*, diretta da Giancarlo VIGORELLI (vol. II), Milano 2013.
- NAVA, Giuseppe: "I modi del racconto nella Banti.", in: Enza BIAGINI (Hg.): *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi. Firenze, 8-9 maggio 1992*, Firenze 1992, 155-165.
- PARISI, Luciano: *Come abbiamo letto Manzoni: interpreti novecenteschi*, Alessandria 2008.
- RIVETTI, Sonia: "Lavinia musicista, Artemisia pittrice, Agnese scrittrice: il femminismo inclinato di Anna Banti", in: *Sinestesieonline*, IV 13, (ottobre 2015) 1-12.
- ROSSELLI, Amelia: *La libellula e altri scritti*, (testi e documenti), Milano 2010.
- SCARPARO, Susanna: "Talking Back: Biography as Friendship in Anna Banti's *Artemisia*", in: *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa* 15/2 (2002) 66-81.

- TORRIGLIA, Anna Maria: "From Mother to Daughter: The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's *Artemisia* and Alba de Céspedes's *Dalla parte di lei*." in: *Italica* 73/3 (1996) 369-387. Poi con minime variazioni in: "From Mother to Daughter", in: Anna Maria TORRIGLIA, *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map of Postwar Italy*, Toronto 2002, 39-58.
- VEDOVI, Lucia: "Le Donne 'Ricordano': La Filosofia di Giambattista Vico nell'opera di Anna Banti." in: *Italica* 92/3 (2015) 641-659.

Da Pinocchio a Riccardo III: intertestualità e rapporti di potere in *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino

Beatrice Manetti (Torino)

Nascita e morte della massaia racconta l'inizio e la fine di una vita che non hanno niente a che vedere con l'inizio e la fine dell'esistenza biologica: questi ultimi sono eventi inimmaginabili e quindi non rappresentabili, destinati a rimanere privi di un senso e di una spiegazione al di fuori di quella, fittizia per quanto consolante, che può dare ad essi la loro declinazione sociale. La nascita è rifiutata dalla stessa protagonista, che trascorre la propria infanzia distesa in un baule, uno spazio estraneo alla vita sociale, dove può condurre un'esistenza eternamente potenziale, sottratta alle leggi del sesso e del rango, condensata in un "grumo di pensiero" (MASINO 2019: 18). La morte, invece, è paradossalmente negata alla massaia dalla sua stessa esistenza, vissuta interamente nell'involucro di un nome e di un ruolo, o più precisamente del nome di un ruolo, del quale non riesce a liberarsi neppure nella tomba, dove "non sa staccarsi dal suo nome e cognome, e dalle mansioni e abitudini che quel nome e cognome conobbero in vita e onde acquistò la fama che in punto di morte parve disprezzare" (MASINO 2019: 221).

A cosa alludono, allora, la nascita e la morte del titolo, e quale rapporto intrattengono l'una con l'altra? In quanto atti volontaristici di obbedienza a una necessità sociale, non sono opposti ma sinonimi: la nascita – ossia l'uscita dal baule per accondiscendere al desiderio della madre e non farla morire di crepacuore – è anche la morte della parte più profonda e autentica del sé. Nel baule in cui si è relegata nel tentativo velleitario di non venire al mondo, la massaia bambina ha come unica compagnia "brandelli di coperte, [...] tozzi di pane, [...] libri e relitti di funerali" (MASINO 2019: 17). E i libri, oltre alla familiarità col pensiero della morte e dell'essere-per-la-morte di tutte le creature, sono l'unica cosa che porta con sé dopo esserne uscita, a cominciare dalla festa del suo debutto in società, quando conduce gli ospiti nel luogo totemico della sua infanzia perduta, che è insieme uno spazio letterario e uno specchio dell'identità ripudiata:

"Andiamo a vedere il baule, onde sono uscita. Come il corpo di legno di Pinocchio, alla fine del romanzo".

"Non è una fine molto triste?"

Si voltò di scatto. Vicino le stava un uomo giovane dai neri capelli, con molta ombra sul volto e negli occhi. Lei rispose:

"Si usa dire che Pinocchio, finché è Pinocchio, è una creatura malnata, anzi un mal nato burattino. E pare che i burattini anche se sono eccezionali non debbano entrare a far parte del consorzio umano". (MASINO 2019: 40)

Nascita e morte della massaia trova così nella sua stessa protagonista il primo dispositivo deputato ad attivare una fittissima rete intertestuale, articolata su più livelli e operante secondo modalità diverse, dalla citazione all'allusione alla parodia ludica e tragica.¹ Non solo la massaia adulta cerca di definire sé stessa e il senso del proprio agire interrogando i libri della propria biblioteca, ma la sua parabola esistenziale è scandita da crisi che prendono spesso la forma di un corpo a corpo agonistico coi testi, momenti rivelatori, di scacco o di svolta, in cui i suoi antichi compagni dispiegano appieno la loro nuova funzione di oracoli, persecutori, giudici. La prima di queste iniziazioni a rovescio si compie proprio nella biblioteca, dove la massaia sfoglia freneticamente i propri testi 'sacri', dal libretto di *Mavra* di Stravinskij al *Faust* di Goethe, da *Re Lear* a *Don Chisciotte* a *Guerra e pace*, per non trovarvi nient'altro che accenni umilianti ai lavori domestici, alle malefatte dei cuochi, all'ignavia dei servi:

La cuoca, anche dentro i loro cervelli, era la carie dei servi. Cervelli maschili, cervelli eccezionali. Ma non era grata di questa consolazione alla sorte, anzi era rabbiosa, come se l'ultimo scampo le fosse stato tolto [...]. Per questo voleva vendicarsi e se ne andò in biblioteca. A caso prendeva un volume e lo apriva. *Faust* di Goethe, parla Margherita: "Non abbiamo donna; debbo io far da cucina, spazzare, far la calza e cucire, correre da mattina a

¹ Per la sterminata letteratura critica sulle forme dell'intertestualità e le questioni ad essa connesse rimando alla sintesi di Andrea BERNARDELLI, *Intertestualità*, Milano 2000, rielaborata e aggiornata in ID., *Che cos'è l'intertestualità*, Roma 2013, e corredata di una ricca bibliografia.

sera". Shakespeare, *Re Lear*: "... gridagli come gridava la cuoca alle anguille...". [...] Tolstoj, *Guerra e Pace* – parte IV: "... alla porta sempre la stessa maniglia per la cui poca nettezza s'arrabbiava la contessa!". Cervantes, *Don Chisciotte*: "Il servo dorme mentre il padrone veglia pensando come nutrirlo...". (MASINO 2019: 68-69)

Pochi giorni dopo, il contagio di queste "squallide avventure del pensiero" (MASINO 2019: 70) invade anche la dimensione onirica e infligge alla massaia "sogni di servi e servi e servi; con i quali ella non finiva di discutere" (MASINO 2019: 74). E a renderne più irridimibile il processo di degradazione si aggiungono sia una paradossale *mise en abîme* – per cui, svegliandosi dentro il sogno, la massaia crede che la rivolta dei domestici sia reale, salvo scoprire, quando si sveglia davvero, che la realtà tanto temuta non era che un sogno – sia soprattutto l'*explicit* lapidario affidato alla voce narrante:

Invece della cameriera, o sorpresa del primo dell'anno, ecco socchiudere la porta e avvicinarsi piano e posarle sul letto un astuccio, il marito.

"Buon anno carissima," e le copriva le mani di baci, "buon anno, moglie amata. Ecco una gioia per la mia gioia," apriva l'astuccio e ne estraeva uno smeraldo. "Buon anno buon anno buon anno," le gridò ancora.

La sventurata non rispose. (MASINO 2019: 77)

La lunga sequenza onirica è emblematica, oltre che del rovesciamento dei meccanismi del fantastico su cui si fonda la poetica del realismo magico, anche di un mutamento radicale, rispetto ai libri precedenti, nell'uso e nel significato dei procedimenti intertestuali.² Se l'allusione alla Gertrude manzoniana è di natura parodica, come evidentemente è, in quale direzione punta la freccia della parodia: dall'ipotesto al testo o viceversa? A differenza della protagonista del romanzo, il cui furore citazionistico nasconde una ricerca di legittimazione della propria vita, per quanto sistematicamente frustrata, la voce narrante di *Nascita e morte della massaia* pratica un esercizio intertestuale altrettanto insistito, ma di segno opposto: rovesciando in questo caso una delle battute più proverbiali dei *Promessi sposi*, non ironizza la fonte, ma crea un effetto di contrasto che proietta una luce derisoria sulla vicenda della propria eroina.

Con queste due voci a reggere l'impianto discorsivo del romanzo, non stupisce che *Nascita e morte della massaia* possa essere letto non solo come un libro fatto di altri libri, ma anche, se non soprattutto, come un libro scritto contro altri libri.³ Mentre intesse attraverso la protagonista un confronto diretto con gli autori e i testi canonici della cultura occidentale, infatti, Paola Masino delega alla voce narrante un'attitudine citatoria più indiretta ma non meno importante né meno antagonistica.

Torniamo alla massaia. Dopo l'esperimento fallimentare nella biblioteca, il suo difficile adattamento al nuovo ruolo proseguirà, fra tentativi di evasione e rientri nei ranghi, in compagnia e in dialogo con un unico libro, o meglio con *il* Libro. Fuggita in città, crede di aver conquistato finalmente uno spazio in cui essere sé stessa, ma la guerra appena dichiarata e la consapevolezza dell'irrevocabilità del proprio destino la spingono a fare ritorno a casa, in un viaggio onirico scandito dai versetti della Bibbia, ora per sottolineare l'indifferenza degli esseri umani ai comandamenti divini,⁴ ora per ribadire gli specifici doveri delle donne, ineludibili nonostante la loro vanità, o forse proprio in virtù di essa:

Nel sonno, che dovette essere lungo, le pareva udire a quando a quando la vecchia inveire contro di lei: "Le donne savie edificano le lor case ma la stolta le sovverte con le sue mani" e il bracconiere rispondere: "Che

² Per misurarne l'estensione, basta mettere a confronto il brano citato di *Nascita e morte della massaia* con una scena di *Periferia*, il romanzo del 1933, nella quale i bambini giocano al teatro e lasciano affiorare nel testo di *Amleto* le tracce del proprio vissuto più profondo, in un'interpolazione solidale e feconda tra letteratura e vita (cfr. MASINO 2016: 238-245).

³ La tessitura intertestuale che innerva non solo *Nascita e morte della massaia* ma l'intera opera di Paola Masino, per quanto esibita platealmente e rilevata in modo cursorio ma puntuale dalla critica coeva, non ha suscitato fino ad ora né una specifica attenzione critica né, di conseguenza, studi sistematici: tra i pochi contributi segnalo MASCIA GALATERIA 2008: 253-266 e MASCIA GALATERIA 2018: 147-164.

⁴ Alla massaia, che grida a un bracconiere di non sparare agli uccelli in un nido, l'uomo risponde con le parole di Caino in Genesi 4:9, nella versione di Antonio Martini: "Non ucciderli!" gridò la Massaia. / "Son io forse il guardiano della loro vita?" rispose l'uomo uscendo del tutto dal folto di pruni" (MASINO 2019: 117-118).

profitto ha l'uomo di tutta la sua fatica? Un'età va e un'altra età viene e quanto Dio ha stabilito resta in perpetuo". (MASINO 2019: 119)⁵

La sentenza dei *Proverbi* risuona una seconda volta nel romanzo, quando ormai la massaia si è arresa alla sua inappellabilità, e una seconda volta le fanno eco i versetti dell'*Ecclesiaste*:

Ma la risposta del Libro non ammetteva discussioni, era: "*Le donne savie edificano le lor case; ma la stolta le sovverte con le sue mani*". Ed ella si metteva nel suo mestiere come un mulo, senza più insistere presso il Dio assiomatico. [...] La donna se ne contentava e placata si metteva ad aspettare la pace, ma senza fretta perché aveva appena letto: "*Ogni cosa ha la sua stagione, ogni azione sotto il cielo ha il suo tempo* [...] Qui finalmente aveva trovato la garanzia d'un gioco chiuso: accettare ogni bene e ogni male nella distesa dei tempi le pareva, nella sua immane indifferenza, l'ultima saggezza. (MASINO 2019: 188-189)

In tutti questi casi la citazione – che è, come abbiamo visto, la strategia intertestuale prediletta dalla massaia – funziona sia come riconoscimento dell'autorità del testo originario sia come sua contestazione. La grande letteratura, compresi i testi sacri⁶, non solo "non ce la fa più" (PAMPALONI 1970: 18), ma non fa che ribadire la legittimità di un mondo basato sul comando e sulla servitù. Inutile cercarvi un appiglio, meno che mai un'alternativa: è essa stessa a confermare la condanna alla quale la massaia cerca di sfuggire tramite la sua frequentazione e a ribadire quella stessa realtà che a ogni passo la contraddice e la nega.

L'intertestualità implica sempre un rapporto contrastato con l'autorità. Ma in questo caso l'angoscia che permea il romanzo non deriva tanto dalla percezione di un'*authorship* la cui ombra continua a condizionare il presente, quanto dalla scomparsa di qualsiasi *authorship* al di fuori di quella su cui si fonda la relazione costitutiva della socialità: il rapporto servo-padrone. E questa operazione di rovesciamento è talmente pervasiva da investire, oltre che il piano letterario e culturale, anche quello esistenziale e latamente politico, ossia il nucleo tragico più profondo del romanzo. Nel momento in cui esce dal baule, infatti, la massaia entra in un mondo regolato dai rapporti di potere: tra marito e moglie, servitù e padroni, ricchi e poveri, aristocrazia e popolo, dittatore e sudditi. I ruoli possono essere sì intercambiabili, ma non mutano nella sostanza la struttura delle relazioni sociali e personali, che nell'intercambiabilità trovano anzi un'ulteriore garanzia di durata. Non per niente l'ingresso della massaia nella casa del marito è organizzato come una rivista militare, con i servitori schierati lungo i corridoi, dalle soffitte alle cantine, fino al "centro motore" del dominio massaiesco, la "stanza dove entro grandi armadi nascosti nelle pareti stavano i cataloghi di quanto nella casa era contenuto, viveri, libri, masserizie, servitori, animali, piante, mattoni" (MASINO 2019: 50). La tragedia della protagonista, allora, non sarà da ritracciare nella sua esclusione, in quanto donna, dalla sfera del potere, bensì, al contrario, nella sua inclusione in una realtà e in una sfera di rapporti regolati esclusivamente dal potere e da questo irreversibilmente deformati: "Così a poco a poco non vide intorno a sé che cose da governare" (MASINO 2019: 59, corsivo mio).⁷

Se è vero che "la Massaia insiste sul tema dell'essere e dell'avere, del comandare e del servire, con una cattiveria davvero benedetta" (GIACOMONI 1982: 8), la voce narrante segue una strategia forse meno frontale ma altrettanto incisiva tanto nella rappresentazione quanto nello smascheramento dei meccanismi normativo-repressivi che regolano comportamenti e rapporti; una strategia nella quale l'intertestualità riveste un ruolo tutt'altro che secondario. Il capitolo immediatamente successivo al ricevimento con cui la massaia si è presentata ai notabili e alle nobildonne della città – e che Masino mette in scena, letteralmente, come un *vaudeville* tragicomico o un grottesco spettacolo di marionette – si apre così:

⁵ Le citazioni provengono rispettivamente da *Proverbi* 14:1 e da *Ecclesiaste* 1:3-4. Sull'impianto allegorico dell'intera sequenza Paola Masino ha dichiarato in un'intervista a Enrico Filippini: "Volevo scrivere un viaggio attraverso i sette peccati capitali. Ma non ci sono riuscita. Il simbolico vuole spalle grosse" (FILIPPINI 1982: 20).

⁶ 'Sacri' non solo per la massaia, per Masino stessa, che nel romanzo ha chiamato in causa gli autori e i testi fondanti della propria formazione. Si veda quanto scrive a Luisa Trevenzoli il 30 ottobre 1971 "La Bibbia fu [...] una delle mie primissime letture. [...] Da Ibsen a Collodi, da Perrault a Keats, da Schiller a Andersen, da Shakespeare a Goldoni, da Goethe a Manzoni leggevamo insaziabilmente a tavola e a letto" (MASINO 1971).

⁷ Una prospettiva originale sull'argomento è offerta da LAGHEZZA 2016: 61-72.

Quel ballo lasciò tutti gli animi in sospetto della donna. L'intera provincia cominciò a sussurrare. La Regina spodestata, che amava tuttavia essere considerata regina, fece una congiura contro le autorità e persuase le sue concittadine a non frequentare più quella casa, essendo agevolissimo, diceva, impadronirsi nuovamente della supremazia dei salotti che loro soltanto spettava. [...] Indotte da queste ragioni e dall'autorità della Regina, stabilirono di preparare ricevimenti più fastosi di quello della Massaia, di seminare su lei pettegolezzi quanti più potessero inventarne, di stringere pace e amicizia con le massime dame delle vicine regioni. A tal fine credettero che sarebbero bastate due settimane, per la terza sancirono come legge una travolgente cortesia verso il nemico. (MASINO 2019: 99)

Il pastiche, che ricalca il lessico e le movenze sintattiche dell'incipit del *De bello gallico*,⁸ introduce nel romanzo quel regime linguistico pluridiscorsivo di natura critico-parodica che secondo Bachtin implica "un dialogo potenziale, non svolto, un dialogo concentrato di due voci, di due concezioni del mondo, di due lingue" (BACHTIN 1979: 133). E laddove "queste lingue sono lingue già formate, ufficialmente riconosciute, dominanti, autoritarie, reazionarie, [...] *la stilizzazione parodica* delle lingue introdotte [...] confina con una critica di principio della parola come tale" (BACHTIN 1979: 120). Lucia Re ha rintracciato il dialogismo di *Nascita e morte della massaia* non solo nella "pluralità di piani narrativi, degli spazi straniati e delle voci che si incrociano", ma anche nelle tracce degli interventi della censura, sia quella editoriale sia quella politica, che Masino scelse di lasciare nel romanzo, attribuendo loro una precisa funzione ideologica di "critica al fascismo" (RE 2016: 175-176). A una funzione analoga, mi pare, assolve anche la strategia intertestuale della voce narrante quando, come nel brano citato, imita la lingua della guerra, della conquista, dei giochi di potere, dislocandola in ambiti impreveduti: quella lingua, una volta evocata, permea tutti i rapporti sociali e li struttura nelle loro forme esteriori, garantendone la persistenza attraverso la ripetizione degli atti linguistici che hanno contribuito a crearli. Il mondo della massaia è un mondo in cui i nomi propri sono cancellati, o più precisamente espropriati, dai nomi comuni – madre, padre, marito, cardinale, dama nazionale, maresciallo, maggiordomo – e dove le singole individualità scompaiono nella generalità dei ruoli. L'imitazione parodica, insomma, implica una concezione (e una denuncia) del potere contigua alle riflessioni di Foucault sulla sessualità; dove il discorso si configura come elemento essenziale nella produzione e nell'articolazione del rapporto tra formazioni di sapere e dispositivi di potere.⁹

Il dialogismo intertestuale, nel romanzo di Masino, non si limita a costituire una parte di questa trama discorsiva, della quale per altro la stessa protagonista è complice consapevole: "(Vedi come le cose degli uomini sono coerenti. Scegli una parte e te ne nasce subito il linguaggio: adopera un linguaggio e suscita in te l'individuo cui tal linguaggio appartiene" (MASINO 2019: 170); contribuisce anche alla sua messa in discussione, sfruttando in senso sovversivo la performatività del linguaggio tramite la sistematica(ri)citazione di enunciati 'seri' in contesti 'non seri':¹⁰

MASSAIA (*con la cocca del vestito pulisce un pezzo di lastra e vi batte con la mano perché il cuoco venga lì a parlarle*) "Cuoco se mi ascolti ti prometto il trionfo. Porta i daini sul girarrosto, la polenta nel paiolo, e le allodole a stormi come volassero ancora in cielo. Da' retta a me. I tempi sono grandiosi? e noi anche. L'epoca è memorabile? E allora anche il tuo pranzo. L'ora è storica? Storica sia anche la nostra polenta. La storia si fa grande di massacri? E dunque uccidi a schiera tutti gli animali della tenuta e assurgerai alla gloria". (MASINO 2019: 82)

⁸ Si vedano in particolare i capitoli 2-3 del libro I. La scelta di Cesare, che Masino ha sempre presentato come un'opzione stilistica di sinteticità e come un omaggio al suo insegnante di latino Giovanni Staderini (cfr. MASINO 1971), non si può tuttavia non leggere anche come un'allusione polemica al cesarismo e al culto della romanità promossi dalla cultura e dalla politica fascista.

⁹ Per le pratiche discorsive come dispositivi di potere il rimando è ovviamente a FOUCAULT 1978.

¹⁰ La critica di Derrida alla teoria degli atti linguistici di Austin muove proprio dal concetto di 'circostanze appropriate': le citazioni performative nelle rappresentazioni teatrali o nei testi letterari, che per Austin costituiscono un'anomalia, rappresentano per Derrida la caratteristica fondamentale del linguaggio, ovvero "la possibilità di prelevamento e di innesto citazionale" di un segno indipendentemente da qualsiasi contesto specifico per "generare all'infinito dei nuovi contesti" (DERRIDA 1977: 410-411). Le implicazioni politiche di questa analisi saranno sviluppate, secondo una prospettiva di genere, da Judith Butler in BUTLER 1996.

La ricognizione di questa trama dialogica permette di leggere le implicazioni di genere del romanzo non solo come un attacco polemico al ruolo previsto per le donne dalla politica di Mussolini, quanto piuttosto come un tentativo di decostruzione della natura oppressiva dell'intera cultura fascista e più in generale della cultura patriarcale. È un dettaglio irrilevante che il potere detenuto dalla massaia sia 'soltanto' quello connesso alle prerogative e ai compiti di un'amministratrice della casa: la parola *governare*, infatti, ha molteplici significati, ma una sola conseguenza. Dalla "creatura malnata" (MASINO 2019: 40) che all'inizio del romanzo esce dal baule come Pinocchio dalla sua spoglia di legno ci si potrebbe aspettare una parabola esistenziale leggibile come "continuazione prolettica" (GENETTE 1997: 206) del libro di Collodi – e in un certo senso *Nascita e morte della massaia* è anche questo, se pensiamo alla natura burattinesca delle figure che circondano la protagonista, dai servitori che, intorno al suo letto di morte, "stavano inerti, a fascio gli uni sugli altri, poiché nessuno li aveva più caricati da quando la padrona si era perduta nelle soffitte" (MASINO 2019: 219), ai vecchi aristocratici che il giardiniere "si mette a spazzare via" (MASINO 2019: 97) alla fine della festa. Ma la massaia non rinuncia soltanto a essere un burattino eccezionale per entrare in un mondo popolato di burattini convenzionali; intraprende una 'carriera' ben più fosca, che ricalca la vicenda di un altro personaggio letterario, come si ricava da un'intervista rilasciata da Masino a Enrico Filippini nel 1982: "La Massaia è Riccardo III; non è adagiata; è aspra, cattiva, fa tutto con una sorta di disprezzo... C'è forse nel libro un'idea di conflitto, quasi di guerra" (FILIPPINI 1982: 20). Sembra, e può darsi che sia, l'ennesimo paradosso di un'autrice che amava molto questo tipo di provocazioni; ma credo sia anche un'indicazione di lettura da non trascurare alla luce di quanto si è detto finora.

"La Massaia è Riccardo III" sotto molti aspetti, che riguardano sia la sua caratterizzazione di personaggio sia la struttura e le implicazioni ideologiche del romanzo. Come il protagonista del dramma shakespeariano, è una "creatura malnata", ossia segnata dalla nascita da una deformità – nel suo caso invisibile ma non meno inappellabile – che la condanna alla solitudine e alimenta per converso un'ossessione del controllo dietro la quale si nasconde una altrettanto ossessiva pulsione di morte. E per quanto possa apparire paradossale, anche lei è animata da una sete di potere che la aliena da sé stessa e dagli altri e che la porterà alla rovina: dopo i primi tentativi di sottrarsi al proprio ruolo di padrona e a ciò che questo comporta, la massaia vi si abbandona con un attivismo talmente iperbolico da essere "nominata Esempio Nazionale" in un paese in guerra; nel farlo, però, mette nell'impresa da un lato una brama assolutistica talmente fuori misura che la sua ambizione sembra follia agli occhi degli altri, mentre non è che lo specchio impietoso delle loro stesse ambizioni; dall'altro una consapevolezza così acuta delle dissimulazioni, delle ipocrisie e della meschinità che questo implica, da smascherare i meccanismi del gioco che imprigiona tutti, quasi fosse al tempo stesso una regista e un'interprete proteiforme sul palcoscenico della propria vita, una *villain* dotata di intelligenza superiore e di *vis* comica, l'unica, non per caso, alla quale sono concessi gli "a parte" autoriflessivi nei quali svela la propria dissimulazione:

"Mi permetto avvertire la signora" disse il maggiordomo "che il farsi derubare entra nella saggezza della padrona di casa."

"Farsi derubare in giusta misura. Ma qui si passa ogni misura giusta e ingiusta. Questa è iperbole, cattivo esempio, incitamento a delinquere se io, ora che so, li lascio impuniti. Siano consegnati alla giustizia." Disse, e sedette di nuovo accomodandosi alla meglio le gonnelle corte intorno alle ginocchia in modo da non perdere di colpo tutta l'autorità di cui si era sentita fin qui rivestita. [...]

"Bello, bellissimo," si rallegrava la Massaia. "Come mi piace questa parte: uno si crede qualcuno, distribuisce premi e pene, è immerso nella bassezza e crede di dominarla. Riceve e fa del male, è sempre in stato di difesa in mezzo alla sua gente e la sua gente in stato di agguato davanti a lui. Ma che cosa c'è ancora?" domandò sentendo rumori di passi affrettati nel corridoio. (MASINO 2019: 167-168)

La spia testuale più eloquente dello stretto rapporto tra il romanzo e il testo di Shakespeare è collocata in prossimità di quella che per la massaia è l'equivalente della battaglia di Bosworth per Riccardo III: è allora che i fantasmi delle sue "vittime" le si fanno incontro per maledirla e rivelarle la sua prossima sconfitta: "Maledetta tu sia" (MASINO 2019: 208) le grida il suo doppio, rimasto estraneo alla sua trasformazione, nel congedarsi per sempre da lei; e subito dopo, i personaggi delle fiabe e delle storie di cui si era nutrita la sua infanzia le vengono incontro per l'ultima volta, in un estremo addio che prelude alla sua morte:

Comprò dei fiori e li portava con impegno.

“Per chi sono, bellezza?”

“Per la tomba di Ofelia,” risponde in lacrime.

Più oltre entrò da un droghiere e si fece dare quattro soldi di blu cobalto. Per la barba del suo signore e padrone.

“Non è velenoso?” s’informa.

Di nuovo nella via, fu urtata da un omaccione peloso: “O nonna, che braccia lunghe hai!” esclama subito toccando le spalle di colui che spalanca la bocca esterrefatto. “Che denti grandi hai, nonna,” ed è impaziente di essere sgranocchiata; ma l’uomo le dà una spinta e si mette a scappare.

Se la strada per casa sua fosse più lunga la Massaia certo incontrerebbe così tutti coloro che, con la sua stessa pazzia di oggi, le avevano dato qualche aiuto quando se ne stava diruta nel baule. (MASINO 2019: 211)

Ci troviamo di fronte, in questo caso, a una tipologia ancora diversa di intertestualità, la trasformazione parodica, che presuppone un prolungato confronto dialettico tra testo parodiato e testo parodiante, sia nella forma della parodia ludico-burlesca sia nella forma della parodia tragica (e in questo caso è evidente che si tratta di entrambe). Questa modalità di dialogo fra testi è la più implicita e difficile da delimitare, ma è anche la più pervasiva e sovrintende, più o meno dichiaratamente, all’intero romanzo, nel suo progressivo delinarsi come una tragicommedia del potere.

Ho già avuto modo di riflettere su *Nascita e morte della massaia* come palinodia del sogno, coltivato dagli scrittori dell’Italia magica, di rendere familiare il perturbante addomesticandolo nella forma dell’immaginazione fantastica e reintegrandolo così nella realtà; e su come Masino, nel suo ultimo romanzo, metta in scena il processo opposto, facendo sperimentare alla propria eroina fino a che punto il mondo reale possa insinuarsi nel mondo immaginario per impoverirlo e svuotarlo di senso.¹¹ Credo, però, che ci si possa spingere ancora oltre, e che l’operazione di rovesciamento attuata da Masino investa non soltanto *quella* particolare declinazione, novecentesca e novecentista, del fantastico italiano, ma il meccanismo originario del fantastico *tout court*. Sappiamo, dalle riflessioni di Freud sull’*Unheimliches* e poi dallo studio di Todorov sul fantastico ottocentesco, che all’origine di questo genere letterario c’è un’incertezza intellettuale – o un’“esitazione” (TODOROV 1977: 28), che è lo stesso – legata al riaffiorare di “complessi infantili rimossi” o di “convinzioni primitive sorpassate” (FREUD 1991: 303), alla quale si accompagna il timore della perdita del dominio sulla realtà, della capacità dell’uomo adulto di riconoscerla, nominarla, classificarne gli elementi e mantenerne separati i piani. In *Nascita e morte della massaia*, al contrario, il fantastico nasce dall’esercizio stesso del dominio, che rende la realtà una messinscena grottesca e l’esistenza un incubo ridicolo, dal quale, una volta entratici (e non entrarci è impossibile), si può uscire soltanto rifacendogli il verso.

¹¹ Si veda, a questo proposito, MANETTI 2008: 589-599.

Bibliografia

- BACHTIN, Michail: "La parola nel romanzo", in: ID: *Estetica e romanzo*, Torino 1979, 67-230 [rus. 1975].
- BERNARDELLI, Andrea: *Intertestualità*, Milano 2000.
- BERNARDELLI, Andrea: *Che cos'è l'intertestualità*, Roma 2013.
- BUTLER, Judith: *Corpi che contano: i limiti discorsivi del 'sesso'*, Milano 1996 [ingl. 1993].
- DERRIDA, Jacques: "Firma, evento, contesto", in: ID: *Margini della filosofia*, Torino 1977, 393-424 [fr. 1972].
- FILIPPINI, Enrico: "La Massaia nel baule", in: *La Repubblica* (17 giugno 1982) 20.
- FOUCAULT, Michel: *Storia della sessualità 1. La volontà di sapere*, Milano 1978 [fr. 1976].
- FREUD, Sigmund: "Il perturbante", in: ID.: *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1991, 269-307 [ted. 1919].
- GENETTE, Gerard: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997 [fr. 1982].
- GIACOMONI, Silvia: "Introduzione", in: Paola MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano 1982, 5-10.
- LAGHEZZA, Beatrice: "Una grottesca trilogia di serve-padrone. Potere e creazione nel 'deuxieme sexe' di Paola Masino", in: Stefano LAZZARIN (Hg.): *Il padrone nella letteratura italiana del Novecento, La critica sociologica* 199 (2016) 61-72.
- MANETTI, Beatrice: "Paola Masino: le molteplici declinazioni del fantastico di una 'Massaia'", in: Giovanna CALTAGIRONE/Sandro MAXIA (Hgg.): *Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari 2008, 589-599.
- MASCIA GALATERIA, Marinella: "Echi gogoliani in *Monte Igroso* di Paola Masino", in: Michail VAJSKOPF/Rita GIULIANI/Paola BUONCRISTIANO (Hgg.): *Gogol' e l'Italia*, atti del convegno internazionale di studi *Nikolaj Vasil'evič Gogol': uno scrittore tra Russia e Italia*, Roma, 30 settembre – 1° ottobre 2002, Moncalieri 2008, 253-266.
- MASCIA GALATERIA, Marinella: "Giochi della memoria nella periferia di Paola Masino, quasi una via Pal", in: Ilona FRIED (Hg.): *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, atti del convegno organizzato dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eotvos Loránd, Budapest, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 3-4 maggio 2017, Budapest 2018, 147-164.
- MASINO, Paola: Lettera a Luisa Trevenzoli, 30 ottobre 1971, in: Fondo Paola Masino, Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma.
- MASINO, Paola: *Periferia*, hg. v. Marinella MASCIA GALATERIA, Milano/Salerno 2016 [1ª ed. 1933].
- MASINO, Paola: *Nascita e morte della massaia*, Milano 2019 [1ª ed. 1945].
- PAMPALONI, Geno: "La ragazza nel baule", in: *Il Mondo*, 2 agosto 1970, 18.
- RE, Lucia: "Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza", in: Beatrice MANETTI (Hg.): *Paola Masino* (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti, 3) Milano 2016, 163-176.
- TODOROV, Tzvetan: *La letteratura fantastica*, Milano 1977 [fr. 1970].

“Meglio còlta che còlta”. Sulle tracce del linguaggio e dei modelli letterari di Marisa Madieri

Linda Schmidt (Berlin)

Una rilettura necessaria

L'intera opera narrativa di Marisa Madieri viene raccolta per la prima volta nel 2006, dieci anni dopo la sua morte, in un'edizione completa che s'intitola *Verde acqua, La radura e altri racconti*.¹ Nell'introduzione al volume Ermanno Paccagnini qualifica la vicenda narrativa di Madieri “[f]uori da mode e correnti” (PACCAGNINI 2016: V), facendo eco alle parole di Vittore Branca che designa la sua scrittura come “acqua e sapone” (BRANCA in PACCAGNINI 2016: V). L'elemento acquatico è di fatto una costante della scrittura madieriana (MAGRIS 2016: 281): la trasparenza e la profondità dell'acqua, in un dualismo antitetico, fanno pensare al lato luminoso e al lato oscuro dell'esistenza, alla vita e alla morte insieme (GERBAZ GIULIANO/MAZZIERI SANKOVIĆ 2013: 45). Tuttavia ridurre la vicenda narrativa di Madieri ad una riflessione privata e definirla “una esperienza che, prima di essere letteraria, è umana” (PACCAGNINI 2016: V) non fa altro che ridimensionare il suo ruolo di scrittrice. Per questo motivo, una rilettura che dia una nuova direzione all'interpretazione dell'opera madieriana tesa a sottolineare il suo rapporto con e all'interno della tradizione letteraria sembra quantomai necessaria. Per (ri)scrivere la storia della letteratura dal punto di vista femminile, la critica deve presumere che tutti i partecipanti del campo letterario, indipendentemente dagli stereotipi di genere, comunichino con il canone e con le tradizioni letterarie che lo informano.² L'inclusione delle donne scrittrici nelle discussioni critiche non costruisce ‘canoni alternativi’ o ‘contro-canoni’, ma rivaluta la loro presenza come individui che completano (finalmente) un panorama frammentato e diversificato sia a livello storico che letterario (RONCHETTI/SAPEGNO 2007b: 6-7). Uno di questi meccanismi, come cerca di mettere in luce il presente lavoro, è proprio il ‘furto’ ovvero la (ri)appropriazione della letteratura per la propria produzione letteraria. Il compito della critica è quello di mostrare come anche le donne siano incluse nel canone: da un lato come lettrici, dall'altro come scrittrici che contribuiscono attivamente alla creazione di una tradizione letteraria più ampia che include voci che sono state emarginate per secoli sia dal canone letterario (non solo occidentale) sia dalla critica. Si vuole dunque offrire una rilettura della narrativa di Marisa Madieri alla luce dei modelli e delle fonti del suo linguaggio e della sua scrittura nelle opere *Verde acqua* (1987) e *La radura* (1992). Lo scopo è quello di definire la vicenda narrativa di Madieri come una riscrittura a vari livelli che, come vedremo, parte da un forte legame tra vita, memoria e letteratura.

“Piccole gocce nell'oceano del vissuto”, sulla memoria in *Verde acqua*

Come è stato già più volte sottolineato, la scrittura di Madieri si nutre della vita quotidiana e delle esperienze del vissuto che, come accade nel suo libro d'esordio, *Verde acqua*, si trasformano in letteratura. Nata a Fiume nel 1938, Marisa Madieri è stata costretta a lasciare la sua città e a trasferirsi altrove, nel caso della famiglia Madieri a Trieste, dove ha vissuto per i primi anni in un campo profughi. In questo racconto autobiografico,³ narrato sotto forma di diario e dal punto di vista della donna ormai matura, chi narra riflette sul passato e fissa nella scrittura il fluire della memoria: in un arco temporale che va dal 2 novembre 1981 al 27 novembre

¹ In vita Marisa Madieri ha pubblicato due libri, *Verde acqua* e *La radura* (Einaudi 1987 e 1992, poi entrambi raccolti in un tascabile nel 1998 con un'introduzione di Ermanno Paccagnini [MADIERI 1998a] e ristampati nel 2006 con altri sei racconti e una postfazione di Claudio Magris, ultima edizione nel 2016 [MADIERI 2016]). *La conchiglia e altri racconti* (SCHEIWILLER 1998, con una postfazione di Claudio Magris [MADIERI 1998b]), pubblicato poco dopo la sua morte, raccoglie per la prima volta i sei racconti che completano l'opera narrativa di Marisa Madieri. La scrittrice ha pubblicato alcuni di questi racconti ed altri articoli su varie riviste o in edizioni fuori commercio. Per una bibliografia degli scritti di Madieri, si veda MADIERI 2016: XXIII. Per una bibliografia critica dell'opera narrativa di Madieri, si veda CERRATO 2016.

² Per il dibattito sul canone letterario legato al problema dell'identità a vari livelli, si veda SAPEGNO 2007.

³ Per una discussione sul genere (autobiografia vs. diario), si veda BENUSSI/SEMACCHI GLIUBICH 2011: 80-81.

1984, la scrittrice narra la sua odissea dell'esodo da Fiume, che è anche l'odissea di molti altri profughi italiani che, dopo la Seconda Guerra Mondiale, hanno dovuto lasciare il loro luogo di nascita e spostarsi in tutto il mondo. *Verde acqua* è quindi la testimonianza di un dramma storico collettivo, descritto dal punto di vista della donna adulta che riflette sulla vita familiare vissuta in pessime condizioni da rifugiata, esclusa dalla società. Inizialmente l'attenzione si concentra sul ruolo della madre di Madieri che, radicata nei modelli tradizionali, vede la sua esistenza limitata alla casa, occupandosi giorno e notte delle sue figlie nel disperato tentativo di dare loro un futuro migliore. L'opera dona così una nuova prospettiva sulla condizione femminile di oppressione taciuta a più riprese dalla storia (MAGRIS 2016: 287). I temi principali delle sue riflessioni personali sono, da un lato, la scolarizzazione e, dall'altro, la propria educazione sentimentale e il suo passaggio da bambina a donna. Lo sviluppo personale continua ad essere legato alle donne della famiglia, per cui *Verde acqua* è anche, come lo definisce Ernestina Pellegrini, "la storia di un pietoso ma a volte feroce matriarcato, come è comprensibile per ogni racconto autobiografico che è anche una discesa in fondo al pozzo mitico delle madri" (PELLEGRINI 1995: 133).

Se *Verde acqua* è specchio del vissuto e delle esperienze della scrittrice, è anche il riflesso del rapporto della scrittrice con la letteratura, come si evince dalle citazioni dirette, dalle riprese tematiche, dai richiami metaforici e dalla scelta del genere:⁴ il racconto autobiografico che finisce per diventare la storia della nascita di una scrittrice.⁵ La scrittura di Madieri è debitrice delle molte letture della scrittrice che impreziosiscono la tessitura del discorso autobiografico.⁶ Lo dimostra, per esempio, il parziale rovesciamento del *topos* letterario della dichiarazione di modestia, comune nella letteratura classica e da lì in tutta la letteratura europea, secondo il quale, in posizione incipitaria, il poeta finge di non sentirsi degno di portare a termine l'opera. Madieri sposta la dichiarazione di modestia a chiusura del racconto:

Accanto ad una finestra, io sfoglio queste pagine che d'improvviso, piccole gocce nell'oceano del vissuto, mi sembrano così povere e inadeguate a trascrivere anche solo questo momento di serenità. (MADIERI 2016: 150)

Verde acqua è un racconto autobiografico attraverso il quale si riesuma la memoria dei parenti defunti, soprattutto la madre, ma anche le nonne. Questo esercizio serve inoltre per fare i conti con la malattia della scrittrice: il cancro al seno che le toglierà la vita a soli 58 anni. Le sue riflessioni sulla scrittura come mezzo di espressione, ovvero, tecnica di memorizzazione per ricordare i propri cari, motivano così la stesura di *Verde acqua*. In particolare, il ricordo della madre è onnipresente nell'opera e strettamente legato all'autoriflessione dell'autrice-narratrice-protagonista Marisa, come mostra il brano seguente:

A mia madre penso sempre più spesso e intensamente. Le radici della mia forza e della mia capacità di non arrendermi di fronte alle difficoltà affondano nel suo amore. [...] Mi è stata strappata troppo presto, proprio quando avrei potuto cominciare a restituire quello che fino ad allora avevo soltanto ricevuto. (MADIERI 2016: 11)

Ogni riflessione autobiografica deve, però, affrontare il problema di rappresentare la propria vita in modo autentico, anche i ricordi più lontani, come quelli della prima infanzia. Per risolvere questo problema la scrittrice ricorre ancora una volta ad un *topos* letterario per organizzare il suo discorso: questa volta al palazzo della memoria. La memoria, come ci insegna l'antica tecnica dei *loci*, è organizzata spazialmente. Per riportare alla memoria dei ricordi è opportuno richiamare alla mente dei luoghi che conosciamo molto bene, come la nostra casa o una via che percorriamo tutti i giorni o un qualsiasi altro posto, che non solo ci sia familiare, ma di cui ricordiamo anche i minimi particolari. Di questa tecnica mnemonica fa uso la figura di Marisa all'inizio di *Verde acqua* che comincia con le seguenti parole:

⁴ Per le relazioni tra testi letterari e/o sistema della letteratura rimandiamo alla nota distinzione tra intertestualità e interdiscorsività (BERNARDELLI 2010).

⁵ Per alcune riflessioni sul revival del genere autobiografico tra le scrittrici del XX secolo come strategia per legittimare e convalidare la loro produzione letteraria, si veda LAZZARO-WEIS 1999.

⁶ Per i collegamenti con la letteratura e la religione classica (dai filosofi greci a Sant'Agostino, da Omero a Goethe, da Ovidio a Rilke) nella narrativa di Marisa Madieri, si veda BIANCHI 2003. Tuttavia, è importante sottolineare che la critica letteraria sui racconti autobiografici femminili si limita spesso ad analizzare il rapporto tra vita, opera ed esperienza dell'autrice, trascurando o emarginando il rapporto con la tradizione letteraria, un problema negli studi di italianistica già evidenziato nel volume a cura di RONCHETTI/SAPEGNO 2007a.

L'atrio a casa della nonna paterna, a Fiume, era spazioso e pieno di luce. Ad una parete era appoggiato un grande tavolo in legno massiccio con gambe curiose, ora sottili ora voluttuosamente rigonfie, che terminavano in grossi cipolloni. Nel lungo percorso tra il ripiano e il pavimento la loro rotondità a tratti cedeva bruscamente il posto alla spigolosità di un cubo, per poi ricomporsi subito in una nuova agile caviglia o in un robusto polpaccio. Le mie dita infantili percorrevano lentamente quelle curve e quegli anfratti, scoprendo segreti giacigli di polvere, che nemmeno il rigoroso e talvolta eccessivo amore della nonna per la pulizia riusciva a raggiungere. (MADIERI 2016: 3)

L'atrio a casa della nonna paterna a Fiume viene ricordato nei minimi dettagli e serve quindi come porta principale per la memoria ovvero per la ricostruzione della memoria che non è altro che una riscrittura del vissuto: il "grande tavolo in legno massiccio" viene descritto dal punto di vista della bimba Marisa di due anni che aveva vissuto in casa della nonna fino a quell'età e che focalizza nella sua descrizione le gambe del grande tavolo che allora erano all'altezza dei suoi occhi. L'atrio, descritto come "spazioso e pieno di luce", è un'allusione diretta al palazzo della memoria: "Ritrovo quindi nella memoria l'atrio luminoso della nonna, su cui s'aprivano con regolare scansione le porte delle altre stanze" (MADIERI 2016: 8). Lucidamente, ci convince dell'autenticità del suo racconto autobiografico, che offre storie personali e riflessioni nascoste dietro le porte del suo palazzo della memoria, che, grazie alla narrazione, si aprono davanti ai nostri (e ai suoi) occhi.⁷

Come si è cercato di dimostrare in questa prima parte, il racconto autobiografico di Marisa Madieri non è solo la riscrittura delle vicende personali della scrittrice, ma una elaborata narrativa che si nutre della retorica antica come origine del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione, rifunzionalizzando modelli letterari classici in schemi narrativi innovativi per trasformare un'esperienza personale in letteratura, ovvero opera comune. Lo sviluppo di una genealogia femminile in *Verde acqua*, basata sul ricordo delle figure femminili che hanno influenzato il percorso di vita della scrittrice (CERRATO 2016: 157-162), deve quindi la sua struttura proprio alla letteratura classica e moderna di cui l'opera madieriana è testimone.

"Meglio còlti che còlti", sulle letture canoniche in *La radura*

La radura, il secondo libro di Madieri, è una "favola nera" (PELLEGRINI 1995: 144) che narra la vita della margherita Dafne dalla nascita fino alla morte. Ci troviamo quindi davanti ad un mondo vegetale e animale antropomorfizzato che viene presentato come microcosmo della società civile (REKUT-LIBERATORE 2013: 257-264). La storia inizia nel mezzo di un prato:⁸

Definirlo un prato speciale sarebbe eccessivo. Si trattava di un prato qualunque, situato in mezzo a un bosco di quercio, pini neri e cespugli di ginepro. Non era neppure tanto ben livellato. Qua e là mucchi di terra e sassi creavano delle montagnole asimmetriche e qualche asperità sul terreno, che nel punto più basso ospitava un pozzo d'acqua stagnante, verdastra e limacciosa. Tuttavia, rispetto ad altri, si trovava in una zona molto tranquilla, anzi del tutto isolata, sicché i suoi abitanti conducevano una vita regolare e indisturbata, scandita dai ritmi immutabili delle stagioni. (MADIERI 2016: 153)

Proprio l'incipit dell'opera apre interi mondi da esaminare sotto il segno del furto letterario. In rottura con i modelli classici la letteratura viene investita di un compito diverso: il *topos* letterario del *locus amoenus* di ascendenza classica perde il suo carattere idilliaco. Il verde dell'ambientazione non protegge la protagonista, non è rifugio per l'*otium* virgiliano, ma, come vedremo, nasconde più di un'insidia. La descrizione minuziosa del prato di nascita serve ad accogliere il pubblico nel mondo della margherita, in questo modo l'*effetto di*

⁷ Sul rapporto tra memoria (individuale e collettiva) e genere autobiografico in *Verde acqua*, si veda BENUSSI/SEMACHCHI GLIUBICH 2011: 77-112.

⁸ Per un'analisi approfondita del mondo vegetale nell'opera madieriana che riguarda le metafore del fiore e del giardino ovvero del giardino come "immagine dell'utopia", si veda PELLEGRINI 1995: 136-147. Interessante è anche la sua allusione ad una catena floreale al femminile che lega i mondi descritti in *Verde acqua* e *La radura* ad almeno cinque altre autobiografie di scrittrici italiane che si sono confrontate con i grandi eventi della storia e in cui compare quasi sempre il paragone identificativo con i fiori: *Una giovinezza del XIX secolo* di Neera; *Stella mattutina* di Ada Negri; *Cosima* di Grazia Deledda; *Una donna* di Sibilla Aleramo; *Ieridi* di Delia Benco (cfr. PELLEGRINI 1995: 138-139).

realtà barthesiano crea un' *illusione referenziale* e come nelle favole l'aspetto antropomorfo si sveste del suo significato soprannaturale e coinvolge chi legge nel godimento della realtà degli eventi narrati. Prevale poi la riflessione sulla condizione collettiva della vita odierna, partendo da un punto di vista scevro da posizioni ideologiche o interpretazioni storiche.

Ci avviciniamo al mondo narrato tramite una situazione narrativa figurale, in cui la percezione della realtà è affidata a Dafne, cioè all'innocente margherita-bimba che cerca di capire il mondo che la circonda. Nella storia della vita di Dafne assistiamo ancora una volta ad un processo formativo sempre influenzato da figure femminili: le sorelle maggiori Camilla, Amanda e Rachele, la zia Augusta e la maestra Venanzia. Pertanto *La radura* non è solo una riscrittura del mito di Apollo e Dafne,⁹ ma anche una riappropriazione delle vicende personali narrate in *Verde acqua*, cioè una ripresa della propria produzione letteraria (PACCAGNINI 2016, VII, XV-XIX).¹⁰ Da questo punto di vista, entrambe le opere di Madieri possono essere definite come *Bildungsroman* che seguono il processo di crescita e l'evolversi della protagonista verso la maturità tracciando il suo mutamento personale ed emotivo e descrivendo i suoi progetti per il futuro (PACCAGNINI 2016: XIII; REKUT-LIBERATORE 2013: 264-265). In entrambe le opere, l'educazione sentimentale rimane strettamente legata alla scolarizzazione che svolge un ruolo importante anche nella vita di Dafne:

Le margherite hanno un sistema educativo molto elastico. L'istruzione viene solo consigliata. «Meglio colti che còlti», era il motto scritto all'ingresso della scuola. Dafne non aveva ancora capito quel bisticcio di parole, né s'era preoccupata di chieder lumi alle sorelle. Ogni cosa a suo tempo, pensava. (MADIERI 2016: 188)

Il motto scritto all'ingresso della scuola, “meglio colti che còlti”, può essere interpretato come massima della scrittrice. Nelle due opere, *Verde acqua* e *La radura*, Marisa Madieri mette a fuoco la formazione delle donne che, coltivate o istruite (còlti), riflettono sulla propria esistenza. In questo senso, il contro-termini, cogliere (còlte), si riferisce sia al fiore che alla donna in senso figurato,¹¹ ma si riferisce anche alla letteratura, perché contrasta con l'idea del *florilegio*, cioè l'idea di raccogliere e assemblare una serie di elementi di particolare bellezza o intensità in una raccolta. Secondo Madieri, il compito della letteratura (e della donna) non è quello di essere bella, anche nel senso letterale delle *belles-lettres*, ma di riflettere tutti i colori della vita quotidiana, ed è proprio per questo che il *topos* letterario del *locus amoenus* è invertito all'inizio della favola. *La radura* è quindi non a caso una trasfigurazione del mito di Apollo e Dafne in una favola oscura che tocca a fondo la forza vitale fino a descrivere la morte di Dafne e delle sue sorelle che vengono raccolte da una bimba per farne una corona di margherite.

Una riflessione sulla letteratura e la produzione letteraria che si ricollega a quanto detto finora sulla poetica di Madieri si trova anche in *La radura*: nel ventunesimo capitolo nel quale Dafne sogna di essere un giorno una scrittrice. In una riflessione sulla funzione della letteratura scopre che nei romanzi, nei racconti e nelle poesie si trova “il regno della libertà [perché] [s]i poteva creare ogni cosa secondo i propri desideri” (MADIERI 2016: 203). Tuttavia Dafne capisce dalle sue esperienze personali che ci sono anche i lati più oscuri dell'esistenza con cui la letteratura deve fare i conti e così arriva alla conclusione che la letteratura non è “lo specchio della bellezza” (MADIERI 2016: 203) ma piuttosto “il regno della verità” (MADIERI 2016: 204).¹² Come ci dimostra l'innocente avvicinarsi di Dafne alla letteratura, prima di scrivere viene la pratica della lettura e Dafne, l'avida lettrice che “rivive al microscopio e in forma appunto ‘favolistica’ il medesimo sviluppo interiore che in *Verde acqua* Marisa attraversa come ‘esperienza’” (PACCAGNINI 2016: XVIII), ama soprattutto

⁹ Sulla rilettura/riscrittura del mito di Apollo e Dafne dal punto di vista femminile, si veda PELLEGRINI 1995: 144-145; CERRATO 2016: 166-168.

¹⁰ Sullo spazio autobiografico, cioè la geografia letteraria e la scrittura dell'io in *Verde acqua* e *La radura*, si veda PELLEGRINI 2016.

¹¹ Sull'analogia fra donne e fiori, motivo ricorrente in tutte le epoche della storia della letteratura, che fa riferimento soprattutto alla donna passiva, trattata come oggetto (narrativo), che viene dominata e deflorata dall'uomo attivo, si veda DE BEAUVOIR 1949: 237-320.

¹² Sul motivo della decostruzione della piccola *polis* vegetale in *La radura* attraverso il rovesciamento della letteratura da ‘regno della bellezza’ a ‘regno della verità’, si veda PELLEGRINI 1995: 145-147.

le storie vere ispirate alla realtà, come mostra la sua favola preferita *Cuore di pietra* che aveva una semplice pietra per protagonista:

Nel suo sussidiario le storie più belle riguardavano proprio cose reali e situazioni della vita quotidiana. Ce n'era una in particolare, che Dafne amava moltissimo. Aveva una semplice pietra per protagonista, di quelle grosse e bianche che si trovano in gran numero sparse disordinatamente sul terreno. La storia, che le era cara per varie ragioni, affrontava il mistero dell'impenetrabile e torbida vita minerale, così diversa da quella sgargiante e vulnerabile, violenta eppure seducente degli esseri animati. (MADIERI 2016: 204)

Una così ligia retorica della formazione letteraria che vuole la lettura prima della scrittura porta a chiedersi se nella lettura intradiegetica di Dafne si possa rintracciare un ipotesto letterario, un'opera che possa aver influenzato anche la stesura dell'intera favola *La radura*. L'ipotesi di lavoro che qui si propone è che questo ipotesto non sia altro che un racconto della raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949) di Italo Calvino. Ci sono diversi elementi che possono far pensare a un dialogo tra l'opera di Calvino con quella di Madieri, sia dal punto di vista strutturale che contenutistico. Da un lato, la struttura dei due libri è simile: la raccolta di Calvino contiene 30 racconti, mentre la favola di Madieri è suddivisa in 30 capitoli. Alcuni dei temi principali sono ripresi in entrambi i libri, naturalmente in modi diversi: la raccolta di racconti *Ultimo viene il corvo* tratta dell'infanzia e del rapporto tra padri e figli, della Seconda Guerra Mondiale e della vita partigiana e infine della critica alla società borghese. Tutti questi elementi possono essere individuati con declinazioni differenti anche ne *La radura*, a partire dall'attenzione all'infanzia di Dafne e alle sue relazioni con i membri femminili della famiglia. Temi che toccano la Seconda Guerra Mondiale sono presenti nei discorsi del cosiddetto "Consiglio dei Saggi" ne *La radura* in cui gli anziani avvertono la famiglia delle margherite di un "pericolo giallo" (MADIERI 2016: 183) che minaccia la loro vita. Le parole usate per descrivere il mutamento della natura del prato ricordano la retorica nazionalista del discorso politico nazifascista:

Avrete tutti notato che da qualche tempo il nostro prato sta cambiando fisionomia o meglio colore. Nella stagione in cui la fioritura delle margherite dovrebbe essere al suo culmine, formando un candido e serico tappeto – qui la voce si incrinava per la commozione –, accade che i cespi, una volta folti e superbi e così vicini gli uni agli altri da formare quasi un'unica famiglia, siano diventati radi e impoveriti. Al posto del bianco delle margherite avanza il giallo dei soffioni, che riempiono i vuoti da noi lasciati. I soffioni, signori, ci stanno sommergendo. Il taraxacum officinale o dente di leone sarà il futuro signore della radura, se non corriamo ai ripari. È un essere forte, tenace, prolifico. I suoi semi giornalmente si alzano ardimentosi e si paracadutano lontano, sprezzanti di ogni pericolo, alla conquista di nuovi territori. In certe giornate il sole è offuscato dalla loro lanugine feconda. Chiedo agli esperti di esaminare le ragioni del nostro declino e di indicarci i provvedimenti da prendere. (MADIERI 2016: 184-185)

Questi discorsi vengono poi commentati da Amanda, sorella anticonformista di Dafne, che li definisce "discorsi reazionari" (MADIERI 2016: 185). Amanda è inoltre la margherita che rappresenta il pensiero partigiano di stampo femminista ne *La radura* come vediamo nei seguenti brani (REKUT-LIBERATORE 2013: 258):

[G]li stupidi insetti, che vedono nelle margherite solo un oggetto e vorrebbero relegarle al ruolo riproduttivo. (MADIERI 2016: 156-157)

Amanda, che si era svegliata nel cuore della notte era pronta da un pezzo. Si teneva stretto al fianco un fagotto pieno di carte, manifesti, adesivi, palloncini colorati. Dafne la guardava incuriosita.

– A che servono quelle cose?

– Alle dieci c'è un'importante manifestazione del mio collettivo. (MADIERI 2016: 171)

Questi elementi culminano poi nella reazione di diretta critica della società borghese di Amanda che rifiuta di imbellettarsi per la festa che dà inizio alla stagione musicale:

Tutte le dame erano occupate a dare gli ultimi ritocchi alle loro toilettes migliori [...], mentre Amanda, disprezzando queste abitudini borghesi, s'era rifiutata di mettersi alcunché di diverso dal solito. (MADIERI 2016: 197)

Se le similitudini macro-strutturali fra le due raccolte rappresentano i primi indizi di vicinanza dell'opera di Madieri al modello calviniano, il contatto fra le due opere sembra ancor più stringente se si guarda ad uno specifico racconto della raccolta. Particolarmente caro sia al personaggio Dafne che all'autrice Madieri sembra il racconto che dà il nome alla raccolta, "Ultimo viene il corvo", e che potrebbe essere l'ipotesto letterario del testo in questione. "Ultimo viene il corvo" parla di un "ragazzotto montanaro, con la faccia a mela" (CALVINO 2018: 125) che si unisce ad un gruppo di uomini armati e nascosti nel bosco – un'allusione diretta ai partigiani italiani durante la Seconda Guerra Mondiale. Il ragazzo – con una sicurezza di tiro eccezionale – sembra avere un'unica passione: sparare a tutto quello che vede, dagli uccelli nel cielo fino alle pietre per terra.

Era un bel gioco andare così da un bersaglio all'altro: forse si poteva fare il giro del mondo. Vide una grossa lumaca su una pietra, mirò il guscio e raggiunto il luogo non vide che *la pietra scheggiata*, e un po' di bava iridata. Così s'era allontanato dalla baita, giù per prati sconosciuti. (CALVINO 2018: 127-128, corsivo nostro)

Tramite questo 'gioco' il ragazzo attraversa il bosco e incrocia, infine, una pattuglia di soldati-nemici (innominati). Il ragazzo insegue uno di loro fino ad una radura, dove il perseguitato non vede altra via d'uscita che nascondersi dietro una grossa pietra. Il 'gioco' prosegue e il ragazzo continua a sparare agli uccelli, aspettando il momento giusto per uccidere il nemico. Questo momento avviene coll'arrivo del corvo a cui il ragazzo però non spara. Il soldato dietro la pietra segue con occhi spaventati gli spari precisi dell'altro e non capisce perché all'improvviso, coll'arrivo del corvo, lui smetta di sparare. Terrorizzato dalla situazione apparentemente senza via d'uscita il soldato si alza indicando l'uccello, urlando (nella sua lingua): "Là c'è il corvo!" (CALVINO 2018: 130). In questo momento un proiettile del ragazzo gli perfora il petto, giusto in mezzo ad un'aquila ad ali spiegate che da un lato rivela l'identità del soldato-tedesco e dall'altro diventa il simbolo dell'ultimo uccello a cui il ragazzo spara, vincendo così (il 'gioco') contro il nemico.

La violenza dell'essere umano è onnipresente in questo racconto di Calvino, soprattutto verso gli esseri animati e non-animati del bosco. Nella favola *La radura* assistiamo ad atti di violenza simili, ma comunque completamente rovesciati, perché non è il 'gioco' passatempo di un ragazzo col fucile che mette fine alla vita delle margherite ma la piccola mano innocente di una bimba che le raccoglie "con calma e l'eleganza di un rito necessario" (MADIERI 2016: 227) per farne una ghirlanda di fiori che incoronerà nel gioco del giorno la "regina delle fate" (MADIERI 2016: 227). La violenza umana nascosta nei 'giochi' innocenti dei bambini, del ragazzo nel racconto di Calvino e della bambina nella favola di Madieri, è il motivo che accomuna e lega i due testi l'uno all'altro. Infine, questo contrasto tra uomo (violento) e natura (inerme) sembra ritornare nella piccola *polis* vegetale della margherita Dafne:

Dafne aveva sempre guardato con curiosità le pietre, soprattutto una, che giaceva non troppo lontana da lei, seminascosta dall'erba e con un aspetto venerando e rugoso. Nella parte più bassa era ricoperta da uno spesso tappeto di muschi, un po' più in alto lunghe barbe rugginose le spuntavano da *una fessura che l'attraversava orizzontalmente come una ferita*, nella parte più in ombra colonie di licheni la picchiavano di piatte verruche gialle. Sul dorso infine, in una piccola cavità in cui s'era depositato uno strato di humus, le cresceva a pennacchio una pianticella gracile ma dall'aria baldanzosa. Com'era imperturbabile la pietra, nonostante i suoi ospiti piuttosto invadenti, così immobile e imponente, sempre uguale a se stessa. Ma era indifferenza la sua? A secondo dell'ora del giorno e delle condizioni del tempo, a Dafne pareva che la pietra cambiasse di umore. Col sole forte e caldo, per esempio, diventava candida e appariva felice. Con l'umido invece si faceva triste. Ingrigiva e un alone plumbeo le invadeva lentamente la superficie, alzandosi a ventaglio dalla zona ricoperta di muschi. (MADIERI 2016: 204-205, corsivo nostro)

In questo brano che riproduce ciò che Dafne osserva in natura, ci imbattiamo nelle riflessioni personali della margherita (in indiretto libero) sullo stato d'animo della pietra accanto a lei che mostra "una fessura che l'attraversava orizzontalmente come una ferita". Le atmosfere, l'ambientazione e gli elementi vegetali e animali del racconto "Ultimo viene il corvo" sembrano popolare anche l'habitat della piccola margherita, dove "la pietra scheggiata" (CALVINO 2018: 128) dal fucile del ragazzo mantiene persino l'imperfezione della fessura che diviene nel racconto di Madieri "una ferita" che quasi taglia il sasso lì dove il proiettile calviniano aveva inferto il primo colpo.

Come abbiamo già detto, Dafne sogna di scrivere un giorno dei racconti, ispirandosi alle “sue esperienze personali” (MADIERI 2016: 204). Questo avviene, secondo l’interpretazione qui proposta, nel ventiquattresimo capitolo de *La radura*, in cui viene inserita una fiaba che “[a]veva una semplice pietra per protagonista, di quelle grosse e bianche che si trovavano in gran numero sparse disordinatamente sul terreno” (MADIERI 2016: 204).¹³ Questa “bella pietra bianca, antica e splendente come gli astri del cielo [e] orgogliosa della sua immutabilità” (MADIERI 2016: 210) un giorno s’innamora perdutamente di uno scoiattolo che nasconde i semi delle pigne raccolte per l’inverno in un nascondiglio attentamente creato nell’ombra coperta della pietra. Dopo questa esperienza, descritta nei minimi dettagli, la pietra bianca cambia: non è più impenetrabile e imperturbabile, ma antropomorfizzata e vivente:

In fondo non era così terribile condividere il destino dei viventi. Si accorse che, se da un lato molto stava perdendo, dall’altro aveva acquistato una cosa assolutamente preziosa, ignota alla vita minerale, la memoria. Le rimaneva nel cuore il ricordo intatto di dolci ore lontane. (MADIERI 2016: 212)

La memoria, che la pietra bianca possiede dopo la sua metamorfosi, è nella narrativa di Madieri un ricorrente simbolo di vita. In *Verde acqua* si fa riferimento alla memoria come simbolo vitale con la morte per Alzheimer della madre di Marisa, malattia che a poco a poco si impadronisce di lei facendo sì che la vita sfugga lentamente dal suo corpo. Nelle opere della scrittrice non c’è vita senza memoria e viceversa. Se la memoria è correlativo della vita e del vissuto, le reminiscenze letterarie sono correlativo delle letture fatte. Seguendo l’ipotesi di un forte legame tra le due opere *Verde acqua* e *La radura* è probabile che anche Dafne, come Marisa, prenda la penna in mano. Ci allontaniamo quindi dall’idea, sostenuta dalla critica finora, che il ventiquattresimo capitolo de *La radura* sia una “favola dentro la favola” (PELLEGRINI 1995: 146) ovvero sia la favola *Cuore di pietra*, storia preferita delle letture scolastiche di Dafne, “inserita [nella favola *La radura*], seguendo il principio di una *mise en abîme*” (REKUT-LIBERATORE 2013: 261). Sugeriamo invece che si tratti di un furto letterario: Dafne che scrive una fiaba in una curiosa commistione fra le sue letture scolastiche e le sue esperienze di vita, narrate in precedenza in *La radura*. L’habitat in cui vive, le riflessioni e le letture scolastiche trasformano così Dafne lettrice (passiva) in Dafne scrittrice (attiva). Va anche sottolineato che la pietra che Dafne osserva in natura non è bianca, ma diventa bianca solo nella sua riscrittura che in più riprende gli stessi elementi della vita vegetale e animale che sono già legati fra loro in una frase in “Ultimo viene il corvo”: “[q]uel vuoto della canna del fucile che continuava attraverso l’aria e si riempiva con lo sparo, fin laggiù alla *pigna*, allo *scoiattolo*, alla *pietra bianca* al fiore di papavero” (CALVINO 2018: 126, corsivo nostro).

Per concludere possiamo evidenziare che i temi ed elementi principali sia del racconto che della raccolta *Ultimo viene il corvo* sono rifunzionalizzati nella creazione di una genealogia femminile. L’esempio letterario, cioè la margherita Dafne che diventa scrittrice, si trova ne *La radura*, in cui assistiamo ad un furto letterario meta-diegetico che, con l’aiuto del meccanismo della *mise en abîme* della fiaba (scritta da Dafne e non della favola letta da Dafne) dentro la favola, ci mostra il *modus operandi* dell’autrice Madieri. Alla fine, come ha sottolineato Oleksandra Rekut-Liberatore in *Finzione e alterità dell’io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo* (2013), ne *La radura* assistiamo ad un’ulteriore trasformazione nei romanzi scritti da donne (e su donne):

Tra la fine del Novecento e l’inizio del terzo millennio, come si evince dagli esempi citati, la trasformazione diegetica nel romanzo femminile diventa più inaspettata e radicale: la voce passa a un io-narrante non-umano. La volontà innovatrice e il desiderio di non limitarsi a esperienze di questo mondo, portano il narratore verso

¹³ Il ventiquattresimo capitolo inizia proprio con “c’era una volta” (MADIERI 2016: 210), la formula di apertura tipica di ogni fiaba, altro elemento che lega l’opera di Madieri a quella di Calvino. Un legame tra l’opera di Madieri e quella di Calvino è rilevato dalla critica anche per *Verde acqua*, cfr. GERBAZ GIULIANO/MAZZIERI SANKOVIĆ 2013: “Come del resto il protagonista de *Il sentiero dei nidi di ragno*, il piccolo Pin, pure la giovane Marisa matura diversamente in mezzo a tanta violenza, dolori e tragedie portati dalla guerra” (125); per il passaggio dal genere autobiografico alla favola, cfr. REKUT-LIBERATORE 2013: “La trasformazione in un essere impensabile corrisponde alla visione del mondo) letterario di Italo Calvino che custodisce *in nuce* obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione” (250). Per gli elementi fiabeschi in *La radura* facciamo riferimento alla raccolta di fiabe italiane di Italo Calvino pubblicata nel 1956 (CALVINO 2011).

dimensioni oniriche, metafisiche e fantastiche. Queste esperienze esigono un'immaginazione feconda, estesa e assolutamente libera. La scrittrice, in questo caso, non è limitata al proprio vissuto, ai cliché di tipo storico, antropologico, ideologico o dai pregiudizi, esistenti nella società, sui popoli o sui generi. Il comportamento, i pensieri e le parole di un essere non-umano non seguono nessuna regola e sono assolutamente imprevedibili. (REKUT-LIBERATORE 2013: 249)

Dopotutto, è proprio il passaggio dal genere autobiografico alla favola dell'opera di Madieri che apre prospettive nuove sul mondo e sulle condizioni femminili. Mentre il racconto autobiografico *Verde acqua* mette in scena la vita delle donne in un contesto storico specifico, ne *La radura* non ci sono limiti alla modellazione della realtà. Inoltre, l'ambientazione da favola permette una velocizzazione delle vicende narrate proprio perché la vita di Dafne non segue la temporalità umana, ma si evolve nel ritmo della narrazione. Ancora una volta assistiamo all'emergere di una scrittrice di cui l'opera stessa è testimone: l'esperienza della narrazione autobiografica dell'autrice-narratrice-protagonista Marisa si trasforma attraverso una metamorfosi femminile ovidiana in una margherita, Dafne, simbolo della (ri)appropriazione delle vicende personali narrate in *Verde acqua*. Nella sua elaborata produzione letteraria, Madieri entra in comunicazione con modelli, motivi e temi della letteratura classica e moderna a vari livelli. Geno Pampaloni (1987) ha giustamente definito *Verde acqua* "un piccolo classico contemporaneo della memoria familiare" (PAMPALONI in CERRATO 2016: 156), espressione che si potrebbe applicare all'intera opera, seppur piccola, di Madieri.

Il processo di scrittura è legato all'essere nel mondo, questo è ciò che ci mostra la narrativa di Marisa Madieri, in cui l'espressione di episodi personali e di esperienze di lettura diventano il motore della propria produzione letteraria. Le due opere oggetto di questo intervento sono un esempio lampante di riuso e rovesciamento di attestati *topoi* letterari: pensiamo al *locus amoenus*, all'idea dell'ambientazione bucolica luogo di *otium* letterario e riflessione, ma anche l'uso degli elementi caratteristici della fiaba, sapientemente utilizzati a favore del racconto della memoria e del reportage storico. Nell'opera di Madieri, la dolorosa esperienza del vissuto biografico irrompe sulla scena fondendosi con i modelli e le letture della scrittrice che diventano il punto di vista prediletto per la creazione letteraria. Madieri dimostra dunque di essere parte attiva del campo letterario, elaborando una propria lingua e rifunzionalizzando modelli e fonti in una genealogia femminile. Questa osservazione è fondamentale per riaprire la discussione sul ruolo delle donne scrittrici nella letteratura (non solo) contemporanea.

Bibliografia

- BENUSSI, Cristina/SEMACCHI GLIUBICH, Graziella: *Marisa Madieri. La vita, l'impegno, le opere*, Empoli 2011.
- BERNARDELLI, Andrea: "Il concetto di intertestualità", in: Andrea BERNARDELLI (Hg.): *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia 2010, 9-62.
- BIANCHI, Graziano: *La narrativa di Marisa Madieri*, nota di Claudio Magris, Firenze 2003.
- CALVINO, Italo: *Fiabe italiane: raccolta dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano 2011.
- CALVINO, Italo: *Ultimo viene il corvo*, postfazione di Geno Pampaloni, Torino 2018.
- CERRATO, Daniele: "Il femminile matriarcale nella narrativa di Marisa Madieri", in: *Cuadernos de Filología Italiana* 23 (2016) 155-173.
- DE BEAUVOIR, Simone: *Le Deuxième Sexe*, Paris 1949.
- GERBAZ GIULIANO, Corinna/MAZZIERI SANKOVIĆ, Gianna: *Non parto, non resto: i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, Trieste 2013.
- LAZZARO-WEIS, Carol: "Stranger Than Life? Autobiography and Historical Fiction", in: Maria Ornella MAROTTI/Gabriella BROOKE (Hgg.): *Gendering Italian Fiction. Feminist Revisions of Italian History*, Madison 1999, 31-44.
- MADIERI, Marisa: *Verde acqua, La radura*, introduzione di Ermanno Paccagnini, Torino 1998. (MADIERI 1998a)
- MADIERI, Marisa: *La conchiglia e altri racconti*, postfazione di Claudio Magris, Milano 1998. (MADIERI 1998b)
- MADIERI, Marisa: *Verde acqua, La radura e altri racconti*, introduzione di Ermanno Paccagnini, postfazione di Claudio Magris, Torino 2016.
- MAGRIS, Claudio: "Postfazione" [1998], in: MADIERI 2016: 279-300.
- PACCAGNINI, Ermanno: "Introduzione" [1998], in: MADIERI 2016: V-XXI.
- PELLEGRINI, Ernestina: "*La radura* di Marisa Madieri. Le radici della nostra debolezza", in: Ernestina PELLEGRINI: *Le città interiori*, Bergamo 1995, 131-155.
- PELLEGRINI, Ernestina: "L'esodo di Marisa Madieri. La verità della strada", in: Ernestina PELLEGRINI: *Dietro di me. Genealogie. Le artiste surrealiste e altre storie*, Firenze 2016, 74-88.
- REKUT-LIBERATORE, Oleksandra: *Finzione e alterità dell'io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo*, Firenze 2013.
- RONCHETTI, Alessia/SAPEGNO, Maria Serena (Hgg.): *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007. (RONCHETTI/SAPEGNO 2007a)
- RONCHETTI, Alessia/SAPEGNO, Maria Serena: "Prefazione", in: RONCHETTI/SAPEGNO 2007a: 5-10. (RONCHETTI/SAPEGNO 2007b)
- SAPEGNO, Maria Serena: "Uno sguardo di genere su canone e tradizione", in: RONCHETTI/SAPEGNO 2007a: 13-23.

Il Vangelo secondo Barbara Alberti

Oleksandra Rekut-Liberatore (Firenze)

La fonte a cui attinge il *Vangelo secondo Maria* (1979) di Barbara Alberti è l'incipit dei Vangeli canonici; e sono davvero pochi i testi nella storia dell'umanità che risultano così saldamente fusi con la tradizione patriarcale. Tutti i personaggi sono presi in prestito dal Nuovo Testamento: innanzitutto Maria – protagonista ed io narrante – a seguire i genitori Anna e Gioacchino e il marito Giuseppe. Ma ciò che contrappone la Nostra ai Vangeli è la consapevolezza che il destino di incarnare la Madonna non la renda né unica, né speciale, ma, molto più realisticamente, una predestinata a una vita senza una minima possibilità di arbitrio.

Leggiamo Barbara Alberti in un frammento di un'intervista rilasciata il 13 febbraio 2008: “io non ce l'ho assolutamente con il genere maschile. E c'è anzi una grande alleanza [...]. Io ho avuto dei maestri maschi e mi inchino con gratitudine”¹. In effetti, gli aspetti femministi nel *Vangelo secondo Maria* non escludono, di certo, il maschile; non si nega all'uomo la possibilità di potere essere una guida e persino un complice nel tentativo di rivoluzionare l'universo teocentrico. La scrittrice condivide le rivendicazioni post '68 diffuse tra le donne occidentali ed ebrae (una puntualizzazione necessaria, vista l'ambientazione della vicenda). Negli anni Settanta, una delle più autorevoli voci del femminismo giudaico Judith Plaskow concentra l'attenzione sulla figura di Lilith (la prima moglie di Adamo, dagli atteggiamenti decisamente paritari) (PLASKOW 1972) e riscopre la Santissima Trinità degli Gnostici costituita da Padre, Madre e Figlio (PLASKOW 1978). Le sperimentazioni intellettuali di Barbara Alberti trovano, in questo contesto, un terreno fertile. Così, nel suo *Vangelo secondo Maria*, la Vergine reclama il diritto alla libertà di poter contraddire il Padre Eterno fino a mettere in atto l'iconoclastia di un aborto per una gravidanza non desiderata.

Tutto fu rapido, e atroce,
Gridai mordendo le mani, per non svegliare Giuseppe.
Il grumo del divino uscì dal mio corpo, con dolore.
Il tuo disegno è rovinato, o Nome.
(ALBERTI 1979: 140-141)

Due sono le modalità estreme per rifiutare il destino: l'aborto e/o il suicidio. Sfogliando a ritroso le pagine del *Vangelo secondo Maria* (che possiamo, senza tema di smentite, definire un 'anti-vangelo'), ci imbattiamo in uno sconosciuto che decide di mettere fine ai propri giorni lasciandosi andare ai vortici di fredde acque fluviali. Non è il gesto in sé a impressionare Maria adolescente (anzi, le appare del tutto naturale e logico), ma piuttosto il fatto che il forestiero, prima di compierlo, rivolgendosi al cielo, proferisca una frase in una lingua a lei ignota, che, come capirà più tardi, altro non è che il greco antico. Solo in seguito Maria saprà dal marito il significato delle parole pronunciate dal suicida, riprese in realtà, dal pensiero di Empedocle: “ἦδη γάρ ποτ' ἐγὼ γενόμενῃ χοῦρός τε χόρη τε | θάμνος τ' οἰωνός τε καὶ ἐξ ἁλός ἔλλοπος ἰχθύς”² (ALBERTI 1979: 25).

Il *Vangelo secondo Maria* è ricco di intertesti e può essere definito un vero crogiolo della tradizione culturale occidentale e orientale, una sorta di *West-östlicher Divan* in prosa. Così accanto a Jahve, troviamo gli dei dell'antico Egitto: Atum, Osiride e Iside (ALBERTI 1979: 107-108) che Maria scopre attraverso Giuseppe. Ma la sua sete conoscitiva non si limita al microcosmo egizio; tra le pagine della Alberti si materializzano anche Khrisna, Shiva e Parvati (ALBERTI 1979: 100-107). Modellare le statue di queste divinità rappresenta un semplice esercizio creativo per Maria e Giuseppe lungi dal convertirsi o ricorrere a idoli altrui per sconfiggere Jahve: “Anzi, i più belli, Giuseppe li butta nel fuoco come gli altri pezzi di legno e poi si scalda,

¹ ALBERTI, Barbara: Intervista del 13 febbraio 2008, in: <https://www.youtube.com/watch?v=oLOs7fIsYBY&t=357s> (ultimo accesso 09.08.2021).

² Perché già un tempo fui ragazzo, e ragazza, e albero, e uccello, e muto pesce del mare.

soddisfatto” (ALBERTI 1979: 107-108). Ma sarà poi così casuale che, dopo aver praticato nella chiusa del romanzo un aborto, Maria decida di fuggire proprio ad Alessandria d’Egitto?

Tra le fonti della Alberti possiamo riconoscere più di un testo apocrifo, ma soprattutto la produzione cinematografico-musical-letteraria italiana degli anni Sessanta e Settanta. In particolar modo: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini, *La buona novella* (1970) di Fabrizio de André, *Il quinto evangelio* (1975) di Mario Pomilio e *La gloria* (1978) di Giuseppe Berto. La scrittrice, pur tentando di distanziarsi il più possibile dal canone di stampo maschilista fino a desiderare di ribaltarla *in toto* viene, invece e paradossalmente, condizionata proprio dalle sperimentazioni al maschile.

Si avverte inoltre un *animus* francescano; attraverso un’allusione per nulla recondita, l’autrice sembra far riferimento al fioretto del lupo di Gubbio. Ricordiamo *en passant* le origini umbre di Barbara Alberti. Ovviamente la Nostra è conscia che il tempo dell’azione è datato nel prefrancescanesimo e che il luogo della nascita di Maria non è certo l’Italia, e per questo fa assumere a Giuseppe le vesti di San Francesco.

Il lupo si riebbe, e cercò subito di mordere Giuseppe. Questi gli afferrò allora il muso, e stringendolo nella sua possente mano, diede una piccola stretta. Al primo scricchiolio, delicatamente lo lasciò, e guardandolo fissamente disse “Non provarci più: poiché non sai apprezzare la bontà, ora conosci la mia forza”. Io dubito che il discorso di Giuseppe convincesse il lupo. Ma divenne pacifico, e zoppicando ci seguì fino alla casa. (ALBERTI 1979: 105)³

Al lupo da lui ammansito viene dato il nome di Rahab, un appellativo biblico ispirato a una figura femminile menzionata nel secondo capitolo del Libro di Giosuè e poi ancora nel *Vangelo secondo Matteo*.

Ed è nel 1964 che prende forma per il grande schermo proprio *Il Vangelo secondo Matteo*, regia di Pasolini. Il cast del film prevede l’attribuzione del ruolo della Vergine a Susanna Colussi Pasolini, nata a Casarsa della Delizia. Adorare la madre per equipararla alla Madonna? Pasolini, da apripista, imbocca una strada mai battuta. Nella sceneggiatura del ’63 leggiamo: “Essa [Maria] è una giovinetta, ma lo sguardo è profondamente adulto: vi brilla, vinto, il dolore. Il dolore che si prova nel mondo contadino (l’ho visto in certe giovanette friulane, durante la guerra: un dolore quasi precostituito, uno stato in cui si entra fatalmente, perché si è umili)” (PASOLINI 1963: 487).

Ma sono soprattutto le produzioni discografico-editoriali nell’Italia degli anni ’70 ad incidere nella struttura del *Vangelo secondo Maria*. Nel 1970 esce l’album del cantautore Fabrizio De André dal titolo *La buona novella*, ispirato a sua volta ai Vangeli apocrifi e, in particolar modo, al Protovangelo di Giacomo e al Vangelo arabo dell’infanzia, echi di quest’ultimo che si ritrovano nel libro della Alberti. Un accenno esplicito al mondo arabo, lo rinveniamo in un sogno di Maria (ALBERTI 1979: 134). Fondamentali per il romanzo sono le assonanze con i brani: *L’infanzia di Maria*, *Il ritorno di Giuseppe* e *Ave Maria*. Così le strofe della prima canzone e la denuncia della scrittrice collimano col disdegno dei sacerdoti per le manifestazioni corporee femminili:

Apprendo da mia madre che il sacerdote Eliashib, prima d’andare, disse a suo figlio
“ti serve una moglie, non una cagna che scappa se trova la porta aperta”
e annusando l’aria
“Non rammaricarti. Non le avresti mai tolto quest’odore di grasso.” (ALBERTI 1979: 57)⁴

Il testo della Alberti conferma la casta unione fra Giuseppe e Maria, ma a differenza di De André, non la attribuisce all’impotenza dell’anziano marito bensì a un patto statuito dalla sposa nell’antecedenza del fidanzamento:

³ “E allora disse santo Francesco: ‘Frate lupo, io ti comando nel nome di Gesù Cristo, che tu venga ora meco senza dubitare di nulla, e andiamo a fermare questa pace al nome di Dio’. E il lupo ubbidiente se ne va con lui a modo d’uno agnello mansueto; di che li cittadini, vedendo questo, fortemente si maravigliavano” (*Fonti francescane* 1990: 910).

⁴ “E quando i sacerdoti ti rifiutarono alloggio | avevi dodici anni e nessuna colpa addosso | ma per i sacerdoti fu colpa il tuo maggio | la tua verginità che si tingeva di rosso (2)” (DE ANDRÉ 1970).

“Stringi un patto con me, Giuseppe. Un patto audace, e semplice. Celebriamo le nozze, e tu mi porti via da questa casa. Verrò da te, nel bosco: la nostra unione sarà casta. Invece che sposo, sarai maestro [...]. Meglio, credimi, un’allieva solerte di una moglie svogliata.” (ALBERTI 1979: 69)⁵

L’evocazione dell’asino, presente già nel *Ritorno di Giuseppe*, diverrà imprescindibile per la trama di Barbara Alberti. Sarà proprio la riapparizione del ciuco Logos, donato da Giuseppe a Maria, a rappresentare il segnale decisivo per la disubbidienza a Jahve. Ed è sulla sua groppa che la Nostra si allontana dal dispotismo divino fuggendo ad Alessandria.

Un rumore di zoccoli, nella sera. Giuseppe, da fuori, mi chiama. Io lo faccio aspettare, come se non mi curassi della sua venuta. Quando mi affaccio sulla porta, do in un’esclamazione di stupore: Giuseppe regge per le briglie un giovane asino bianco, di razza buona per il deserto. (ALBERTI 1979: 79)⁶

I frutti del mestiere di falegname esercitato da Giuseppe assumono la forma di una bambola in De André e di statuine in Barbara Alberti con Maria sempre indaffarata come garzone di bottega. Ma è soprattutto la novella dell’Immacolata Concezione ad essere accolta dolorosamente da Giuseppe sia nel *Vangelo secondo Maria* che nell’album di De André. Il cantautore, come si può notare, si concede il lusso di dare del ‘tu’ al suo personaggio: “E a te, che cercavi il motivo | d’un inganno inespresso dal volto, | lei propose l’inquieto ricordo | fra i resti d’un sogno raccolto” (DE ANDRÉ 1970).⁷ Opposti, in De André e nella Alberti, sono invece gli stati d’animo di Maria incinta e la reazione del popolo alla sua comparsa:

Respinta dal bosco, porto la mia pena per le vie di Nazareth, spettinata, sporca di fango.
I ragazzi mi tirano qualche sasso.
Ma ormai tutto mi è indifferente, tranne la mia impotenza. (ALBERTI 1979: 124)⁸

L’eccitazione per essere stata prescelta si tramuta velocemente, nella Maria albertiana, nella disperazione del dovere interpretare l’esecutrice della volontà altrui o, per dirlo con l’autrice, il mero vivere l’infelice *status* di “una ragazzina stuprata” (ALBERTI 1979: 127). Ricordiamo che quando Barbara Alberti lavora al suo libro, siamo nel pieno delle violente discussioni sulla legislazione dell’aborto approvato in Italia, in via definitiva, nel 1978, ovvero un anno prima della pubblicazione del *Vangelo secondo Maria*. Ma già nel ’75 *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci introduce la tematica dell’interruzione volontaria di una gravidanza in ambito letterario.

L’idea che affascina maggiormente Barbara Alberti risiede nel desiderio di volere creare un *Vangelo* inesistente e/o non riconosciuto dal canone. Ad onor del vero, tentativi simili sono stati intrapresi da molti. Solo per limitarmi ad alcuni dei titoli più importanti del Novecento vogliamo ricordare: *Tre versioni di Giuda* (1944) di Jorge Luis Borges, *Barabba* (1950) di Pär Fabian Lagerkvist, *Ponzio Pilato* (1961) di Roger Callois, *Il maestro e Margherita* (1966, anno della prima pubblicazione e non dell’ideazione) di Michail Bulgakov, *L’opera del tradimento* (1975) di Mario Brelich. E quindi, almeno fra i grandi autori antecedenti il ’79, non risulta alcuna versione ‘al femminile’.

Nel ’75 anche Mario Pomilio solleva il problema della ricerca di un presunto Vangelo mancante. Il suo *Quinto evangelio* è un romanzo e come viene dichiarato in calce: “Occorre appena [...] avvertire che questa è un’opera d’invenzione e che le stesse fonti che si menzionano o sono immaginarie (e la più parte sono tali), o sono adottate con la massima libertà” (POMILIO 1975: 399). Al centro della narrazione troviamo la figura

⁵ “E mentre te ne vai stanco d’essere stanco | la bambina per mano la tristezza di fianco | pensi ‘Quei sacerdoti la diedero in sposa | a dita troppo secche per chiudersi su una rosa | a un cuore troppo vecchio che ormai si riposa’” (DE ANDRÉ 1970).

⁶ “Un asino dai passi uguali, | compagno del tuo ritorno, | scandisce la distanza | lungo il morire del giorno” (DE ANDRÉ 1970).

⁷ “Giuseppe era chino su Rahab, morente [...]. ‘Dunque, disse, sei gravida d’un dio’. In quel momento Rahab cessò di vivere [...]. Giuseppe guardò la bestia morta. Guardò me, e per il doppio dolore gettò un grido di pianto e di guerra, e afferrò l’accetta e balzò fuori” (ALBERTI 1979: 121).

⁸ “E te ne vai, Maria, fra l’altra gente | che si raccoglie intorno al tuo passare, | siepe di sguardi che non fanno male | nella stagione di essere madre” (DE ANDRÉ 1970).

dello statunitense Professor Bergin che fonda una sua scuola “per cercare e scoprire un libro soltanto ipotizzato, e magari affatto inesistente” (POMILIO 1975: 318). L’idea di dedicare tutta la vita alla ricerca di un vangelo inedito matura in Bergin a Colonia, ma il professore non riesce nell’impresa di scovare il testo agognato. Soltanto *post mortem* si scoprirà essere lui l’autore di una originale *pièce* teatrale dal titolo *Il quinto evangelista* rinvenuta nel suo appartamento. Il copione di Bergin, approntato per essere recitato, ha il pregio di offrire a tutti gli attanti biblici la *chance* di esprimersi in prima persona. Una strada che imboccheranno successivamente molti scrittori italiani e non solo. Tra le comparse, oltre Matteo, Marco, Luca, Giovanni, Pilato e altri, scopriamo esserci, per l’appunto, un quinto evangelista con il volto mascherato che si rivela alla fine Gesù. E chi altri potrebbe regalarci tutta la verità sui Vangeli, se non lui? Un assunto la cui eco, in termini letterari e non solo teologici, si ritroverà chiara in José Saramago con il suo *Vangelo secondo Gesù Cristo* (1991). Il personaggio che Pomilio riesce a tratteggiare meglio è sicuramente Giuda, interpretato, nella sua immaginazione, da uno studente. L’ardente desiderio di sottrarre dalle accuse secolari Giuda, soltanto sfiorato da Pomilio, diverrà la base del romanzo *La gloria* di Giuseppe Berto. Significativo risulta il fatto che la parte di Maria, madre di Gesù, non viene assegnata nella *pièce* di Pomilio/Bergin, poiché la Signora Kuyper, alla quale viene proposto, lo rifiuta. Ecco il passaggio dell’assegnazione dei ruoli:

DOTTOR EHRART [...] Io di Erode farei a meno. E forse anche di Anna. Caifa, lo si è visto, è già sufficiente. Piuttosto (*guardando in direzione della signora Kuyper*) manca una donna per la parte di Maria.

SIGNORA KUYPER No. Maria nella Passione ha una parte irrilevante. Appare solo presso Giovanni e per di più non parla. Francamente non vedo cosa avrebbe da fare né, tanto meno, cosa dovrebbe contestare.

AVVOCATO SCHIMMELL Scrupoli?

SIGNORA KUYPER (*Brusca*) Sì, scrupoli. Non mi piace questa farsa.

SACERDOTE (*Suppliehevole*) Signora Kuyper, la prego! Occorre stare al giuoco, no? E poi, non è una farsa. (POMILIO 1975: 341)

La sfida lanciata alla signora Kuyper verrà colta da Barbara Alberti che pubblicherà il *Vangelo secondo Maria* quattro anni dopo. E ancora successivamente, arrivando ai giorni nostri, da Michela Murgia con il suo *Ave Mary* (2011), dall’eloquente sottotitolo *E la chiesa inventò la donna*.

Sin dalla più tenera età la Maria della Alberti si convince che eliminare l’ignoranza acculturandosi rappresenti lo strumento principale per sconfiggere Jahve. Per questo, già da piccola, mostra invidia per i figli di un mercante che vengono educati da “un maestro greco, che li ha iniziati alle discipline profane” (ALBERTI 1979: 30). Occorre aggiungere che anche nel *Quinto Evangelio* un capitolo è dedicato a un monaco greco che custodisce tra le vesti le pagine ricche di una verità alternativa/supplementare ai sinottici (POMILIO 1975: 100). Lo studio delle lingue, innanzitutto del greco – vero *passepertout* del sapere universale – ma anche delle scienze in generale diventa, a detta di Barbara Alberti, il propellente della ribellione. Una delle scienze vocate a combattere la superstizione è, senza dubbio, quella degli astri. Sentiamo Maria: “Giuseppe mi iniziò all’astrologia” (ALBERTI 1979: 81). Ma già in Pomilio, che cita a sua volta il Libro di Sidrac, leggiamo: “I segni del quinto vangelo sono scritti sulla mappa del cielo” (POMILIO 1975: 89). Nel *Vangelo secondo Maria* anche la botanica aiuta nella gara con Jahve per ricostruire un personale Eden:

Giuseppe correva ai mercati delle città vicine per acquistare i semi; fu a Magdala, a Gerico, a Saforis. A me affidò la cura della terra; con mia sorpresa mi proibì di schiacciare i vermi, che io consideravo nocivi alla coltura; citò a questo proposito Aristotele greco, modesto filosofo e agronomo geniale, il quale chiama i vermi ‘gli intestini del suolo’. (ALBERTI 1979: 101)

Significativi sono i legami che la Alberti individua tra musica e fitologia; e sono proprio le armonie sonore a procurare effetti benefici sulla coltivazione delle piante:

Agli strumenti Giuseppe ha aggiunto uno shofar, la sua voce di morto ariete è efficacissima – a far crescere l’artemisia, mentre il glicine non vuole che nebel, e la rosa di Saba sta diventando enorme, quasi carnivora, per effetto del kinnor. (ALBERTI 1979: 101)

E ancora, in una serie complessa di incroci interdisciplinari tra pentagramma, botanica e numerologia: “L’intervallo dell’ottava, base delle composizioni musicali e di tutte le sensazioni racchiude in sé la forma della foglia [...]. La bellezza dell’Eden è da tempo superata” (ALBERTI 1979: 102). La matematica viene, in effetti,

reputata regina di tutte le scienze, fin da far sostituire il noto primo verso del *Vangelo secondo Giovanni* che nell'Alberti suona così: "In principio era il numero" (ALBERTI 1979: 95). La geometria, che si affaccia all'inconscio di Maria, possiede la forza sufficiente per distruggere Jahve:

Sogno d'essere un arabo sapiente e in una notte restringere Dio a un'operazione che lo imprigioni, un magico triangolo dal quale inesausto pappagallo reciti nei secoli il suo sapere.

Ma subito mi dissi Maria, stupida: chi farebbe per te un calcolo così difficile? Sai tanto poco, dovresti passare sette vite immersa nelle sacre discipline, per poter dipanare questo enigma.

L'idea è giusta, Maria: ti mancano gli strumenti. (ALBERTI 1979: 134)

Le pagine della Alberti sono il risultato di una ricerca inesausta di soluzioni, spesso mistico-alchemiche, come si è visto nel passo sopracitato. Ed è in particolare l'arte della pietra filosofale che si presta, da secoli, a tale compito (tra gli esempi più celebri della letteratura non posso esimermi dal ricordare il *Faust*). Ma sono soprattutto le conoscenze della medicina che la aiutano a sfuggire alla prepotenza divina; senza trascurare che la sua immagine, mentre si prepara le misture per abortire Gesù, evoca già i maestri alchimisti, *rhizotómoi* ed erboristi:

Al lume di luna, coi recipienti di Giuseppe preparai di nascosto la mistura condannata dalla legge di Dio, e dalla mia. Ma non c'è altro modo se voglio affermare di esistere, io, Maria, e non il fantoccio d'un dio [...]. Nel pieno della mia volontà e anzi, al solo scopo di esercitarla, bevi d'un fiato. (ALBERTI 1979: 140)

Alla domanda di un personaggio di Pomilio: "Può dunque un Dio che è infinita sapienza porre limiti al nostro desiderio di conoscenza?" (POMILIO 1975: 80), la Maria della Alberti risponde negativamente.

Mentre in Pomilio l'esigenza di dar voce ai personaggi dei Vangeli e delle scritture apocriefe risulta soltanto abbozzata, Giuseppe Berto, nel vestire i panni di Giuda, dà vita a una sorta di esercizio narratologico, rovesciando la storia, allo stesso modo di Barbara Alberti. Il romanzo *La gloria* (scritto in prima persona e che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi *Io, Giuda?*) sposta il focus della narrazione sul traditore di Cristo. Editto nel 1978 (e dunque solo un anno prima del *Vangelo secondo Maria*), chiude la parabola creativo-esistenziale dell'autore.

Il libro [La Gloria] uscì in settembre; Berto morì il primo novembre, e forse anche la scomparsa dell'autore contribuì al relativo successo dell'opera. [...] e morì, testimonia la vedova, con un po' di amarezza per il mancato apprezzamento della *Gloria* da parte dell'amico Mario Pomilio, che pochi anni prima aveva pubblicato *Il quinto evangelio* (1975), romanzo che per Berto potrebbe esser stato un ulteriore incentivo alla creazione del suo Giuda. (RENZI 2019: 216)

E mentre Berto cerca di evidenziare il lato ipercolto di Giuda,⁹ la Alberti batte, a varie riprese, sull'ignoranza di Maria che desidera però colmare tale lacuna impegnandosi con una determinazione feroce: "Non so i nomi delle stelle, né le città della terra. Jahve sa tutto. Per questo può tutto, per questo il cielo e la terra egli stringe nella sua mano. Io non pretendo tanto: a me basterebbe un maestro di verità [...]. Uno che mi aiutasse a dare i nomi alle cose" (ALBERTI 1979: 16).

La scelta poetica di fondo ruota attorno al principio del rovesciamento della prospettiva dando voce a chi solitamente ne è privo e, da posizioni subalterne, rivendica un personale diritto di parola. Così in Berto, Cristo e Giuda risultano due emarginati, coinvolti nella ricerca ossessiva della gloria, a cui pone fine una duplice morte, crocifissione e impiccagione, simultanea e volontaria. Berto si concentra sul paradosso del traditore tradito da Gesù e si riconosce in tale ruolo: "È Giuda a sentirsi investito della missione messianica tanto quanto l'Altro, dal momento che occorre bene una 'connivenza' con il Padre perché il Figlio soccombendo determini la salvezza universale; è Giuda 'costretto' a portare in porto il baratto; è Giuda il

⁹ "Senza dubbio, per lo scrittore si trattava di riprendere le redini del suo filone cristologico, cominciato con *L'uomo e la sua morte* e proseguito con *La passione secondo noi stessi*, già contenente il nucleo di quello che sarebbe poi diventato *La gloria*. In questo caso, non si trattava semplicemente di tradurre il testo da dramma a romanzo, ma di riscrivere un Vangelo secondo Giuda, cercando di rendere l'ironia più sottile e di farla lavorare sottotraccia, immessa in un *pastiche* narrato da un apostolo onnisciente ed estremamente colto" (RENZI 2019: 206).

‘tradito’” (TOSCANI 1981: 116). Ma anche Maria nel testo della Alberti si sente ostracizzata in quanto donna; ed è per questo che il suo protagonismo ‘rosa’ si attaglia perfettamente alle rivendicazioni post ’68.

Paragoniamo i due autoritratti: “Io, Giuda Iscariota, nato a Gerusalemme da padre mercante, cresciuto all’ombra del Tempio, istruito nella Legge e nelle Scritture, osservante delle norme e dei precetti, legato agli zeloti per cospirazione e fuggito dalla città santa” (BERTO 1978: 22-23) e “Corro a casa, dove mi aspettano. Gioacchino mio padre e Anna, mia madre [...]. Un giorno fuggirò in groppa a un asino, vestita da ragazzo [...]. Il mio nome è Maria. Ma avrei voluto chiamarmi Joash, come il re disobbediente” (ALBERTI 1979: 11-13). Mentre il testo di Berto è strutturato come un autentico Vangelo persino con la numerazione dei passi, il *Vangelo secondo Maria* si allontana dal modello anche a livello formale. “Il Giuda della *Gloria* è un personaggio inquieto; uno zelota, dunque un rivoluzionario, che prima di credere nella divinità di Gesù crede piuttosto nel suo potere di sovvertire l’ordine delle cose esistenti” (RENZI 2019: 208). Ma chi sconvolge davvero i principi vigenti è, come abbiamo ampiamente visto, la Maria della Alberti.

“Un senso di vanificazione e di ossessione, di arroganza e di sofferenza” (ULIVI 1989: 207-208) – questo è il *Leitmotiv* della *Gloria*. In effetti, l’*hybris* è un altro movente che accomuna il Giuda bertiano alla Maria albertiana. Rivolgendosi a Gesù, l’io narrante di Berto afferma: “Io, nella Tua mente, ero sempre il primo” (BERTO 1978: 170). E nel romanzo della Alberti, Maria si muove sulla stessa falsariga: “Se fossi stata Jahve, avrei creato la terra al tramonto” (ALBERTI 1979: 11).

La disobbedienza a Jahve è preceduta dalla contravvenzione delle regole paterne. Maria si sforza di escogitare una soluzione che le permetta una fuga dalla sua autorità. I sentimenti verso il padre sono nutriti di disprezzo e odio spinto fino al punto di reputarsi capace di compiere un parricidio, rimasto nello stadio della sola ideazione. Augurare la morte al proprio genitore non viene percepito da Maria come un peccato; una volizione assonante con lo spirito di Giuda, ma ancor più con quello del suo creatore. Riprendo da una dichiarazione di Berto:

Il concetto fondamentale de La gloria è la mia convinzione che il male assoluto, specie se riferito all’uomo – ma non vedo a chi altro possa essere riferito – non esista. E siccome per secoli Giuda ha portato dentro di sé questa maledizione totale, ecco io mi son messo a pensarci e poi ho scritto. (BERTO, in: PORZIO 1978: 57)

Ma il nodo, centrale e irrisolto, al quale lo scrittore tenta di accostarsi nel suo romanzo, è legato alla fine del nostro transito terrestre: “Penso che il più grosso problema che l’uomo affronta venendo al mondo, non è quello di vivere, ma quello di morire[...]. Il tema che quindi mi affascina è quello della morte. La morte intesa anche in senso religioso” (BERTO, in: PORZIO 1989: 215-216). Mentre lo scrittore porta a termine questo lavoro si consumano i suoi ultimi giorni, ma ciò che lo intriga maggiormente è il suicidio che nella Gloria viene preannunciato dall’autore del gesto insano.

Il Giuda di Berto non soffre soltanto sotto il peso del rimorso, ma si tormenta più che altro per la delusione di aver speso l’esistenza al servizio di una causa effimera. Al suo urlo disperato nel finale del romanzo “Signore, non ascoltare la mia voce” (BERTO 1978: 204) si contrappone il pacato approccio del suicida sconosciuto nel *Vangelo secondo Maria*:

Il vecchio s’abbandona al fiume, e il suo volto è beato, come se re del mondo venisse incoronato (egli è re, di se stesso). Il fiume lo trascina, frettoloso ma dolce. Perché dovrei salvarlo [si chiede Maria], e da cosa? La sua morte per acqua mi appare come l’albero e la rana: una cosa della natura. (ALBERTI 1979: 25)

Il suicidio di Giuda, con il quale Berto mette il punto fermo alla *Gloria*, è paragonabile a un’interruzione di gravidanza, ovvero il più paradossale dei suicidi a parere dell’Alberti. Ed è proprio nella pratica dell’aborto che la scrittrice intravede la crudele libertà delle donne per questo temibili persino dalla chiesa.

Anche la Maria di Barbara Alberti raggiunge la sua di gloria, per certo non nel ruolo di madre di Gesù, ma piuttosto come colei che ha sovvertito, con un coraggio encomiabile, il canone preordinato.

Bibliografia

- ALBERTI, Barbara: *Vangelo secondo Maria*, Milano 1979.
- ALBERTI, Barbara: Intervista del 13 febbraio 2008, in: <https://www.youtube.com/watch?v=OLOs7flsYBY&t=357s> (ultimo accesso 09.08.2021).
- ARTICO, Everardo/LEPRI, Laura (Hgg.): *Giuseppe Berto: la sua opera, il suo tempo*, Venezia/Firenze 1989.
- BERTO, Giuseppe: *La gloria*, Milano 1978.
- BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, Buenos Aires 1944.
- BRELICH, Mario: *L'opera del tradimento*, Milano 1975.
- BULGAKOV, Michail: *Il maestro e Margherita*, Mosca 1966.
- CALLOIS, Roger: *Ponce Pilate*, Paris 1961.
- DE ANDRÉ, Fabrizio: "L'infanzia di Maria" (Lato A, 2.), "Il ritorno di Giuseppe" (Lato A, 3.), "Ave Maria" (Lato A, 5.), in: *La buona novella* 1970.
- FALLACI, Oriana: *Lettera a un bambino mai nato*, Milano 1975.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *West-östlicher Divan*, Stuttgart 1819.
- "I Fioretti di San Francesco", in: AA.VV.: *Fonti francescane*, Assisi 1990, 863-1026.
- LAGERKVIST, Pär Fabian: *Barabba*, Stockholm 1950.
- MURGIA, Michela: *Ave Mary. E la chiesa inventò la donna*, Torino 2011.
- PASOLINI, Pier Paolo: "Il Vangelo secondo Matteo" 1963, in: Walter SITI/Franco ZABAGLI (Hgg.): *Per il cinema* (I Meridiani, T. 1), Milano 2001, 485-674.
- PLASKOW, Judith: "The Coming of Lilith: Toward a Feminist Theology" 1972, 352-552; "Male Theology and Women's Experience" 1978, 630-898, in: Judith PLASKOW/Donna BERMAN (Hgg.): *The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972-2003*, Boston 2005.
- POMILIO, Mario: *Il quinto evangelio*, Milano 1975.
- PORZIO, Domenico: "La speranza come estremo messaggio", in: *Epoca* 11.11 (1978) 54-59.
- PORZIO, Domenico: "La gloria: un Vangelo secondo Giuda", in: ARTICO/LEPRI (Hgg.) 1989: 213-218.
- RENZI, Marco: *Giuseppe Berto: dal Cielo è rosso a La Gloria*, Pisa 2019.
- SARAMAGO, José: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa 1991.
- TOSCANI, Claudio: *La 'provincia' del 'lettore'*, Napoli 1981.
- ULIVI, Ferruccio: "Il problema religioso in Berto e ne 'La gloria'", in: ARTICO/LEPRI (Hgg.) 1989: 203-211.

Die ungezählten Toten. Feminizid in Roberto Bolaños *2666*¹

Ana Nenadović (Berlin)

Ciudad Juárez – die Stadt der Feminizide²

It all began over the alarm sounded to bring attention to the crimes against girls and women in Ciudad Juárez more than fifteen years ago. From the horror and dismay came protests and demands for justice. Nonetheless, time passed, and there was no satisfactory response from the authorities. Organizations were established to provide support to the victims' relatives and to struggle against violence against women, and groups cropped up to provide services to victims that spoke out forcefully as part of social movements in defense of human rights and of women's and feminist movements. (LAGARDE Y DE LOS RÍOS 2010: xi)

Die mexikanische feministische Anthropologin Marcela Lagarde y de los Ríos, die den Begriff *feminicidio* in lateinamerikanische Diskurse einführte, hebt in der Einleitung zum Band *Terrorizing Women*, aus der dieses Zitat stammt, die traurige Bedeutung der mexikanisch-US-amerikanischen Grenzstadt Ciudad Juárez für die Geschichte hervor: Die Stadt wurde Anfang der 1990er Jahre zum Schauplatz einer unübersehbaren und unzählbaren Serie von Feminiziden, die bis heute anhält. Die meisten dieser Feminizide werden und wurden niemals aufgeklärt, obgleich aus dem leisen Sprechen darüber ein lauter Aufschrei geworden ist, wie Lagarde y de los Ríos betont. Der (feministische) Aktivismus wird auf unterschiedlichen Ebenen geführt und verfolgt eine Vielzahl von Zielen: Zum einen ist die Präsenz des politischen Aktivismus auf lokaler und nationaler Ebene groß. Zahlreiche NGOs setzen sich für die Aufklärung der Feminizide sowie eine Verbesserung der Gesetze zum Schutz von Frauen und Mädchen ein oder unterstützen die Angehörigen der Ermordeten (vgl. RAVELO BLANCAS 2004). Zum anderen engagieren sich Aktivist*innen, Künstler*innen und Journalist*innen einzeln oder in Kollektiven in der Visibilisierung der Feminizide innerhalb Mexikos und auf globalem Niveau. Der digitale Aktivismus nimmt dabei aufgrund der zunehmenden Bedeutung digitaler Medien eine wichtige Rolle ein. Zu den Aktivistinnen zählen auch Künstlerinnen, die in ihren Werken die Feminizide von Ciudad Juárez und die Gleichgültigkeit der Gesellschaft angesichts dieser unzählbaren Feminizide repräsentieren und dekonstruieren. So finden sich diese Motive etwa in den Postern der queer-feministischen Chicana Künstlerin Alma López³ oder in den *Murales* der mexikanischen feministischen Künstlerin Isabel Cabillas wieder. Letztere lebte und arbeitete selbst in Ciudad Juárez und wurde dort im Januar 2020 brutal ermordet (vgl. PETERANDERL/FERNÁNDEZ 2020).

Zusätzlich zu feministischen Auseinandersetzungen mit den Feminiziden von Ciudad Juárez beschäftigten sich weitere Journalist*innen, Künstler*innen und Forensiker*innen, die sich selbst nicht als Feminist*innen bezeichnen, mit den Serien-Feminiziden von Ciudad Juárez. Der mexikanische Reporter Sergio González Rodríguez – der auch als Figur in Roberto Bolaños Roman *2666* auftritt – begann seine Recherchen zu den Hintergründen der Feminizide und der fehlenden Aufklärung dieser Fälle von geschlechtsspezifischer Gewalt bereits zur Jahrtausendwende und publizierte seine Ergebnisse 2002 in dem Buch *Huesos en el desierto*. Auf diese Publikation folgten zahlreiche weitere. Nach 2002 erschienen einige mexikanische und internationale – vorwiegend US-amerikanische – Filme, die sich der Serien-Feminizide von Ciudad Juárez annahmen und sie zum zentralen Motiv erhoben. Dazu zählen unter anderem *El otro sueño mexicano* (2004, Mexiko), *Miércoles de ceniza* (2005, Mexiko), *The Virgin of Juarez* (2006, USA), *Bordertown* (2007, USA) und *Backyard: El traspaso* (2009, USA) (vgl. HERRERA SÁNCHEZ 2014: 66).

Mit all diesen Werken leisten die Aktivist*innen, Künstler*innen und Journalist*innen Widerstand gegen das Vergessen und Verschweigen der Feminizide in Ciudad Juárez. Sie tragen die Erinnerung an die

¹ Dieser Artikel geht aus der bislang unveröffentlichten Dissertation mit dem Titel *Zwischen Schweigen und Sprechen. Sexualisierte Gewalt gegen Frauen in lateinamerikanischer und südafrikanischer Literatur* hervor, die im November 2020 an der Freien Universität Berlin vorgelegt und am 01.02.2021 verteidigt wurde.

² Zum Begriff ‚Feminizid‘ siehe Elena von Ohlens Beitrag in diesem Band (vgl. Anm. 2).

³ Siehe hierzu <https://almalopez.myportfolio.com/posters> (letzter Zugriff 10.02.2021)

Opfer in den öffentlichen Raum und prangern zugleich die *de facto* Straflosigkeit der Täter an. Die *memoria* an die Feminizide prägt zunehmend das (Stadt-)Bild von Ciudad Juárez und ihrer Umgebung, insbesondere durch rosa Kreuze, die die Fundorte von weiblichen Leichen markieren, sowie zahlreiche *Murales*, auf denen vermisste Frauen dargestellt sind:



Umgebung von Ciudad Juárez,
© Kristina Bode



Mural in Ciudad Juárez,
© Kristina Bode

Die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts waren zudem geprägt von der Veröffentlichung literarischer Texte über die Feminizide in Ciudad Juárez, von denen Roberto Bolaños 2666 eines der am breitesten rezipierten Beispiele ist. Dieser Roman, und insbesondere sein vierter Teil, *La parte de los crímenes*, wird im Folgenden detailliert untersucht, wobei die Darstellung der Feminizide fokussiert wird. Es wird argumentiert, dass dieser literarische Text von einer kritischen Ästhetik der Wiederholung und des bewussten nicht-Zählens geprägt ist, die aus feministischer Perspektive patriarchale Diskurse über Feminizide und sexualisierte Gewalt dekonstruiert und denunziert. So macht sich ein erster *furto* auf inhaltlicher Ebene bemerkbar: Die realen Serien-Feminizide von Ciudad Juárez werden literarisch verarbeitet und dargestellt und eine mexikanische Gesellschaft, die von Gleichgültigkeit geprägt ist, wird in *La parte de los crímenes* nachgezeichnet.

La parte de los crímenes

2004 wurde posthum der mehr als ein Tausend Seiten umfassende Roman 2666 des chilenischen Autors Roberto Bolaño durch den Verlag Anagrama veröffentlicht, der aus den folgenden fünf Teilen besteht: *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes*, *La parte de Archimboldi*. Fünf Jahre später wurde der Roman auf Deutsch in einer Übersetzung von Christian Hansen zunächst durch den Carl Hanser Verlag und 2011 durch den Fischer Verlag publiziert. Das Werk erfuhr eine breite Rezeption, sowohl von einem allgemeinen Publikum als auch innerhalb der Literaturwissenschaft. Die fünf Teile werden durch die Figur des fiktiven Schriftstellers Benno von Archimboldi und durch die Feminizide der ebenfalls fiktiven mexikanischen Stadt Santa Teresa lose miteinander verbunden. Die Präsenz und Bedeutung der Feminizide von Santa Teresa steigt dabei graduell von Teil zu Teil des Romans und kulminiert schließlich im vierten, in *La parte de los crímenes*. Im ersten Teil des Romans finden die Gräueltaten kaum Erwähnung, im zweiten und dritten Teil konstituieren sie den bedrohlichen Hintergrund der Handlung und im vierten Teil werden sie zum Hauptmotiv der Erzählung. Der fünfte und letzte Teil widmet sich dem Leben des fiktiven Autors Benno von Archimboldi, der schließlich ebenfalls in Santa Teresa ankommt, um seinen Neffen Klaus Haas zu unterstützen. Letzterer wird als Täter zahlreicher Feminizide beschuldigt und bemüht sich um seine Entlastung sowie die Entlassung aus dem Gefängnis.

Die Handlung in *La parte de los crímenes* umfasst eine Zeitspanne vom Beginn des Jahres 1993 – das zum Jahr des ersten Feminizids der Serie erklärt wird – bis zum Ende des Jahres 1997. Die Tatsache, dass die Serie an Feminiziden den Kern der Erzählung dieses Teiles darstellt, wird bereits auf den ersten Seiten deutlich:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. [...] Luego el cuerpo fue llevado a la morgue del hospital de la ciudad, en donde el médico forense le realizó la autopsia. Según éste Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profundamente. [...] Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabezaba la lista. (BOLAÑO 2010: 443f.)⁴

Der Text lenkt die Aufmerksamkeit der Lesenden darauf, dass der Beginn der Serien-Feminizide arbiträr ist, nicht 1993 beginnen sie, sondern sehr viel früher, sodass niemand genau weiß, in welchem Jahr oder welcher Epoche der tatsächliche Beginn zu verorten ist. Der zitierte Feminizid an Esperanza Gómez Saldaña wird, wie zahlreiche nach ihm, niemals von der Polizei in Santa Teresa aufgeklärt, sondern gerät allmählich in Vergessenheit, sowohl bei den Polizisten als auch im Text selbst – und dadurch auch bei vielen Lesenden.

Bis zum Ende von *La parte de los crímenes* wechseln sich Funde von weiblichen Leichen, die ähnlich wie der Fund von Esperanza Gómez Saldaña beschrieben werden, und die Geschichten der ermittelnden Polizisten ab. Dieser Teil von *2666* erweckt zu Beginn den Eindruck eines potenziellen Kriminalromans: Leichen werden gefunden, (männliche) Polizisten und ihre Suche nach Tätern stehen im Mittelpunkt der Darstellung. Allerdings wird bald deutlich, dass selbst unter den ermittelnden Polizisten nur wenig Interesse an einer Aufklärung der Feminizide besteht. *La parte de los crímenes* ist deshalb eher ein gescheiterter Kriminalroman, indem die Polizisten nicht nur Antihelden, wie etwa in Leonardo Paduras Conde-Serie sind, sondern vielmehr zu schweigenden Mittätern des Patriarchats werden. Alles, was den Lesenden bleibt, ist die Wiederholung von Feminiziden, die durch parallele Strukturen und eine distanziert-kühle Sprache charakterisiert wird. Und die Fragen: Wie kann das alles geschehen und warum schweigen alle darüber?

Kritische Auseinandersetzungen mit *2666* und die Vernachlässigung der Genderperspektive

So umfangreich wie der Roman selbst ist auch die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Roberto Bolaños Werk. Die Bolaño-Forschung reicht von Analysen (auto)intertextueller Bezüge in seinen Texten (LOY 2019), über Lektüren seiner Werke als Teil einer postnationalistischen Weltliteratur (VILLALOBOS-RUMINOTT 2009) und die Betrachtung seiner Texte als Beispiel für einen transformierten Kosmopolitismus (HERLINGHAUS 2011; LOY 2018; SISKIND 2019) bis zu Auseinandersetzungen mit der Bedeutung Mexikos für Bolaños Werk (SAUCEDO LASTRA 2015). Des Weiteren entfachte sein Werk Debatten über Kritiken an dem Neoliberalismus aus postkolonialer Perspektive (BARBERÁN REINARES 2014; FARRED 2010) und regte zu Diskussionen über Bolaños Ästhetik, die häufig als ‚Ästhetik des Bösen‘ bezeichnet wird, an (BURGOS 2009; KLENGEL 2019; LAINCK 2014; MUNIZ 2010; TEC 2018; WALKER 2010). In den kurz aufgelisteten Auseinandersetzungen mit Roberto Bolaños Gesamtwerk und insbesondere mit seinem Roman *2666* sticht allerdings die Tatsache hervor, dass die Beschäftigung mit dem Motiv des Feminizids und mit *La parte de los crímenes* oberflächlich ist. Die geschlechtsspezifische Gewalt wird, mit wenigen Ausnahmen, die weiter unten betrachtet werden, in der bereits publizierten Sekundärliteratur ausschließlich als ein Aspekt des Bösen unter vielen betrachtet und nicht in ihrer Spezifität untersucht.

⁴ „Die Tote lag auf einer kleinen Brache in der Siedlung Las Floras. Sie trug ein weißes, langärmeliges Hemd und einen gelben, knielangen Rock höherer Konfektionsgröße. [...] Inzwischen wurde die Tote in die Leichenhalle des städtischen Krankenhauses gebracht und dort vom Gerichtsmediziner obduziert. Seinem Bericht zufolge war Esperanza Gómez Saldaña erwürgt worden. Sie zeigte Hämatome am Kinn und am linken Auge. Starke Hämatome an Oberschenkeln und Brustkorb. Sie war vaginal und anal vergewaltigt worden, wahrscheinlich mehrfach, da sich in Scheidengang und Darm Risse und Wunden fanden, aus denen sie stark geblutet hatte. [...] Das geschah 1993. Januar 1993. Seit diesem Vorfall begann man, die Frauenmorde zu zählen. Vermutlich hatte es schon vorher Morde gegeben. Die erste Tote hieß Esperanza Gómez Saldaña und war dreizehn Jahre alt. Vermutlich war sie nicht die Erste. Vielleicht aus Bequemlichkeit, weil sie das erste Mordopfer des Jahres 1993 war, führt sie die Liste an.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 467f.)

2666 greift zwar nicht umfassend feministische Diskurse um sexualisierte Gewalt gegen Frauen und um Feminizide auf, doch die Konfiguration und die Komposition des Textes, und insbesondere seines vierten Teiles, verweisen auf eine intensive Auseinandersetzung des Romans mit geschlechtsspezifischer Gewalt, die in festen Strukturen verankert ist und sich gegen marginalisierte Körper richtet (CABRERA GARCÍA 2016: 31). Die Lektüre des Romans aus einer genderkritischen und feministischen Perspektive eröffnet m. E. zahlreiche neue Erkenntnisse, wie im Anschluss detailliert dargelegt wird. Obwohl die feministische Betrachtung dieses Romans neue Aufschlüsse bietet, möchte ich an dieser Stelle darauf verweisen, dass eine bewusste feministische Orientierung Roberto Bolaños und eine feministische Intentionalität seines Schreibens nicht eindeutig nachgewiesen werden kann. In *La parte de los crímenes* wird jedoch der feministische Kampf um das Verschweigen der unendlichen Reihe von Feminiziden in Santa Teresa erwähnt, wenn auch auf das Scheitern dieses Kampfes verwiesen wird:

El dos de abril en el programa de Reinaldo, apareció Florita Almada acompañada de algunas activistas del MSDP [Mujeres de Sonora por la Democracia y la Paz]. Florita Almada dijo que ella estaba ahí sólo para presentar a esas mujeres, que tenían algo importante que decir. Acto seguido las activistas hablaron de la impunidad que se vivía en Santa Teresa, de la desidia policial, de la corrupción y del número de mujeres muertas que crecía sin parar desde el año 1993. [...] El programa de Florita Almada y las mujeres del MSDP fue visto por mucha gente. Elvira Campos, la directora del hospital psiquiátrico lo vio y se lo comentó a Juan de Dios Martínez, que no lo había visto. Don Pedro Rengifo, el antiguo patrón de Lalo Cura, que vivía casi sin salir de su rancho en las afueras de Santa Teresa, también lo vio, pero no lo comentó con nadie aunque su hombre de confianza, Pat O'Bannion, estaba sentado junto a él. El Tequila, uno de los amigos de Klaus Haas, lo vio en el penal de Santa Teresa y se lo comentó a Haas, aunque éste no le dio importancia. *No tiene ninguna importancia lo que digan o piensen esas viejas sangronas*, dijo. (BOLAÑO 2010: 631-633; meine Hervorhebung)⁵

An dieser Stelle benennen und verurteilen fiktive feministische Aktivistinnen, die öffentlich sprechen, explizit das Schweigen, das die Serien-Feminizide in Santa Teresa umgibt, und die Impunität der Täter; das Publikum der Sendung, d.h. Figuren, die als Vertreter*innen der Gesellschaft fungieren, werden von den Aktivistinnen zum Handeln ermahnt. Doch Klaus Haas, der im Laufe der Handlung als Vergewaltiger und Mörder verhaftet wird und im Gefängnis endet, erkennt sogleich das Scheitern der Bestrebungen der feministischen Aktivistinnen: „No tiene ninguna importancia lo que digan o piensen esas viejas sangronas“. Roberto Bolaño zeigt durch diese Darstellung, dass er mit der feministischen Kritik an den Feminiziden und dem Umgang der mexikanischen Gesellschaft mit den Feminiziden von Ciudad Juárez durchaus vertraut ist. Im Anschluss soll anhand des Close Readings einiger ausgewählter Ausschnitte aus *La parte de los crímenes* gezeigt werden, dass der Roman sich durch seine kritische Darstellung von Feminiziden für eine kritisch-feministische Lektüre eignet und dass er sogar wesentliche feministische Ideen und Konzepte aufgreift bzw. ihnen sogar vorgreift. Der Roman weist deutlich darauf hin, dass die Feminizide, die Impunität der meisten Täter sowie das Schweigen der Gesellschaft und die fehlende gesellschaftliche Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischer Gewalt in festen Strukturen verankert sind, die durch patriarchale, (neo)koloniale und kapitalistische Ordnungen geschaffen werden. Wesentliche Elemente dieser kritischen Darstellung sind das fehlende Zählen der vergewaltigten und ermordeten Frauen, die parallelen Beschreibungen der Leichen und

⁵ „Am zweiten April erschien Florita Almada zusammen mit einigen Aktivistinnen der FSDF [Frauen von Sonora für Demokratie und Frieden] in Reinaldos Sendung. Florita Almada verkündete, dass sie nur gekommen sei, um diese Frauen vorzustellen, die etwas Wichtiges zu sagen hätten. Die FSDF-Aktivistinnen sprachen daraufhin von der in Santa Teresa herrschenden Gesetzlosigkeit, von der Nachlässigkeit der Polizei, der Korruption und der seit 1993 ständig wachsenden Zahl ermordeter Frauen. [...] Die Sendung mit Florita Almada und den Frauen von FSDF wurde von vielen Leuten gesehen. Elvira Campos, die Leiterin der Nervenheilanstalt von Santa Teresa, hatte sie gesehen und berichtete Juan de Dios Martínez davon, der sie nicht gesehen hatte. Auch Don Pedro Rengifo, der ehemalige Chef von Lalo Cura, der kaum je seine Ranch außerhalb von Santa Teresa verließ, hatte sie gesehen, sprach aber mit niemandem darüber, obwohl sein Vertrauensmann, Pat O'Bannion, neben ihm saß. El Tequila, einer der Freunde von Klaus Haas, sah sie in der Strafanstalt von Santa Teresa und berichtete Haas davon, der die Sache jedoch unwichtig fand. *Es ist völlig unwichtig, was diese alten Schreckschauben sagen oder denken*, sagte er.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 668-670; meine Hervorhebung)

Leichenfunde, die kühl-distanzierte Erzählstimme dieser Beschreibungen sowie fließendes Verweben von Individualität und Uniformität der Opfer.

Die ungezählten ermordeten Frauen

Die bereits zitierte Passage mit dem Fund der Leiche Esperanza Gómez Saldañas enthüllt die Arbitrarität des Zählens der aufgefundenen Frauenleichen, die im Roman mit dem Jahr 1993 einsetzt, aber letztendlich nicht konsequent über *La parte de los crímenes* in ihrer Gesamtheit ausgeführt wird, wie Sol Peláez in ihrem Artikel *Counting Violence: Roberto Bolaño and 2666* (2014) erläutert. Die extradiegetische Erzählinstanz nenne, erklärt Peláez, in keinem Moment der Erzählung die Gesamtzahl von weiblichen Leichen, das heißt die narrative Instanz bietet keine vollständige Liste von der ersten Leiche (Esperanza Gómez Saldaña) bis zur letzten des Jahres 1997 als Überblick an. Die Zahl der gefundenen Frauenleichen werde lediglich in den einzelnen Monaten der fünf Jahre (1993-1997), die die Handlung umfasst, erfasst, beginne hierbei jedoch stets mit der Zahl Eins (PELÁEZ 2014: 40). Dieses 'unterbrochene' Zählen werde, fährt Peláez fort, im Text als narrative Strategie eingesetzt, um die weiblichen Opfer aus dem Text hervortreten zu lassen und greifbarer zu machen:

To mourn theses *muertas*, the narrator of *2666* counts bodies in an attempt, perhaps, to give measure to horror. Counting the numbers of victims is an important narrative strategy of *La parte de los crímenes*. The narrator avoids aestheticizing (in the classic sense) the bodies, and refuses to romanticize or idealize them. The reifying language makes the victims visible. (PELÁEZ 2014: 40)

Dieses bedeutungstragende Zählen der ermordeten Frauen, das Peláez erwähnt, wird in *La parte de los crímenes* auf unterschiedliche Weisen dargestellt. An einigen Stellen findet eine detaillierte Auflistung der Umstände der Leichenfunde und der Informationen, die die Polizei über die Ermordete aufdeckt, statt. An anderen wird lediglich erwähnt, wie viele Frauenleichen in einem ausgewählten Monat gefunden werden, woraufhin sich die Erzählung jedoch direkt anderen Figuren der erzählten Welt zuwendet und die Feminizide in den Hintergrund der Geschehnisse rückt. Diese beiden Darstellungsarten ergänzen einander und finden sich manchmal sogar auf derselben Seite im Roman wieder:

Mientras aún se investigaba el caso de Paula García Zapatero apareció la segunda muerta de julio [de 1995]. Su cuerpo fue hallado detrás de unos depósitos de Pemex, en la carretera a Casas Negras. Tenía diecinueve años, era delgada, de tez morena y pelo negro largo. Había sido violada anal y vaginalmente, repetidas veces, según el forense, y el cuerpo presentaba hematomas múltiples que revelaban que se había ejercido con ella una violencia desmesurada. [...] En agosto de 1995 fueron encontrados los cuerpos de siete mujeres y Florita Almada apareció por segunda vez en la televisión de Sonora y dos policías de Tucson estuvieron en Santa Teresa haciendo preguntas. (BOLAÑO 2010: 569)⁶

Die beiden Toten des Monats Juli werden minutiös beschrieben und als Lesende erhalten wir Hintergrundinformationen über die Ermordeten und die Verletzungen, die die Täter ihnen zufügten. Von dem darauffolgenden Monat aber erfahren wir lediglich, dass sieben Frauenleichen gefunden wurden, die anonym bleiben und keine eigene Geschichte erhalten. So oszilliert der Text zwischen Individualisierung und Generalisierung der Opfer und der Umstände von geschlechtsspezifischer Gewalt. Es stellt sich mir die Frage, welche Relevanz dieses Oszillieren im Roman für die Repräsentation von Feminiziden hat und welche Zwecke es verfolgt. Zudem lenkt Bolaños Text meine Aufmerksamkeit auf die Funktionen der parallelen Strukturen und der kühl-distanzierten Sprache der Erzählinstanz.

⁶ „Noch während der Ermittlungen im Fall Paula García Zapatero tauchte die zweite Juli-Tote auf. Ihre Leiche fand man hinter einigen Öltanks von Pemex an der Hauptstraße nach Casas Negras. Sie war neunzehn, schlank, hatte hellbraune Haut und schwarzes Haar. Sie war anal und vaginal vergewaltigt worden, dem Obduktionsbericht zufolge mehrfach, und ihr Körper wies zahlreiche Hämatome auf, die verrieten, dass man mit äußerster Brutalität vorgegangen war. [...] Im August 1995 fand man die Leichen von sieben Frauen, Florita Almada trat zum zweiten Mal im Regionalprogramm von Sonora auf, und zwei Polizisten aus Tucson tauchten in Santa Theresa auf und stellten Fragen.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 601f.)

Generalisierung – das Aufzeigen des ‚großen Ganzen‘ von geschlechtsspezifischer Gewalt innerhalb neokolonialer, neoliberaler und patriarchaler Strukturen – repräsentiert und kritisiert 2666 anhand der ‚unterbrochen‘ gezählten Feminizide, die durch Uniformität betreffend der Opfer und ihrer Lebens- sowie Todesumstände geprägt sind. Diese uniformen Opfer von sexualisierter Gewalt und Feminizid sind rassifizierte und gegenderte Figuren, d.h. *mestiza* Frauen aus der Arbeiter*innenklasse, die in den *Maquiladoras*, Fabriken multinationaler Unternehmen, die mit zahlreichen Vergünstigungen an der mexikanisch-US-amerikanischen Grenze arbeiten, tätig sind. Die *Maquiladoras* fungieren in *La parte de los crímenes* als Verkörperung der ausbeuterischen Gewalt des Neokolonialismus und Neoliberalismus, indem innerhalb ihrer Strukturen die Arbeiterinnen austauschbar sind und ‚entsorgt‘ werden, sobald sie nicht mehr rasch und ordentlich arbeiten können. Danach nehmen andere ihre Plätze ein, bis auch diese ans Ende ihrer Kräfte stoßen. Die abgeschotteten Lagen der *Maquiladoras* werden in *La parte de los crímenes* detailliert beschrieben:

En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de electrodomésticos. [...] En una punta de la plaza estaba la parada de los autobuses que traían a los trabajadores desde distintos barrios en Santa Teresa. Luego había que caminar un buen rato por calles de tierra hasta los portones en donde los vigilantes comprobaban los pases de los trabajadores, tras lo cual uno podía acceder a su respectivo trabajo. (BOLAÑO 2010: 449)⁷

Dieser letzte Teil des Arbeitsweges, der zu Fuß auf unbefestigten Straßen zurückgelegt werden muss, kann so zu einem Ort geschlechtsspezifischer Gewalt werden:

La última muerte de aquel mes de junio de 1993 se llamaba Margarita López Santos y había desaparecido hacía más de cuarenta días. [...] Margarita López trabajaba en la maquiladora K&T, en el parque industrial El Progreso, cerca de la carretera a Nogales y las últimas casas de la colonia Guadalupe Victoria. El día de su desaparición realizaba el tercer turno de la maquiladora, de nueve de la noche a cinco de la mañana. Según sus compañeras, había acudido a trabajar con puntualidad [...], por lo que la desaparición debía fecharse a la hora del cambio de turno y de la salida. A esa hora, sin embargo, nadie vio nada, entre otras razones porque a las cinco o cinco y media de la mañana todo está oscuro, y porque el alumbrado público de las calles es deficitario. (BOLAÑO 2010: 469)⁸

„Die letzte Tote“ im Juni 1993, Margarita López Santos, ist eine der vielen uniformen Figuren im Roman: Sie ist Arbeiterin in einer *Maquiladora* und wird von einem unbekannten, nie gefassten Täter ermordet. Wie die anderen Arbeiterinnen in *La parte de los crímenes* ist auch Margarita López Santos mehrfach vulnerabel: Einerseits ist sie es durch das bereits erwähnte neoliberale System der *Maquiladora* und andererseits durch ihr Geschlecht – das hier als soziales Konstrukt verstanden wird. Die Arbeit in der *Maquiladora* ermöglicht ihr trotz der Prekarität eine gewisse ökonomische Autonomie, wodurch Margarita López Santos in Sphären maskuliner Macht eintritt und als unabhängige Frau eine Bedrohung für die traditionelle Maskulinität darstellt, da letztere Frauen in den häuslichen Bereich zurückzudrängen versucht. Die traditionelle Maskulinität reagiert daher auf dieses Eindringen in ihre Machtsphären und die Autonomie der Arbeiterin mit gegenderten Formen der Gewalt: Vergewaltigung und Feminizid. Es ist also die Intersektion von Geschlecht, Klasse und Rasse, die die mehrfache Vulnerabilität in 2666 bedingt und die Wahrnehmung der

⁷ „Auf dem Gelände standen die Fabrikgebäude von vier Maquiladoras, in denen Haushaltsgeräte montiert wurden. [...] Am oberen Ende des Platzes befand sich die Haltestelle für die Busse, in denen Arbeiter aus verschiedenen Teilen der Stadt angekarrt wurden. Von hier aus mussten sie noch ein gutes Stück auf unbefestigten Straßen bis zu den Fabriktooren laufen, wo Wachleute ihre Ausweise kontrollierten, bevor jeder sich an seinen Arbeitsplatz begeben konnte.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 473)

⁸ „Die letzte Tote vom Juni 1993 hieß Margarita López Santos und war vor mehr als vierzig Tagen verschwunden. [...] Margarita López arbeitete in der Maquiladora K&T im Industriepark El Progreso, in der Nähe der Hauptstraße nach Nogales und der letzten Häuser der Siedlung Guadalupe Victoria. Am Tag ihres Verschwindens war sie für die dritte Schicht von neun Uhr abends bis fünf Uhr früh eingeteilt. Ihren Kolleginnen zufolge war sie wie immer pünktlich zur Arbeit erschienen [...], weshalb ihr Verschwinden in die Zeit nach dem Schichtwechsel und dem Verlassen der Fabrik fallen muss. Um diese Zeit jedoch bekam niemand etwas mit, schon weil es um fünf oder halb sechs noch dunkel ist und es so gut wie keine Straßenlaternen gibt.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 495)

Gesellschaft der diegetischen Welt und der Lesenden des Romans prägt: für sie werden die Vergewaltigten und Ermordeten zu uniformen Opfern.

Diese Uniformität von Opfern erkennt und beschreibt Rita Segato in ihrer 2016 erschienen Studie *La guerra contra las mujeres* auch für die reale Stadt Ciudad Juárez: „unas muertes de mujeres de tipo físico semejante que, siendo desproporcionadamente numerosas y continuas a lo largo de más de once años, perpetradas con excesos de crueldad, con evidencia de violaciones tumultarias y torturas [...]“ (SEGATO 2016: 33). Segato betont, dass die Individualität jeder ermordeten Frau von Bedeutung sei. Zugleich hebt sie die Bedeutung von struktureller Gewalt gegen gegenderte Personen hervor und stellt die Notwendigkeit heraus, geschlechtsspezifische Gewalt im öffentlichen Raum als gesonderte Kategorie zu betrachten und diese in Statistiken zu erfassen sowie zu analysieren (SEGATO 2016: 86f.).

Die Repräsentation von Feminiziden in *2666* enthüllt ebendiese strukturelle geschlechtsspezifische Gewalt im öffentlichen Raum durch die Darstellung von uniformen Opfern und parallelen Beschreibungen der Leichen und ihrer Funde. Die Uniformität der ermordeten Frauen geht über Ähnlichkeiten in Physionomie und Lebensstil hinaus und spiegelt sich im Tod wider, wie Segato in Bezug auf die Serien-Feminizide in Ciudad Juárez erklärt (SEGATO 2016: 33), und auch *2666* vermittelt dies durch die narrative Strategie der Parallelität:

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. (BOLAÑO 2010: 446)⁹

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda. En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. [...] La muerta era una mujer de piel oscura y pelo negro y lacio hasta más debajo de los hombros. Llevaba una sudadera negra y pantalones cortos. [...] Había sido estrangulada. Había sido violada. Por ambos conductos, anotó el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses. (BOLAÑO 2010: 449f.)¹⁰

Viele der Opfer von Feminiziden bleiben anonym, wie anhand dieser Zitate veranschaulicht wird. Als Lesende erfahren wir nichts über die Geschichten dieser Figuren, sondern lernen lediglich die letzten Gewalttaten kennen, die ihnen angetan wurden. Sie treten im Text ausschließlich als schweigende Leichen auf. Die Gewalttaten selbst werden uns nicht durch die Perspektiven der Opfer oder Täter vermittelt, sondern durch die Fokalisierung der Forensiker, die die Leichen obduzieren. Dadurch lässt sich ein weiterer *furto* in *La parte de los crímenes* erkennen: Der Text nimmt hier sowohl die Perspektive der patriarchalen Gesellschaft ein als auch die Sprache der Forensik. Ein ‚institutioneller Blick‘ rückt in den Vordergrund des Textes, da die Perspektive der ausschließlich männlichen Polizisten und Forensiker übernommen wird. Sogar ihre Sprache wird übernommen, wodurch sich der kühl-distanzierte Ton der Darstellungen erklären lässt. Es handelt sich folglich um einen intermediären *furto*. Die Beschreibung der Fundorte, des Zustandes der Leichen und der Wunden auf den Körpern folgen dem Aufbau und der Sprache forensischer Berichte. Vergewaltigungen und Feminizide werden lediglich als Ergebnisse vergangener Handlungen beschrieben, die sich sowohl den Blicken der Erzählinstanz als auch der Lesenden entziehen. Einzig die Wunden auf den leblosen Körpern stellen stumme Zeugenberichte der geschlechtsspezifischen Gewalt dar. Zu der kühl-distanzierten Art des forensischen Berichts kommt die Parallelität der Schilderungen hinzu. Zunächst wird in knappen Worten

⁹ „Mitte Februar fanden Müllmänner in einer Seitenstraße der Innenstadt von Santa Teresa erneut eine Tote. Sie war etwa dreißig Jahre alt, trug einen schwarzen Rock und eine weiße, tief ausgeschnittene Bluse. Sie war erstochen worden, obwohl Gesicht und Unterleib auch Spuren zahlreicher Schläge aufwiesen.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 470)

¹⁰ „Einen Monat später, im Mai, wurde auf einer Müllhalde zwischen der Siedlung Las Flores und dem Industriepark General Sepúlveda eine Tote gefunden. Auf dem Gelände standen die Fabrikgebäude von vier Maquiladoras, in denen Haushaltsgeräte montiert wurden. [...] Die Tote war eine dunkelhäutige Frau mit schwarzen, glatten, etwas mehr als schulterlangen Haaren. Sie trug einen schwarzen Sweater und kurze Hosen. [...] Man hatte sie erwürgt. Man hatte sie vergewaltigt. Vaginal und anal, notierte der Assistent des Gerichtsmediziners. Und sie war im fünften Monat schwanger.“ (BOLAÑO/HANSEN 2011: 473ff.)

der Fundort der Leiche beschrieben, darauf erfolgt ein schneller Blick auf die Leiche in ihrer Gesamtheit: Geschlecht, Alter, Aussehen, Kleidung werden bestimmt. Anschließend werden die Wunden selbst in den Fokus gerückt und das Ergebnis ihres Entstehungsprozesses wird dargelegt – zumeist resultieren die Wunden aus vaginaler und analer Vergewaltigung und gewaltsamer Erstickung. Diese parallele Darstellungsweise verstärkt die Uniformität der Feminizide und der Opfer. Individualität der gegenderten Leichen und ihre Generalisierung verschwimmen dadurch ineinander und es erweist sich als schwer für die Lesenden, den Überblick über die ermordeten Frauen zu behalten. Der Roman zählt die Leichen nicht in ihrer Gesamtheit; genauso wenig machen es die wenigsten Lesenden. Die Lektüre findet vielmehr von Leichenfund zu Leichenfund statt. Die geschlechtsspezifische Gewalt dominiert die Handlung des Romans im Hintergrund, wird nicht in den Momenten des Ausübens beschrieben, sondern nur in ihren Ergebnissen: unzählige und ungezählte Feminizide in der fiktiven Stadt Santa Teresa. Das unterbrochene Zählen wird vom Text selbst zu einer narrativen Strategie erhoben.

Fazit

Was diese narrative Strategie des unvollständigen oder unterbrochenen Zählens in Verbindung mit der kühl-distanzierten Sprache und der parallelen Darstellungsweise in den Lesenden hervorruft und welche Auswirkungen sie auf eine kritisch-feministische Lektüre hat, sind zwei wesentliche Fragen, die sich durch die Analyse in dem vorliegenden Text ergeben.

Meines Erachtens leistet *2666* durch das Oscillieren zwischen Individualisierung und Generalisierung von Erfahrungen geschlechtsspezifischer Gewalt einen bedeutenden Beitrag zu literarischen Darstellungen von Feminiziden und greift aktuellen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Thema bereits vor, wie anhand des kurzen Vergleichs mit Rita Segatos Überlegungen zu den Serien-Feminiziden in Ciudad Juárez dargelegt wurde. Indem Roberto Bolaños *2666* auf eine repetitive und nur unterbrochene/unvollständige, das heißt auf die einzelnen Monate der erzählten Zeit beschränkte, Zählung der Feminizide in Santa Teresa zurückgreift, enthüllt der Text selbst, dass es sich hierbei um strukturelle Gewalt gegen gegenderte Körper handelt, die fest verankert in patriarchalen, neokolonialen und neoliberalen Strukturen sind. Die kühl-distanzierte Sprache stellt performativ die Gleichgültigkeit der Gesellschaft der diegetischen Welt dar. Aufmerksame Lesende, die *La parte de los crímenes* wie ich aus einer kritisch-feministischen Perspektive lesen, erkennen in dieser performativen Darstellungsart zudem eine bewusste Denunzierung dieser Gleichgültigkeit und des Schweigens, die sexualisierte Gewalt umgeben.

Das unterbrochene/unvollständige Zählen betont zusätzlich die Kontinuität von Feminiziden. Sie werden nicht in einer kohärenten und zeitlich eingegrenzten Serie dargestellt, die mit einem bestimmten Opfer beginnt und einem anderen endet. Wiederholt verweist *2666* darauf, dass geschlechtsspezifische Gewalt und Feminizide in ihren Strukturen betrachtet werden müssen und widerspricht dadurch der patriarchalen Vorstellung von Einzeltaten. Roberto Bolaños Roman bietet somit eine profunde Analyse von geschlechtsspezifischer Gewalt und mehrfacher Vulnerabilität von rassifizierten, gegenderten Figuren aus ökonomisch schwächeren sozialen Klassen durch wenige und bedeutungstragende narrative Strategien.

Literaturverzeichnis

- BOLAÑO, Roberto: *2666*, Barcelona 2010.
- BOLAÑO, Roberto/HANSEN, Christian (Übers.): *2666*, Frankfurt/Main 2011.
- BARBERÁN REINARES, Laura: *Sex Trafficking in Postcolonial Literature. Transnational Narratives from Joyce to Bolaño*, New York 2014.
- BURGOS, Carlos: „Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria“, in: *Nuevo texto crítico* 22/42 (2009) 123-144.
- CABRERA GARCÍA, Elisa: „La parte de los crímenes‘ en *2666*: la visibilización del concepto ‚feminicidio‘ como política de la literatura“, in: *Revista Letra* 16 (2016) 28-39.
- FARRED, Grant: „The Impossible Closing: Death, Neoliberalism, and the Postcolonial in Bolaño’s *2666*“, in: *MFS Modern Fiction Studies* 56/4 (2010) 689-708.
- HERLINGHAUS, Hermann: „Placebo Intellectuals in the Wake of Cosmopolitanism: A ‚Pharmacological‘ Approach to Roberto Bolaño’s novel *2666*“, in: *The Global South* 5/1 (2011) 101-119.
- HERRERA SÁNCHEZ, Sonia: „Cine de ficción y feminicidio: el caso de Ciudad Juárez“, in: *Mientras Tanto* 121 (2014) 63-84.
- KLENGEL, Susanne: *Jünger Bolaño. Die erschreckende Schönheit des Ornaments*, Würzburg 2019.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela: „Preface: Feminist Keys for Understanding Feminicide: Theoretical, Political, and Legal Construction“, in: Rosa-Linda FREGOSO/Cynthia BEJARANO (Hgg.): *Terrorizing Women. Feminicide in the Americas*, Durham/London 2010, xi-xxv.
- LAINCK, Arndt: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Berlin 2014.
- LOY, Benjamin: „The precarious state of the art: Writing the Global South and critical cosmopolitanism in the works of J.M. Coetzee and Roberto Bolaño“, in: Gesine MÜLLER/Jorge J. LOCANE/Benjamin LOY (Hgg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South/ Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Berlin/Boston 2018, 91-116.
- LOY, Benjamin: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek. Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*, Berlin/Boston 2019.
- MUNIZ, Gabriela: „El discurso de la crueldad: *2666* de Roberto Bolaño“, in: *Revista Hispánica Moderna*, 63/1 (2010) 35-49.
- PELÁEZ, Sol: „Counting Violence: Roberto Bolaño and *2666*“, in: *Chasqui* 43/2 (2014) 30-46.
- PETERANDERL, Sonja/FERNÁNDEZ, Alicia: „Ermordete Künstlerin in Juárez. Eine Kugel in den Kopf, eine in die Brust“, in: *Spiegel* (09.02.2020), <https://www.spiegel.de/politik/ausland/mexiko-mord-an-isabel-cabanillas-eine-kugel-in-den-kopf-eine-in-die-brust-a-cd4261fa-858f-4581-892b-03e9801034e4> (letzter Zugriff 10.02.2021)
- RAVELO BLANCAS, Patricia: „Entre las protestas callejeras y las acciones internacionales. Diez años de activismo por la justicia social en Ciudad Juárez“, in: *El Cotidiano* 19/125 (2004) 21-32.
- SAUCEDO LASTRA, Fernando: *México en la obra de Bolaño. Memoria y territorio*, Madrid 2015.
- SEGATO, Rita Laura: *La guerra contra las mujeres*, Madrid 2016.
- SISKIND, Mariano: „Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world“, in: Gesine MÜLLER/Mariano SISKIND (Hgg.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*, Boston/Berlin 2019, 205-236.
- TEC, Antonio: *La poética del horror bolañeano en 2666*, Mérida 2018.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio: „A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature“, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 18/2-3 (2009) 193-205.
- WALKER, Carlos: „El tono del horror: *2666* de Roberto Bolaño/Horror’s tone: Roberto Bolaño’s *2666*“, in: *Taller de letras* 46 (2010) 99-112.

„Un ejercicio de deconstrucción del monstruo”.¹ Laura Restrepo *Los divinos* im Spiegel der kolumbianischen Medienlandschaft

Elena von Ohlen (Berlin)

Angesichts einer intensiven Beschäftigung der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literaturen mit verschiedenen Formen geschlechtsspezifischer und sexualisierter Gewalt, der sogenannten *violencia de género*, ist es kaum verwunderlich, dass viele der jüngst publizierten literarischen Werke auch die extremste Ausprägung dieser spezifischen Form von Gewalt, den Feminizid², zum Textgegenstand erheben: Der Mord an einer Frau aus geschlechtsspezifischen Gründen. Oftmals sind in diesen literarischen Texten klare intertextuelle und intermediale Referenzen und explizite Bezüge zu faktischen gesellschaftlichen Verbrechen auszumachen. So widmet sich etwa Selva Almada in ihrem dokumentarischen Roman *Chicas Muertas* (2015) drei Feminiziden, die in den achtziger Jahren in drei unterschiedlichen argentinischen Provinzen verübt wurden und allesamt unaufgeklärt blieben. In ähnlicher Weise orientiert sich Eliana Cardoso in ihrem Roman *Dama de paus* (2018) an einer Serie von Feminiziden im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais in den 1970er Jahren. Einen Sonderfall in der Reihe von Werken zumeist weiblicher Autorinnen, die sich dieser grausamen gesellschaftlichen Realität in ihrem Schreiben annehmen, stellt der 2018 veröffentlichte Roman *Los divinos* der kolumbianischen Menschenrechtsaktivistin und Schriftstellerin Laura Restrepo dar. Einen Sonderfall, da er eine parallele Lektüre des Romans mit den einschlägigen Presseerzeugnissen ermöglicht und durch die Art der gewählten literarischen Verfahren diskursive Formationen eröffnet, die in der Presse zum faktischen Fall keinen Platz gefunden haben.

Los divinos stellt die literarische Bearbeitung eines realen Verbrechens dar, das Bogotá im Dezember 2016 erschütterte und in den folgenden Monaten die Medienlandschaft des Landes dominierte: der Feminizid an der erst siebenjährigen Yuliana Samboní, einem Mädchen aus einer autochthonen Familie, die in einem der marginalisierten Vororte der kolumbianischen Hauptstadt lebte. Im Roman nutzt die Autorin unterschiedliche literarische Verfahren, um Formen der *violencia de género* bis hin zum Feminizid darzustellen. Der Täter ist hier, anders als in der medialen Darstellung zum Mord an Yuliana im Dezember 2016, kein abstraktes Monster, sondern ein Mensch mit eigener Geschichte, eigenem Leben und einem sozialen Umfeld, das ihn und sein Verbrechen schützt. Diese Art der Darstellung wirkt der Entmenschlichung des Opfers entgegen, indem das Verbrechen selbst als das eines Menschen an einem anderen Menschen dargestellt wird, ohne diese Gewalt dabei zu reproduzieren oder zu ästhetisieren.

Der vorliegende Beitrag geht der These nach, dass der Roman *Los divinos* seinen zweifachen literarischen *furto* vollzieht: einerseits durch eine perspektivverschiebende *réécriture* der medialen Repräsentation des Verbrechens, andererseits durch das Einschreiben in einen literarischen Kanon, in dem zwar die Gewaltgeschichten des nördlichen Südamerikas zentraler Textgegenstand sind, zuvor jedoch kaum Raum für eine kritische Reflexion der Systematik geschlechtsspezifischer Gewalt gegeben war. Laura Restrepo hat sich diesen Raum, nicht zuletzt dank der Arbeit von Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts wie Elisa Mujica und Albalucía Ángel Marulanda aneignen können, die ebenfalls über die sie umgebende, von Ungleichheiten

¹ Laura Restrepo im Interview mit Carlos Reyna (REYNA 2018: o.S.).

² Der Begriff *femicide* wurde 1976 im Rahmen des International Tribunal on Crimes Against Women von der US-amerikanischen Soziologin Diana Russel geprägt, die gemeinsam mit Jill Radford im Jahr 1992 schließlich in *The Politics of Women Killing* erstmals eine theoretisch fundierte Definition des Konzepts vorlegte (RADFORD/RUSSEL 1992). Im spanischen Sprachgebrauch setzten sich in der Folge sowohl die Begriffe *femicidio* als auch *feminicidio* durch, wobei letzterer laut mexikanischen Anthropologinnen wie Marcela Lagarde (LAGARDE 2005; 2006) und Julia Monárrez (MONÁRREZ 2009) geeigneter sei, um die systematische und institutionelle Dimension geschlechtsspezifischer Gewalt hervorzuheben und nicht bloß eine zu Homizid analoge Wortschöpfung sei. Im deutschen Sprachgebrauch ist der Begriff *Femizid* ein erst emergierender, *Feminizid* ist noch weniger verbreitet. In diesem Aufsatz wird dennoch die zweite Variante verwendet, weil er in dem hier behandelten Kontext der relevantere ist und der wörtlichen Übersetzung des im kolumbianischen Strafgesetzbuch verwendeten Begriffs entspricht.

geprägte kolumbianische Realität schrieben. Während jedoch in andernorts entstehenden zeitgenössischen Literaturen des Kontinents, wie der mexikanischen oder den bereits erwähnten brasilianischen und argentinischen Literaturen, eine umfassende Beschäftigung mit der Spezifik des Feminizids stattfindet, markiert *Los divinos* einen regelrechten Einschnitt im Kanon der Gewalterzählungen im kolumbianischen Kontext, der sich schon in der Widmung des Romans niederschlägt: „Al día en que todos los hombres, a la par con las mujeres, se manifesten en las calles contra el feminicidio“ (RESTREPO 2018: o.S.) [Gewidmet dem Tag, an dem alle Männer, gemeinsam mit den Frauen, gegen Feminizid auf die Straße gehen].³ Das klare Formulieren eines gesellschaftspolitischen Anspruchs im Roman steht in einem diametralen Verhältnis zu der Presseberichterstattung zum Verbrechen an Yuliana Samboní.

Als Textgrundlage der Untersuchung dienen neben dem Roman exemplarische Auszüge aus der kolumbianischen und internationalen Presse. Dabei geht der Beitrag von der gesellschaftspolitischen Verankerung von Restrepos Œuvre und dessen Bedeutung für einen ‚weiblicheren‘ hispanoamerikanischen Literaturkanon aus, um im Anschluss die Mechanismen des literarischen *furto* im Roman zu analysieren, die der Verdrängung der Hintergründe des Feminizids im öffentlichen Diskurs und der medialen Mystifizierung von Gewalttättern entgegenwirken.

Restrepo, geboren 1950 in Bogotá, gilt seit den späten achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts als prominente Persönlichkeit in der literarischen Landschaft Kolumbiens, die über ihre Rolle als Schriftstellerin hinaus auch als Politikwissenschaftlerin, Menschenrechtsaktivistin und Journalistin tätig ist. Die Allgegenwart ihres Werks, das zehn Romane, einen Kurzgeschichtenband und zahlreiche journalistische Texte umfasst, ist umso erstaunlicher, als Restrepo lange Zeit die einzige schreibende Frau ist, die auf dem literarischen Radar Kolumbiens so prominent in Erscheinung tritt, während andere zeitgenössische Schriftstellerinnen, etwa Marvel Moreno, aus dem Literaturkanon ausgeschlossen wurden. Dies mag unter anderem auch daran liegen, dass sich Restrepo von Beginn an aktiv in das politische Geschehen eingebracht hat und so im Fokus einer transnationalen Öffentlichkeit steht.

Als überzeugte Sozialistin war sie zunächst nach dem Ende des Franco-Regimes in Spanien Ende der 1970er Jahre beim Partido Socialista Obrero Español aktiv, bevor sie während der letzten Militärdiktatur in Argentinien unterschiedlichen Widerstandsgruppen angehörte. Zurück in Bogotá nahm sie 1983 als Journalistin an den Friedensverhandlungen zwischen der Regierung Belisario Betancurs und linken Guerrillagruppen teil, nach deren Scheitern sie für einige Jahre ins Exil zunächst nach Spanien, später nach Mexiko floh.⁴ Restrepos erste größere Veröffentlichung, *Historia de una traición* (1986), widmet sich diesen Friedensverhandlungen und changiert zwischen journalistischem und dokumentarfiktionalem Erzählen.

Die Autorin positioniert sich somit innerhalb eines noch immer männlich dominierten literarischen Kanons, der vom politischen Geschehen der Region, geprägt von bewaffneten Konflikten, politischer Korruption und extremen Ungleichheitsverhältnissen, nicht loszulösen ist. Sie tritt dabei als diejenige Stimme hervor, die global relevante Fragen von geschlechtlicher Zugehörigkeit und sozialen Ungleichheiten und der mit diesen Fragen einhergehenden Gewalt in eben diesem gesellschaftlichen Kontext denkt und in ihrer Literatur thematisiert. Ihre Romane sind aus diesem Grund trotz der sehr spezifischen lokalen Verortung immer Weltliteratur. Die aus der Diskriminierung unterschiedlicher Zugehörigkeiten resultierende Gewalt wird in Restrepos Schreiben stets aus intersektionaler Perspektive beleuchtet. Insbesondere das bereits 1999 erschienene *La novia oscura* verhandelt eine ökonomisch bedingte, weibliche und rassifizierte Unterdrückungserfahrung, dargestellt durch postessentialistische Verfahren und zudem durchzogen von ökofeministischen Elementen.⁵

³ Alle Übersetzungen von Abschnitten aus *Los divinos* ins Deutsche stammen von der Verfasserin.

⁴ Zu Restrepos intellektueller Biographie siehe auch AVERIS (2013: 252-253) und LIROT (2007: 341-351).

⁵ Für eine Analyse der Verschränkungen zwischen Ökofeminismus und Intersektionalität siehe Val Plumwood, die dafür plädiert, die Ausbeutung von Ressourcen und die Zerstörung der Natur als eine weitere Kategorie der miteinander verschränkten Diskriminierungsmechanismen zu betrachten (PLUMWOOD 1993). Für eine dezidierte Auseinandersetzung mit ökofeministischen Aspekten in *La novia oscura* siehe AVERIS 2019.

Doch stehen auch in den anderen Romanen Restrepos Fragen von geschlechtlicher Zugehörigkeit, Intersektionalität und Gewalt im Vordergrund: In ihrem ersten Roman, *La isla de la pasión* (1989), entstanden im mexikanischen Exil, sind die Protagonistinnen die von der Geschichte vergessenen Frauen, die seit der Mexikanischen Revolution das französische Überseegebiet der Clipperton-Insel im Pazifischen Ozean bewohnen. Auch *Dulce compañía* (1995) präsentiert vorwiegend weibliche Figurenkonstellationen, und zwar aus der Perspektive der sozial Benachteiligten, während Restrepos international meistbeachteter Roman und Gewinner des Alfaguara-Preises, *Delirio* (2004), sich anhand einer ebenfalls weiblichen Protagonistin Fragen psychischer Gesundheit in einer Gesellschaft widmet, die von extremer sozialer Ungleichheit geprägt ist. Auch dann, wenn die Erzählung nicht unterschiedliche Erfahrungswelten weiblicher Heldinnen porträtiert, stehen in Restrepos Romanen intersektional gedachte Geschlechterfragen im Vordergrund. Das, was für *Leopardo al sol* (1993) gilt – erzählt wird eine Realität, in der zwei verfeindete Familien sich bekriegen und extreme Maskulinität sich als Motor von Gewalt entpuppt –, gilt umso mehr für den aktuellsten Roman, *Los divinos*. Denn hier steht ein männliches, von zahlreichen Privilegien geprägtes Universum im Vordergrund, das ein Machtgefüge offenlegt, welches aufgrund seiner historisch gewachsenen Beschaffenheit das soziale Gewebe einer ganzen Gesellschaft bedingt.

Los divinos – die Göttlichen – folgt der Lebenswelt von fünf seit der Schulzeit eng befreundeten Männern, die der privilegierten Oberschicht Bogotás angehören: Hobbit, Muñeco, Tarabeo, Duque und Píldora. Im Zentrum der Handlung steht der Feminizid an einem siebenjährigen Mädchen, das der Erzähler, Hobbit, lediglich als *la niña* bezeichnet. Der Täter ist sein Freund Muñeco. Hobbit widmet jedes der Romankapitel einem seiner Freunde, der *divinos*, inklusive des Täters und sich selbst. Nur das vierte Kapitel, das das Mädchen selbst in den Vordergrund rückt, stellt eine Ausnahme dar. Die *histoire* von *Los divinos* ist bis auf einige, bewusst ausgewählte Abweichungen, eng mit dem Fall der ermordeten Yuliana Samboní verknüpft. Dabei setzt der Roman im Vergleich zu der Presseberichterstattung völlig andere Akzente und entzieht sich durch seine Verfahren einer Reduktion der Figur des Täters, der in den Medien als Monster und Psychopath beschrieben wurde, ohne dass dabei auf die mehrfach stigmatisierte Position des Opfers im Vergleich zur strukturell privilegierten Stellung des Täters eingegangen wurde. Hobbits detailreiche Charakterisierung seines Kindheitsfreundes, eingebettet in ein soziales Umfeld, das ihn regelrecht vergöttert und schützt, verdeutlicht hingegen die soziale Dimension eines Verbrechens, das keineswegs als Einzelfall, als Tat eines Monsters, zu betrachten ist.

Diese spezifische, auf der intertextuellen Verbindung zwischen Journalismus und der Literatur beruhende Form des *furto* soll anhand zweier exemplarischer Presseerzeugnisse verdeutlicht werden. Zum einen wird ein ohne Nennung von Verfasser*innen publizierter Artikel aus der digitalen Edition der kolumbianischen Wochenzeitschrift *Semana* angeführt. *Semana* ist ein renommiertes Politmagazin für investigativen Journalismus, gegründet im Jahr 1946, nach dem Vorbild US-amerikanischer Zeitschriften wie dem *Time Magazine*, durch den liberalen Politiker Alberto Lleras Camargo (VALLEJO 2004: 89). Bis heute gilt es als eines der wichtigsten Meinungsmedien des Landes, das in seiner Geschichte zahlreiche investigative Reportagen publiziert hat und im Jahr 2007 mit dem Premio Internacional de Periodismo Rey de España ausgezeichnet wurde. Laura Restrepo verfasste selbst in den 1980er Jahren Artikel für *Semana* (LIROT 2007: 341-342; 346). Zum anderen wird ein Text aus dem spanischsprachigen Subunternehmen der BBC, *BBC Mundo*, herangeführt, der von dem spanischen Journalisten Jaime González verfasst und ebenfalls ausschließlich digital publiziert wurde. Es handelt sich demnach um zwei angesehene Medien, von denen eins in Bogotá angesiedelt ist und das andere, mit Hauptsitz in London, international agiert.

Unter dem Titel „Las escabrosas revelaciones del crimen de Yuliana“ [Die grauenhaften Enthüllungen des Verbrechens an Yuliana] erschien am 10. Dezember 2016, nur wenige Tage nach dem Mord an Yuliana und der Festnahme des Täters, in der Webversion der Zeitschrift *Semana* ein Artikel, der den Tathergang

Lloyd Hughes Davies identifiziert in *La novia oscura* zudem intertextuelle Bezüge zu dem kanonischen kolumbianischen Text par excellence, Gabriel García Márquez' *Cien años de soledad*, und beobachtet, dass in Restrepos Roman die bei García Márquez dargestellten Geschlechterverhältnisse nahezu umgekehrt aufzufinden seien (DAVIES 2007: 1036-1037). Auch in *La novia oscura* ist der literarische *furto* somit präsent.

detailreich und präzise schildert. In Bezug auf die Abläufe des Täters, die Ermittlungen der Kriminalpolizei, die vorliegenden Straftatbestände, die Hilfe möglicher Kompliz*innen und die Gutachten der Gerichtsmedizin bietet der Artikel eine umfangreiche Chronologie des Geschehens. Gleich der den Text eröffnende Absatz steht jedoch exemplarisch für die Presseberichterstattung zum Fall Yuliana Samboní, und im übergreifenden Sinne auch für die Berichterstattung zu Feminiziden insgesamt: „„constructor de casas y destructor de vidas“. [...] Este juego de palabras resume en una frase el macabro crimen que aterró e indignó a toda Colombia la semana pasada” (REVISTA SEMANA 2016: o.S.) [„Erbauer von Häusern und Zerstörer von Leben“. [...] Dieses Wortspiel fasst in einem Satz das makabre Verbrechen zusammen, das in der vergangenen Woche ganz Kolumbien bestürzte und empörte]. Die Reproduktion der antithetischen Gegenüberstellung der beiden Merkmale, „constructor de casas y destructor de vidas“ recurriert hier von Beginn an auf den Täter als Individuum und auf seinen Beruf als Architekt, ein Fokus, der sich durch den gesamten Artikel zieht. Die Gegenüberstellung dient dem Artikel dazu, den vermeintlichen Kern des Verbrechens vereinfacht in einem einzigen Satz darzustellen.

Während der Text somit bereits in seinem ersten Absatz seine reduktionistischen Verfahren transparent macht, liegen im Roman ganz andere Akzente vor. Auch hier liegt vom ersten Kapitel an, das nach Muñeco benannt ist, ein starker Fokus auf der Charakterisierung des Täters. Diese wird jedoch eingebettet in das soziale Umfeld, das ihn umgibt und ist dementsprechend umfangreich. So beginnt der Roman mit einem von vielen nächtlichen Telefonanrufen, mit denen Muñeco seinem Freund Hobbit den Schlaf raubt. Auch wenn diese immer nur wenige Sekunden dauern, bleibt Hobbit hellwach zurück und fragt sich, was Muñeco in jenem Augenblick treiben möge:

Aunque no lo vea, puedo verlo en este instante: va con la camisa abierta en la madrugada gélida, regalado él y repartiendo chumbimba, dando y tomando papaya y expuesto a la noche bogotana, que puede llegar a ser sórdida. [...] El Muñeco, mi amigo, mi casi hermano: anda por allá, de solitario en territorio comanche, obedeciendo vaya a saber qué pulsión o qué deseo. Cada vez más así, más retorcidas sus apetencias y más apremiante su afán por satisfacerlas. Demoledor, el balancín de su mece-mece: del placer a la desolación, ida y vuelta y otra vez ida. Hombre de loco apetito, la pérdida del gusto lleva al Muñeco a buscar pasiones cada vez más sápidas. Que luego no se diga que no lo sabíamos. [...] Por allá y más allá, en todo caso lejos, el Muñeco busca, escarba, rebusca, va detrás de algo. El Muñeco no se calma. Esa avidez suya por encallanarse, o por no encallarse, debe ser necesidad de desaparecer. Ser otro, abrirse, sacudirse, convertirse por fin en sí mismo. Se ahoga y necesita salir a flote. (RESTREPO 2018: 14-16)

[Auch wenn ich ihn nicht sehe, kann ich ihn doch in diesem Moment sehen: Er läuft in der eiskalten Morgendämmerung mit offenem Hemd herum, verschenkt sich selbst und verschießt sein Pulver, lässt sich ausnutzen, nutzt andere aus, und ist der Nacht Bogotás ausgesetzt, die ziemlich zwielichtig sein kann. [...] Muñeco, mein Freund, fast mein Bruder: Er ist da draußen, ganz allein auf feindlichem Territorium, gehorcht irgendeinem Impuls oder Begehren. Immer heftiger, immer verquerer sein Verlangen, und immer dringlicher der Wunsch, es zu befriedigen. Verheerend, das Schaukeln seines Stuhls: vom Vergnügen zur Trostlosigkeit, hin und her und wieder zurück. Als Mann mit wahnsinnigem Appetit führt der Verlust seines Geschmacks dazu, dass Muñeco nach immer intensiveren Leidenschaften sucht. Dass später keiner sagt, wir hätten es nicht gewusst. [...] Dort draußen und weiter draußen, auf jeden Fall weit weg, sucht, gräbt, stöbert Muñeco, ist hinter etwas her. Muñeco beruhigt sich nicht. Sein Eifer, sich zu befreien, oder nicht stecken zu bleiben, muss das Bedürfnis sein, zu verschwinden. Jemand anders zu sein, sich zu öffnen, abzuschütteln, endlich er selbst zu werden. Er ertrinkt und muss wieder Oberwasser bekommen.]

Die emotionale Nähe zum Täter lässt Hobbits Beschreibung einer imaginierten nächtlichen Eskapade glaubwürdig wirken, obwohl der Erzähler selbst zum Zeitpunkt der nächtlichen Telefonanrufe kaum mehr an Muñecos Leben teilhat und somit keineswegs Zeuge seiner Taten ist. Die Drogenexzesse Muñecos und die von ihm veranstalteten ausschweifenden Partys, die stets in Ausschreitungen enden, haben den Rest der Gruppe dazu bewogen, auf Abstand zu gehen. Die Telefonanrufe liest Hobbit als schlechtes Omen. Die semantischen Felder fördern an dieser Stelle eine andere Art von Erkenntnis zutage, als es der journalistische Artikel vermag. Während dort Adjektive wie das bereits im Titel vorzufindende „escabroso“ [grauenhafte], das zuvor zitierte „macabro“ [makaber] oder das „aberrante“ einer „línea de conducta aberrante“ [abnormalen Verhaltensweise] (REVISTA SEMANA 2016: o.S.) das unmenschliche, von der Norm abweichende Verhalten

eines grausamen Einzeltäters evozieren, markieren die Begrifflichkeiten des literarischen Textes, wie „territorio“ [Territorium], „pulsión“ [Trieb], „deseo“ [Begehren], „apetencia“ [Verlangen] und „appetito“ [Appetit], eine andere Ebene der Gewalt, die auf das gesellschaftlich bedingte Machtgefälle zwischen Muñeco und seinem späteren Opfer verweist und somit eine durchaus menschliche Dimension des Verbrechens eröffnet, ohne dieses dabei zu verharmlosen. Ganz im Gegenteil, werden bei Restrepo doch stets die ungleichen gesellschaftlichen Machtkonstellationen thematisiert. Die Verfahren des Romans vermitteln nicht, dass das Verbrechen nicht grauenhaft oder makaber gewesen sei, und sie stellen die Schuld des einzelnen Täters auch nicht in Frage. Was sie jedoch in Frage stellen, ist die Abnormalität seines Verhaltens: Durch das detaillierte, erzählerische Benennen von Gesellschaftsstrukturen, die diese besondere Gewaltbereitschaft von Sexualstraftätern und Frauenmördern erst hervorgebracht haben, erhält der literarische Text eine analytische Tiefe und Relevanz, die im journalistischen Text so nicht erzeugt wird.

Letzterer fährt sodann auch mit einer Beschreibung der Familienverhältnisse des Opfers und des Täters fort, an deren Ende eine als unerklärlich markierte, vermeintliche Verwandlung eines beliebten und erfolgreichen Mannes in ein „Monster“ steht:

No es nada fácil tratar de entender por qué este joven arquitecto de 38 años de edad, con una estabilidad familiar que muchos envidiarían, que estudió en los mejores colegios y universidades del país, y que se crio [sic!] con todos los privilegios, terminó secuestrando, violando y asfixiando hasta la muerte a una pequeña hija de un joven matrimonio de escasos recursos, conformado por un ama de casa, con cinco meses de embarazo, y su esposo, un humilde obrero de la construcción. La pregunta que se hacen hoy todos los colombianos es cómo un ‘niño bien’ terminó convertido en un monstruo. (REVISTA SEMANA 2016: o.S.)

[Es ist keineswegs einfach zu verstehen, warum dieser junge Architekt, 38 Jahre alt, mit einer familiären Stabilität, um die ihn viele beneiden würden, der in den besten Schulen und Universitäten des Landes studiert hat und mit allen Privilegien aufgewachsen ist, am Ende die kleine Tochter eines jungen Paares aus ärmlichen Verhältnissen, das aus einer Hausfrau besteht, die im fünften Monat schwanger ist, und ihrem Mann, einem bescheidenen Bauarbeiter, entführt, vergewaltigt und erstickt hat. Die Frage, die sich heute alle Kolumbianer stellen, ist, wie aus einem „verwöhnten Jungen“ ein Monster geworden ist.]

Während der journalistische Text diese Frage zwar zu Beginn aufwirft, sie gar als gesellschaftliche Priorität markiert, als „Frage, die sich heute alle Kolumbianer“ stellen, wird einer möglichen Antwort jedoch nicht weiter nachgegangen. Der Text erschöpft sich in einer detaillierten Nacherzählung des zeitlichen Verlaufs des Verbrechens, gespickt mit reißerischen Adjektiven. Die Zuschreibung „Monster“ verhindert derweil von Beginn an eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Geschichte und den Motiven des Täters. *Los divinos* hingegen nutzt die Metapher des Spiegels, um das Monströse auf die gesamte Gesellschaft zu projizieren: „Este crimen se impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero“ (RESTREPO 2018: 246) [Dieses Verbrechen zwingt sich uns wie ein Spiegel auf, und das Monster, das sich in ihm spiegelt, trägt das Gesicht des ganzen Landes].

Der bei *BBC Mundo* erschienene Artikel des spanischen Journalisten Jaime González ist zwar in weniger reißerischem Ton verfasst und vermeidet den Begriff „Monster“. Doch sucht auch dieser keine Antwort auf die Frage nach den Ursachen des Feminizids und der gesellschaftlichen Beziehung zwischen Täter und Opfer. Tatsächlich zitiert González in seinem Artikel mehrfach den kolumbianischen Journalisten Juan Carlos Pérez Salazar, der zu bedenken gibt, dass der Mord an Yuliana nur einer von vielen sei:

„Este caso también se volvió mediático porque es la típica historia de novela, del niño rico que se aprovecha de una niña pobre y la asesina, y después se hace justicia y ese es el cuento perfecto. Ha habido casos más aberrantes en el país pero de esos no se dice nada, porque ocurren en zonas remotas y con protagonistas que no son tan atractivos“, apunta el periodista de El Tiempo. (GONZÁLEZ 2017: o.S.)

[„Dieser Fall war auch deshalb medial so präsent, weil es die typische Romangeschichte ist, die Geschichte des reichen Jungen, der ein armes Mädchen ausnutzt und sie ermordet, und dann wird Gerechtigkeit geübt und die Story ist perfekt. Es hat abnormere Fälle im Land gegeben, aber über diese wird nicht berichtet, weil sie in abgelegenen Gebieten und mit Protagonisten geschehen, die nicht so attraktiv sind“, bemerkt der Journalist von El Tiempo.]

Der Vergleich des Mords an Yuliana und des anschließenden Gerichtsverfahrens mit einer „típica historia de novela“ ist in der Retrospektive umso bemerkenswerter, als der Roman, den Laura Restrepo in Anlehnung an diesen Fall geschrieben hat, genau diese Reduktion vermeidet. Auffällig ist ebenso, dass auch der *BBC Mundo*-Artikel, genau wie die Zeitschrift *Semana*, mit Begriffen arbeitet, die eine gesellschaftliche Normalität evozieren, in der diese Art von Verbrechen lediglich als Abweichung vorkommt („casos más aberrantes“). Auch im Roman wird betont, dass zahlreiche andere Fälle verschwundener und ermordeter Mädchen die gleiche Aufmerksamkeit verdient hätten. Dies geschieht hier jedoch auf eine Art und Weise, die gleichzeitig Raum für die Spezifik dieses einen Verbrechens lässt, und dabei das große Ganze nie aus den Augen verliert.

Durch diese Art der Darstellung wird auch deutlich, dass Fälle verschwundener Mädchen tatsächlich keine Abweichungen vom Normalzustand sind, sondern selbst den Normalzustand markieren: „Cientos de niñas desaparecen cada semana de los barrios populares sin que nadie tome nota ni se inmute, y sin embargo esta vez todo es excepcional y distinto: el raptor es uno de los Divinos. Suculento el chismón, jugosa página sensacionalista“ (RESTREPO 2018: 142) [Hunderte Mädchen verschwinden jede Woche aus den Armenvierteln, ohne dass sich jemand dafür interessieren oder darüber aufregen würde, und trotzdem ist dieses Mal alles außergewöhnlich und anders: Der Entführer ist einer der Göttlichen. Saftig, der Klatsch, überquellende Boulevardpresse]. Restrepo leugnet keineswegs, dass täglich zahlreiche Verbrechen dieser Art geschehen, sondern nutzt gerade die außergewöhnliche Stellung des einen Täters, um auf diverse gesellschaftliche Problematiken aufmerksam zu machen. Die durch diese Stellung auf den Plan gerufene Boulevardpresse wird im *BBC Mundo*-Artikel wie auch im Roman als sensationsgierig entlarvt, wobei nur letzterer die Vorgehensweise jener Boulevardpresse aktiv demontiert. Gleichzeitig verweist der Roman durch das Verfahren der Offenlegung gesellschaftlicher Machtstrukturen auf die trotz der erfolgreichen Verurteilung des Täters fehlende nachhaltige soziale Veränderung. Von einem „cuento perfecto“ kann in Bezug auf *Los divinos* also keineswegs die Rede sein.

Während der *Semana*-Artikel somit keine Antwort auf die Fragen nach dem Motiv des Täters und den Hintergründen der Tat sucht, und *BBC Mundo* andere Akzente setzt bzw. diese zentralen Fragen gar nicht aufwirft, stellt der Roman genau diese Überlegungen in den Mittelpunkt der Erzählung und bringt sie schließlich auch in einem einzigen Adverb, „precisamente“ [deswegen], auf den Punkt:

Imposible más clara indefensión de la víctima y más prerrogativas para el victimario. Tienen razón estas gentes, la pregunta quema. Por qué ella. Por qué Dolly-boy, el gran matón, el megatleta, el más fuerte y musculoso, el protomacho, por qué escoge como víctima a la criatura más vulnerable, más indefensa. [...] La única respuesta posible viene compacta, en una palabra: precisamente.

La escoge a ella, a la Niña-niña, *precisamente* por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable. Precisamente por eso. (RESTREPO 2018: 150)

[Die Wehrlosigkeit des Opfers und die Privilegien des Täters könnten unmöglich größer sein. Diese Leute haben Recht, die Frage brennt unter den Nägeln. Warum sie. Warum Dolly-boy, der große Tyrann, der Megasportler, der Stärkste und Muskulöseste, der Protomacho, warum wählt er das verletzlichste, wehrloseste Wesen als Opfer? [...] Die einzig mögliche Antwort ist kompakt, mit einem Wort: deswegen.

Er wählt sie, das Mädchen-Mädchen, gerade weil sie das wehrloseste Geschöpf des Universums ist. Die Verletzlichste. Genau deswegen.]

Muñeco wird im Roman zum Mörder eines wehrlosen Mädchens, weil er die Möglichkeit dazu hat, weil er sich in vermeintlicher Sicherheit wiegen kann, weil er unterschiedlichen Leben unterschiedlichen Wert beimisst. „No era nadie, alguien invisible, casi inexistente“ (RESTREPO 2018: 174) [Sie war niemand, jemand Unsichtbares, fast nicht existent], so Muñecos Denkweise laut des ehemaligen Freundes Hobbit. In seiner Logik ist das Leben eines armen, autochthonen Mädchens wertlos, was Muñeco jedoch im Roman nicht zu einem Monster macht, sondern zu einem rassistischen, misogynen und klassistischen Menschen.

Die bereits erwähnte „línea de conducta aberrante“ wird im Artikel der *Semana* in Bezug auf zuvor erhobene Vorwürfe sexualisierter Belästigung gegen den Täter erwähnt. Im Roman hingegen wird an zahlreichen Stellen deutlich, dass diese Verhaltensmuster vollständig normalisiert, im Freundeskreis Muñecos akzeptiert sind und nicht ausschließlich vom Täter selbst an den Tag gelegt werden:

En casa de Tarabeo había una sirvienta flaquita que se llamaba Aminca, y hasta yo me retorció al ver cómo la trataban él y sus hermanos; una vaina medio sádica, la amenazaban con las raquetas de tenis cuando no se les obedecía en el acto. Sólo que eso tampoco se salía demasiado de los parámetros. (RESTREPO 2018: 24)

[In Tarabeos Haus gab es eine sehr dünne Dienerin, die Aminca hieß, und sogar in mir zog sich alles zusammen, wenn ich mit ansah, wie er und seine Brüder sie behandelten; eine ziemlich sadistische Angelegenheit, sie bedrohten sie mit Tennisschlägern, wenn sie ihnen während des Akts nicht gehorchte. Nur hat auch das nicht den Rahmen des Normalen gesprengt.]

Das im Artikel proklamierte „abnormale Verhalten“ des Täters steht somit im krassen Gegensatz zu der Aussage des Erzählers in *Los divinos*, gemäß welcher „der Rahmen des Normalen“ nicht einmal durch die regelmäßige Vergewaltigung der Haushälterin durch einen der anderen Männer aus dem Freundeskreis, Tarabeo, gesprengt worden sei. Restrepo zeichnet also das Bild einer klassistischen Gesellschaft, in der extreme Gewalt gegen Frauen, vor allem denen, die aufgrund ihrer sozialen Zugehörigkeit für minderwertig befunden werden, der Normalzustand ist. Während die Zeitschrift *Semana* eine „tragedia inenarrable“ [unbeschreibliche Tragödie] (REVISTA SEMANA 2016: o.S.) evoziert, ist der Feminizid an dem Mädchen im Roman keine solche unbeschreibliche Tragödie, keine „historia de horror“ [Horrorgeschichte] (REVISTA SEMANA 2016: o.S.) sondern eine gesellschaftliche Realität, die nicht nur beschrieben, sondern auch ergründet werden muss, um Veränderung bewirken zu können.

So geht der Fokus auf den Täter im Roman nicht auf Kosten des Opfers. Während beide Presseartikel das Leben von Yuliana auf ihren Status als Opfer reduzieren, ist das Mädchen im Roman auch über ihren Tod hinaus noch Akteurin:

Toda la perversidad y todo el dolor quedaron impresos, o escritos, en el cuerpo de ella; será por eso que intentar ahora mencionarlos, ponerlos en palabras, parece algo tan vulgar, tan rudo, una intromisión imperdonable. Una ofensa, una blasfemia. Los noticieros, que tienen en su poder videos captados por las cámaras de seguridad, los pasan al aire borroneando la imagen de la niña. *Por respeto a una menor*, dicen, *por consideración con su familia*. No les falta razón. ¿Pero se vale darle vueltas y más vueltas a la historia rodeando de eufemismos y silencios la secuencia de la violación, la tortura y la muerte, *por respeto a la menor*, *por consideración con la sensibilidad de su familia*? ¿O por consideración más bien con la sensibilidad del público, o con la propia? ¿Protegernos de lo atroz a expensas de la niña? ¿Qué ella sola sepa la minucia del horror, que guarde para sí los secretos de su martirio? No. Ella no va a permitirlo; ha sabido dejar testimonio y denuncia. Su cuerpo está inerte pero no mudo: da cuenta. (RESTREPO 2018: 164-165)

[Die ganze Perversität und der ganze Schmerz haben sich in ihren Körper eingepägt, oder eingeschrieben; deshalb erscheint der Versuch, sie jetzt zu erwähnen, sie in Worte zu fassen, so vulgär, so unhöflich, ein unverzeihliches Eindringen. Eine Beleidigung, eine Blasphemie. Die Fernsehsender, die von den Überwachungskameras aufgenommene Videos in ihrem Besitz haben, gehen mit den Aufnahmen auf Sendung und zensieren dabei das Bild des Mädchens. Aus Respekt vor einer Minderjährigen, sagen sie, aus Rücksicht auf ihre Familie. Da haben sie recht. Aber dürfen wir es uns erlauben, die Sequenz von Vergewaltigung, Folter und Tod immer und immer wieder mit Euphemismen und Schweigen zu umgeben, *aus Respekt vor der Minderjährigen*, *aus Rücksicht auf ihre Familie*? Oder eher aus Rücksicht auf die Sensibilität der Öffentlichkeit, aus Rücksicht auf die eigene? Uns auf Kosten des Mädchens vor dem Grauen schützen? Dass sie allein die Einzelheiten des Horrors kennt, dass sie die Geheimnisse ihres Martyriums für sich behält? Nein. Sie wird es nicht zulassen; sie hat gewusst auszusagen und Beweise zu liefern. Ihr Körper ist regungslos, aber nicht stumm: Er berichtet.]

Die mediale Referenz auf die Rolle des Fernsehens in der Berichterstattung zum faktischen Fall wird im Roman an vielen Stellen aufgegriffen.⁶ Restrepo bezieht sich demnach auf ein umfassendes mediales Repertoire, das im Roman vielseitig hinterfragt wird. Den Umgang der Medien mit der Privatsphäre des Mädchens und ihrer Angehörigen markiert der Erzähler an dieser Stelle als Farce, die im Kern ausschließlich

⁶ Gemeint ist an dieser Stelle ein medialer Bezug in Form einer „expliziten Systemerwähnung“ nach Rajewsky, die „Thematisierung des Bezugssystems in Form eines ›Redens über‹ bzw. ›Reflektierens‹ des Bezugssystems“ (RAJEWSKY 2002: 79), hier in Form einer expliziten Bezugnahme auf das faktische Fernsehen im literarischen Text.

dazu diene, die einzelnen Segmente des Verbrechens – Freiheitsberaubung, Vergewaltigung, Folter, Mord – nicht als solche zu benennen. Der vermeintliche Schutz der Intimität der Familie wird im Roman als Vorwand entlarvt. Der Erzähler, der im Verlauf der Erzählung – ganz im Sinne der eingangs erwähnten Widmung des Romans – eine beachtliche kritische Haltung entwickelt, entschließt sich hingegen, die euphemistischen Beschreibungen und das Schweigen zu durchbrechen, da er weiß, dass der Körper des Mädchens über ihren Tod hinaus über Handlungsmacht verfügt und den Verlauf des Gerichtsverfahrens bestimmen wird.

Los divinos liest sich somit gleichfalls als die wütende literarische Antwort einer Journalistin auf einen Journalismus, der sich weit über die Boulevardpresse hinaus nicht an die eigenen ethischen Prinzipien hält, der Täter mystifiziert, Opfern und Angehörigen keinen Raum lässt, der es verkennt, gesellschaftliche Zusammenhänge zu analysieren und einen konstruktiven Beitrag zur öffentlichen Debatte zu liefern. Diese Rolle wird hier der Literatur zuteil. Die Form des Romans stellt eine Alternative zur medialen Darstellung des faktischen Falls dar. Restrepos *furto* aus der kolumbianischen Medienlandschaft führt hier zur erneuten Vermenschlichung des abstrakten, journalistisch stilisierten Monsters und stärkt gleichzeitig die Menschlichkeit des ermordeten Mädchens. Die Presse hingegen ignorierte die vielschichtige Relevanz des Falls, auch in Hinblick auf das Gerichtsurteil: Der Mord an Yuliana war der erste Feminizid außerhalb von Paar- und Familienbeziehungen, der juristisch als solcher gewertet wurde. Gleichzeitig berücksichtigt das Urteil die intersektionale Diskriminierung, der das Opfer ausgesetzt war⁷ – ein Aspekt, der im Artikel der *Semana* nicht vorkommt, da er vor dem Beginn des Gerichtsverfahrens verfasst wurde, während er in González' Text, der ein Jahr nach dem Verbrechen und Monate nach Ende des Verfahrens publiziert wurde, dennoch nicht erwähnt wird. Ganz im Gegenteil, zitiert González doch auch an dieser Stelle den Journalisten Juan Carlos Pérez Salazar, der im letzten Absatz des Artikels lediglich die rasche Verurteilung des Täters hervorhebt:

Creo que Yuliana, como otras mujeres y niñas que han sido violentadas en el pasado, pasará a convertirse en un símbolo, en una figura a la que vamos a recurrir cuando hablemos de crímenes emblemáticos, pero no creo que (su caso) haya producido un cambio, excepto por la rapidez con la que se condenó al asesino. (GONZÁLEZ 2017: o.S.)

[Ich denke, dass Yuliana, wie andere Frauen und Mädchen, denen in der Vergangenheit Gewalt angetan wurde, zu einem Symbol werden wird, zu einer Figur, der wir uns zuwenden werden, wenn wir über emblematische Verbrechen sprechen, aber ich glaube nicht, dass (ihr Fall) eine Veränderung herbeigeführt hat, abgesehen von der Geschwindigkeit, mit der der Mörder verurteilt wurde.]

So verkennt auch *BBC Mundo* den Meilenstein-Charakter des Urteils und reduziert dieses auf seinen symbolischen Wert. Diese mediale Lücke schließt der Roman durch seine Verfahren der Vermenschlichung eines durch die Boulevardpresse entmenslichten Falls und der Offenlegung gesellschaftlicher Machtstrukturen, welche die soziale Stellung von Täter und Opfer und die intersektionale Dimension des Verbrechens ins Zentrum der Erzählung rücken.

Wie ich dargestellt habe, ignorierte das Medienecho die geschlechtsspezifische Dimension des Falls nahezu vollständig. Ausgenommen der in beiden Artikeln als Randbemerkung fungierenden Notiz darüber, dass Gewalt gegen Frauen in Kolumbien weit verbreitet sei und dass der Täter auf Grundlage des Tatbestands „feminicidio agravado“ verurteilt wurde – eine Tatsache, die definitiv genug Anlass für einen öffentlichen

⁷ Die Anwendung des Absatzes d) des Artikels 104 B des kolumbianischen Strafgesetzbuches, in dem strafverschärfende Umstände für den Tatbestand Feminizid aufgeführt werden, ist hier von höchster Relevanz. Die Richterin Liliana Bernal verurteilte den Täter zu mehr als fünfzig Jahren Gefängnis, u.a. weil belegt werden konnte, dass dieser sich der Kombination der Lebensumstände des Opfers als Frau, als Mädchen autochthoner Herkunft, in einer Situation der Armut, als Betroffene von Gewalt und Zwangsvertreibung, bewusst war und es genau aus diesen Gründen für das Verbrechen ausgewählt hatte, in der Annahme, dass diese Umstände zu besonderer Verletzlichkeit und Straflosigkeit führen würden (JUZGADO 35 PENAL CON FUNCIONES DE CONOCIMIENTO DE BOGOTÁ 2017: 27-28).

Diskurs über Feminizid hätte geben können – kommen beide hier zitierten Presseerzeugnisse gänzlich ohne eine Diskussion über Ursachen und Wirkungen feminizidaler Gewalt aus. Dies bedeutet in der Konsequenz auch, dass die Presse in ihrer Ignoranz der systemischen, intersektionalen Dimension der ausgeübten Gewalt ihrer kritischen Funktion als öffentliches Sprachrohr nicht nachgekommen ist, sondern, ganz im Gegenteil, die Argumentation im Sinne gängiger patriarchaler Muster übernommen hat. *Los divinos* hat dagegen einen Ort geschaffen, der das Sichtbarmachen eben dieser Muster in den Vordergrund stellt und sich damit in den literarischen Kanon eingeschrieben.

Literaturverzeichnis

- ALMADA, Selva: *Chicas muertas*, Buenos Aires 2014.
- AVERIS, Kate: „Laura Restrepo“, in: Will H. CORRAL/Juan E. DE CASTRO/Nicholas BIRNS (Hgg.): *Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, New York 2013, 252-257.
- AVERIS, Kate: „Eco-ficciones americanas: crisis ambiental y social, in: *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo y *Le Club des miracles relatifs* (2016) de Nancy Huston“, in: *Estudios de Literatura Colombiana* 45 (2019) 105-122.
- CARDOSO, Eliana: *Dama de paus*, São Paulo 2018.
- DAVIES, Lloyd Hughes: „Imperfect Portraits of a Postcolonial Heroine: Laura Restrepo's ‚La novia oscura‘“, in: *The Modern Language Review* 102.4 (Oktober 2007) 1035-1052.
- GONZÁLEZ, Jaime: „Caso Yuliana Samboni: cómo el brutal asesinato de una niña indígena a manos del conocido arquitecto Rafael Uribe enfrentó a la vieja y la nueva Colombia“, in: *BBC Mundo*, 4. Dezember 2017, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42175862> (letzter Zugriff 15.12.2020).
- JUZGADO 35 PENAL CON FUNCIONES DE CONOCIMIENTO DE BOGOTÁ: Sentencia del 29 de marzo de 2017, rad. 1100160000028201603772 NI 281049. Juez: Liliana Patricia Bernal Moreno. Bogotá 2017.
- LAGARDE, Marcela: „El feminicidio, delito contra la humanidad“, in: CÁMARA DE DIPUTADOS LIX LEGISLATURA LA H. CONGRESO DE UNIÓN (Hg.): *Feminicidio, justicia y derecho*, Mexiko-Stadt 2005, 151-164.
- LAGARDE, Marcela: „Del femicidio al feminicidio“, in: *Desde el Jardín de Freud* 6 (2006) 216-225.
- LIROT, Julie: Laura Restrepo por sí misma“, in: Elvira SÁNCHEZ BLAKE/Julie LIROT (Hgg.): *El universo literario de Laura Restrepo* (Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara), Bogotá 2007, 341-351.
- MONÁRREZ, Julia: *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez* (Colegio de la Frontera Norte), Tijuana 2009.
- PLUMWOOD, Val: *Feminism and the Mastery of Nature*, New York 1993.
- RADFORD, Jill/RUSSEL, Diana (Hgg.): *The Politics of Women Killing*, New York 1992.
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen 2002.
- RESTREPO, Laura: *Historia de una traición*, Bogotá 1986.
- RESTREPO, Laura: *La isla de la pasión*, Bogotá 1989.
- RESTREPO, Laura: *Leopardo al sol*, Bogotá 1993.
- RESTREPO, Laura: *Dulce compañía*, Barcelona 1995.
- RESTREPO, Laura: *La novia oscura*, Bogotá 1999.
- RESTREPO, Laura: *Delirio*, Bogotá 2004.
- RESTREPO, Laura: *Los divinos*, Barcelona 2018.
- REVISTA SEMANA: „Las escabrosas revelaciones del crimen de Yuliana“, in: *Revista Semana* (12. Oktober 2016) o.S. <https://www.semana.com/nacion/articulo/yuliana-samboni-brutal-asesinato-a-manos-del-arquitecto-rafael-uribe/508848/> (letzter Zugriff 15.12.2020).
- REYNA, Carlos: „Laura Restrepo, en los zapatos de un monstruo“ (Interview mit Laura Restrepo), in: *Gatopardo* (17. September 2018) o.S. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/libro-los-divinos/> (letzter Zugriff 15.12.2020).
- VALLEJO, Maryluz: „Los lectores de Semana (1946-1961). Cartas de un país paradójico“, in: *Signo y Pensamiento* 45.23 (2004) 89-103.

Feminizid, *Nessuna più/Ni una más*: Bericht und Fiktion

Alan J. Pérez Medrano (Berlin)

1. *Nessuna più*: Das Projekt

Im Jahr 2013 erscheint auf Initiative der italienischen Schriftstellerin Marilù Oliva die Anthologie *Nessuna più: quaranta scrittori italiani contro il femminicidio*. Das Projekt vereint vierzig junge italienische Stimmen, die sich in ihren Erzählungen gesellschaftskritisch mit dem Thema Feminizid¹, der geschlechtsspezifischen Tötung von Frauen, befassen.

Ein Ziel der Anthologie ist es, innerhalb unterschiedlicher fiktionaler Räume verschiedene Formen alltäglicher sexualisierter und häuslicher Gewalt zu thematisieren und dadurch eine kollektive Reflexion aufzubauen, um auf respektvolle und emphatische Weise der besorgniserregenden Indifferenz – nicht nur seitens der Gesellschaft, sondern auch seitens der staatlichen Institutionen in Italien – entgegenzuwirken:

L'idea di scrivere questa antologia nasce dall'esigenza di trattare un tema drammatico e attuale come la violenza contro le donne. Anche i più refrattari devono abbassare la testa di fronte ai numeri: 137 donne uccise nel 2011, 126 nel 2012 – stime probabilmente che peccano per difetto, perché la cifra non è stata registrata da un centro di monitoraggio della Polizia di Stato, ma da organizzazioni volontarie [...] Mentre ci si impantana per decidere a proposito di questioni che non avrebbero nemmeno bisogno di delibera, quali se utilizzare o no il termine femminicidio (con altrettante diatribe riguardo all'introduzione del relativo reato: certo che è necessario introdurlo), oggi l'Italia è ancora del tutto inottemperante rispetto agli standard e agli impegni internazionali. Le Nazioni Unite hanno, più volte e in diversi consessi internazionali, tirato le orecchie allo Stato italiano per il suo inefficace impegno nel contrastare la violenza alle donne. (OLIVA 2013b: 7-9)

Die vierzig Erzählungen gründen sich auf Tatsachenberichten, die jeweils mit einem weiblichen Mordopfer enden. Die journalistische Berichterstattung bildet aber nur den Rahmen dieser Anthologie, in der sich die Lebensschicksale zahlreicher Frauen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten verbinden. Zu betonen ist, dass es hierbei nicht um die bloße Rekonstruktion der Tathergänge geht. *Nessuna più* ist keine Krimi-Anthologie. Sie vermeidet entschieden die nüchterne Form der Polizeimeldungen und weist ebenso keinerlei gattungsspezifische Merkmale der Horrorliteratur auf, d.h. übernatürliche oder wissenschaftlich nicht erklärbare Phänomene oder Bedrohungen für die weiblichen Mordopfer.

Die verschiedenen Episoden, die in den einzelnen Erzählungen die Gewalt thematisieren, lassen sich nicht einfach als ‚tragische Begebenheiten‘ – die nicht zur ‚Normalität‘ des Alltagslebens gehören – lesen. Es ist ganz im Gegenteil gerade die erschreckende Alltäglichkeit, die in den Geschichten fokussiert wird und damit zu einer Entmystifizierung der Opfer-Täter-Beziehungen führt:

Nella maggior parte dei casi gli artefici di questi misfatti sono coniugi, compagni, ex mariti, ex fidanzati, persone che condividevano con le vittime abitazione, prole, sogni, progetti, oppure spazi fondamentali quali quelli del lavoro o del tempo libero. Tant'è vero che le armi sono diversificate, ma quasi tutte – eccezion fatta per pistole e fucili – riconducibili a una quotidianità domestica [...] Ecchimosi e lacerazioni rivelano percosse selvagge

¹ Wir werden den Begriff ‚Feminizid‘ verwenden, da dieser – wie Elena von Ohlen in ihrem Beitrag in diesem Band thematisiert (vgl. Anm. 2) – ein komplexeres und erweitertes Bedeutungsfeld anbietet und die langwierige Genesesowie das gesellschaftliche Engagement zur Anerkennung (auch auf juristischer Ebene!) des Begriffs reflektiert: „En México [...] a raíz de los movimientos de denuncia de los feminicidios en Ciudad Juárez desde la década de 1990, el país, sus activistas y defensores de derechos humanos han sido pioneros en la construcción de la verdad y la exigencia de justicia para miles de casos que pudieron darse a conocer en el exterior y que, finalmente, fueron llevados ante instancias internacionales [...]. Una difícil realidad, hecha de violencia estructural de género y de misoginia social, judicial, mediática, policiaca y gubernamental, fue emergiendo y fue denunciada, pero la verdad y la lucha se han construido y se construyen a costa de la vida de un sinnúmero de mujeres. Dolorosa y lentamente México ha tenido que enfrentarse a la problemática y ha sido pionero en la tipificación legal del delito de feminicidio, entendido a nivel federal como la privación de la vida de una mujer por razones de género“ (LORUSSO 2017: 8-9).

generate da una ferocia inaudita, forse repressa a lungo, certo non ascrivibile alla deviante locuzione *raptus* di gelosia. Così come non è il delitto passionale il movente, la passione non può portare ad assassini truci – spesso architettati o scatenati da un impulso frutto di un rancore trattenuto a lungo se, come dimostrano le statistiche, il 10% di tali delitti ha come prologo ripetuti episodi. (Oliva 2013b:7)

Die Anthologie erfasst somit keine unheimlichen Geschichten, sondern vierzig Erzählungen über alltägliche, psychische und körperliche Gewalttaten, die systematisch und kontinuierlich das Leben dieser Frauen beendeten. Die gesammelten Narrative distanzieren sich dabei bewusst von der Form des medialen Berichts und medialer Erklärungsmuster, die im Zusammenhang mit Feminiziden oftmals von einem ‚Verbrechen aus Leidenschaft‘ oder einem ‚Familiendrama‘ sprechen und damit euphemistische Umschreibungen nutzen, die die Tragweite und Komplexität dieser Gewaltverbrechen minimieren und vermuten lassen, dass es sich bei einer Mehrzahl der Feminizide um spontane Anfälle von Eifersucht oder Wut handeln würde.²

Die Erzählungen in *Nessuna più* belegen (im Gegensatz zur vereinfachten faktischen Darstellung der Todesanzeigen) die Gewaltspirale, die einem Feminizid vorausgeht. Es kommt folglich zu einer bewussten Überlappung faktualer und fiktionaler Elemente, wobei die Anthologie ein spezifisches Wirkungsziel verfolgt: Der Fokus liegt eben nicht auf einer sachlich-objektiven Darstellung der tatsächlichen Gewaltverbrechen oder einer kriminalistischen Verfolgung des Täters, sondern auf der Hinwendung zu den weiblichen Mordopfern und einer literarischen Aufarbeitung des Themas Feminizid aus einer Vielzahl an Erzählperspektiven. Das Ziel der Anthologie ist es, eine gesamtgesellschaftliche Anklage zu formulieren, die nicht die einzelne Tat fokussiert, sondern das strukturelle Ausmaß der Gewalt gegen Frauen verdeutlicht:

Alcune storie, in questo libro, sono liberamente inventate nella misura in cui il dato di cronaca può essere inquadrato semmai come dedica e occasione di ricordo: il resto va ceduto all'autonomia propria dell'arte e i luoghi, i fatti e le persone narrati sono prodotti della fantasia degli autori. Le voci dei narratori scuotono nel profondo perché fanno ribollire sentimenti schiacciati, rancori, ripicche, dissensi covati, insoddisfazioni, frustrazioni e altri mali di vivere. Scovano le debolezze, le lacune umane, i soprusi. Vagliano ogni momento, approfondiscono le premesse, si calano *in medias res* oppure tornano sul luogo del delitto molti anni dopo, magari nelle vesti di un discendente. I punti di vista sono molteplici e spaziano da quelli delle scomparse a quelli dei persecutori, di un estraneo, di un soffio vitale, addirittura di un luogo. (OLIVA 2013b: 8)

Die offene Anklage, die *Nessuna più* formuliert, fordert eine revisionistische Perspektive ein: Erstens liegt die Verantwortlichkeit der Tat niemals beim Opfer. Die Frau trägt keine Schuld und damit keinerlei Verantwortung für ihren Tod.³ Zweitens lässt das Nacherzählen der individuellen Lebensumstände die Frau aus der ihr zugeschriebenen kollektiven Opferrolle treten und zeigt sie als (er)lebendes Subjekt, dem das Recht auf Leben und körperliche Unversehrtheit genommen worden ist.⁴ Drittens wird gezeigt, dass es sich hierbei um ein gesamtgesellschaftliches Phänomen handelt, dessen einzige Konstante die Zugehörigkeit der

² Im dritten Abschnitt dieses Beitrages thematisieren wir ein exemplarisches Beispiel (FAZZO 2019) dieser Art von medialem Bericht.

³ Erstaunlicherweise muss gerade dieser Aspekt – die alleinige Verantwortlichkeit der Männer für ihre Taten – hervorgehoben werden, da sie gesellschaftlich und institutionell immer wieder von ihrer Schuld freigesprochen werden: „un’informazione che troppo spesso racconta in maniera obsoleta e scandalistica la violenza sulle donne, arrivando a scusare il comportamento degli uomini violenti. Un esempio sull’ultimo punto? Citerò San Terenzo, paesino che si affaccia sul golfo della Spezia, nel comune di Lerici. Lì, in una lettera copiata da un post del blog Pontifex e affissa alla bacheca della chiesa il 25 dicembre 2012, una reinterpretazione della lettera pastorale *Mulieris Dignitatem*, il parroco don Piero Corsi ha additato alle donne le loro responsabilità nel caso di violenze subite: ‘Femminicidio: le donne facciano autocritica, quante volte provocano?’“ (OLIVA 2013b: 10).

⁴ Besonders bedeutsam scheint mir die Erzählung *Il trillo del diavolo* von Marina Marazza. Hier warnt die Vision einer ermordeten Frau (Angela, die mit dem Tatsachenbericht übereinstimmt) ein weiteres potenzielles Opfer (Magdalena, Protagonistin der Erzählung) rechtzeitig vor dem imminenden Feminizid: „Magdalena aprì la bocca e non ne uscì alcun suono. Non si sentiva spaventata, solo molto stupita. Angela scosse la testa. «Tu sei ancora in tempo. Altrimenti ti dirà di nuovo che gli hai fatto saltare i nervi, e sarà una volta di troppo. Devi andar via subito, capito?» [...] Lei annuì, inghiottendo le lacrime. Vide il taxi affacciarsi sulla piazza e alzò la mano. Il conducente accostò docilmente e lei salì [...] Il tassista la guardò nello specchietto. «Appena in tempo per l’ultimo treno» commentò. «Appena in tempo» convenne lei“ (MARAZZA 2013: 157).

Mordopfer zum weiblichen Geschlecht ist. Es ist deshalb notwendig, der systematischen (verborgenen und offenen) Gewalt gegen Frauen mit klaren Worten zu begegnen,⁵ um ein gesamtgesellschaftliches kulturelles Umdenken zu fördern.

In den nächsten Abschnitten werden wir *Nessuna più* einerseits als Gegenstand eines Übersetzungsprojekts vorstellen und uns andererseits aus literaturwissenschaftlicher Sicht mit dem Thema Feminizid auseinandersetzen. Dabei werden wir mithilfe des narratologischen Begriffes ‚Fokalisierung‘ einen kritischen Blick auf die Möglichkeiten und Grenzen der fiktionalen Verhandlung des Feminizids – in Literatur und Medien – werfen.

Für beide Annäherungsversuche spielt die Aneignung des ‚Fremden‘, wie der *furto*-Begriff im Rahmen dieses Bandes definiert wurde, eine wichtige Rolle. Während im Übersetzungsprozess Details und Anspielungen aus dem italienischen in den mexikanischen Kontext entweder übernommen oder als solche markiert wurden, spielt der intermediale *furto* eine zentrale Rolle für die Verhandlung zwischen journalistischer Berichterstattung und Fiktionalisierung als einem literarischen Verfahren. Diese zwei Arten von Aneignungsmechanismen werden wir uns im Folgenden genauer anschauen.

2. *Ni una más* die Übersetzung

Im Dezember 2013 lud die Übersetzerin Clara Ferri mich und andere Kolleg*innen (die damals Absolvent*innen der Italomaniistik an der Universidad Nacional Autónoma de México waren) zu einem Übersetzungsprojekt ein: die Anthologie *Nessuna più: Quaranta scrittori contro il femminicidio* sollte vom Italienischen ins Spanische übersetzt werden. Wie Fabrizio Lorusso (auch Autor in *Nessuna più*) schreibt, leitete die Übersetzung eine produktive, neue Phase des Projekts ein, die weitere Personen und Institutionen einbinden sollte:

Es en este contexto que yo, en calidad de autor de un cuento del volumen, y Clara Ferri, militante, docente y traductora italiana radicada en México, decidimos unir fuerzas y contactos para coordinar la traducción del italiano al español y la edición mexicana de *Ni una más. Cuarenta escritores contra el feminicidio*. En su calidad de profesora en la Especialización de Traducción, dentro de la carrera de Letras Italianas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Clara pudo reunir a un equipo de traductores altamente calificados, quienes son estudiantes o egresados de la carrera, para que se encargaran de traducir un cuento cada uno. También pedimos un apoyo al gobierno de Italia y al Instituto Italiano de Cultura a través de una convocatoria y conseguimos un estímulo para la traducción y edición del libro. Después de la fase de revisión y corrección, empezamos a buscar editoriales interesadas. (LORUSSO 2017: 10)

Obwohl die Initiative, das Projekt in den mexikanischen Kontext zu bringen, von Anfang an auf viel Zuspruch stieß, waren die Umsetzung und die Verhandlungen mit den unterschiedlichen Institutionen und potenziellen Verlagen nicht immer einfach. Insbesondere die Finanzierung stellte sich komplizierter dar als eingangs vermutet, auch wenn die meisten der Teilnehmer*innen *ad honorem* arbeiteten. Bereits auf dieser Ebene zeigte sich, dass das Übersetzungsprojekt in erster Linie eine kollektive Zusammenarbeit fokussierte, deren Hauptziel es war, Aufmerksamkeit für ein so dringendes Thema zu erwecken und die Problematik in weitreichende Bereiche des Sozialwesens zu tragen.⁶

⁵ Zu diesem Punkt: „Ecco perché femminicidio assurge a lessico necessario, non semplice azione o parola da censurarsi o avalorare anche a livello giuridico: è una cultura da superare, una forma di pensiero deformata e una lettura distorta delle relazioni“ (OLIVA 2013b: 10).

⁶ Das ist ein entscheidendes Merkmal, das schon im Projekt *Nessuna più* verankert war. Die Zusammenarbeit mit der ONLUS Stiftung Telefono Rosa förderte nämlich eine breitere und konkretere gesellschaftliche Beteiligung: „L’Associazione Nazionale Volontarie Telefono Rosa-ONLUS è il frutto dell’ intuizione di tre donne, che venticinque anni orsono, il 2 febbraio del 1988, decisero di fare un’inchiesta sulla violenza domestica, quella che si scatenava all’interno delle case e che veniva accuratamente occultata sia dalle vittime che dai loro carnefici [...]. Il Telefono Rosa fornisce gratuitamente consulenza legale, psicologica, bancaria, avvalendosi di ottime avvocate, psicologhe e psichiatre che lavorano come volontarie per l’associazione. Il Telefono Rosa gestisce anche una casa di accoglienza per conto del Comune di Roma e dal 19 dicembre 2012 ha la responsabilità del ‘1522’, numero nazionale istituito dal Ministero delle

Die Übersetzung als dialogischer Prozess fungierte einerseits als Zentrum und Raum für die gemeinsame Arbeit an diesem Projekt und die eingehende Beschäftigung mit dem Thema. Mit *Ni una más* sahen mindestens vierzig Personen den Feminizid als komplexe Realität und hatten gleichzeitig die Möglichkeit, konkret dagegen vorzugehen. Dabei stellte sich die Anthologie als Berührungspunkt und einzigartiges Produkt einer echten kollektiven Zusammenarbeit in einem gemeinsamen Reflexionsraum dar. Im Rahmen der verschiedenen Buchpräsentationen und Lesungen trat *Ni una más* andererseits in einen offenen und gesellschaftlichen Dialog mit verschiedenen Menschen und Institutionen, um das Schweigen um den Feminizid zu brechen und es als transnationales Problem zu betrachten. Die Werte dieser Art von kollaborativer Arbeit gehen somit über den einfachen Konsum eines literarischen Produktes hinaus.⁷

Die vierzig Erzählungen in *Nessuna più* bilden mit ihren vielseitigen Perspektiven eine kollektive Erfahrung, von der auch das Übersetzungsprojekt zeugt. Dabei werden die kulturellen Unterschiede zwischen beiden Kontexten, dem italienischen und dem mexikanischen, deutlich. In der Gesamtheit zielt die Anthologie aber nicht auf eine ‚einmalige‘ Katharsis ab, sondern provoziert gleichfalls empathische als auch kritische Reflexionen.

Durch meine persönliche Erfahrung als Leser der Erzählungen ist mir schnell bewusst geworden, wie wichtig sich die Rezeption von *Nessuna più* für eine produktive Diskussion und fortdauernde Auseinandersetzung mit diesem dringenden Thema – insbesondere auch in Mexiko – darstellt. Damals stellte ich fest, dass, auch wenn einige Erzählungen vielleicht Spezifika eines italienischen Kontextes aufweisen, die Missbrauchsfälle und Morde sowohl in Italien als auch in Mexiko immer die gleichen Muster aufzeigten: die kumulative und brutale Anwendung von Gewalt gegen Frauen, die unbedingt zur Sprache gebracht und verurteilt werden musste.

Als Übersetzer sah ich mich wiederum mit dem Problem der Kulturvermittlung konfrontiert. Die von mir übersetzte Erzählung *Il trillo del diavolo* von Marina Marazza stellte mich bei der Übersetzung vor mehrere Fragen und Probleme der Kontextualisierung kultureller Verweise, die nur im italienischen Kontext zu funktionieren schienen und die ich kurz umreißen möchte. In der Erzählung wird die Figur des Täters von der heterodiegetischen Erzählinstanz als virtuoser Violinist dargestellt, für den die Protagonistin, Magdalena, als Ghostwriterin arbeitet:

Era dovuta andare a casa di lui a registrare lunghe interviste per poi tirar fuori le pagine che sarebbero servite per la biografia. La prima volta era stata ad ascoltarlo così affascinata dalla sua voce calda e di timbro diseguale da dimenticare di accendere l'apparecchio. Ma non aveva avuto problemi, le parole di lui le si erano scolpite nel cervello una a una. Erano finiti a letto già la seconda sera. Lei era rinata al piacere. Nessun uomo aveva saputo fare al suo corpo quel che Bruno era stato capace di fare. Come le corde del suo violino l'aveva fatta vibrare e fremere e gemere dalle note più basse agli acuti. E da allora era stato tutto un precipitare dentro un vortice. Non si era mai illusa di essere la sola, ma pensava quanto meno di essere un po' speciale. A volte lui riusciva a farla sentire una regina. A volte il sogno diventava incubo e le belle mani da violinista, con quelle dita sensibili che trasformavano in sonorità perfette spartiti impossibili, diventavano duri martelli con cui colpire con incredibile violenza. (MARAZZA 2013: 154)

Die durch Magdalenas Figur fokalisierte Beschreibung der beiden Episoden von Leidenschaft und Gewalt könnten in der Übersetzung einen seltsamen ästhetisierenden und homogenisierenden Effekt erzeugen.

Pari Opportunità, operativo 24 ore su 24 per 365 giorni l'anno, con lo scopo di aiutare le donne vittime di violenza. Inoltre si occupa di corsi di formazione, presso le strutture di Pronto Soccorso in alcuni ospedali nella regione Lazio, per preparare il personale medico e le Forze dell'Ordine all'accoglienza di donne stuprate o picchiate, perché possano cogliere i segnali di violenza che spesso sono negati dalle stesse vittime. Organizza nelle scuole di tutta Italia incontri con gli studenti delle classi superiori per parlare della differenza di genere, del bullismo, della discriminazione di qualsiasi forma“ (BRUZZONE 2013: 21).

⁷ Der Verlag der Universidad Iberoamericana de León in Mexiko (der *Ni una más* veröffentlichte) stellt in seiner digitalen Bibliothek eine kostenlose digitale Version der Anthologie zur Verfügung: <https://www.iberoleon.mx/servicios/libreria-universitaria/> (letzter Zugriff 02.09.2021). Es ist auch wichtig zu bemerken, dass die Profite des Verkaufs von *Nessuna più* für die obengenannte Stiftung ‚Telefono Rosa‘ bestimmt sind: <https://www.telefonorosa.it/nessuna-piu-il-libro/> (letzter Zugriff 02.09.2021).

Magdalenas Körper ebenso wie der Korpus der Violine könnten als bloße Instrumente der körperlichen und/oder musikalischen Leidenschaft Brunos wahrgenommen werden. Die Art und Weise, wie der „sogno diventava incubo“ und die Leidenschaft sich in Gewalt verwandelt, bezieht sich aber auch auf Tartinis Sonate ‚Il trillo del diavolo‘ (die der Erzählung auch seinen Titel gibt) und schien mir ohne die Kontextualisierung dieser Referenz (die zu einer europäischen Musiktradition gehört) problematisch, da die komplexen metaphorischen und musikalischen Beschreibungen auf eine simple ‚Klischee‘-Lektüre reduziert werden könnten. Andererseits bestand die Gefahr, durch eine exzessive Spezifizierung des Kontextes die Erzählung für die mexikanische Leserschaft als etwas zu ‚Fremdes‘ darzustellen. Wie konnte also die italienische Erzählkulisso so übersetzt werden, dass eine Annäherung und Aneignung der Geschichte durch das mexikanische Publikum erfolgen konnte?

Einige weitere metatextuelle Elemente spielen bei der Charakterisierung der Figuren ebenfalls eine wichtige Rolle. Sollten deshalb die Referenzen auf paduanische Orte (Caffè Pedrocchi, Basilica di Santa Giustina, Prato della Valle, l'Isola Memmia) oder historische Persönlichkeiten (Santa Giustina, Giuseppe Tartini) detailliert erklärt werden? Inwieweit sollten die erzählten Geschichten trotz ihres spezifischen Kontextes und der Eingebundenheit in die italienische Kultur und Gesellschaft der mexikanischen Leserschaft doch ‚bekannt‘ erscheinen? Inwiefern konnte eine mexikanische Version sich dem ‚fremden‘ italienischen Original annähern, ohne dabei artifiziell zu wirken?

Jenseits dieser spezifischen Differenzen, die eine Aneignung des italienischen Textes in Mexiko eventuell erschweren konnten, beruht das gesamte Projekt dennoch auf einer festen Grundannahme, die eine gemeinsamen Basis schaffte und das Projekt auf allen Ebenen trägt.

Ahora bien, ¿por qué traducir al español de México narraciones italianas que reportan un tipo de feminicidio que coincide y no con el mexicano? Italia es el país europeo con más feminicidios al año, casi uno cada dos días: algo que las y los escritores perciben como un genocidio casero, usual, de un país que hasta 1981 reconoció la existencia de “delitos de honor” en su Código Penal, es decir la casi justificación jurídica del asesinato de las mujeres por parte de sus familiares masculinos directos en caso de que su vida sexual no correspondiera a una decencia determinada por una larga historia de domesticación y opresión. A pesar de ello, la violencia feminicida mexicana rebasa de una manera tan extrema a la italiana que parece una paradoja que sean narradores italianos los que escriban el primer libro de cuentos dedicado al feminicidio en este país. En México, cada dos días mueren por mano de hombres, por el hecho de ser mujeres, 15 niñas, jóvenes, adultas o ancianas. No todos los asesinatos son sus maridos, novios, ex parejas, amantes, padres, aunque muchos lo sean. En México es evidente la existencia de una violencia misógina censurada en el resto del mundo, la que no puede remitirse a ningún vínculo “afectivo” (aunque sea de pésima afectividad) y revela el corte ideológico represivo, cruzado por motivos económicos, de violencia delincuencial, de sumisión laboral, del pretendido derecho de los machos a no dejar que las mujeres invadan su campo, eso es, el mundo que se reservan para sí mismos. (GARGALLO 2015: 11-12)

Auch wenn also die kontextspezifischen Details der Erzählung nur teilweise übernommen werden konnten, bildet die Systematisierung der misogynen Gewalt eine Perspektive, die insgesamt und problemlos für die mexikanische Übersetzung übernommen werden konnte. Diese perspektivische Hauptvoraussetzung (vielleicht auch für die italienischen Autor*innen) besteht schließlich darin, nicht zu vergessen, dass im Zentrum des Diskurses jeder Erzählung von *Nessuna più/Ni una más* Respekt und Empathie für das Leben/den Tod jeder einzelnen Frau steht. Wobei der Umgang mit kulturellen Besonderheiten diesem Prinzip immer folgen sollte: Im Fokus steht das auf brutalste Weise beendete Leben der Frauen, und nicht nur ihr Tod, wodurch zweitrangige Elemente diesem Hauptthema immer untergeordnet worden sind.

Die Übersetzungen, die die Lebensgeschichten der weiblichen Mordopfer präsentieren, sollen nicht aufgrund der Nationalsprache der/des Leserin/Lesers im Zielland die Identität des Opfers mit exzessiven Adaptationen aufgrund der diatopischen und diastratischen Variationen verzerren. Es handelt sich deshalb nicht um eine strenge ‚interlinguistische Übersetzung‘, sondern um eine ‚intersemiotische Übersetzung‘, die: „incluye la utilización de códigos lingüísticos y no lingüísticos en el proceso de traducción“ (CAPRARA/ORTEGA 2016: 146). Das mögliche ‚Paradox‘ einer mexikanischen Version von einer ‚fremden‘, weil in einem italienischen Kontext situierten, Feminizid-Erzählung muss in meinen Augen nicht zwingend einen Widerspruch mit sich bringen. Die Geschichten ähneln sich in den verschiedenen kulturellen Kontexten, da das Thema eine weltweit verbreitete geschlechtsspezifisch-orientierte Zurschaustellung der männlichen

Gewalt in sich birgt. Die juristischen Auseinandersetzungen mit dem jeweiligen Verbrechen können zwar in den partikulären gesellschaftlichen Kontexten unterschiedliche Formen annehmen, doch ein gewisses Muster ist sowohl im italienischen als auch im mexikanischen Kontext zu erkennen. In diesem Sinn spielt die Herkunft des Opfers (in der gesamten Anthologie) vor allem eine Rolle in Bezug auf das Verhältnis zu seiner Vulnerabilität.

In der Erzählung *Intorno a lei* von Ida Ferrari wird beispielsweise der Feminizid an einem muslimischen Mädchen (das vor ihrer Ermordung einen Prozess gegen die Eltern angestrengt hatte) thematisiert: „È appena maggiorenne, è islamica, ma veste all’occidentale e parla bene l’italiano. È molto carina, ha una massa di capelli scuri, occhi altrettanto scuri e intelligenti. Sta ritrattando l’accusa ai genitori. Li aveva denunciati per maltrattamenti; il padre anche per violenza sessuale“ (FERRARI 2013: 97). Diese Vulnerabilität, die oftmals aus der Herkunft des Opfers resultiert, gibt den rechtlichen Rahmen für einen möglichen (juristischen, kollektiven) Widerstand gegen das Verbrechen vor.⁸

Im abschließenden Abschnitt möchte ich aber nicht die spezifischen Übersetzungserfahrungen mit dem Projekt vertiefen, sondern eine Anregung zur Benutzung des Fokalisierungsbegriffs in der Medienanalyse vorschlagen, die ich zusammen mit Studierenden in einem Seminar im Wintersemester 2019/20 an der Freien Universität Berlin – begleitend zum Workshop, der dieser Publikation vorausgegangen ist – problematisieren konnte.

Gérard Genette eröffnet sein elftes Kapitel in *Nouveau discours du récit* mit einer produktiven Anmerkung zum Begriff ‚Fokalisierung‘: „Ce n’était pas la peine de substituer à grands frais focalisation à point de vue pour retomber ainsi aussitôt dans la même ornière; il faut donc évidemment substituer à qui voit? la question plus large qui perçoit?“ (GENETTE 1983: 64). Die visuelle Perspektive (*qui voit?*) kann hierbei als schematisches Beispiel dienen – als Ausgangspunkt für eine komplexere Analyse, die das Wahrnehmungszentrum als Ganzes berücksichtigt: „Peut-être vaudrait-il donc mieux se demander, de manière plus neutre, où est le foyer de perception ? – ce foyer pouvant ou non (j’y reviendrai) s’incarner en un personnage“ (GENETTE 1983: 64). Luz Aurora Pimentel betont, wie wichtig die Differenzierungen Genettes für die Renovierung der literaturwissenschaftlichen Studien im Bereich der Narratologie gewesen sind. Sie problematisiert jedoch, dass das Modell von Genette allein auf den narrativen Modus des Diskurses gerichtet ist:

No obstante, en el modelo de Genette, la focalización queda restringida a la sola relación entre la historia y el discurso, y habría que recordar que *discurso* en esta bipartición analítica se refiere siempre al discurso *narrativo*. Es debido a esto que la relación está centrada, necesariamente, en las opciones de selección y restricción que se impone el *narrador* al narrar. Es evidente entonces que en este modelo sólo se aborda el problema de la perspectiva desde el solo discurso narrativo. Quedan así excluidas otras formas de discurso, cuyo modo de enunciación no sea estrictamente narrativo. (PIMENTEL 1998: 95)

Unsere Analyse im nächsten Abschnitt richtet sich demzufolge auf ein breiteres *narrative communication model*, wobei der folgende Standpunkt vertreten wird: „That a text is narrative implies that it verbally relates a story [...] which indicates a process of transmission from the author as addresser to the reader as addressee“ (LOTHE 2000: 11). Die Benutzung von ‚Wahrnehmung‘ statt ‚Perspektive‘ und ‚Erzählinstanz‘ statt ‚Erzählperson‘ bezieht sich ebenfalls auf einen medial breiteren Analyseversuch.

⁸ In Bezug auf diesen Punkt scheint mir außerdem die Erzählung *Acqua Aria Terra Fuoco* von Francesca Genti interessant. Das Opfer ist eine junge nigerianische Migrantin, die zur Prostitution gezwungen wird: „In Nigeria non avevo niente. Per questo la mia famiglia ha deciso di affidarmi al mare e al cielo. Sono partita con le altre. Con una ciocca dei miei capelli lo Stregone ha fatto il rito. Con un’unghia ha sigillato il patto: appartengo alla madame e devo ubbidirle. Le mie braccia, le mie gambe, i capelli, il seno, il ventre e tutti i miei sorrisi non sono più miei“ (GENTI 2013: 109). Auch die anderen Erzählungen in *Nessuna più* stellen mit Respekt die komplexen Lebenssituationen dar, die Frauen in einem sozial-ungleichen Status haben. Dadurch wird eine sozial-polarisierte Wahrnehmung der Gewalt gegen Frauen (und auch eine Homogenisierung!) vermieden.

3. Bericht und Fiktion: Das Opfer im Fokus

Im Jahr 2019 sorgte ein Artikel in der italienischen Tageszeitung *Il giornale* für Entrüstung über den Feminizid an Elisa Pomarelli. Insbesondere die Art und Weise, wie der Journalist Luca Fazzo über das Verbrechen berichtete, löste Stimmen des Protests aus. Bereits der reißerische Titel „Il gigante buono e quell'amore non corrisposto“ (Der gute Gigant und seine nicht erwiderte Liebe) provozierte eine irreführende Wahrnehmung der tatsächlichen Ereignisse.⁹ Fazzos Artikel, der eigentlich eine objektive Berichterstattung liefern sollte, eignet sich in unseren Augen ästhetische und narratologische Erzählmechanismen an (*furto*), um ein brutales Verbrechen in Form eines Märchens darzustellen. Das zeigt sich einerseits in der ‚märchenhaften‘ Beschreibung des Mörders als ‚gutes Monster‘, das plötzlich in einem affektiven *raptus* handelt und als ‚psychisch krank‘ beschrieben wird, was einem impliziten moralischen ‚Freispruch‘ gleichkommt.¹⁰ Dabei übernimmt er eine zwischen dem Opfer und dem Täter oszillierende interne figurale Fokalisierung als Wahrnehmungsraum für seine fiktional-anmutende Wiedergabe der Geschichte. Diese Fokalisierung wird im Folgenden untersucht.

Die Fokalisierung nach Nicole Mahne fragt danach, „welche Instanzen für die Wahrnehmungsinhalte verantwortlich sind. Durch wessen Sinnesorgane und durch wessen Gedankenleistung nimmt der Rezipient die fiktive Wirklichkeit wahr? Grundsätzlich können zwei Wahrnehmungszentren unterschieden werden: die *erzählergebundene* Fokalisierung und die *figurengebundene* Fokalisierung“ (MAHNE 2007: 38).

Die Instanz des Journalisten, die traditionell an eine externe (objektive) Perspektive gebunden ist, verwandelt sich in diesem Falle in eine (figurengebundene) Fokalisierung des Opfers und liefert eine inhaltlich positive Beschreibung des Mörders:

Ma a lei, a Elisa, Massimo aveva fatto vedere solo la sua faccia illuminata dal sole. Lei si era affezionata a quell'uomo con 18 anni più di lei, le mani come badili e il sorriso sempre pronto. Ne era nata una storia al confine dei sentimenti, dove era chiaro a tutti che lui era innamorato di lei, ma altrettanto chiaro che lei non ricambiava. (FAZZO 2019)

Danach wird durch eine *erzählergebundene* Fokalisierung zum ersten Mal das Wort Verbrechen/*crimine* benutzt, allerdings in Bezug auf die Handlung des Opfers:¹¹

Come se fosse un crimine avere solidarietà e affetto per un uomo senza pensare di volerli fare una famiglia e neppure avere una storia. 'Fisicamente gli faceva senso', dice la sorella. Ma Elisa è andata oltre la repulsione fisica, ha voluto stare accanto a quell'uomo brutto ma buono, con la passione come lei per i boschi e per la natura. (FAZZO 2019)

Aus einer narratologischen Perspektive erzählt der Bericht fast nichts von dem Leben, welches Elisa weggenommen wurde, ihre Identität bleibt damit im Schatten, vom Schweigen umhüllt, nicht erzählt. Auch wenn der Erzählmodus mehrmals Elisa als ‚Wahrnehmungszentrum‘ fokussiert, gewinnen dennoch die Geschichte und Identität ihres Mörders (durch Elisas eigene Stimme!) die Oberhand und der Diskurs des Täters rückt immer wieder in den Vordergrund. Ist dies die Art von Verantwortlichkeit beim Berichten, die die Gesellschaft und die Opfer und deren Angehörigen von den Medien erwarten können? Die Aufgabe, die im Bericht von Fazzo verfehlt wird, versuchte die Anthologie *Nessuna più* bereits einige Jahre zuvor

⁹ Die Zeitung *Nachrichten für Südtirol* hat mit dem Titel „Frauenmord erschüttert Italien“ ebenfalls den Feminizid bekannt gemacht (<https://www.stol.it/artikel/chronik/frauenmord-erschuettert-italien> [letzter Zugriff 02.09.2021]). Der etwa sensationslüsterne Ton des ‚Frauenmordes‘ lässt sich gut mit dem ‚märchenhaften‘ Ton „Gigante buono...“ konfrontieren.

¹⁰ Elena von Ohlen bietet in ihrem Beitrag in diesem Band eine ausführliche Beschreibung dieses Phänomens.

¹¹ „Ein Wechsel des Wahrnehmungszentrum kann zwischen Erzähler und Figur oder zwischen verschiedenen Figuren der diegetischen Ebene stattfinden, nicht immer ist die Identität des Fokalisierungssubjekts eindeutig zu bestimmen“ (MAHNE 2007: 38). Bei der Wahrnehmung des Opfers als ‚Verbrecherin‘ („Come se fosse un crimine avere solidarietà e affetto per un uomo senza pensare di volerli fare una famiglia“) ist nicht klar, ob das Fokalisierungssubjekt der Journalist/Erzähler ist oder das Opfer/Figur selbst. Aber bereits die Ausdrucksseite zeugt von einer Respektlosigkeit, die dem Opfer jede Würde nimmt.

aufzugreifen und zu erfüllen. Es geht darum, den Wörtern ihre angemessene Bedeutung, ihre Tragweite und ihre Kraft wiederzugeben.

Le parole devono essere utilizzate con scrupolo. Il significato non può pagare lo scotto dell'approssimazione, come spesso accade sui mezzi di diffusione mediatica, solo perché il titolo a effetto suscita scalpore e aumenta le vendite. Si deve imparare a usarle con cognizione, queste parole. In tale direzione hanno operato i nostri scrittori: hanno ricomposto il lessico conferendogli la precisione che gli spetta. (OLIVA 2013b: 10-11)

Durch das bewusste Fiktionalisieren in der Anthologie wurde ein Weg gefunden, um das zu erzählen, was die vermeintlich objektive, realitätsnahe und neutrale Berichterstattung nicht mehr leisten kann, weil sie sich selbst, um das sensationslustige Publikum anzusprechen, ‚unrechtmäßige‘ Fiktionalisierungsmechanismen aneignet. Ein exemplarisches Beispiel stellt die Erzählung *Io sono la chiesa* von Marilú Oliva vor, in der eine Kirche die Geschichte des Feminizids erzählt:

Molti depositano mazzi di fiori di fianco ai miei due gradini, ben presto il cemento sotto alla facciata si punteggia di lilla, bianco e altri colori tenui. Macchie di giallo e di verdino. Il profumo delle rose si irradia oltrel'olezzo delle bugie sottaciute. I passanti si avvicinano con cautela, affiggono biglietti al portale e ai muri, sopra vi hanno scritto frasi di affetto e di cordoglio, tutte dedicate a lei, la ragazza scomparsa diciassette anni fa, i cui resti hanno trovato ieri nel sottotetto, quaranta centimetri nella parte interna del soffitto. L'adolescente dal sorriso candido e dai sandali con la suola in gomma, quella che in una mattina d'autunno esitava, mentre qualcuno cercava di convincerla a seguirlo. (Oliva 2013c: 185)

Das Ziel dieses Beitrags war vor allem das (Übersetzungs-)Projekt *Nessuna più/Ni una más* vorzustellen, die Erfahrungen, die ich im Rahmen meiner Arbeit mit dieser Anthologie sammeln konnte, zeigen nur ein Beispiel eines viel größeren Diskussionsrahmens, in dem sich das Projekt positioniert und mit dem es verbunden ist.

Im Vergleich zu manchen medialen/journalistischen Erzählinstanzen, die auf irreführende Weise von Feminiziden berichten, stellten wir *Nessuna più* als Alternative für die Indifferenz gegenüber und die Falschdarstellung von Feminiziden vor. Mithilfe des narratologischen Begriffes ‚Fokalisierung‘ warfen wir einen kritischen Blick auf die Möglichkeiten und Grenzen der fiktionalen Verhandlung des Feminizids in Literatur und Medien. Die Frage nach der Verantwortlichkeit und der Ethik in beiden Medien bleibt bestehen und es ist nicht dieser der Rahmen, um ihr nachzugehen.

Wie das Projekt *Nessuna più* und die Übersetzung *Ni una más* zeigten, muss die Aufmerksamkeit, der Respekt und die Empathie immer auf der Seite des Lebens bleiben und mit bedachten Worten ausgedrückt werden. Die Rolle, die die Literatur und die Literaturwissenschaft dabei spielen, ist bei dem Phänomen des Feminizids ganz konkret: Nur dadurch kann Gewalt ohne Gewalt beschrieben werden.

¿Qué es la literatura? Algo, quizá lo único que puede describir la violencia sin generarla. Que nos ayuda a comprender sus mecanismos sin justificarla. Un suceder de palabras y emociones, de actos figurados y narraciones que nos permite reconocer la realidad que nos rodea, reportándola a mundos inexistentes o a situaciones más que cotidianas (GARGALLO 2017: 11).

Literaturverzeichnis

- BRUZZONE, Roberta: „Femminicidi Made In Italy: non chiamateli delitti passionali“, in: OLIVA 2013a: 13-21.
- CAPRARA, Giovanni/ORTEGA ARJONILLA Emilio: „La variación lingüística entendida desde un punto de vista traductológico y cultural (1): un viaje de ida y vuelta en la comprensión teórica y práctica de los fenómenos de variación“, in: Gerd WOTJAK (Hg.): *Variación lingüística, traducción y cultura* (Studien zur Romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation, Bd. 105), New York 2016, 125-156.
- FAZZO, Luca: „Il gigante buono e quell'amore non corrisposto“, in: *Il giornale* (08.09.2019), <https://www.ilgiornale.it/news/politica/gigante-buono-e-quellamore-non-corrisposto-1749912.html> (letzter Zugriff 30.03.2021).
- FERRARI, Ida: „Intorno a lei“, in: OLIVA (Hg.): 96-101.
- FERRI, Fabrizio/LORUSSO, Clara (Hgg.): *Ni una más: Cuarenta escritores contra el feminicidio* (Universidad Iberoamericana de León), México 2017.
- GARGALLO, Francesca: „Ni una asesinada más, ni una mujer menos. literatura para gozar del derecho a la vida“, in: FERRI/LORUSSO (Hgg.) 2017: 11-15.
- GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983.
- GENTI, Francesca: *Acqua Aria Terra Fuoco*, in: OLIVA (Hg.) 2013: 109-112.
- LOTHE, Jakob: *Narrative in Film and Fiction*, Oxford 2000.
- LORUSSO, Fabrizio: „Prólogo“, in FERRI/LORUSSO (Hgg.) 2017: 7-10.
- MAHNE, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung*, Göttingen 2007.
- MARAZZA, Marina: „Il trillo del diavolo“, in: OLIVA (Hgg.) 2013: 153-158.
- OLIVA, Marilù (Hg.): *Nessuna più: Quaranta scrittori contro il femminicidio*, Roma 2013. (OLIVA 2013a)
- OLIVA, Marilù: „Del perché“, in: OLIVA (Hg.) 2013: 7-11. (OLIVA 2013b)
- OLIVA, Marilù: „Io sono la chiesa“, in: OLIVA (Hg.) 2013: 184-189. (OLIVA 2013c)
- PIMENTEL, Luz Aurora: *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* (Siglo XXI/UNAM), México 1998.

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Freie Universität Berlin
Italienzentrum
Geschäftsführung
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin