

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232276>

Scritture della vergogna Il detto e il non detto nella rappresentazione letteraria della violenza sessuale

Nora Moll

Abstract • La rappresentazione letteraria dell'abuso sessuale ha da sempre dovuto fare i conti con le norme e con l'immaginario di una cultura che, anche nel caso di quella europeo-occidentale, non ha saputo configurarsi altrimenti che patriarcale e sessista. Attraverso il detto e il non detto, nella caratterizzazione degli stessi personaggi e nelle dinamiche delle vicende narrate confluiscono difatti una serie di istanze culturali affianco ad esigenze e strategie estetiche e narrative degli autori e delle autrici: istanze con le quali lo spazio testuale chiama apertamente in causa il pubblico, i critici e i lettori. Partendo da queste riflessioni, il presente contributo intende focalizzarsi sul tema più specifico della vergogna delle vittime di stupro, ovvero su una reazione emotiva scandalosamente attuale che implicitamente fa dialogare il piano letterario con quello testimoniale, l'arte con la storia e con l'attualità, evidenziando le specificità, e quindi anche delle crepe e delle controtendenze nel discorso letterario tra Otto- e Novecento.

Parole chiave • stupro; vergogna; norme culturali; immaginario; Otto-Novecento

Abstract • The literary representation of sexual assault has always had to deal with the norms and the imaginary of a culture that, even in the case of the Western society, have not been otherwise configured than patriarchal and sexist. In the spoken and the unspoken, in the characterization of characters and in the dynamics of the narrated events converge in fact a series of cultural instances alongside the aesthetic needs and the narrative strategies of the authors: instances with which the textual space openly calls into question the public, critics and readers. Starting from these reflections, the present contribution intends to focus on the more specific theme of the shame of the victims of rape, that is, on a scandalously topical emotional reaction that implicitly makes interact literature with testimony, art with history and current events, highlighting specificities, and therefore also leaks and countertrends in literary discourse between the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords • rape; shame; cultural norms; imaginary; 19th-20th century

Scritture della vergogna

Il detto e il non detto nella rappresentazione letteraria della violenza sessuale

Nora Moll

I. Una questione di prospettiva (e di metodo)

Avvicinarsi ad un tema tanto pervasivo quanto invisibile, sul piano storico e culturale, come quello della violenza sessuale e in particolare dello stupro (Bourke, 2010; Sanyal, 2016; Feci, Schettini, 2017), implica la necessità di partire da alcuni chiarimenti terminologici e da un preciso inquadramento del campo d'indagine. In risposta alla grande questione del rapporto della parola letteraria – dalla sua produzione alla sua ricezione – con le emozioni, posta al centro del presente numero monografico della rivista “Comparatismi”, in quel che segue mi focalizzerò sull'emozione della vergogna e sulle molteplici valenze che essa assume nei testi in cui viene narrata la violenza sessuale, in una delle sue forme più estreme. Ben consapevole della presenza di varie e talvolta discordanti risposte teoriche e metodologiche a tale questione, e volendo scegliere, almeno in prima battuta, un approccio metodologico in linea con la comparatistica letteraria più tradizionale, dovremmo difatti attribuire alla violenza sessuale il ruolo di tema, laddove l'emozione della vergogna apparirebbe come motivo, come sotto-unità semantica ad esso legata e subordinata. In realtà, però, in molti testi della narrativa europea dell'800 e del '900 in cui l'abuso sessuale ricopre una posizione diegetica centrale, l'emozione della vergogna si spinge in primo piano, diviene essa stessa l'oggetto principale di rappresentazione e vero e proprio motore delle vicende, mentre l'atto della violenza sessuale in sé rimane sovente nascosto o ‘fuori campo’. Subentrano, in molti casi e come vedremo attraverso una serie di esempi tratti da un arco temporale di circa due secoli, delle procedure di eufemizzazione, di elissi, di *displacement* o dislocazione metonimica; delle prese di distanza e/o strategie, per così dire, di distrazione, che ci fanno interrogare circa l'intenzionalità dell'autore nel maneggiare tale materia.

A ben vedere, quindi, la vergogna è un'emozione che non viene sempre e soltanto associata ai personaggi (per lo più femminili) che hanno subito una forma di violenza sessuale. Spesso, essa è come assorbita dalla narrazione e va piuttosto attribuita all'autore implicito, all'impiego di una serie di strategie retoriche e narrative che redimono dalla trattazione in termini espliciti di un simile evento, dalla messa in evidenza della sua natura delittuosa e violenta; strategie utili, anche, per spostare il focus su temi e motivi attigui come l'onore e la (falsa) morale, o su altro ancora. Inoltre, come vedremo più avanti, la vergogna può investire anche la critica, che non può non essere stata anch'essa espressione di una società patriarcale, e che ha fatto fatica ad affrontare tale tematica, a cambiare soprattutto punto di vista. Sebbene una inversione di prospettiva legata ad un'ottica femminile e femminista possa essere riscontrata nel campo della produzione letteraria più recente e nell'ambito di una saggistica di stampo militante, ciò non implica necessariamente una revisione radicale dei giudizi critici relativi ai testi canonici che, più o meno velatamente e con intenzioni di varia natura, affrontano tale tema, come è stato ben messo in evidenza da Giovanna Caltagirone quando scrive: “Probabilmente è nella letteratura che troviamo le

prime rappresentazioni della violenza sulle donne ma questo non significa certo che si tratti di testimonianze di denuncia o di condanna della violenza” (Caltagirone, 2019, p. 16).¹ Di fronte a tali “dis-figurazioni” nel senso sia “retorico che fisico”, si tratta quindi, per assecondare l’esortazione delle studiose Lynn Higgins e Brenda Silver posta nell’introduzione del loro fondamentale volume su *Rape and Representation*, di instradarci verso una più decisa attività critica volta al “reading the violence back into the texts” (Higgins, Silver, 1991, p. 4).

Come punto di partenza di una tale attività (che facilmente può configurarsi come una vera e propria corsa agli ostacoli) occorre fornire una qualche definizione: la vergogna è, innanzitutto, un’emozione non primaria bensì definita come “sociale” o “morale”, è un’esperienza negativa legata all’immagine di sé e al giudizio formulato dagli altri (la famiglia, il gruppo sociale di riferimento, i rappresentanti delle istituzioni ecc.). Nel provare vergogna, l’immagine che un individuo ha di sé va “in frantumi”, come scrive lo psicologo Luigi Anolli, specificando che si tratti di un evento totalizzante e non episodico (come lo è l’imbarazzo):

La vergogna è un’emozione negativa molto spiacevole che coinvolge l’individuo nella sua totalità. In quanto esperienza pervasiva e avvolgente, la vergogna produce una condizione di sofferenza acuta e intensa nell’individuo che la prova. Ma questa sofferenza profonda è legata soprattutto ai suoi rapporti con gli altri e con la società in generale, poiché è generata dal timore (e, in molti casi, dalla certezza) dei giudizi negativi degli altri sul proprio conto (Anolli, 2010, p. 22).

Evidentemente, siamo ben lontani dalle emozioni primarie e istintive, tra cui quelle “*vehement passions*” a cui Philip Fisher e altri studiosi hanno potuto attribuire un ruolo fondamentale nel percorso evolutivo dell’uomo (e della donna) (Fisher, 2003; Calabrese, 2020). Al contrario, siamo di fronte ad un’emozione strettamente legata e rispondente alle norme e ai ‘contratti’ della cultura e della società, che ne costituisce (insieme ad un’altra emozione sociale e morale come la colpa) una delle garanzie di continuità. Nel caso di violazione di tali norme o consuetudini, anche sul piano intimo o sessuale, sarà invece la stessa società a sollecitare o indurre tale emozione nell’individuo. Si tratta di un’ambivalenza, che non solo lascia presagire le numerose implicazioni del tema della vergogna, legata alla violenza sessuale, con quello della giustizia e del conflitto tra individuo e società, ma che viene rispecchiata dai due significati principali assunti dalla stessa parola italiana ‘vergogna’: da un lato, essa viene definita appunto come “1.a: sentimento più o meno profondo di turbamento e di disagio suscitato dalla coscienza o dal timore della riprovazione e della condanna (morale o sociale) di altri per un’azione, un comportamento o una situazione, che siano o possano essere oggetto di un giudizio sfavorevole, di disprezzo o di discredito”; dall’altro, assume la valenza di “2.a: fatto o situazione che costituisce o che

¹ La studiosa continua: “Mi spiego con degli esempi: che Lucia Mondella e la monaca di Monza subiscano violenza è un fatto ma non ce ne siamo quasi accorte; anche Quer pasticciaccio brutto de via Merulana prende l’avvio col cadavere *corpore praesenti* di Lilibiana, la donna assassinata: una descrizione in competizione, quanto a osceno realismo, con la cronaca nera dei giornali dell’epoca e da questa mutuata; ancora, Gisella, nei Paesi tuoi, è vittima di incesto, stupro e feroce omicidio: eppure né Manzoni, né Gadda, né Pavese hanno alcun interesse a considerare per se stessa la violenza rappresentata, la tragica storia di ognuno di questi personaggi femminili è strumento d’altro, di qualcosa che appare più importante: la conversione e il compiersi di un disegno divino; la scoperta che non l’ordine ma la logica del labirinto e il caos governano la realtà, perché essa è un gomitolo inestricabile di cui non si riesce a trovare il capo; infine, in Pavese, il compiersi di un sacrificio rituale, intorno al quale si ricompone l’ordine della ancora ferina società contadina” (Caltagirone, 2019, p. 16).

reca disonore e discredito, e il disonore stesso o discredito che ne è la conseguenza”, oltre ad essere usata al plurale (“3.: le vergogne”) per designare le parti genitali (generalmente della donna).² È importante questa precisazione, proprio alla luce delle differenze semantiche riscontrabili in altre lingue: mentre in inglese la parola ‘shame’, caratterizzata da uno spettro almeno altrettanto ampio di significati, include sia la vergogna in quanto emozione (‘she felt shame’), sia reazioni di riprovazione che evidenziano il ‘disonore’ derivante da un’azione (‘shame on you!’), nella lingua tedesca, ‘Scham’ corrisponde a ‘vergogna’ nella sua accezione 1.a, mentre per ‘vergogna’ nella sua seconda accezione (2.a), la parola tedesca è un’altra: ‘Schande’. Viceversa, il significato n. 3 (‘vergonne’) nuovamente corrisponde a ‘Scham’ (o anche ‘Blöße’), ma al singolare. Vedremo in seguito quanto sia importante, in particolare per i testi in lingua tedesca, tener conto di tali differenze semantiche, che dovrebbero impedirci di applicare una lente critica condizionata dalle specificità lessicali della lingua italiana, o anche inglese.

Tirando le somme da queste prime considerazioni, che evidenziano la necessità di un chiarimento non solo e non tanto della metodologia, bensì della prospettiva adottata, possiamo comunque notare come nel caso del binomio stupro/vergogna non sia presente una chiara gerarchia di tipo semantico e narratologico (tema/motivo). Piuttosto, siamo di fronte ad un vero e proprio complesso tematico che vede interagire il tema della violenza sessuale con quello giuridico oltre che della sessualità, ovvero della ‘condotta sessuale’ della vittima, l’emozione della vergogna con quello della paura e del trauma. Sul piano storico, si tratta inoltre di uno snodo in cui il tema dell’onore (e del disonore: ‘shame on you’) è pervasivo e in primo piano, almeno fino a metà del ventesimo secolo. La vergogna dei personaggi femminili è sempre ‘al cospetto di’ qualcuno o qualcosa: della società patriarcale e delle sue istituzioni, del padre, del marito, dei fratelli, del tribunale. Sul piano narratologico, la vergogna ‘del testo’, viceversa, è certamente ‘al cospetto’ del pubblico e dei lettori, ma proprio lo svelamento di questo tipo di reticenza, e la valorizzazione di alcune differenze o, meglio, di *différences* (Derrida) potrà permettere di dire qualcosa di più e di nuovo, su questo tipo di emozione, e su questa scandalosa ingiustizia.

2. La vergogna del narratore: l’autocensura in *Die Marquise von O...* (1808)

Come è noto, lo stupro è l’unico delitto che, nel corso della Storia e fino a tempi relativamente recenti, ha comportato una irrefutabile per quanto assurda pena non tanto per il colpevole, bensì per la vittima, costretta a sposare il proprio violentatore al fine di ottenere una ‘riparazione’ del misfatto e/o a subire una degradazione sociale dalle molteplici e gravi conseguenze. Non solo, esso è stato usato e tollerato per secoli come mezzo di ‘correzione’ in ambito familiare, oltre che come strumento di dominio e di esercizio di proprietà sul corpo di donne e ragazze, al di fuori della famiglia (Feci, Schettini, 2017, pp. 7-39). Collocato nel Codice penale del Regno d’Italia del 1889, come in tanti analoghi regolamenti giuridici europei, tra i delitti contro il buon costume e l’ordine delle famiglie, lo stupro fu considerato fino ad anni piuttosto recenti un atto di libidine associato a violenza o minaccia, e in quanto tale un’offesa alla morale, e non un delitto contro la persona. È questo il contesto culturale, giuridico ed etico che va tenuto in mente quando ci si avvicina a testi di narrativa che tematizzano la violenza sulle donne, tra otto- e novecento.

Partendo da uno dei più famosi, *La marchesa di O...* (*Die Marquise von O...*, 1808) di Heinrich von Kleist, la prima osservazione da fare è che l’evento *inaudito* eppure (come

² <https://www.treccani.it/vocabolario/vergogna>.

viene annunciato nell'avvertimento posto sotto il titolo) “realmente accaduto” che giustificherebbe attribuzione del testo al genere novellistico,³ non coincide affatto con l'abuso sessuale subito dalla Marchesa, durante la conquista della fortezza governata e difesa dal comandante suo padre (il racconto è ambientato attorno il 1800 in Italia, sullo sfondo della Seconda guerra di coalizione). L'episodio tanto “scandaloso” quando “mai udito”, invece, viene narrato nell'incipit *in medias res* in cui si riferisce che la marchesa, giovane vedova e madre di due bambini, visto il suo stato ‘interessante’, pubblica un annuncio su un giornale locale, chiedendo all'uomo da cui è stata ingravidata a sua insaputa di costituirsi, per poi convolarvi a nozze. La marchesa, una signora “von vortrefflichem Ruf” (dalla reputazione squisita) (Kleist, 1984, p. 116), con tale gesto clamoroso, che unisce in se un estremo candore e una certa sfacciataggine (quasi fosse una ‘svergognata’), si espone quindi al pubblico giudizio e alle insinuazioni varie; a quelle esternazioni legate alla riprovazione sociale (la *Schande* di cui si è parlato prima) che Kleist in quel momento ‘risparmia’ al lettore, approfondendola più avanti sul piano dei conflitti familiari che faranno prima vacillare e poi emergere come vincitrice morale la marchesa.

Il racconto passa poi all'antefatto, ovvero alla conquista della fortezza e al tentativo da parte di alcuni soldati russi di violentare la marchesa; nel momento di massima tensione, narrata da Kleist con il suo stile movimentato e prevalentemente diegetico, ella verrà salvata da un conte russo, che guida lo stesso esercito vincitore. Qui, mentre la donna crolla priva di sensi, ha luogo (come il lettore saprà solo molto più tardi) l'atto sessuale perpetrato dallo stesso conte russo sulla marchesa, un evento centrale che però è oggetto di un, anch'esso, clamoroso (*unerhörten*) atto di autocensura, racchiuso in un ‘innocente’ trattino di sospensione. Ecco il passaggio chiave:

Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er [...] bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewusstlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, dass sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück (Kleist, 1984, pp. 117-118).⁴

Se ad una seconda lettura non può non sfuggire l'improvvisa quanto significativa virata verso una prospettiva interna (il conte “parve un angelo del cielo” agli occhi terrorizzati della marchesa), ma anche quel gesto minimo del ‘rimettersi il cappello’ che potrebbe tradire una precedente scompostezza, non è semplicissimo decifrare la natura di quello che è stato definito da più parti il trattino di sospensione più famoso della letteratura tedesca. Come scrive giustamente Simonetta Sanna:

In realtà, però, lo “scandalo” autentico, ossia la trasformazione profonda innescata da quanto è accaduto fra il conte e la marchesa, è sottratto al lettore non soltanto col famoso trattino, ma è

³ È nota e pregnante per il campo letterario tedesco la definizione della novella da parte di Goethe come “eine sich ereignete unerhörte Begebenheit”, contenuta nei *Colloqui con Eckerman* del 1827 (Ekermann, 1959, p. 171).

⁴ Si tratta di un segno d'interpunzione che ‘disturba’ la frase senza peraltro alterarne la coesione sintattica, ma che nelle prime traduzioni italiane è stato semplicemente soppresso. Non così nella seguente: “Alla marchesa parve un angelo del cielo. Costui [...] offrì il braccio alla signora, parlandole cortesemente in francese, e la condusse ammutolita in un'ala del palazzo non ancora lambita dalle fiamme, dove ella si abbatté del tutto fuori di coscienza. Qui – appena apparvero le terrorizzate donne di lei, dette ordine di far venire un medico, assicurò, rimettendosi il cappello, che si sarebbe presto ripreso, e tornò nella battaglia”. (Kleist, 1989, p. 45).

affidato all'interiorità dei personaggi (e quindi del lettore) e non allo sguardo convenzionale, in balia dei fatti esterni (ed estraneo a se stesso) (Sanna, 2019, p. 60).

Ora, se da un lato sembra che tale omissione, o elissi, del misfatto sia motivata da una forma di vergogna, o da un'emozione più estemporanea come il pudore, da parte del narratore, dall'altro vi scopriamo una sapiente strategia narrativa, che risparmia alla marchesa l'insorgere della vergogna per aver perduto, secondo la mentalità dell'epoca, 'l'onore'.⁵ Marchesa la quale insisterà, nel corso delle vicende, sulla sua "innocenza", pur ricevendo un'atroce punizione proprio dal padre e in un primo momento anche dalla madre, quando verrà mandata via di casa insieme ai suoi figli: non avendo ella vissuto l'atto sessuale indesiderato, la sua gravidanza appare paradossalmente come verginale, e la vergogna viene da lei provata per quello stato, non per l'evento da cui esso ha avuto origine.⁶ O ancora, in ella prevarrà la necessità di misurarsi con la *Schande*, mentre la *Scham* non può di certo essere riferita alla violenza subita. In un secondo momento, tuttavia, quando i genitori della marchesa si saranno convinti della 'innocenza' della figlia (ovvero del suo essersi astenuta dall'attività sessuale, fuori dal matrimonio e come vedova), questa stessa lineetta fa comodo, per così dire, ad una caratterizzazione del conte russo come di un uomo d'onore: egli si comporta in maniera estremamente leale e coscienziosa, accetterebbe la morte per mano del nemico come una giusta "vendetta" (Kleist, 1984, p. 121) e sogna, sul punto di morte, la donna (violentata e amata), la cui immagine si confonde con quella di un cigno bianco, sul quale egli ragazzo getta dello sterco (Ivi, p. 130). E anche al di là di tali *displacements* psicologici e metaforici, per il quali si può affermare con Mieke Bal che "the metaphor displaces the rape itself" (Bal, 1990, p. 149), il conte russo appare come persona socialmente irripetibile: chiede insistentemente di sposare la marchesa, senza però confessare il suo delitto e senza che la famiglia della donna (e nemmeno la stessa vittima) sappia, in un primo momento, che si tratti in realtà di un matrimonio riparatore. Conte il quale, successivamente, risponderà all'annuncio della marchesa, costituendosi quindi come colpevole, ma allo stesso tempo come, appunto, uomo responsabile e cosciente dei propri doveri verso la giovane vedova e la di lei famiglia.

E vissero felici e contenti, potremmo concludere, sennonché questa pacifica accettazione della nobiltà d'animo del conte, da un lato non è della stessa marchesa – che dopo il matrimonio lo allontanerà per circa un anno, prima di perdonarlo confessando l'amore per colui che in un momento di estremo pericolo le era "parso un angelo" rivelandosi poi come un "diavolo" (Kleist, 1984, p. 163) – e dall'altro si configura piuttosto come una conclusione della critica tradizionale più che della stessa novella. Questa, invece, mantiene un regime di ambiguità su cui si possono innestare (come è accaduto in tempi piuttosto recenti) numerose nuove e diverse letture: il trattino di sospensione, in un certo senso, apparirebbe

⁵ Questa mia interpretazione è difatti in contrasto, almeno in parte, con la pur interessante e autorevole analisi della studiosa appena citata, la quale fonda l'interpretazione dell'intera novella sull'assunzione di una sorta di isotopia della vergogna, che investe l'azione a più livelli, e che conduce il famoso personaggio kleistiano a superare la scissione tra il Sé ideale e il Sé reale.

⁶ Nella sua interpretazione che trae linfa dalla psicanalisi junghiana, invece, Simonetta Sanna interpreta il vuoto di conoscenza della marchesa circa l'origine della sua gravidanza come una "rimozione dell'Ombra", un desiderio negato, che sarà seguito da una "ricognizione" e poi una "integrazione dell'Ombra", attraverso cui il personaggio kleistiano acquisirebbe una piena consapevolezza e autodeterminazione (Sanna, 2019, pp. 63-66).

come uno spazio bianco, una sorta di *closure* narrativa in cui proiettare le nostre supposizioni.⁷ In un suo articolo del 2000, Christine Künzel, infatti osserva:

Kaum eine der Arbeiten stellt die Vergewaltigung ins Zentrum der Analyse. In gewisser Weise ist der Vergewaltigungsszene in der Forschung ein ähnliches Schicksal beschieden wie in der Erzählung selbst: sie ist durch Auslassung, euphemistische Umschreibung - also im wesentlichen Abwesenheit - charakterisiert. Die metonymische und metaphorische Verschiebung und Auslassung der Vergewaltigungsszene scheint sich im literaturwissenschaftlichen Diskurs weitgehend - wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen - fortzusetzen (Künzel, 2000, p. 67).⁸

Secondo tale prospettiva critica, la già citata omissione e i *displacements* metaforici e diegetici del tema dell'abuso sessuale non fanno altro che creare empatia con la "Täterfigur", la "figura del colpevole" pur sempre incarnata dal conte (Künzel, 2000, p. 66). Alla 'vergogna', che in realtà si configura come sapiente strategia oltre che autocensura del narratore, corrisponde in maniera speculare una tradizione critica che ha preferito spostare l'attenzione su altro, e che ha preferito operare delle eufemizzazioni o sorvolare sulla scena. Ancora secondo Künzel, invece, il finale assumerebbe un aspetto da un lato parodistico, dovuto al contrasto tra il perdono del conte e il suo matrimonio con la marchesa (dopo un lungo periodo in cui viene 'recuperato' il canonico corteggiamento prima 'saltato'), e la "punizione eccessiva" dei soldati che avevano tentato lo stupro e che verranno tutti fucilati (Ivi, p. 78). Dall'altro, esso è pienamente in linea con la prassi del matrimonio riparatore, che tra '800 e '900 era l'unico modo per ristabilire il "vecchio ordine patriarcale" (*Ibidem*). Di fronte all'estremo torto subito, si potrebbe aggiungere, la marchesa non ha la possibilità di agire come un Michael Kohlhaas, protagonista dell'omonima novella kleistiana, rivendicando il suo diritto davanti ad un tribunale e, successivamente, facendosi giustizia da solo. La *agency* della marchesa è limitata al chiedere con coraggio, e in maniera insolita, ciò che il contesto culturale e sociale avrebbe comunque atteso da lei, e la sua indubbia crescita ed evoluzione, come personaggio, è tutta all'interno dell'ambito familiare, e in linea con l'immagine della donna pura e onorata dei tempi del suo autore.

3. Una (mancata) rappresentazione scenica dello stupro: la vergogna di *Rose Bernd* (1903)

Come abbiamo visto prima, il complesso tematico della violenza sessuale e della vergogna delle vittime di stupro presenta una serie di collegamenti con il tema della giustizia, oltre che con quello dell'onore. Sono inoltre palesi le tante implicazioni sociali che investono l'argomento, sin dalla sua ricorrenza nella mitologia classica: difatti una donna di alto rango – si pensi al mito di Lucrezia violentata da Sesto Tarquinio, ma anche alla stessa

⁷ Ben nota la supposizione o 'rilettura' da parte di Éric Rohmer nel suo film *La marquise d'O...* (Francia, Germania Ovest 1976), il quale modifica la scena dell'assedio facendo bere un sonnifero (una pozione di papavero) alla marchesa e attribuendo ad essa una dimensione erotica. Lo spettatore vi assume chiaramente la prospettiva del conte (un pur tormentato Bruno Ganz), nel momento in cui egli rimane solo con la donna. In ambito critico-letterario, una prima rilettura che facesse leva sul tema dello stupro è rappresentata da Winnett, 1991, pp. 67-86.

⁸ "Quasi nessuno di questi lavori pone lo stupro al centro dell'analisi. In un certo senso la scena dell'abuso sessuale ha avuto un destino simile nelle vicende della ricerca e in quelle del testo: è caratterizzata da elissi ed eufemizzazioni, quindi in sostanza dall'assenza. Lo spostamento metonimico e metaforico e l'omissione della scena di stupro sembrano proseguire, con gradazioni diverse, nel discorso critico-letterario" (traduzione della scrivente).

Marchesa di O... – cade più in basso di una semplice contadina, una vergine più di una donna che ha avuto delle esperienze sessuali e dei figli. La marchesa di Kleist può (e vuole) sposare il conte russo, mentre la povera Tess, protagonista del famoso romanzo di Thomas Hardy, non può (e non vuole) sposare Alec, signorotto dalle pretese nobiliari.⁹ Passando ora al naturalista tedesco Gerhart Hauptmann e alla sua pièce *Rose Bernd* (1903), la prima costatazione dovrebbe essere la seguente: non molti anni dopo l'uscita del romanzo di Hardy (nel 1891) e sulla spinta della stessa esigenza di porre al centro delle proprie opere degli esponenti dei ceti contadini e di altri gruppi sfruttati e oppressi, appare sulle scene tedesche un 'caso' tutt'altro che inaudito e anzi assai comune (almeno per quanto riguarda la violenza sessuale subita dal personaggio principale), ma che Hauptmann desidera avvicinare al suo pubblico.¹⁰ L'ambientazione del dramma in cinque atti è nella Slesia dei primi del Novecento, e la sua protagonista Rose viene definita nella didascalia come "ein schönes kräftiges Bauernmädchen von zweiundzwanzig Jahren" (Hauptmann, 2005, p. 7):¹¹ ha intrattenuto per anni una relazione con Flamm, notevole del paese – sposato con una donna più grande di lui, che è portatrice di un handicap fisico – ma decide di interrompere la sua relazione e di accettare la proposta di matrimonio del rilegatore August Keil, fidanzato da lei non desiderato ma fortemente voluto come genero dal padre di Rose. Quando Arthur Streckmann, un giovane "macchinista" (conduttore di trattori), da tempo invaghito della ragazza,¹² scopre questa relazione, Rose viene da lui prima ricattata e poi violentata. Omettendo tale evento nella rappresentazione scenica, Hauptmann trova tuttavia un modo per renderlo appieno 'visibile', facendolo riferire dalla stessa Rose, in un incontro con il suo antagonista. Segue un estratto dal terzo atto, del testo originale in dialetto slesiano:¹³

Rose. Streckmann! Du muß amal sterben dahier! Hierschst es! Denk an dei letztes Stindla! Du musst amal o vor am Richter stehn! Ich biin zu dir gelaufa in Himmelsangst! Ich hoa dich um's Himmels willa gebattelt ... du sullst m'r mit August'n a Weg frei gahn. Ich biin uff a Knien gekruchen vor dir, und du sagst itz, ich wär dit nachgelaufa? Asu is: Du hust a Verbrecha geton!! Du hast an mir a Verbrecha beganga!! Das is mehr als an Niederträchtgkeet! Getuppelt, gedreifacht a Verbrecha! D'r Herrgott wird dich bestrofa d'rfier. [...]

Streckmann. Das wird sich ja rausstell'n, wie das kommt.

Rose. Was? Du hist mir Gewalt agetan! Du hast mich verwerret! Hust mich niedergebrocha! Wie a Raubvogel bist du gestoßa uff mich! Ich wiß! Ich wullde zum Tierla rauskumm! Du hust mir Jacke

⁹ Difatti, però, le intricate vicende del romanzo in questione prevedono un ulteriore colpo di scena: Alec chiederà infine la mano di Tess, che nel frattempo si è sposata con Angel (il quale l'ha abbandonata subito dopo le nozze, dopo aver saputo della "imperdonabile" macchia di lei).

¹⁰ Come è stato giustamente sottolineato (Finnley, 2010), il dramma di Hauptmann vede la luce sotto l'impulso dei movimenti femministi di fine Otto-, inizio Novecento.

¹¹ «Una contadinella bella e vigorosa di ventidue anni» (traduzione della scrivente, anche in quel che segue).

¹² Il termine corretto per il comportamento di Streckmann, descritto come «"uomo per così dire bello, alto e dalle spalle large, e per sua natura un bellimbusto"» (Hauptmann, 2005, p. 13), dovrebbe essere lo stalking: mentre nella lingua tedesca l'espressione *jemandem nachstellen*, rende piuttosto bene l'idea di un desiderio sessuale che si traduce in azioni ossessive e moleste per l'"oggetto" di tali "attenzioni", l'italiano, specie nei suoi registri più alti, è deficitario in ciò e ha bisogno di un forestierismo come quello appena citato.

¹³ Mentre per il suo dramma più famoso, *Die Weber (I tessitori)*, Hauptmann aveva pubblicato in forma di libro (e successivamente portato in scena) due versioni, una in dialetto slesiano e una in *Hochdeutsch* (rispettivamente nel 1892 e nel 1884), per *Rose Bernd* non ci sarà una versione tedesca.

und Rock zerzaust! Ich hoa geblutt! Ich wulde no rauskumma! Do hatt'st du a Riegel virgelegt! Das iis a Verbrecha! Ich bring's zur Oanzeige.... (Hauptmann, 2005, III Akt, pp. 58-59).¹⁴

Cercando di risvegliare in Streckmann un senso morale e minacciando infine di denunciare il suo stupratore, che si mostra né pentito né propenso ad ammettere di aver usato violenza con la ragazza, Rose palesa una piena consapevolezza dell'ingiustizia subita, inscenando, potremmo dire, un suo personale tribunale in cui gli ricorda ogni dettaglio di quel momento drammatico; un tribunale immaginario in cui ella formula e anzi grida la sua accusa. Tuttavia, quando riappaiono sulla scena il padre e il fidanzato di Rose, essi, pur interrogandoli sospettando che sia accaduto qualcosa di grave, non ricevono risposta né dalla ragazza né dal suo violentatore. Non solo, facendo questi delle allusioni circa l'onorabilità di Rose, scoppia una lite tra Streckmann e Bernd, durante il quale l'aggressore di Rose ferisce gravemente il pacifico fidanzato della ragazza. Citato in tribunale da Bernd, Streckmann insiste con l'accusare Rose di comportamento amorale e come prova di ciò svela di conoscere la verità sulla relazione tra la giovane e Flamm, che confessa. Le vicende precipitano fino alla loro drammatica conclusione: non solo Rose, che aspetta un bambino da Flamm, non riesce a costituirsi realmente come parte lesa davanti alla Corte (come aveva in un primo momento immaginato), ella mente sotto giuramento, negando la relazione con Flamm e non rivelando di essere stata vittima di violenza carnale, da parte di Streckmann. Il motivo di questa reticenza (che peggiora drammaticamente la sua posizione, anche legale) viene urlato con disperazione, in un successivo colloquio chiarificatore con Flamm e sua moglie, la quale invece cerca di proteggere e assicurare la giovane:

Frau Flamm. Mädle, du hast nich die Wahrheit gesagt? Du hast unterm Eide womöglich gelogen? Hast du denn gar keine Ahnung davon, was du damit getan und begangen gast? Wie kommt dir denn so ein unsinniger Gedanke? Wie kommst du auf so was?

Rose, *gebrochen*, schreit heraus. Ich hoa mich geschaamt!

Frau Flamm. Aber Rose...

Flamm. Schade fer jedes Wort! Weshalb hätt'st du a Richter angelogen?

Rose. Ich hoa mich geschaamt! Ich hoa mich geschaamt!

Flamm. Und mich? Und Mutter? Und August dahier? Weshalb hast du uns alle minander beschwindelt? Und wahrscheinlich o Streckmann zu guter Letzt? Und mit wem du sonst noch die Gestecke hast? Ja, Ja, du hast a treuherzig Gesichte, aber dennoch, du hast dich mit Recht geschaamt!

Rose. A hat mich verfolgt und gehetzt wie a Hund.

Flamm, *lachend*. Nu, was denn, ihr Weiber macht uns zu Hunden. Heute der, morgen der, ,s is bitter genug! [...] *Rose starrt Flamm groß und entsetzt an.*

Frau Flamm. Es bleibt dabei, Rose, was ich gesagt habe: es wird immer gesorgt sein für euch zwei.

¹⁴ “Rose: Streckmann! Anche tu devi morire prima o poi! Ascolta! Pensa alla tua ultima ora! Anche tu dovrai presentarti davanti al supremo Giudice! Io sono corsa da te spaventata a morte! Ti ho implorato per Dio... che mi devi lasciarmi fare con August. Sono caduta in ginocchia davanti a te, e tu ora dici, io ti sarei stata dietro? Invece: tu hai commesso un crimine!! Hai commesso un crimine su di me!! Questo è più che bassezza! È due, tre volte un crimine! Iddio ti punirà per questo. [...] Streckmann: Questo è tutto da vedere.

Rose: Come? Mi hai fatto violenza! Mi hai scossa! Mi hai spinta per terra! Come un uccello rapace ti sei tuffato su di me! Io lo so! Io volevo scappare dalla porta! Mi hai stropicciato la giacca e la gonna! Ho sanguinato! Io non volevo che uscire! E tu hai messo il chiavistello! Questo è un crimine! Io ti denuncio...”.

Rose, *wie vorher und mechanisch flüsternd*. Ich hoa mich geschaamt! Ich hoa mich geschaamt! (Ivi, IV Akt, pp. 78-79).¹⁵

“Ho avuto vergogna!”: la protagonista del dramma di Hauptmann grida (“schreit heraus”) e ripete più volte, in maniera sempre più ‘meccanica’ e sussurrata (“*wie vorher und mechanisch flüsternd*”) l’emozione che le ha impedito a difendersi, a rovesciare il suo ruolo da accusata ad accusatrice. La crescente disperazione, e il collasso emotivo, è peraltro dovuto alla dichiarazione di Flamm circa la sua intrinseca colpevolezza, in quanto donna e ‘dunque’ causa delle scelte immorali degli uomini (“*ihr Weiber macht uns zu Hunden*”). Dalle parole del suo ex amante emerge quindi con chiarezza la morale comune di cui cade vittima la protagonista di Hauptmann, e che solo ai tempi nostri possiamo smascherare come falsa morale: la donna che ha comportamenti sessuali ‘liberi’ è ‘automaticamente’ oggetto di rappresaglie e di violenza sessuale; l’uomo che infrange le regole del ‘buon costume’, commettendo adulterio e/o usando violenza, è un uomo che ha ceduto alla tentazione della donna la cui sessualità è di per sé ‘degradante’. Pur avendo piena consapevolezza del torto subito, Rose è costretta ad una posizione di totale passività e di imposto silenzio, e finirà per provocarsi un aborto, con un chiaro gesto autolesionista dettato dalla sua condizione disperata, sul piano fisico, sociale e mentale.¹⁶

Dopo aver rapidamente percorso le vicende del dramma di Hauptmann, e mettendolo a confronto con la novella di Kleist, va quindi precisato che sia ne *La marchesa di O...* che in *Rose Bernd*, le figure femminili vittime di stupro subiscono una serie di pressioni e atteggiamenti violenti anche da altri personaggi maschili, membri delle loro famiglie e non solo. Nelle costellazioni dei personaggi, le protagoniste di entrambe le opere analizzate appaiono come catturate in una rete di rapporti opprimenti e compromessi da una manipolazione del discorso circa l’onore, delle donne e figlie, e della onorabilità familiare. Non solo, in entrambe le opere, un importante tema collaterale è quello delle pulsioni incestuose delle figure paterne: in Kleist, tali pulsioni sono rese ben esplicite in una famosa scena in cui viene celebrata la riconciliazione tra la marchesa e suo padre, che prima aveva reagito con estrema durezza alla notizia della gravidanza della figlia (Kleist, 1984, pp. 156-157), ma possono essere osservate ugualmente in Hauptmann: anche la relazione di Rose con il quarantenne Flamm svelerà man mano la sua componente morbosa di stampo incestuoso, in quanto Rose (che è orfana di madre) era coetanea e compagna di giochi del figlio dei Flamm, prendendo il suo posto in famiglia quando egli morirà. La violenza sessualizzata è

¹⁵ “Signora Flamm. Ragazza, non hai detto la verità? Hai mentito sotto giuramento? Ma non hai idea di cosa hai fatto? Cosa ti è saltato in mente? Come sei arrivata a tanto?”

Rose, *franta, urla*: Ho avuto vergogna!

Flamm: Peccato per ogni parola. Perché tu avresti mentito al giudice?

Rose: Ho avuto vergogna! Ho avuto vergogna!

Flamm: E me? E madre? E August poi? Perché ci hai mentito a tutti noi, insieme? E forse anche Streckmann alla fine? E con chi altro te la farai ancora? Sisi, hai un visetto affabile, ma tuttavia, è giusto che tu abbia avuto vergogna!

Rose: Mi ha inseguita e pressata come un cane.

Flamm, *ridendo*: E allora? Voi donne trasformate noi uomini in cani. Oggi questo, domani quello, che amarezza! [...] *Rose fissa Flamm, sconvolta*.

Rose, *come prima e sussurrando meccanicamente*: Ho avuto vergogna! Ho avuto vergogna!”

¹⁶ Tale drammatica svolta finale fa sì che la pièce di Hauptmann sia stata attribuita (non a torto) al filone delle opere che tematizzano l’infanticidio, mettendo però di fatto in ombra, ancora una volta, il tema dello stupro. L’importanza di tale filone nella letteratura tedesca, fin dal Settecento, e il dibattito che si infiammò attorno a questo tipo di delitto, è ben nota soprattutto attraverso la ricezione del *Faust* goethiano (vedi in particolare Peters, 2001).

quindi presente non solo nella sua forma più estrema, ma appare come generalizzata, poiché riguarda la maggior parte dei legami delle protagoniste con il mondo maschile: è una violenza di genere, con tutta una serie di implicazioni, tragiche nel caso di Hauptmann, più che ambigue in quello di Kleist. Non solo, la stessa morale comune, incarnata dai personaggi maschili che, almeno apparentemente, ricoprono un ruolo positivo, riflette un sistema culturale patriarcale che si rivela in tutta la sua forza repressiva. Ne è un esempio il padre di Rose, la cui indubbia moralità e osservanza dei dettami della chiesa protestante lo porterà a negare la sola eventualità che sua figlia possa essere ‘caduta in basso’, interrompendo così ogni possibilità di dialogo con lei. È significativo osservare che la protagonista del dramma di Hauptmann, all’interno della costellazione dei personaggi che vi agiscono, troverà dei veri ‘aiutanti’ solo nella moglie di Flamm e nel fidanzato August. E non a caso, entrambi sono rappresentati come degli anelli deboli della società, l’una disabile e l’altro uomo pacifico e in contrasto con gli stereotipi di genere. Vittima anche lui dell’atteggiamento violento di Streckmann (avendo perso un occhio a causa sua), è l’unico personaggio capace di pronunciare una frase autentica e umana, in conclusione del dramma: “Das Mädchel... was muss die gelitten han” (“Questa ragazza... quanto avrà sofferto!”, Hauptmann, 2005, V Akt, p. 96).

4. Vergogna e rimozione del trauma: *La ciociara* (1957) e *La Storia* (1974)

Compiendo un salto temporale di mezzo secolo, passiamo ora dalle ‘scritture della vergogna’ ambientate in contesti familiari e sociali, ad altre esplicitamente legate tema bellico,¹⁷ con uno dei romanzi più conosciuti sull’argomento: *La ciociara* di Alberto Moravia. La sua trama è nota: nell’estate del 1943 la trentacinquenne Cesira, una commerciante originaria della Ciociaria rimasta da poco vedova, e sua figlia Rosetta fuggono via da Roma per attendere la fine della guerra nelle campagne del basso Lazio. Lì Cesira deve lottare per la sopravvivenza sua e della figlia diciottenne, compiendo un percorso di formazione dovuto ad una presa di coscienza rispetto al comportamento della popolazione civile durante la guerra. Gradualmente, cambierà la sua opinione sui suoi paesani, poco solidali e ansiosi di trarre profitto dalle circostanze caotiche, e acquisirà consapevolezza circa la sua stessa ignoranza e il suo stesso materialismo. Un ruolo fondamentale in ciò viene giocato dall’amicizia con Michele, figlio di una coppia di sfollati che fa parte di una piccola comunità improvvisata nelle campagne ciociare, il quale cercherà di risvegliare in lei e Rosetta una coscienza politica, antifascista, e di classe. All’arrivo dei tedeschi in ritirata, e sotto i bombardamenti degli alleati, le vicende evolvono in modo sempre più drammatico: Michele scompare e verrà fucilato da alcuni soldati tedeschi, e le due donne cercheranno di salvarsi mentre il fronte avanza. Il romanzo di Moravia, che difatti riscrive, con un gesto fortunato, il genere della narrativa di guerra avvicinando il lettore alla prospettiva della popolazione civile, e nello specifico di una donna semplice anche se intelligente e intraprendente, giungerà quindi al suo apice: Cesira e sua figlia adolescente, dopo aver trovato rifugio in una chiesa, subiranno un atroce atto di violenza da parte dell’avanguardia dell’esercito francese, ovvero dai *goumier* marocchini. Basandosi su un fatto storico ben noto, Moravia sceglie quindi, coerentemente con la focalizzazione interna e la narrazione autodiegetica adottata lungo tutto il suo romanzo, di assumere la prospettiva di una vittima

¹⁷ Anche nella novella di Kleist, la rappresentazione, omessa, della violenza sessuale è in realtà legata ad un episodio di guerra, ma come abbiamo visto le sue conseguenze assumono una forma tutta privata e familiare, oltre che psicologica e ‘convenzionale’.

femminile, nel narrare lo stupro di massa che colpì migliaia di donne e diversi uomini e bambini del Frosinate e della Valle dell'Iri, nel maggio 1944.

Arriviamo quindi alla scena dello stupro, in cui la lotta di Cesira per liberarsi dalla presa di uno dei soldati violentatori è narrata in dettaglio, e rinunciando quasi del tutto a parafrasi o eufemizzazioni; una scelta in linea con la corrente neorealista, ormai tramontante, ma anche con la 'nuova oggettività' di autori di narrativa di guerra come Remarque e Hemingway, che pur deve aver colpito l'autore romano:¹⁸

[...] Io sentivo che le forze mi mancavano, quasi non potevo respirare; e lui, intanto, mi tirava forte il pelo e mi faceva male; e io, in un lampo, mi ricordai che gli uomini sono molto sensibili in quel posto e allora andai anch'io con la mano al ventre e incontrai la sua; [...] e io, invece, stesi la mano di sotto, gli acchiappai i testicoli e glieli strinsi con quanta forza avevo. Lui allora diede un ruggito, mi riacchiappò per i capelli e mi batté la testa, a parte dietro, contro il pavimento con tanta violenza che quasi quasi non provai alcun dolore, e svenni. Mi riebbi dopo non so quanto tempo, e mi accorsi che stavo distesa in un angolo in penombra della chiesa, che i soldati se ne erano andati e che era silenzio. La testa mi doleva ma soltanto dietro, alla nuca; non avevo altro dolore e capii che quell'uomo terribile non era riuscito a fare quello che voleva perché io gli avevo dato quella strizzata e lui mi aveva battuto la testa e io ero svenuta e si sa che è difficile maneggiare una donna svenuta. Ma non mi aveva fatto niente anche perché, come ricostruii in seguito, i compagni l'avevano chiamato per tenere ferma Rosetta e lui mi aveva lasciato e ci era andato e si era sfogato come tutti gli altri su di lei. Purtroppo, però, Rosetta non era svenuta, e tutto quello che era successo lei lo aveva veduto con i suoi occhi e sentito con i suoi sensi (Moravia, 2019, p. 264).

Siamo dunque di fronte ad un altro svenimento, da parte di una protagonista vittima di violenza sessuale (anche se, nel caso di Cesira, non propriamente di stupro), una perdita di coscienza che questa volta, però, e a distanza di 150 anni dalle vicissitudini della *Marchesa di O...*, ha contorni del tutto diversi rispetto alla novella di Kleist. Sul piano diegetico, tale svenimento è funzionale, almeno per ipotesi, a preservare la madre dal peggio, condannando invece figlia, che diversamente da Cesira rimane cosciente, a subire lo stupro plurimo della soldataglia. Sul piano della strategia narrativa, però, anche qui, e con tutte le differenze dovute alla distanza temporale e di poetiche tra un autore e l'altro, lo svenimento da parte dell'istanza narrativa comporta un'elissi, se non l'autocensura: l'estremo orrore rimane senza testimoni, e senza narrazione, rimane risparmiato alla madre e ai lettori.

Focalizzandoci invece nuovamente sul sentimento della vergogna, nel romanzo di Moravia viene illustrata la situazione seguente: Rosetta, gravemente lesa ma sopravvissuta allo stupro, cade in un silenzio profondo ("Lei non disse nulla, incominciava così quel silenzio che le era calato addosso nel momento che i marocchini l'avevano violentata e che doveva durarle tanto tempo", Ivi, p. 266). Quel che di più stupisce sua madre, è che non parli e non provi vergogna per l'accaduto. Descritta come chiaramente traumatizzata, nel suo silenzio apatico, Rosetta reagisce nella maniera che le è più propria (precedentemente era stata evidenziata l'attenta e quasi eccessiva cura della sua persona), ovvero lavandosi in un fiume:

[...] Ella si accoccolò a gambe larghe e poi vidi raccogliere l'acqua nella palma e portarsela al ventre tra le gambe e capii, allora, che si lavava. Teneva la testa reclinata da una parte e si lavava senza fretta, con metodo, come mi parve, noncurante di esporre al sole e all'aria aperta le sue vergogne. Così tutte le mie spaurite supposizioni cadevano: Rosetta aveva lasciato la capanna

¹⁸ Per la ricezione di quest'ultimo da parte degli scrittori italiani della generazione di Moravia e oltre, si veda Pomilio, 2019.

ed era scesa al torrente unicamente per lavarsi; e, debbo confessare la verità, provai come un senso di dolorosa delusione (Ivi, p. 271).

Non cogliendo la valenza simbolica e rituale di tale lavaggio, e come retrocedendo davanti a sua figlia “diventata bruscamente donna, così nel corpo come nell’animo, donna indurita, esperta, amara, senza più alcuna illusione né alcuna speranza” (*Ibidem*), Cesira riceverà successivamente, almeno in apparenza, una dolorosa conferma delle sue supposizioni circa la figlia ‘svergognata’, quando questa inizierà una serie di relazioni, senza nascondere nemmeno alla madre la sua attività sessuale libera e promiscua. La vergogna, difatti, è totalmente attribuita alla madre, su cui pesano maggiormente le norme sociali, e che prova tale emozione al posto della figlia, potremmo dire, ma anche a causa di lei, disapprovando che ella si mostri apatica e immemore dell’accaduto: anziché scegliere la via ‘lucreziana’ dell’autoannientamento, ella esibisce la propria femminilità e disponibilità quasi come un’arma con cui sopravvivere in quei tempi bui. Una reazione, questa, che l’autore implicito del romanzo moraviano sembra condividere più che condannare, diversamente dalla madre-narratrice, salvo condurla poi a riconciliarsi con la figlia e, con il ritorno a Roma, ricondurre le due donne verso la normalità di una vita civile, dalla moralità più ‘regolata’.

Concludiamo questo percorso, forzatamente ellittico, con un solo cenno allo straordinario romanzo *La Storia*, di Elsa Morante. Attraversando nel suo plot circa mezzo secolo di storia italiana e mondiale (1900-1947), con la pubblicazione e l’immediata ricezione di questa monumentale opera ci troviamo nel pieno degli anni Settanta, per la precisione nel 1974, e quindi negli anni bui e violenti denominati ‘di piombo’. Sono anni, com’è noto, in cui contemporaneamente si assiste ai movimenti di liberazione sessuale e di denuncia del patriarcato, che poi avrebbero portato alle modifiche della legislazione in materia di abuso sessuale (ma va ricordato che in Italia solo nel 1996, con la legge n. 66, lo stupro verrà definito come crimine contro la persona, anziché contro la morale pubblica). Finalmente è una donna a confrontarsi con questa materia, eppure, la reazione delle lettrici, e dei lettori, deve essere stata di grande sconcerto (così come un’ampia parte della critica, specie di sinistra, aveva dichiarato il suo poco apprezzamento del romanzo).¹⁹ L’episodio in cui la protagonista Ida – una maestra delle elementari che vive nel quartiere romano di San Lorenzo insieme al figlio, avuto dal marito ormai morto – subisce uno stupro si colloca alla fine del primo capitolo (intitolato *19***), che sul piano cronologico, con iniziale accelerazione temporale, raggiunge l’anno 1941. L’Italia è in guerra, e Ida ne diviene una vittima quando viene “intercettata” dal “soldatino” tedesco Gunther. Si tratta di una scena singolare, ambivalente, e caratterizzata anche in questo caso da uno svenimento della vittima, reazione che del resto è stata sapientemente preparata dagli antefatti, in cui si narrano gli attacchi di epilessia di cui soffriva la protagonista Ida da adolescente:

[...] Inaspettatamente la tenerezza amara che lo aveva umiliato col suo martirio fin dalla mattina gli si scatenò in una volontà feroce: «fare amore!... FARE AMORE!...» gridò, gridò, ripetendo, in uno sfogo fanciullesco, altre due delle 4 parole italiane che, per sua propria previdenza, s’era fatto insegnare alla frontiera. E senza neanche togliersi la cintura della divisa, incurante che costei fosse una vecchia, si buttò sopra di lei, rovesciandola su quel divanoletto arruffato, e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla. La sentiva dibattersi orribilmente, ma, inconsapevole della sua malattia, credeva che lei gli lottasse contro, e tanto più ci s’accaniva per questo, proprio alla maniera della soldataglia ubriaca. Essa in realtà era uscita di coscienza, in una assenza temporanea da lui stesso e dalle circostanze, ma lui non se ne avvide. [...] «Carina carina, prese a dirle (era la quarta e ultima parola che aveva imparato). E insieme cominciò a

¹⁹ Per approfondimenti sulla ricezione ‘a caldo’ del romanzo si veda Borghesi, 2018.

baciarla, con piccoli baci pieni di dolcezza, sulla faccia trasognata che pareva guardarlo e seguiva a sorridergli con una specie di gratitudine. Essa intanto rinveniva piano piano, abbandonata sotto di lui (Morante, 1995, pp. 103-104).

Come vediamo attraverso questa citazione, riportata anche in questo caso non integralmente, l'abuso perpetrato dal "soldatino" delle SS (caratterizzato quindi con un ossimoro che ci fa percepire appieno la distanza che divide Morante dalla corrente neorealista), sulla trentasettenne Ida, di ritorno a casa, è raccontato sì come atto violento, "nello stile della soldataglia", ma non percepito, in quella fase, dalla vittima. Vittima la quale, poi, cede alla seconda penetrazione, pur non godendo, ma accettando gli improvvisi e imprevisi gesti e parole di tenerezza come una rara e momentanea felicità o, meglio, di "senso di compimento" (Ivi, p. 104) in mezzo alla sua trita e asessuata esistenza.²⁰ Basti citare anche il passaggio relativo alla conclusione questo secondo e più ambiguo coito, per rendere l'idea della strada perigliosa intrapresa da Elsa Morante:

Poi si abbatté, ridiventando una sola carne implorante, per disciogliersi dentro al suo ventre in una resa dolce, tiepida e ingenua, che la fece sorridere di commozione, come l'unico regalo di un povero, o di un bambino.

Non fu, per lei, neanche stavolta, un vero piacere erotico. Fu una straordinaria felicità senza orgasmo, come talora capita in sogno, prima della pubertà (Ivi, p. 105).

È difficile persino riportare testualmente tale ambiguità, e un tale (almeno apparente) antifemminismo potremmo aggiungere, che nel lettore e critico crea pudore e disagio, ma è mirabile come Morante sia riuscita ad essere fedele al suo importantissimo proposito: di rappresentare il frutto di quella violenza, il piccolo Usepe, come bambino dall'emblematica innocenza, come creatura quasi celeste, sulla quale le storture e gli orrori della Storia peseranno in misura crescente e fino a soffocarlo, ma che dapprincipio appare solo per quello che è, ovvero come un dono della vita. Un dono della vita, che ha gli stessi occhi del padre stupratore. La vergogna della protagonista, in questo caso, non è tanto per la violenza subita e per il suo bambino avuto da padre 'ignoto' (e in realtà Gunther verrà più volte ricordato come la sua "famosa avventura" (Ivi, p. 119), e l'imbarazzo di Ida è riferito all'idea di portare addosso i segni di un rapporto sessuale associato da lei all'adulterio), ma per tutt'altro. Si tratta di una vergogna, e di una persistente paura, resa visibile da un disegno della stessa Ida,²¹ costretta a calcolare, nel 1940, le 'quote ariane' della sua famiglia, sottraendo dal numero risultante le quote della madre e dei nonni ebrei. La vergogna di essere una 'mezzosangue', anche qui, è tragicamente indotta, e ingiusta, ma purtuttavia onnipresente. Un angoscioso sentimento che non lascerà Ida fino alla morte, mescolandosi a paura e orrore nella famosa scena in cui ella assiste alla deportazione degli ebrei di Roma (Ivi, pp. 279-284), con in braccio il suo amato figlio costretto a guardare anche lui quella indicibile vergogna per l'umanità.

²⁰ Come è stato giustamente rilevato da Chiara Bardi, il soldato Gunther rivendica il rapporto sessuale con la donna italiana (e quindi di una nazione – ancora – 'amica') come suo diritto, ed esso è posto all'insegna dei meccanismi linguistico-culturali del fraintendimento e della incomunicabilità, e nello specifico della lettura errata delle emozioni di Ida, da parte del suo stupratore. Si veda l'analisi dettagliata della scena, giustamente affiancata da quella di un altro stupro narrato ne *La storia morantiana*, quello mortale ai danni di Mariulina e della madre, perpetrato all'insegna della vendetta da parte delle SS: Bardi, 2022/23, pp. 190-211.

²¹ Si tra dell'albero genealogico del figlio Nino, in cui le componenti 'ariane' della famiglia di Ida sono contrassegnate da una "a", e quelle ebreiche (la madre Nora e i nonni materni) da una "e", riportato nel romanzo (a p. 96).

Conclusioni

Il rinvenimento, sul piano cronologico, dell'intreccio tematico dello stupro associato ai grovigli emozionali della vergogna potrebbe continuare ancora a lungo. Proseguendo con la ricerca e l'analisi delle rappresentazioni letterarie degli ultimi decenni del Novecento e superando le soglie del Millennio, si registrerebbero dei casi sempre più numerosi in cui tale emozione non verrà più attribuita ai personaggi-vittime, che anzi avranno la possibilità di reagire, denunciare i colpevoli,²² ottenere giustizia oppure vendicarsi.²³ Anzi, in tempi recenti sembra fiorire una *#MeeToo-Literatur*, ovvero una produzione letteraria di denuncia, emersa parallelamente all'omonimo movimento e che molte volte punta all'empowerment delle vittime, anche sul piano finzionale (Hegmann, 2020; Carmagnani, 2022); contemporaneamente, in ambito anglofono, ma in generale in tutti i contesti geografici in cui la didattica universitaria è molto attenta ai cambiamenti socio-culturali, possiamo osservare una vera e propria svolta nei *Literary Studies*, specie a partire dal 2017 (si veda ad es. Holland, Hewett, 2021). Di fronte a ciò, inutile ribadirlo, si registra però un proliferare di rappresentazioni audiovisive, ma anche letterarie, in cui le scene di stupro diventano un ingrediente dal forte impatto, e sfruttato spesso sul piano voyeuristico, quasi a misurare l'enorme distanza, estetica oltre che ideologica e temporale, che intercorre tra esse e i testi appena analizzati, con le loro autocensure e le loro ambiguità, con la vergogna inscritta in essi a vari livelli. Un circolo vizioso, che rende difficile la demistificazione dei luoghi comuni ascrivibili ad una mentalità sessista e oggettivante, tutt'altro che estinta, e in cui la vittima non smette di essere oggetto di riprovazione sociale: della *Schande*, di quella vergogna che tanto si vorrebbe vedere superata.

Bibliografia

- Anolli L. (2010), *La vergogna. Quando la nostra immagine va in frantumi*, Bologna, Il Mulino.
- Bal M. (1990), *Visual Poetics: Reading with the Other Art*, in *Theory Between the Disciplines: Authority/Vision/Politics*, ed. by Martin Kreiswirth, Mark A. Cheetham, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 135-150.
- Bardi Ch. (2022/2023), *Narrazioni e mistificazioni dello stupro nella letteratura italiana da Verga agli anni Settanta*. Tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, anno accademico 2022/23, pp. 190-211.
- Borghesi A. (2018), *L'anno de La Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante*, Roma, Quodlibet.
- Bourke J. (2010), *Stupro. Storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*, tr.it. M.G. Cavallo e P. Falcone, Bari, Laterza.
- Calabrese S. (2020), *La rappresentazione delle emozioni*, "Comparatismi", 5, pp. 1-17.
- Caltagirone G. (2019), *La rappresentazione letteraria della violenza sul corpo femminile. Una questione di genere, non letterario*, "OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca", IX, 33, pp. 16-25.
- Carmagnani P. (2022), *Women's Narratives of Abuse and Trauma in Contemporary Italy*, *Comparatismi*, 7, pp. 128-144.
- Coetzee J.M. (1999), *Disgrace*, tr.it. G. Bona (2000), *Vergogna*, Torino, Einaudi.

²² O non denunciarli, sullo sfondo di dinamiche culturali ascrivibili al contesto post-coloniale, che presenta tutt'altri paradossi e tutt'altra complessità: si veda il 'caso' di *Disgrace* (1999), romanzo di John Maxwell Coetzee, e il dibattito che esso ha suscitato a livello internazionale.

²³ Un esempio per tutti: il romanzo *Män som hatar kvinnor* di Stieg Larsson (2005).

- Eckermann J.P. (1959), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. H.H. Houben, Wiesbaden, Brockhaus.
- Feci S., Schettini L. (a cura di) (2017), *La violenza contro le donne nella storia. Contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, Milano, Viella.
- Finnley G. (2010), *Gerhart Hauptmann and the Women Question: Female Victimization and Ecclectic Style*, "Seminar: A Journal of Germanic Studies", 46, 2, pp. 95-111.
- Fisher Ph. (2003) *The Vehement Passions*, Princeton, Princeton UP.
- Hauptmann G. (2005), *Rose Bernd*, Berlin, Ullstein Verl.
- Hardy Th. (1891), *Tess of the d'Urbervilles. A Pure Woman Faithfully Presented*, tr.it. di Aurelio Zanco (2008), *Tess dei d'Urberville*, Torino, Einaudi.
- Hegmann M. (2020), *Ästhetik der Unterwerfung. Sexualisierte Gewalt in deutschen Romanen der Gegenwart*, Marburg, Verlag LiteraturWissenschaft.de
- Higgins L.A., Silver B.A. (eds.) (1991), *Introduction*, in *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, pp. 1-13.
- Holland M.K., Hewett H. (2021), *#MeeToo Literary Studies. Reding, Teaching, Writing about sexual violence and rape culture*, Bloomsbury, Bloomsbury Publishing.
- Larsson S. (2005), *Män som hatar kvinnor*, tr. it. Carmen Giorgetti Cima (2007), *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio.
- Kleist H. von (1984), *Die Marquise von O...*, in Id., *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart, Reclam.
- (1989), *La marchesa di O...*, tr.it. e introduzione R. Rossanda, Venezia, Marsilio.
- Künzel Ch. (2000), *Heinrich von Kleists Die Marquise von O... . Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in Literatur und Literaturwissenschaft*, „Figurationen“, I, 1, pp. 56-81.
- Morante E. (1995), *La storia. Romanzo*, introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi.
- Moravia A. (2019), *La ciociara*, Milano, Bompiani.
- Peters K. (2001), *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Pomilio T. (2019), *Engagement e stilizzazione: l'effetto Hemingway negli italiani a cavallo della Seconda Guerra Mondiale*, in *Prospettive transnazionali tra Italia e Stati Uniti: il mito di Hemingway in Italia* (a cura di Franca Sinopoli), "Novecento transnazionale", III, 1, pp. 25-41.
- Sanna S. (2019), *Una vergogna esemplare. Lettura de La marchesa di O... di Heinrich von Kleist*, Bari, Edizioni di pagina.
- Sanyal M.M. (2016), *Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens*, Edition Nautilus, Hamburg.
- Winnett S. (1991), *The Marquises O... and the Mad Dash of Narrative*, in *Rape and Representation*, eds. Lynn A. Higgins, Brenda R. Silver, New York, Columbia University Press, pp. 67-86.

Filmografia

La marquise d'O... (reg. Éric Rohmer, Francia, Germania Ovest 1976).

Sitografia

<https://www.treccani.it/vocabolario/vergogna>.