

NICOLETTA MANDOLINI

Il femminicidio raccontato in Artemisia di Anna Banti e La Storia di Elsa Morante

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NICOLETTA MANDOLINI

Il femminicidio raccontato in Artemisia di Anna Banti e La Storia di Elsa Morante

L'entrata del termine *femminicidio* nel vocabolario italiano è fenomeno recente attestabile a partire dal 2009, anno successivo alla pubblicazione del saggio *Femminicidio*. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale (2008) con cui la giurista Barbara Spinelli ha introdotto nel contesto nazionale le principali teorie femministe sulla violenza omicida contro le donne. Sebbene il principio secondo cui l'uccisione della donna può essere considerata in quanto evento leggibile alla luce delle dinamiche di sopraffazione di genere attive all'interno di una società a matrice patriarcale sia il frutto di una riflessione teorico-politica condotta negli ultimi due decenni parallelamente all'adozione della categoria di *femminicidio*, la rappresentazione della violenza estrema contro l'alterità incarnata dal femminile non è fatto estraneo alla narrativa del Novecento italiano. Interessanti episodi di *femminicidio* compaiono, in particolare, in *Artemisia* (1947) di Anna Banti e in *La Storia* (1974) di Elsa Morante, opere cardine della letteratura al femminile del secolo scorso. L'intento del mio contributo è quello di analizzare le rappresentazioni – entrambe fuoriuscite dalla penna di autrici che, curiosamente, hanno intrattenuto con il femminismo un rapporto spesso problematico – degli 'omicidi passionali' della pittrice Annella De Rosa in *Artemisia* e della prostituta Santina in *La Storia* in riferimento alle teorizzazioni emerse dal recente dibattito italiano e internazionale sulla violenza di genere e il *femminicidio*.

L'entrata, all'interno del vocabolario italiano, del termine 'femminicidio' è fenomeno recente attestabile, secondo una ricerca effettuata da Matilde Paoli per l'Accademia della Crusca, a partire dal 2009, anno in cui il termine viene per la prima volta preso in considerazione dai curatori di un dizionario, il Devoto Oli.¹ L'introduzione del vocabolo in area italiana è da riferire al lavoro di traduzione e di adattamento concettuale dal contesto internazionale effettuato dall'avvocata e femminista Barbara Spinelli a partire dal 2006, data della pubblicazione *online* del fascicolo *Violenza sulle donne: parliamo di femminicidio*, redatto grazie al supporto dell'associazione Giuristi Democratici.² Il contributo di Spinelli non si è fermato, tuttavia, alla stesura del *booklet* e nel 2008 è uscito il libro *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*, la prima pubblicazione cartacea che in Italia si sia occupata del tema ed abbia, nello specifico, diffuso nella penisola le teorie femministe su violenza e omicidi connessi alla questione di genere prodotte in contesto anglofono e latinoamericano, nonché affrontato la questione terminologica legata al fenomeno.³

Primo ed indiscutibile riferimento considerato da Spinelli nella sua opera di importazione teorica è il volume di Jill Radford e di Diana D.E.H. Russell *Femicide: The Politics of Women Killing*, testo antesignano con cui viene formulato, sulla base di un termine già esistente all'interno del vocabolario inglese, il concetto di 'femicide' (traducibile con i vocaboli italiani 'femicidio'⁴ e 'femmicidio'), con il quale si indica qualsiasi forma di violenza misogina e patriarcale che risulti

¹ Cfr. M. PAOLI, *Femminicidio: i perché di una parola*, 28.06.2013:

<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/femminicidio-perch-parola> (ultima consultazione 14.03.2016).

² GIURISTI DEMOCRATICI. *Violenza sulle donne: parliamo di femminicidio. Spunti di riflessione per affrontare a livello globale il problema della violenza sulle donne con una prospettiva di genere*, 2006:

<http://files.giuristidemocratici.it/giuristi/Zfiles/20061005165857.pdf> (ultima consultazione 14.03.2016).

³ B. SPINELLI, *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*, Milano, Franco Angeli, 2008.

⁴ Proprio nell'accezione delineata da Russell, la Casa delle donne per non subire violenza di Bologna – centro antiviolenza che negli ultimi anni ha unito all'attività di assistenza un intenso lavoro di ricerca e di riflessione teorica sui temi della violenza di genere – utilizza il termine 'femicidio' all'interno dei suoi rapporti annuali sulle uccisioni sessiste di donne in Italia. Si veda a questo proposito il primo rapporto in cui compare il termine, S. GIARI-C. KARADOLE-C. PASINETTI-F. URSO-C. VERUCCI-A. PRAMSTRAHLER, *Femicidi nel 2009. Un'indagine sulla stampa italiana*, 8.03.2010:

https://femicidiodicasadonne.files.wordpress.com/2013/05/ricerca_femicidi_nel2009.pdf (ultima consultazione 14.03.2016).

nella morte di una donna.⁵ Altro importante lavoro sul tema menzionato da Spinelli è quello dell'antropologa e politica Marcela Lagarde Y De Los Rios, celebre per la sua lotta ai tristemente noti massacri di donne a Ciudad Juárez, centro urbano situato in corrispondenza della frontiera tra Messico e Stati Uniti. Nel corso della sua attività di contrasto, Lagarde ha iniziato ad usare il vocabolo spagnolo 'femicidio' ed ha proposto un allargamento semantico con il quale ha incluso nella categoria criminologica quegli atti che, pur non conducendo all'uccisione, sfociano in un'annichilimento fisico o psichico della donna nonché la discriminazione di genere sistemica praticata da Stato e istituzioni che esplicitamente o implicitamente avallano la violenza.⁶ La scelta operata dalla giurista italiana di adottare 'femminicidio' – termine che è chiaramente derivato dalla versione spagnola e che quindi rimanda all'accezione lagardiana – corrisponde perciò alla volontà di leggere il fenomeno come fatto eminentemente politico in cui l'uccisione della donna va direttamente ricondotta alle dinamiche sessiste che regolano la società in cui l'evento – solo parzialmente ascrivibile alla sfera dell'intimità relazionale – si manifesta.

A seguito dello sforzo teorico e linguistico di Spinelli, il vocabolo è apparso come slogan durante una manifestazione femminista contro la violenza di genere organizzata a Roma nel novembre del 2007⁷ ed è per la prima volta stato utilizzato nel corso di un processo penale: quello perugino per l'omicidio di Barbara Cicioni.⁸ A partire dal 2012, infine, la parola ha abbandonato la stretta nicchia del discorso politico femminista ed ha subito una vertiginosa crescita in termini di utilizzo entrando a far parte della lingua d'uso dopo essere stata adottata dalla stampa – cartacea, *online*, e televisiva – per identificare casi di violenza omicida commessi contro le donne.⁹

Il fatto che una categoria politica femminista come quella di 'femminicidio' sia stata accolta all'interno della sfera *mainstream* della comunicazione mediatica è, senza alcun dubbio, un'importante conquista per le attiviste e gli attivisti che si occupano di contrastare il fenomeno della violenza di genere. Inoltre, l'adozione del termine in ambito giornalistico è stata produttiva nella misura in cui ha reso esplicito il collegamento tra crimini di matrice sessista che erano precedentemente raggruppati sotto l'etichetta universalizzante di omicidio.¹⁰ Allo stesso tempo, tuttavia, nel momento in cui è entrato a far parte del panorama dell'informazione di massa, il vocabolo si è appiattito su un'accezione pressoché apolitica ed è spesso associato a una descrizione dei crimini semplicistica che tradisce una scarsa conoscenza delle teorizzazioni femministe sull'argomento. In particolare, si riscontrano delle incongruenze sul piano della rappresentazione del fenomeno e dei singoli episodi criminosi, come una fiorente letteratura sul tema ha già messo in evidenza.¹¹ Sul trattamento riservato al femminicidio nell'alveo della comunicazione mediatica ha preso parola, tra le altre, la giornalista Luisa Betti, la quale, nell'ambito del convegno

⁵ Cfr. J. Radford-D.E.H. Russell (a cura di), *Femicide: The Politics of Women Killing*, New York, Twayne Publishers, 1992, 7.

⁶ Cfr. M. LAGARDE Y DE LOS RIOS, *Femicidio*, in «Ciudademujeres», 12.05.2006:

<http://www.ciudademujeres.com/articulos/femicidio> (ultima consultazione 14.03.2016).

⁷ Cfr. A. BANDETTINI, *Violenza sulle donne. La strage delle innocenti*, in «La Repubblica», 21.11.2007.

<http://www.repubblica.it/2007/11/sezioni/cronaca/violenza-donne/violenza-donne/violenza-donne.html> (ultima consultazione 14.03.2016).

⁸ Cfr. SPINELLI, *Femminicidio...*, 165.

⁹ Cfr. PAOLI, *Femminicidio: i perché di una parola...*

¹⁰ Proprio questo era il fine, condiviso anche da Lagarde, dell'analisi femminista di Radford e Russell, intenzionata a dare voce e nome ad un'esperienza precipua della condizione femminile che era stata oscurata dalla classificazione normalizzante fallogocentrica. Cfr. *Femicide...*, 3.

¹¹ Si vedano a tale proposito C. BERTOLO, *La rappresentazione della violenza contro le donne dall'Europa all'Italia*, Padova, Cleup, 2011; C. GAMBERI, *L'alfabeto della violenza. Lo spettacolo Doppio taglio e la rappresentazione del femminicidio nei media italiani*, «Gender/sexuality/italy», 2 (2015), 149-65; E. GIOMI, *Neppure con un fiore? La violenza sulle donne nei media italiani*, in «Il Mulino», 6 (2010), 1001-09; ID., *Il femminicidio nelle relazioni intime: analisi quantitativa del fenomeno e della sua rappresentazione nei TG italiani*, in S. Magaraggia-D. Cherubini (a cura di), *Uomini contro le donne? Le radici della violenza maschile*, Torino, UTET, 2013, 131-49; E. GIOMI, *Tag femminicidio. La violenza letale contro le donne nella stampa italiana*, in «Problemi dell'informazione», 3 (2015), 549-74.

Covenezione di Istanbul e Media tenutosi a Roma il 24 settembre 2013, ha fatto riferimento alla narrazione della violenza come a un aspetto da considerare centrale per il lavoro di contrasto a un fenomeno che trae linfa vitale dal perpetuarsi dall'ordine culturale e simbolico patriarcale. Per citare direttamente Betti:

Quando ho cominciato a monitorare l'informazione italiana con un "occhio di genere", e occupandomi già di violenza su donne e minori, ho visto che malgrado in Italia l'80% della violenza fosse violenza domestica e malgrado la maggior parte degli autori di femmicidio fossero membri maschi della famiglia italiana (mariti, fidanzati, ex o partner respinti), di cui solo il 10% con problemi psichici accertati, si parlava sempre di "raptus, infermità mentale, gelosia, delitto passionale, stress dovuto al lavoro o alla perdita del lavoro", e si tracciava un profilo della donna che ricalcava stereotipi comuni, quasi a suggerire una complicità della donna stessa la quale, avendo provocato, tradito, esasperato, respinto l'uomo, si era ritrovata uccisa.¹²

Come emerge dalla breve ma densa analisi della giornalista, sono prevalentemente due le problematiche che riguardano l'abbozzo giornalistico dei femminicidi. Da una parte la doppia vittimizzazione della persona che subisce violenza attraverso l'impiego di strategie narrative che colpevolizzano la donna – siamo qui, per usare un'espressione introdotta dai femminismi anglofoni, nella sfera del *victim blaming* –¹³ o che, all'opposto, ne sopprimono la soggettività¹⁴ attingendo ad un immaginario stereotipato in cui il femminile sembra non poter prescindere dall'essere rappresentato come oggetto inerme e passivo.¹⁵ Dall'altra la classificazione dei crimini come 'omicidi passionali' commessi da soggetti devianti o psicotici alieni rispetto al resto della società.¹⁶ Nel caso di entrambe le modalità descrittive, si contraddicono implicitamente i principi politici che si trovano alla base del discorso femminista sul femminicidio: *in primis* il contrasto di una pratica – quella della violenza letale – che si costituisce proprio come attentato all'*agency* femminile nonché come soppressione totale e definitiva della soggettività della donna, *in secundis* il riconoscimento della violenza di genere come fatto generato da dinamiche e comportamenti discriminatori interni, non alieni o esterni, alla società patriarcale.¹⁷

Anche alla luce di questo breve resoconto, risulta chiaro che le pratiche discorsive sono un fattore essenziale nell'analisi del reale impatto che l'introduzione del vocabolo 'femminicidio' può avere a livello socio-politico per un cambiamento che possa dirsi coerente rispetto alla teoria femminista che lo stesso termine ha prodotto. Se, foucaultianamente, si intende il discorso come

¹² L. BETTI, *Violenza e media: non basta essere brave persone e bravi giornalisti*, in «La ventisettesima ora», 26.09.2013: <http://27esimaora.corriere.it/articolo/violenza-e-media-non-basta-essere-brave-persone-e-bravi-giornalisti/> (ultima consultazione 14.03.2014).

¹³ Si veda su questo tema M. MEYERS, *News Coverage of Violence Against Women. Engendering Blame*, Thousand Oaks-London-New Delhi, Sage, 1997, 61-64.

¹⁴ Per ulteriori indagini su questo punto si veda GAMBERI, *L'alfabeto della violenza...*, 149.

¹⁵ Si riproduce, a questo riguardo, il paradosso dell'alterità che segna la condizione della donna e il suo rapporto con il discorso patriarcale: la donna, debeauvoirianamente considerata 'altro' rispetto alla soggettività universale maschile, subisce un processo di oggettificazione venendo deumanizzata per presunti comportamenti esterni alla sfera della moralità patriarcale o, di converso, esautorata di qualunque soggettività tramite il ricorso alla simbologia della vittima. Per un'analisi della rappresentazione delle donne come vittime 'per bene' o 'per male', ivi, 159-61.

¹⁶ A ulteriore conferma si veda su questo punto GIOMI, *Neppure con un fiore?...*, 1007.

¹⁷ Nonostante i problemi appena riportati permangano, vanno riportati alcuni importanti sforzi che vanno nella direzione di un cambiamento della rappresentazione del femminicidio nei media. Il più importante tra questi è sicuramente quello portato avanti da Gi.U.Li.A (Giornaliste Unite Libere e Autonome) che da anni richiede il rispetto di un codice etico da parte di tutte le giornaliste e i giornalisti che si occupino di casi di violenza di genere. Sull'attività di Gi.U.Li.A si consulti il *link* http://giulia.globalist.it/Detail_SimplePage_Results?ID=127&luid=111 (ultima consultazione 15.03.2016).

l'insieme di quelle pratiche che, attraverso il ricorso a vari tipi di linguaggio, si configurano in asserzioni da ricondurre ad un preciso nucleo tematico¹⁸ e si considerano tali pratiche imprescindibili ai fini della conservazione o sovversione dei rapporti di potere interni alla società,¹⁹ chiamare in causa un'altra area della sfera discorsivo-comunicativa che, come quella della scrittura cronachistica, ha dimostrato interesse per il fenomeno, quella della narrazione letteraria, può forse risultare proficuo. Facendo riferimento a teorie di area post-strutturalista, come (oltre la già menzionata teoria foucaultiana) quella narratologica sviluppata da Hayden White, che propongono un superamento della distinzione tradizionale tra fattualità e finzionalità per considerare il testo – sia esso giornalistico, storico o letterario – sempre nei termini di una composizione narrativa che interpreta e rielabora il reale, l'intento del mio intervento è quello di leggere due testi cardine della scrittura al femminile nel Novecento italiano – *Artemisia* di Anna Banti e *La Storia* di Elsa Morante – per valutare il contributo che la produzione letteraria può apportare al discorso attorno a una problematica sociale quale la violenza contro le donne.²⁰ Entrambe le opere presentano infatti il femminicidio tra i temi di trattazione, anticipando a livello temporale le teorizzazioni su un fenomeno che oggi siamo erroneamente abituati a considerare in termini emergenziali ma che, come sostenuto da Radford e Russell, è in realtà endemico e vecchio come il patriarcato.²¹ Al contempo sarà interessante notare come la stessa rappresentazione della violenza letale di genere sia nei due testi una *mise en abîme* tramite cui riflettere, metanarrativamente, sull'idea di letteratura come strumento di contrasto all'oppressione del potere egemone che si serve di narrazioni semplificatrici e lineari al fine di marginalizzare categorie subalterne e appiattare la complessità del reale.

Artemisia, il più noto tra i lavori di Anna Banti utilizza il *topos* della violenza contro le donne come appiglio metaforico attraverso cui indagare l'oppressione della soggettività femminile all'interno della società patriarcale. Come la critica ha da più parti notato,²² l'opera si costituisce non semplicemente come romanzo storico di denuncia ma, soprattutto, in quanto racconto sessuato alternativo attraverso cui, in una complessa operazione dialogica tra voce autoriale e personaggio storico/finzionale,²³ riacreare spazio espressivo per la donna esclusa dallo scenario della trattazione storiografica. Oltre al noto stupro di Artemisia Gentileschi da parte di Agostino

¹⁸ Cfr. M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 153 (trad. it. Di Giovanni Bogliolo, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, BUR, 2015, 157).

¹⁹ Cfr. ID., *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Éditions Gallimard, 1971 (trad. it. di Alessandro Fontana, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi, 2004, 4-5).

²⁰ Parallelemente, una lettura dei due romanzi mediata dalle teorie contemporanee sul femminicidio può forse considerarsi utile per illuminare alcuni angoli dei testi rimasti ancora oscuri o poco sondati dalla critica.

²¹ Cfr. *Femicide...*, 25.

²² Si vedano a questo proposito L. AIELLO, *Looking at the 'Crack'd Mirror': Narratives of Restoration and Anticipation in Grazia Deledda's La madre and Anna Banti's Artemisia*, in «Journal of Narrative Theory», 42 (2012), 1, 21-45: 33-34; S. CRAIG, *Translation and Treachery: Historiography and the Betrayal of Meaning in Anna Banti's Artemisia*, in «Italica», 87 (2010), 4, 602-18: 603-04; C. DE SANTI, *Between Novel, Biography and Autobiography: the Father-Daughter Relation in Anna Banti's Artemisia*. In I. Raluca Larco-F. Cecchini (a cura di), *Italian Women and Autobiography. Ideology, Discourse and Identity in Female Life Narratives from Fascism to Present*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011: 37-38; D. HELLER, *History, Art and Fiction in Anna Banti's Artemisia*, in S. L. Aricò (a cura di), *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, 44-60: 46; A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, 86; S. SCARPARO, *Artemisia: the Invention of a 'Real' Woman*. In «Italica», 79 (2002), 3, 363-78: 364.

²³ Si fa qui riferimento alla costante conversazione, utilizzata da Banti come stratagemma narrativo, tra la sua stessa voce narrante e quella della protagonista dell'opera, personaggio plasmato sulla figura della pittrice barocca Artemisia Gentileschi.

Tassi con cui si apre l'opera, Banti inserisce nel romanzo un caso di delitto d'onore:²⁴ quello di Annella De Rosa, pittrice napoletana realmente esistita che nel romanzo viene uccisa per presunto adulterio dal marito dopo anni di sevizie subite sempre per motivi di gelosia. Il personaggio di Annella viene presentato nel testo come *alter ego* identitario di Artemisia, la quale riconosce nella collega la sua stessa condizione di svantaggio – entrambe sono donne in un ambiente, quello dell'arte nell'Italia del Seicento, a forte dominazione maschile. Tale processo di identificazione si produce anche sulla base della comune esperienza di abuso che, nella sua forma duplice di aggressione sessuale e di maltrattamento domestico, si configura, in anticipazione delle teorie femministe sulla violenza di genere,²⁵ come nucleo tematico attorno al quale instaurare una connessione ideale tra le due donne.

Sullo sfondo di un ricevimento di artisti, l'incontro tra Artemisia e Annella è descritto nei termini di una sfida tra donne che si contendono una posizione di privilegio all'interno del circuito pittorico napoletano, competizione la quale, tuttavia, viene avallata solamente dalla seconda. La protagonista, dal canto suo, si dimostra interessata ad instaurare un rapporto di complicità con la giovane artista, fino a fornire su Annella commenti di affezionata stima e compassione che contrastano apertamente con la rappresentazione di donna «barbara e seduttrice»²⁶ evocata nel testo come proiezione dell'immaginario comune.

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.²⁷

In questo passaggio, la soggettività della donna è completamente riconosciuta e apprezzata (è 'talentuosa', 'una perla' che splende in raffronto alla brutalità dell'uomo) e nessun giudizio di ordine morale sul presunto comportamento provocante di Annella è offerto – nonostante nel testo sia fatta esplicita menzione al comportamento adultero²⁸ della pittrice – a giustificazione degli atti del marito. Nell'affrontare il delicato tema della violenza coniugale riconoscendo alla collega totale rispetto della sua dignità di persona, la protagonista fornisce qui una descrizione di Annella che non ricorre alla tecnica descrittiva della doppia vittimizzazione pur risultando efficace nel sottolineare il meccanismo di sopruso a cui la donna è soggetta. Ed è proprio sulla base del riconoscimento di un'identità in bilico tra il rischio costante della reificazione (il quale trova il suo correlativo oggettivo nell'esposizione alla violenza) e l'affermazione della propria autonomia di soggetto che, nonostante il rifiuto della stessa Annella di prendere parte all'alleanza, Artemisia instaura con l'artista una sorellanza mentale ideale mai prodottasi nella realtà dei fatti:

Annella che dipinge come un maestro, ma giostra fra gli amanti sotto la minaccia del pugnale, e il marito la fa volar come uno straccio da un capo all'altro della casa, e lei s'impiastra i lividi col gesso e non ci pensa. E Artemisia stessa, dopo tanto orgoglio, a chi s'è dovuta appoggiare, confidare, assoggettare? Uomini, uomini di poco conto.²⁹

Nell'individuare la sua stessa situazione di costante dipendenza dal sostegno maschile come speculare alla spirale di violenza patriarcale in cui l'artista napoletana è intrappolata, Artemisia

²⁴ Sul delitto d'onore, pratica di uccisione del coniuge che, interessando prevalentemente vittime di genere femminile, è interpretabile come forma di femminicidio, si veda M. CAVINA, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, Roma-Bari, Laterza, 2011: 185-210.

²⁵ Non è un caso la scelta, da parte di Jill Radford, di collocare il femicidio – l'atto violento di cui sarà vittima Annella come risultato di una ripetuta violenza maritale – all'interno di quello che Liz Kelly definisce 'continuum of sexual violence', un insieme di pratiche connesse tra le quali emergono lo stupro e la violenza domestica. Cfr. *Femicide...*, 3-4.

²⁶ A. BANTI, *Artemisia*, Milano, Rizzoli, 1989, 99.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. Ivi, 101.

²⁹ *Ibidem*.

riconosce la violenza domestica subita da Annella in quanto pratica che si iscrive in un più vasto meccanismo sociale di prevaricazione. Sempre in questo senso, l'abuso fisico è valutato nei termini di un atto politico: è gesto che, all'interno di una società a dominazione patriarcale, impedisce alla donna di negoziare la propria indipendenza, di costruire la propria soggettività femminile, di emanciparsi dal controllo maschile. Gli stessi maltrattamenti si traducono, nell'opera di Banti, nell'omicidio della donna, evento che segna, in base alle contemporanee teorie femministe sull'argomento, l'estremo atto di annichilimento o soppressione dell'*agency* femminile. Il processo di erosione identitaria che, partendo dalla violenza maritale, capitola nel delitto di Annella funziona come riproposizione in termini figurati della rimozione della donna dalla sfera della narrazione storica: la violenza fisica funge, a tale proposito, da metafora che illumina una violenza più sottile e nascosta, quella del discorso.

Il femminicidio di Annella, tuttavia, è contrastato da Artemisia stessa, la quale, all'interno delle dinamiche finzionali del racconto, utilizza lo strumento della rappresentazione visuale e pittorica al fine di riconsegnare alla collega la voce che la violenza – quella esplicita dell'assassinio così come quella implicita della narrazione patriarcale – le aveva sottratto. Sul finire del romanzo, descritta mentre dipinge, a Londra, il famoso *Autoritratto come allegoria della Pittura*, la protagonista riconosce nei lineamenti della donna riprodotta sulla tela non le sue proprie fattezze³⁰ ma quelle di Annella De Rosa. Come acutamente sostenuto da Deborah Heller l'operazione di Artemisia in questo passaggio del testo è finalizzata alla ri-creazione di uno spazio per Annella all'interno della storia dell'arte, intento che si sovrappone a quello della stessa Anna Banti di comporre una storia tramite cui riaffidare voce alla figura di Gentileschi messa a margine dalla storiografia dell'arte di matrice fallocentrica.³¹ Ampliando questa prospettiva guardando nello specifico al tema del femminicidio, i lavori di Artemisia e quello speculare di Banti, si costituiscono come dispositivi discorsivi alternativi tramite cui ristabilire il diritto a quella soggettività femminile che è allo stesso tempo *target* della violenza patriarcale e strumento di resistenza per la sua destituzione. Proponendo una virtuale riconnessione nella rete delle relazioni tra donne, l'autrice si dedica quindi al tentativo di sovvertire, per via di un'operazione che si attua sul livello della creazione artistica, l'equazione tra violenza di genere e silenzio femminile: la redistribuzione della parola inaugurata dalla voce narrante nei confronti di Artemisia si trasferisce infatti fino ad includere la figura di Annella, compiendo un percorso di progressiva riesumazione di esperienze esistenziali e di modelli sempre più profondamente seppelliti sotto la coltre dell'omertà maschile. Il risultato è un quadro di ideale alleanza al femminile simile a quello dipinto da Artemisia per Annella descritto in questo passaggio:

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. [...] Alla radice, i suoi capelli s'irrigidiscono sebbene sia tanto tranquilla, tanto contenta del suo lavoro. 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.³²

Il lavoro della pittrice assurge qui ad atto dalle precise connotazioni politiche in cui il sentimento di sorellanza si costituisce come fulcro dal quale scaturisce l'esercizio della memoria,

³⁰ Il fatto che l'opera sia, come suggerisce il titolo, un autoritratto è quanto stabilito dalla critica dell'arte nell'ambito di realtà storica che Banti prende a riferimento. La stessa decisione di ribaltare, con gli strumenti del discorso finzionale, tale dato è segno del lavoro di revisione narrativa che l'autrice intende effettuare con la redazione del romanzo.

³¹ Cfr. HELLER, *History, Art and Fiction in Anna Banti's Artemisia...*, 57-58.

³² BANTI, *Artemisia...*, 180.

quest'ultima intesa, come suggerito da Tzvetan Todorov,³³ in quanto pratica di resistenza ad ogni tipo di assolutismo, ivi incluso, potremmo dire, quello patriarcale che per secoli ha oscurato l'esperienza delle donne.³⁴ Ecco quindi che la finzione – narrativa nel caso di Banti, pittorica nel caso di Artemisia – è l'ambito all'interno del quale è possibile ricollocare un dato di realtà, quale la presenza delle donne nel mondo della pittura e la loro tenacia nel contrastare la discriminazione di genere, che la narrazione (in questo caso storica) dei fatti ha cancellato.

Se *Artemisia* di Anna Banti è testo che, nonostante le dichiarazioni antifemministe dell'autrice,³⁵ tradisce una propensione alla denuncia della condizione femminile di carattere quasi militante,³⁶ come dimostra anche la profonda sensibilità riscontrabile nella descrizione della soggettività della vittima di femminicidio, *La Storia* di Elsa Morante si contraddistingue per un approccio verso la questione femminile e, di riflesso, verso il fenomeno della violenza di genere che, se da una parte sembra confermare la notoria morantiana avversione nei confronti dei movimenti delle donne,³⁷ dall'altra presenta un assetto discorsivo capace di offrire un'illuminante prospettiva sul fenomeno femminicida e sulle modalità della sua rappresentazione. *La Storia* – romanzo strutturato sull'incastro di narrazioni minime le quali, in base all'ideologia che sottende l'opera, sono incaricate di decostruire l'assetto monolitico, universalizzante e, per questo, semplificatorio che caratterizza, per Morante, la narrazione storica –³⁸ si apre, come *Artemisia*, con una scena di violenza sessuale. Lo stupro subito dalla protagonista Ida da parte del giovane soldato tedesco di stanza a Roma, Gunther, funge da prologo per le disavventure della stessa Ida e di Useppe, il bambino nato dall'abuso carnale, e si configura come la prima di una serie di rappresentazioni di violenza sessista introdotte dall'autrice nella narrazione in qualità di aneddoti o eventi paralleli. Tra questi emergono in particolare due episodi: il ripetuto stupro di Mariulina e di sua madre da

³³ Cfr. T. TODOROV, *On the Uses and Abuses of Memory*, in H. Marchitello (a cura di), *What Happens to History: the Renewal of Ethics in Contemporary Thought*, Londond, Routledge, 2014, 11-12.

³⁴ Si pensi, per fare riferimento al tema della memoria, all'importanza che questo ricopre nel romanzo *Le donne muoiono* (1951), opera in cui Banti immagina uno scenario futuristico in cui alle donne non è garantita l'immortalità di cui godono gli uomini, un'immortalità guadagnata proprio attraverso l'esercizio della memoria che al genere femminile è precluso.

³⁵ Si veda, ad esempio, quanto risposto da Banti a Sandra Petrigiani in un'intervista: «Eppure lei ha sempre difeso la causa delle donne, nei libri come nella vita. Perché si urta tanto se le danno della femminista? Perché il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne. E le dirò questo: le donne sono cattive verso le altre donne. Sono invidiose. Non sopportano che l'altra si distingua in qualcosa. Le sembra femminismo questo?» (S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milano, La tartaruga, 1996, 106).

³⁶ Non è un caso che, oltre a questa, molte siano le interpretazioni in chiave femminista dell'opera. A titolo esemplificativo veda E. GIANINI BELOTTI, *Anna Banti e il femminismo*, in E. Biagini (a cura di), *L'opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi (Firenze, 8-9 maggio 1992), 1997, 111-17: 113.

³⁷ Il rapporto dell'autrice romana con i movimenti dell'epoca è ben più problematico di quello, già in sé controverso, manifestato da Banti. Oltre a chiare esternazioni con le quali la scrittrice ha esplicitato la sua reticenza nei confronti del femminismo, più volte considerato alla stregua di un dogma del quale diffidare, traspare una denuncia implicita della condizione femminile che tuttavia non risulta propositiva, schiacciata com'è all'interno dell'ordine ideologico tendenzialmente pessimista che caratterizza la scrittura morantiana, o che spesso cela la sua tendenza alla sovversione dietro a rappresentazioni che possono apparire finanche sessiste. Emblematico e, in questo senso, il dibattito critico sulle connotazioni da attribuire ai personaggi femminili morantiani; a titolo esemplificativo per valutare le due opinioni contrastanti si vedano le analisi di *La Storia* proposte in L. RE, *Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's La Storia*, in «Italice», 70 (1993), 3, 361-75: 365 e M. JEULAND-MEYNAUD, *Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante*, in «Annali d'italianistica», 7 (1989), 300-24: 305-07.

³⁸ Ha notato Hanna Serkovska che Morante rifiuta la concezione hegeliana della storia come entità trascendente e considera, in termini che alla luce di riflessioni recenti possiamo definire poststrutturalisti, la storia come testualità paragonabile ad altri tipi di narrazione. Si veda H. SERKOVSKA, *About One of the Most Disputed Literary Cases of the Seventies: Elsa Morante's La Storia*, in M. Jansen-P. Jordão (a cura di), *The Value of Literature in and after the Seventies: the Case of Italy and Portugal*, Utrecht, Italianistica Utrechtiana, Studies in Italian Language and Culture, 2006, 372-86: 379-82.

parte di un battaglione di tedeschi che poi uccideranno le due donne e la storia d'amore e morte di Santina e Nello D'Angeli, una vecchia prostituta e il suo giovane protettore.

Ognuno dei casi di violenza di genere creati dalla penna morantiana in *La Storia*, più che il tema del riscatto della soggettività femminile che è il punto essenziale della narrazione bantiana in *Artemisia*, presenta la tendenza a ritrarre i rapporti di potere su cui le gerarchie sociali – tra le quali spiccano quelle di genere – si costruiscono dando origine a fenomeni di dominazione. Proprio tale propensione rende problematici i sovraccitati passaggi dell'opera, i quali appaiono controversi e, in alcuni casi, finanche politicamente scorretti per via della reazione di semi-condiscendenza che interessa i personaggi femminili vittima di abuso.³⁹ Come nel caso dell'episodio di Nello e Santina – uno dei pochi del romanzo non ancora analizzati dalla critica su cui, anche per questa ragione, il presente contributo di focalizza – Morante tradisce inoltre un interesse a sondare la figura del carnefice e ad umanizzarne le fattezze che, pur apparendo controverso, è in realtà operazione discorsiva in linea con le teorie femministe nella misura in cui risulta utile alla decostruzione dell'idea del colpevole come soggetto deviato che abbiamo visto essere il fulcro anche di alcune semplificazioni narrative contemporanee sul femminicidio.

Proprio a questo proposito, la modalità rappresentativa adottata da Morante per il femminicidio di Santina coincide con l'utilizzo di una tecnica giustappositiva grazie alla quale la voce della narratrice onniscente⁴⁰ si affianca ai rapporti redatti da stampa e inquirenti che indagano sul crimine. L'adozione di questa strategia ha come effetto una lampante comparazione tra la raffigurazione semplicistica degli eventi offerta dalla cronaca (un modalità discorsiva assimilabile, nell'economia narrativa del romanzo, a quella storica) e una più particolareggiata e problematica descrizione del medesimo evento fornita dalla narratrice. Una differenza significativa può essere osservata, in particolare, nel ritratto dell'assassino e nelle spiegazioni sul movente del crimine. Da una parte, la stampa pubblica fotografie in cui Nello rispecchia l'iconografia del delinquente: «Scuro, sporco di barba nonostante la data festiva, con la fronte bassa e gli occhi da cane rabbioso, era proprio quello che si dice 'una faccia da galera'».⁴¹ Allo stesso modo, la polizia, nella sua istruttoria, etichetta l'uomo come «amorale, incapace, d'intelligenza sotto il normale e privo di freni inibenti»,⁴² effettuando un'operazione di riduzione del femminicida alla categoria del disadattato il cui comportamento non ha nulla a che vedere con l'impianto etico della società in cui vive. Dall'altra parte, la narratrice esamina il crimine a fondo e ricostruisce il complesso *background* esistenziale di Nello, nonché la sua difficile relazione con Santina. Ciò che emerge da tale resoconto è una personalità che, sebbene indubbiamente problematica ed emarginata in seguito ad un'infanzia trascorsa in orfanotrofio a causa dell'abbandono da parte della madre,⁴³ è ossessionata dall'idea di normatività. I termini 'normale' e 'normalità' ricorrono almeno in tre occasioni nel corso della descrizione della mentalità del personaggio e sono spesso associati ad esternazioni di violenza da parte dell'uomo, ad indicare

³⁹ È il caso di Ida, la quale subisce il doppio stupro di Gunther sprofondando in uno stato di incoscienza all'interno del quale riscopre la pienezza del proprio corpo sessuato; ma è anche il caso di Mariulina, la cui ingenua ed eccitata partecipazione ai crimini che la vedono vittima è fatto eticamente controverso. Si veda, per quanto riguarda il primo caso, l'interessante analisi di L.M. ORAM, *Rape, Rapture and Revision: Visionary Imagery and Historical Reconstruction in Elsa Morante's La Storia*, in «Forum Italicum», 37 (2003), 2, 409-35.

⁴⁰ La critica ha ampiamente constatato la specifica appartenenza al genere femminile della voce narrante dell'opera. Si veda RE, *Utopian Longing...*, 361; C. DELLA COLETTA, *Fiction and Women's History: Elsa Morante's La Storia*, in *Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1996, 117-51: 125; G.L. LUCENTE, *History and the Trial of Poetry: Everyday Life in Morante's La Storia*, in *Beautiful Fables. Self-Consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*, Baltimore and London, The John's Hopkins University Press, 1986, 246-65: 258.

⁴¹ E. MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995, 423.

⁴² Ivi, 425.

⁴³ La madre, non casualmente, è una prostituta come Santina. Per un'analisi psicanalitico-femminista sulla coincidenza tra figura della vittima e figura materna nell'immaginario del femminicida si veda L. MELANDRI, *Amore e violenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, 97-101.

come la violenza sia per Nello una reazione conservativa contro ciò che egli considera irregolare o estraneo rispetto alla sua realtà di sopraffazione e dominazione:

Prima d'incontrare Santina, Nello D'Angeli s'era dato la sua propria spiegazione: il mondo è un ambiente, dove tutti sono nemici di Nello D'Angeli. La sola riscossa di lui contro di loro, la sua *normalità* per adattarsi, è l'odio. Adesso l'esistenza di Santina è un frammento di materiale estraneo, che gli stravolge il mondo e fa girare in folle la sua mente ottusa.⁴⁴

Proprio sulla base di questa logica, Nello aggredisce un compagno dell'orfanotrofio il quale manifesta propensioni omosessuali che, da parte di un maschio, non sono accettabili:

Da ragazzetto, accadde a volte che un qualche suo compagno dell'istituto, figlio abbandonato suo pari, gli si infilò vicino dentro al letto, facendogli carezze e anche bacetti, o tentò di appartarsi con lui. Ma lui aveva saputo che ciò non era *normale*; e siccome ci teneva ad essere un maschio *normale*, furibondo respinse quelle carezze coi pugni.⁴⁵

Per le stesse ragioni Nello uccide Santina, l'incarnazione di quell'amore che lui, come protettore di una prostituta, non dovrebbe nutrire:

Da parte di un giovane, sfruttare una vecchia zòccola, a lui risultava *normale*; ma *non così* amarla. E invece, la realtà inammissibile era questa: che, a suo modo, lui era innamorato di Santina.⁴⁶

Al fine di essere parte di una società competitiva in cui tutti sono nemici l'uno dell'altro, Nello si adatta al sistema implicito della sua comunità d'appartenenza in cui l'oppressione sessista, l'aggressività virile, e l'odio nei confronti dell'altro sono riconosciuti come attitudini ordinarie. In base a ciò che si evince dalla descrizione della narratrice il crimine è qui un atto perfettamente inscrivibile nella sfera concettuale della normatività sociale: come la riflessione femminista sul tema ha notato,⁴⁷ l'atto del femminicidio non è il risultato di un comportamento antisociale, psicotico o deviato; al contrario, è interpretabile in quanto azione che origina dall'assimilazione di quelle pratiche di dominazione, discriminazione sessista e ossessione eteronormativa che caratterizzano i sistemi patriarcali.

L'operazione di Morante in questo passaggio di *La Storia* è illuminante non solo per la ricca e problematizzata descrizione del crimine come emanazione di un ordine di valori interno alla sfera sociale in cui si iscrive, ma anche per la riflessione implicita sulla capacità del discorso cronachistico e di quello letterario di indagare e, conseguentemente, di denunciare fenomeni di realtà. Alla base del ragionamento morantiano risiede il riconoscimento del 'fatto', la sfera tradizionale di afferenza della scrittura giornalistica (e, allo stesso modo, di quella storica) come procedimento narrativo che non intrattiene necessariamente un legame di verità con l'evento che si propone di descrivere. Se infatti, come implicitamente enunciato anche dal lavoro di Banti e teorizzato dal narratologo Hayden White, ci si avvicina al resoconto fattuale degli eventi nei

⁴⁴ MORANTE, *La Storia*, ..., 429. Corsivo mio.

⁴⁵ Ivi, 426. Corsivi miei.

⁴⁶ Ivi, 435. Corsivi miei.

⁴⁷ La ricerca sociologica che si è occupata del fenomeno ha notato come il femminicidio sia, rispetto agli altri tipi di omicidio, un crimine che viene più comunemente commesso da soggetti che non hanno sperimentato situazioni di devianza in età infantile così come in età adulta. Si veda R. EMERSON DOBASH-R.P. DOBASH-K. CAVANAGH-R. LEWIS, *Not an Ordinary Killer – Just an Ordinary Guy. When Men Murder an Intimate Woman Partner*, in «Violence Against Women», 10 (2004), 6, 577-605. A livello femminista, inoltre, si ribadisce la necessità di considerare il problema in termini culturali e strutturali piuttosto che come devianza, al fine di conservare l'approccio politico e progressista che l'iniziale riflessione sul tema includeva. Cfr. C. Karadole-A. Pramstrahler (a cura di), *Femicidio, corredo culturale. Dati e riflessioni intorno ai delitti per violenza di genere. Anno 2011*, Bologna, Casa delle donne per non subire violenza, 2012, 72.

termini di una costruzione narrativa – la quale seleziona, riassume e concatena in base ad un sostrato sempre etico-ideologico – discorsivamente sovrapponibile alla categoria del racconto che tradizionalmente pertiene alla letteratura,⁴⁸ *Artemisia e La Storia* possono essere interpretati come il tentativo di restituire con un'esposizione scopertamente soggettiva e finzionale parte della realtà che la cronaca storiografico-giornalista occulta e ha occultato.

Se, in questo senso, non è più proficuo guardare a fatto e finzione in termini di opposizione binaria – fatto tra l'altro confermato da tendenze più o meno recenti che interessano la narrativa italiana –⁴⁹ non stupisce che la letteratura possa restituire, come nel caso di Banti e Morante, un'immagine veritiera e sfaccettata di fenomeni sociali complessi. Tanto più può farlo nel momento in cui indaga l'evento contrastando e rifiutando quei criteri di presunta oggettività universalizzante e di linearità semplificativa che, seguendo una riflessione proposta da Edgar sulle implicazioni etiche in campo cronachistico,⁵⁰ costituiscono l'aspetto problematico di narrazioni giornalistiche le quali, facendo affidamento a criteri di presunta oggettività, si sottraggono al confronto dialettico finendo così per generare una violenza discorsiva implicita nociva tanto quanto quella esplicita del femminicidio stesso.

⁴⁸ Cfr. H. WHITE, *The Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The John's Hopkins University Press, 1978, 84.

⁴⁹ Si veda a questo proposito C. BOSCOLO-S. JOSSA, *Finzioni metastoriche e sguardi politici della narrativa contemporanea*, in C. Boscolo-S. Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014, 15-67.

⁵⁰ Cfr. A. EDGAR, *Objectivity, bias and truth*, in A. Belsey-R. Chadwick (a cura di), *Ethical Issues in Journalism and the Media*, London and New York, Routledge, 1992, 112-29: 126-28.