CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	Il femminicidio raccontato: il discorso narrativo sulla violenza letale di genere tra giornalismo e letteratura
Authors	Mandolini, Nicoletta
Publication date	2018
Original Citation	Mandolini, N. 2018. Il femminicidio raccontato: il discorso narrativo sulla violenza letale di genere tra giornalismo e letteratura. PhD Thesis, University College Cork.
Type of publication	Doctoral thesis
Rights	© 2018, Nicoletta Mandolini. - http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/
Download date	2026-11-17 08:14:58
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/7893



UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

Il femminicidio raccontato.

Il discorso narrativo italiano sulla violenza letale di genere tra giornalismo e letteratura

Nicoletta Mandolini

IRC GOI Postgraduate Scholar

Thesis presented to the National University of Ireland in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Italian

Department of Italian, School of Languages, Literatures and Cultures,

College of Arts, Celtic Studies and Social Sciences

National University of Ireland

University College Cork

Head of Department: Dr Silvia Ross

Supervisor: Dr Silvia Ross

October 2018

Alla donna che mi ha fatto (divenire) donna;
mia madre

SOMMARIO

DECLARATION **5**

ABSTRACT **6**

RINGRAZIAMENTI **10**

INTRODUZIONE **13**
Il femminicidio come "evento discorsivo" **16**
I rischi connessi alla rappresentazione di soggettività private di voce e agentività **22**
Le trappole della dicotomizzazione di genere **29**
Scongiurare la spettacolarizzazione e stimolare l'identificazione **32**

I PARTE – IL DISCORSO TEORICO SUL FEMMINICIDIO **39**
CAPITOLO 1 – IL DISCORSO TEORICO SULLA VIOLENZA DI GENERE ALLE DONNE E SUL FEMMINICIDIO IN AMBITO INTERNAZIONALE 43
Il femminicidio come parte del "Continuum della violenza sessuale" **43**
Il discorso teorico internazionale su femmicidio-femminicidio e i suoi limiti **49**
CAPITOLO 2 – MAPPATURA DEL DISCORSO NAZIONALE SU VIOLENZA DI GENERE ALLE DONNE E FEMMINICIDIO 57
I prodromi **57**
Gli inizi **64**
Le pubblicazioni cartacee dal 2012 a oggi **68**
Il *web* **81**

II PARTE – LE NARRAZIONI GIORNALISTICHE SUL FEMMINICIDIO **89**
CAPITOLO 3 – IL FEMMINICIDIO NELLE NARRAZIONI DI CRONACA PERIODICA SU QUOTIDIANO. I CASI STEFANIA NOCE E SARA DI PIETRANTONIO 95
Revisione della letteratura **95**
Obiettivi e metodologia **100**
Riferimenti espliciti al discorso sul femminicidio **104**
La rappresentazione del carnefice **109**
La rappresentazione della vittima **118**
"Faction" e tecniche narrative **124**
CAPITOLO 4 – IL FEMMINICIDIO NELLA NARRAZIONE GIORNALISTICA D'INCHIESTA SU LIBRO 136
***Il sangue delle donne* (2014) di Alvaro Fiorucci** **138**
***Se questi sono gli uomini* (2012) di Riccardo Iacona** **145**
***Quello che resta* (2013) di Serena Maiorana** **155**

III PARTE – FEMMINICIDIO E RAPPRESENTAZIONI LETTERARIE **170**
CAPITOLO 5 – RI-SCRITTURE. LA NARRAZIONE LETTERARIA DEL FEMMINICIDIO COME RI-VISITAZIONE DI CRONACA, STORIA E MITO 175
Ri-scrittura e violenza di genere alle donne **175**
Ri-scrivere la cronaca: *Fiore… come me* (2013) di Giuliana Covella e l'antologia contro il femminicidio *Nessuna più* (2013) **189**
Ri-scrivere la storia: *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati **215**
Ri-scrivere il mito: *Padreterno* (2015) di Caterina Serra **243**
CAPITOLO 6 – SCRITTURE. LA NARRAZIONE LETTERARIA SUL FEMMINICIDIO IN CHIAVE POLIZIESCA, NOIR E HORROR 268
Scrittura di genere e violenza di genere alle donne **268**
Poliziesco e noir: *Cosa resta di noi* (2015) di Giampaolo Simi e *Le spose sepolte* (2018) di Marilù Oliva **289**
Horror: l'antologia sul femminicidio *Rosa sangue* (2016) **311**

CONCLUSIONI **328**

BIBLIOGRAFIA 335

DECLARATION

This is to certify that the work I am submitting is my own and has not been submitted for another degree, either at University College Cork or elsewhere. All external references and sources are clearly acknowledged and identified within the contents. I have read and understood the regulations of University College Cork concerning plagiarism.

Date: Signed:

ABSTRACT

Spostandosi dalla stretta nicchia dell'attivismo femminista al vasto panorama mediatico *mainstream*, la discussione italiana sulla violenza letale di genere alle donne (femminicidio) ha recentemente assunto i connotati di evento discorsivo nazionale. Considerando la vasta produzione di rappresentazioni giornalistiche e letterarie pubblicate sul tema a partire dal 2012, la presente tesi di dottorato indaga le modalità attraverso cui il settore discorsivo narrativo cronachistico e creativo contribuisce a diffondere e/o ad arricchire il dibattito teorico sul femminicidio. Tramite il supporto di teorie femministe di area psicanalitica (Benjamin) e socio-antropologica (Bourdieu), di ricerche narratologiche (Iser, Jauss, Carroll, Eco) e di metodologie mutuate dalla *Foucauldian Critical Discourse Analysis* (Jäger e Maier), lo studio si sofferma ad analizzare la rappresentazione cronachistica di due casi di femminicidio (quello di Stefania Noce [2011] e quello di Sara Di Pietrantonio [2016]), testi di giornalismo d'inchiesta (*Il sangue delle donne* [2014] di Alvaro Fiorucci; *Se questi sono gli uomini* [2012] di Riccardo Iacona; *Quello che resta* [2013] di Serena Maiorana) e opere letterarie (*Fiore… come me* [2013] di Giuliana Covella; *Nessuna più* [2013] antologia curata da Marilù Oliva; *La scuola cattolica* [2016] di Edoardo Albinati; *Padreterno* [2015] di Caterina Serra; *Cosa resta di noi* [2015] di Giampaolo Simi; *Le spose sepolte* [2018] di Marilù Oliva; *Rosa sangue* [2016], raccolta di racconti curata da Donato Altomare e Loredana Pietrafesa). Le conclusioni della ricerca mettono in luce la presenza di una stretta correlazione tra settore discorsivo teorico e narrativo, la quale risulta particolarmente proficua in corrispondenza di rappresentazioni caratterizzate da

una struttura narrativa aperta capace di stimolare l'identificazione del ricevente e la problematizzazione della questione femminicidiaria.

Femminicidio Narratives. The Italian Narrative Discourse on Lethal Gender Violence between Journalism and Literature.

After moving from the small niche of feminist activism to the broad mainstream media sphere, the Italian discussion on lethal gender violence against women (*femminicidio*) has recently become a national discursive event. Considering the wide production of journalistic and literary representations published on the topic since 2012, this thesis investigates how the narrative discursive sector contributes, both with journalistic and creative texts, to popularising and/or to enriching the theoretical debate on feminicide. The study analyses newspaper coverage of two cases of feminicide (that of Stefania Noce [2011] and that of Sara Di Pietrantonio [2016]), journalistic inquiries (*Il sangue delle donne* [2014] by Alvaro Fiorucci; *Se questi sono gli uomini* [2012] by Riccardo Iacona; *Quello che resta* [2013] by Serena Maiorana) and literary works (*Fiore… come me* [2013] by Giuliana Covella; *Nessuna più* [2013] an antology edited by Marilù Oliva; *La scuola cattolica* [2016] by Edoardo Albinati; *Padreterno* [2015] by Caterina Serra; *Cosa resta di noi* [2015] by Giampaolo Simi; *Le spose sepolte* [2018] by Marilù Oliva; *Rosa sangue* [2016] a collection of short stories edited by Donato Altomare and Loredana Pietrafesa) using psychoanalytic (Benjamin) and socio-anthropological (Bourdieu) feminist theories, insights from narratology (Iser, Jauss, Carroll, Eco) as well as a methodological approach borrowed from Foucauldian Critical Discourse Analysis (Jäger e Maier). The research results highlight the presence of a close connection between theoretical and narrative discursive sectors, which is particularly fruitful in the case of works with an open narrative structure that allows the

identification of the reader with the theme narrativised by the texs and a problematisation of the issue of feminicide.

RINGRAZIAMENTI

Seguendo la riflessione retrospettiva che necessariamente si accompagna alla conclusione del lungo percorso di ricerca da cui ha preso forma questa tesi di dottorato, numerose sono le persone e le istituzioni che mi sento di voler ringraziare per il sostegno intellettuale, pratico o affettivo – in ogni caso, sempre fondamentale – che sono state capaci di darmi.

Ringrazio l'Irish Research Council per avermi dato l'opportunità, assegnandomi una Government of Ireland Postgraduate Scholarship, di portare avanti la mia ricerca nel contesto di una tranquillità economica che spesso non è concessa agli studenti di dottorato e Claudia Boscolo, Marina Bettaglio, Alfredo Luzi per avermi appoggiato nella fase di selezione che ha portato allo stanziamento della borsa di studio. Sono poi grata alla mia supervisor, Silvia Ross, per la sapienza accademica con cui ha saputo gestire le mie intemperanze intellettuali e incanalare in strutture coerenti la mia passione per la ricerca. A lei riconosco inoltre il merito di avermi accolta in un ambiente stimolante, ma non per questo meno ospitale, come quello dell'Italian Department e della School of Languages, Literatures and Cultures di University College Cork. Ancora a lei, Nuala Finnegan, Caroline Williamson e Daragh O'Connell, devo i miei ringraziamenti per aver avuto la possibilità di contribuire attivamente, e ormai da due anni con un ruolo di co-coordinatrice, ai lavori del gruppo di ricerca CASiLaC (Center for Advanced Studies in Languages and Cultures) "Violence, Conflict and Gender". Ringrazio poi per il costante stimolo e sostegno accademico Mark Chu, Chiara Giuliani, Martina Piperno, Chiara Bonfiglioli, Barbara Siller, Patrick Crowley, Helena Buffery, Emer Clifford, Adelina Syms, Vittorio Bufacchi, Laura Linares, Yairen Jerez Columbié, Pedro Fernàndez, Dragan Miladinovič, Elisa Sierra Porteiro, Céire Broderick. Un ringraziamento speciale va anche a Karen Boyle, Deborah Jermyn, Héctor Domínguez-Ruvalcaba, Rosa Logar, Susan Brison, Tamar Pitch, Caterina

Peroni e Giulio Iacoli, studiosi che nel corso degli ultimi quattro anni hanno partecipato alle attività organizzate dall'Italian Department di UCC e dal gruppo di ricerca "Violence, Conflict and Gender", non ultima il workshop internazionale "Representing Gender-Based Violence: Establishing an Interdisciplinary International Network", finanziato da IRC New Foundations Scheme 2016 e tenutosi a University College Cork il 22 e 23 maggio 2017.

Ringrazio per gli utili suggerimenti Flavia Laviosa, editor di *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (JICMS), rivista accademica dove è apparso un mio articolo intitolato "Politicize and Popularize. The Theoretical Discourse on Feminicide in Italian Feminist Blogs" (JICMS 5.3, 2017, pp. 357-373), da cui la sezione "Il *web*" (pp. 82-89) di questa tesi è parzialmente tratta.

Ringrazio la mia famiglia, stella polare di ogni mia divagazione: mia madre Cinzia, matrice a cui il mio essere e il mio sapere sempre, orgogliosamente, ritornano; mia sorella Margherita, l'altra-uguale che sa illuminare, per felice contrasto, le mie scelte; mia sorella Valentina, presenza indiscussa e genuina che mi allieta la vita, anche se lei non lo sa; mia nipote Clara, ultima gioia di una dinastia di donne con il pugno sinistro chiuso; mio padre Maurizio, mittente e destinatario di un amore senza parole, unico uomo insieme a cui poter cantare (senza timor di disforia) che "Gli uomini non cambiano".

Ringrazio gli amici di sempre, per il loro esserci a ogni ritorno e a ogni avventura: Claudia, Elen(ucci)a, Maria Laura, Daniele, Marco, Valentina, Serena, Luca, Bob, Gabriele.

Ringrazio i miei colleghi-amici che, a Cork, non hanno mancato di farmi capire quanto sia vero e bello che "quando sei fuori sono gli amici la tua famiglia". Marco Amici, che con la sua presenza discretamente costante mi ha fatto riscoprire l'empatia e non ha mai mancato di supportarmi, in tutto; Giovanni Pietro Vitali, compagno di inenarrabili *fish&chips* annaffiati di affetto, discorsi e scontri, come se fosse aceto; Alessia Risi,

sorella di chiacchierate e confessioni in perfetto stile femminista; Sara Lis Ventura, scoppiettante compagna di ufficio e di superabili agonie; Davide Boerio, sanguigno e arrogante con cui mi sono sempre sentita libera di essere sanguigna e arrogante; Antonio Lunardi e la sua casa che è come casa; Gabriella Caponi, per la sua vivacità disarmante; Annette Feeney, collega di passione gattofila su cui poter contare. E ringrazio gli altri, che hanno saputo aggiungere colore, affetto e fantasia: Sofia, Michele, Mariangela, Melvin, Ida, Owen, Annarita.

Ringrazio Peter, che mi ha fatto riassaporare la vita.

Dedico infine un pensiero a Donatella Colasanti, Eleonora Liberatore, Elisa Claps, Emiliana Femiano, Enza Anicito, Enza Cappuccio, Fiorinda Di Marino, Giovanna Reggiani, Giuseppina Di Fraia, Lea Garofalo, Maria Carmela Limucciano, Monica Calò, Nunzia Castellano, Rosa Trovato, Rosaria Lopez, Sara Di Pietrantonio, Stefania Garattoni, Stefania Noce, Valentina Maiorano, Vanessa Scialfa e Yara Gambirasio, vittime di femminicidio rappresentate in alcune delle narrazioni esaminate in questa tesi, nonché donne e ragazze il cui nome merita di essere ricordato. Questa tesi è anche, e ovviamente, per loro.

INTRODUZIONE

> *La letteratura, invece, non ha bisogno di un Pantheon, non s'intende di morte, cielo e redenzione, essa conosce* soltanto il proprio intento fortissimo di influenzare *il presente, quello attuale e quello prossimo venturo.*
>
> *INGEBORG BACHMANN*

La violenza letale di genere alle donne, altrimenti detta femminicidio, ha recentemente conosciuto notorietà all'interno della sfera comunicativa italiana e, a partire dal 2012, ha occupato una posizione centrale anche nelle sezioni più marcatamente *mainstream* di aree discorsive quali quella politica, giornalistica, televisiva e letteraria (Laviosa). Introdotto a seguito di un'operazione di sensibilizzazione portata avanti da studiose e attiviste che hanno importato nella penisola le riflessioni prodotte a livello internazionale sul tema, il discorso sul femminicidio è stato variamente analizzato da una crescente letteratura scientifica che, pur dedicandosi prevalentemente allo studio della copertura giornalistica e televisiva del fenomeno (Abis e Orrù; Binik; Gius e Lalli; Giomi, "Il femminicidio"; "Neppure con un fiore"; "Tag femminicidio"; Laviosa), nonché alla sua formulazione giuridica (Corn; Di Tullio D'Elisiis; Garofano, Conz e Levita; Merli; Russo; Virgilio), non ha trascurato di indagare la rappresentazione sul *web* (Mandolini, "Politicize and Popolarize"), letteraria (Ross; Pickering-Iazzi; Storini), teatrale (Bettaglio; Gamberi) e cinematografica (Benini).

Considerata l'assenza di un'analisi sistematica del discorso narrativo scritto prodotto in Italia sul tema del femminicidio, la presente tesi si propone di rendere conto del ruolo esercitato dal racconto giornalistico e letterario nella rappresentazione

dell'abuso letale compiuto per ragioni di genere. Mutuando metodologie proprie della Foucauldian Critical Discourse Analysis (Jäger e Maier) e appoggiandosi a uno spettro teorico che include teorie femministe sulla violenza di genere di ordine filosofico (de Lauretis, Butler), psicanalitico (Benjamin) e socio-antropologico (Bourdieu), lo studio individua e discute i nodi fra il discorso teorico e quello narrativo (giornalistico e letterario) sul tema del femminicidio considerandone la potenzialità empatica e identificativa sui e dei lettori/lettrici. La presenza di tale potenzialità, attestata grazie all'ausilio offerto dalla teoria della ricezione (Iser, Jauss, Eco), risulta fondamentale perché si produca una modificazione delle coordinate simboliche su cui si basa la legittimazione sociale del comportamento femminicidiario.

Partendo dall'ipotesi che la letteratura possieda una specifica abilità di influenzare l'ordine discorsivo vigente grazie alla sua carica eminentemente utopica e in virtù della sua capacità di mettere in atto procedimenti di identificazione e soggettivizzazione (González Rodríguez, *Huesos* VI; Iser 280-284; Bertoni 6) la tesi darà particolare risalto all'analisi del contributo che la sfera della letterarietà apporta alla narrazione del femminicidio. Considerando tuttavia i processi di ibridazione tra l'area della composizione giornalistica e quella della creazione letteraria che hanno interessato la produzione narrativa italiana degli ultimi decenni (Ricciardi 168-174; Buonanno 45-62) e data la tendenza presente in un significativo numero di romanzi e raccolte di racconti sul femminicidio a instaurare un dialogo con la rappresentazione giornalistica sul tema, si è deciso di non limitare il presente studio all'esegesi di opere letterarie e di includervi un campione di lavori giornalistici al fine di indagare le interconnessioni, tematiche così come formali, che coinvolgono i due ambiti discorsivi. L'analisi al centro di questa trattazione è frutto di una selezione di testi di cronaca periodica, d'inchiesta e letterari pubblicati in Italia dal 2012 ad oggi da parte di autori

di differente genere.[1] La scelta del 2012 come data di discrimine è da riferire al fatto che proprio in quell'anno il discorso nazionale sul femminicidio è stato interessato da un processo di *mainstreaming*, come si avrà modo di vedere in seguito.

Il lavoro è diviso in tre parti, ognuna delle quali contiene al proprio interno ulteriori suddivisioni a marcare i settori discorsivi indagati. La prima parte è dedicata a uno studio del discorso internazionale e nazionale sul femminicidio finalizzato ad individuare le caratteristiche delle teorizzazioni femministe sul fenomeno. Condotta seguendo il posizionamento teorico esposto in questa introduzione, tale analisi discorsiva mette in evidenza, oltre ai numerosi lati positivi, i limiti della rappresentazione teorica della questione femminicidiaria con l'intento di valutare le potenziali ricadute sulla narrazione della violenza letale di genere contro le donne.

Tenendo in considerazione i risultati dell'indagine condotta nella prima parte, la seconda parte analizza il discorso narrativo in area giornalistica periodica attraverso due casi studio – la copertura cronachistica dei femmicidi di Stefania Noce (2011) e di Sara Di Pietrantonio (2016) – e d'inchiesta su libro – *Il sangue delle donne* (2014) di Alvaro Fiorucci, *Se questi sono gli uomini* (2012) di Riccardo Iacona e *Quello che resta* (2013) di Serena Maiorana.

La terza parte, divisa in due capitoli dedicati l'uno a operazioni di ri-scrittura della cronaca, della storia e del mito e l'altra a scritture di genere poliziesco, noir e horror, si occupa invece di analizzare la narrazione del femminicidio nella sfera letteraria, considerando testi come *Fiore… come me* (2013) di Giuliana Covella, *Nessuna più* (2013) a cura di Marilù Oliva, *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati, *Padreterno* (2015) di Caterina Serra, *Cosa resta di noi* (2015) di Giampaolo

[1] Fanno eccezione alcuni testi pubblicati precedentemente al 2012 brevemente analizzati per offrire una prospettiva diacronica sul tema e per rendere conto dell'impatto avuto sulle narrazioni dal discorso teorico sul femminicidio.

Simi, *Le spose sepolte* (2018) di Marilù Oliva e *Rosa sangue* (2016), a cura di Donato Altomare e Loredana Pietrafesa.

Le pagine restanti di questa introduzione sono dedicate all'esposizione del prospetto teorico e metodologico che informa la tesi, nonché a delineare il contesto di produzione culturale a cui il discorso italiano sul femminicidio è associato.

Il femminicidio come "evento discorsivo"

A metà anni Novanta una vivida discussione si dipanò, sul piano discorsivo politico e mediatico messicano, intorno alla questione del femminicidio nella città di Ciudad Juárez, dove associazioni quali il collettivo "Ocho de marzo" guidato dalla femminista Esther Chávez Cano avevano preso a denunciare i frequenti ritrovamenti di cadaveri di donne e dove, di lì a poco, l'attivista e antropologa Marcela Lagarde y de Los Ríos avrebbe definito il fenomeno dell'uccisione con movente misogino di soggetti femminili coniando in spagnolo il termine *feminicidio* (Guerisoli 36-57). La portata del dibattito messicano è attestata, oltre che dal proliferare di scritti di natura teorica, dalla diffusione di produzioni narrative sul tema tra cui compaiono racconti giornalistici e letterari redatti soprattutto a partire dal nuovo millennio, vale a dire nel periodo immediatamente successivo all'insorgere del dibattito scaturito dallo sforzo di nominazione lagardiano.[2] Come sostenuto dallo studioso Ignacio Corona, a seguito della sensibilizzazione dell'opinione pubblica locale e internazionale sulla questione dell'abuso letale di genere a Ciudad Juárez, il giornalismo ha eletto la violenza e, in particolare, la violenza femminicida ad argomento privilegiato di indagine per quanto

[2] Del discorso teorico sul femminicidio messicano si discuterà più diffusamente nel primo capitolo di questa trattazione. Per quanto riguarda narrazioni prodotte nella sfera dell'audiovisivo e del teatrale che in questa sede non verranno prese in considerazione data la scelta di focalizzarsi su opere giornalistiche e letterarie, si consiglia Domínguez-Ruvalcaba; Socorro e Córdoba; Driver 103-132; Del Rosario Moreno 161-208. Il dibattito messicano sul femminicidio ha inoltre stimolato numerose operazioni artistiche di stampo figurativo. A proposito, si consulti Driver 3-32; Guerisoli 69-199.

riguarda l'area di frontiera tra il Messico e gli Stati Uniti (105). Tale interesse, tuttavia, non necessariamente si è estrinsecato in un'operazione informativa di denuncia; al contrario, spesso la stampa si è avvicinata strumentalmente ai casi di femminicidio, spettacolarizzando la corporeità femminile e l'orrore a fini commerciali (Corona 107-111), oppure dimostrando un atteggiamento di connivenza con istituzioni statali o criminali che contribuiscono al mantenimento delle gerarchie di genere da cui la violenza scaturisce (Guerisoli 65-68). Eppure, nonostante la normalizzazione dell'abuso femmicidiario portata avanti dalla cronaca periodica *mainstream*, è stato proprio ad opera di giornalisti decisi a denunciare gli aspetti più politicamente rilevanti e scomodi del fenomeno che il discorso teorico sul femminicidio juarense ha saputo trovare una sponda narrativa capace di inquadrare l'evento violento in un racconto coerente ma accorato che si proponesse di allargare il limitato spettro ricettivo delle teorie e di agire come cassa di risonanza del lavoro dell'associazionismo femminista.

Tra gli esempi più illustri di inchiesta giornalistica sul femminicidio a Juárez è da menzionare *Huesos en el desierto* (2002) di Sergio González Rodríguez, cronista per il giornale *Reforma*, letterato e saggista che si è proposto di rendere conto degli eventi femmicidiari attraverso un racconto improntato all'accusa dell'impunità diffusa avallata da istituzioni governative e, conseguentemente, al riscatto delle vittime o delle scomparse dal processo di rimozione politica funzionale al mantenimento dello *status quo*.[3] Servendosi di una scrittura che fa appello agli stilemi dell'investigazione giornalistico-saggistica, *Huesos en el desietro* presenta puntuali riferimenti alle fonti e alle testimonianze utilizzate, ma non trascura la dimensione soggettiva, alla quale si fa cenno soprattutto in sede di conclusione, quando, tramite il resoconto delle minacce

[3] González Rodíguez ha pubblicato, successivamente a *Huesos en el desierto*, romanzi come *El triángulo imperfecto* (2003), *La pandilla cósmica* (2005) e *El artista adolescente que cofundía el mundo con un cómic* (2014). Tra i suoi saggi e inchieste, *Los bajos fondos, el antro, la bohemia y el café* (1988), *El Centauro en el paisaje* (1992), *De sangre y de sol* (2006) e *El hombre sin cabeza* (2009).

personalmente subite durante il processo di indagine, lo scrittore assimila la propria posizione a quella delle donne uccise e, così facendo, conferma una condizione di profonda empatia con quella vittimaria.[4] Il fatto che González Rodríguez chiarisca, nella prefazione alla terza edizione del testo, il proprio debito nei confronti della composizione letteraria ed espliciti la personale convinzione per cui il reale è sempre tragico, ragione per la quale il racconto giornalistico va necessariamente messo in dialogo con la tensione utopico-riflessiva che pertiene alla letteratura (VI), svincola la narrazione di *Huesos en el desietro* da ogni pretesa di oggettività e avvicina l'inchiesta giornalistica a rappresentazioni più prettamente letterarie del femminicidio juarense quali *Tierra marchita* (2002) di Carmen Galán Benítez, *La frontière* (2002), di Patrick Bard, *2666* (2004) di Roberto Bolaño e *Desert Blood: The Juárez Murders* (2005) di Alicia Gaspar de Alba.[5]

La discussione sul tema del femminicidio che ha raggiunto l'area del dibattito *mainstream* italiano nel 2012 è classificabile, sulla base di una definizione offerta dagli studiosi di Critical Discourse Analysis Siegfried Jäger e Florentine Maier applicabile anche al dibattito messicano, come "evento discorsivo", ossia come fenomeno capace di occupare in maniera intensiva ed estensiva la discussione politico-mediatica per un periodo prolungato di tempo (48-49). Esattamente come nel caso dell'evento discorsivo sul femminicidio juarense, il dibattito italiano si è dipanato su vari livelli o, per dirla ancora con Jäger e Maier, su vari piani e settori (48). In questo senso, il discorso sul

[4] L'autore riporta, in particolare, la conversazione avuta con un funzionario governativo: "recuerda, me dije. Ya eres parte de los muertos y de las muertas. Te inclinas ante ellos y ellas" [ricorda, mi disse. Sei già parte dei morti e delle morte. Ti avvicini a loro] (*Huesos* 286). Le traduzioni, dove non specificato, sono dell'autrice di questa trattazione.

[5] Sul tema della rappresentazione letteraria della violenza letale di genere juarense si veda López-Lozano; Driver 58-94. Vale la pena rendere conto del fatto che l'opera di Bolaño, *2666*, la quale secondo la critica assegna rilevanza artistica al fenomeno femminicidiario utilizzando lo strumento letterario al fine di rappresentare la dimensione sistemica e la ripetitività de-umanizzante della violenza misogina (Reghinaru 151; Donoso Macaya 138), presenta, tra i suoi personaggi, quello del giornalista Sergio González, chiaro corrispettivo letterario dell'autore di *Huesos en el desierto*, a dimostrare il dialogo implicito intercorrente tra narrazione giornalistica e letteraria sul tema.

femminicidio ha interessato, tra gli altri, il piano discorsivo mediatico e quello culturale, al cui interno sono distinguibili settori specifici quali la saggistica, la blogosfera, il giornalismo periodico su giornale o sul *web*, il giornalismo d'inchiesta, la narrativa letteraria. A loro volta, ognuno di questi settori fa ricorso a modalità discorsive differenti. Se saggistica e blogosfera privilegiano un discorso di tipo teorico improntato alla discussione concettuale sul fenomeno, i settori del giornalismo e della letteratura si avvicinano all'argomento con modalità discorsive di tipo narrativo in quanto impegnati a produrre un testo che, secondo la definizione offerta da Gérard Genette, ruota attorno all'evento del raccontare una storia, sia essa realmente accaduta o meno (71-74).

Sebbene nato e dipanatosi a livello di dibattito teorico, il discorso sul femminicidio italiano è stato ampiamente frequentato da pratiche narrative giornalistiche e letterarie che hanno saputo popolarizzare le teorie femministe e accrescere il livello di consapevolezza dell'opinione pubblica sul fenomeno. La narrazione giornalistica periodica, in particolare, ha dedicato sempre maggiore attenzione a casi di uccisione di donne ai quali, prima del 2012, non veniva riconosciuta specificità (Giomi, "Tag femminicidio" 569-570), pur venendo spesso criticata nell'area dell'attivismo per proporre rappresentazioni sensazionalistiche, stereotipate e poco rispettose della soggettività vittimaria.[6] Parallelamente, il giornalismo d'inchiesta ha offerto indagini approfondite e spesso non scevre di un filtro narrativo soggettivo al fenomeno generale o a casi specifici di femmicidio accaduti in Italia, proponendosi come ponte tra la supposta obiettività della narrazione giornalistica e la tendenza al non documentabile implicita al racconto letterario. Sul fronte prettamente letterario,

[6] Sul tema, che verrà trattato in maniera dettagliata nella seconda parte di questa tesi, si consulti a titolo esemplificativo Somma; Torrisi.

numerosi sono i testi che a partire dal 2012 hanno affollato il panorama editoriale nazionale riferendosi, in maniera più o meno esplicita, alla questione del femminicidio. Per menzionare solamente due dei numerosi romanzi o antologie sull'argomento, le raccolte di racconti *Nessuna più* (2013), curata da Marilù Oliva, e *Rosa sangue* (2016), a cura di Donato Altomare e Loredana Pietrafesa, propongono già dalla copertina un rimando alla realtà socio-politica del femminicidio e si pongono, attraverso le dichiarazioni rilasciate in introduzione dalle curatrici, come narrazioni alternative rispetto alla composizione giornalistica periodica (Pietrafesa 7), considerata "obsoleta e scandalistica", nonché spesso complice del discorso patriarcale.[7]

A fronte di questo breve riferimento agli eventi discorsivi messicano e italiano, la rappresentazione del femminicidio risulta essere atto doveroso nonché ricco di potenzialità in quanto capace di stimolare la produzione di un discorso alternativo a quello patriarcale interessato ad occultare il fenomeno della violenza sessista (Boyle, "What's in a name"; Radford 3-5; Romito, "Riflessioni" 95-98). Nonostante ciò, rappresentare la violenza letale di genere rimane una pratica rischiosa perché intrinsecamente densa di sfide di ordine etico. Come enunciato da Foucault, il discorso – quell'insieme di enunciati che fornisce a una lingua gli strumenti per parlare di un determinato argomento in un dato momento storico (Hall, *The West* 291) anche definibile come "sistema di rappresentazione" (Hall, "The Work" 44) composto da rappresentazioni singole – è, nella società contemporanea, la sfera in cui la dominazione si consolida e, al contempo, lo spazio da conquistare per attuare operazioni di tipo resistenziale utili a contrastare il vigente sistema egemonico (*L'ordre du discours* 4-5). Se, ancora foucaultianamente, il discorso equivale al potere, esso è vincolato al

[7] Oliva 10. Ad attestare i riferimento al fenomeno in copertina, vanno menzionati i sottotitoli: "Quaranta scrittori contro il femminicidio" nel caso di *Nessuna più* e "Un'antologia fantastica per raccontare il femminicidio" nel caso di *Rosa sangue*.

principio di autorità che, con Kory Spencer Sorrell, è possibile definire, generalmente, come capacità di produrre significato e, più specificamente, come privilegio esercitato da alcuni in relazione alla costruzione di rappresentazioni per il resto della comunità (118-120). Tale responsabilità persiste anche laddove nuove soggettività socialmente subalterne quali le donne conquistano l'accesso alla sfera discorsiva, perché il posizionamento identitario dell'autore o di chi produce il discorso non può considerarsi di per sé garanzia della sua valenza etica. Ancora con Sorrell, infatti, si può sostenere che numerosi sono i procedimenti di esclusione che, nelle singole rappresentazioni che compongono il discorso, soggetti appartenenti a una categoria subalterna possono mettere in atto nei confronti di categorie oppresse con cui non si identificano.[8]

Sulla base di queste premesse, è chiaro che la capacità delle teorie sulla violenza letale di genere di imporsi nella sfera discorsiva e, in particolare, in quella della narrazione (giornalistica così come letteraria) non può essere considerata, di per sé, una conquista esaustiva. Raccontare il femminicidio è un'operazione delicata perché, riprendendo e rovesciando le riflessioni di de Lauretis esposte in "The Violence of Rhetoric" (31-50), a fianco del tentativo di superare la violenza della retorica che per secoli ha silenziato l'esperienza femminile omologandola al regime simbolico patriarcale, è necessario limitare al massimo la possibilità che la retorica della violenza – quell'inevitabile procedimento manipolativo basato sull'adattamento del reale polisemico alle esigenze e limitazioni espressive del soggetto autoriale – finisca per avallare procedimenti di esclusione o normalizzazione e, quindi, per riprodurre le dinamiche di oppressione in cui l'abuso sessista stesso trova la sua origine. A questo

[8] Sorrell fa ampio riferimento alla riflessione del femminismo intersezionalista che ha messo in evidenza come l'attivismo contro l'oppressione del femminile non sempre abbia saputo includere al suo interno la denuncia di altre dinamiche oppressive, quale quella agita in base alle categorie di razza, di orientamento sessuale, di classe (129- 131). Come si vedrà in seguito, tale pratica è evidente anche nel discorso teorico e narrativo sul femminicidio che non sempre si è rivelato capace di includere la prospettiva di categorie vittimarie come quella transgender.

proposito, tre sono i punti critici che una rappresentazione (narrativa) che si proponga di affermarsi come inclusiva, efficace ed etica nel campo del discorso sul femminicidio ha il dovere di tenere in considerazione: il ritratto di soggettività private di voce e agentività; la questione della dicotomizzazione di genere; il problema della spettacolarizzazione e dell'identificazione.

I rischi connessi al ritratto di soggettività private di voce e agentività

Narrare il femminicidio significa dare voce a chi non ha più voce: la donna messa a tacere dalla violenza patriarcale. Questa operazione, di per sé pregna dell'intento eticamente encomiabile di riassegnare protagonismo a soggetti silenziati per mezzo della violenza letale (Adamo e Bertoni 8), è tuttavia altamente problematica. La criticità risiede, in particolare, nell'appropriazione dell'esigenza testimoniale di cui, necessariamente, si fa carico chi decide di raccontare la storia di femminicidio. Considerando infatti che l'autore della rappresentazione non coincide, per ovvie ragioni, con il soggetto vittimizzato, la sua pratica narrativa corre il rischio di essere interpretata come un ulteriore atto di violazione della donna uccisa, la quale si trova ad occupare la posizione di oggetto dell'azione retorica altrui. Per questa ragione, è necessario che chi scrive di femminicidio agisca sulla base di precise coordinate etiche che si tenterà di esporre nelle righe che seguono e che, nei casi di una narrazione giornalistica o letteraria basata su eventi realmente accaduti, implicano la presenza di un costante interrogativo relativo al rapporto dell'autore con la questione della veridicità, della soggettività e dell'aderenza del racconto al principio di realtà.[9]

[9] Tali interrogativi sono stati formulati dalla critica di stampo post-strutturalista soprattutto in riferimento ad autobiografia e biografia testimoniale. Esemplare e particolarmente pertinente rispetto alle tematiche qui analizzate, è la discussione emersa in merito al testimonio, genere popolarizzato in America Latina dagli anni Sessanta con il fine di fornire narrazioni dichiaratamente autentiche (di carattere biografico o autobiografico) da parte di soggetti subalterni (Gugelberger e Kearney 4-6). Due filoni critici si sono scontrati a riguardo analizzando opere quali il celebre *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la*

Proprio su queste ultime tematiche, pensatrici quali Teresa de Lauretis hanno sottolineato la necessità, per la riflessione e l'attivismo femminista, di contrastare la radicalità dell'approccio epistemologico proposto dalla filosofia post-strutturalista e la tendenza a considerare la realtà sociale in termini esclusivamente discorsivi. In particolare, nel precedentemente citato in "The Violence of Rhetoric", de Lauretis ha messo in guardia da un utilizzo, per parte femminista, delle teorizzazioni foucaultiane sull'ordine discorsivo e ha sostenuto come queste, pur fondamentali per aver delineato le dinamiche retoriche che contribuiscono alla creazione o allo smantellamento di rapporti di dominio, non tengano debito conto della realtà esperenziale e corporea che tanto impatto ha nella costruzione sociale delle gerarchie di genere (38). Al fine di rivalutare la dimensione reale dell'esperienza femminile di discriminazione e vittimizzazione, de Lauretis propone di integrare le riflessioni sul discorso di Foucault con quelle elaborate da Charles Sanders Peirce (38-42).

È alla luce delle questioni appena delineate che si è scelto, in questa trattazione, di fare riferimento all'analisi del procedimento rappresentativo proposta da Sorrell, filosofo peirciano e femminista interessato ad oltrepassare i limiti del pensiero post-strutturalista. Sorrell sottolinea come nessun atto rappresentativo sia in grado di rendere integralmente conto della complessa e dinamica stratificazione del reale; la rappresentazione non può essere, quindi, che un processo di approssimazione (156). Va da sé che nessuna narrazione – compresa quella giornalistica – può dirsi oggettiva e totalmente veritiera. Eppure, la rappresentazione (e in particolare quella su un

conciencia (1983) della pacifista guatemalteca Rigoberta Menchú. Da una parte coloro i quali, denunciando la frequente assenza di coerenza delle produzioni testimoniali con il dato esperienziale, si dimostrano scettici rispetto alla possibilità di tali narrazioni di dialogare con il principio di verità. Dall'altra, chi ha affermato, appoggiandosi a una rivisitazione dei concetti di verità e autorialità, che il testimonio fa appello a una narrazione soggettiva per riprodurre non il reale in sé ma un effetto di realtà capace di rendere conto di esperienze generali di oppressione. Per il primo filone si veda Stoll; Walford, per il secondo Beverley; Carey-Webb e Benz.

fenomeno come la violenza di genere che ha un chiaro intento di denuncia politica) non può esimersi dal fare costante riferimento alla realtà e dal dialogare con il controverso concetto di verità a cui l'esperienza femminile di vittimizzazione riconduce. Ecco che il compito di chi narra sarà quello di offrire una versione dei fatti che risponda all'impegno duplice di dichiarare il proprio posizionamento, e quindi la parzialità della propria operazione, sforzandosi di conservare uno sguardo inclusivo interessato a dialogare con la complessità del reale per ridurre al minimo i rischi derivanti dal proprio pregiudizio epistemologico (Sorrell 148-149).

Su questa stessa lunghezza d'onda, la rappresentazione della soggettività della vittima e della storia di vita che ha portato alla sua uccisione non può esimersi, al fine di rimediare all'invasività dell'appropriazione testimoniale che è implicita all'atto narrativo sul femminicidio esercitato da soggetti esterni alla vicenda, dall'affermare la relatività del proprio posizionamento. L'interrogativo etico riguardante la questione della soggettività e la necessità di offrire un racconto dichiaratamente situato (anche dal punto di vista del genere di chi scrive) suggerita da Sorrell possono essere riassunti attraverso un riferimento alla problematica teorica della voce sulla quale la riflessione femminista ha lungamente insistito. Come sottolineato da Susan Sniader Lanser, quello di voce è un concetto cardine per il femminismo (non solamente occidentale) contemporaneo, in quanto riassume l'esigenza delle donne di emanciparsi dall'oppressivo silenzio a cui la società patriarcale le ha costrette per secoli (3). Il discorso femminista sulla violenza di genere è tra quelli che più hanno sviluppato intuizioni in materia per la carica emblematica in virtù della quale l'atto dell'abuso fisico può essere usato come similitudine della generale discriminazione sessista. Si pensi, a titolo esemplificativo, alla rilevanza che l'idea di voce ha assunto nel movimento per il recupero della memoria repressa di vittime di abuso domestico e

minorile sviluppatosi a inizio anni Novanta grazie ad alcune psicanaliste femministe che hanno sottolineato la funzione politica del racconto da parte della vittima, individuando nella presa di parola la possibilità di oltrepassare lo stato di afasia a cui il trauma della violenza ha storicamente costretto il femminile.[10]

Eppure il femmicidio è un evento che, al contrario di forme di abuso di genere non letali, priva permanentemente la vittima della capacità di rendersi autrice della propria storia di oppressione (Radford 4-5), costringendo altre soggettività a farsi carico dell'onere del racconto. Considerando come la narrazione del femminicidio abbia lo scopo di riaffermare la rilevanza dell'esperienza femminile della violenza letale, una voce autoriale che si identifichi con il genere femminile sembrerebbe auspicabile in quanto potenzialmente capace di costituirsi come luogo di tensione ideologica e sfida alla tradizionale autor(ial)ità patriarcale (Sniader Lanser 6). Una narrazione del femminicidio situata al maschile risulterebbe, d'altra parte, maggiormente problematica perché implicitamente connessa, all'interno dell'ordine culturale vigente, alla storica propensione storicamente attestabile del maschile ad assimilare, obliterandone le possibilità di denuncia, la storia di abuso della donna vittima. Detto questo, non si può escludere l'eventualità – tra l'altro confermata da alcuni esperimenti narrativi la cui analisi è inclusa in questa tesi quali *Se questi sono gli uomini*, *La scuola cattolica* e *Cosa resta di noi* – di una narrazione eticamente posizionata al maschile capace di affrontare il tema del femminicidio riflettendo da una prospettiva femminista sul proprio privilegio di genere, sulla mascolinità e sul ruolo che questa riveste nel fenomeno della violenza sessista. In ogni caso, se ancora con Sniader Lanser, l'autorialità ha sempre – indipendentemente dal genere e dalla stessa volontà di chi

[10] Herman 1-2; Haaken 432. Su questo tema si sono plasmate anche alcune delle opere più significative della letteratura italiana a penna femminile degli anni Novanta come *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini e *L'amore molesto* (1992) di Elena Ferrante. Si veda Mandolini, "Telling the Abuse" 273.

racconta di contestare il principio di autorità – implicito un certo grado di appropriazione (7), chi si assume il compito di narrare il femminicidio e la soggettività della donna scomparsa non può abdicare alla necessità di rendere il ricevente del racconto consapevole della parzialità situata da cui il racconto scaturisce.

La soggettivizzazione del narrato che garantisce il posizionamento dell'autore è una tecnica compositiva tradizionalmente più vicina alle modalità della letteratura che a quelle del giornalismo se si considera l'antinomia che, tradizionalmente, sta alla base della distinzione tra le due scritture: se il giornalismo tende a dichiararsi impersonale ed oggettivo, la letteratura è il risultato di una "rielaborazione della realtà" generalmente legata alla creatività dell'individuo scrivente (Bertoni 6). Data tuttavia la recente tendenza della narrativa italiana ad abbracciare quella che Stefania Ricciardi ha definito "estetica documentale", ossia l'ibridazione con gli approcci compositivi del giornalismo (183), quanto detto finora in merito alla necessità del posizionamento autoriale è applicabile a tutti quei testi che scelgono di rapportarsi al fenomeno femminicidiario proponendosi come rappresentazioni in cui esplicito risulta il riferimento a eventi realmente accaduti, quali narrazioni giornalistiche e narrazioni letterarie cosiddette di non-fiction.[11]

Diverso è il caso delle operazioni narrative letterarie in cui non compaiono rimandi espliciti a vicende realmente verificatesi. Se è infatti vero che anche la letteratura che non intrattiene un rapporto rappresentativo diretto con eventi reali può

[11] All'interno di questa trattazione si preferisce evitare la distinzione generalmente usata tra narrazione fattuale e narrazione finzionale. Le ragioni di tale scelta sono da imputare al fatto che, come ha sostenuto John Searle, le categorie di finzionalità e fattualità risultano oramai obsolete alla luce del fatto che ogni testo narrativo risulta essere il frutto di un procedimento compositivo che include elementi creativi e non creativi (221-232). Considerando tuttavia la permanenza, a livello di ricezione del testo, di una differenziazione – basti pensare, per ritornare sulle questioni appena analizzate, all'effetto che una rappresentazione poco rispettosa della soggettività vittimaria può avere su parenti e conoscenti di una donna uccisa per femminicidio o sulla stessa comunità in cui l'evento è accaduto – si è deciso di conservare la distinzione ricorrendo alla bipartizione meno problematica tra narrazioni basate su eventi realmente accaduti ed esplicitati e non.

espletare un ruolo veritativo facendo riferimento a una realtà fenomenica generale (il femminicidio come dato sociale) e, così facendo, offrire narrazioni capaci di carpirne o meno la sostanza, è altrettanto vero che la libertà di azione concessa all'autore o all'autrice di questo tipo di testi è maggiore. In particolare, il posizionamento autoriale risulta implicito al procedimento romanzesco in virtù della creatività che il lettore riconosce allo scrittore di narrazioni cosiddette finzionali e, pertanto, non necessita di essere esplicitato. Inoltre, il genere di chi scrive non è elemento strettamente vincolante all'interno di una narrazione che, per assenza di connessione diretta con il dato di realtà, può permettersi di prescindere dall'esigenza di un'autorialità femminile (o maschile critica nei confronti del proprio privilegio).[12] Piuttosto che il posizionamento autoriale, ciò che conta in un'opera letteraria non basata su eventi realmente accaduti ed esplicitati è il posizionamento narratologico che, tradizionalmente, nella composizione romanzesca non coincide con quello dell'autore/autrice. È in questo senso che, come notato dalla critica femminista Rita Felski, in letteratura non è auspicabile considerare una scrittura "maschile" o "femminile", tanto meno in riferimento al genere di appartenenza dello scrivente (2). Nel caso di opere letterarie non basate su vicende effettivamente accadute ed esplicitate conta quindi la presenza di una testualità capace di dialogare in maniera empatica con la riflessione femminista e, conseguentemente, di contribuire al superamento della subordinazione delle donne (Felski 12-13).

Sia nel caso di opere in cui esplicito è il riferimento a eventi realmente accaduti che nel caso di lavori creativi, rimane tuttavia cruciale che la rappresentazione della vittima sappia rendere conto della multidimensionalità della persona o del personaggio inquadrato e non incorra in una raffigurazione unidimensionale o stereotipica. Oltre che

[12] Esempio di tale dinamica è offerto dalla narrazione di *Padreterno*, romanzo che, come si vedrà nel quinto capitolo di questa tesi, presenta un posizionamento autoriale di genere femminile e un posizionamento narratologico maschile.

atto di responsabilità nei confronti della donna annichilita dalla violenza laddove il testo risulta appoggiarsi a vicende effettivamente verificatesi, tale pratica è fondamentale per ogni tipologia testuale che intenda occuparsi di femminicidio in quanto l'unica in grado di conciliarsi con un'etica rappresentativa femminista che rifiuti la riduzione del femminile a categorie – spesso dicotomiche come quella tra donna per bene (vergine) e donna per male (prostituta) – che rispondono all'esigenza classificatoria streotipizzante tipica dell'ordine culturale patriarcale.[13] Il concetto di stereotipo in quanto immagine culturalmente acquisita che esula dall'esperienza diretta del soggetto che la utilizza (Lippmann 79-80) implica una categorizzazione del reale che risponde all'esigenza della distinzione dicotomica e manichea effettuata sulla base del sistema di valori interno alla società di riferimento (156). Gli stereotipi sono, quindi, da considerarsi riduzioni della realtà a generalizzazioni che, nel caso della narrazione del femminicidio, rischiano di validare il simbolismo patriarcale che fornisce terreno fertile per la violenza e di mascherare il dato culturale con un supposto dato di natura.[14] Per questa ragione, descrivere la donna vittima di violenza nei termini di un soggetto predestinato all'abuso, passivo, fragile, o al contrario, come donna malevola e implicitamente colpevole, risulta problematico perché contribuisce alla semplificazione della soggettività della scomparsa e alla validazione dell'approccio dicotomico patriarcale.[15] Eppure, come osservato da Ruth Amossy e Therese Heidingsfeld, il

[13] Proposta da Freud in relazione alla presunta tendenza di alcuni uomini a suddividere soggetti di genere femminile in base alle proprie fantasie erotiche e ripresa in chiave critica nell'ambito della riflessione femminista, la dicotomizzazione vergine/prostituta è stata analizzata da Helen Benedict, la quale ha ampiamente attestato la presenza della polarizzazione al centro della rappresentazione della soggettività femminile nel campo della narrazione mediatica sullo stupro. Per una disamina più dettagliata sul tema si vieda Millett 190-194; Chancer 141 e Benedict.

[14] La tendenza dello stereotipo a invertire l'effetto con la causa dando l'impressione che una caratteristica sia connaturata alla categoria sociale a cui è riferita è stata evidenziata da Tessa Perkins, la quale ha sottolineato, discutendo il particolare stereotipo della donna come soggetto incline al lavoro domestico, che la presenza di numerose donne casalinghe (culturalmente e socialmente determinata) viene spesso strumentalmente fraintesa con l'idea che la donna sia, per ragioni innate, naturalmente propensa al lavoro in casa (154).

[15] Quest'ultimo aspetto può essere riferito anche alla rappresentazione del carnefice.

ricorso allo stereotipo è strategia intrinsecamente connessa all'atto della rappresentazione che garantisce la leggibilità, ossia l'interazione tra testo e ricevente (700) e, ancora con Lippmann, elemento pervasivo al quale sono ancorati il sentimento di familiarità e quello di appartenenza alla comunità.[16] La stereotipizzazione, insomma, garantisce il riconoscimento del lettore ed è sempre presente (seppur con gradi differenti) nel processo rappresentativo, soprattutto se si considera la necessità, per l'autore della narrazione cosiddetta di non-fiction sul femminicidio, di ricreare una storia di vita senza averne avuto esperienza diretta. Lo stereotipo va quindi inteso come strumento problematico da impiegare in maniera critica per garantire il riconoscimento del lettore e, successivamente, da decostruire con una rappresentazione sfaccettata che sappia riprodurre la complessità del fenomeno inquadrato e che contribuisca al superamento del pregiudizio rendendo lo stesso lettore incapace di ricomporre l'immagine stereotipica di partenza (Amossy e Heidingsfeld 697-698).

Le trappole della dicotomizzazione di genere

L'adozione del termine femminicidio è da riferire, come si avrà modo di verificare nel dettaglio nel primo capitolo di questa tesi, a una formulazione teorica di matrice femminista che considera l'uccisione di donne una conseguenza dell'ordine socio-culturale patriarcale. Con il concetto di femminicidio si descrive quindi la differenza che intercorre tra l'esperienza di violenza letale esperita da soggetti di genere maschile rispetto a quella sperimentata da soggetti di genere femminile. Tale differenza è caratterizzata, nella società patriarcale occidentale, da una disparità quantitativa – le

[16] 95. Si avrà modo di verificare nelle parti (seconda e terza) di questa trattazione dedicate all'analisi di testi quali gli articoli di cronaca periodica sui casi Stefania Noce e Sara Di Pietrantonio, *Il sangue delle donne* e *Fiore… come me*, come la tendenza all'utilizzo dello stereotipo sia presente anche all'interno della rappresentazione femminista del femminicidio, che non di rado ricorre al *cliché* della vittima come donna ideale e del carnefice come mostro.

donne vengono uccise molto più spesso all'interno di relazioni intime di quanto non succeda agli uomini (Campbell et al. 246-247; Gauthier e Bankston; EURES, "Il femminicidio" 3-7; Rennison e Welchans; Tjaden e Thoennes, 2000) – e qualitativa – l'abuso anche letale su soggetti di genere femminile è spesso intrinsecamente legato alla loro appartenenza di genere (Kelly; Goldner et al.).[17] Il dato di realtà fin qui esposto in base al quale il femminicidio è riconducibile alla persistenza della gerarchia di genere che subordina il femminile al maschile è, in questo senso, il punto di partenza per ogni narrazione del femminicidio che possa dirsi femminista. Come sostenuto da de Lauretis nella sua critica alla rubricazione dello stupro ad atto meramente violento e non sessualizzato proposta da Foucault in "Dialogue sur l'enfermement et la répression psychiatrique" (1977), la rappresentazione della violenza non può mai prescindere dalla descrizione dell'opposizione di genere che, storicamente, ha caratterizzato – e che continua a caratterizzare – l'esperienza di abuso ("The Violence" 37-38).

La rappresentazione della violenza di genere alle donne non può aderire a un approccio esclusivamente descrittivo se vuole poter modificare, oltre che illustrare, l'ordine sociale e discorsivo patriarcale in cui la pratica della discriminazione sessista si inserisce. La dominazione patriarcale infatti è legittimata, come ha sostenuto Pierre Bourdieu, dal riprodursi di un sistema simbolico che costruisce il maschile e il femminile nei termini di "opposizioni omologhe" attraverso le quali vengono assegnate alla corporeità maschile caratteristiche opposte a quelle assegnate alla fisicità

[17] Come ha ben notato Susan Faludi, l'ottenimento da parte delle donne di diritti precedentemente non riconosciuti che ha fatto seguito alla stagione di lotte femministe degli anni Settanta non ha annullato la discriminazione di genere e ha, al contrario, prodotto quello che la studiosa ha definito "backlash" del patriarcato (9-12). Prendendo in considerazione il contesto statunitense, Faludi fa specifico riferimento, tra altri fenomeni, all'inasprimento dell'abuso sessuale e domestico sulle donne sostenendo come sia esattamente la nuova volontà di indipendenza delle donne conquistata attraverso le consapevolezze acquisite grazie ai movimenti di liberazione femminili a produrre ritorsioni anche letali per parte maschile (9). Riprendendo le teorizzazioni di Faludi, il discorso italiano ha da più parti considerato il femminicidio contemporaneo come risultato di un brutale colpo di coda del patriarcato o, per dirla in altro modo, come reazione al crescente desiderio di autonomia femminile. Si veda, a titolo esemplificativo, Dentico; Lipperini, "Femminicidio"; Melandri 68-72; 96-110.

femminile: in questo senso, il maschile è forte, dominante, predatore, mentre il femminile è debole, dominato, preda (15-16). Quella che Bourdieu denomina "violenza simbolica" in riferimento all'abitudine dicotomizzante implicita all'ordine patriarcale, può essere superata solo attraverso un turbamento discorsivo "teso a imporre nuove categorie di percezione e di valutazione in modo da costruire un gruppo o, più radicalmente, a distruggere il principio di divisione stesso secondo il quale vengono prodotti sia il gruppo stigmatizzante sia il gruppo stigmatizzato" (142).

In maniera simile a quanto fatto da Bourdieu, la psicanalista e teorica femminista Jessica Benjamin ha ravvisato nel problema della divisione dicotomica polarizzante l'elemento che sta alla base della dominazione di genere. Benjamin ha sostenuto come sia la rigida divisione binaria tra un soggetto e un oggetto (l'altro da sé) a strutturare l'impossibilità di una relazionalità intersoggettiva che scaturisce nel rapporto di dominazione (*The Bonds* 220). Ciò è vero sia nello specifico della relazionalità personale, ossia nel rapporto primario tra l'io (il bambino) e l'altro (generalmente incarnato dalla madre), che nel generale sistema di potere sociale in cui il soggetto (il maschile per il simbolismo patriarcale) si relaziona all'oggetto (il femminile). Come la relazione tra bambino e colei/colui che lo accudisce si tramuta in rapporto di dominazione laddove si spezza il delicato equilibrio tra l'affermazione del sé e il mutuo riconoscimento che consente al sé e all'altro di incontrarsi sul terreno del rispetto e dell'uguaglianza (Benjamin, *The Bonds* 12), così il dominio sessista di un genere sull'altro scaturisce dalla cristallizzazione della polarizzazione culturale tra maschile e femminile che, riproducendo la dicotomia soggetto-oggetto, elimina la possibilità di una relazionalità equa a livello sociale (Benjamin, *The Bonds* 184). È lo spazio dell'intersoggettività in cui le parti in causa (maschile e femminile, soggetto e oggetto) si incontrano riconoscendosi entità interdipendenti e abbandonando

l'opposizione gerarchizzante, l'unico in cui, secondo Benjamin, la relazione di dominazione può essere sovvertita (*The Bonds*, 220).

Se, come confermano le riflessioni di Benjamin e di Bourdieu, la dominazione patriarcale da cui il fenomeno del femminicidio trae linfa è strettamente legata al perpetuarsi di pratiche psico-sociali e simboliche che insistono sul binarismo di genere, il tentativo di superare discorsivamente la dicotomizzazione tra maschile e femminile – nonché la supposta naturalità dell'associazione tra uomo carnefice e donna vittima – deve affiancare la descrizione dei rapporti di genere esistenti. A questo proposito, piuttosto che confermare la visione proposta da de Lauretis secondo cui la distinzione binaria tra maschile e femminile andrebbe illustrata ma non riconciliata a livello retorico ("The Violence" 38), si sostiene in questa trattazione la necessità, per la rappresentazione teorica e narrativa della violenza femminicida, di costituirsi come spazio all'interno del quale mettere in luce le dinamiche che caratterizzano l'abuso letale contro le donne e, al contempo, contestare l'ordine simbolico dicotomico in cui l'abuso si inserisce.

Scongiurare la spettacolarizzazione e stimolare l'identificazione

Susan Sontag ha offerto, con il suo *Regarding the Pain of the Others* (2003), un'illuminante analisi dei rischi connessi all'utilizzo di immagini fotografiche che riproducano scene di brutale violenza e morte. La riflessione di Sontag può risultare utile al fine di indagare la questione dell'esposizione narrativa all'evento femmicidiario. Secondo Sontag, in particolare, nonostante l'intento documentaristico-accusatorio che la produzione di immagini di violenza letale spesso si propone, i risultati della rappresentazione dell'orrore possono essere detrimenti qualora questa si traduca in spettacolarizzazione (63-70). La possibilità di incorrere in tale tendenza è particolarmente pertinente al caso dell'abuso di genere, se si considera il ruolo

storicamente subalterno del femminile nell'area della rappresentazione e la conseguente abitudine alla produzione e al consumo di figurazioni che insistono sulla reificazione, spesso eroticizzante e non di rado accompagnata da tinte mortifere, della corporeità femminile.[18] Evitare che la rappresentazione si traduca nella riduzione del reale a evento spettacolare è quindi fondamentale per far sì che la vittima non venga esposta a un processo di strumentalizzazione e che la narrazione non confermi gli stereotipi di genere che nutrono il terreno della violenza sessista. Inoltre, se come osservato da Sontag, la trasformazione della narrazione (notiziaria, nei casi analizzati dalla studiosa) in intrattenimento stimola il ricevente a occupare la posizione distaccata dello spettatore (85-86), si inibisce la capacità del racconto di farsi strumento per l'immedesimazione e per la comprensione della pervasività della cultura patriarcale che conduce all'uso della violenza.

Sul tema è intervenuta anche la studiosa Milly Buonanno, la quale, rintracciando nella cronaca contemporanea nazionale una tendenza all'ibridazione con i modi dell'intrattenimento, considera il giornalismo odierno un genere ad alto tasso di spettacolarizzazione la cui funzione sociale è quella di emozionare e di rassicurare (69-76). Rifiutando di fare propria la distinzione gerarchica tra generi nobili (come tradizionalmente è considerato il giornalismo) e generi meno nobili (quali quello dello *show* d'intrattenimento), Buonanno non considera tale processo spettacolarizzante problematico di per sé. Al contrario, la studiosa si avvicina al racconto effettistico come a un elemento promettente di innovazione notando come la rappresentazione sensazionalistica caratterizzata da procedimenti narrativi definiti "faction" – "modalità

[18] Già nel 1980 Margaret Gallagher aveva messo in luce, in uno studio sui mass media effettuato per l'Unesco, come la più ricorrente caratterizzazione delle figure femminili sia quella dell'oggetto sessuale (38-39). La vittimizzazione come fattore galmourizzante è stata invece messa in evidenza soprattutto dal lavoro di analisi sul linguaggio pubblicitario e della moda. Si consulti a questo proposito Stankiewicz e Rosselli; Foltyn.

fictional" e "registri intensamente emotivi" utilizzati all'interno di un narrato cosiddetto fattuale – abbia condotto a una crescente popolarizzazione del discorso giornalistico (Buonanno 58-62). Tali osservazioni, pur acute e condivisibili nel loro rigettare un approccio metodologico viziato da un'ottica elitaria che privilegi determinati paradigmi narrativi piuttosto che altri, non sono applicabili al caso della narrazione della violenza letale di genere. Se è vero infatti che la spettacolarizzazione non è un procedimento problematico in sé per sé, lo diviene laddove interpone tra notizia e lettore una distanza rassicurante capace di obliterare la stessa valenza politica dell'idea di femminicidio, categoria che, come si vedrà dettagliatamente in seguito, è stata creata al fine di denunciare la capillarità (e quindi l'implicita familiarità) dell'abuso sessista.

Contrapposto al procedimento della narrazione spettacolarizzante è considerabile il processo che, attraverso le riflessioni dello studioso di ricezione letteraria Wolfgang Iser, è possibile definire dell'identificazione. Se la spettacolarizzazione descritta da Sontag si basa sulla rappresentazione particolareggiata di scene violente che poco spazio lasciano all'immaginazione del ricevente, la possibilità dell'identificazione si verifica laddove il testo lascia sospesi, e quindi aperti alla mediazione attiva e creativa del lettore, alcuni dettagli, dando luogo a proficue omissioni. Tali lacune, sulle quali si basa la costante interazione tra l'opera e il suo ricevente, possono essere relative all'ambito degli eventi narrati o a quello dei significati da assegnare al racconto e si costituiscono come sezioni di non-scritto che chi legge è incaricato di riempire attraverso uno sforzo immaginifico che ne determina il coinvolgimento (Iser 280-281). È proprio sulla base di questo coinvolgimento che il ricevente del testo riesce a riconoscersi negli eventi narrati anche quando questi non sono direttamente riconducibili alla sua esperienza di vita reale (Iser 283).

Eppure, l'identificazione è, per Iser, non un fine ma un mezzo attraverso il quale l'incontro con il testo si dimostra in grado di agire sulla dimensione esperenziale del lettore modificandone l'immaginario. In questo senso, si tratta di un procedimento che dovrebbe accompagnarsi al costante tradimento di quello che Hans Robert Jauss, collega di Iser all'università di Costanza, ha definito "orizzonte d'attesa", espressione con cui ci si riferisce alle aspettative che il lettore ha sul testo, quest'ultimo inteso sia come prodotto culturale inserito in una specifica tradizione stilistico-letteraria e in un particolare contesto socio-culturale che come insieme di parti (o frasi) a cui il ricevente si avvicina in fasi diverse della lettura (Jauss 61-64). Iser assimila infatti alla precedentemente esposta nozione di omissioni testuali gli iati che in un testo si creano quando, nello spostarsi da una connessione frastica all'altra, il lettore vede disattese le proprie aspettative (per via di cambiamenti repentini di trama o di accadimenti che turbano le convenzioni a cui il ricevente è abituato). In tali circostanze il flusso di lettura si interrompe, costringendo il destinatario a superare creativamente il blocco e, quindi, a mettere in atto un processo di identificazione che corrisponde anche a un superamento della prospettiva di partenza (Iser 282-284). Il fenomeno dell'identificazione è così descritto nei termini di un ri-orientamento dal familiare verso il non familiare o come uno smantellamento di preconcetti che garantisce l'apertura del soggetto verso nuove esperienze (Iser 295). Lo studioso tedesco chiarisce, in sostanza, come senza il superamento dell'orizzonte d'attesa il processo identificativo rimarrebbe sterile e, contemporanemente, come senza la presenza di un processo identificativo iniziale l'estraneo rimarrebbe tale e un cambiamento personale capace di trainare mutamenti sociali sarebbe impossibile. Le intuizioni di Iser e Jauss sull'interdipendenza di identificazione e innovazione risultano fondamentali se ricondotte alla questione della rappresentazione del femminicidio, la quale non può prescindere, per rimanere in linea

con l'etica femminista, dallo stimolare l'assimilazione del perturbante all'interno dell'esperienza personale del lettore e dal superamento delle convinzioni stereotipiche di origine patriarcale.

A conferma della teorizzazione iseriana, va menzionata la riflessione proposta da Roland Barthes, il quale, in *Le plaisir du texte* (1973), ha operato una distinzione tra testi letterari che provocano piacere da quelli che stimolano nel lettore un'esperienza di *jouissance*: mentre i primi intrattengono il ricevente infondendogli una curiosità che ha come unico obiettivo quello di approdare al finale in cui i misteri della storia verranno svelati, i secondi possono essere apprezzati solo attraverso una lettura che, soffermandosi sugli spazi vuoti lasciati dall'autore, disorienta il lettore e agisce sulla sua soggettività dirigendolo in territori inesplorati che mettano in discussione i precetti culturali acquisiti (18-26).

In maniera ancora simile, Umberto Eco ha suggerito come il testo narrativo implichi, perché possa espletare la sua funzione, una cooperazione da parte di un "Lettore Modello" capace di riempire gli "spazi bianchi" facendo appello alle proprie conoscenze enciclopediche e alle proprie capacità di inferenza (*Lector in fabula* 51-55). Secondo Eco, inoltre, ogni narrazione è popolata da elementi che stimolano il ricevente a produrre una "disgiunzione di probabilità" (*Lector in fabula* 113) – quello stesso movimento ipotetico che conduce alla formulazione dello jaussiano "orizzonte d'attesa" – e richiede a chi legge di cimentarsi in "passeggiate inferenziali" attingendo, al di fuori del testo, da senso comune e da situazioni tipiche (117-119). Se la "narrazione consolatoria" non fa altro che confermare testualmente l'inferenza (119) rendendo palese l'intento del lettore di plasmare il suo scritto su un Lettore Modello ben definito al fine di "dirigerne repressivamente la cooperazione" (60), l'opera arguta mette in atto il procedimento opposto. Proprio sulla distinzione appena esposta si basa la celeberrima

idea echiana di "opera aperta", concetto sul quale conviene insistere se si considera una recente tendenza della letteratura scientifica sulla rappresentazione della violenza di genere nella sfera mediale popolare (giornalismo cartaceo e televisivo, pubblicità, film, serie televisive e canzone) a far coincidere con il livello di apertura del genere prescelto la capacità del singolo prodotto culturale di fornire una rappresentazione etica e comprensiva del fenomeno (Cucklanz 154-160; Giomi e Magaraggia 56; Moorti 116).

Portatrice della "visione […] di un universo fondato sulla possibilità" (*Opera aperta* 4), l'etica eminentemente ambigua che caratterizza la testualità aperta è, secondo Eco, individuabile nelle opere la cui struttura veicola un messaggio plurivoco (92) capace di stimolare il destinatario a contemplare le numerose opportunità di riempimento a cui sono soggetti gli spazi lasciati bianchi dall'autore (*Lector in fabula* 57-58). L'opera chiusa, concepita per un "Lettore Modello ben definito, nell'intento di dirigerne repressivamente la cooperazione" (*Lector in fabula* 60), è estranea, per il semiologo, all'alveo della creazione artistica, in quanto ogni prodotto d'arte che possa considerarsi riuscito possiede un grado di apertura affidatogli dalla presenza di una funzione estetica. Nelle opere in cui è presente uno stimolo estetico, infatti, il ricevente si trova di fronte a uno spaesamento – individuabile nella sensazione di appagamento misto a insoddisfazione che caratterizza la fruizione artistica (*Opera aperta* 86) – imputabile all'impossibilità di individuare un referente singolo da associare al significante (83-84). Eppure, nonostante il linguaggio artistico sia intrinsecamente aperto a interpretazioni multiple, non tutte le opere d'arte possono dirsi portatrici di un'apertura definita da Eco programmatica, a descrivere l'incompiutezza strutturale caratteristica delle produzioni creative della contemporaneità, spesso votate a una poetica entropica che riflette un approccio epistemologico estraneo ai modi del pensiero unico e monadico.

Se la soggettivizzazione del discorso e l'identificazione iseriana di cui si è discusso sopra sono pratiche ascrivibili all'alveo della composizione letteraria piuttosto che a quello della scrittura giornalistica, ciò è vero anche nel caso dell'apertura teorizzata da Eco.[19] Stando a quanto scritto dal semiologo, infatti, il progetto dell'opera aperta programmatica si realizza "solo se sostenuto da quella fondamentale apertura che è propria di ogni forma artistica riuscita" (*Opera aperta* 93) risultando quindi teoricamente estraneo ai modi di una forma testuale come quella cronachistica che, tradizionalmente, si contrappone alla composizione letteraria proprio per il rifiuto della componente estetica.

È compito del presente studio verificare la capacità dei testi letterari di sfruttare le tendenze all'apertura tipica della testualità contemporanea, nonché l'abilità delle rappresentazioni giornalistiche di ibridarsi con le tecniche della redazione letteraria al fine di fornire un racconto complesso, partecipato e quindi etico del fenomeno femminicidiario. Prima di cimentarsi con l'analisi testuale sarà tuttavia necessario rendere conto del contesto discorsivo in cui la narrazione del femminicidio si inserisce, sforzo al quale sono dedicate le pagine che seguono.

[19] Le riflessioni sviluppate dallo studioso della scuola di Costanza sono state prodotte in riferimento al testo narrativo letterario, una tipologia testuale in cui la tecnica dell'omissione è di gran lunga più accettata di quanto non sia nella scrittura giornalistica, tendenzialmente propensa a servirsi di un approccio descrittivo che fornisca ogni dettaglio rilevante sul caso trattato. Ne è dimostrazione la "Carta dei doveri del giornalista", redatta da CNOG (Consiglio Nazionale Ordine dei Giornalisti) e FNSI (Federazione Nazionale della Stampa) nel 1993, la quale specifica che "il giornalista non deve omettere fatti o dettagli essenziali alla completa ricostruzione dell'avvenimento" (CNOG e FNSI).

I PARTE – IL DISCORSO TEORICO SUL FEMMINICIDIO

I concetti di "femmicidio" (o "femicidio") e "femminicidio" sono stati introdotti in Italia tra il 2007 e il 2009, anni a cui risalgono, come confermato da una ricerca dell'Accademia della Crusca, le prime attestazioni all'interno dei vocabolari nazionali (Paoli). L'introduzione dei vocaboli 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. 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 e abbia, nello specifico, diffuso le teorie femministe su violenza e delitti connessi alla questione di genere prodotte in contesto anglofono e latinoamericano, nonché affrontato la questione terminologica legata al fenomeno.

A seguito dello sforzo teorico e linguistico di Spinelli, il vocabolo "femminicidio" è apparso come slogan durante una manifestazione femminista contro la violenza di genere organizzata a Roma nel novembre del 2007 (Bandettini) e, solamente l'anno successivo, è per la prima volta stato utilizzato nel corso di un processo penale: quello perugino per l'omicidio di Barbara Cicioni.[20] A partire dal

[20] Spinelli 165. Da menzionare sono anche un sit-in organizzato dall'UDI (Unione Donne Italiane) di fronte al Parlamento nel giugno 2006 e una manifestazione itinerante organizzata nel novembre 2008 a Niscemi (Sicilia) e denominata "Staffetta delle donne contro la violenza sulle donne", in cui il concetto di femminicidio fu utilizzato per denunciare la morte di Lorena Cultraro e Hiina Saleem (Parmigiani 23-24; "La staffetta").

2012, infine, la parola ha abbandonato la stretta nicchia del discorso politico femminista e 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 letale commessi contro le donne (Paoli; Laviosa 5-7). Il termine "femminicidio" è stato, in ambito giornalistico, largamente preferito a "femmicidio" e "femicidio", parole comunque utilizzate, soprattutto nella fase iniziale, da esperte come le attiviste della Casa delle donne per non subire violenza di Bologna che vi hanno fatto ricorso per la pubblicazione del primo rapporto statistico non ufficiale sul fenomeno (Karadole e Pramstrahler, *Femicidio*). La preferenza accordata a "femminicidio" per riportare casi di cronaca singoli può essere considerata inappropriata, come ha osservato Luisa Betti ribadendo la pertinenza di "femmicidio" all'area del discorso criminologico e di "femminicidio" a quella del discorso sociologico ("Femmicidio e femminicidio"). Nonostante ciò, la scelta di favorire il concetto lagardiano su quello radfordiano-russelliano è indicativa della necessità, implicitamente suggerita dagli attivisti che hanno proposto l'adozione del termine, di riconoscere ogni evento femicidiario come parte di un più ampio e diffuso fenomeno.

In quanto evento discorsivo di ampia portata mediatica, il dibattito sulla violenza letale di genere va valutato nella sua possibilità di agire su pratiche discorsive più generali (Jäger e Maier 49) e in tal modo, foucaultianamente, di incidere sulla conservazione o sulla sovversione dei rapporti di potere interni alla società (Foucault, "L'ordre" 4-5). In questo senso, il discorso teorico femminista sul femminicidio non può che essere considerato nel suo intento di turbare le relazioni di potere che conducono all'esercizio della violenza di genere e, conseguentemente, di alterare lo *status quo* dei rapporti tra maschile e femminile. Tuttavia, come per ogni altro discorso, l'istituzionalizzazione di determinati paradigmi retorici che determina l'impatto sulla

realtà socio-politica di una comunità produce, necessariamente, dei "limiti discorsivi", espressione che Jäger e Maier usano, mutuando la riflessione dello studioso tedesco Jürgen Link, per descrivere il perimetro etico del discorso, i suoi taboo e le sue implicite restrizioni (47).

Considerando che il discorso sul femminicidio è stato inaugurato nell'area della riflessione teorica a seguito di uno sforzo portato avanti da studiose femministe e che è esattamente come dibattito sulla questione definitoria e concettuale che si è propagato in ambito italiano, i capitoli che seguono si propongono di condurre un'analisi critica del discorso teorico improntata a individuare le caratteristiche principali e i limiti discorsivi della discussione sul tema. Tale disamina, esercizio propedeutico fondamentale al fine di indagare l'apporto recato al discorso dalle narrazioni giornalistiche e letterarie sul femminicidio, inizia con un primo capitolo dedicato a una lettura delle teorie internazionali sulla violenza letale alle donne. Se infatti, come sostenuto da Jäger e Maier, il discorso di una specifica società si inserisce necessariamente all'interno di un discorso globale (50), non è possibile prescindere dal rendere conto delle riflessioni che hanno inaugurato la produzione teorica femminista sull'argomento. A questo proposito, pur nella consapevolezza della vastità di produzioni teoriche sulla violenza letale alle donne e della conseguente non esaustività dello studio qui proposto, si è scelto di esaminare opere teoriche che, venendo spesso citate dalle femministe italiane, hanno avuto un impatto sul discorso nazionale (Radford e Russell; Shaloub-Kevorkian; Lagarde; Monárrez Fragoso). Tale ricerca è stata poi arricchita da riferimenti a documenti politici redatti sul femminicidio dalle Nazioni Unite, oltre che da menzioni di ricerche condotte sul cosiddetto *Intimate Partner Femicide* (femmicidio tra partner intimi) in ambito più propriamente scientifico. Partendo dai risultati dell'indagine sulle opere teoriche internazionali, nel secondo

capitolo si propone una mappatura dell'evento discorsivo nazionale che sappia rendere conto della riflessione prodotta in Italia prima e dopo l'anno del *mainstreaming* (2012). Nello specifico, vi si analizzano, oltre a opere di studiosi che hanno anticipato la discussione sulla violenza letale di genere (Ventimiglia; Romito; Pitch), e lavori sul femminicidio che spaziano dalle pubblicazioni cartacee su libro (Spinelli; Karadole e Parmstahler; Lipperini e Murgia; Vinciguerra e Iacobelli; Izzo; Di Gregorio; Manghi) alla riflessione interna alla blogosfera femminista (Betti; Lipperini; Eretica; Terragni).

Tenendo presente che quella che segue si situa, come ogni analisi del discorso, all'interno e non all'esterno del discorso stesso (Jäger e Maier 36), è doveroso rendere conto in questa sede del posizionamento di chi scrive e del fatto che le limitazioni discorsive sono state individuate seguendo lo specifico approccio teorico femminista delineato in introduzione il quale, dove necessario, è stato ribadito nel corso dell'analisi.

CAPITOLO 1 – Il discorso teorico sulla violenza di genere alle donne e sul femminicidio in ambito internazionale

Il femminicidio come parte del "Continuum della violenza sessuale"

Seppur vecchio come il patriarcato (Radford e Russell 25), il fenomeno del femminicidio fa da referente a un concetto di recente formulazione proposto nel 1992 da Jill Radford e Diana E. H. Russell con la pubblicazione del volume *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Il testo antesignano curato dalle studiose anglofone introduce, sulla base di un termine già esistente all'interno del vocabolario inglese, il concetto di "femicide" (traducibile con i vocaboli italiani "femicidio" e "femmicidio"), con il quale si indica qualsiasi forma di violenza misogina e patriarcale che risulti nella morte di una donna (Radford 7). Successivamente ampliata con la pubblicazione del testo edito da Russell assieme a Roberta A. Harmes, *Feminicide in a Global Perspective* (2001), la riflessione delle studiose considera il femmicidio in quanto categoria politica utile ad ampliare il prospetto criminologico internazionale e a superare il concetto universalizzante di omicidio che assimila all'esperienza maschile e, conseguentemente, oblitera la particolare esperienza di esposizione delle donne alla violenza letale (Radford 3). È esattamente con l'intento di riaffidare centralità alle vittime e di considerare la violenza esercitata dagli uomini contro le donne frutto dell'oppressione del femminile all'interno della società patriarcale che, nell'introduzione al volume, Radford inserisce le teorizzazioni sul femmicidio nel discorso femminista sulla violenza alle donne inaugurato, in termini sistematici, da Liz Kelly con l'adozione del concetto di "continuum della violenza sessuale" (Radford 3).

Prima di Kelly, numerose riflessioni di matrice femminista avevano esaminato diverse tipologie di violenza comunemente esercitate verso le donne. È il caso della precorritrice opera di Susan Brownmiller *Against Our Will* (1975) che, scritta

all'indomani delle prime manifestazioni femministe statunitensi contro la violenza carnale (Matthews 8), per prima legge lo stupro come strumento di dominio dell'uomo sulla donna. Simile, l'operazione effettuata da Rebecca Emerson Dobash e Russell Dobash con *Violence Against Wives* (1979), testo pioniere nell'analizzare il fenomeno della violenza domestica (definita dagli autori "wife battering") attraverso una lente teorica femminista.[21] Ancora, vale la pena menzionare il conio dell'espressione "molestia sessuale" ("sexual harassment") da parte di Catharine MacKinnon, la quale, con il suo *Sexual Harassment of Working Women* (1979), denunciò il diffuso clima di discriminazione condotto su base sessuale in ambito lavorativo e avanzò richieste di modifica legale che potessero porvi argine.

Lo sforzo intrapreso da Kelly in "The Continuum of Sexual Violence" (1987) ha avuto il merito di riuscire a racchiudere in una stessa categoria concettuale forme disparate di abuso e, attraverso una lettura femminista, di rintracciare il minimo denominatore che le accomuna. Proprio partendo da una prospettiva vittimocentrica – lo studio consisteva infatti nell'analisi di interviste con donne disposte a parlare di eventuali forme di violenza subita – la sociologa britannica ha individuato come costante dell'esperienza femminile l'abitudine a subire vessazioni definite "sessuali" perché spesso legate alla sfera carnale (Kelly 59). La decisione di impiegare l'espressione "violenza sessuale" è spiegata da Kelly, oltre che come risultato dell'appena citato ragionamento empirico, come scelta utile a descrivere "the fact that it is violence committed by one sex, men, directed to the other sex, women" e come volontà di connettersi con le teorie elaborate da MacKinnon in "Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory" (1982), in base alle quali la sessualità

[21] Anche questo studio è il risultato di una sensibilizzazione iniziata dall'attivismo femminista con la creazione di centri antiviolenza per donne maltrattate quali il Chiswick's Women's Aid, che aprì le porte nel Regno Unito nel novembre 1971 (Dobash e Dobash 1).

sarebbe un sistema di potere attraverso cui il sesso maschile controlla il sesso femminile (59). Ciò che risulta evidente, alla lettura delle teorie elaborate da Kelly, è la preferenza assegnata alla categoria di sesso rispetto a quella di genere al fine di stabilire una definizione del fenomeno della violenza alle donne.

La distinzione concettuale tra sesso e genere, costitutiva del pensiero femminista anglo-americano di seconda generazione e fonte di numerose divisioni all'interno dello stesso (Cealey Harrison 35), distingue la sfera corporale-biologica (riferibile alla categoria di sesso) da quella socio-culturale (riferibile alla categoria di genere). Le pensatrici femministe hanno ampiamente dibattuto in merito alla questione nel corso degli ultimi decenni, incentrando la propria riflessione su una parte o l'altra della dicotomia e sostenendo il pensiero della differenza sessuale da una parte o la corrente teorica dei *Gender Studies* dall'altra. Per quanto riguarda il primo ambito – quello che ha più influenzato le teorizzazioni e i movimenti femministi italiani (Parati e West 15) – va menzionata l'opera filosofica di Luce Irigaray, femminista francese che ha promosso teorie tese alla rivalutazione dell'apparato simbolico collegato alla corporeità femminile piuttosto che alla sua decostruzione.[22] Il filone dei cosiddetti *Gender Studies*, di converso, ha operato nel campo della critica decostruttivista e ha insistito sull'idea di origine culturale e discorsiva delle classificazioni riferibili al binarismo maschile-femminile. In particolare, femministe e teoriche dell'area LGBTQI quali Monique Wittig e Judith Butler hanno messo in discussione l'utilizzo di un approccio binario e oppositivo a questioni quali la sessualità (intesa sia come dato biologico che come orientamento sessuale) e l'identità di genere.[23] In tempi più recenti il dibattito sesso-genere, precedentemente polarizzato in nette prese di posizione, è stato

[22] A titolo esemplificativo si veda Irigaray, *Ce sexe*. Tale approccio è esemplificato, in Italia, dal lavoro di Luisa Muraro, filosofa della differenza sessuale che, con testi quali *L'ordine simbolico della madre* (1991), ha ampiamente fatto ricorso alla simbologia del femminile come materno.
[23] Si consulti, a titolo esemplificativo, Wittig, "The Category of Sex"; Butler, *Gender Trouble*.

arricchito dalle analisi di Rosi Braidotti e Teresa de Lauretis, entrambe interessate a rileggere il pensiero della differenza sessuale in chiave non essenzialista e a definire costitutivi della teoria e dell'agire femminista il riferimento alla dimensione culturale così come a quella del biologico-corporale (Braidotti 209-263; de Lauretis, "Upping the Anti").

Per quanto riguarda la riflessione sulla violenza sessista, se una propensione dicotomizzante e un'attenzione alla dimensione suppostamente naturale del sesso hanno fatto da corollario all'esposizione delle prime teorie (si pensi, di nuovo, a Kelly), successive teorizzazioni hanno rivisitato la questione insistendo sulla dimensione del genere o proponendo proficue integrazioni tra il pensiero della differenza sessuale e i *Gender Studies*. È il caso, ad esempio, della ricerca proposta dalle sociologhe Virginia Goldner, Peggy Penn, Marcia Sheinberg e Gillian Walker, le quali, con "Love and Violence: Gender Paradoxes in Volatile Attachments" (1990), hanno sostenuto come la violenza degli uomini sulle donne nelle relazioni intime sia legata alla dimensione performativa del genere e abbia come conseguenza la ri-affermazione della differenza tra maschile e femminile.[24] Sul fronte opposto, l'analisi filosofica del concetto di stupro proposta da Ann Cahill ha sostenuto la necessità di prendere in considerazione l'elemento corporale e la differenza (sessuale e, in generale, ontologica) come entità che vengono annichilite dall'atto violento, ma ha scongiurato ogni interpretazione essenzialista del suo pensiero formulando una definizione che eviti di riprodurre la struttura dicotomica vittima di sesso femminile-carnefice di sesso maschile (192-193).

[24] 347-351. Con l'espressione "dimensione performativa del genere" si fa riferimento alle teorizzazioni sulla performatività dell'identità di genere di Butler, la quale ha definito il genere come "a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief" (*Gender Trouble* 179). Prima che Butler elaborasse la sua teoria sulla performatività del genere, Candace West e Don H. Zimmermann avevano coniato l'espressione "doing gender", sostenendo come il "'doing' of gender is undertaken by women and men whose competence as members of society is hostage to its production. Doing gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pur- suits as expressions of masculine and feminine 'natures'" (126).

Come anche le teorie appena esposte hanno messo in risalto, sia il concetto di sesso che quello di genere sono rilevanti per quanto riguarda l'analisi dell'abuso alle donne, dato che la violenza sessista raramente prescinde dalla dimensione della fisicità e spesso si estrinseca in attacco sessuato (sia nella percezione dell'assalitore che in quella della vittima).[25] Nonostante ciò, è cruciale chiarire l'importanza del ricondurre la violenza contro le donne alla sfera del culturale dalla quale la differenziazione di genere origina, non riprodurre attraverso il discorso rappresentativo teorico la dicotomizzazione gerarchizzante maschile-femminile e non escludere soggettività non binarie (quali le donne transessuali) dal novero delle vittime. A questo proposito si è espressa la giurista Katherine Franke che, nell'articolo "What's Wrong with Sexual Harassment?" (1997), ha criticato la normativa statunitense in materia di molestie sessuali sul lavoro in quanto legata all'idea che tali abusi costituiscano una discriminazione basata sul sesso. Riconoscendo l'influenza esercitata sulla legge vigente dalla precedentemente menzionata richiesta di MacKinnon di riconoscere la dimensione sessuale delle molestie sul lavoro, Franke ha elaborato un dettagliato giudizio sulle teorizzazioni della collega e ha messo in luce il loro aspetto problematico affermando che, non solo escludono dal computo vittime di aggressioni non eterosessuali, ma rinforzano la costruzione dicotomica tra maschile vittimizzante e femminile vittimizzabile confondendo la dimensione del sesso con quella del genere:

> What is wrong with the world MacKinnon describes in her work is not exhausted by the observation that men dominate women, although that is descriptiveley true in most cases. Rather, the problem is far more systemic. By reducing sexism to only that which is done to women by

[25] Anche il femminicidio non sfugge a questa considerazione, come dimostrato dalle ricerche di Deborah Cameron ed Elizabeth Frazer in *The Lust to Kill: Feminist Investigation of Sexual Murder* (1987).

> men, we lose sight of the underlying ideology that makes sexism so powerful, effective, and harmful. […] The subordination of women to men is part of a larger social practice that creates gendered bodies – feminine women and masculine men. According to this ideology, sex and gender ultimately collapse in such a way that femininity is understood as the authentic expression of female agency and masculinity is regarded as the authentic expression of male agency. This ideology also includes a sexual hierarchy in which women are regarded as inferior to men, and femininity is regarded as inferior to masculinity. While I may get no argument from MacKinnon on these observations about what sexism is and does, I want to resist her impulse to collapse sexism with sex: for MacKinnon sexism is something the male sex does to the female sex (761-762).

Le tesi di Franke sono state riprese e citate anche da Butler, la quale si è unita alla critica dell'idea propagandata da MacKinnon secondo la quale la relazione eterosessuale donna-uomo sarebbe necessariamente gerarchica perché costruita sulla superiorità fisica maschile e il genere sarebbe la cristallizzazione di questa relazione d'iniquità. Per Butler, tale tendenza a ridurre il genere al (o confondere il genere con il) concetto di sesso e sessualità è pericolosa perché rischia di riprodurre, invece che contestare, lo stesso assetto diadico su cui l'oppressione sessista si basa (*Undoing Gender* 54). Riagganciandosi a queste riflessioni, l'insistenza sulle categorie culturali di mascolinità e femminilità (ossia sulla dimensione del genere) appare determinante nella teorizzazione sulla violenza alle donne in cui il femminicidio va incluso, in quanto garantisce il riconoscimento della struttura gerarchica insita nel fenomeno della violenza sessista pur non avallando l'idea di una distinzione intrinseca e invariabile tra

le parti in causa. In altre parole, il riferimento al genere descrive la polarizzazione culturale che dà origine all'abuso senza tuttavia avallarla discorsivamente con riferimenti all'elemento inalterabile di natura.[26]

Il discorso teorico internazionale su femmicidio-femminicidio e i suoi limiti

Come già sostenuto, l'introduzione dell'idea di *femicide* da parte di Radford e Russell risulta fondamentale in quanto capace di inquadrare (e quindi denunciare) un fenomeno ampiamente diffuso e chiaramente connesso alla subordinazione femminile all'interno del sistema patriarcale. Tuttavia, la riflessione delle due studiose, se analizzata nel dettaglio in riferimento alle questioni finora esposte, non è scevra di elementi critici. La categoria di *femicide* fa infatti genericamente riferimento all'idea di "misogynous killing of a woman by a man" (Radford 3), e in quanto scrivono Radford e Russell non è presente alcun sistematico riferimento alla più complessa questione del genere,[27] la quale viene velocemente menzionata solo in relazione alle teorizzazioni femministe sui rapporti di potere tra uomini e donne (Radford 6). L'evidente predilizione delle due autrici per riferimenti discorsivi alla categoria di sesso è confermata, nelle pagine introduttive redatte dalle due curatrici, non solamente dal riferimento precedentmenete discusso alla categoria di "violenza sessuale" proposta da Kelly, ma anche dalla scelta

[26] A scanso di equivoci, è bene sottolineare che quando, nella presente trattazione, si fa riferimento alla dimensione culturale della mascolinità, questa non è automaticamente riconducibile a soggetti di sesso maschile, ma può essere associata anche a comportamenti di persone di sesso femminile e persino di persone generalmente identificabili con il genere femminile. Il genere, infatti, è da considerarsi una caratterizzazione mobile, non fissa, la quale viene associata all'individuo sulla base di condotte e interazioni, come sostenuto da West e Zimmerman 129.

[27] I termini "donna" e "uomo" sono tendenzialmente riferibili – in italiano, come nell'originale inglese del testo – alla categoria del genere, ma il loro utilizzo nella lingua d'uso, così come nella trattazione specialistica (anche femminista) risulta spesso intercambiabile rispetto ai termini "femmina" e "maschio" riconducibili alla categoria di sesso. Si veda, poco oltre, l'uso indistinto che ne fanno la stessa Russell e la studiosa Tamar Pitch. Considerata inoltre la complessità del nesso sesso-genere e la scarsa familiarità del pubblico non specialista con la questione, risulta problematico, alla luce di un'analisi di tipo discorsivo attenta anche al potenziale impatto sul discorso *mainstream*, non sottolineare esplicitamente il riferimento del fenomeno femmicidiario alla dimensione culturale. Ciò può essere fatto attraverso il ricorso a dichiarazioni esplicite o presentando esempi che mettano in crisi l'equivalenza tra sesso biologico e ruolo di vittima o carnefice (ad esempio, donne transgender come vittime).

di specificare che il rischio di vittimizzazione per donne e bambine è strettamente collegato al loro essere "femmina" ("female").[28] La propensione a valutare la vittimizzazione come questione prevalentemente riferibile al sesso della vittima è poi ribadita attraverso i contributi accolti all'interno del volume; mentre nessuno è dedicato alla questione della vittimizzazione transessuale, due saggi sono incentrati sull'infanticidio femminile quali quello di Marieluoise Janssen-Jurreit (Radford e Russell 67-74) e di S. H. Venkatramani (Radford e Russell 125-132).

Sebbene problematica per gli elementi appena considerati, la teoria sul *femicide* di Radford e Russell ha avuto notevole circolazione, tanto da essere ripresa dalla sociologa israeliana Nedera Shalhoub-Kevorkian, la quale ha proposto, con il saggio "Reexamining Femicide: Breaking the Silence and Crossing 'Scientific' Borders" (2003), l'estensione del concetto di femmicidio includendovi la fase della cosiddetta "living death", quel processo che conduce alla morte durante il quale la donna – già vittima di continue vessazioni o minacce – è immobilizzata e annichilita dalla paura di venire uccisa (581, 594). Ulteriore e fondamentale contributo alla teoria internazionale sul tema è stato successivamente apportato dalla già menzionata antropologa e attivista messicana Marcela Lagarde y de los Ríos. Impegnata come parlamentare nel fronteggiare i frequenti assassini di donne nell'area di confine tra Messico e Stati Uniti, Lagarde ha introdotto nel 1997, denunciando le sparizioni di migliaia di donne a Ciudad Juárez, il termine spagnolo *feminicidio*. L'adozione della parola (corrispettivo dell'italiano "femminicidio") si è tradotta, per volontà della stessa femminista messicana, in un allargamento semantico del concetto proposto da Radford e Russell e nell'inclusione auspicata da Shalhoub-Kevorkian di quegli atti non letali inquadrabili come "azioni di lesa umanità" verso la donna (Lagarde, "Por la vida").

[28] Russell xiv.

Rispetto a quella politico-criminologica di *femicide*, il *feminicidio*[29] lagardiano funge da categoria politico-sociologica all'interno della quale l'uccisione della donna non è considerabile come atto singolo ma come parte di un fenomeno largamente diffuso e di tipo genocidiario (Lagarde, "Por la vida") di cui la stessa discriminazione di genere sistemica praticata dallo Stato e dalle istituzioni che esplicitamente o implicitamente avallano la violenza è da considerarsi causa (Lagarde, "Por la vida"). Altra importante specifica che, rispetto all'originale *femicide*, il lemma spagnolo introduce riguarda la caratterizzazione di vittima e carnefice. Secondo quanto affermato dalla studiosa Julia Estella Monárrez Fragoso, infatti, l'etimologia del termine coniato da Lagarde rimanda all'idea di crimine contro la femminilità e include ogni morte di un essere femminile o di un individuo con caratteristiche femminili (9). Allo stesso modo, il termine femminicidio scongiura la riduzione del movente femmicidiario all'identità sessuale del carnefice e sottolinea la rilevanza della dimensione istituzionale che garantisce il perpetrarsi dell'ordine sociale patriarcale rendendosi complice dei crimini. In questo senso, il concetto di femminicidio elaborato nel discorso messicano appare intrinsecamente legato alla categoria di genere piuttosto che a quella di sesso.

Nonostante la felice scelta di esplicitare la questione del genere, Lagarde e Monárrez Fragoso adottano, in sintonia con quanto fatto dalle curatrici di *Femicide*, un approccio teorico rigidamente vittimocentrico. Se, come specificato da Radford e in riferimento a Kelly, la riflessione femminista sul femmicidio si concentra sul punto di vista delle vittime per consentire alle donne di nominare la propria esperienza distinguendola da quella maschile universalizzata (Radford 3), è chiaro che l'inclinazione vittimocentrica corrisponde alla necessità, compatibile con l'approccio

[29] Nel corso di questa trattazione si ricorre all'utilizzo della traduzione italiana di entrambi i termini. Femmicidio viene impiegato per riferirsi all'evento singolo e specifico di uccisione (o annichilimento psico-fisico) della donna, mentre femminicidio inquadra il fenomeno nella sua dimensione sistemica. In questo senso, si può dire che il femmicidio è parte del femminicidio.

femminista di riassegnare voce a soggettività precedentemente silenziate all'interno del discorso patriarcale. È in questo senso che Lagarde e Monárrez Fragoso si pongono in linea con le studiose anglofone nel sostituire l'egemone prospettiva maschile complice delle dinamiche discriminatorie e violente con quella delle donne vittima. Tale operazione di sostituzione comporta, tuttavia, l'esclusione di una riflessione sulla questione della mascolinità, come dimostrato dall'assenza, in *Femicide* e nel lavoro delle studiose messicane, di sezioni dedicate all'analisi del comportamento del carnefice, generalmente considerato frutto di un privilegio maschile da eradicare tramite politiche preventive dedicate alla riassegnazione di dignità socio-politica alle donne (Lagarde, "Por la vida"; Monàrrez Fragoso 56; 60) e punitive indirizzate alla cattura dei carnefici (Lagarde, "Por la vida"). L'estromissione di tale prassi dalla teorizzazione internazionale sul femminicidio qui prese in esame evidenzia così le criticità di un dibattito che, legittimamente attento a ritagliare e salvaguardare spazi per l'espressione femminile, rischia di farsi oppositivo e, ancora una volta, esclusivo nella sua reticenza a riconoscere la dimensione culturale della mascolinità come cruciale per la riproduzione del fenomeno e, conseguentemente, per il suo contrasto.

A seguito della diffusione della produzione teorica finora esposta, femmicidio e femminicidio sono stati riconosciuti come crimini da parte di istituzioni mondiali quali l'ONU che ha ad oggi prodotto due pubblicazioni sul tema: *Femicide. A Global Issue that Demands Action, Vol. 1* (2012), a cura di ACUNS (Academic Council of the United Nations System) e il *Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequences, Rashida Manjoo* (2012).[30] In entrambi i casi il riferimento alle teorie esistenti risulta fondamentale, come dimostrano, tra le altre cose,

[30] ACUNS ha, in seguito, aggiornato annualmente la propria ricerca sul tema pubblicando altri tre volumi incentrati sul femmicidio.

la presenza di Russell tra le relatrici del simposio da cui *Femicide* ha preso forma (United Nations. ACUNS 19-20) e la menzione del concetto di "death row" introdotto da Shalhoub-Kevorkian nel documento redatto da Rashida Manjoo.[31] La categoria di genere viene da più parti ribadita come riferimento per i femmicidi, più volte nominati "gender-related killings". Nonostante ciò, in ACUNS, l'intervento di Russell ripropone la dicotomia basata sull'identità sessuale e si propone la definizione di femmicidio come "uccisione di femmine da parte di maschi" ("killings of females by males"),[32] mentre in entrambe le pubblicazioni si evitano riferimenti a casi di femminicidio in cui la classificazione per genere e non quella per sesso funge da chiaro discrimine (ad esempio: casi di vittimizzazione di donne transgender o casi in cui il carnefice è una donna incaricata di difendere l'onore maschile).[33]

Parallelamente alla teorizzazione sul fenomeno in area femminista e al suo riconoscimento in ambito istituzionale, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, si sono moltiplicati gli studi accademici (prevalentemente di impronta statistico-sociologica) attraverso i quali si è data consistenza alle teorie sul femmicidio e si sono ampliati gli orizzonti tematici delle stesse. Condotta prevalentemente in ambito anglo-americano e focalizzatasi in particolare sull'aspetto specifico della violenza omicida di coppia ("Intimate Partner Homicide", IPH), la ricerca empirica sul tema si è spesso avvalsa di un approccio dichiaratamente femminista ma ha, in alcuni casi, rigettato tale prospettiva perché, come ricorda Shelah Bloom, risulta problematico per l'analisi statistico-sociologica individuare dati che attestino il movente di genere degli omicidi

[31] United Nations. Human Rights Council, "Report" 1. Strettamente legata all'idea di *living death* precedentemente esposta, la *death row* descritta da Shaloub-Kevorkian coincide con il periodo che intercorre tra la condanna a morte e l'esecuzione della donna uccisa per ragioni d'onore (581).
[32] United Nations. ACUNS 19.
[33] Nonostante nel rapporto ACUNS un capitolo sia dedicato al fenomeno del delitto d'onore, nessuna menzione viene fatta al coinvolgimento di soggetti di sesso femminile nelle dinamiche criminali verificato da studi in materia (Faquir; Sev'er e Yurdakul; Khafagey).

di donne (147) o perché, superficialmente, percepisce il femminismo come categoria teorica rigida incapace di adattarsi ai cambiamenti contemporanei dei ruoli di genere.[34] Ciò non significa che il femminismo non sia riuscito in molti casi a offrire il presupposto etico che anche la ricerca sociologica necessita per condurre le proprie investigazioni e, in coerenza con quanto sostenuto da Taylor e Jasinski, si costituisce come la più solida cornice all'interno della quale inquadrare il problema (341). Oltre a confermare la sproporzione nella distribuzione degli omicidi interni alla coppia e la percentuale altamente maggiore di vittime di genere femminile che danno credito alla stessa idea di femminicidio (Campbell et al. 246-247; Gauthier e Bankston), la sociologia femminista ha offerto altri utili strumenti per valutare il fenomeno.[35] Il femmicidio è risultato associato alla volontà di esercitare un controllo sull'altra capace di ristabilire la gerarchia di dominio patriarcale (Websdale 207-209) e, specularmente, si manifesta con particolare frequenza proprio laddove la vittima decide di abbandonare la coppia, sfuggendo così al controllo del partner (Dawson e Gartner). Rilevanti anche le ricerche sulla demografia del violento, le quali hanno dimostrato come il femminicidio sia, rispetto ad altri tipi di omicidio, un crimine che viene comunemente commesso da soggetti che, pur avendo spesso manifestato tendenze alla pratica della violenza alle donne, non hanno sperimentato situazioni di devianza sociale (Dobash et

[34] Corradi et al. 6. È esattamente per la prima di queste ragioni che, anche negli studi con prospettiva femminista, si utilizza spesso il termine "femmicidio" in riferimento a semplici omicidi praticati a danno di donne e non, come la riflessione femminista sul tema vorrebbe, quelli praticati su donne per ragioni misogine.

[35] In linea con l'approccio generale della presente trattazione, vengono prese in considerazione in questa sede le analisi empiriche con dichiarati riferimenti di ordine femminista. Quella femminista non è tuttavia l'unica prospettiva dalla quale la ricerca empirica ha guardato al fenomeno. Possono, in particolare, essere enumerati cinque diversi ma sovrapponibili approcci: quello femminista, che ravvisa nelle gerarchie di genere imposte dalla cultura patriarcale le cause del femminicidio; quello sociologico *tout court*, il quale, nel tentativo di offrire un'analisi scevra di implicazioni ideologiche, si focalizza sullo studio dei dati che emergono dall'uccisione delle donne; quello criminologico, che considera il femmicidio settore specifico degli studi omicidiari; quello dei diritti umani, che espande la categoria di femminicidio fino ad includervi atti non letali di violenza contro le donne; quello de-coloniale, che guarda al fenomeno come parte dei processi di colonizzazione e de-colonizzazione (Corradi et al. 5).

al.), avallando in questo modo l'idea femminista in base alla quale il fenomeno non è il risultato di comportamenti antisociali ma è, al contrario, interpretabile come azione conforme alle pratiche di dominazione sessista proprie dei sistemi patriarcali in cui si manifesta.

Seppur non riprodotto nell'area del discorso scientifico che, come la veloce disamina proposta mette in evidenza, chiarisce il riferimento della violenza sessista alla dimensione del genere e sviluppa indagini sulla figura del carnefice tanto quanto su quella della vittima, il discorso teorico internazionale su femmicidio e femminicidio insiste sulla contrapposizione discorsiva tra posizioni che donne e uomini (le une generalmente abusate e gli altri generalmente abusanti) occupano in relazione all'atto violento. Tale opposizione plasma il perimetro etico della discussione e determina un'implicita tendenza verso la riproduzione di una rigidità dicotomica che, se da una parte risulta retoricamente necessaria per denunciare la reale gerarchia imposta dal fenomeno, dall'altra corre il rischio di escludere soggettività vittimarie non allineate con l'orizzonte eteropatriarcale, oltre che di incorrere in interpretazioni essenzialiste che finiscano per validare le polarizzazioni e le "opposizioni omologhe" (Bourdieu, 15-16) caratterizzanti la stessa cultura sessista che il discorso sul femminicidio si propone di contrastare.

Riconducendo questa riflessione alle categorie individuate da Jäger e Maier, è possibile sostenere come il "limite discorsivo" che caratterizza il dibattito teorico internazionale sul femminicidio sia individuabile nella sua propensione oppositivo-dicotomica. Tale tendenza a riprodurre, anche se a termini invertiti, l'approccio polarizzante caratteristico del discorso patriarcale risulta essere il prodotto di due particolari strategie retoriche: da una parte il trattamento ambiguo riservato alla questione sesso-genere, il quale (come nel caso di Radford e Russell) non contesta

l'assetto simbolico che impone agli uomini modelli di mascolinità dominatrice e alle donne esempi di passiva femminilità; dall'altra la prospettiva rigidamente vittimocentrica che informa l'intero discorso internazionale sul femminicidio e che contribuisce a inibire utili tentativi di riflessione sulla prospettiva del carnefice.

Come si avrà occasione di verificare nel capitolo che segue, il discorso italiano sul tema della violenza letale di genere alle donne, importa il limite discorsivo relativo alla dicotomizzazione pur lasciando intravedere segnali positivi che vanno nella direzione del suo superamento.

CAPITOLO 2 – Mappatura del discorso nazionale su violenza di genere alle donne e femminicidio

I prodromi

Le basi per il discorso nazionale sul femminicidio introdotto da Spinelli possono essere rintracciate in un crescente interesse dimostrato per i temi della violenza domestica.[36] A differenza di quanto accaduto nel contesto angloamericano, dove quella che sarebbe poi stata chiamata *Intimate Partner Violence* emerse a partire tra il 1971 e il 1973 con la creazione dei primi centri di accoglienza per donne maltrattate (Tierney 207-208), in Italia il discorso femminista sulla violenza sessuale degli anni Settanta si focalizzò prevalentemente sul problema dello stupro esercitato al di fuori di relazioni di prossimità.[37] Segnali di un cambiamento di attitudine nei confronti del tema della violenza all'interno della coppia cominciarono a emergere nel 1981, quando, a seguito anche della recente riforma del diritto di famiglia promulgata nel 1975 (legge n. 151), vennero abrogate le attenuanti per delitto a causa d'onore fino a quel momento

[36] Nella categoria di violenza domestica si includono tutte quelle forme di violenza fisica, sessuale, psicologica o economica che hanno luogo all'interno di una relazione intima o familiare (Harne e Radford 4).

[37] Cruciali furono, a tale proposito, i fatti del massacro del Circeo, caso di violenza sessuale e femminicida su cui ci si soffermerà in seguito con l'analisi de *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati. Quando nella notte tra il 29 e il 30 settembre 1975 tre giovani romani di buona famiglia (Angelo Izzo, Andrea Ghira e Gianni Guido) adescarono due ragazze di un quartiere popolare di Roma (Donatella Colasanti e Rosaria Lopez), le condussero presso una villa sul monte Circeo e lì le violentarono e seviziarono fino ad uccidere Lopez, i movimenti femministi italiani denunciarono il clima di diffuso sessismo che aveva prodotto il massacro e approfittarono del caso per richiedere una riforma della normativa che regolava la violenza sessuale. Sul tema si veda Teodori 19-31. L'attivismo femminista contro lo stupro stimolato anche dai fatti del Circeo si tradusse nella presentazione in Parlamento di una proposta di legge firmata da Movimento di liberazione della donna, UDI (Unione Donne Italiane), Coordinamento donne Flm e il collettivo romano Pompeo Magno che richiedeva, tra le altre cose, di rubricare la violenza carnale tra i reati contro la persona invece che tra quelli contro la morale pubblica in cui era inserita nel fascista e ancora vigente Codice Rocco. Sulla proposta di legge, la quale non fu mai approvata e fu fonte di aspri dibattiti in seno ai movimenti femministi, si consulti Tetafiore 9-13. A dimostrazione del fatto che il discorso femminista *mainstream* negli anni Settanta fosse incentrato sulla denuncia di stupri avvenuti in relazioni di non prossimità, si legga la pubblicazione di Maria Adele Teodori, *Le violentate* (1977), nella quale si elencano alcuni casi di violenza sulle donne saliti agli onori delle cronache tra 1975 e 1976. Il testo, pur riportando alcune dichiarazioni di femministe consapevoli del fatto che numerose violenze si esercitano nel privato delle mura domestiche e brevi notizie poco eclatanti di abuso famigliare, affida centralità alla problematica della violenza carnale ad opera di sconosciuti.

legalmente concesse ai coniugi che uccidevano il/la partner per difendere la propria reputazione a seguito di adulterio (legge n. 442).[38] È agli anni Novanta, tuttavia, che risalgono la fondazione dei primi centri antiviolenza e l'introduzione, all'interno della legge n. 66 del 1996 sulla violenza sessuale, della punibilità dello stupro maritale.[39]

In termini di pubblicazioni, il tema della violenza domestica inizia a ricevere attenzione da parte del mondo accademico e militante soprattutto superata la soglia del nuovo millennio. Vanno in questa sede menzionati i contributi antesignani offerti da *La violenza domestica. Un fenomeno sommerso* (1995), curato dall'Associazione Donne Magistrato Italiane e *Violenza alle donne. Cosa è cambiato?* (1996), redatto dall'Associazione Gruppo Lavoro e Ricerca sulla Violenza alle Donne, testi volti a mettere in luce le caratteristiche della situazione italiana. Fondamentale risulta poi il lavoro svolto da studiosi come Carmine Ventimiglia, Patrizia Romito e Tamar Pitch.

Il sociologo Ventimiglia può essere considerato il primo studioso italiano ad aver dedicato la propria carriera accademica al tema della violenza di genere e il suo contributo va ritenuto fondamentale per quanto riguarda non solamente il riconoscimento, a livello scientifico nazionale, della sfera domestica come ambito di maggior rischio per la donna (Bosi e Manghi 9) ma anche per l'inaugurazione, con i volumi *Nelle segrete stanze* (1996) e *La fiducia tradita* (2002), di un filone di studi italiano sulla pratica della vittimizzazione di genere agita che in corrispondenza dell'emergere del discorso sul femminicidio verrà, come si vedrà, continuato,

[38] Il delitto d'onore nel Codice penale italiano consentiva la riduzione di pena per "chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale o nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onor suo o della famiglia". Nonostante non fosse specificato il genere sessuale del coniuge, il provvedimento veniva applicato esclusivamente a favore dei mariti per ragioni di ordine culturale che portavano a valutare lesivo dell'onore del partner solo il tradimento delle mogli e non quello tradizionalmente liberamente praticato degli uomini (Cavina 199).

[39] Il primo progetto italiano di centro antiviolenza è quello della Casa delle donne maltrattate di Milano, avviato già dal 1986 sotto l'egida dell'UDI e concretizzatosi nel 1992 con l'inaugurazione di una casa rifugio. Fu quest'esperienza a rendere possibile l'apertura di molti altri centri (Guarnieri e Creazzo 49). Sulla legge del 1996 si consulti Tetafiore.

contribuendo a superare le criticità imposte dalla prospettiva rigidamente vittimocentrica tipica del discorso internazionale qui considerato.[40] *La fiducia tradita*, in particolare, raccoglie le impressioni di operatori che potessero offrire testimonianza sulla violenza domestica o di uomini che l'hanno agita e donne che l'hanno subita. Nella lunga parte introduttiva, Ventimiglia riconosce, con accuratezza terminologica, il genere come elemento di discrimine per la propria interpretazione del fenomeno e riconduce la problematica alla questione della mascolinità insistendo sulla normalità dell'uomo violento (*La fiducia* 22). Anticipando una questione che emergerà nell'analisi dei testi letterari di Edoardo Albinati e Caterina Serra, il sociologo sostiene inoltre come la violenza sia spesso il risultato di fragilità "identitarie, relazionali e di ruolo" dell'uomo responsabile (*La fiducia* 27) piuttosto che il risultato di un'effettiva aderenza al principio di mascolinità dominante. Infine, Ventimiglia affronta la questione secondo una prospettiva antilegalista che indirizzi alla rieducazione culturale piuttosto che alla mera punizione chi si rende responsabile di violenze.

Differente l'approccio dimostrato da Patrizia Romito, esperta di psicologia sociale il cui lavoro ha avuto notevole risonanza nell'ambito del dibattito sulla violenza alle donne e sul femminicidio. Romito si è occupata, con i suoi *Un silenzio assordante* (2005) e "Riflessioni sulle strategie di occultamento delle violenze maschili su donne e minori" (2009), di studiare i meccanismi attraverso cui la violenza su donne e minori viene celata. Tra questi compaiono l'eufemizzazione (intesa come elisione della responsabilità maschile dal discorso sulla violenza a donne e minori) la psicologizzazione del carnefice (procedimento che contribuisce alla rappresentazione del colpevole come deviato), la disumanizzazione della vittima e il *victim blaming*, la

[40] Altro testo precedente all'emergere della discussione sulla violenza letale di genere da menzionare in riferimento a questo campo di studi è *Uomini violenti* (2009) di Isabella Merzagora Betsos, ricerca di carattere prevalentemente criminologico che ha l'intento di fornire un profilo del soggetto che agisce violenza di genere alle donne raccogliendo testimonianze di uomini abusanti.

naturalizzazione (procedimento in base al quale la violenza degli uomini viene giustificata perché considerata il risultato di una propensione biologica, come nel campo della violenza sessuale), la frammentazione del discorso causata dalla distinzione tra forme specifiche di violenza sessista (*Un silenzio* 56-106). Punti problematici nel discorso di Romito emergono all'interno della sua riflessione sul rapporto tra vittima e carnefice. Citando la tesi elaborata da Carine Mardorossian in "Toward a New Feminist Theory of Rape" (2002), la studiosa avanza l'idea di una riappropriazione del concetto di vittima, termine che – in area femminista ma non solo – ha progressivamente perso di centralità politica ("Riflessioni" 103) ed è stato soppiantato dall'espressione "sopravvissuta/o", da varie parti considerata più adeguata perché capace di veicolare un'idea di agentività femminile.[41] L'utilizzo della categoria di vittima, la cui rimozione dal lessico relativo alla violenza va contrastata, secondo Romito, per arginare l'occultamento dell'esperienza di abuso sofferto dal genere femminile, sarebbe speculare alla necessità di insistere sulla nozione di carnefice e di "violenza maschile" ("Riflessione" 96). Considerando che, in italiano, l'aggettivo "maschile" assume valenza duplice e può riferirsi indistintamente al sesso biologico o al genere, il discorso di Romito appare, a questo proposito, ambiguo. Parte dell'ambiguità viene tuttavia risolta nel prosieguo della trattazione dell'autrice, la quale glissa, come Radford e Russell, sulla questione del genere e, evitando di proporre esempi in cui tale categoria risulti distintiva rispetto a quella di sesso, insiste nel sottolineare il coinvolgimento di soggetti (mariti e padri di famiglia) che si

[41] Per un'analisi del passaggio dall'utilizzo del concetto di vittima a quello di sopravvissuto si veda Rothe 32-41, la quale fa riferimento al dibattito americano intorno al tema dell'olocausto (evento sul quale si è modellato gran parte del discorso occidentale sulla questione vittimaria). Per una riflessione sull'argomento in ambito femminista, si consiglia Kelly et al. Vale la pena specificare come n questa trattazione l'utilizzo del termine "vittima" invece che quello "sopravvissuta" è imposto dalla dimensione letale della violenza considerata.

caratterizzano solo per la loro appartenenza al sesso maschile.[42] Quella indicata da Romito è, in questo senso, una visione della relazione vittima-carnefice che, non volendo per sua stessa ammissione problematizzare il quadro con riferimenti alla "frammentazione post-modernista del mondo sociale" ("Riflessioni" 103), tende alla semplificazione e avalla la polarizzazione patriarcale. In questo senso, la teoria di Romito contribuisce, ancor prima della popolarizzazione in Italia delle teorie sul femminicidio, a diffondere nel discorso sulla violenza sessista nazionale una tendenza alla dicotomizzazione in cui dimensione del genere e dimensione del sesso appaiono interscambiabili.

Proprio tale approccio discorsivo equivoco, chiaramente vicino a quello radfordiano e russelliano, risulta critico soprattutto se diffuso in un contesto come quello italiano in cui solo di recente si sono accolte, nell'area dell'attivismo femminista, le sfide teoriche proposte dai *Gender Studies* e si è, consequentemente, iniziato a riflettere sulle dinamiche psico-sociali che conducono all'identificazione di genere.[43] Altrettanto critico risulta poi l'orientamento di Romito in relazione alla questione del trattamento terapeutico riservato al carnefice, argomento sul quale l'autrice si sofferma brevemente ma senza celare il proprio scetticismo. In particolare, Romito si scaglia contro la propensione a considerare il femminicida come psicologicamente o socialmente deviato, attitudine che, a suo parere, rischia di "giustificare […] che

[42] "Riflessione" 96-97. All'interno della stessa descrizione del processo di occultamento definita "naturalizzazione" non si fa riferimento alla questione della mascolinità e alla costruzione socio-culturale del genere maschile come strategia alternativa per descrivere la violenza degli uomini e le sue cause (Romito, *Un silenzio* 97-102). Ne consegue che la critica della naturalizzazione finisce per amplificare discorsivamente la distinzione dicotomica uomo carnefice-donna vittima.

[43] Come già visto, il femminismo radicale italiano ha preferito insistere sul concetto di differenza sessuale e un interesse di tipo teorico relativo alle questioni del genere si è prodotto molto recentemente nella penisola (Ross, "Critical Approaches"). Una sostanziale apertura in questo senso si è verificata all'inizio del nuovo millennio, con i lavori di Punto G, spazio aperto all'attivismo femminista internazionale durante il G8 di Genova (luglio 2001) dal quale nasceranno poi molti dei collettivi femministi italiani attenti alle tematiche del genere e dell'interconnessione con la causa LGBTQI. Si veda, a proposito, Bonomi Romagnoli 33-46.

all'uomo violento, anche quando responsabile di atti definiti criminali dal codice penale, siano invece offerti attenzioni, conforto e terapie" ("Riflessione" 99). Come si è visto precedentemente, l'idea che il carnefice non sia descrivibile come deviato è confermata dalla ricerca (Dobash et al.) e sostenuta in questa tesi. La prospettiva discorsiva di Romito è qui considerata problematica perché tradisce l'implicita sfiducia dell'autrice nelle tecniche di rieducazione basate sulla revisione dei comportamenti legati alla categoria di mascolinità (di cui si parlerà diffusamente oltre) e conferma nuovamente l'idea di un'irreversibilità nel ruolo di uomo-carnefice. Come sostenuto da Karen Boyle, la pur legittima richiesta di Romito di sottolineare la partecipazione maschile alla pratica della violenza contro le donne andrebbe accompagnata dal tentativo di dare visibilità alla costruzione socio-culturale della mascolinità dominante, al fine di creare spazi di cambiamento in cui l'associazione maschio-violenza non sia più desiderabile ("What's in a name").

Degno di menzione anche il contributo offerto dalla sociologa del diritto Tamar Pitch che si inserisce nel campo di studi sulla vittimizzazione e, in maniera simile a Romito, propone, affermando di preferire a espressioni come "violenza di genere" la locuzione "violenza maschile contro le donne" (Pitch, "Qualche riflessione" 7), un approccio ambiguo che non segna un'emancipazione significativa rispetto alla classificazione per sesso degli attori di femminicidio.[44] Presentando inoltre

[44] Karen Boyle ha fatto presente che le due locuzioni non hanno lo stesso significato e non possono, perciò, essere trattate alla stregua di sinonimi: "violenza di genere" si riferisce alle motivazioni che si celano dietro l'atto violento e comprende, oltre alla violenza esercitata per ragioni di genere contro le donne, quella condotta nei confronti di uomini che non si adeguano al modello maschile egemone e la violenza contro soggetti transgender; "violenza contro le donne", di converso, mette l'accento sulle vittime e comprende forme di violenza verso soggetti femminili che non necessariamente sono imputabili all'influenza del patriarcato ("What's in a name"). Ne consegue che, l'utilizzo di "violenza contro le donne" occulta la dimensione di genere, così come "violenza di genere" non descrive la gerarchia sociale che vede gli uomini principali vittimizzatori di soggetti femminili. Coerentemente con la centralità assegnata alla questione del genere e con il focus su forme di abuso che hanno al centro soggetti femminili, in questa trattazione si è scelto di esplicitare sia le cause che le vittime prediligendo la locuzione "violenza di genere alle donne" per riferirsi a casi di violenza sessista non letale che hanno al centro vittime femminili; laddove questo non è risultato possibile per questioni grammaticali e di stile si

un'alternanza lessicale tra i termini "uomini" e "maschi" (7), Pitch avalla discorsivamente l'indeterminatezza e implicitamente occulta la rilevanza della categoria di genere limitando in questo modo lo spettro di analisi sulla violenza sessista. Nonostante questo, Pitch problematizza, rispetto a Romito, la questione della relazione vittima-carnefice e, adottando un approccio multiprospettico, suggerisce di rifiutare la bidimensionalità che spesso accompagna il discorso per considerare, in linea con il riconoscimento di una complessità relazionale e sociale, "i nessi strutturali che legano vittimizzatori e vittime, oggi invece tendenzialmente construiti come separati e diversi" benché siano attori all'interno degli stessi sistemi culturali di dominio ("Qualche considerazione" 53).

Altro fondamentale apporto offerto da Pitch alla questione riguarda il tema della sicurezza, salito agli onori delle cronache soprattutto successivamente all'omicidio di Giovanna Reggiani, quarantasettenne deceduta il 30 ottobre 2007 a seguito dell'aggressione del ventiquattrenne di origini romene Romulus Nicolae Mailat. Il femmicidio Reggiani (non denominato in questi termini dalla stampa italiana a causa dell'ancora scarsa popolarità delle teorie sulla violenza letale contro le donne) diede adito al varo di norme sulla sicurezza che promossero, a livello locale così come a livello nazionale, una politica repressiva e di controllo esercitato soprattutto a danno della mobilità di cittadini stranieri che, sul modello Mailat, vennero considerati potenzialmente pericolosi per l'ordine pubblico. Tali accadimenti provocarono risentimento tra le fila del movimento femminista e sfociarono nell'organizzazione di una manifestazione contro la violenza sessista che, come sostenuto da un'attivista del collettivo perugino Sommosse, "se da una parte denuncia la violenza maschile contro

è scelto di prediligere la dimensione del genere, ad esempio nell'uso dell'espressione "violenza letale di genere" usata in alternativa ai termini "femmicidio" e "femminicidio".

le donne, dall'altra cerca di decostruire l'ideologia securitaria prevalente per cui il corpo delle donne diviene nuovamente oggetto di strumentali provvedimenti volti ad alimentare politiche razziste e di biocontrollo" (Pompili).

Sul fronte accademico, Pitch si è fatta depositaria delle rivendicazioni che hanno caratterizzato la manifestazione romana del 22 novembre 2008 esponendo, all'interno di un articolo pubblicato lo stesso anno, due punti cruciali per la problematica della violenza sessista nell'Italia contemporanea e, come vedremo, per la stessa questione del femminicidio. Da una parte, facendo implicito riferimento allo slogan della manifestazione "l'assassino ha le chiavi di casa" (Pompili) e decostruendo la retorica *mainstream* che in quei mesi attribuiva la colpa del fenomeno al "diverso", Pitch riconduce l'abuso di genere a cause non esogene ma endogene alla società italiana e, rigettando l'idea dell'attribuzione del reato sessista al socialmente "altro", individua i colpevoli in soggetti inseriti nel tessuto socio-relazionale nazionale che sentono, a causa della crescente richiesta di libertà femminile, minacciata la loro secolare egemonia maschile (Pitch, "Qualche riflessione" 8-9). Dall'altra parte, la sociologa critica, ponendosi così in opposizione a quanto sostenuto da Romito, l'approccio esclusivamente penalista al problema della violenza sulle donne e riconosce il ricorso allo strumento penale come risposta semplificatrice e parziale a un fenomeno complesso il cui contrasto richiede punizione ma, soprattutto, problematizzazione e relativizzazione dei paradigmi culturali dominanti ("Qualche riflessione" 11-13).

Gli inizi

Inserendosi in un contesto sempre più fertile e attento alla questione della violenza domestica e, in generale, sessista, il precedentemente citato lavoro di Spinelli sul femminicidio – così come quello della Casa delle donne di Bologna sul femmicidio –

apre una breccia fondamentale per la sensibilizzazione sul tema in Italia.[45] Tale operazione, tuttavia, non apporta un contributo significativo per l'avanzamento delle teorizzazioni e si costituisce, come risulta evidente già a una rapida lettura dei testi, in quanto lavoro di traduzione verso il contesto linguistico e culturale italiano di teorie elaborate in ambito internazionale da femministe sopra menzionate come Russell, Radford, Lagarde e Shalhoub Kevorkian. L'approccio sostanzialmente derivativo di queste pubblicazioni si interrompe solamente laddove teorie o *case studies* internazionali vengono applicati alla situazione italiana e analisi circostanziate di tipo socio-giuridico (nel caso di Spinelli) e statistico (per la Casa delle donne di Bologna) vengono proposte.[46] Considerate queste premesse, le caratteristiche e le innovazioni concettuali in materia di femminicidio vengono importate, così come vengono confermate, di converso, le limitazioni del discorso internazionale, mentre nessuna sostanziale innovazione viene proposta. Entrambe le opere presentano, in particolare, il merito di aver reso accessibile al pubblico italofono gli avanzamenti teorici sul tema e quello di aver iniziato la sensibilizzazione che scaturirà nell'insorgere dell'evento discorsivo nazionale sul femminicidio.

---

[45] In Italia regnava, ancora nel 2008, un pressoché totale disinteresse per la questione del femminicidio, disinteresse rotto solamente da alcune sporadiche e spesso critiche prese di posizione per parte femminista (Spinelli 161-165).

[46] La pubblicazione *Femicidio* (2011) da parte della Casa delle donne per non subire violenza di Bologna include un'indagine condotta a partire da fonti giornalistiche sui femmicidi avvenuti nella penisola nel 2010. Si tratta di un lavoro che condensa l'attività portata avanti dalla Casa delle donne di Bologna a partire dal 2006, anno al quale risalgono le prime analisi statistiche del fenomeno condotte da un gruppo di ricerca nato nel 2005 e impegnatosi a raccogliere e diffondere *online* dati sugli omicidi di donne. Si consulti, a tale proposito, https://femicidiocasadonne.wordpress.com/ricerche-pubblicazioni/ (Ultimo accesso 15/12/2016). Le ragioni di tali ricerche sono da ricondurre alla scarsa propensione delle istituzioni nazionali a effettuare analisi in materia (Karadole e Pramstrahler, *Femicidio* 25-26). Se si escludono alcune informazioni deducibili dalle indagini Eures condotte dal 2000 sugli omicidi volontari in Italia e le ricerche portate avanti dallo stesso ente tra 2012 e 2015 sul fenomeno specifico del femminicidio, tali analisi sono infatti scarse anche oggi che il problema è largamente riconosciuto dall'opinione pubblica. Denunciata inoltre dal rapporto sulla situazione italiana redatto dalla delegata delle Nazioni Unite Rashida Manjoo, la cronica assenza di dati statistici relativi al femminicidio è solo parzialmente attenuata dai ragguagli forniti da due rapporti generici sulla violenza contro le donne e sulla criminalità pubblicati recentemente in ambito istituzionale. Si veda EURES, "Il femminicidio", "Secondo Rapporto", "III Rapporto"; United Nations. Human Rights Council, "Mission to Italy" 24; Istat, *La violenza*; Ministero dell'Interno.

Per quanto riguarda il limite discorsivo relativo alla rigidità dicotomica, si assiste, in particolare, allo stesso andamento, a tratti contraddittorio, che caratterizza il discorso internazionale. La presenza di tale limite discorsivo è qui connessa alla scarsa chiarezza con cui si affronta la questione sesso-genere. Nel testo di Spinelli, l'ambiguità viene ribadita nell'introduzione curata da Patrizia Romito, in cui l'espressione "violenza maschile" (Romito, "Presentazione" 16) risulta centrale. Ad apparire discorsivamente rilevante è ancora l'ambivalenza con cui tale espressione viene impiegata, perché se è vero che quello di "violenza maschile" non è un concetto critico quando utilizzato per sottolineare la dipendenza dalla contrapposizione simbolica di genere della pratica violenta, è altrettanto vero che lo stesso risulta problematico se usato – come già riferito sul caso di Romito – senza riferimenti alla questione di genere per identificare, semplicisticamente, la violenza esercitata da soggetti di sesso maschile. Se si esclude l'introduzione, il libro di Spinelli appare altrimenti scevro, per il suo approccio dichiaratamente lagardiano, da tale polarizzazione e ribadisce che "non è solo l'uomo che uccide, è l'ideologia patriarcale che uccide, riprodotta da uomini, donne e istituzioni", insistendo sulla dimensione culturale del fenomeno e quindi rifuggendo ogni semplificazione essenzializzante (162). Nel caso della pubblicazione della Casa delle donne di Bologna, viene esplicitato tra i criteri di selezione dei casi da includere nella ricerca la presenza, nel fatto di cronaca, di un femminicida uomo (Keradole e Pramstrahler, *Femicidio* 21), parametro che ripropone l'ambiguità sulla classificazione sesso-genere in relazione alla figura del carnefice. Diverso il trattamento discorsivo affidato alle vittime, categoria nella quale si includono le transgender, come dimostrato da una (seppur sola e marginale) occorrenza del termine nel testo in corrispondenza della quale si specifica inoltre l'importanza della classificazione per genere (129). Quest'ultimo aspetto mette in risalto una tendenza del discorso – e, come si vedrà

successivamente del metadiscorso femminista sulla rappresentazione della violenza – a sondare la questione del genere soprattutto in riferimento alla parte femminile vittimaria.

La propensione al vittimocentrismo, tendenza che come si è avuto modo di constatare può contribuire ad avallare il limite discorsivo della polarizzazione, viene confermata nei due testi. In particolare, Spinelli sottolinea come discutere di femminicidio per lei equivalga a proporre una "transizione da una prospettiva androcentrica ad una generocentrica, poiché afferma l'esistenza del soggetto femminile nella società patriarcale e rivendica il rispetto della dignità della donna in quanto donna".[47] Tale approccio non oppositivo e chiaramente incentrato sulla questione del genere – si parla di generocentrismo, non di ginocentrismo (Spinelli 28) – fa tuttavia da corredo ad un'analisi in cui non compaiono significativi riferimenti relativi all'esperienza femminicidiaria agita e in cui, in virtù dell'esigenza di affermare il punto di vista femminile precedentemente disconosciuto che è propria delle opere pioniere, si affida esclusiva attenzione alla questione vittimaria. Stesso orientamento pertiene al testo della Casa delle donne di Bologna in cui l'analisi vittimocentrica è collegata al particolare metodo di contrasto all'abuso che interessa i centri antiviolenza unitisi nella rete D.i.Re (Donne in Rete contro la violenza), tradizionalmente incentrato sulla costruzione di una genealogia al femminile "di donne che chiedono aiuto e di donne che le sostengono" attraverso la quale emanciparsi, e quindi separarsi, dall'uomo abusante che deve essere lasciato fuori dalla nuova rete di relazioni (Porcu e Campani 88-89).

[47] 27-28. Conferma di un approccio che non ignora, almeno programmaticamente, la prospettiva maschile e quella del colpevole è tuttavia la poesia di Fernando Mires posta da Spinelli a conclusione del libro: "El feminismo ofrece también/Una oportunidad/A los hombres para que/Exorcicen al patriarca que se ha apoderado de sus almas./La reconciliación entre hombres/Y mujeres/Sólo puede tener lugar sobre la/Tumba del patriarca./Entonces, unificados en la/Condición humana, caminaremos juntos, mujeres y hombres/A encontrarnos con nosotros/Mismos."(Spinelli 181).

Nel riprodurre le teorie internazionali, insomma, i due testi antesignani del discorso italiano sul femmicidio/femminicidio tradiscono quindi un riferimento incrociato ai due filoni teorici (quello russelliano e quello lagardiano) non evitando, tuttavia, richiami all'ambigua angolatura discorsiva che dipinge il femmicidio come assassinio misogino basato sulla categoria di differenza sessuale e conservando il generale approccio vittimocentrico.

Le pubblicazioni cartacee dal 2012 a oggi

La situazione cambia a partire dal 2012, anno in cui la discussione sul femminicidio, grazie anche allo sforzo portato avanti da alcune giornaliste impegnate a promuovere una corretta informazione giornalistica in materia di violenza di genere alle donne, varca la soglia del *mainstream* e si diffonde tra le maglie dei domini comunicativi tradizionali (pubblicazioni cartacee di ordine accademico e divulgativo) e digitali (prevalentemente *blog* e *social media*).[48] La popolarizzazione del concetto di femminicidio si traduce in un inevitabile allargamento degli orizzonti teorici sul tema e nella parziale azione sul sopramenzionato limite discorsivo della dicotomizzazione che, nonostante sia spesso confermato, viene messo in crisi o superato da alcune voci interne al dibattito nazionale.

Sul fronte dell'editoria italiana e italofona tradizionale, si è assistito, a partire dal 2013, ad un proliferare di pubblicazioni in materia di femminicidio o di testi che, sebbene di più ampio spettro tematico, dedicano alla questione una sezione o un'analisi. L'area della filosofia e della riflessione femminista è, comprensibilmente, quella che

[48] Il riferimento alle giornaliste impegnate nell'area della rappresentazione del fenomeno va prevalentemente a Gi.U.Li.A (Giornaliste Unite Libere e Autonome), associazione che si dedica alla lotta contro gli stereotipi di genere nel giornalismo, della quale si parlerà più diffusamente in seguito.

più ha prodotto in questo senso.[49] Nell'aprile 2013, Loredana Lipperini e Michela Murgia, giornaliste e scrittrici che non hanno mai taciuto un loro interesse per l'approccio interpretativo femminista, hanno pubblicato *"L'ho uccisa perché l'amavo" FALSO!*, *pamphlet* che si inserisce nel dibattito *mainstream* da poco emerso nella sfera mediatica. Utilizzando i riferimenti teorici a Radford, Russell e Lagarde proposti da Spinelli (Lipperini e Murgia 22-23), le due autrici abbozzano una critica delle modalità discorsive impiegate in ambito giornalistico per parlare di femminicidio e del contesto culturale occidentale che, nutrendosi di una retorica patriarcale radicata nel linguaggio e in produzioni letterarie o musicali, implicitamente legittima l'idea dell'oggettificazione e di possesso del femminile. Oltre a questo contributo, il testo è degno di nota per l'argomento introdotto in appendice con l'apporto di Isoke Aikpitanyi la quale, insistendo sulla trasversalità del concetto di femminicidio, invita a non escludere dal discorso nazionale sul tema la vittimizzazione subita dalle donne migranti (in particolare nigeriane) vittime della tratta della prostituzione.[50] Così facendo, il testo apre alla possibilità, finora non particolarmente considerata in Italia, di un approccio intersezionalista alla questione.[51]

---

[49] Tra i testi esclusi dalla presente analisi perché non particolarmente rappresentativi e perché non portatori di una prospettiva originale vi sono: *Donne in cronaca. Proposte concrete da 10 uomini su come sensibilizzare il loro genere al problema sociale del femminicidio* (2013) di M. Vittoria De Matteis, *Macchiata di sangue* (2015) di Bruno Di Bari, *Femminicidio e liberticidio* (2014) di Maria Clotilde Pettinicchi, *Non picchiarla, non lo merita* (2015) di Antonio Moccia, *Il femminicidio in Italia* (2015) di Nicola Malizia, *Dell'infedeltà, del divorzio, del femminicidio* (2016) di Sestilio Bani, *Femminicidio* (2017) di Rossana Gabrielli. Sono da menzionare anche alcuni manuali pubblicati sul tema con l'intento di offrire supporto preventivo alle lettrici: *Femminicidio e difesa personale israeliana Krav Maga* (2015) di Rossella Pescante e Katia Vellucci. *Femminicidio. Abuso e violenza: riconoscere e intervenire* (2017) di Marco Monzani, Marcello Paiar e Maristella Paiar. Un'ultima tipologia a cui corrisponde il testo *Stalking e femminicidio. Il silenzioso intreccio del male* (2015) di Mariangela Benzi, Enrica Cammarano, Oriana Ippoliti ed Emanuela Romeo, mescola l'analisi di stampo teorico sul fenomeno alla narrazione di storie di finzione.

[50] In *Femicidio*, redatto da Cristina Karadole e Anna Pramstahler della Casa delle donne di Bologna, compariva tuttavia un accenno alla vittimizzazione delle prostitute, categoria di femmicidio sottorappresentata nella stampa italiana (35).

[51] Non è un caso che le teorie statunitensi con le quali si è gettata luce sui meccanismi di intersezione tra discriminazione sessista, classista e razzista siano derivate dalla pubblicazione di una ricerca sulla violenza di genere tra donne di colore, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women" (1991), di Kimberle Crenshaw.

Lo stile pamphlettistico dello scritto, volto a mettere in luce la gravità non ancora pienamente riconosciuta in ambito sociopolitico dell'evento femminicidiario e a difendere la nuova categoria di femminicidio dai suoi numerosi detrattori, costruisce la sua efficacia retorica su una tendenza ad associare la dicotomia di vittima-carnefice a quella donna-uomo, corredata da una frequente e problematica sovrapposizione terminologica nell'utilizzo delle categorie (maschio/femmina e uomo/donna) riferibili ai concetti di sesso e genere. Nonostante ciò le autrici offrono, in sede d'introduzione, un'ampia specifica con la quale scongiurano una lettura essenzialista del saggio, rifiutano di affidarsi a un'analisi semplificatrice e sottolineano l'importanza di considerare il femminicidio come fenomeno riconducibile al dominio della cultura e del genere piuttosto che a quello biologico-naturale del sesso (XI). Proprio su questa linea si struttura il testo, volto ad analizzare i costrutti culturali su cui si plasma la rigidità del simbolismo di genere che dà origine, per dirla con Bourdieu (32), alla divisione gerarchica patriarcale e, conseguentemente, alla violenza sessista.

La prospettiva adottata da Lipperini e Murgia è di chiara ascendenza vittimocentrica, come confermano le stesse autrici sul finire del libro, sostenendo che "Le morti pesano. Bisogna raccontarle dalla parte delle donne uccisa, ma rispettando il loro essere state persone, senza appropriarsene" (63). L'adozione di tale legittimo approccio non impedisce tuttavia alle giornaliste e scrittrici di includere riferimenti alla questione della mascolinità, considerata in base alla lettura di genere, fondante dell'esperienza del carnefice. Ne è un esempio la sezione intitolata "Dov'è l'onore di un uomo?", in cui compare il tentativo di ricostruire, attraverso riferimenti alla cinematografia, la documentaristica e la narrativa italiana a firma maschile, le ragioni culturali che si nascondono dietro la cultura nazionale del delitto d'onore (20-23).

Del 2013 è anche *Femminicidio*, di Paola Vinciguerra ed Eleonora Iacobelli, testo con finalità divulgative che fornisce informazioni di ordine sociologico, legale e soprattutto psicologico sulla violenza femminicida. Già dall'apertura appare chiara la tendenza del testo ad alimentare l'ambiguità su sesso e genere: se da una parte la violenza di genere è definita, in un'implicita contraddizione, "tutti gli atti di violenza contro il sesso femminile" (Vinciguerra e Iacobelli 9), poco oltre si riconosce la dimensione culturale del genere come centrale affermando come la violenza sessista sia collegata alla produzione di stereotipi che sottolineano "la fragilità dei soggetti femminili, vittime designate" (13). In virtù di una prospettiva vittimocentrica, il genere viene identificato come sfera di rilievo nel fenomeno femmicidiario ma viene ricondotto solamente all'area della femminilità, lasciando fuori una riflessione sulla rilevanza del simbolismo patriarcale che contribuisce alla formazione di una mascolinità dominante. Una propensione a considerare il carnefice come soggetto deviato del quale è possibile fornire, attraverso la menzione di studi socio-psicologici internazionali, un identikit clinico caratterizza infatti la breve sezione dedicata alla discussione sul femmicida (28-34), a confermare l'assenza del tentativo di inquadrare il comportamento violento nella riflessione sui condizionamenti imposti dalla società patriarcale.

Uscito nel 2014 per l'editore di nicchia Golena, *Donnicidio. Diagnosi del femminicidio secondo una donna nata maschio* di Mirella Izzo è la prima – e unica, ad oggi – pubblicazione con la quale si mette in discussione la retorica eteronormativa che sottende il discorso sul femminicidio. La proposta di Izzo, inclusa in un volume di carattere sicuramente non scientifico e criticabile in quanto frutto di un'analisi basata su argomentazioni prevalentemente personalistiche, trae linfa da un approccio dichiaratamente transfemminista che consente di allargare la categoria di femminicidio

al fenomeno della vittimizzazione sessista di donne transgender e intersessuali. Se, come conferma l'analisi etimologica proposta da Monárrez-Fragoso riportata nel primo capitolo, l'origine dello spagnolo *feminicidio* – dal quale l'italiano "femminicidio" è derivato – rimanda non alla categoria biologica di sesso ma a quella culturale di genere sessuale, il termine è, di per sé, da considerarsi potenzialmente inclusivo di soggettività transgender, transessuali o intersessuali. Da questo punto di vista, sebbene critichi la parola "femminicidio" e proponga l'impiego alternativo del termine "donnicidio" sulla base di un'analisi affrettata che non tiene conto delle informazioni fornite dall'attivista messicana, la riflessione di Izzo risulta capace di mettere in discussione le limitazioni di un discorso che, non avendo ancora sviluppato teorie strutturate sulla questione transgender, corre il rischio di farsi escludente e discriminante.[52] Inoltre, Izzo insiste sulla possibilità che la violenza stimolata dall'orizzonte culturale maschilista venga introiettata dalle stesse donne, le quali possono, in sporadici casi, rendersi autrici di atti femmicidiari (54-58), ampliando così ulteriormente lo spettro discorsivo sul fenomeno. Infine, è lo stesso (dichiarato) posizionamento dell'autrice come transessuale a permetterle di oltrepassare l'ottica rigidamente vittimocentrica adottando una prospettiva che non sceglie, dicotomicamente, di dare voce all'esperienza della vittima piuttosto che a quella del carnefice o viceversa.

[52] Numerosi altri esempi possono essere riportati in riferimento alla tendenza a considerare essenzialista il termine femminicidio particolarmente diffusa nel discorso nazionale e riconducibile alla percezione erronea che l'orecchio italofono ha della parola come derivato etimologico del lemma "femmina". Il *web* fornisce alcune dimostrazioni in questo senso. Emblematico, in particolare, è il popolare articolo "Donne uccise, violenza in aumento, ma non chiamatelo più 'Femminicidio'" pubblicato da Isabella Bossi Fedrigotti per la versione *online* de *Il Corriere della Sera*, in cui il termine viene criticato perché definirebbe le donne in maniera simile a un capo di bestiame. Simile è un commento di risposta a Bossi Fedrigotti in cui si parla dell'etimo del vocabolo e si sostiene che quest'ultimo "ci riporta ad essere femmine e non donne" (Azzaro). Non da meno è il dizionario *online* di Treccani, il quale, pur non criticando il termine, soprassiede rispetto alle specifiche fornite da Monárrez-Fragoso ed enuncia: "Contrariamente a quanto si sente ripetere spesso, femminicidio non è una brutta parola. È una parola formata del tutto regolarmente, unendo e componendo insieme la parola femmina, con quella parte finale –cidio, che ha il significato appunto di uccisione" (Della Valle).

Nonostante i pregi sopra elencati, la prospettiva transfemminista risulta, paradossalmente, ancora viziata da un approccio di tipo essenzialista e, malgrado le giustificazioni offerte da Izzo a fronte di eventuali critiche di determinismo biologico (6-7), la stessa non impedisce all'autrice di insistere sulla rilevanza dell'associazione tra propensione "maschile" (aggettivo in questo caso sicuramente usato in riferimento alla categoria di sesso) ed esposizione ormonale al rilascio testosteronico e quindi di confermare il modello binario della contrapposizione tra uomo colpevole e donna vittima.[53]

Numerosi altri testi sono comparsi nella scena delle pubblicazioni di stampo femminista, sia di area movimentista che accademica. La rivista accademica *online* *gender/sexuality/italy*, fondata nel 2014 da studiosi italiani e angloamericani, ha ospitato quattro articoli (Violi; Pramstrahler; Gamberi; Abis e Orrù) e un'intervista (Oliva e Mandolini) sul tema, dai quali, se si escludono due pezzi incentrati sulla questione della narrazione della violenza alla quale si farà riferimento nelle sezioni a seguire, è possibile evincere una propensione alla diffusione di teorie già esistenti e all'analisi o racconto di esperienze di attivismo relative al particolare contesto italiano. Stessa tendenza a divulgare piuttosto che ad innovare può essere individuata nella sezione dedicata al femminicidio offerta dalla rivista *online M@gm@* (Tola e Crivelli), in cui sono proposte testimonianze di professioniste e militanti in diverse aree del sociale (assistenza alle donne vittime di violenza, giurisprudenza, media).[54] Da citare anche i due numeri della rivista femminista *Leggendaria* dedicati al tema (*Femminicidio*; *Se una donna dice basta!*) e un inserto speciale de *Il Manifesto* (*Il corpo*

[53] L'associazione tra sesso maschile, rilascio testosteronico e violenza, seppur supportata da alcune ricerche scientifiche (Kreutz e Rose; Dabbs et al.), non è stata considerata rilevante da numerosi studiosi che si sono occupati di mascolinità e violenza (Harnes 17-19; Connell 46-47; Messerschmid 25-29).

[54] All'area della giurisprudenza sono da ascrivere contributi originali, per il settore delle pubblicazioni cartacee, di analisi e critica al provvedimento legislativo approvato nel 2013 sul femminicidio di cui si discuterà più avanti. Tali contributi sono stati menzionati in introduzione.

del delitto), ricchi di interventi di carattere eterogeneo che si costituiscono come aggiornamenti sulle iniziative di lotta alla violenza sessista e sulle dinamiche della sua rappresentazione. Nel caso de *Il Manifesto*, la scelta lessicale – l'autore di femminicidio viene denominato prevalentemente "maschio" (*Il corpo del delitto* 3) – e l'assenza di precisazioni sulla questione contribuiscono, nell'introduzione redatta da Norma Rangeri, alla permanenza dell'ambiguità sulla problematica sesso-genere. Nonostante ciò, sia *Il corpo del delitto* che il secondo numero di *Leggendaria* dimostrano in più parti una stimolante apertura a riflessioni sulla condizione maschile derivate da recenti tendenze dei movimenti antiviolenza e femministi italiani. Vanno a questo proposito menzionate le sezioni "Uomini" (*Se una donna dice basta!* 26-29) e "Uomini allo specchio" (*Il corpo del delitto* 51-60), in cui la mascolinità è discussa come tratto distintivo nell'analisi del fenomeno femmicidiario, ma non è presentata nella sua dimensione sessuale, bensì come frutto di imposizioni culturali riferibili alla sfera del genere. Ciò contribuisce alla messa in discussione del canonico approccio rigidamente vittimocentrico.

Proprio su quest'ultimo punto, conviene menzionare una serie di pubblicazioni nelle quali il tema del femminicidio viene indagato sulla base di un'analisi dell'esperienza e della psicologia maschili. Fanno capo a questo filone *L'ho uccisa io* (2014) di Luciano Di Gregorio e *L'altro uomo* (2014) di Sergio Manghi. Il primo testo, sebbene presenti limiti prevalentemente imputabili a una redazione empirica priva di riferimenti che avallino la fondatezza delle tesi proposte, risulta degno di nota in quanto considerabile come adattamento all'area del femminicidio della teoria elaborata dalla femminista Lea Melandri sull' "inermità armata dell'uomo-figlio".[55] Servendosi di un

[55] Melandri, *Amore e violenza* 96. I limiti del testo di Di Gregorio risiedono nel fatto che il libro è frutto di riflessioni che l'autore ammette di derivare dall'esercizio della propria professione ma non vengono riportati esempi di casi dai quali il lettore possa trarre conferma dell'attendibilità di tali assunti.

approccio chiaramente psicanalitico, Melandri ipotizza, in particolare, che la madre rappresenti per il figlio maschio "il corpo che lo ha tenuto in sua balia nel momento della maggiore dipendenza e inermità, che poteva dargli la vita o la morte, accudimento o abbandono" (*Amore e violenza* 98). È quindi verso la madre che il figlio/uomo sperimenta, per la prima volta, la compresenza di un sentimento di dipendenza o debolezza e di pretesa di dedizione totale da parte dell'altro femminile. Melandri sostiene inoltre che per mezzo della tendenza implicita nella simbolizzazione di genere patriarcale a relegare il soggetto donna al ruolo di madre l'uomo ha "costretto anche se stesso a restare eterno bambino, a portare una maschera di virilità sempre minacciata" (*Amore e violenza* 98) e si è condannato a riproporre la dinamica affettiva appresa in infanzia nei successivi rapporti sentimentali con il femminile. Esattamente da qui deriva, secondo la femminista, la propensione alla violenza di genere, la quale scaturisce esattamente dalla commistione di desiderio di dominazione e insicurezza che l'uomo-figlio può sperimentare in seguito all'abbandono da parte della donna con cui intrattiene una relazione (Melandri, *Amore e violenza* 97-98).

Di Gregorio costruisce una riflessione simile a quella melandriana secondo la quale chi agisce violenza è da ritenersi soggetto intrappolato nelle dinamiche di dipendenza affettiva che caratterizzano il rapporto con il materno; queste ultime vengono, secondo l'autore, riprodotte nell'area della relazione di coppia e, supportate da un apparato simbolico che legittima l'oggettificazione del femminile, si estrinsecano in una violenza a volte letale. Chiaro è l'intento di Di Gregorio di affidarsi a una lettura culturale del fenomeno femminicidiario e di appoggiarsi ad un discorso che vede nella possibilità di una mascolinità più incline a far propria una dinamica relazionale intersoggettiva la soluzione all'abuso sessista, come confermato dal seguente passaggio:

> Il maschio contemporaneo finisce per riprodurre i vecchi valori di una cultura maschilista e patriarcale che relegano la donna in una posizione subalterna all'uomo perché non sa andare oltre le proprie matrici originarie, la cultura di provenienza, non inventa un pensiero nuovo e rinuncia all'invenzione del proprio Sé attraverso la relazione con l'altro. (71-72)

Nonostante ciò non sono assenti, nel testo di Di Gregorio, richiami di ordine essenzialista e ambiguità riferibili alla questione sesso-genere. Va a questo proposito menzionata la tendenza, già identificabile nell'estratto sopra riportato, ad usare in maniera equivoca il termine "maschio", spesso in riferimento alla dimensione del sesso piuttosto che a quella del genere. Inoltre, si fa frequente ricorso, in *L'ho uccisa io*, a un marcato utilizzo di immagini stereotipiche, come quella che sottende l'associazione tra violenza contro le donne e violenza contro l'ambiente (Di Gregorio 142-153), inserita in un discorso che conferma gli stereotipi patriarcali del femminile come luogo del materno, dell'ancestrale e del *bios*. Infine, è necessario sottolineare l'approccio eterosessista dell'opera di Di Gregorio, un approccio che, d'altra parte, caratterizza la maggioranza delle produzioni teoriche di matrice psicanalitica fino alla pubblicazione di *Shadow of the Other* (1998) di Jessica Benjamin (Butler 134-137). Ad essere problematica, in questo senso, è la sovrapposizione delle categorie di genere, sesso e orientamento sessuale, sovrapposizione che corrisponde ad una riproposizione dell'approccio binario secondo cui i maschi sarebbero necessariamente uomini attratti da donne e le femmine donne attratte da uomini. La scelta di non contestare tali associazioni taglia fuori dal discorso sul femminicidio vittime lesbiche e transgender, oltre a confermare discorsivamente la polarizzazione patriarcale su cui si basa la violenza anche all'interno delle relazioni eteronormative.

Il lavoro di stampo più spiccatamente accademico di Manghi considera invece la violenza sessista come deprecabile ostentamento di forza rivolto dall'uomo a un ipotetico rivale maschile. Anche in *L'altro uomo*, come già il titolo lascia intendere, la dimensione dell'intersoggettività risulta fondamentale ed è riconosciuta in quanto principio che deve necessariamente guidare, attraverso il riconoscimento dell'alterità femminile e del solco tracciato dalla pratica femminista della relazione tra donne, alla creazione di un nuovo modello di mascolinità capace di aprirsi al confronto (con l'altro donna, così come con l'altro uomo) e, con ciò, al superamento dell'imperativo culturale della dominazione che conduce alla violenza.

Le analisi di Di Gregorio e Manghi costituiscono esempi di autoriflessione maschile potenzialmente capaci di contribuire al parziale superamento del limite discorsivo del dibattito sul femminicidio. In particolare, i testi sono da considerare prodotto di una nuova propensione, di certo non diffusa ma comunque presente in certe aree dell'attivismo nazionale, dimostrata per l'autoanalisi e la presa di parola da posizionamento maschile al dibattito sulla violenza di genere alle donne, un dibattito altrimenti popolato da sole voci femminili e, in quanto tale, a rischio autoreferenzialità. Tali opere sono, per questo, capaci di ampliare il perimetro discorsivo sul femminicidio offrendo teorizzazioni sulla violenza agita che, pur focalizzandosi sulla figura del carnefice, riservano una posizione di rilievo alla prospettiva della vittima, superando così l'opposizione discorsiva imposta da una prospettiva esclusivamente vittimocentrica.[56] Inoltre, l'insistenza sul comportamento maschile come oggetto di indagine e la diffusione di analisi che si focalizzano sull'intrinseca fragilità dell'uomo violento o che, come nel caso di Manghi, invitano a considerare la vulnerabilità

[56] Esempi sono le ultime due sezioni di *L'ho uccisa io*, in cui l'autore si sofferma sulla questione della femminilità, della violenza subita e della resistenza delle donne alla violenza (113-181). Per quanto riguarda *L'altro uomo*, la considerazione dell'alterità culturale femminile e l'auspicabile condizionamento da parte di quest'ultima della dimensione della mascolinità è costitutiva di tutta l'opera.

elemento positivo imprescindibile per la costruzione di un sano approccio alla relazionalità, sono valutabili in quanto pratiche utili alla ridefinizione della categoria di mascolinità. Come sostenuto da Bourdieu nella sua riflessione sulla sociodicea maschile, infatti, la tradizione culturale patriarcale associa la mascolinità all'esercizio del dominio e, gerarchicamente, assegna al femminile il ruolo di dominato, dando così origine alla pratica della violenza simbolica (31-34). In questo senso, una critica delle strutture interne all'idea egemonica di mascolinità può risultare utile per lo smantellamento delle opposizioni omologhe e dell'immaginario da cui la condotta abusiva sessista diretta trae linfa ideologica.

L'attenzione, per parte maschile, alla questione della mascolinità declinata rispetto al tema della violenza di genere alle donne può essere considerata, oltre che la positiva conseguenza del lavoro precendentemente menzionato svolto da Ventimiglia e Melandri, il risultato del lavoro di associazioni o *community*, come Maschile Plurale e NoiNo, nate recentemente in Italia sulla scia delle pratiche introdotte dai cosiddetti *Men's Critical Studies*.[57] Tale branca di studi, sorta in area anglofona tra anni '80 e '90, si occupa di indagare la varie sfaccettature della categoria di mascolinità e la sua relazione con il comportamento di chi in tale genere si identifica. Fondamentale, in quest'ambito, il contributo apportato da Raewyn Connell, la quale ha ipotizzato l'esistenza di un sistema gerarchico al cui interno coesistono diverse tipologie di mascolinità e in cima al quale si colloca la tipologia della "mascolinità egemonica", una categoria flessibile perché adattabile al contesto storico-geografico di riferimento ma rigida nell'imporre dogmi sul comportamento di genere. È proprio la mascolinità egemonica che, sebbene siano in pochi i soggetti che effettivamente vi si uniformano,

[57] Non a caso Stefano Manghi, docente presso l'Università di Parma, la stessa in cui operò Ventimiglia, è curatore dell'antologia *Lo sguardo della vittima* (2009), dedicata alla memoria del sociologo italiano.

garantisce l'esistenza, all'interno di una data cultura, di un modello maschile dominante e il perpetrarsi della cultura patriarcale (Connell 76-77). La stessa propensione alla violenza e al possesso in area affettiva sono interpretati, nel campo dei *Men's Critical Studies*, come tratti distintivi della mascolinità egemonica tradizionale (Connell 84; Edwards 60-62; Masserschmidt 144-147) e possono essere considerati, in quanto tali, elementi culturali modificabili o rimpiazzabili con modelli comportamentali alternativi.

Il contributo arrecato dal discorso italiano al filone dei *Men's Critical Studies* è dato dall'avvicinamento alla questione della violenza di genere e del femminicidio, un'area che, come l'esposizione delle teorie internazionali ha messo in evidenza, ha plasmato le proprie riflessioni su un approccio prospettico tendenzialmente vittimocentrico. Ciò è dimostrato, oltre che dai testi sopra menzionati, dalle attività di Maschile Plurale e NoiNo, organizzazioni impegnate nella promozione dell'attivismo maschile contro la violenza sessista e nella pratica dell'autocoscienza, le quali adottando una prospettiva di tipo femminista con lo scopo di mettere in crisi la densa rete di stereotipi di genere che, sulla base di categorizzazioni dogmatiche, limitano il margine di azione degli individui e legittimano comportamenti discriminanti o misogini. Ambedue le organizzazioni utilizzano il *web* come strumento privilegiato di diffusione dei propri comunicati e garantiscono una presenza *online* attestabile da prima dell'approdo di queste tematiche nel settore delle pubblicazioni cartacee. Ciò è particolarmente evidente nel caso di NoiNo, *community* nata nel 2012 che mette a disposizione, all'interno del suo sito internet (www.noino.org) fornito anche di blog, materiali da diffondere per sostenere le campagne antiviolenza organizzate sia in area virtuale che territoriale.

Maschile Plurale, pur costituendosi come rete che riunisce realtà di aggregazione locali e utilizza il sito *web* (http://www.maschileplurale.it/)

prevalentemente come piattaforma di diffusione, vanta un'importante presenza *online*, e ha dal 2015 inaugurato sul proprio dominio internet uno spazio, "I quaderni del venerdì" (http://www.maschileplurale.it/ogni-venerdi-o-quasi/), dedicato alla pubblicazione di storie personali con contenuti di interesse per le tematiche, inclusa quella della violenza, che stanno a cuore al gruppo.[58] Maschile Plurale è attiva anche nel campo delle pubblicazioni cartacee. In particolare, il membro dell'associazione Stefano Ciccone è autore di *Essere maschi* (2009), un testo precedente all'introduzione del discorso sul femminicidio che utilizza il tema sulla violenza di genere alle donne agita come lente attraverso la quale ripensare il comportamento maschile nell'area della relazionalità (19-55), e di un intervento all'interno del volume collettaneo curato da Valeria Babini sulla violenza contro le donne, *Lasciatele vivere* (2014).[59] Chiaro è l'interesse di Maschile Plurale, oltre che per l'area più generale della violenza di genere alle donne, verso il tema specifico dell'abuso letale. Lo conferma, nel sito *web* dell'associazione, la presenza di oltre 30 articoli rispondenti al risultato di ricerca "femminicidio". Diverso è il caso di Noino, gruppo che chiarisce la decisione di focalizzarsi su violenze meno eclatanti rispetto a quelle letali a cui il giornalismo *mainstream* sta dedicando grande spazio ("Femminicidi"), ma che non si dimostra

[58] Il gruppo Facebook ("Spazio aperto promosso da Maschile Plurale") dell'associazione vanta, al momento dell'ultima consultazione (02/10/2018), 6.075 membri, mentre la pagina Facebook è seguita da 1.872 persone.

[59] Sul fronte delle pubblicazioni cartacee che, pur non occupandosi specificatamente di violenza, hanno al centro il tema della mascolinità in Italia si consulti anche Bellassai, *La mascolinità*, *L'invenzione*; Dell'Agnese e Ruspini; Ruspini, "Italian Forms", *Uomini e corpi*. Lo stesso *Masculinities* di Connell precedentemente menzionato è stato tradotto in Italia nel 1995 da David Mezzacapa, con il titolo *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*. Anche a seguito della traduzione da Connell, alcuni studiosi italiani hanno iniziato ad adoperare il termine "maschilità", un neologismo, accantonando "mascolinità", lemma già presente nel vocabolario italiano con cui si identificano i comportamenti e gli attributi imputabili al genere maschile. Considerando che il termine "mascolino" (da cui deriva "mascolinità") è, rispetto a maschile (da cui deriva "maschilità"), meno ambiguo e chiaramente riferibile alla dimensione culturale del genere, viene in questa sede preferita l'espressione mascolinità.

critico nei confronti della categoria di femminicidio in sé e la riprende come *tag* in almeno un altro articolo pubblicato sul proprio sito internet (F. Olivieri).

Il *web*

Come dimostrato anche dal caso dell'attivismo maschile, il *web* si costituisce, a partire dall'inizio del nuovo millennio, come uno dei luoghi privilegiati dell'aggregazione movimentista femminista italiana. Tale fenomeno, il quale inizia ad essere analizzato da indagini di ordine accademico e non (Bonomi Romagnoli 91-97; Violi; Frau e Guzzetta), è chiaramente attestabile nel caso della discussione sul femminicidio. Numerosi sono infatti gli esempi di siti internet specificatamente dedicati al tema o assiduamente impegnati a disquisirne. Accanto a *Zeroviolenza* (www.zeroviolenza.it) e *In quanto donna* (www.inquantodonna.it), aggregatori di articoli di cronaca inerenti casi di femmicidio o di violenza di genere alle donne, e al sito di 'Non una di meno' (https://nonunadimeno.wordpress.com), rete di associazioni che si occupano di violenza contro le donne costituitasi in occasione dell'omonima manifestazione romana del 26 novembre 2016, sono prevalentemente i blog a dominare la discussione.[60] Blog monotematici come *Femminicidio* (www.femminicidio.blogspot.it), curato dalla stessa Barbara Spinelli e *Antiviolenza* (http://ilmanifesto.info/blog/antiviolenza/), animato dalla giornalista Luisa Betti e ospitato all'interno del dominio internet de *Il Manifesto*, sono affiancati da portali più generici in cui numerosi *post* sul femminicidio sono la

[60] Non è raro che l'attività movimentista che trova nell'*online* la sua principale piattaforma si cimenti anche nella pubblicazione cartacea. È il caso di 'Non una di meno' che, grazie al lavoro di curatela del collettivo femminista romano Degender Communia, ha dato alle stampe *Ni una menos* (2016). All'interno di un libro che, sulla scia dell'approccio ideologico e del posizionamento politico di sinistra che caratterizza la rete, discute di violenza di genere in termini sistemici prestando particolare attenzione alla questione dell'intersezione tra discriminazione di genere e discriminazione classista, una parte è specificatamente dedicata al femminicidio. Redatta da Lidia Cirillo, femminista e figura di riferimento nel panorama della sinistra italiana, la sezione contiene riflessioni sull'utilizzo dello strumento legale nei casi di femmicidio e si dimostra in linea con la tendenza a prediligere un intervento preventivo capace di agire sulla sfera socio-culturale piuttosto che un'azione repressiva da attuare nell'ambito del diritto penale.

conseguenza della dichiarata ideologia femminista della blogger.[61] Appartengono a quest'ultimo gruppo *Lipperatura* (http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/), di Loredana Lipperini, *Al di là del buco*/*Abbatto i muri* (https://abbattoimuri.wordpress.com/), animato da Isabella Gerini – blogger che, sotto il nickname Eretica, firma anche l'omonima rubrica per *Il Fatto Quotidiano* (http://www.ilfattoquotidiano.it/blog/eeretica/) - *Il ricciocorno schiattoso* (https://ilricciocornoschiattoso.wordpress.com/) , blog personale di autrice anonima e *Maschile/Femminile* (http://marinaterragni.it/), di Marina Terragni. Non mancano, infine, blog e riviste collettive come *La 27esima ora* (http://27esimaora.corriere.it/), spazio dedicato alla questione femminile da *Il Corriere della Sera*, *Femminile Plurale* (https://femminileplurale.wordpress.com/), *Il paese delle donne* (http://www.womenews.net/) e *InGenere* (http://www.ingenere.it/).

Nonostante l'interesse dedicato al fenomeno dall'editoria tradizionale, è proprio tra le maglie del *web* che il discorso italiano sul femminicidio si sviluppa, raggiungendo il grande pubblico e dimostrando, in alcuni casi, slanci teorici significativi. Ciò non stupisce se si considera internet in quanto sfera intrinsecamente politica capace di costituirsi come "leva della trasformazione sociale" e dell'aggregazione movimentista (Castells 139) oltre che di elaborare modalità relazionali e discorsive plastiche e complesse atte ad ampliare lo spazio del possibile (Introini 26-29). Costituendosi come "agorà elettronica globale dove la diversità del malcontento umano esplode in una cacofonia di accenti" (Castells 135), internet non è piattaforma priva di limitazioni, tanto che, come la stessa analisi dell'attivismo femminista *online* dimostra, il merito di allargare la possibilità di espressione, partecipazione e aggregazione a nuove

[61] Betti è anche curatrice di *DonnexDiritti* (https://bettirossa.com/), blog dal quale vengono tratti e ri-postati gli interventi che compaiono su *Antiviolenza*.

soggettività e, conseguentemente, di offrire approcci politici innovativi (Hamilton; Shaw; Coulson; Keller) corrisponde, paradossalmente, al demerito di alimentare discriminazioni (Keller) e divisioni (Hamilton). Ciò è particolarmente evidente per quanto riguarda il discorso nazionale sul femminicidio, un discorso altamente frequentato e perciò ricco tanto di stimoli quanto di derive.[62]

Nonostante internet ponga alcuni elementi di criticità nell'approccio discorsivo alla questione della violenza, significativi sono i punti di merito che lo strumento introduce ed è possibile ipotizzare che lo stesso dibattito sul femminicidio abbia ampiamente e positivamente usufruito del dinamismo messo a disposizione dalla comunicazione via *web*.[63] Ne sono esempio, oltre ai casi precedentemente citati di Maschile Plurale e Noino, la tendenza a superare il limite discorsivo della dicotomizzazione dimostrata da gruppi come quello di Non una di meno che, attraverso il *web* ha diffuso il suo "Abbiamo un piano. Manifesto femminista contro la violenza maschile sulle donne e la violenza di genere", documento all'interno del quale viene sostenuto il legame tra un'educazione libera dal binarismo di genere e il superamento della violenza sessista (13). Oppure da blogger come Eretica, la quale, pur adottando

[62] Numerose nono, ad esempio, le critiche avanzate da detrattori del termine "femminicidio" impegnati a sostenere l'inconsistenza del fenomeno. Fanno parte di questa categoria articoli pubblicati per *Il Fatto Quotidiano* (Tonello 2013), *Il Post* (De Luca 2013) e *Noisefromamerica* (Patruno 2013). In particolare, in ognuno dei tre articoli menzionati si rileggono i pochi dati presenti sulla vittimizzazione femminile in Italia e si sostiene che i numeri di omicidi di donne nel nostro paese non giustificano l'idea del femminicidio perché statisticamente stabili, inferiori rispetto a quelli di uomini e, in alcuni casi, rispetto a quelli registrati in altri paesi europei. I pezzi sono stati citati e criticati da Lipperini, la quale ha scritto nel suo blog: "Cosa dicono, invece, i negazionisti? Offrono una costruzione sillogistica inconsistente, per cominciare: sostenere che il femminicidio non esiste perché il numero resta fisso, abbiamo un numero di donne morte inferiore alla media e i dati non sono attendibili non ha consequenzialità logica. Diremmo forse che la mafia non esiste, in base alla constatazione che ormai il numero di morti ammazzati è costante da anni, c'è scarsità di dati e la mafia russa ammazza molta più gente?" (2013).

[63] Per una disamina dettagliata su tale tematica si veda Mandolini "Politicize and Popularize", articolo dedicato all'analisi del discorso teorico sul femminicidio all'interno di tre blog femministi italiani: *Al di là del buco*, di Eretica, *DonnexDiritti*/*Antiviolenza* di Betti e *Lipperatura* di Lipperini. L'articolo, parte del medesimo progetto di ricerca da cui scaturisce questa trattazione, fornisce riferimenti fondamentali ma non può essere interamente incluso nella tesi per ragioni di spazio. Il *corpus* analizzato per l'articolo attraverso il software NVivo e comprendente 122 articoli selezionati per la presenza dei termini "femminicidio" o "femmicidio" nel titolo è stato utilizzato, seppur in versione ampliata, anche per la stesura di questa parte di trattazione.

un approccio all'elaborazione teorica sul tema tutt'altro che lineare o coerente e quindi facendo propria quella propensione alla fluidità e alla complessità che abbiamo visto, con Introini, essere caratteristica della produzione discorsiva *online*, ridefinisce il perimetro etico della discussione (Mandolini, "Politicize and Popularize" 362-364). In particolare, Eretica contesta la polarizzazione discorsiva tra virilità aggressiva e docilità femminile e insiste non solo sull'inclusione nella categoria di femminicidio delle soggettività transgender ma anche sulla necessità di sostituire al concetto di violenza maschile (esercitata da uomini) quello più appropriato di violenza patriarcale, intendendo quest'ultima come pratica di dominazione o possesso culturalmente imposta all'ambito relazionale che, in quanto parte di una cultura sessista trasversalmente accettata, è generalmente praticata da uomini ma può essere agita anche da donne. Tali osservazioni, che la blogger elabora non come teorie strutturate ma a partire dal commento di reali casi di cronaca quali quello di una donna ammazzata dalla suocera intenta a difendere l'onore del figlio tradito (Eretica 2013), contribuiscono ad aggiornare il dibattito sulla violenza letale di genere in base ad un approccio femminista cosiddetto di terza generazione attento al superamento dell'orizzonte dicotomico della rigida contrapposizione tra sessi e indirizzato al rifiuto di qualsiasi tendenza essenzialista (Mandolini, "Politicize and Popularize" 364).

Tuttavia, tali innovazioni non possono essere considerate le sole formulazioni discorsive prodotte sul *web* da parte di blogger o intellettuali femministe. In altri casi, ad esempio in quello delle precedentemente citate Luisa Betti e Loredana Lipperini, si può osservare la tendenza a difendere e popolarizzare, tramite l'introduzione nel discorso pubblico sul *web* delle teorie esistenti (Mandolini, "Politicize and Popularize" 361-364) e, conseguentemente, a confermarne alcune delle limitazioni discorsive, soprattutto quella relativa al vittimocentrismo. Entrambe le blogger, ad esempio,

chiariscono come la violenza femminicida sia il risultato della gerarchizzazione di genere, ma non si soffermano, pur facendo frequente ricorso all'ambigua locuzione "violenza maschile", su un'analisi del comportamento del carnefice filtrata da riflessioni sulla questione della mascolinità. Altrove, come nel caso del blog di Terragni, si accoglie la prospettiva di uomini impegnati contro la violenza ("Disonorare") e si incentiva un posizionamento di genere da parte dei giornalisti uomini che si occupano di femminicidio ("Quei bravi ragazzi") ma si finisce per parlare di violenza di genere alle donne in termini essenzialisti, come risultato di un supposto timore provato dagli uomini nei confronti della "potenza materna e dell'illimitato godimento femminile" ("Capodanno"). In entrambi i casi, la presenza di un elemento o dell'altro contribuisce alla creazione di un approccio discorsivo basato sulla polarizzazione piuttosto che sul superamento delle dicotomie che conducono all'abuso.

Pur valutando come cruciale il ruolo giocato dal pensiero femminista nel mettere in relazione la violenza alla dominazione patriarcale subita dalle donne, la breve disamina appena condotta ha lasciato intravedere la presenza di elementi di criticità nel discorso femminista sul femminicidio. In particolare, si è constatato come opere appartenenti al discorso internazionale veicolino un approccio oppositivo e dicotomizzante tra la figura della vittima-donna e quella dell'uomo-carnefice. Tale propensione, valutata come limite discorsivo, è determinata dall'alternanza o compresenza di elementi discorsivi che essenzializzano la riflessione evitando di insistere sulla dimensione culturale del genere e/o da una prospettiva retorica rigidamente vittimocentrica che non prende in considerazione, se non scarsamente, la questione della mascolinità. Per quanto riguarda il discorso italiano sul femminicidio, l'analisi ha messo in luce come si tratti di un territorio in cui l'azione di tendenze

innovative è controbilanciata da approcci di ordine conservativo. Se è vero infatti che, rispetto alle teorizzazioni russelliane, sempre maggiori riferimenti vengono fatti alla dimensione culturale del genere come area rilevante per concettualizzare la violenza femminicida, è altrettanto vero che rimane scarsa la capacità di considerare il genere, butlerianamente, come dispositivo regolatore che discrimina laddove riduce lo spettro di possibilità esistenti a rigido binarismo (*Undoing Gender* 8-10), lasciando fuori soggetti socialmente marginali e rafforzando l'opposizione tra maschile e femminile da cui sfocia la violenza sessista.

L'ambiguità (anche terminologica) con cui la questione del genere viene trattata risulta, inoltre, particolarmente problematica in un contesto come quello italiano in cui permane ancora una difficoltà ad affrancarsi da una concezione essenzialista delle nozioni di mascolinità e femminilità. Esempio calzante è offerto, a riguardo, dalla recente disquisizione, in seno al discorso pubblico *mainstream*, sulla rilevanza della categoria di genere in ambito educativo. Iniziata nell'autunno 2014 con la distribuzione nelle scuole italiane di alcuni fascicoli per l'educazione di genere da parte dell'UNAR (Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali), la discussione è incentrata sulla critica, portata avanti dall'area movimentista cattolica, della cosiddetta "teoria gender" o "ideologia gender", ossia della diffusione a fini educativi delle teorie butleriane sulla performatività e sul riconoscimento di una distinzione tra identità sessuale e di genere.[64] Il dibattito ha assunto valenza di evento discorsivo nazionale per il biennio 2014-2016, come documentato da una fitta serie di articoli reperibili *online* sull'argomento (Lalli; Vettor; Vecchi), a dimostrare il contesto di ostilità con cui le teorie post-strutturaliste

[64] Sull'utilizzo, spesso interscambiabile dei termini teoria e ideologia in riferimento alla questione del *gender* o genere, si sono espressi Federico Zappino e Deborah Ardilli con un *post* all'interno del blog *Il lavoro culturale*. In particolare, Zappino e Ardilli rivalutano il concetto di ideologia sostituendo la sua accezione canonica di sistema interpretativo rigidamente plasmato su un'etica disdegnosa del dato di realtà con un'accezione positiva di "teoria che si fa prassi" nel tentativo, proprio dei soggetti che nella realtà agiscono, di ri-negoziare la propria immaginazione e i propri desideri.

sul genere vengono tuttora recepite in determinati ambiti dell'opinione pubblica nazionale.[65]

Similmente, la prospettiva inflessibilmente vittimocentrica che contribuisce al mantenimento del limite discorsivo relativo alle dicotomizzazioni viene messa in crisi da una sempre più ampia partecipazione alla discussione di autori che decidono, pur rispettando la centralità dell'esperienza vittimaria insita nella nozione di femminicidio, di prendere in considerazione la prospettiva del carnefice. Eppure, anche in questo ambito, persistono delle reticenze ad includere il posizionamento maschile e, conseguentemente, una discussione sulla mascolinità nello spettro femminista di riflessioni sulla violenza letale di genere. Tale tendenza verrà, in particolare, ridiscussa nella prossima sezione, analizzando il metadiscorso sulla rappresentazione del fenomeno.

Per le ragioni fin qui elencate, il discorso nazionale sul femminicidio offre, sia nei suoi inequivocabili limiti che nei suoi punti di forza, strumenti di riflessione i quali

[65] Le campagne cosiddette "anti-gender" non sono attive solamente in Italia, ma hanno avuto risonanza anche in altri paesi europei, quali la Francia del movimento integralista cattolico *Manifs pour tous*. Su questi temi si consulti Garbagnoli e Prearo; Kuhar e Paternotte. Un'interpretazione delle teorie sul genere come costruzioni ideologiche incapaci di dialogare con il dato di realtà è stata fatta, in riferimento al contesto italiano e proprio attraverso un'analisi del discorso sul femminicidio, anche in ambito accademico internazionale. Ne è esempio il testo di Daniela Bandelli *Femicide, Gender & Violence* (2016), nel quale viene proposta un'analisi discorsiva del dibattito nazionale sulla violenza letale contro le donne tesa a etichettare come ideologico – e quindi, secondo la riflessione di Zappino e Ardilli, a denigrare – l'approccio interpretativo femminista che orienta il dibattito sul femminicidio. Per Bandelli, in particolare, il discorso sul femminicidio si avvarrebbe di un costante riferimento alle teorie sul genere, assunto che l'analisi di questa trattazione non ha confermato, mettendo al contrario in risalto la propensione di parte del discorso internazionale e italiano a riprodurre l'assetto dicotomico imposto dalle classificazioni di genere, nonché la correlata reticenza a chiarire l'associazione tra violenza sessista e gli stereotipi sulla mascolinità. Partendo da questi discutibili presupposti, l'autrice qualifica il discorso italiano sul femminicidio come ideologico e, in quanto tale, come incapace di prendere in considerazione varianti (culturali, economiche, biologiche ecc.) non riferibili alla dimensione del genere ma comunque rilevanti per un'approfondita comprensione del fenomeno. Sebbene l'analisi discorsiva di Bandelli sia utile nel mettere in luce alcune delle criticità del discorso sul femminicidio, quali l'invisibilità della violenza all'interno di relazioni omosessuali o degli abusi perpetrati per mano di donne, alla luce dell'approccio che informa questa tesi risulta problematico il tentativo di contrapporre alla supposta ideologia del discorso femminista l'altrettanto supposta scientificità o imparzialità della prospettiva sociologica. Tale procedimento appare critico se si considera, con Jäger e Maier, che ogni discorso – ivi compreso il discorso in cui si estrinseca l'analisi discorsiva di Bandelli – è parziale e a sua volta frutto di procedimenti discorsivi (36).

potranno essere più approfonditamente indagati e messi a frutto nell'analisi delle modalità rappresentative che, partendo dalla stessa discussione teorica, si sono sviluppate e che, anche modificando l'approccio narrativo alle questioni della violenza letale di genere, hanno avuto un impatto sul discorso generale.

II PARTE – LE NARRAZIONI GIORNALISTICHE SUL FEMMINICIDIO

Nel passaggio dalla descrizione di una rappresentazione teorica all'analisi della rappresentazione narrativa del fenomeno femminicidiario è necessario rendere conto delle specificità che caratterizzano le diverse modalità narrative utilizzabili per trattare la questione della violenza letale di genere. Nonostante in questa trattazione si presti particolare attenzione proprio alle intersezioni e alle commistioni che, come si avrà modo di discutere, interessano la composizione giornalistica e letteraria sul tema, imprescindibile è un riferimento alle caratteristiche peculiari dei due approcci narrativi e alle implicazioni etiche degli stessi, soprattutto in relazione alla problematica dell'aderenza al dato di realtà. In questa breve introduzione ci si focalizzerà prevalentemente sugli aspetti distintivi del racconto giornalistico, mentre si lascerà all'introduzione alla terza parte il compito di disquisire in merito al racconto letterario.

Al contrario della narrazione letteraria che, come si vedrà più dettagliatamente in seguito, ha tra le sue peculiarità, per dirla con Ingeborg Bachmann, quella dello slancio utopico e quindi di un rapporto con il reale mai lineare e sempre intrinsecamene sfuggevole (105-124), la narrazione giornalistica "ha nella veridicità la sua giustificazione principale" (Bertoni 6) e a tutt'oggi risponde a uno statuto in cui il principio di obiettività ha ruolo fondamentale, nell'ambito della produzione o in quella della ricezione. Nonostante la riflessione post-strutturalista e le numerose sfide imposte dalle nuove modalità della comunicazione contemporanea,[66] il giornalismo

[66] Tra queste, la decrescita dello status del giornalismo condotto da professionisti e la democratizzazione dell'informazione, fenomeno per il quale ad oggi in molti hanno la possibilità, grazie a internet e alle nuove tecnologie, di prendere parola, rendere pubbliche le proprie riflessioni e produrre notizie. Tale fenomeno ha provocato un'ovvia decrescita dell'autorevolezza del giornalismo tradizionale (Gazoia 188-257; Peter e Jeroen 11-12).

contemporaneo occidentale non si è mai distaccato dalla pretesa, quantomeno dichiarata, di offrire una narrazione oggettiva ed esente da contraddizioni (Bogaerts e Carpentier 60-61). Tale assunto risulta problematico ma non totalmente fuori luogo anche in riferimento all'Italia, contesto in cui il giornalismo è per tradizione ideologizzato – in quanto dipendente dal posizionamento politico della testata (Gazoia 134) – e scarsamente aderente al principio di obiettività che domina il panorama giornalistico anglo-americano (Buonanno 68-69; Mancini 238-242). Ciò risulta valido non solamente nel caso della copertura di area politica, ma anche per quanto concerne la cronaca, come ha attestato una ricerca di Gabrina Pounds la quale, nel comparare *hard-news* britanniche e italiane, ha constatato un netto utilizzo da parte dei giornalisti italiani di tecniche di distorsione soggettiva del dato documentale (115-120).

Eppure è lo stesso Mancini – autore, con Daniel Hallin, della classificazione del giornalismo italiano come "modello mediterraneo" o "pluralista-polarizzato" (79) – a evidenziare come, in area italiana, i giornalisti dichiarino di includere il concetto di obiettività/neutralità nel proprio spettro deontologico (235). Allo stesso modo, Alessando Gazoia sottolinea come, all'interno del regime di frammentazione ideologica – tra l'altro in seria decadenza sotto la crescente influenza delle apolitiche testate locali e del giornalismo *online* non esplicitamente schierato – chi scrive non ha mai accettato di definirsi diffidente nei confronti della validità universale della notizia diffusa, creando così nel lettore un'illusione di universalità e onniscienza (114-115). Tale abitudine a non comunicare la propria parzialità pur agendo in seno a un sistema giornalistico in cui la propensione alla scrittura di parte è più tracciabile che altrove è ancora più evidente nel caso della cronaca, settore in cui la precedentemente citata tendenza dei giornalisti italiani a usare una narrazione enfatica e personalistica non è accompagnata, come vedremo nell'analisi degli articoli a breve, dalla presenza di

elementi discorsivi tramite cui l'autore renda conto della propria mediazione soggettiva. Inoltre, come sostenuto da Pounds, non sono al momento disponibili studi sulla ricezione e, in particolare, sulla percezione dei lettori nei confronti della veridicità della notizia, elemento fondamentale per verificare l'effettivo impatto dell'approccio giornalistico prescelto (122).

La tendenza, non ancora destituita, del giornalismo a dichiararsi obiettivo è problematica se messa in relazione alla linea teorica di questa trattazione in base alla quale l'atto giornalistico è un atto narrativo e, in quanto tale, parziale. Teorici quali Michael Schudson hanno sostenuto che il lavoro del giornalista non può essere considerato obiettivo perché al racconto, anche cronachistico, è sempre intrinseca una discreta dose di rielaborazione. In particolare, sono i criteri di selezione, di evidenziazione e di contestualizzazione che necessariamente il giornalista usa e plasma in base al proprio posizionamento etico-identitario a sostituirsi al mero dato verificabile da cui il cronista attinge a tradursi in una vera e propria "ricostruzione della realtà" (Schudson 2). La tendenza della scrittura giornalistica a presentarsi come obiettiva pur non essendolo è sempre eticamente controversa nel caso della narrazione della violenza letale di genere perché, alla luce di quanto precedentemente detto sulla rappresentazione della vittima, presenta come semplificata l'esperienza di vita e di abuso di un soggetto che non ha più voce. Inoltre, la stessa tendenza risulta problematica laddove la patina di oggettività viene utilizzata al fine di veicolare stereotipi e categorizzazioni di origine sessista, se si considera che, con Bourdieu, ogni volta che il pregiudizio viene esibito come incontrovertibile dato di realtà (o di natura) lo si conferma all'interno dell'ordine culturale vigente (20).

Innegabile è, tuttavia, la contaminazione che, in maniera progressiva nel corso del Novecento, ha investito il settore del giornalismo – così come, lo vedremo, quello

della letteratura – e ha dato origine a prodotti giornalistici fortemente ibridati con le modalità letterarie, mettendo apertamente in discussione l'obiettività della narrazione. Esempio di questo genere sono i lavori afferenti alle categorie del *New Journalism* e del reportage narrativo. Con la prima si fa riferimento al filone di scrittura inaugurato negli Stati Uniti degli anni Sessanta da Tom Wolfe che il critico John Hellmann definisce come tentativo di superare, attraverso il rifiuto della categoria di obbiettività e il ricorso a strategie narrative apertamente soggettive, le convenzioni del giornalismo tradizionale (1-8). La seconda rimanda al genere emerso tra Settecento e Ottocento come forma di relazione sull'esperienza del Grand Tour e popolarizzato in Italia a partire dall'avvento della terza pagina (Zangrandi 9-10). Ciò che accomuna il reportage narrativo al *New Journalism*, è la produzione di opere capaci di conciliare l'accuratezza dello sguardo documentaristico e la profondità dello sguardo soggettivo. Tale tendenza è all'opera nel contesto italiano contemporaneo e ha prodotto stimolanti risultati nel campo dell'inchiesta.[67] Ciò nonostante, come si confermerà a breve nell'analisi del *corpus* di narrazioni mediatiche selezionato, non ha intaccato la patina di obiettività del giornalismo industriale e *mainstream*.

Nonostante ciò, l'incursione delle strategie romanzesche e la presenza di inserti di origine creativa è caratteristica che anche il giornalismo *mainstream* ha di recente fatto propria, come dimostra il conio, da parte della studiosa Milly Buonanno, del termine "faction". Con "faction" Buonanno intende riferirsi a quel processo di popolarizzazione del giornalismo in cui abbondano "i toni sopra le righe, l'enfasi

[67] Il genere del reportage narrativo è stato frequentato da numerosi letterati italiani nel corso del Novecento, a dimostrazione di un interesse di lunga data degli scrittori della penisola per una narrazione di ordine giornalistico. Si veda, a proposito, Zangrandi 69-165; Papuzzi 53-75; Bertoni 28. La critica ha tuttavia ravvisato come sia a partire dagli anni Novanta del Novecento che la tendenza a una narrazione spuria che, importando in Italia le tecniche del *New Journalism* e ampliandole, ha prodotto opere d'inchiesta ibride – si pensi a *Occhio per occhio* (1992) di Sandro Veronesi, *Vite di riserva* (1993) di Sandro Onofri e *Capo d'Orlando* (1993) di Fulvio Abbate, *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati, *Orti di guerra* (1997) di Edoardo Albinati – in cui la possibilità della scrittura di aderire al dato di realtà viene esplicitamente messa in discussione (Palumbo Mosca, *Oltre l'idea di realismo* 306-308).

emotiva, la tendenza a 'sceneggiare la cronaca' attraverso congetturali ricostruzioni di dialoghi e battute".[68] La "faction", in questo contesto, non risponde tuttavia all'esigenza di offrire una narrazione che superi le pretese di obiettività del giornalismo tradizionale, bensì all'esigenza di offrire un racconto capace di intrattenere e, conseguentemente, di vendere. L'introduzione di una struttura a *suspense* e di procedimenti romanzeschi lascia quindi inalterato il patto narrativo con il lettore e, conseguentemente, la convinzione che la cronaca si limiti a offrire un racconto imparziale. Ciò che cambia è invece la modalità con cui si stimola l'attenzione del ricevente, ora emotivamente attratto dal testo sulla base di un processo che può coincidere con la spettacolarizzazione criticata da Sontag o, all'opposto, con il coinvolgimento e l'identificazione elogiate da Iser.

Partendo da queste premesse di ordine teorico, l'intento delle parti che seguono è quello di analizzare un *corpus* limitato, ma quanto più possibile esemplificativo, di rappresentazioni mediatiche del femminicidio, dedicando una prima parte alla rappresentazione cronachistica su giornale (sia cartaceo che *online*) e una seconda alla narrazione d'inchiesta pubblicata su libro. Pur non presentandosi, per lo spazio limitato di questa trattazione, come indagine esaustiva sulla base della quale poter effettuare generalizzazioni, l'analisi che segue ha come obiettivo specifico quello di esaminare le modalità con cui determinate rappresentazioni giornalistiche recepiscono le teorie femministe sulla violenza letale di genere, confermandone o superandone il limite discorsivo della dicotomizzazione, nonché quello di individuare quali procedimenti narrativi si accompagnano a tale pratica ricettiva. L'analisi delle tecniche narratologiche permetterà, inoltre, di valutare se e in che modo l'adozione di

[68] 60. Ben prima dell'analisi di Buonanno, procedimenti narrativi classificabili come "faction" erano stati ravvisati da svariati scrittori e studiosi nella copertura mediatica della cronaca nera europea, genere che, come ha osservato Clotilde Bertoni, "istituisce […] tra informazione giornalistica e immaginazione creativa un ponte resistentissimo" (28-29).

stratagemmi tradizionalmente riconducibili alla dimensione del letterario alimenta o compromette la pretesa di obiettività del racconto, gli stereotipi di genere da cui il femminicidio trae origine e l'identificazione del ricevente.

CAPITOLO 3 – Il femminicidio nelle narrazioni di cronaca periodica su quotidiano. I casi Stefania Noce e Sara Di Pietrantonio

Revisione della letteratura

La sociologia e i *Media Studies* internazionali hanno ampiamente sondato il terreno della rappresentazione giornalistica della violenza di genere alle donne e non mancano le ricerche specificamente dedicate alla questione dell'*Intimate Partner Homicide* (IPH), la categoria all'interno della quale possono essere inclusi, almeno in riferimento al contesto italiano, la maggior parte dei femmicidi.[69] Analisi condotte prevalentemente in contesto anglofono ma anche in area latinoamericana e italiana hanno insistito, in particolare, sulla questione della rappresentazione delle figure di vittima e carnefice. Per quanto riguarda la prima, si è dimostrata ricorrente la pratica della categorizzazione della soggettività della vittima la quale, sulla base di una distinzione operata da Marian Meyers, è descritta come innocente o colpevole a riprodurre la dicotomia patriarcale donna per bene-donna per male, oppure è abbandonata all'invisibilità (61-63). Il *victim blaming*, diretto e indiretto, è stato documentato per quanto riguarda la copertura mediatica della violenza femminicida all'estero (Boyle, *Media and Violence* 84; Bullock e Cubert 483; Corona 116; Taylor 33-35) e in Italia.[70] Tuttavia, già l'analisi di Meyers aveva notato come nei casi di violenza estrema, di abuso efferato o in cui compaiono vittime giovani, sia il paradigma – anch'esso di derivazione patriarcale – dell'innocenza quello che viene più comunemente assegnato alla donna (65-66), mentre studi recenti condotti sia in ambito internazionale (Richards et al., "Exploring" 189-

[69] Secondo il rapporto stilato dall'Eures sul femminicidio in Italia, la metà delle violenze letali commesse a danno di donne sono imputabili a partner o ex partner ("Violenza sulle donne").
[70] Gius e Lalli 69. Si riferiscono alla categoria di *victim blaming* indiretto forme implicite di colpevolizzazione della vittima come il riferimento a un suo eventuale stato di disagio psico-fisico o l'utilizzo di un linguaggio simpatetico e positivo per descrivere l'assassino (Taylor 34).

191) che italiano (Giomi, "Tag femminicidio" 564-567) hanno attestato un significativo calo di strategie discorsive tese a colpevolizzare la vittima.[71] Diffusa risulta, invece, la scelta, consciamente o inconsciamente operata dal giornalista, di non concedere spazio narrativo all'esperienza di violenza da una prospettiva vittimaria (Abis e Orrù 21; Boyle, *Media and Violence* 84; Bullock e Cubert 493; Meyers 65-66).

Sul carnefice, le analisi hanno evidenziato una tendenza a utilizzare strategie discorsive capaci di giustificarne il comportamento e di soprassedere rispetto alla sua agentività. In questo senso, si ricorre alla voce passiva per riferirsi all'atto violento (Boyle, *Media and Violence* 86), si descrive l'assassino come in preda a raptus, psicologicamente instabile e sotto l'effetto di alcol o droghe (Boyle, *Media and Violence* 86; Lamb e Keon; Gius e Lalli 64-66) e si rappresenta l'autore di femminicidio come eroe tragico (McNeill). Un approccio de-responsabilizzante è stato riscontrato, oltre che nelle descrizioni in cui il carnefice viene rappresentato in preda alla follia o all'impeto, quando emergono riferimenti generali alla conflittualità interna alla coppia, espediente che sposta l'attribuzione del crimine dall'effettivo colpevole a entrambi i partner (Berns, *Framing*; Gius e Lalli; Giomi, "Tag femminicidio"). In generale, si sono valutate le frequenti tecniche di assimilazione del carnefice alle categorie di devianza, mostruosità e bestialità come problematiche perché capaci di estromettere l'atto femmicidiario dall'alveo dei fenomeni di ordine sociale e, parallelamente, di imputare il comportamento violento a soggetti considerati portatori di alterità (Corona 116; Giomi, "Neppure" 1007-1008, "Il femminicidio" 149; Gius e Lalli 64-66; Meyers 24). A questo proposito è stato notato anche come la rappresentazione del carnefice sia

[71] Sebbene Meyers non consideri problematica l'idea di innocenza (56), ritenendo la vittima innocente in quanto vittima, è chiaro che l'insistenza sulla categoria può assumere una valenza dicotomica e riprodurre la polarizzazione patriarcale tra donna per bene e donna per male.

spesso de-genderizzata, ossia privata di riferimenti alla dimensione culturale della mascolinità (Boyle, *Media and Violence* 57-92; Giomi e Magaraggia 53-54).

La ricerca condotta in materia ha poi constatato la reticenza della cronaca a ricondurre l'evento femmicidiario a un contesto pregresso di violenza domestica o, più in generale, di violenza di genere alle donne. Di conseguenza, il femmicidio non viene rappresentato come fenomeno di ordine sociale, ma semplicemente come atto isolato direttamente riferibile al gesto del singolo o all'espletarsi di una forza tragica di origine indefinita piuttosto che al persistere di una cultura patriarcale capace di incentivare e legittimare il comportamento violento (Corona 117; Richards et al., "An Examination" 35-37; Richards et al., "Exploring News" 193; Bullock e Cubert 493; Giomi, "Neppure" 1006; Gius e Lalli 68-71). Come notato da Gillespie et al. per quanto riguarda il contesto statunitense e da Giomi in relazione a quello italiano, le forme della rappresentazione dei femmicidi variano qualora l'articolo esaminato menzioni la questione sociale (una pratica fortunatamente in crescita) e si avvalga di una terminologia di derivazione femminista: in particolare, si è evidenziata una tendenza alla denuncia del coinvolgimento o della negligenza delle istituzioni (Gillespie et al. 15; Giomi, "Tag femminicidio" 567). Anche in questi casi persiste tuttavia il ricorso a una narrazione problematica sia nei confronti della figura della vittima che di quella del carnefice (Gillespie et al. 9-16; Giomi, "Tag femminicidio" 567-568), in particolare si continuano a riscontrare tecniche esplicite e implicite di deresponsabilizzazione del colpevole (Abis e Orrù 22-24; Giomi, "Tag femminicidio" 567-568) e di riduzione della vittima a soggetto subalterno rispetto al partner/ex partner o eroticizzato (Abis e Orrù 20-22). In questo senso, l'accesso all'area *mainstream* del discorso femminista sulla violenza letale di genere non si traduce in un automatico superamento della semplificazione narrativa che supporta la violenza patriarcale (Boyle, *Media and Violence* 91).

La ricerca accademica italiana in materia, in alcuni casi redatta in lingua inglese (Gius e Lalli) e spesso pubblicata su riviste specialistiche difficilmente accessibili da parte del grande pubblico (Giomi, "Neppure", "Tag femminicidio"; Gius e Lalli), non è, di per sé, considerabile influente rispetto al generale discorso sulla violenza letale di genere.[72] Eppure si è assistito all'emergere di un metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio interno alla sfera giornalistica anche *mainstream* inaugurato e portato avanti dal già menzionato gruppo Gi.U.Li.A.[73] Proprio a Gi.U.Li.A. si deve infatti la traduzione e promozione del decalogo stilato dall'International Federation of Journalists (Federazione Internazionale dei Giornalisti) sul trattamento della violenza alle donne. Tale decalogo è circolato ampiamente tra i giornalisti, anche attraverso l'organizzazione di specifici corsi di formazione (Gaiaschi 241), e in alcuni casi è stato popolarizzato attraverso la pubblicazione in portali giornalistici *online* interessati alla questione e in libri.[74] Particolare attenzione viene affidata dal decalogo all'utilizzo di un linguaggio corretto che identifichi l'atto violento come tale (senza ricorrere a espressioni eufemistiche o minimizzanti), che renda conto dell'agentività della vittima, che si dimostri incline a non colpevolizzare la donna che subisce abuso e a inquadrare il fatto nel contesto sociale di riferimento, che sia diffidente nei confronti di qualsiasi tendenza alla spettacolarizzazione del crimine ("Ifj").

Importante avanzamento sul fronte del metadiscorso sulla rappresentazione è da considerare l'approvazione, avvenuta il 25 novembre 2017, del Manifesto di Venezia per la parità di genere nell'informazione (Contro ogni forma di violenza e

[72] Eccezioni sono Giomi, "Femminicidio", pubblicato su pubblicazione cartacea di larga distribuzione e l'articolo di Abis e Orrù, consultabile *online* sul sito internet della rivista *gender/sexuality/Italy*.
[73] Va menzionato, in questa sede, anche il contributo apportato dalla Casa delle donne per non subire violenza di Bologna, attiva nel campo della critica della rappresentazione mediatica dal 2005 (Karadole e Pramstrahler, "Rappresentazione" 276-277).
[74] Si prendano ad esempio la pubblicazione del comunicato stampa con il decalogo inviato da Gegia Celotti di Gi.U.Li.A. e dell'Ordine dei Giornalisti al blog *La 27esima Ora* e la riproduzione del decalogo all'interno di *L'ho uccisa perché l'amavo*.

discriminazione attraverso parole e immagini). All'interno del manifesto, in particolare, è degno di nota il punto 7, che introduce, per la prima volta dopo oltre cinque anni dall'introduzione del discorso sul femminicidio nell'area *mainstream*, la richiesta di affidare attenzione ai casi di vittime "prostitute e transessuali, utilizzando il corretto linguaggio di genere" ("Manifesto delle giornaliste").

Non solo il decalogo e il Manifesto di Venezia, ma anche il contributo dato dal blog *DonnexDiritti* di Luisa Betti, giornalista del gruppo Gi.U.Li.A. che per prima ha iniziato a occuparsi della rappresentazione del fenomeno in ambito cronachistico e che ha raccolto nella sua pagina *web* le principali rimostranze in materia, può essere considerato utile al fine di rintracciare i punti focali del metadiscorso. In particolare, Betti evidenzia e critica, ancor prima della pubblicazione scientifica di Gius e Lalli, la frequenza della descrizione del crimine come raptus o come delitto passionale dettato dalla gelosia ("Femminicidio e informazione"; "Femminicidi: che altro"; "Femminicidi: il silenzio"; "Brescia"; "300 like"; "#femminicidio"). Altro elemento centrale del discorso di Betti è l'importanza di non avallare stereotipi di genere riconducibili al femminile, in particolare la dicotomia donna come soggetto debole/donna colpevole la quale contribuisce alla sottrazione di agentività o alla rivittimizzazione ("Appello"; "#femminicidio"; "#femminicidio in carta"; "Amnesty International"; "Femminicidio: i tribunali"). Poca è l'attenzione dedicata dalla giornalista al ritratto del carnefice, in relazione al quale si insiste solamente sulla necessità di non fornire attenuanti o descrizioni deresponsabilizzanti ("Femminicidio: i tribunali"; "Confronto").

Rilevante è il fatto che il metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio insista sulla necessità di sottrarre il racconto giornalistico dal riferimento a un femminile stereotipato e rigidamente limitato ai ruoli suggeriti dall'ordine culturale

patriarcale.[75] Tale ragionamento implica il riconoscimento della dimensione del genere (invece che quella del sesso) come fondamentale all'interno del discorso sulla violenza letale, ma, informato di un approccio chiaramente vittimocentrico, rimane tuttavia ancorato alla questione della rappresentazione del femminile, lasciando in ombra la rilevanza della categoria di mascolinità nelle dinamiche interne all'abuso ed evitando di dedicare spazio alla questione della rappresentazione del carnefice.

Obiettivi e metodologia

Si è scelto in questa sede di condurre un'analisi volta a integrare gli esiti della letteratura pregressa in due ambiti specifici. Da una parte, si è deciso di approfondire la questione, introdotta da Boyle in area anglofona ma non particolarmente sondata in Italia, del cosiddetto *mainstreaming* del discorso femminista sul femminicidio; dall'altra si è scelto di analizzare, attraverso uno studio formale delle modalità narrative impiegate dal giornalismo periodico, il ricorso alla "faction".[76] Il primo ambito d'indagine risulta rilevante al fine di fornire risposte alle domande di ricerca di questa trattazione in quanto consente di verificare il rapporto che intercorre tra il discorso femminista sul femminicidio e la sua narrazione giornalistica periodica, valutando in particolare se e come a livello giornalistico si contribuisca a diffondere gli esiti e a confermare o superare il limite discorsivo interno al dibattito femminista sulla violenza letale di genere individuato nella prima parte. Il secondo permetterà di rendere conto dell'etica che sottende il ricorso alla "faction", aspetto che mette in dialogo narrazione

[75] Si veda a proposito la riflessione della coordinatrice di Gi.U.Li.A. Luisa Betti, "Femminicidio".
[76] La ricerca condotta da Giomi, esposta in "Tag femminicidio" ha solo parzialmente affrontato il tema del *mainstreaming*, individuando una generale tendenza ad ascrivere l'evento all'area della violenza domestica e una scarsa coincidenza di tale approccio con una narrazione del femminicidio scevra di riferimenti al mito dell'amore romantico e della conflittualità di coppia.

giornalistica e letteraria, nonché elemento che agisce, avallandole o inibendole, sull'identificazione del lettore, sulla stereotipizzazione e sulla spettacolarizzazione.

Data la necessità di fornire un'interpretazione che, per coerenza con l'approccio esegetico generale, fosse capace di sviscerare in maniera dettagliata i testi considerati, si è scelto di condurre un'analisi qualitativa tematica e del discorso su due casi specifici di femmicidio. La presenza di una ricerca qualitativa basata sulla metodologia del *case study* impedisce di generalizzare su quali siano le tendenze messe in atto dalla cronaca periodica italiana sul tema del femminicidio ma può comunque illuminare la ricerca di questa trattazione individuando modalità discorsive capaci di mettersi in relazione con l'analisi dei testi condotta successivamente.[77]

Il *corpus* analizzato comprende articoli riconducibili a due casi di cronaca notiziati dai principali quotidiani nazionali e locali. Si tratta dei femmicidi di Stefania Noce, studentessa ventiquattrenne uccisa a Licodia Eubea (Catania) il 27 dicembre 2011 ad opera dell'ex fidanzato suo coetaneo, Loris Gagliano, e di Sara Di Pietrantonio, studentessa ventiduenne assassinata a Roma il 28 maggio 2016 dal ventottenne suo ex partner Vincenzo Paduano. Nonostante alcune differenze – come la contemporanea uccisione, nel caso Noce, del nonno della ragazza, Paolo Miano – i due fatti hanno caratteristiche significativamente simili: entrambe le vittime sono giovani donne freddate da due giovani uomini con cui avevano da poco deciso di concludere una relazione sentimentale; inoltre, entrambi i femmicidi sono di carattere efferato: Noce è stata uccisa con una lunga serie di coltellate, Di Pietrantonio è stata strangolata e poi bruciata. Al netto di tali consonanze, l'analisi della rappresentazione di vittima e carnefice può assumere un approccio comparato riconducibile alla metodologia del

[77] Secondo quanto sostenuto da John Creswell, "the value of qualitative research lies in particular description and themes developed in context of a specific site. Particularity rather than generalizability […] is the hallmark of good qualitative research" (9).

case study. La decisione di indagare il rapporto tra due casi con queste specifiche caratteristiche è da ricondurre alla volontà di occuparsi di episodi ampiamente dibattuti i quali, per età della vittima ed efferatezza del gesto, fossero adatti a indagare i processi di dicotomizzazione e la rappresentazione stereotipica.[78] Infatti, Stefania Noce è divenuta, a seguito della sua uccisione, un simbolo della battaglia italiana contro il femminicidio, mentre la vicenda di Sara Di Pietrantonio ha occupato le pagine di cronaca dei quotidiani per svariati giorni, come dimostra l'alto numero di articoli qui analizzati. Considerata la distanza temporale che divide i due episodi – uno (quello di Noce) verificatosi prima dell'irrompere della discussione sul femminicidio, l'altro (Di Pietrantonio) accaduto quando tale dibattito aveva ormai ampiamente influenzato il discorso pubblico – sarà inoltre possibile discutere l'impatto dell'analisi femminista sulla rappresentazione dei casi.

Per quanto riguarda il repertorio cartaceo si è scelto di fare riferimento all'archivio messo a disposizione dalla biblioteca Giovanni Spadolini del Senato della Repubblica, all'interno del quale è consultabile il *database* QuID (Quotidiani In Digitale). Le testate presenti all'interno del *database* dalle quali si è attinto per la selezione degli articoli comprendono giornali nazionali e locali ad alta tiratura, nonché di varia estrazione ideologica: *Avvenire*, *Il Corriere della Sera*, *Il Fatto Quotidiano*, *Il Foglio*, *Il Giornale*, *Il Manifesto*, *Il Mattino*, *Il Giornale di Sicilia*, *Il Messaggero*, *Il Riformista*, *Il Tempo*, *Il Sole 24 Ore*, *L'Unità*, *La Nazione*, *La Repubblica*, *La Stampa*, *Libero*. Il *corpus* di articoli *online* è stato ricavato da quattro quotidiani *online*: *LaRepubblica.it*, *LaStampa.it*, *IlGiornale.it* e *IlFattoQuotidiano.it*. Le testate *online*

[78] La letteratura in materia ha messo in risalto come nei casi in cui le vittime sono giovani e vengono uccise in maniera efferata il *victim blaming* lasci spesso spazio all'opposizione con un carnefice dipinto come mostruoso e a una rappresentazione stereotipica del femminile (Meyers 57-61). In questo senso, tali casi si costituiscono come terreno privilegiato per verificare il persistere di un approccio stereotipizzante e polarizzante.

sono state scelte perché accessibili senza sottoscrizione e perché forniscono un campione variegato del panorama giornalistico italiano; se *La Repubblica* e *La Stampa* sono ormai ritenuti quotidiani scevri di una particolare appartenenza ideologico-partitica, *Il Giornale* è tradizionalmente conservatore, mentre *Il Fatto Quotidiano* è considerabile come progressista. Sia gli articoli cartacei che quelli *online* sono stati selezionati in base alla presenza nel testo dei nomi delle due vittime. Tra questi, tutti recanti una data inclusa tra il 27 dicembre 2011 (giorno del femmicidio di Noce) e il luglio 2016 (data di chiusura della ricerca), sono stati esclusi gli articoli in cui il riferimento al caso appariva marginale, ma si sono considerati, oltre a quelli di vera e propria cronaca, gli articoli di commento. Ne è risultato un *corpus* di 242 pagine, 148 cartacee e 94 *online*.[79] Tra queste, 195 sono riferibili al caso recente di Sara Di Pietrantonio e 46 a quello di Stefania Noce, ad attestare una sproporzione che non compromette l'indagine – appunto perché non quantitativa – ma anzi ricalca la parabola dell'interesse mediatico nei confronti del femminicidio.[80]

L'analisi degli articoli è stata condotta attraverso il *software* NVivo, il quale ha facilitato l'operazione di classificazione e di schedatura del *corpus* e ha fornito un supporto fondamentale per visualizzare i risultati dell'indagine qualitativa condotta sugli articoli. NVivo si è rivelato particolarmente adatto ai fini dell'approccio discorsivo foucaultiano che informa questa tesi, perché consente di lavorare sul testo nel suo formato originale – senza nulla togliere, quindi, alla visione d'insieme – ma al contempo di isolare, raggruppare e confrontare spezzoni testuali che attestino la presenza di specifiche tendenze discorsive. In particolare, gli articoli sono stati caricati

[79] La definizione di pagine per il risultato finale è preferibile perché, nel caso di testate cartacee, l'archivio della Spadolini mette a disposizioni riproduzioni in formato Pdf e si sono presentati casi in cui una stessa pagina conteneva più di un articolo o, viceversa, in cui uno stesso articolo era diviso in due pagine.
[80] Nonostante la forte disparità, il *corpus* può essere considerato esemplificativo in quanto fornisce, anche per il caso Noce, un numero di articoli sufficiente ad identificare le modalità della rappresentazione.

sul *software* e, una volta classificati sulla base del caso discusso, dell'anno di pubblicazione, della piattaforma (cartaceo o *online*) utilizzata e della testata, della tipologia di appartenenza (commento o cronaca) sono stati sottoposti a *coding*, un procedimento di etichettatura attraverso cui si sono individuate le principali linee del discorso sul tema sesso-genere, nonché le tecniche narrative utilizzate. I risultati del *coding* sono stati poi sottoposti a ricerca incrociata al fine di verificare se determinate rappresentazioni corrispondano all'utilizzo di specifiche strategie retoriche e quanto la posizione temporale ed etica dell'articolo sia associabile alla presenza di particolari caratteristiche discorsive.

Riferimenti espliciti al discorso sul femminicidio

Dall'analisi degli articoli dedicati al caso Noce prima dell'emergere del discorso sul femminicidio si registrano risultati che confermano la ricerca pregressa sulla rappresentazione della pratica della violenza di genere alle donne nell'ambito giornalistico italiano. In particolare, si sottolineano le tendenze a inquadrare il fenomeno nel *frame*, individuato da Gius e Lalli, dell'amore romantico.[81] A livello di analisi discorsiva, tale propensione è confermata dalla ricorrenza, particolarmente frequente, di espressioni come "raptus di gelosia" e "motivi passionali" a indicare le ragioni della violenza o dal ricorso a strategie retoriche con le quali l'agentività insita nell'atto abusivo si eclissa per lasciare il posto all'idea di una tragedia scatenata dalla conflittualità interna al rapporto di coppia, come nel caso del titolo "Amore e follia: lei lo lascia, lui la uccide" ("Amore") o nel seguente passaggio:

[81] Partendo dal presupposto che l'idea di amore romantico eterosessuale si costituisca nella cultura italiana come strumento attraverso il quale la dominazione e il controllo patriarcale così come i tradizionali ruoli di genere si riproducono, le studiose hanno deciso di individuare i riferimenti al tema nella copertura della stampa sul femminicidio. La ricerca ha notato come il tema venga spesso utilizzato dai giornalisti per normalizzare l'atto violento attenuandone la gravità. (Gius e Lalli 56; 63-64).

> Loris e Stefania stavano insieme da un paio d'anni ma le cose tra loro negli ultimi tempi non andavano bene. […] I due avrebbero cominciato a litigare animatamente tanto da far accorrere dal primo piano i nonni che però sono arrivati dopo che Loris aveva accoltellato Stefania alla gola e al torace. ("Geloso")

Non stupisce che non compaiano riferimenti al problema della violenza di genere alle donne e che l'evento sia descritto nei termini di un semplice delitto, come dimostrano la localizzazione degli articoli nei quotidiani cartacei, tutti inseriti in una pagina sommariamente dedicata alla cronaca nera e, in un caso, la menzione di altri generici fatti di sangue all'interno dello stesso articolo ("Uccide").



Mercoledì 28 dicembre 2011
Il Mattino

Attualità | 15

Viareggio Il fratello dello showman Giorgio trovato sul lungomare. Misteriosa telefonata al 118

Morto Franco Panariello, è giallo

Era ex tossicodipendente
Segni di ago sul braccio
forse è stato abbandonato

Simone Canettieri

VIAREGGIO. I dettagli parlano. E spiegano del fratello Panariello si sono incrociati per l'ultima volta dentro l'ospedale di Viareggio. Quando Giorgio, lo showman e comico di successo, è entrato nella camera mortuaria dove giaceva il corpo senza vita di Franco, ha visto subito i segni di un ago, avrebbero detto i tecnici del 118 che hanno provato a rianimarlo e ricoverarlo.

Giorgio e Franco, fratelli separati da una burrascosa storia familiare, ma pur sempre fratelli. Giorgio, che poi diventerà un attore di grido, spedito dai nonni di Sarzana a Viareggio, dove ritrova la madre e il padre. Franco, che per diventare un attore di grido, spedito dai nonni di Sarzana a Viareggio, dove ritrova la madre e il padre. Franco, che per diventare un attore di grido, spedito dai nonni di Sarzana a Viareggio, dove ritrova la madre e il padre.

Giorgio Panariello L'attore al commissariato di Viareggio. A sinistra, Franco

La testimonianza

Una vita in cerca della madre e del fratello

Un'infanzia difficile e una ricerca dei genitori e di Giorgio e Francesco, ritrovati con i quali si sarebbe visto. Giorgio si è presentato lì, dopo aver saputo che la madre, Franca Bottacci, ha trascorso diversi anni in un collegio. Franco invece è stato affidato ai nonni materni, Franco invece è stato affidato ai nonni materni, Franco invece è stato affidato ai nonni materni.

Il caso Va a pranzo con la mamma

Imprenditore della cricca in elicottero sulla spiaggia

Michele Corcina

L'imprenditore Francesco Maria De Vito Piscicelli

La spiaggia Il luogo dove è atterrato l'elicottero del costruttore

Partorisce a Natale e uccide la bimba: «Mio marito non la voleva»

Roma

La storia
La donna
di Filippina
La scoperta
Il ricovero
per una
emorragia

Catania Lei voleva lasciarlo dopo due anni di rapporto, lui perde la testa

Geloso, ammazza la fidanzata e il nonno

L'assassino e la vittima

FIGURA 1: *Il Mattino*, 28 dicembre 2011

Uniche eccezioni sono due articoli di commento pubblicati da *Il fatto quotidiano* e *Il Riformista* nel dicembre 2011 in cui le giornaliste associano alcuni casi di violenza

letale di genere e li valutano in chiave femminista (Piromallo e Romano). Tuttavia, una significativa inversione di tendenza compare, in riferimento a Noce, già a partire dal gennaio 2012, data a cui è possibile ricondurre l'inizio del dibattito *online* sul tema (Mandolini, "Politicize and Popularize" 361) e a partire dalla quale sono reperibili, tra le pagine de *L'Unità* e del *Corriere della Sera*, una serie di articoli e occhielli che parlano del caso Noce come di una vicenda di violenza sulle donne usando, in alcune circostanze, il termine "femminicidio".

La copertura del più recente caso Di Pietrantonio presenta invece numerosi riferimenti alla questione. Vari sono gli articoli di commento ai fatti di Roma (ben 13 pagine contengono pezzi di sola opinione, mentre altre 13 includono sia cronaca che commento).[82] Frequenti sono poi i casi in cui l'articolo si inserisce in una pagina interamente dedicata a episodi di femmicidio o in cui compaiono delle intestazioni a etichettare la sezione con riferimenti al fenomeno, come negli esempi sotto riportati:

[82] Rilevante a questo proposito è anche la polemica, sollevata per mezzo stampa, secondo cui nessuno si sarebbe fermato ad aiutare la ragazza che chiedeva aiuto mentre l'ex fidanzato la uccideva in strada, polemica che non eclissa tuttavia la questione femminicidio.



ITALIA NERA
DONNE BERSAGLIO

Botte alla compagna «La cena non era pronta»
Un uomo di 45 anni è stato denunciato per maltrattamenti dopo aver picchiato la moglie di 35 perché aveva preparato tardi la cena a Formigine, nel Modenese

SABATO 11 GIUGNO 2016 17
IL GIORNO il Resto del Carlino LA NAZIONE QN

Bruciata dall'ex, l'addio a Sara La mamma: «Combatterò per te»

Roma, fiori bianchi e palloncini. Sulla bara le scarpette da ballerina

Appello ai giovani
Seguite il suo esempio, lottate sempre per realizzare i vostri sogni: fatelo per lei

Bruno Ruggiero
ROMA

NON C'ERA posto per tutti nella chiesa di Santa Maria Madre della Divina Grazia a Ponte Galeria, periferia sud-ovest di Roma, dove ieri mattina sono stati celebrati i funerali di Sara Di Pietrantonio, la ragazza di 22 anni uccisa e data alle fiamme dall'ex fidanzato Vincenzo Paduano. Sono venuti a migliaia per l'ultimo saluto a questa 'ragazza speciale', tutta casa, studio, interessi culturali e solide amicizie. Una capacità di ricucire, di recuperare che ha subito una sola ma definitiva sconfitta. «Giustizia ci dovrà essere: combatterò con tutte le mie forze perché giustizia ci sia», ha detto Tina, la madre di Sara. «Ma niente potrà consolarci mai», ha subito aggiunto distrutta dal dolore, circondata e abbracciata dai parenti.

UN TUTÙ di tulle fucsia attorno alla bara bianca, foto, disegni di bambini di una scuola d'infanzia, palloncini liberati in cielo, rose bianche, lacrime, abbracci e messaggi: sono queste le istantanee più commoventi del funerale. Durante la cerimonia mamma Tina si è rivolta alla figlia con una lettera aperta, come se lei fosse ancora lì presente: «Un gesto crudele ha portato via, ha fermato il tuo cammino giulivo». «Cara Sara – ha letto fra la commozione generale – eccomi, oggi sono qui. Tutti ti vogliono bene perché sei allegra, solare, affettuosa, piena di energie e interessi, testarda fino all'estremo. Brava, amante del ballo, della musica, sempre pronta ad ascoltare tutti, sempre bella».

PAROLE E LACRIME
Il fidanzatino delle superiori «Quando ho saputo del delitto è morta una parte di me»

IL GESTO La mamma lascia sul feretro di Sara le scarpette di danza. In alto, la vittima e il suo assassino (Ansa)

Il dato

Boom di femminicidi Da gennaio 59 casi

È un vero bollettino di guerra: dall'inizio dell'anno, almeno 59 donne sono state uccise in Italia dal partner o, più spesso, da un ex. Oltre 156 da gennaio 2015. Tre i delitti nell'ultima settimana

Infine l'appello, rivolto ai coetanei della figlia: «Seguite il suo esempio, combattete sempre per realizzare i vostri sogni. Fatelo per lei».

IN CHIESA ha preso la parola anche il parroco, fra l'altro con un invito a 'non mollare' in sintonia con l'appello di mamma Tina. «Di fronte a questa grande prova ci sentiamo umanamente inadeguati, ma il nostro silenzio non significa resa». Toccante anche la testimonianza di un ragazzo più giovane di Sara, che oggi ha 20 anni e ne aveva 14 quando, «durante il nostro viaggio a Praga», come ha spiegato, intrecciò un rapporto con la sua compagna di scuola. «Qualcuno potrebbe parlare di un amore giovanile», ha commentato, sottolineando invece che da lì nacque un'esperienza vera e profonda: «Mi è stata vicina in momenti difficili, senza mai chiedere nulla: non rimaniamo indifferenti di fronte alle difficoltà altrui». E, ricordando il momento in cui ha appreso della morte della sua amica, ha concluso: «Una parte di me è morta quel giorno». Prima che il carro funebre lasciasse il piazzale della parrocchia, mamma Tina ha sistemato sulla bara di Sara le sue scarpette di danza. Lunghissimo l'applauso della folla.

SERBIA Slavica Kostic faceva la spola col suo paese

TRIESTE KILLER ARRESTATO. LA VITTIMA ERA UNA BADANTE DI 38 ANNI SPARITA AD APRILE

Uccide la moglie e getta il corpo in discarica

TRIESTE

UCCISA dal marito in casa a Trieste, caricata in macchina e sepolta in una discarica sul Carso, tra Slovenia e Italia. È l'ennesimo caso di femminicidio consumato nel nostro paese, l'ennesimo dall'inizio dell'anno. Vittima una cittadina serba, Slavica Kostic, 38 anni, che nel capoluogo giuliano lavorava come badante facendo la spola con lo stato balcanico, da cui però aveva fatto perdere le tracce il 26 aprile scorso. Il suo cadavere è stato fatto ritrovare giovedì dal reo confesso, incastrato da una serie di indizi e di errori scovati dagli investigatori della squadra mobile.

UNA PERSONA precisa e puntuale, così i conoscenti descrivevano Slavica. Una sua nipote, e in seguito la figlia, ne avevano segnalato alla polizia il mancato rientro al lavoro. Da una prima ispezione [illegible] magli investigatori hanno voluto andare a fondo. La Scientifica con il Luminol ha scovato tracce biologiche tra il bagno e il corridoio del piccolo appartamento, ripulite da qualcuno: il Dna era quello della donna. Gli investigatori hanno puntato sul marito separato di Slavica, Dragoslav Kostic, 61 anni. L'uomo aveva lavorato nel capoluogo giuliano nel settore edile, ma da qualche tempo era rientrato in Serbia. Dall'esame del traffico telefonico e autostradale è emerso che la notte del delitto era arrivato in città, mentre ai [illegible]

CACCIA AL MOVENTE
La coppia si contendeva la casa Il cadavere trascinato nell'auto poi data alle fiamme

PER DARE credibilità al suo racconto, Kostic aveva anche mostrato alcune foto della sua vettura, rimasta distrutta da un incendio accidentale – secondo lui – la notte del delitto. Ma una consulenza tecnica ha dimostrato che quelle fiamme erano dolose. Contraddizioni che hanno indotto il sostituto procuratore Matteo Tripani a disporre il fermo nei suoi confronti. L'ex ha confessato, facendo anche ritrovare il corpo della donna – in avanzato stato di decomposizione – nella discarica situata nella località carsica di Krepje.
Non è stata ancora chiarita la dinamica del delitto, mentre il movente ricalca altri episodi di femminicidio: una coppia in crisi e una contesa sull'appartamento di Trieste, acquistato dall'uomo, ma intestato alla donna.

FIGURA 2: *La Nazione*, 11 giugno 2016



Sabato 4 giugno 2016
Il Mattino

Primo piano | 7

Il femminicidio

Sara fu minacciata dall'ex: «Te la farò pagare»

Roma, Paduano la aggredì una settimana prima del delitto. Lei lo giustificò: «Sta soffrendo»

Valentina Errante

ROMA. Si contraddice, lo smentiscono le prove, lo inchiodano i risultati inconfutabili delle indagini. Vincenzo Paduano, in carcere per avere ucciso Sara e averle dato fuoco, dice di non ricordare, annuncia che fornirà nuove ricostruzioni dell'orrore. Ma per il gip Paola Della Monica non ci sono dubbi: potrebbe uccidere ancora. «Una personalità inquietante», sabato notte, prima di strangolare Sara, e bruciarla, ha lasciato il cellulare per non essere «rintracciato». Una circostanza, sottolineata dal gip, che stride con il mancato riconoscimento della premeditazione. Ossessionato dalla gelosia, il 21 maggio, una settimana prima di ucciderla, aveva strattonato Sara, l'aveva costretta ad appartarsi con lui per parlare. La ragazza, però, non aveva capito. Sabato, poche ore prima di morire, ignara, aveva detto alla mamma: «Vincenzo sta soffrendo, è una brava persona».

Per il gip la gelosia è stata «causa scatenante» di «volontà punitiva». Paduano non ha ripensamenti: dopo il delitto rientra al lavoro, il suo collega racconta: «Alle 4,50 circa sono arrivato e ho trovato Paduano sereno, intento a leggere un libro, abbiamo preso un caffè insieme». Si era appena allontanato dal corpo di Sara in fiamme. Scrive il gip: «Sia nell'ipotesi che Paduano stia mentendo, sia nell'ipotesi in cui egli abbia effettivamente attivato un processo di rimozione, in ogni caso, è una persona totalmente inaffidabile, rispetto alla quale l'unica misura adeguata a contenere il rischio di recidiva è il carcere». Potrebbe fuggire, ma non solo. L'indagato deve essere sottoposto a un controllo continuativo, né i domiciliari né il braccialetto elettronico lo consentirebbero, le modalità del delitto, per il gip, «rivelano l'assoluta incontrollabilità degli impulsi».

Davanti alle testimonianze degli amici di Sara, Paduano non ha potuto negare: «Tra il 21-22 maggio io e Sara ci siamo visti sotto casa sua, non avevamo molto tempo a disposizione, tanto che io le ho chiesto se ci saremmo rivisti dopo. Sara mi aveva detto che doveva riaccompagnare l'amica a casa e, se non fosse stato molto tardi, ci saremmo incontrati per fumare una sigaretta. Abbiamo parlato per non più di mezz'ora. Poi sarei andato al lavoro, e verso le 3-di notte, le ho mandato un messaggio, chiedendole, in maniera retorica, se non fosse più passata, lei non mi ha risposto. Io mi sono preoccupato e ho chiamato Martina, poi Alessandro (il nuovo fidanzato). Martina mi ha risposto che Sara l'aveva appena lasciata e così sono andato sotto casa di Martina. Lì ho trovato Sara che parlava con Alessandro, le ho chiesto, e poi intimato, a Sara di salire in macchina per parlare con me. Ho preso Sara per un braccio e l'ho fatta salire in macchina. Poi lei è tornata a piedi da Alessandro e anche io mi sono avvicinato. Ho chiesto ad Alessandro perché non mi avessero detto la verità».

«Non saprei ricostruire perfettamente la scena, ho dato una versione nei giorni scorsi, probabilmente ne darò altre. Misono state proposte delle ipotesi su come potrebbe essere andata la vicenda, io ne ho in mente varie, non so quale sia quella vera». Un dato è certo: non ha spruzzato l'alcol addosso a Sara per spaventarla, mentre discutevano in macchina, come ha sostenuto. Nelle immagini che hanno ripreso l'orrore, si distinguono le due figure: scendono dall'auto, la Aygo della ragazza che si è fermata dopo essere stata speronata e sulla quale Paduano è salito. Paduano si avvicina all'altra macchina, prende qualcosa: è la bottiglia di alcol. L'indagato torna indietro, poi l'Aygo prende fuoco. Sono gli istanti in cui Sara tenta di fermare le auto di passaggio. Per lei non ci sarà scampo: 150 metri di corsa, lui la raggiunge, la afferra per i capelli, da dietro le stringe il collo con il braccio, lei cade. Paduano le dà fuoco «per nascondere le prove», entra in macchina e va via mentre Sara brucia.

©RIPRODUZIONE RISERVATA

L'ordinanza

Il giovane: «Non volevo uccciderla» Ma il pm non gli crede: «Persona pericolosa»

Bologna

Avvelenata dal compagno «per paura»

La gravidanza della compagna, con cui aveva una relazione nata da poco, e soprattutto il problema ricordato al bambino avevano fatto nascere in lui, 35enne dipendente pubblico, una profonda angoscia. Sarebbe stato questo sentimento, a portarlo alla decisione di far abortire a sua insaputa la donna, coetanea che lavora come infermiera, facendole bere un prodotto da lavastoviglie, mescolato a una bibita gassata...

La ricostruzione

Roma, 29 maggio, dopo le 3 di notte

Vincenzo le dà fuoco in un parcheggio, sul muretto tra strada e ferrovia

Litiga con l'ex fidanzata, poi cosparge l'abitacolo e Sara di alcol

Vincenzo attende l'auto di Sara all'uscita del G.r.a.

Via della Magliana

La insegue per un km e la costringe ad accostare

Sara fugge a piedi, chiedendo aiuto... si ferma

Felici... Paduano fotografati quando erano felici insieme

Carlotta, ascoltato il fidanzato s'indaga per istigazione al suicidio

Il giallo

Milano, escluso... per la morte della stilista «Si è impiccata da sola»

MILANO. Nonc'è nulla al momento che faccia pensare a un'ipotesi diversa da quella del suicidio, per la morte di Carlotta Benusiglio. Le prime indagini intorno al decesso della stilista di moda, che aveva 37 anni, condotte dalla squadra mobile della questura di Milano e coordinate dai pm Antonio Cristillo e Alberto Nobili, non porterebbero verso altre strade.

In altri termini nulla lascerebbe intendere che la donna, ritrovata martedì mattina impiccata con una sciarpa a un albero di piazza Napoli a Milano, possa essere stata vittima della mano omicida di qualcun altro. Il fascicolo d'indagine del due inquirenti, aperto verso ignoti, parla invece di «istigazione al suicidio», una strada che al momento nessuno può escludere e che sarebbe funzionale ai magistrati per poter condurre le indagini con maggiore ampiezza, in attesa di capire se le telecamere nella intorno alla piazza e i tabulati telefonici possano dare ulteriori informazioni.

L'autopsia sul corpo di Carlotta sembra collimare con le ipotesi investigative più accreditate. È stato lo stesso sostituto procuratore Cristillo a riferire i primi risultati, escludendo che vi siano segni di violenza o ferite da collutazione sul corpo della donna. Quel che emerge, al contrario, sarebbe la morte per «strangolamento da impiccagione»,

CIAO CARLOTTA...

...log L'addio a Carlotta (prima a sinistra) sul blog della sorella

I fondi

Centri anti-violenza, accordo a Roma

Il commissario di Roma Capitale, Francesco Paolo Tronca, ha ricevuto le rappresentanti delle associazioni «Telefono Rosa» e «Centro Italiano di Solidarietà don Mario Picchi (CeIS)», che nei giorni scorsi avevano evidenziato il rischio di un'eventuale interruzione del servizio derivante dalla mancata emissione - per questioni burocratiche - dei nuovi bandi per l'affidamento dei servizi di gestione delle case rifugio e dei centri antiviolenza. La comunica il Campidoglio. «Tronca ha garantito il proprio, assoluto, personale impegno per l'individuazione di una soluzione amministrativa che consenta alle associazioni che operano nel settore di proseguire - senza alcuna soluzione di continuità - la prestazione di tutti i servizi». Le «case rifugio» di Roma per donne vittime di violenza sono a rischio chiusura. Per questo Telefono Rosa e Ceis (centro italiano di solidarietà) hanno scritto alla ministra della Salute, Beatrice Lorenzin, e alla ministra con delega alle pari opportunità, Maria Elena Boschi, chiedendo che intervengano per trovare una soluzione. Ieri, la presa di posizione del commissario Tronca.

...per avere un'analisi completa di quelle che sono state le ultime ore di vita della donna bisognerà attendere il referto degli esami tossicologico e genetico che sono stati disposti dagli inquirenti.

Due analisi che aiuteranno a comprendere se la donna abbia assunto qualche farmaco che le abbia causato o accelerato il decesso e, d'altro canto, se vi siano stati contatti sospetti con altre persone. L'ipotesi del suicidio non ha però convinto, com'è comprensibile in situazioni come queste, i familiari di Carlotta, rimasti increduli verso un gesto per loro inspiegabile. «Era una donna riservata, semmai avesse davvero deciso di impiccarsi lo avrebbe fatto a casa, non certo in una piazza», insiste ripetendolo più volte in queste ultime ore la sorella Giorgia, diventata celebre come testimonial contro la droga dopo essere passata per un trapianto di fegato che le ha salvato la vita da un'intossicazione da ecstasy. Da allora ha girato numerose scuole incontrando migliaia di studenti per raccontare la sua storia e fare prevenzione contro le droghe, scrivendo anche il libro «Vuoi trasgredire? Non farti» e dando vita a un blog molto seguito.

Nel racconto della sorella, Carlotta aveva in programma una serie di appuntamenti di lavoro dei quali le aveva parlato con grande entusiasmo. Sempre secondo Giorgia la stilista sarebbe stata più volte vittima di gesti violenti del fidanzato, per cui era stata anche medicata in ospedale. Un rapporto che andava avanti da tempo tra continui alti e bassi. La vittima lo aveva anche denunciato in un'occasione, ma senza mai togliere definitivamente i panni con lui, nonostante la contrarietà della famiglia a proseguire quel rapporto. L'uomo, che proprio il giorno prima del decesso avrebbe incontrato la ragazza, è stato già sentito come persona informata sui fatti.

r.i.

©RIPRODUZIONE RISERVATA

IL_MATTINO - NAZIONALE - 7 - 04/06/16 ---
Time: 03/06/16 23:13

FIGURA 3: *Il Mattino*, 4 giugno 2016

Ben 35 sono i casi in cui nella pagina si menziona il termine "femminicidio" e particolarmente diffuso è il riferimento agli abusi fisici e psicologici (significativo il riferimento allo *stalking*) a cui il carnefice costringeva la vittima prima del delitto, a dimostrare una nuova capacità della cronaca di inquadrare, sulla scia delle riflessioni

femministe in materia, il femminicidio come atto apicale di un *continuum* di vessazioni subite dalla donna.[83]

La rappresentazione del carnefice

Strettamente connessa alla descrizione dell'atto femmicidiario è la rappresentazione del carnefice e delle ragioni del suo gesto. Se la letteratura italiana in materia ha notato come persista, anche a seguito dell'emergere del discorso sul femminicidio, l'uso di forme retoriche tese a deresponsabilizzare il colpevole (Gius e Lalli 63-65; Giomi, "Il femminicidio" 567-568), la presente analisi qualitativa dei casi Noce e Di Pietrantonio ha individuato un'inversione di tendenza.[84] Nella copertura del caso Noce il carnefice è frequentemente de-responsabilizzato e descritto come soggetto che opera sulla scia di impulsi incontrollabili:

> La decisione della fidanzata di troncare la relazione sentimentale ha scatenato la follia omicida di un giovane di buona famiglia, Loris Gagliano, 24 anni, di Caltagirone. Ieri mattina, in preda ad un raptus ha ucciso a coltellate la sua ragazza, Stefania Noce. ("Catania")

Oltre all'utilizzo di espressioni come "raptus" e "follia omicida", le quali destituiscono il femminicida di agentività, l'assetto sintattico del primo periodo, che è rintracciabile in altri tre articoli ("Geloso", "Uccide", "Uccide la ex"), implicitamente avalla l'idea

[83] Radford 3. Questo risultato può essere parzialmente imputabile anche al riconoscimento dello *stalking* come reato introdotto nell'ordinamento giuridico italiano tramite il Decreto Legge 23 febbraio 2009, n.11 e alla crescente disponibilità degli inquirenti, ampiamente citati tra le fonti degli articoli, a classificare le violenze pregresse come indizi di colpevolezza. In questo senso, il piano discorsivo giornalistico si rivela profondamente legato ad altre aree del discorso sul femminicidio, come quello giuridico.

[84] Come sostenuto in apertura a questo capitolo, la presente analisi non consente generalizzazioni perché utilizza la metodologia del *case study* e, conseguentemente, non può essere messa in diretta relazione con le ricerche di Gius e Lalli e Giomi che hanno invece individuato tendenze generali. Rimane, tuttavia, la sostanziale differenza diacronica qui individuata tra il trattamento del carnefice nel caso Noce e in quello Di Pietrantonio che, seppur non generalizzabile, rende conto di un cambiamento avvenuto nella rappresentazione giornalistica.

che sia la scelta di Noce (e quindi, in un procedimento metonimico che produce *victim blaming* indiretto, Noce stessa) da biasimare per l'accaduto. Gli stessi articoli dedicati alle fasi dell'indagine e del processo insistono sul tema della follia, focalizzandosi prevalentemente sul tentato suicidio del carnefice nonché sulle dichiarazioni dell'avvocato difensore di Gagliano e dello stesso assistito, entrambe tese a confermare l'instabilità psichica del giovane. Tali dichiarazioni non vengono messe in discussione all'interno dell'articolo, né tramite il ricorso a tecniche retoriche che veicolino il giudizio implicito del giornalista né attraverso la menzione di altre fonti (famigliari delle vittime, inquirenti o avvocati di parte civile).[85]

Sporadici sono inoltre i riferimenti alla premeditazione, elemento poi riconosciuto dai giudici del processo in Corte d'Assise come costitutivo del delitto Noce. Con unica eccezione un articolo di *LaRepubblica.it* in cui si fa riferimento al fatto che Gagliano dovesse giustificare di fronte ai magistrati la presenza, nella sua automobile, di una balestra (Giuffrida), è assente l'idea che il femmicidio sia stato orchestrato. Esemplare, a questo proposito, un articolo in cui si commenta l'ergastolo definitivo assegnato al carnefice senza menzionare la premeditazione come motivazione principale della condanna a vita ma anzi chiosando con un riferimento alle dichiarazioni di Gagliano, il quale nega l'intenzionalità del proprio atto ("Accoltellò"). Sono solamente i rari articoli di commento, che nella maggior parte dei casi presentano un punto di vista autoriale di matrice femminista e si fanno portatori dei primi riferimenti al discorso sul femminicidio, a incentrarsi, per quanto riguarda il caso Noce, sulla questione della premeditazione e, in una circostanza, criticano l'approccio apologetico degli articoli di cronaca (Romano).

[85] Nel giornalismo italiano la propensione degli autori di articoli di cronaca nera a esprimere giudizi impliciti all'interno del pezzo è, al contrario di quanto accade in altri modelli giornalistici come quello britannico, frequente (Pounds 121).

Diverso il trattamento del carnefice nel caso Di Pietrantonio, in cui non si registra un significativo utilizzo di strategie discorsive tese a deresponsabilizzare il femmicida. Chiara, in generale, appare la volontà del giornalista di affermare l'agentività dell'uomo. Lo si evince dalla diffusa rilevanza sintattica assegnata, al contrario di quanto accaduto con Gagliano, all'autore dell'atto, come da esempio sottostante:

> Orrore a Roma, dove una ragazza è stata bruciata viva dall'ex fidanzato che non accettava la fine della loro relazione. È stato Vincenzo Paduano, 27 anni, a uccidere Sara Pietrantonio, studentessa di 22 anni trovata morta con il corpo semicarbonizzato all'alba di ieri. ("Uccisa a Roma")

Il ricorso ad espressioni che richiamano l'idea di impeto non è raro, ma nella stragrande maggioranza dei casi è attestabile in corrispondenza delle dichiarazioni dell'assassino e, nell'economia discorsiva del testo, su tali riferimenti l'autore dell'articolo costruisce un'implicita o esplicita accusa di mendacia nei confronti del carnefice. Emblematico questo pezzo in cui alle affermazioni dell'uomo vengono, al fine di garantire la smentita, giustapposte quelle degli inquirenti.

> Lui adesso sostiene che si sia trattato di un raptus, di un momento di follia.[…] Ma per gli inquirenti a Vincenzo Paduano, il 27enne vigilante che all'alba di domenica ha brutalmente assassinato in via della Magliana l'ex fidanzata, Sara di Pietrantonio, dando anche fuoco alla sua macchina, quella settimana gli era servita per pianificare tutto. (Cappelli e Scarpa)

Il fatto che gli autori dell'articolo supportino l'idea della premeditazione è confermato dal titolo del pezzo: "Vincenzo in carcere: ho paura. Il piano covato per sette giorni" (Cappelli e Scarpa). Tuttavia, anche laddove il giudice per le indagini preliminari lascia

cadere l'ipotesi della premeditazione, la tendenza dei cronisti è a il supportare l'opinione espressa dalla procura, la quale continua a ritenere il femmicidio pianificato.

Un procedimento simile compare in relazione alla menzione del ritrovamento di un discreto quantitativo di hashish in casa di Paduano, evento rilevante dal momento che il riferimento ad uno stato psicofisico alterato dall'uso di alcol e droghe o a problemi personali è una documentata tecnica di deresponsabilizzazione del carnefice (Giomi, "Tag femminicidio" 563; Taylor 19-20). Anche in questo caso è lo stesso femmicida ad usare la cannabis come scusante, ma l'assetto discorsivo dell'articolo raramente conferma la tesi di Paduano; più spesso le affermazioni del carnefice vengono implicitamente smentite. Esemplificativo, a questo proposito, è un pezzo dal titolo "Omicidio Sara, Paduano l'aveva già aggredita: 'Non mi è chiaro quanto accaduto. Uso cannabis'", il quale reca nel testo la frase "La confessione cambia forma, Paduano dice di non ricordare, dà la colpa all'uso di cannabis" (Scarpa, "Omicidio"). In questo caso, la certezza di violenze pregresse viene giustapposta all'inconsistenza delle parole del carnefice, chiaramente additate come mendaci e incoerenti. Considerate queste evidenze e il fatto che non sono ravvisabili nel *corpus* analizzato importanti procedimenti retorici utili a rappresentare il carnefice come vittima – al contrario, la colpevolezza dell'assassino è spesso ribadita – rimane, tra le strategie di decolpevolizzazione, solamente quella della follia a cui si fa ampio ricorso.[86]

Il richiamo all'idea di pazzia, tuttavia, risulta tutt'altro che lineare ed è evidente che la follia è chiamata in causa sia nella sua accezione di assenza di razionalità o controllo che, ancor più spesso, in quanto forma di devianza comportamentale. Paduano

[86] I riferimenti alla gelosia e all'idea che Paduano abbia ucciso Di Pietrantonio perché incapace di accettare la fine della relazione, precedentemente individuate da Gius e Lalli e da Giomi come *frame* giustificanti il carnefice, non vengono considerati in questa sede problematici in quanto non sono in contrasto con le teorie femministe sul femminicidio che ravvisano proprio nella propensione culturale alla gelosia/possesso e al mancato rispetto delle decisioni della donna le ragioni della violenza letale di genere.

è, in questo senso, deresponsabilizzato laddove è considerato trainato da "assoluta incontrollabilità degli impulsi", come recita una dichiarazione del giudice per le indagini preliminari citata nel corpus (Errante). In chiaro contrasto con questo procedimento retorico, altrove l'assassino è descritto come persona lucida che agisce con freddezza pur presentando un'attitudine ossessiva e paranoide:

> Ma Vince è un uomo ossessivo, che non riesce ad accettare la nuova relazione dell'ex fidanzata con un vecchio compagno di scuola. […] Il profilo di Paduano su Facebook […] descrive un ragazzo innamorato tra le rose assieme alla povera Sara, ma anche un uomo evidentemente tormentato […] Per l'immagine di copertina Paduano ha scelto un gruppo di pecore, al centro circondata dalle altre ne spicca una nera. Così si sentiva Paduano, che sabato ha deciso di uccidere Sara lungo la via della Magliana. (Pellegrini)

Nonostante un vago riferimento al *topos* dell'amore romantico, evidente nel passaggio appena riportato è l'associazione tra disagio psichico e devianza (quest'ultima sottolineata dall'immagine della pecora nera), mentre chiara è l'attribuzione di responsabilità che si evince dall'ultima frase, in cui si descrive l'atto di Paduano come decisione. Laddove è il paradigma della lucidità ad imporsi su quello della perdita di controllo, quindi, il ricorso al tema della follia tradisce finalità discorsive diverse rispetto a quella della deresponsabilizzazione e costruisce un'immagine del carnefice come soggetto portatore di alterità.[87] Sulla stessa linea si posiziona la tendenza ad etichettare Paduano, autore di un atto brutale in virtù del quale viene estromesso dalla

[87] Altrove, la letteratura in materia ha considerato il riferimento alla devianza come strategia di deresponsabilizzazione (Bullock e Cubert 491). Tale pratica, come affermato sopra, non emerge in maniera significativa dall'analisi del presente *corpus*.

categoria di umano, come "mostro", "bestia", "animale" o "diavolo", termini per cui si registra una certa ricorrenza, anche nei titoli.

Tale propensione a relegare il carnefice tra le fila dei deviati risulta di per sé problematica in quanto inibisce la capacità del lettore di guardare alla violenza di genere alle donne come a un fenomeno diffuso e interno alla struttura normativa imposta dalla cultura patriarcale. Come notato da Kate Manne in una riflessione sulla rappresentazione dei colpevoli di violenza sessuale, il riferimento alla categoria del mostruoso è considerabile come strategia discorsiva impiegata al fine di esonerare il patriarcato caricaturizzando il carnefice ed evitando di riconoscerlo come personificazione della banalità della misoginia (cap. 6.4). L'immagine fuorviante implicitamente veicolata è quindi quella di un evento provocato dal comportamento perverso e anormale di un soggetto descritto come esterno all'assetto socio-culturale vigente.[88] La pratica appena descritta risulta ancor più controversa se associata alla rappresentazione del genere del femmicida e, nella fattispecie, alla sua mascolinità. Dallo studio degli articoli si evince la presenza di procedimenti retorici attraverso i quali si sottraggono al carnefice alcune delle caratteristiche che ne permettono l'iscrizione all'interno della categoria di mascolinità egemonica, quella particolare pratica di genere che, secondo Connell, garantisce, in un dato contesto spazio-temporale, il persistere dell'ordine patriarcale, ossia del dominio degli uomini sulle donne (77). Seguendo la riflessione di Connell e proiettandola nell'area della violenza, è evidente che il dettato comportamentale imposto dalla mascolinità egemonica costituisce la base per il perpetrarsi dell'abuso sessista e per la conservazione di quella

[88] Compaiono, nel *corpus* analizzato, riferimenti alla diffusione del fenomeno femmicidiario, soprattutto in forma di suggerimenti rivolti alle ragazze per proteggersi dall'eventuale comportamento violento dell'ex fidanzato o di statistiche sul femminicidio. Tale tematica rimane tuttavia isolata al piano discorsivo esplicito, mentre a livello implicito il discorso avalla ancora l'idea del femmicidio come atto di devianza.

gerarchia di genere che, come si è visto, legittima la violenza. Ciò è valido anche laddove la mascolinità egemonica rifiuta, al fine di non sacrificare il primato maschile di fronte a cambiamenti culturali quali quello imposto dall'emergere del discorso femminista (Connell 77), di avallare la pratica della violenza diretta. È infatti l'idea intrinseca alla mascolinità egemonica che un genere possa godere di primato sopra l'altro a fornire terreno fertile per il protrarsi di una dominazione che può facilmente sfociare in abuso fisico. È questo il caso del modello maschile egemonico attualmente vigente in Italia, contesto nel quale, come si vedrà a breve nell'analisi, la violenza viene da più parti condannata ma si supportano discorsivamente le gerarchie di genere tramite cui si conferma la cultura del possesso che porta all'abuso.

All'interno di tale contesto discorsivo il carnefice del caso Di Pietrantonio viene rappresentato come soggetto privo delle caratteristiche che la mascolinità egemonica prescrive a chi si identifica con il genere maschile. In particolare, ricorre la descrizione di Paduano come persona fragile, facendo quindi ricorso a una connotazione che, nell'ambito delle attribuzioni culturali di genere, viene solitamente ricondotta all'area del femminile. Molti articoli enfatizzano quindi, spesso facendovi riferimento nel titolo, la crisi di pianto del carnefice durante l'interrogatorio, nonché le dichiarazioni in cui Paduano sostiene di vergognarsi per l'atto compiuto e di avere paura di eventuali ritorsioni in carcere. A sommarsi alla questione del pianto e della paura, compare poi quella altrettanto denigratoria, alla luce delle linee comportamentali suggerite dalla mascolinità egemonica, della vigliaccheria.

> Dice di temere non meglio precisate "ritorsioni". Ma non ci vuole molta fantasia per immaginare che si riferisca a quella legge non scritta sempre in vigore nelle carceri, secondo cui i detenuti 'veterani' sono feroci con i nuovi entrati che hanno infierito su "soggetti fragili". (Ruggiero)

Il femmicida emerge qui come personaggio misero, la cui decisione di vessare una persona ritenuta debole – in quanto donna, cioè in base ad un procedimento retorico di matrice sessista su cui ci si focalizzerà a breve nell'analisi della rappresentazione della vittima – tradisce un'implicita codardia. Quest'ultima viene inoltre ribadita in riferimento al timore espresso dall'assassino di essere lui questa volta a subire violenze, mentre l'idea della fragilità di Paduano è rinforzata da un'implicita associazione tra la posizione di potenziale vittima attualmente ricoperta dall'uomo e quella in cui la morte ha costretto Di Pietrantonio. In maniera simile, altri articoli sottolineano come il pianto denoti la viltà di Paduano, incapace di scendere a patti con la realtà dell'atrocità commessa.

Altrove, si chiarisce, utilizzando uno stile giornalistico che sotto la patina di oggettività tradisce un approccio spiccatamente personalistico e giudicante, l'inferiorità di Paduano rispetto a Di Pietrantonio nel campo della vita lavorativa, altra tecnica finalizzata a mettere in discussione la capacità dell'uomo di imporsi nella sfera pubblica in cui, tradizionalmente, è il maschile a primeggiare: "Sara brillante studentessa, amante dell'arte, della musica, del ballo. Lui che si era accontentato di un lavoro precario per non chiedere soldi ai genitori" (Corbi e Pitoni, "Non l'aveva"). Eloquenti sono poi le dichiarazioni riportate in un articolo di *La Repubblica* rilasciate da uno dei passanti che la sera del femmicidio ha intravisto Paduano e Di Pietrantonio: "Fino a ieri ero contro l'ergastolo. Fosse stata una cosa tra maschi, forse avrei pure potuto capire. Ma quando tocchi una donna non sei più un uomo. Spero che la pena sia pesante" (D'Albergo). Tale affermazione, che l'autore dell'articolo non contesta in alcun modo, esemplifica la tendenza a sottrarre mascolinità all'autore di violenza femminicida, secondo un procedimento che Boyle ha definito funzionale ad escludere l'abuso contro le donne dall'ambito dei problemi di ordine sociale (*Media and Violence* 58-93). Ciò

appare evidente, da un punto di vista discorsivo, anche laddove il termine "femminicidio" viene utilizzato e la diffusione della violenza letale sul femminile viene riconosciuta, a sottolineare la già segnalata entrata del discorso femminista nell'area *mainstream*. In un articolo di commento apparso su *Il Giornale* firmato dallo psichiatra Alessandro Meluzzi, si tenta di fornire un'analisi psicologica del femminicida e si sostiene che chi si rende responsabile dell'assassinio di una donna è un "maschio" fragile (ancora la rappresentazione del carnefice come debole) e narcisista il quale, se abbandonato, regredisce allo stato infantile (Meluzzi). Oltre all'utilizzo del termine "maschio", più marcato rispetto a "uomo", la propensione dell'autore a considerare solamente una specifica categoria di appartenenti al sesso maschile incline al comportamento femmicidiario risulta problematica perché, non chiamando in causa l'assetto culturale patriarcale che produce le gerarchie di genere, non considera egemonica l'attitudine alla discriminazione del femminile.[89]

Ad emergere dall'analisi appena condotta sulla rappresentazione del carnefice è la propensione, chiara nel caso Di Pietrantonio, ad esaudire, sul piano esplicito del discorso giornalistico, alcune delle istanze patrocinate dall'attivismo femminista sulla violenza di genere alle donne, come la richiesta di evitare strategie retoriche attraverso cui de-responabilizzare l'assassino. D'altro canto, si registra il ricorso a tecniche discorsive attraverso cui si rifiuta implicitamente, con la de-mascolinizzazione del colpevole, di inquadrare il fenomeno femmicidiario nella dimensione socio-culturale del genere, tendenza che non sorprende se si considera l'ambiguità, ampiamente indagata nella prima parte di questo capitolo, che caratterizza il discorso teorico sul tema.

[89] Colpisce l'assonanza tra le argomentazioni di Meluzzi e le teorie precedentemente analizzate di Di Gregorio. La differenza tra le due visioni risiede proprio nel rifiuto di Meluzzi di considerare il comportamento del femmicida frutto di una propensione relazionale endemica alla società patriarcale.

La rappresentazione della vittima

La tendenza registrata per quanto riguarda la rappresentazione della vittima rivela similitudini con le propensioni in voga per il ritratto del carnefice. La propensione a tenere in scarsa considerazione l'esperienza vittimaria risulta rilevante all'analisi del caso Noce. In particolare, la prospettiva della donna è raramente adottata e il nome della vittima viene introdotto solo successivamente rispetto a quello del carnefice, come nella già citata frase a seguire: "La decisione della fidanzata di troncare la relazione sentimentale che da qualche tempo era in crisi ha scatenato la follia omicida di un giovane di buona famiglia, Loris Gagliano, 24 anni, di Caltagirone. Ieri mattina, in preda ad un raptus, ha ucciso Stefania Noce, anche lei di 24 anni" ("Geloso"). Negli stessi articoli che forniscono copertura giornalistica alla fase processuale, la posizione del carnefice è l'unica considerata, come dimostrato dalle dettagliate ricostruzioni delle testimonianze da lui rilasciate e la decisione di riportare le dichiarazioni del legale di Gagliano, associata alla scelta di non includere fonti private o istituzionali che partano dalla prospettiva della parte lesa. Solamente gli articoli di commento si concentrano sulla figura di Noce ricostruendone il percorso esistenziale e adottando un punto di vista spiccatamente vittimocentrico.

Diverso il trattamento riservato a Sara Di Pietrantonio, sulla cui figura si insiste in maniera dettagliata e frequente. La nuova attenzione per la vittima attestata nel caso Di Pietrantonio è confermata dal largo uso che viene fatto, oltre che di fonti istituzionali, di fonti private appartenenti al circondario famigliare e di amici della ragazza. Come sostenuto da Gillespie et al., infatti, sono proprio le fonti individuali che forniscono al giornalista la possibilità di rappresentare la vittima e di presentarla positivamente (179). Nonostante non possano dirsi scevre di elementi problematici e

sessisti, la critica sociologica in materia tende proprio per questa ragione a preferire le fonti private alle fonti istituzionali, ritenendo queste ultime profondamente influenzate dall'assetto patriarcale che informa le aree di intervento poliziesco e giudiziario (Gillespie et al. 192).

Inoltre, lo si è in parte già visto, nel caso Noce la de-responsabilizzazione discorsiva del carnefice corrisponde spesso ad un implicito trasferimento dell'idea di colpevolezza sulla vittima, come emerge nel seguente estratto, chiaro esempio di *victim blaming* indiretto: "La ragazza intendeva rompere, di qui il raptus omicida di Licodia Eubea".[90] Di converso, mano a mano che viene riconosciuta agentività al femmicida, si diradano i casi in cui la donna viene indirettamente ritenuta responsabile dell'atto subito. Ciò vale non solamente nel caso Di Pietrantonio, ma anche per quanto riguarda la maggioranza degli articoli con riferimento alla vicenda Noce pubblicati a partire dal gennaio 2012. Speculare al ridimensionamento del *victim blaming* è attestabile la propensione a presentare la vittima come soggetto ideale.[91] Quest'ultimo procedimento è stato osservato nella rappresentazione televisiva italiana del femminicidio da Oriana Binik, la quale, oltre a sottolineare e criticare l'associazione tra donna e l'idea di vittima (finanche predestinata) che caratterizza la trasmissione dedicata al tema della violenza di genere alle donne "Quarto grado", ha notato come l'idealizzazione sia sempre condotta sulla base di un procedimento retorico plasmato sugli stereotipi patriarcali di genere, il quale avvalora un'immagine monolitica e canonica di donna (406-411).

[90] "Uccide la ex". A conferma dell'intuizione di Meyers sulla rappresentazione di violenze efferate condotte su giovani donne, non si registrano significativi casi di *victim blaming* diretto, vale a dire riferimenti con attitudine colpevolizzante all'infedeltà della vittima o alla decisione della donna di non denunciare il carnefice. Quest'ultima pratica ha solamente due occorrenze (una relativa a Noce e l'altra a Di Pietrantonio) che, eloquentemente, si ritrovano in articoli di commento redatti da autrici che fanno chiaro riferimento alle teorie sul femminicidio, a significare la problematica posizione del discorso femminista, spesso in bilico tra la necessità di elargire suggerimenti e il pericolo di sposare un atteggiamento giudicante.

[91] La formulazione del concetto di "vittima ideale" si deve a Nils Christie, il quale, in "The Ideal Victim", ha identificato le caratteristiche (vulnerabilità, rispettabilità, innocenza) che una vittima deve possedere per essere pubblicamente (e quindi, mediaticamente) riconosciuta come tale.

Nella copertura giornalistica del caso Noce, l'idealizzazione della vittima non è pratica discorsiva preponderante, ma emerge in due articoli di cronaca e in un pezzo di commento. Descrivendo la ragazza come "graziosa, dolce, sempre sorridente" ("Stefania Noce") ed "estroversa, vivace, determinata" (Giuffrida), i due articoli di cronaca creano una contrapposizione con l'immagine del carnefice, dipinto come "ombroso e introverso" ("Stefania Noce") e "possessivo, introverso, quasi ossessivo" (Giuffrida), a supportare l'idea della rettitudine di lei e della devianza di lui, mentre il pezzo di commento (di matrice femminista, come si è già detto) presenta Noce come "studentessa modello". Il processo di colpevolizzazione del carnefice passa quindi per la positiva connotazione della vittima[92] e produce un'idealizzazione che da una parte ricalca il modello tradizionale della donna bella e affettuosa, mentre dall'altra insiste su un'immagine di soggetto femminile portatore di agentività.

Proprio su questa linea si sviluppa la rappresentazione di Sara Di Pietrantonio, la quale viene largamente dipinta come ragazza ideale ma sulla base di due procedimenti che, seppur spesso compresenti, originano da pratiche discorsive opposte: quella patriarcale che connota la donna come persona di bell'aspetto, buona e indifesa e quella femminista che non evita di assegnare al femminile le qualità, attive, della volontà e della risolutezza. Lo si evince da questo passaggio, in cui si presenta la vittima come donna angelicata e, al contempo, determinata:

> "Sara era una ragazza d'oro", dice la nonna Vittoria, che viveva con lei, insieme alla mamma e alla famiglia della zia di Sara. Ed è impossibile non crederle, a vedere le foto di Sara, i suoi occhi dolcissimi e i capelli del colore del sole. "Un angelo, non solo per la sua famiglia, ma per tutti

[92] La tendenza a imbastire opposizioni manichee non riguarda la sola copertura del femminicidio ma è cifra caratteristica del giornalismo italiano contemporaneo che, in generale nel caso della cronaca nera, ribadisce proprio attraverso uno spiccato approccio dicotomico il suo apparato ideologico di riferimento (Sgaggio 15-69).

> quelli che la conoscevano". Soprattutto, racconta la zia Anna, "era la ragazza più determinata che abbia mai conosciuto. Aveva un obiettivo in mente? Non c'era verso di convincerla a cambiare idea". (Di Cicco)

La presenza di elementi discorsivi che insistono sull'agentività della vittima è una caratteristica che emerge con discreta ricorrenza e che sottolinea il successo della ragazza in ambito scolastico e la fermezza nel portare avanti scelte di vita, compresa quella di interrompere la relazione con Paduano a cui, sostengono le zie della giovane in dichiarazioni da più parti riportate, non "avrebbe mai permesso di darle uno schiaffo: lo avrebbe mandato a quel paese" ("Sara era"). Tale tendenza positiva riflette il processo di rinnovamento che, seppur (e lo vedremo a breve) in maniera non capillare, sta interessando la ridefinizione dei ruoli femminili di genere in alcuni ambiti della sfera sociale italiana.[93] Rilevante può essere considerato, inoltre, l'impatto avuto dal metadiscorso sul femminicidio nella richiesta, patrocinata da Gi.U.Li.A., di non rappresentare la vittima come preda indifesa.

Ciò non preclude ai giornalisti di ricorrere all'altrettanto diffusa pratica di utilizzare forme meno esplicite tramite cui sottrarre agentività al femminile. Sebbene siano infatti poche le occorrenze in cui chiaramente si addita la vittima come passiva, numerosi sono i riferimenti agli stereotipi di genere dell'ingenuità, bontà e fragilità.[94] Oltre all'epiteto di "angelo", il quale ricorre soprattutto nella cronaca del funerale della ragazza, la giovane è presentata come modello di bontà, soprattutto in riferimento al

[93] In particolare, con l'aumento della scolarizzazione delle donne cresce la tendenza delle italiane a perseguire una realizzazione personale attraverso lo studio, aspetto che quindi viene elogiato nel tentativo di fornire un'immagine ideale della vittima (Ruspini 122).

[94] Una chiara rimozione dell'agentività della vittima è ravvisabile nel caso, non limitato a un solo articolo, in cui vengono inserite nel testo le dichiarazioni dei medici legali che descrivono la ragazza come "vittima passiva" per rendere conto del fatto che Di Pietrantonio non era più in grado di difendersi dopo essere stata tramortita da Paduano.

perdono accordato al carnefice a seguito di un episodio di violenza pregresso. Di Pietrantonio è considerata tanto buona da superare, a tratti, il confine con l'ingenuità:[95]

> Sabato, per la prima volta, ha avuto davvero paura, quando Vincenzo le ha spruzzato addosso l'alcol ha tentato l'ultima fuga, mentre agitava le braccia, sperando che qualcuno si fermasse. Invece chi passava non si è reso conto, proprio come lei, che fino a poche ore prima pensava fosse tutto un gioco. ("L'autopsia")

Come già il passaggio appena citato mette in luce, frequente è anche la propensione a dipingere la vittima come infantile, altra modalità con cui implicitamente si depriva la vittima di agentività.[96] Oltre che nella descrizione delle esequie, in cui abbondano rimandi a simboli d'innocenza come la bara bianca (solitamente utilizzata per bambini), i fiori, anch'essi bianchi, le "scarpette" da ballerina e i disegni dei bambini di una scuola materna, alcune testate (in particolare *La Repubblica*) utilizzano a più riprese le espressioni "la sua piccola", "la sua bimba", "la sua principessa", descrivendo Di Pietrantonio in relazione alla madre. Non manca poi il ricorso al sessismo benevolo, in cui la vittima è soggetto che l'uomo ha il compito di difendere, come nel seguente esempio: "Certamente vedere una donna agitarsi dovrebbe scatenare un senso di responsabilità innato" (Meluzzi).

Infine, si riscontra l'uso di una pratica oggettificante nei confronti della vittima laddove Di Pietrantonio viene descritta, spesso nel titolo, come "ragazza bruciata" (Serra) e "ragazza arsa viva" (Torre), oppure, per citare un'espressione tristemente

[95] L'idea dell'ingenuità di Di Pietrantonio fa a volte il paio, come nel passaggio menzionato, con una forma sottile di *victim blaming*, quella per cui la vittima non viene direttamente considerata colpevole per il proprio destino, ma viene presentata come soggetto incosciente che non ha preso sul serio i segnali di violenza e non ha, quindi, chiesto aiuto. Anche il *victim blaming* appare perciò come pratica non totalmente destituita.

[96] Sull'infantilizzazione del femminile, pratica che la ricerca ha attestato soprattutto nelle aree della pubblicità e della pornografia, si veda Carlson; Bridges et al. 1078.

ricorrente in cui è esplicitata la similitudine reificante, "accesa come una torcia" (Corbi e Pitoni, "Sara uccisa"). Da non tralasciare anche l'espressione "preda passiva" reiterata da più di una testata in riferimento alle dichiarazioni del medico legale a cui è stata affidata l'autopsia ("L'autopsia"; Fiano). Tali tecniche rappresentative contribuiscono alla ri-vittimizzazione della donna, alla quale viene negata, attraverso il ricorso a una prospettiva ancora marcatamente plasmata sullo sguardo oggettificante patriarcale, la possibilità di costituirsi come soggetto. Ad offesa è qui anche la differenza che caratterizza la personalità della vittima, semplicisticamente ridotta a modello di femminilità stereotipica.

Il fatto che la narrazione giornalistica inserisca al proprio interno alcune istanze femministe (il rifiuto del *victim blaming* diretto e il riferimento all'agentività femminile) e dia segnali di cambiamento non rende purtroppo roseo il quadro generale relativo alla rappresentazione della vittima, la quale rimane, così come quella del carnefice, densa di stereotipi di genere a livello di discorsività profonda. Particolarmente critico è, ancora una volta, il ricorso all'ampia rosa dei precetti patriarcali relativi al genere, a dimostrazione del fatto che il discorso teorico sul femminicidio in Italia non ha totalmente chiarito la questione sesso-genere e non è riuscito a veicolare nell'area *mainstream* l'idea che sia proprio il persistere di rigide imposizioni culturali (come la riduzione del femminile a preda indifesa), e non un'attribuzione di natura corrispondente al sesso di appartenenza, a creare terreno fertile per la violenza sessista. In questo senso, un'ulteriore conferma è fornita dalla tendenza, mai sopita e riscontrata nella presente analisi, a eroticizzare la vittima. Come sostenuto da Barrie Levy, la sessualizzazione dell'atto violento e della vittima di violenza sessista sono estrinsecazioni di una prospettiva androcentrica ed eterosessista la quale avalla l'idea della naturalità della dominazione maschile attraverso la

riproposizione di un'immagine del femminile stereotipata e in realtà legata alla dimensione culturale del genere (23). Ecco quindi che l'insistenza sul fatto che Di Pietrantonio avesse la "camicetta sbottonata" al momento del rinvenimento del cadavere o l'uso, in riferimento alla vittima, di epiteti come "la biondina di Spallette" (D'albergo) riscontrati in un discreto numero di articoli sono procedimenti retorici critici nella rappresentazione del femminicidio, i quali non possono tuttavia essere destituiti se neanche il discorso femminista sul tema chiarisce i termini della questione sesso-genere.

"Faction" e tecniche narrative

L'analisi del *corpus* ha attestato un ricorrente utilizzo di procedimenti narrativi "faction", in linea con le ricerche precedentemente menzionate di Buonanno e di Pounds in base alle quali il giornalismo italiano contemporaneo dimostra una peculiare propensione verso l'ibridazione con tecniche narrative tradizionalmente riconducibili all'alveo della letteratura cosiddetta finzionale e verso l'uso di uno stile personalistico lontano dai canoni del report oggettivo.[97] Sono in particolare rintracciabili negli articoli elementi inverificabili e non documentabili i quali contribuiscono a qualificare gli attori della vicenda senza che sia però esplicitata l'origine soggettiva del giudizio. Nel seguente passaggio, ad esempio, vengono inseriti particolari relativi alla relazione tra Paduano e Di Pietrantonio che, seppur virgolettati, non trovano riscontro in documenti d'indagine né in dichiarazioni, perché frutto di dialoghi non tracciabili o di ipotetici pensieri della vittima. Tali supposizioni vengono narrativizzate ed enfatizzate attraverso l'utilizzo di figure retoriche quali la metonimia, l'asindeto e il poliptoto:

[97] Lo studio degli elementi "faction" a cui è dedicata questa sezione non prende in considerazione il livello diacronico perché non si sono notate sostanziali differenze tra la rappresentazione del caso Noce e di quello Di Pietrantonio. Nei rari casi in cui delle distinzioni degne di nota emergono, queste vengono menzionate.

> "Ti amo anche oggi", ha scritto Vincenzo, con la vernice, imbrattando un muro. Mentre con la sua gelosia sporcava la sua storia con Sara. Due anni insieme fatti di tira e molla, di liti e ritorni, di scenate e pentimenti. "Scusa non lo farò mai più", le diceva lui dopo uno sfogo di rabbia dettata dal possesso. E lei gli credeva. "Io ti cambierò", deve aver pensato come fanno, sbagliando, ancora troppe donne. Ma non si cambia con il solo cuore un animo malato. (Corbi)

La scelta di insistere su non verificabili stati d'animo della vittima, in particolare, sembra diffusa, come nell'estratto che segue, in cui i sentimenti della ragazza vengono liberamente interpretati dal giornalista: "Lei aveva cominciato a frequentare un altro ragazzo e se ne era già innamorata" (De Cicco). In altri casi lo stile narrativo prevale su quello descrittivo, spesso supportato da un fraseggio in cui le fonti, pur presenti, non vengono esplicitate o in cui i virgolettati vengono estrapolati dal contesto della dichiarazione e sono accompagnati da giudizi o supposizioni dell'autore dell'articolo:

> Noce, di Catania, figlia di genitori separati, graziosa, "dolce, sempre sorridente", studentessa di Lettere e filosofia, molto impegnata nel sociale, per due anni era stata fidanzata col coetaneo Loris Gagliano, di buona famiglia, "ombroso e introverso", ma di recente, poiché lui le pareva sempre più "strano" e le faceva paura, l'aveva lasciato. ("Stefania Noce")

Gli esempi sopra riportati mettono in luce la presenza di una linea giornalistica densa di personalismi e di non dichiarati rimandi alle opinioni o alla fantasia del cronista. Tali ricorrenze, invece che rendere il lettore edotto rispetto alla parzialità del racconto, contribuiscono paradossalmente ad aumentare la percezione di oggettività. Quest'ultima è ottenuta attraverso l'uso di una tecnica narrativa lineare che, evitando

di interrompersi per fare riferimento alle fonti, non comunica al ricevente il posizionamento da cui le dichiarazioni, i documenti e il filtro soggettivo del giornalista che formano la notizia vengono prodotti. L'uso di questo procedimento risulta critico non solamente perché tradisce il patto implicito con il lettore, ma anche perché implica un misconoscimento dell'esperienza vittimaria, laddove quest'ultima viene rielaborata (e in alcuni casi visti addirittura plasmata) per rispondere alle esigenze di un racconto che si proclama obiettivo. Il vissuto della donna viene adattato, insomma, alle finalità discorsive della narrazione, siano esse denunciare il fenomeno del femminicidio o avallare stereotipi di ascendenza patriarcale.

Nel primo esempio, la vittima è presentata fiduciosa nel cambiamento del futuro carnefice in base ad un procedimento retorico il quale, piuttosto che attingere da fonti o dichiarazioni esplicitate, utilizza la strategia della generalizzazione al fine di sottolineare i rischi connessi all'atto di clemenza verso un partner violento. Evidenti sono, riguardo a questa citazione, le influenze esercitate dal discorso sul femminicidio; in particolare, sono riferibili alla retorica femminista sulla violenza letale di genere l'invito rivolto alla donna a lasciare l'uomo violento e il richiamo alla questione del possesso.[98]

Nel secondo caso, l'utilizzo di tecniche narrative come l'inserimento di dettagli non verificabili e la mancata esplicitazione delle fonti risulta funzionale alla riproposizione di stereotipi di genere radicati nella cultura patriarcale quali quello della ragazza sensibile e romantica che si affeziona velocemente ("se ne era già innamorata")

[98] Proprio sull'idea dell'abbandono della relazione violenta da parte della donna si è costruito il lavoro dei centri antiviolenza che, costruiti sul modello dei rifugi per donne maltrattate sorti per la prima volta nel Regno Unito agli inizi degli anni Settanta, costellano la penisola e forniscono alle vittime di abuso domestico gli strumenti per emanciparsi dall'autorità del partner abusante (Tierney, 207-208; Porcu e Campani). Il riferimento a una "cultura del possesso" come fonte del comportamento femmicidiario è particolarmente diffuso, ad esempio, nel discorso della blogger Eretica (Mandolini, "Politicize and Popularize" 363-364).

o quello della vittima "graziosa, dolce" e ideale contrapposta a un carnefice deviato in quanto "ombroso e introverso", oltre che "strano". Sebbene i procedimenti siano usati con finalità differenti (da una parte il supporto del discorso femminista sul femminicidio e dall'altro di quello patriarcale), in entrambi i casi il ricorso alle pratiche narrative sopraelencate appare problematico perché riduce l'esperienza della vittima e del carnefice a stereotipo, a generalizzazione. La vittima – ossia il soggetto la cui rappresentazione è intrinsecamente più problematica, se si considera la sua impossibilità di prendere direttamente parola – è sempre idealizzata attraverso l'utilizzo di strategie discorsive che, come Chris Greer ha messo in evidenza ampliando la precedentemente citata riflessione di Christie, catalizzano l'attenzione del lettore e generano un disdegno diffuso capace anche di stimolare cambiamento nell'area socio-giuridica, ma finiscono in ogni caso per riprodurre quella semplificazione stereotipica che riduce la donna a soggetto unidimensionale e automaticamente esclude o marginalizza altre categorie di donne ritenute indegne di poter rappresentare la discussione mediatica sul femminicidio.[99]

Oltre all'inserimento di elementi creativi e allo stile personalistico caratterizzato da una mancata esplicitazione delle fonti, gli articoli analizzati presentano altri significativi riferimenti a modi tradizionalmente ritenuti di ascendenza letteraria. Sono rintracciabili, come attestato anche da alcuni dei passaggi già citati, metafore o similitudini in cui chiara risulta la ricercatezza formale ("capelli del colore del sole"; "Per l'immagine di copertina Paduano ha scelto un gruppo di pecore, al centro circondata dalle altre ne spicca una nera. Così si sentiva Paduano, che sabato ha deciso

[99] (49). La propensione della narrazione giornalistica a fornire poco spazio a casi di violenza in cui la donna non può essere mediaticamente costruita come vittima ideale è stata notata non solamente dai già menzionati Christie e Greer in ambito anglofono, ma anche in area italiana da Giomi, la quale ha sottolineato come siano scarse le rappresentazioni di vittime migranti e anziane ("Il femminicidio" 136-140).

di uccidere Sara lungo la via della Magliana") e figure retoriche quali la metonimia, l'asindeto e il poliptoto che impongono alla narrazione tonalità enfatiche e rendono conto del rudimentale tentativo di avvicinarsi al linguaggio tenendo in considerazione le sue potenzialità estetiche. [100] L'abbozzo di un'inclusione di modalità stilistiche letterarie risulta tuttavia funzionale, invece che al movimento dell'apertura a una produttiva ambiguità delineato da Eco, ad agire sulla dimensione emotiva per veicolare messaggi monodimensionalmente indirizzati a idealizzare la vittima o a de-umanizzare il carnefice.

Frequente, inoltre, è l'allusione esplicita o implicita a modalità tipiche della letteratura di genere. Nello specifico, sono stati evidenziati riferimenti all'horror e alla narrazione a *suspense*. Per quanto riguarda il primo genere, multiple sono le occorrenze testuali in cui la circostanza del delitto viene etichettata, sia nel caso Noce che nel caso Di Pietrantonio, come "scena da horror" (Lugli) o come "film dell'orrore" (Giuffrida, "L'ultima"; Giuffrida, "Stefania") e non mancano rimandi alle creazioni di settore di Stephen King, a cui l'assassinio viene paragonato (Scafi), o a King Kong, creatura protagonista dell'eponimo film girato da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack che più di un giornalista cita in relazione al comportamento di Paduano (Pellegrini; "I sospetti").[101]

[100] In aggiunta a quelli già menzionati nell'analisi degli estratti sopra riportati, esempi di figure retoriche sono: "È crudele far scorrere la moviola, ricordare gli ultimi giorni, cercarci i segnali che avrebbero potuto evitare la tragedia. Ma non si può mai riavvolgere quel nastro" ("L'ultima settimana"), una frase costruita secondo un procedimento metaforico che tende a sottolineare l'inesorabilità dell'atto femmicidiario e, conseguentemente, l'importanza di fuggire in tempo dalla violenza; oppure "un profilo tutto 'acqua e sapone' che il fuoco assassino ha inesorabilmente sfregiato" ("Sara era"), personificazione iperbolica tramite cui, in un articolo scritto prima della confessione di Paduano, viene sottolineata la violenza inferta a una "vittima ideale".

[101] Lo stesso riferimento ad un personaggio dalle fattezze scimmiesche può essere ricondotto a quel processo di *simianization* che alcuni studiosi hanno individuato nella rappresentazione mediatica de-umanizzante di soggettività marginalizzate come quelle migranti. Si consulti Livingstone Smith e Panaitiu.

Ai vari richiami espliciti corrispondono poi altrettanti cenni impliciti al genere horror, questi ultimi rintracciabili sia in relazione alla dimensione tematica che a quella stilistica. Secondo il narratologo Noël Carroll, caratteristica fondamentale della narrazione horror è la presenza di esseri mostruosi i quali, con la loro comparsa, spezzano la normalità, ossia disturbano (e a volte distruggono) il "naturale" ordine delle cose incarnato dal positivo personaggio umano che la creatura soprannaturale sempre incontra sul suo percorso (*The Philosophy* 16). Sull'accostamento tra la figura del mostro o essere inumano e quella del carnefice si è già insistito in precedenza, così come si è fatto riferimento alla struttura manichea che spesso sottende la rappresentazione di vittima (ideale) e assassino (deviato). Eloquenti appaiono, in riferimento alla rottura della positivamente connotata dimensione ontologica umana evidenziata da Carroll, il rimando alla "fiaba spezzata" di Di Pietrantonio ("L'universitaria") e alla sua "morte disumana" ("Sara Di Pietrantonio"), così come il frequente ricorso, nella copertura di entrambi i casi, alle isotopie della brutalità e della barbarie.[102]

Un implicito rimando all'horror compare anche nel costante rimando alle sensazioni dell'orrore, della ripugnanza e del disgusto che Carroll ha definito costitutive del genere e imprescindibili nella caratterizzazione delle emozioni che nell'*audience* o nel lettore vengono stimolate in reazione alla figura mostruosa (*The Philosophy* 19-24). La categoria dell'orrore è la più diffusa e, in molti casi, è rintracciabile anche nel titolo o nell'occhiello, dove è parafrasata in espressioni come "Orrore alla Magliana" (Di Corrado e Macinelli; Malpica) o "Orrore a Roma" ("Uccisa a Roma"), poste in posizione di rilievo per guidare la reazione emotiva del lettore. La dimensione

[102] Sebbene non direttamente riconducibili all'ambito della mostruosità indicato da Carroll, la presenza di queste isotopie rinforza anch'essa l'idea di un ordine sconvolto dall'irrompere di un'entità esterna rispetto alla civiltà di riferimento.

dell'orripilante ("Le due auto"; Graldi, "Chiusi"; Pacella; Ciociola; Graldi, "Lei"; Passantino; Durante; "L'ex di Sara"; Cappelli), dell'agghiacciante (Sarzanini; Lugli), del raccapricciante (Tedoldi; Fincato) e dello spaventoso sono poi ripetutamente sottolineate a livello lessicale in riferimento al comportamento del femmicida e ai suoi effetti. L'idea della repulsione viene ulteriormente veicolata sotto il profilo stilistico con il rimando a descrizioni morbose che non evitano di focalizzarsi su particolari macabri, come nel caso degli articoli che descrivono una Di Pietrantonio bruciata viva prima ancora che gli accertamenti della scientifica – i quali poi smentiranno questo particolare – dimostrino che la vittima sia morta sotto le fiamme (Scafi; Graldi, "Chiusi"; "Lei"; Ciaciola). Riconducibili allo stesso procedimento retorico sono la menzione nel titolo del numero di coltellate inferte da Gagliano a Noce (Giuffrida, "Stefania"); oppure il riferimento alla giovane romana come "ragazza semicarbonizzata" (Venturini; "Roma") e alla sua "faccia bruciata" (De Risi e Vuolo).

Tornando a Carroll, la specificità narratologica horror che abbiamo visto essere qui utilizzata in alcuni suoi aspetti attiva nel ricevente una partecipazione emotiva forte la quale tuttavia non corrisponde ad un processo di identificazione o rispecchiamento. Se è vero infatti che le emozioni dello spettatore nell'horror sono modellate su quelle della controparte umana, è altrettanto vero che tali sensazioni non sono connotabili come reazioni autonome ma sono l'effetto di una sincronizzazione con le suggestioni indicate dalla narrazione (Carroll, *The Philosophy* 22-27). L'assenza di un meccanismo narrativo capace di stimolare un'immersione attiva nelle dinamiche della storia (identificazione) o un avvicinamento empatico tra spettatore/lettore e personaggio (rispecchiamento) lascia quindi intatto lo iato che intercorre tra l'esperienza di visione/lettura e la realtà in cui è inserito il ricevente, rendendo così eticamente problematica la narrazione del femminicidio.

Alla luce di queste riflessioni l'adozione di uno stile in linea con il genere horror è funzionale al rafforzamento degli stereotipi (in particolare, quello del carnefice mostro contrapposto a una vittima umana idealizzata) e ha per risultato non l'immedesimazione del lettore con i protagonisti della vicenda o con il contesto presentato, bensì la rappresentazione dell'evento femmicidiario come spettacolo, come avvenimento emozionalmente stimolante ma avulso rispetto alla realtà esperenziale di chi legge. Ciò non stupisce se, seguendo la riflessione di Ben Harrison, si considera che il sensazionalismo è un aspetto centrale e storicamente attestabile delle cosiddette "true crime narratives" ed è strettamente legato all'uso di procedimenti narrativi che, focalizzandosi su particolari macabri, instillano nello spettatore/lettore un sentimento di paura o disgusto che si caratterizza addirittura come piacevole, data la consapevolezza del ricevente che quanto descritto nella narrazione non riguarda la propria vita (xvi).

Assieme ai temi e alla forma propri dell'horror, sono stati rintracciati nel *corpus* relativo al caso Di Pietrantonio varie costruzioni narrative ricalcate sullo stile del racconto a *suspense*. Già rintracciato da Todorov come tipologia di *detective fiction* (50-51), la *suspense* è stata inquadrata dallo stesso Carroll come modalità narrativa che attraversa i generi e come pratica ricorrente nell'horror (*The Philosophy* 128-129). Caratteristica fondamentale della tradizionale narrazione a *suspense* è l'insistenza su un sentimento di incertezza che emerge dal racconto e che, proponendo due opposte possibilità (una implicitamente connotata come morale e l'altra come immorale), traina l'attenzione dello spettatore/lettore fino all'attualizzarsi di una delle due ipotetiche alternative (Carroll, *The Philosophy* 137). Tale sentimento d'incertezza risulta tuttavia indipendente dall'effettiva insicurezza dello spettatore/lettore in merito alla piega che gli eventi prenderanno, come dimostra, osserva Carroll, la persistenza della *suspense*

nei casi in cui ci si avvicina alla narrazione una seconda volta conoscendone già tutti i risvolti.[103] Anche laddove lo spettatore/lettore è già cosciente dell'esito a cui la *suspense* tende, questa permane perché è il semplice pensiero che la conclusione morale sia messa in pericolo da elementi immorali a generare quella che Carroll definisce "incertezza da intrattenimento" ("The Paradox" 85-87).

Alla luce delle riflessioni di Carroll è possibile interpretare costruzioni come le seguenti, ognuna assemblata su più o meno minuti elementi di narrazione a *suspense*:

> L'ha rincorsa, braccata, afferrata e poi, da dietro, le ha stretto il braccio intorno alla gola fino a ucciderla. Quattro, cinque minuti al massimo, il tempo che Vincenzo Paduano ha impiegato per strangolare la sua ex Sara Di Pietrantonio in via della Magliana la notte tra il 28 e il 29 maggio. (Scarpa, "Strangolata")

> "Sto rientrando". È l'ultimo messaggio di Sara di Pietrantonio a sua madre, sono le 3.15 di sabato notte, poi il silenzio. Sara verrà ritrovata due ore dopo, morta in un parcheggio sulla Magliana, il volto mangiato dalle fiamme. (Di Risi e Vuolo)

> Vincenzo è lì, mentre lei fa ritorno, la sta seguendo, sulla strada di casa la blocca. In via della Magliana, di fronte al ristorante "La tedesca." La Hyundai 20 sperona la Toyota di Sara. Lei pianta i freni, si ferma,

[103] A conferma dell'intuizione di Carroll va menzionata la teoria elaborata da Aron Smuts, il quale ha sostenuto come la tensione sia indipendente dal principio tradizionalmente associatovi di incertezza. La *suspense* è, secondo Smuts, il risultato della frustrazione che lo spettatore/lettore prova di fronte all'impossibilità di vedere esaudito il proprio desiderio. Smuts cita la celebre scena hitchcockiana tratta da *Rear Window* (1945) in cui Lisa viene avvistata attraverso binocolo da Jeff mentre sta per essere assaltata da Thorwald per chiarire quale sia la posizione dello spettatore che – frustrato e impotente esattamente come Jeff – esperisce la *suspense* (281).

> Vincenzo sale in macchina, ha la bottiglia di alcol in mano. Glielo spruzza addosso, è allora che lei capisce, scende dall'auto, chiede aiuto, corre. Spera invano che, gridando, qualcuno si possa fermare, darle una mano, sottrarla ad un uomo accecato dall'odio pronto ad ucciderla. La telecamera del locale inquadra la macchina in fiamme. ("L'autopsia")

Nonostante il lettore conosca già il tragico esito della vicenda Di Pietrantonio e sia già stato informato con i titoli persino in merito a particolari relativi alle dinamiche del femmicidio, gli autori degli articoli scelgono di ricorrere ad una costruzione a *suspense* caratterizzata dalla concitata esposizione delle azioni che hanno portato al delitto (Scarpa; "L'autopsia") o dal riferimento al periodo di silenzio che intercorre tra il ritrovamento del cadavere e quello dell'ultimo contatto avuto da Di Pietrantonio con la madre (Di Risi e Vuolo). Nel primo e terzo caso il resoconto dell'autopsia e le immagini riprese dalle telecamere di sorveglianza vengono abilmente convertite in materiale narrativo accattivante capace di trattenere l'attenzione sulla base del contrasto tra la vittima e il suo carnefice, in una chiara riproposizione dell'opposizione tra moralità e immoralità indicata da Carroll. Anche nel secondo esempio, sebbene la tensione si plasmi sulla prospettiva della madre della ragazza e non si descriva lo scontro tra Di Pietrantonio e Paduano, il sentimento di incertezza si costruisce su due possibilità antitetiche (il ritorno a casa e il ritrovamento del cadavere) moralmente connotate.

Considerato che il racconto a *suspense* si basa, come notato da Carroll, sulla distinzione morale tra bene e male – la quale viene utilizzata per ingaggiare emozionalmente lo spettatore/lettore e, a sua volta, viene rafforzata dalla narrazione – è evidente che il ricorso alla tensione nel caso della copertura del femmicidio Di Pietrantonio è direttamente connesso alla polarizzazione con cui, come si è visto in

precedenza, vengono rappresentati vittima e carnefice.[104] Tale dualismo, il quale è parzialmente riconducibile alla tendenza dello stesso discorso sul femmicidio-femminicidio (in particolare delle teorie radfordiane e russelliane) ad applicare una retorica oppositiva che insiste sul contrasto tra vittima e carnefice affidando spesso alle due polarità una corrispondenza con la dicotomia sessuale, è utilizzato sia in articoli di commento in cui chiaro risulta il riferimento diretto al dibattito femminista che in pezzi solo superficialmente influenzati dal processo di *mainstreaming* della discussione sul femminicidio. Sebbene la riproposizione di un discorso dicotomico possa considerarsi, alla luce delle teorie che informano la redazione della presente tesi, di per sé controversa, questa appare tanto più grave qualora associata a una rappresentazione stereotipata della figura femminile e all'esclusione della figura del femminicida dalla categoria del maschile, procedimenti retorici che l'analisi ha messo in luce. Ciò che ne risulta, in questo caso, è la riaffermazione del modello patriarcale di donna ideale e mite messa in pericolo da un soggetto che, spogliato di connotazioni che lo riconducano alla sfera della mascolinità egemonica, incarna la presunta alterità del male. In questo senso, la *suspense* viene utilizzata, al contrario di quanto auspicato da Iser nella sua teoria sull'identificazione, come tecnica spettacolarizzante che ingaggia l'attenzione del lettore senza tuttavia modificare le aspettative implicite di un ricevente iscritto nel *milieu* culturale di una società a matrice patriarcale.

Si vedrà nel capitolo che segue qual è l'alternativa proposta, sempre a livello di racconto giornalistico, dal sottosettore della narrazione d'inchiesta su libro, il quale ha dedicato al fenomeno, come si avrà modo di verificare, pagine numerose e a tratti capaci

[104] La stessa propensione alla *suspense* non è stata notata in riferimento al caso Noce, evento la cui copertura è caratterizzata da un più sobrio stile giornalistico. L'assenza della *suspense* può ipoteticamente essere ricondotta al precedentemente notato persistere di una discreta propensione al *victim blaming*, pratica che di per sé scongiura, laddove presente, la possibilità che la vittima ricopra il ruolo di positiva eroina minacciata da un'entità malevola e mostruosa.

di superare le storture etiche che ancora interessano la copertura cronachistica periodica su casi di femminicidio come quello recente di Sara Di Pietrantonio.

CAPITOLO 4 – Il femminicidio nella narrazione giornalistica d'inchiesta su libro

Perché l'analisi della rappresentazione del femminicidio in ambito giornalistico possa dirsi, seppur non esaustiva, completa, è necessario prendere in esame, oltre alla copertura su quotidiano di casi come quelli Noce e Di Pietrantonio qui indagati, le inchieste sul tema pubblicate su libro. Nonostante in Italia si discuta da tempo sulla scarsa vitalità del giornalismo d'inchiesta o, quanto meno, sull'efficacia della sua ricezione (Agostini; Bianda 201-2015; Pansa), il genere ha dimostrato un certo interesse per il femminicidio e ha prodotto risultati che, come si avrà modo di verificare, sono di una certa rilevanza ai fini della riflessione proposta in questa sede. Inoltre, il giornalismo investigativo si distingue per la presenza di alcune caratteristiche che lo differenziano dal giornalismo *mainstream* da quotidiano e lo avvicinano al testo letterario, rendendolo così argomento imprescindibile per questa trattazione.

In particolare, l'inchiesta si connota come pezzo giornalistico di approfondimento il cui intento è quello di fornire, utilizzando un piglio narrativo spesso più marcatamente ibridato con tecniche di ascendenza letteraria, un quadro maggiormente dettagliato rispetto a quello proposto dalla cronaca periodica (Bianda 197-198). In questo senso, l'inchiesta gode di un'ampiezza di spazio che, al pari della narrazione letteraria e al contrario di quanto accade all'articolo giornalistico da quotidiano, garantisce la possibilità di cimentarsi in una rappresentazione particolareggiata e sfaccettata. Inoltre, il giornalismo investigativo italiano è profondamente legato alla pratica della controinformazione e della denuncia di fatti altrimenti semplificati, occultati o taciuti dal giornalismo *mainstream* periodico (Bellu 144-145; Veneziani 19-20). Tale qualità intrinseca al genere avvicina l'inchiesta alla letteratura sul femminicidio dato che, come si avrà occasione di vedere nel prossimo

capitolo, molte prove letterarie sul tema si pongono in diretto dialogo con la cronaca *mainstream* e, in maniera sia esplicita che implicita, si propongono come narrazioni alternative rispetto alla semplificazione, spettacolarizzazione e rivittimizzazione che caratterizzano, lo si è ampiamente dimostrato sopra, la scrittura giornalistica periodica. Infine, il giornalismo investigativo intrattiene, tradizionalmente, un rapporto diverso rispetto a quello della cronaca quotidiana con l'idea di autorialità; il nome dell'inchiestista appare sempre a corredo del testo e il riferimento all'elemento soggettivo ricopre una discreta importanza, tanto che alcuni reporter scelgono, come si vedrà, di opacizzare, quindi di rendere visibile, il loro filtro soggettivo attraverso rimandi al proprio posizionamento all'interno del testo o tramite un'introduzione utile a stabilire la prospettiva da cui si è costruita la narrazione. Ciò risulta particolarmente significativo nella rappresentazione del femminicidio e, alla luce delle precedenti riflessioni, rende il rapporto con il principio di verità più trasparente ed etico. Permane, tuttavia, una specifica tensione al rispetto prioritario del dato di realtà e del principio di verità, tensione che distingue le inchieste selezionate da opere letterarie di non fiction o di autofiction analizzate nel seguente capitolo le quali, seppur basate su fatti realmente verificatisi, non hanno tra i loro scopi quello di offrire una cronaca dettagliata e intrattengono un rapporto meno lineare – seppur spesso ugualmente etico – con l'idea di vero.

I testi d'inchiesta prescelti sono tre: *Il sangue delle donne* (2014) di Alvaro Fiorucci, *Se questi sono gli uomini* (2012) di Riccardo Iacona e *Quello che resta – Storia di Stefania Noce* (2013) di Serena Maiorana. Pur non trattandosi di un elenco completo, le opere menzionate sono un campione rappresentativo capace di mettere in luce alcune delle diverse tendenze interne al genere in relazione al racconto del

femminicidio.[105] Se il testo di Fiorucci presenta ancora numerose caratteristiche comuni alla narrazione giornalistica periodica e propone un'inchiesta fortemente influenzata sia dai modi della cronaca che da uno stile più marcatamente letterario, Iacona utilizza gli strumenti classici del giornalismo investigativo per produrre un'opera di spassionata denuncia, mentre Maiorana si focalizza su un caso specifico ed emblematico di femminicidio – quello già incontrato di Stefania Noce – per raccontare con piglio non esente da slanci lirici le implicazioni della violenza letale di genere in Italia.

Il sangue delle donne (2014) di Alvaro Fiorucci

Pubblicato nel 2014 quando il dibattito sul femminicidio era già maturo, *Il sangue delle donne. Cronache di femminicidi in Umbria* raccoglie 64 resoconti di casi di cronaca nera in cui la vittima di violenza (spesso letale) è una donna o bambina.[106] Fiorucci, giornalista professionista nonché autore di altre inchieste tra le quali vanno menzionate *Il cacciatore di bambini. Biografia non autorizzata del mostro di Foligno* (2008) e *48 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze* (2012), propone al lettore un'introduzione in cui sono assenti esplicite dichiarazioni relative al posizionamento autoriale e dalla quale manca completamente una narrazione soggettiva in prima persona. La premessa è, al contrario, un dettagliato riassunto delle caratteristiche

[105] Se rare sono le inchieste condotte su giornale, è possibile citare esempi ulteriori di approfondimento giornalistico sul formato libro, come *La scelta di Lea* (2013) di Marika Demaria, resoconto del femminicidio della testimone di 'Ndrangheta Lea Garofalo, *L'amore criminale* (2014) di Matilde D'Errico, autrice del programma di Rai 3 *Amore criminale* che dal 2007 narra casi di violenza letale contro le donne avvenuti nella penisola e *Le amiche che non ho più* (2016) di Francesca Carollo, *spin off* della trasmissione televisiva *Quarto Grado* in cui l'autrice narra le vicende di tre donne vittima di femmicidio. Altri testi che possono rientrare nella categoria dell'inchiesta presenti sul mercato editoriale italiano sono *I labirinti del male* (2013) di Rossella Diaz e Luciano Garofano, che include dieci storie di femminicidio tratte dalla cronaca, *Mia per sempre* (2013) di Cinzia Tani e *Il sangue rosa* (2014) di Francesca Porco, pubblicazioni dal taglio d'inchiesta in cui il femminicidio è raccontato attraverso le storie di alcune donne assassinate e le interviste con esperti del settore.

[106] Il testo di Fiorucci ripropone le modalità narrative di *Donna assassinate* (2009), opera dello psicologo e criminologo Luca Ruben che, tre anni prima dell'emergere del discorso sul femminicidio a livello *mainstream*, ha proposto una copertura dei casi di femmicidio avvenuti in Italia nei primi anni degli anni Duemila. Come in *Il sangue delle donne*, Ruben rende conto dei singoli casi in brevi racconti dal piglio narrativo all'interno dei quali frequenti sono i riferimenti alle relative indagini e sentenze giudiziarie.

comuni individuate nei femmicidi presi in esame e, nello specifico, della ragione che muoverebbe la mano degli assassini. Nonostante un chiaro appello al principio di oggettività garantito dal reiterato riferimento alla nozione di "cronache" – intese come riproposizioni narrative con un'implicita vocazione alla fedeltà dato che, a detta dell'autore, "mai sono bugiarde, almeno in superficie" (Fiorucci, *Il sangue* 9) – la prospettiva autoriale è presente e si manifesta proprio nel lavoro di sintesi della premessa, dal quale emerge la specificità del filtro discorsivo mai dichiarato. Nel dettaglio, Fiorucci dimostra di attingere dal metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio insistendo sull'inappropriatezza, in relazione ai casi considerati, della categoria di raptus e di delitto d'impeto (9) e implicitamente ponendosi in contrasto rispetto alla narrazione cronachistica da quotidiano che, come si è verificato con l'analisi del caso Noce e come denunciato da Gi.U.Li.A., ha ampiamente attinto dalle suddette categorie. Chiaro è poi il riferimento al più generale discorso sul femminicidio laddove il giornalista reitera cenni alla volontà di possesso sul femminile come movente ultimo del crimine (11).

Il riferimento al discorso teorico sulla violenza letale di genere e al metadiscorso sulla sua rappresentazione non impedisce tuttavia all'autore di appoggiarsi alla categoria di sesso, più che a quella di genere, per descrivere la gerarchia che porta all'abuso. Lo dimostra la preferenza esplicitamente espressa per la distinzione maschio/femmina piuttosto che per quella uomo/donna che risulta in una riduzione del femminicidio a fenomeno ancestrale legato alla naturalità della relazione tra i sessi:

> Più aritmetica che algebra: il maschio vuole disporre come crede della femmina. C'è amore, non c'è amore, questo è secondario. Conta il sesso, contano i ruoli. Maschio e femmina. Più che uomo e donna, vista la

> bestialità primordiale che ricorre quando il primo perde il controllo della seconda. (10)

Non stupisce quindi che, sulla scia dell'orientamento espresso appena sopra, si decida di affidare alle vittime centralità narrativa, come esemplificato da alcuni stralci di storie proposti già nell'introduzione (11), ma si etichettino le stesse come "soggetti deboli" (10). Nel caso di Fiorucci, quindi, la prefazione chiarisce la scelta del giornalista di non fornire, al di là della firma conclusiva, informazioni sul proprio posizionamento, operazione che abbiamo visto essere intrinsecamente problematica per quanto riguarda la rappresentazione del femminicidio. Il filtro autoriale non opacizza la narrazione, come si vedrà anche nel prosieguo del testo, ma è presente a dettare inflessioni stilistiche e a riprodurre alcune delle stesse criticità tipiche della scrittura giornalistica periodica a cui l'autore si propone di offrire un'alternativa.

Le criticità osservate finora si riflettono già sulla struttura dell'opera e, in particolare, sulla disorganicità che, per spazio dedicato e per tipologia, caratterizza le storie di femmicidio trattate. Ad emergere ad un primo sguardo è, innanzitutto, la presenza, tra i casi, di crimini non classificabili come femmicidi perché non legati a motivi di genere, come l'assassinio di affittacamere da parte di inquilini che non volevano pagare l'affitto o l'uccisione di due impiegate della Regione Umbria presenti durante lo sfogo armato di un uomo che aveva perso il lavoro. Se l'inaccuratezza usata da Fiorucci è qui chiaramente riferibile alla già citata predilizione per la categoria di sesso su quella di genere, altrove si palesa una tendenza a favorire il racconto di una tipologia vittimaria stereotipata. Sebbene infatti l'autore scelga, encomiabilmente, di occuparsi di numerosi casi con prostitute, migranti e tossicodipendenti come protagoniste, si assiste ad un'evidente disproporzione nell'attenzione dedicata a questi femmicidi (generalmente il racconto non è più lungo di due pagine) e a delitti con al

centro vittime giovani ed esemplari alle quali vengono dedicate fino a un massimo di 23 pagine. Tale difformità riflette la già menzionata tendenza del giornalismo periodico nazionale a notiziare casi in cui la donna è giovane e/o italiana e si pone in contrasto con le dichiarazioni dello stesso autore, il quale critica lo scarso spazio affidato dalla stampa a casi poco appariscenti (209) salvo poi riprodurre lui stesso l'asimmetria.

La narrazione di Fiorucci si dipana attraverso un racconto denso di riflessioni soggettive, enfatizzazioni e stilemi tipici della composizione letteraria, alternato a stralci di verbali poliziesco-giudiziari. Come nel caso dei personalismi e delle colorature enfatiche, i quali rimangono velati dalla pretesa di oggettività dichiarata in introduzione, le fonti citate nel testo non sempre vengono esplicitamente qualificate e, quando distinguibili, lo sono in virtù della particolarità grafica (rientranza e dimensione del *font* ridotto) assegnatele. L'adozione di tale tecnica restituisce al lettore una narrazione lineare interrotta solamente nei rari casi in cui la celata soggettività autoriale contesta la versione istituzionale, palesando così l'approccio controinformativo dell'opera. Tuttavia, anche in corrispondenza dei passaggi da cui emerge una critica della narrazione giudiziaria, l'autore sceglie di mantenere la propria voce in ombra evitando l'utilizzo della prima persona singolare e proponendo un racconto che mai mette in discussione la propria capacità di aderire al reale, come nel seguente caso, in cui si critica la sentenza che stabilisce la mancata premeditazione del femmicidio:

> L'appello stabilisce che la pena per il responsabile di un omicidio che non è più volontario, ma colposo, è di 11 anni. Dunque c'è stato un omicidio, ma chi ha ucciso non voleva uccidere. Questa la verità giudiziaria. Che è l'unica a dover essere buona per tutti. (42)

Dando al testo un taglio sarcastico, Fiorucci contesta, pur senza mai utilizzare la prima persona, il verdetto della corte del quale si mette in luce la parzialità, come suggerito

dal riferimento implicito all'incoerenza dei diversi gradi di giudizio ("omicidio che non è *più* volontario") e dalla relativizzazione del termine "verità" tramite l'accostamento dell'aggettivo "giudiziario".

Sia la critica della narrazione giudiziaria che l'enfatizzazione con stile letterario sono utilizzate, in *Il sangue delle donne*, per sostenere le ragioni della vittima e per descriverne l'esperienza di sopruso, oppure per segnalare la colpevolezza e brutalità del carnefice. Come già notato nel caso della cronaca periodica, il giornalista fa appello ad una scrittura finanche consapevole della propria valenza estetica e ricca di inserti di origine creativa quali il riferimento al dolore e allo stupore, sentimenti che non possono in alcun modo essere verificati perché presumibilmente sperimentati da una donna morta. Emblematico è il caso di "Mamma, ti voglio bene", cronaca densa di *suspense* che si apre con la descrizione dell'aggressione subita da una donna per mano del proprio figlio:

> Sente la lama che entra ed esce dalla schiena, quattro volte. Due colpi carichi di energia e di violenza, dall'alto verso il basso, perché lei è china sul lavandino e lui è più alto di statura. Sente il dolore che le blocca il respiro. Sente il sangue che esce con forza dal suo corpo e finisce contro il muro, vicino ai fornelli dove ha appena fatto il caffè. Si gira, ma sul suo volto non c'è sofferenza, c'è stupore, incredulità. Alla persona che ha di fronte vorrebbe chiedere: 'Perché?'". (105)

Date queste premesse, l'operazione di Fiorucci si pone in linea con il discorso teorico sul femminicidio, dal quale mutua uno sguardo vittimocentrico e finanche la tendenza,

precedentemente indagata, a polarizzare in maniera rigida i ruoli di femmina-vittima e di maschio-carnefice.[107]

Nonostante il ricorso allo stile letterario sia apparentemente funzionale a veicolare messaggi riconducibili alla retorica femminista sulla violenza letale di genere facendo leva sulla dimensione emotiva, in *Il sangue delle donne* la "faction" contribuisce contemporaneamente a rafforzare alcuni stereotipi sessisti, come quello della donna oggetto, o alcuni procedimenti narrativi apertamente contrastati dallo stesso discorso femminista, come la spettacolarizzazione del femminicidio e l'associazione del carnefice con entità esogene alla società di riferimento.[108] In particolare, non mancano passaggi in cui la ricercatezza dello stile e l'adozione di procedimenti a *suspense* vengono associati ad un approccio reificante ed eroticizzante nei confronti della corporeità femminile.[109] Nel caso qui sotto citato, ad esempio, la fisicità della vittima viene decostruita e ricondotta ad una serie di separate entità spesso caricate di connotazioni sessuali. Nell'immagine che ne risulta l'integrità di persona della donna appare completamente smembrata:

> Occorre poco tempo ai due per mettere a fuoco meglio la scena. Ecco le gambe. Quelli sono fuseaux indossati non troppo sotto le ginocchia. Quello è il tronco coperto da una T-shirt bianca, tanto stropicciata che si è arrotolata fino al seno. Quello è il volto, gli occhi chiusi, i capelli corti sulla fronte. La nuca è ferita, l'ecchimosi è evidente. Stanno osservando un cadavere. (247)

[107] Tra le cronache proposte da Fiorucci compare quella in cui una prostituta viene uccisa da una collega. Tale evento viene tuttavia classificato dal giornalista come delitto della disperazione, etichetta che raramente viene assegnata ai casi in cui l'autore è un uomo.

[108] Lo stesso titolo "Il sangue delle donne", si serve di un tono enfatico che fa leva sul richiamo a un elemento (il sangue) facilmente spettacolarizzabile e potenzialmente carico di valenze simboliche essenzialiste in quanto legato alla dimensione corporea della soggettività vittimaria.

[109] Rari e sempre riguardanti tipologie di carnefici *sui generis* (figlio o soggetti anziani) sono i casi in cui la *suspense* viene impiegata con finalità non manichee e contribuisce a destituire l'orizzonte d'attesa etico del lettore ponendolo di fronte al perturbante che caratterizza il fenomeno femminicidiario.

Altrove, l'uso di metafore a fini enfatizzanti appare altrettanto problematico perché complice di un misconoscimento della dignità di soggetto delle donne rappresentate. Nel seguente estratto, in particolare, la narrazione avalla, ricorrendo a verbi solitamente usati in riferimento ad oggetti (prelevare, parcheggiare), il comportamento misogino degli uomini le cui azioni vengono rappresentate: "Dovevano, secondo un suo amico, portare a cena due bulgare che avevano prelevato da qualche parte, poche ore prima, e le avevano parcheggiate, per aspettare la sera, in un albergo con piscina" (174-175).

Simile a quelli appena descritti è il procedimento narrativo "faction" che suggerisce la dipendenza del comportamento femmicidiario da forze di origine esterna rispetto alla cultura patriarcale sistemica. Nella prima della lunga serie di cronache proposte da Fiorucci si reitera l'accostamento tra il carnefice – un padre che abusa della figlia minorenne e la coinvolge in sedute spiritiche – ed entità maligne. Descritto come soggetto problematico intrappolato in una "rete di sesso, perversioni, magia, esoterismo" (18), il carnefice è rappresentato in quanto personaggio diabolico ripetutamente paragonato alla figura di Satana, come si evince dallo stesso titolo, "Satana e la bambina". Attraverso vari rimandi metaforici riconducibili alla categoria isotopica del demoniaco e dell'inferno – "Vive in apnea con il 'Maligno' che lei sente vicino" (19); "Almeno quattro anni d'inferno" (25); "Ha negli occhi l'immagine di Satana" (34) – il testo veicola un'immagine della violenza di genere alle donne come fenomeno riconducibile a fattori misteriosi e alieni rispetto al contesto socio-civile in cui si inserisce.

Per quanto riguarda eventuali processi di rispecchiamento e di identificazione, *Il sangue delle donne* presenta uno stile che, seppur non scevro di elementi di origine letteraria, non soddisfa il modello offerto da Iser in merito all'identificazione del lettore. In particolare, ognuno dei capitoletti della raccolta fornisce tutti i dettagli disponibili

sul caso considerato, esattamente nell'intento di sostituire con il racconto giornalistico i margini di interpretazione e mistero che le vicende poliziesco-giudiziarie lasciano scoperti. Rare sono, quindi, le omissioni narrative e altrettanto poco frequentati gli stratagemmi retorici utilizzati per spezzare l'orizzonte d'attesa del lettore, il quale invece viene spesso confermato, sia sotto il profilo narratologico che sotto quello morale. Inoltre, non sono impiegate da Fiorucci, il quale non si posiziona come cittadino e/o come soggetto di genere maschile nel tentativo di favorire la partecipazione etica di chi legge e non adotta una narrazione attenta alla dimensione dell'intersoggettività, tecniche in grado di ingaggiare il rispecchiamento del ricevente.

Il sangue delle donne, insomma, non si discosta in maniera consistente rispetto alla narrazione giornalistica periodica e, nonostante l'esplicitato intento di offrirsi come strumento di controinformazione rispetto alle riduzioni semplicistiche della cronaca *tout court*, ne riproduce le criticità appoggiandosi ad una scrittura apparentemente oggettiva che superficialmente segue le linee tracciate dal metadiscorso sul femminicidio mentre continua, più in profondità, ad avallare una visione stereotipata del fenomeno.

Se questi sono gli uomini **(2012) di Riccardo Iacona**

Se questi sono gli uomini, di Riccardo Iacona, è stato pubblicato nell'ottobre 2012 a termine dell'anno in cui il discorso sul femminicidio ha fatto ingresso nel panorama dei media *mainstream*. Seguito da una puntata di *Presa Diretta* intitolata "Strage di donne" – programma televisivo di approfondimento giornalistico condotto dallo stesso Iacona – mandata in onda il 23 febbraio 2013 e per la prima metà frutto dello stesso lavoro d'inchiesta condotto per la redazione del libro, *Se questi sono gli uomini* è un testo che

ricalca il modello tradizionale del reportage narrativo.[110] Lo dimostrano il riferimento, contenuto in prefazione, al tema del viaggio, il quale tradisce la vocazione geografico-documentaria che è originale e costitutiva del genere, nonché la volontà, anch'essa tipica del reportage narrativo, di avvicinarsi con rispetto al dato di realtà proponendo, tuttavia, una testimonianza posizionata e soggettiva capace, per questo, di instaurare una relazione dialettica con il lettore.[111] Ecco quindi che già in fase introduttiva Iacona presenta la propria inchiesta, oltre che come un personale viaggio, come "storia collettiva" che, attraverso la riproposizione di testimonianze, si proponga di indagare un fenomeno che, senza esclusioni, riguarda tutti e coinvolge l'intera nazione: "È quindi una storia che ci riguarda da vicino, perché ci dice come siamo nel profondo tutti, nessuno escluso. È una storia dell'Italia".[112]

Il riferimento alla soggettività collettiva, emblematizzato dall'utilizzo della prima persona plurale, che emerge alla lettura della prefazione si inabissa per il prosieguo del reportage fino a riemergere, come argomento che ha carsicamente attraversato tutta la narrazione, in corrispondenza dell'ultima sezione del libro, intitolata "Noi, gli uomini", la quale racchiude testimonianze di maltrattanti e alcune riflessioni conclusive da parte dell'autore. Il ricorso alla prima persona singolare caratterizza invece tutto il testo, a testimonianza della volontà del giornalista di chiarire l'angolazione soggettiva del proprio raccontare. In particolare, la voce del giornalista

[110] La seconda metà della puntata consiste in un'indagine sul lavoro e la diffusione dei centri antiviolenza in Italia ("Strage").
[111] Zangrandi 10. "Quella che state per leggere è la cronaca di un viaggio durato qualche mese, cominciato a Enna e finito a Milano" (Iacona 3).
[112] Iacona 4. L'aspetto prettamente testimoniale dell'opera è garantito anche dal titolo, il quale si costituisce, chiaramente, come riferimento a *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi, punto di riferimento letterario italiano per quanto riguarda il tema della testimonianza e della sua rilevanza etica. Sistematicamente esposta successivamente con *I sommersi e i salvati* (1986), la riflessione leviana assegna alla testimonianza un ruolo problematico – in quanto dipendente dalla memoria che, come sottolinea la frase posta in apertura al libro, "è uno strumento meraviglioso ma fallace" (663) – e al contempo fondamentale perché capace di rendere conto – pur sempre in un moto narrativo soggettivo e parziale – dell'esperienza di violenza subita anche da chi non è più in grado di enunciare la propria denuncia.

si palesa nel corso degli incontri e degli spostamenti che, per quanto riguarda le sezioni "Vanessa Scialfa", "Rosa Trovato", "La strage di Trapani", "Enza Anicito", "Da Trapani a Cesena", "Ammazzarle a ogni costo" e "Vite d'inferno a Milano e Roma" è lo stesso Iacona a condurre. Nelle sezioni appena menzionate, ognuna dedicata a uno o più casi di femmicidio avvenuti in Italia nella primavera del 2012 o a riflessioni più generali corroborate da colloqui con esperti del settore, la narrazione, talvolta arricchita dall'inserimento di documenti giudiziari, non tralascia di soffermarsi su valutazioni e reazioni (anche emotive) personali.[113] Ne sono dimostrazione le impressioni relative all'entrata e uscita dall'appartamento in cui una delle vittime è stata uccisa, riportate attraverso una narrazione che fa leva sul coinvolgimento emozionale ricorrendo all'isotopia del buio per veicolare un sentimento di mestizia ed esibendo una prospettiva pietistica autoriale: "La prima cosa che mi colpisce sono le tapparelle abbassate: quel giorno hanno litigato al buio, penso" (44); "Prima di lasciare l'appartamento i carabinieri spengono tutte le luci e io do un'ultima occhiata alla scena del delitto: un miniappartamento al buio, con quattro mobili, due fornelli, un divano, un materasso e un bagno. Spoglio come le celle di una prigione. Povera figlia venuta a morire dentro questo posto senza colori" (44-45).

Come risulta efficace nel ribadire la costante mediazione della propria soggettività, Iacona è altrettanto esplicito nel dichiarare il proprio posizionamento, sia professionale che di genere. La presenza di una biografia collocata di seguito al frontespizio delinea il profilo dell'autore specificandone il mestiere di giornalista e inchiestista. Inoltre, Iacona utilizza, nella prefazione, il termine "cronaca" – "è la cronaca di un viaggio" – e afferma di aver impiegato per il suo racconto il "materiale

[113] Esempio di documento giudiziario è la confessione dell'assassino di Vanessa Scialfa con cui si apre il libro (Iacona 5-6).

vivo delle parole" (3), a chiarire la scelta, tipicamente giornalistica, di tendere fede ai fatti a cui si è assistito e alle fonti con cui si è interagito. Tale approccio è confermato dalla presenza massiccia di virgolettati a delimitare le dichiarazioni dei testimoni consultati e a convalidare gli spezzoni narrativi in cui il filtro autoriale non è direttamente esplicitato. Eppure, il rigore giornalistico attraverso cui l'autore si impone di rispettare la vicenda raccontata e la vittima, non impedisce a Iacona di mettere in discussione la totale aderenza al vero delle testimonianze e del proprio raccontare. Per ammissione dello stesso autore, il mestiere del reporter coincide con l'individuare gli "sprazzi di verità" che, sebbene spesso sommersi da difese e censure sociali, la tragedia femmicidiaria porta con sé e lascia intravedere sotto forma di "fratture di senso" (50-51). Non esiste, quindi, alcuna verità inossidabile da carpire, esistono frammenti di realtà da interrogare, raccogliere e ricomporre in una narrazione che, sempre posizionata, si dichiari analitica e riflessiva, invece che pretestuosamente oggettiva.

Rilevante è poi il fatto che l'autore espliciti il proprio posizionamento di genere. Ciò avviene in corrispondenza dell'ultima sezione del libro, dedicata all'esperienza di uomini maltrattanti che, intervistati dalla giornalista collaboratrice di Iacona, Giulia Bosetti, raccontano le proprie vicende di abuso agito e di rieducazione all'interno di un centro antiviolenza di Bolzano. Sul finire del capitolo, l'inchiestista interpone alle testimonianze la riflessività della propria voce autoriale, con la quale si qualifica come appartenente al genere maschile e fa appello ai lettori uomini affinché si interroghino sul loro assecondare le stesse condotte autoritarie che sono alla base della violenza letale di genere: "Ora, se vogliamo capire quanto profonda e radicata è la violenza contro le donne nel nostro paese, noi uomini, e mi ci metto anche io, dobbiamo fare un semplice esercizio: quanti di noi si riconoscono in questi racconti, anche solo in parte?" (Iacona, 205). Attraverso il posizionamento, Iacona riesce ad innescare la

partecipazione attiva di una porzione di lettori e, al contempo, a delegittimare l'idea che la violenza sessista sia riconducibile, come discorsivamente sostenuto nella copertura periodica dei casi Noce e Di Pietrantonio, a una devianza rispetto alla categoria di mascolinità egemonica. Quello di Iacona è, pertanto, un dialogo intersoggettivo al maschile capace di accogliere nel proprio discorso individualità altre rispetto a quella autoriale (i lettori) e di ricucire il nesso tra sé, gli stessi lettori, e la presunta alterità incarnata dal femmicida. Tramite l'espediente narrativo della domanda diretta, inoltre, il giornalista stimola il ricevente del testo ad individuare, attingendo all'esperienza personale e all'esperienza di lettura dei casi narrati nel libro, nella familiarità dei propri comportamenti elementi perturbanti riconducibili alla condotta femminicida. In questo modo, l'autore favorisce la riflessione del lettore e, pur non riproducendolo per via di una propensione narrativa improntata all'informazione piuttosto che all'omissione, si relaziona con il modello iseriano dell'identificazione come rottura dell'orizzonte d'attesa. Il testo di Iacona fornisce, a questo proposito, un esempio di come sia possibile coinvolgere chi legge anche semplicemente utilizzando la tecnica della narrazione intersoggettiva finalizzata al rispecchiamento del ricevente.

Vale la pena chiarire che d'ora in avanti si utilizzerà il termine "rispecchiamento" per delineare un processo distinto rispetto a quello definito identificativo in riferimento alle teorizzazioni di Iser. Se l'identificazione iseriana consiste nella partecipazione del lettore all'attività narrativa stimolata dall'omissione di elementi testuali e dall'inserimento di espedienti retorici o temi capaci di perturbare l'orizzonte d'attesa etico-narratologico, il rispecchiamento consiste nel riconoscersi del ricevente in uno o più personaggi del testo. Secondo Keith Oatley il rispecchiamento – il quale, pur non corrispondendo all'identificazione di Iser, viene spesso denominato "identification" dagli studiosi anglofoni di *Reader Response Theory* – si verifica anche

quando lettore e personaggio hanno gli stessi obiettivi e progetti, o svolgono le stesse azioni (65). Come sostenuto da Suzanne Keen, l'atto del rispecchiamento produce empatia nel lettore, ma lo fa sulla base di una comune appartenenza ad una o più categorie identitarie (genere, età, etnia ecc.) o di una comunanza di intenti; di conseguenza, risulta essere uno strumento limitato nella misura in cui non consente una relazione empatica del ricevente con gruppi identitari in cui non si inserisce o con cui non condivide azioni di sorta (214).

Sull'approccio empatico nei confronti dell'altro che conduce al rispecchiamento si basa la carica controinformativa di *Se questi sono gli uomini*. Appare infatti chiara la scelta di Iacona di plasmare la propria inchiesta sull'esigenza di decostruire, seguendo i punti proposti dal metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio e nuove intuizioni, la retorica del giornalismo periodico sul tema. In particolare, si costituisce come filo conduttore delle prime due sezioni del libro ("Vanessa Scialfa" e "Rosa Trovato") la critica, già avviata dal metadiscorso diffuso dall'associazione Gi.U.Li.A., dell'idea di femmicidio come raptus e del carnefice pazzo o malato. Il giornalista insiste, infatti, nel riferire i particolari delle indagini da cui emerge la lucidità dell'assassino e denuncia apertamente la tendenza comune a valutare il femmicidio come "un brutto fattaccio che non ci riguarda, perché a noi non può succedere, storie di 'pazzi', di 'malati', di 'poveracci', 'ambienti degradati'".[114] Ancora sulla scia di un discorso che tende all'empatia e che ravvisa nell'esemplarità piuttosto che nella straordinarietà la chiave interpretativa del fenomeno femmicidiario, s'inserisce la decostruzione della polarizzazione rappresentativa tra vittima angelica e carnefice bestiale, etichettata dallo stesso Iacona come retorica "da format televisivo" (16) e

[114] Iacona 50. Scrive Iacona sul carnefice di Vanessa Scialfa, facendo esplicito riferimento alla retorica giornalistica del raptus di gelosia: "Francesco avrebbe potuto smettere in qualsiasi momento, già mentre le stringeva la prima volta il cappio attorno al collo facendola cadere sul letto. Magari dopo il primo impulso, il 'raptus', come si dice spesso" (6).

precedentemente individuata in questo stesso capitolo come propensione nella copertura del femmicidio Di Pietrantonio. Per il giornalista, insomma, riconoscere come parte del proprio vissuto "l'altra vita, quella dove si soffre, dove si grida, ci si insulta, si prendono schiaffi, si piange e ci si dispera, mentre il sogno d'amore prende la forma di una prigione" (16), risulta fondamentale per comprendere il legame della violenza di genere alle donne con la cultura che informa l'agire comune nella sfera affettivo-relazionale e, conseguentemente, destituire una stereotipata e rassicurante rappresentazione di vittima e carnefice.

Coerentemente con queste precisazioni, i carnefici di *Se questi sono gli uomini* appaiono come persone qualsiasi trainate da stimoli frequentemente rintracciabili in comportamenti comuni. Esemplificativo, a tale proposito, è il ritratto di Francesco Lo Presti, assassino di Vanessa Scialfa, il cui fare possessivo è messo in relazione con quello del precedente fidanzato della vittima, Alessandro. Intervistato da Iacona, quest'ultimo si rivela portatore di quella stessa tendenza ad isolare e controllare la donna che, tipico retaggio della cultura patriarcale siciliana, il giornalista aveva elencato tra le caratteristiche del comportamento di Lo Presti. Fondamentale risulta poi l'attenzione dedicata alla figura della madre di Alessandro la quale, presente all'intervista condotta da Iacona, giustifica il comportamento possessivo del figlio facendosi difenditrice della sua mascolinità e depositaria essa stessa della visione patriarcale che porta all'abuso.[115] In questo modo, il giornalista allarga l'orizzonte di pervasività della cultura maschilista includendovi una donna e, conseguentemente, apre

[115] "'Giustamente il ragazzo ci tiene alla sua ragazza' interviene la madre. 'Quando Vanessa faceva il turno di notte al bar, mio figlio mica dormiva, stava sempre al cellulare a chiamarla. 'Tutto a posto? Tutto bene?' E lei: 'Non mi disturbare che sto lavorando, mi farai cacciare'. Giustamente non bisogna disturbare quando uno lavora, ma mio figlio ci teneva a Vanessa, per questo litigavano. Era pazzo di lei'" (10).

alla contestazione dell'automatica associazione tra soggetto di sesso maschile-carnefice e soggetto di sesso femminile-vittima.

Il carnefice è quindi ben lontano dall'essere descritto come mostro o soggetto deviato; al contrario, il femmicida risulta beneficiario di un privilegio assegnatogli dall'ordine gerarchico di genere il quale rischia di trasformarsi in onerosa incombenza qualora divenga fattore costitutivo della personalità e si traduca in abuso, come riferito nella testimonianza di uno degli uomini maltrattanti:

> Riesco a capire meglio il punto di vista di una donna. Se tu batti una mano sul tavolo a me non fa né caldo né freddo, invece per lei è un gesto di prepotenza. Senti che la violenza ti dà un potere e devi capire che la violenza non è un potere, che innanzitutto è fare del male a te stesso. Siamo tutti vittime, chi fa la violenza è vittima, carnefice e vittima nello stesso tempo. (202)

La capacità, acquisita con il percorso di rieducazione, di riconoscere nel proprio comportamento violento l'estrinsecarsi della prepotenza machista va di pari passo con la presa di coscienza del condizionamento socio-culturale che, educando l'uomo al mancato ascolto dell'alterità prospettica femminile, priva non solo la donna ma lo stesso intervistato della possibilità di costruire una soggettività inter-relazionale. In questo senso, l'uomo maltrattante può definirsi vittima pur senza essere mai alleggerito della responsabilità di carnefice, in un'equazione che, seppur problematica, riesce a riferire la relazione di dipendenza del comportamento femminicidiario dalle prescrizioni patriarcali.[116]

[116] La problematicità della sovrapposizione delle categorie di vittima e carnefice è riconducibile alla precedentemente menzionata tendenza giudiziaria e rappresentativa a capovolgere, nei casi di violenza di genere alle donne, i ruoli, colpevolizzando la vittima e giustificando il carnefice. In tal senso, gran parte del lavoro femminista è consistito, e in parte consiste ancora, nel riaffermare l'effettiva gerarchia della violenza, come si è visto nel caso del metadiscorso italiano sulla rappresentazione del femminicidio. Inoltre, tale sovrapposizione risulta controversa se si considera la "cultural construction of aggrieved

La stessa rappresentazione della vittima risulta sufficientemente rispettosa dell'eterogeneità interna alla categoria di femminile e, sebbene non sempre esente da idealizzazioni, attenta a proporre un resoconto capace di oltrepassare le limitazioni imposte dalla sovrastruttura culturale di genere. Se infatti nel caso d'apertura dedicato alla storia di Vanessa Scialfa la giovane vittima viene descritta come brava a scuola e sul lavoro, oltre che come sempre sorridente, lasciando presupporre una tendenza a riprodurre la rappresentazione buonista e stereotipata che caratterizza la copertura della stampa periodica del caso Di Pietrantonio, già a partire dal successivo caso è riscontrabile la volontà di fornire un'immagine rispettosa del vigore della vittima, anche laddove quest'ultimo non si adatti alla tradizionale ripartizione di genere. La maggior parte delle donne vittima di femmicidio menzionate da Iacona sono presentate come donne forti, indipendenti e capaci, da sole, di provvedere al sostentamento del proprio nucleo famigliare. È il caso di Rosa Trovato, donna che "non è quella poveraccia che ci è stata dipinta, una donna sottomessa che vive in un ambiente degradato, ma una che sta fuori tutto il giorno, se ne va in giro con il motorino, si occupa della figlia mattina e sera e riesce con il suo lavoro a far quadrare i conti in famiglia" (Iacona 53) nonostante non si sia mai ufficialmente ribellata alle vessazioni imposte dal marito; o di Eleonora Liberatore, operaia di Cesena uccisa "nel luogo della sua emancipazione", "a due passi dalla fabbrica dove lavorava" (132-133).

Degna di menzione è anche la descrizione di Stefania Garattoni, ventenne uccisa anche lei a Cesena dall'ex fidanzato, Luca Lorenzini. Nonostante la giovane età e le

entitlement" che, secondo Kimmel, legittima culturalmente l'auto-vittimizzazione di uomini e autori di violenza di genere alle donne, i quali tendono a considerarsi svantaggiati a causa dell'insorgere di atteggiamenti, movimenti e pratiche politiche che hanno messo in crisi il privilegio maschile (cap. 1 e 3). Per questa ragione, affermare la necessità di mitigare la rigidità con cui si guarda alle categorie di vittima e carnefice è da un lato fondamentale per considerare la rilevanza del condizionamento socio-culturale nel caso dell'abuso sessista, ma dall'altro rimane un'operazione delicata ed eticamente controversa.

numerose possibilità fornite dal profilo della ragazza di far entrare Stefania nel novero delle vittime ideali, Iacona tratteggia, attraverso la citazione di passaggi del diario della ragazza e delle dichiarazioni rilasciate agli inquirenti dalla sorella, un ritratto multidimensionale, denso di luci e ombre. Ecco quindi che Stefania è raccontata come vittima capace di identificare l'ex ragazzo come proprio carnefice affidandogli, nel diario, l'appellativo di Hannibal Lecter, in riferimento al sanguinario protagonista de *Il silenzio degli innocenti*. Nonostante la consapevolezza di essere "cavia" (142) in balia del desiderio di dominazione del suo fidanzato, Stefania si sottomette per cinque anni ad ogni tipo di violenza psicologica e carnale, fino al femmicidio, messo in atto quando la giovane decide di troncare la relazione. La chiara perseveranza dimostrata da Stefania nel voler continuare a far parte del gioco sadico di Lorenzini non dà adito a giudizi impliciti o espliciti da parte del giornalista, il quale non rinuncia a presentarla, con le parole della vicequestore Silvia Gentilini, come ragazza di "una consapevolezza, una lucidità agghiacciante" (134).

Come la rappresentazione scevra di idealizzazioni e al contempo di giudizi di Stefania Garattoni ha messo in luce, le vittime di Iacona sono presentate in quanto soggetti articolati in grado di mettere in crisi, in virtù della complessità che pertiene ad ogni persona, semplificazioni manichee e ruoli di genere. Non si assiste quindi, nel caso di *Se questi sono gli uomini*, alla riduzione del femminile – classificabile come altro in riferimento al posizionamento di genere dell'autore, oltre che in relazione alla prospettiva del discorso patriarcale – a *cliché* e, anche quando una rappresentazione stereotipica viene inizialmente suggerita, si assiste alla successiva decostruzione della stessa auspicata da Amossy e Heidingsfeld. Assenti risultano, anche a questo proposito, quei procedimenti di spettacolarizzazione eroticizzante che si è visto caratterizzare la

scrittura giornalistica periodica analizzata in questa parte e la precedentemente esaminata inchiesta di Fiorucci.

Nonostante ciò e malgrado sia evidente la volontà di Iacona di insistere sul profilo culturale del genere, non compaiono riferimenti a soggettività vittimarie che smentiscano esplicitamente la riconducibilità del discorso femmicidiario alla categoria di sesso. Nello specifico, tipologie femmicidiarie come quella che coinvolge donne transgender vengono estromesse dall'inchiesta di Iacona che, pur coprendo numerosi casi, appare interessata a fornire un quadro delle relazioni di potere esistenti all'interno della sola coppia eteronormativa tradizionale. L'assenza di tale riferimento esplicito non è compensata, sotto il profilo narrativo, da un chiaro abbandono dell'orizzonte dicotomico di genere il quale, coerentemente con gli intenti descrittivi del testo giornalistico, viene illustrato, analizzato e finanche criticato nella sua cristallizzazione stereotipica per invitare discorsivamente al rispetto delle differenze tra uomini e donne, ma non viene sottoposto al tentativo di un superamento capace di decostruire radicalmente le categorie di femminile e di maschile.

Quello che resta (2013) di Serena Maiorana

Quello che resta: storia di Stefania Noce, il femminicidio e i diritti delle donne nell'Italia d'oggi di Serena Maiorana è l'ultima tra le opere giornalistiche sul femminicidio analizzate in questa sede. Riconducibile al genere della biografia testimoniale in virtù della scelta operata dall'autrice di ricostruire la vicenda esistenziale della vittima – la stessa Stefania Noce del cui femmicidio si è analizzata la copertura su stampa periodica – attraverso le dichiarazioni di persone a lei vicine (Pickering-Iazzi 82), il testo di Maiorana è classificabile anche come lavoro d'inchiesta. Lo confermano lo stile chiaramente controinformativo e l'altrettanto netta volontà

dell'autrice di presentare al lettore un testo di approfondimento sulla questione del femminicidio. L'esigenza della controinformazione che guida l'opera è esplicitata solamente nella seconda metà del testo, a partire da una sezione intitolata "Il linguaggio" in cui compare una diretta critica del giornalismo *mainstream*, accusato di raccontare il femminicidio ricorrendo a *topoi* da romanzo rosa come passione, gelosia o romanticismo, e all'interno della quale si fa riferimento al metadiscorso sulla rappresentazione della violenza letale di genere menzionando le campagne di associazioni come *Giuliaglobalist* (pagina *web* di Gi.U.Li.A., https://giulia.globalist.it/) e del meno conosciuto collettivo *Un altro genere di comunicazione* (Maiorana 30-31). Più avanti, la critica della narrazione cronachistica torna a palesarsi in corrispondenza di un capitoletto dedicato alla sentenza con cui Gagliano è stato condannato all'ergastolo per omicidio premeditato e alla relativa copertura mediatica, persistente nel definire il femmicidio "raptus di gelosia".[117]

Malgrado la sua tardiva esplicitazione, un approccio controinformativo struttura l'opera di Maiorana da inizio libro estrinsecandosi nel cauto rispetto di un'etica in base alla quale è necessario evitare un approccio sensazionalistico, non venire meno al proprio dovere di cronaca e assumersi l'onere di non diffondere notizie errate capaci di urtare la sensibilità di famigliari e conoscenti della vittima (51). La presenza di tale impronta etica è rintracciabile nell'accuratezza con cui l'autrice utilizza le testimonianze da lei raccolte. Nel primo capitolo del libro, ad esempio, la giornalista traccia un ritratto di Stefania Noce facendo riferimento alle descrizioni fornite dai genitori e da un'amica, nonché riportando per intero un articolo intitolato "Ha ancora senso essere femministe?" che la stessa vittima aveva pubblicato nel giornale locale *La*

[117] 51. La sentenza citata da Maiorana è del 2013. A questo proposito è opportuno notare, come fatto da Gius e Lalli, che la tendenza ad adoperare l'espressione "raptus" è ancora attiva a un anno dall'introduzione nell'area *mainstream* del discorso femminista sulla violenza letale sessista e che solo successivamente si affievolirà in seguito al persistere delle campagne femministe sul tema.

Bussola. Ancora, nel secondo capitolo, i fatti che hanno portato alla morte della ragazza sono ricostruiti attraverso i resoconti forniti da amici e parenti: la relazione con Gagliano è raccontata sulla base delle parole dell'amica Serena, mentre le ore del femmicidio sono ripercorse tramite le esperienze della madre (la quale era in contatto telefonico con Noce e la nonna mentre il delitto si stava compiendo) e di una vicina che ha assistito ai fatti dal suo balcone. Laddove l'aderenza al dato di realtà garantita dalla testimonianza risulta scivolosa a causa del posizionamento della persona intervistata, l'autrice non esita ad intervenire esplicitando la relatività e al tempo stesso la necessità del proprio raccontare. È il caso delle dichiarazioni di Serena, interrotte da un paragrafo in cui Maiorana spiega come sia difficoltoso per i conoscenti narrare eventi dolorosi e come la stessa ricostruzione sia spesso condizionata dallo stato emotivo, oltre che dall'esigenza dell'analisi retrospettiva (19). Ciò non toglie che proprio il racconto sia considerato da Maiorana essenziale affinché emergano i dettagli della relazione violenta e che questi, spesso non riconosciuti dalle stesse vittime e comuni a varie storie di abuso tra partner, siano d'aiuto ad altre donne per identificare comportamenti pericolosi (19-20).

Al fine di riempire gli spazi narrativi lasciati scoperti dalle testimonianze, Maiorana sceglie di percorre due strade. Da una parte, in corrispondenza di eventi cardine della vicenda, l'autrice si limita a fornire un resoconto scevro di giudizi e slanci personalistici contenente le informazioni diffuse da inquirenti e giudici. È il caso del passaggio in cui si riferiscono, oltre che i particolari più tecnici dell'assassinio (arma e modalità utilizzate, causa del decesso), gli spostamenti di Gagliano prima, durante e dopo il duplice delitto (18; 25). Dall'altro lato, Maiorana inserisce, in corrispondenza dell'inizio del primo, del secondo e del quinto capitolo, degli spezzoni narrativi

romanzati costruiti su fatti documentabili ma densi di particolari di chiara origine creativa e, in generale, di modalità compositive d'impronta letteraria.

Il passaggio d'apertura, ad esempio, si basa sull'episodio, attestato, del soccorso prestato da Noce nei confronti di un giovane riverso a terra in piazza Duomo, a Catania. Iniziando con una presentazione dello scenario circostante in cui, lasciandosi andare a non pochi slanci lirici, si descrive un'atmosfera festante data dall'avvento della primavera e, con essa, del primo sole, l'autrice inserisce l'elemento destabilizzante dello svenimento dell'uomo e presuppone una reazione infastidita della gente, che decide di chiamare la polizia "per poi tornare a mangiare tranquilla il gelato" (Maiorana 8). A tale reazione si oppone una ragazza che insiste perché si chiami un'ambulanza e decide di dare le proprie generalità a sostegno della causa; in questo modo, con una chiara narrazione ad effetto, viene introdotta al lettore Stefania Noce. L'ovvia combinazione di elementi verificabili e di elementi inverificabili utilizzati per fornire un racconto d'impatto, viene esplicitata da Maiorana nella sezione subito successiva a quella d'apertura:

> E non sappiamo se in quel giorno, nella primavera dell'anno 2011, vicino ad un bar in pieno centro storico a Catania, ci fosse davvero tanto sole. Non sappiamo neanche quanta gente affollasse le strade. Sappiamo però che Stefania aiutò quel ragazzo. […] "Perché chiamate la polizia e non l'ambulanza?" Basta una frase e le persone riflettono. Basta una frase e le azioni cambiano. E con le azioni cambiano i fatti. In meglio. Non poteva che essere un giorno di sole. (8-9)

Oltre a venire informato del fatto che alcune delle narrazioni proposte dall'autrice consistono in una reinterpretazione del dato di realtà, il lettore è reso edotto, con questo paragrafo, del fatto che la ricostruzione creativa (o finzionale) è sempre subordinata ad

una presa di posizione etica: nonostante non sia possibile stabilire se effettivamente la giornata a cui si riferisce fosse soleggiata, il simbolo positivo e incoraggiante del sole è dichiaratamente usato per rendere conto della fiducia nella possibilità di un cambiamento socio-politico improntato alla solidarietà. Tale affermazione, inserita in un sottocapitolo che ha la funzione di introdurre il libro e che, come vedremo, contiene un'altra dichiarazione d'intenti, è fondamentale perché fornisce informazioni sul posizionamento dell'autrice e rende esplicita la responsabilità che la stessa si assume tentando di ricostruire la verità alla luce della propria etica.

È esattamente sulla base di questo principio che Maiorana ricorre, con chiaro piglio controinformativo, all'uso di strategie narrative precedentemente riscontrate nell'analisi del racconto della stampa periodica: la *suspense* e gli stilemi dell'horror. Il racconto a *suspense* ricorre a inizio del secondo capitolo quando l'autrice, prima impegnata a fornire una descrizione lirica di Licodia Eubea sotto la pioggia la mattina del femmicidio Noce, afferma "mancano poco meno di due ore all'irreparabile".[118] Come osservato da Pickering-Iazzi, la *suspense* è accresciuta dalla reiterazione dell'espressione "non lo sa", in riferimento alla prospettiva dei parenti, degli amici e della vittima stessa, ignari della tragedia che sta per compiersi (85). Il ricorso alla *suspense* in questo frangente è funzionale alla necessità di coinvolgere il lettore emotivamente sulla base di un esercizio morale che, in primo luogo, lo avvicini alla figura della vittima. In secondo luogo, la tensione ha lo scopo di indignare il ricevente in relazione all'azione del carnefice, la quale viene introdotta in corrispondenza della chiusura della struttura a *suspense*, come evidente nella seguente citazione: "Oggi, alle ore 10.00, Stefania sarà uccisa con dieci coltellate. L'arma del delitto avrà una lama

[118] 17. Chiara è la contrapposizione, la quale rispecchia i due opposti momenti di speranza e di dolore, tra questa e la descrizione di Catania soleggiata.

lunga 11 centimetri. Ad impugnarla, Loris Gagliano, assassino reo confesso." (Maiorana 18). Considerando la copertura su stampa periodica del caso Noce e la sopraccitata tendenza al *victim blaming* e alla deresponsabilizzazione del carnefice tipica delle prime rappresentazioni giornalistiche del femminicidio, il procedimento a *suspense* usato da Maiorana assume un significativo peso controinformativo. Eppure, in linea con la tendenza individuata nella rappresentazione periodica precedente (caso Noce) e successiva al *mainstreaming* del discorso sul femminicidio (caso Di Pietrantonio), la tensione narrativa implica il rafforzamento di un assetto retorico oppositivo tra le figure di vittima e carnefice.

Un richiamo alle modalità dell'horror è invece evidente in corrispondenza della testimonianza resa dalla vicina e dalla madre della vittima durante il femmicidio. Appoggiandosi alle dichiarazioni della prima in base alle quali del sangue colava dal balcone di Rosa Maiano (la madre di Noce) e alla ricostruzione della scena del delitto fornita dai carabinieri e dalla stessa Rosa, Maiorana scrive:

> Rosa, dopo aver ricevuto la telefonata di sua madre Gaetana è immediatamente rientrata a casa insieme ai carabinieri. E ha trovato l'inferno. Il sangue è ovunque. Nell'appartamento al pianterreno e all'ingresso, lungo il corridoio, in cucina, in salotto, sulle porte e sui mobili. Sono sporchi di sangue anche i gradini e le pareti delle scale che conducono al primo piano. Rosa e i carabinieri salgono di corsa e arrivano in cucina. A terra, ad un passo dalla porta che conduce al piccolo balconcino, c'è il corpo senza vita di Stefania, disteso a terra, a pancia in giù. Intorno a lei il sangue scorre verso il balcone, si unisce all'acqua piovana e cola giù sull'asfalto di via Cairoli. (24)

La scena insiste sul particolare del sangue, osservato come attraverso la prospettiva della madre della vittima. Si ricrea così una delle sensazioni proprie, secondo Carroll, dell'horror: il disgusto (*The Philosophy* 30) che si è più volte visto riprodotto nelle dichiarazioni e descrizioni della cronaca periodica occupatasi di femminciidio. L'effetto di distacco che, ancora con Carroll, è solitamente riconducibile all'utilizzo delle modalità horror viene tuttavia invalidato grazie al tentativo di Maiorana di mettere in comune, attraverso un'operazione simbolica, l'esperienza di violenza femminicida. Sul finire del passaggio citato, infatti, l'immagine poetica del sangue che tracima, assieme all'acqua, dal balcone dell'abitazione fino a toccare la strada cittadina è, come notato da Pickering-Iazzi, elemento attraverso il quale si esprime il nesso tra "la perdita traumatica dello spazio privato e famigliare a quella dello spazio pubblico e sociale" (85). In questa maniera, l'autrice sostituisce alla separazione tra evento raccontato e ricevente provocata dalle modalità del racconto giornalistico periodico qui analizzato una richiesta di coinvolgimento e un implicito richiamo alla valenza sociale dell'evento femmicidiario che corrisponde all'assimilazione del perturbante nel famigliare descritto da Iser nella sua teoria sul processo identificativo.

L'attitudine controinformativa che, come si è visto, informa l'opera di Maiorana si estrinseca anche nella prospettiva vittimocentrica che l'autrice ha scelto di assegnare al testo, opponendosi in questa maniera alla tendenza, evidente nella prima fase della rappresentazione del femminicidio nella stampa periodica, ad eclissare il punto di vista della donna uccisa. Tale operazione, perfettamente in linea con le teorie sul femminicidio nate esattamente per assegnare dignità terminologica all'esperienza della violenza sessista subita, è esplicitata a inizio libro, nel sottocapitolo eloquentemente intitolato "Stefania", in cui la giornalista chiarisce i suoi intenti scrivendo, in riferimento a Noce, "È lei la protagonista di questa storia. È per lei che è stato scritto

questo libro" (Maiorana 8). In questo senso, l'approccio controinformativo si arricchisce di un altro degli elementi caratteristici del lavoro giornalistico d'inchiesta, quello dell'approfondimento inteso, in *Quello che resta*, come spazio da dedicare, in un'operazione di resistenza interna al testo, alla ricomposizione di una soggettività annichilita dalla violenza femminicida. Non è un caso che Maiorana scelga di utilizzare prevalentemente testimonianze di parenti e amici della vittima, fonti che, come si è notato, veicolano una prospettiva vittimocentrica.

Ciò che ne deriva è un ritratto di Stefania Noce come "ragazza straordinaria" (55): studiosa, impegnata in politica per difendere la causa democratica e femminista e capace di distinguersi con la redazione di articoli – alcuni dei quali riportati per intero da Maiorana – pubblicati da testate locali, oltre che con il suo carattere eccezionalmente solare e generoso (8). La propensione a raffigurare la vittima come persona modello è quindi presente, a confermare la tendenza riscontrata anche nel racconto cronachistico a sostituire il *victim blaming* con l'idealizzazione, ma è controbilanciata dalla volontà, dichiarata, di non presentare Noce come eroina, bensì come "ragazza normale" (11). Tale operazione è portata avanti grazie alla giustapposizione di descrizioni che connotano la giovane come intellettuale impegnata, consapevole dei propri diritti di persona e di donna e di riferimenti ad un'esperienza di vittimizzazione che ripercorre le dinamiche tipiche del percorso femmicidiario.[119] Ecco quindi che la doppia caratterizzazione si palesa in corrispondenza del racconto dell'erezione di due targhe con cui sono state identificate una piazza e un'aula universitaria intitolate a Noce: "Piazza Stefania Noce, vittima di femminicidio" e "Aula Stefania Noce, femminista"

[119] Oltre alla riproduzione integrale dello scritto "Ha ancora senso essere femministe?" precedentemente citato, va menzionato l'inserimento, in un sottocapitolo in cui si collega la questione del femminicidio all'assegnazione alle donne di rigidi ruoli di genere, di frasi della stessa vittima (Maiorana 31-33). L'esemplarità della vittimizzazione di Noce è veicolata prevalentemente nella testimonianza di Serena, l'amica di Stefania che descrive il rapporto della vittima con il suo carnefice e dall'intervento esplicito della voce narrante della giornalista (19-20).

(47). L'accostamento di queste due opposte qualificazioni ha per risultato il riconoscimento della possibilità che la vittima si caratterizzi al contempo come oppressa e come portatrice di agentività, in un paradosso che implicitamente contesta il ricorso a una prospettiva binaria nella rappresentazione della donna.

Questo è valido per Stefania ma, per estensione, per ogni vittima di violenza di genere alle donne, dato l'obiettivo dell'autrice di fare di Noce un modello nella battaglia al femminicidio. Tale esigenza viene affermata nel capitolo conclusivo, dove si suggerisce l'idea di una comunanza tra le donne scese in piazza, durante una fiaccolata organizzata a Licodia Eubea un anno dopo la sua scomparsa, in ricordo di Noce e contro il femminicidio. Nello scrivere, all'interno dello spezzone lirico-descrittivo dedicato alla manifestazione, "Oggi siamo tutte Stefania. Con lei siamo state uccise. Con lei siamo nate di nuovo. Sempre insieme, dopo la vita e la morte, raccogliamo quello che resta, affinché nulla vada perduto" (46), Maiorana compie un'importante operazione: si fa veicolo, ponendosi lei stessa come testimone che ha partecipato ai fatti, del processo di condivisione che il femmicidio di Noce ha avviato. Attraverso un procedimento narrativo intersoggettivo segnalato dall'utilizzo della prima persona plurale, l'autrice si posiziona tra coloro che sono scese in piazza ed entra in comunicazione con le lettrici, elevando la figura di Noce a strumento memoriale di una lotta, quella contro la violenza letale sessista, che accomuna tutte le donne. Così facendo, Maiorana stimola il rispecchiamento delle lettrici.

È esattamente attraverso l'impiego di una dinamica narrativa intersoggettiva suggerita dalla plurivocità delle testimonianze e dalla frequente interlocuzione con un lettore a cui viene richiesto un lavoro immaginifico capace di emanciparsi dalla familiarità della propria esperienza di vita che il racconto di Maiorana, intrinsecamente problematico perché incentrato sulla ricostruzione della storia di vita di una donna non

più in grado di espletare la propria esigenza espressiva, risulta eticamente accurato. Nello specifico, l'etica dell'operazione giornalistica viene garantita non tanto dal riferimento, frequente ma spesso sostituito dall'inserimento di elementi inverificabili, a fatti documentati, bensì dal richiamo alla dimensione collettiva in cui la vicenda Noce assume consistenza e veridicità socio-politica. Tale riferimento, reso possibile dal posizionamento dell'autrice senza il quale la narrazione di Maiorana non si sarebbe potuta definire eticamente valida, è inoltre supportato dall'utilizzo di strategie narrative di derivazione letteraria. Il sentimento di collettività è infatti espresso dalla presenza di un elemento sensoriale che accomuna i partecipanti alla fiaccolata: l'odore di cera provocato dalla combustione delle candele (45). Lo stesso odore viene elevato, in una reiterazione descrittiva posizionata nella pagina successiva, a similitudine di marca quasi poetica attraverso la quale la narratrice rende conto del pubblico sentimento di mestizia che si trasforma in potenza:

> Così questa marcia sommessa, l'odore di cera che adesso prende alla gola, la fuliggine che pizzica gli occhi e persino l'aria gelata, appaiono quasi come un antidoto. Si chiama 'sublimazione' e si dice dell'orrore che diventa insegnamento, del dolore che diventa forza. (47)

Più avanti, la stessa operazione intersoggettiva è garantita dalla reiterazione dell'espressione che dà il titolo al libro, "quello che resta", in conclusione della narrazione della storia di Stefania Noce, dove l'autrice si interroga sul lascito della vicenda stessa. Dopo aver elencato una serie di ambiti sui quali è possibile adoperarsi per fronteggiare il fenomeno della violenza letale di genere tra i quali compare quello dell'assegnazione automatica del genere in base al sesso – "Quello che resta è il blu per i maschietti e il rosa per le femminucce" (48) – l'autrice si rivolge direttamente ai lettori con una frase che apre il finale del libro alla possibilità dell'intervento socio-politico:

"Quello che resta sono le ultime pagine di questo libro e ciò che deciderete di fare al momento in cui avrete finito di leggerlo" (49). Anche in questo caso, il ricorso a un procedimento retorico generalmente impiegato in area letteraria come la reiterazione e la scelta di un finale capace di aprirsi, approssimandosi al procedimento descritto da Eco nella sua riflessione sull'opera aperta programmatica, all'eventualità di numerose soluzioni, corrobora il dialogo tra narratrice e ricevente contribuendo all'ampiamento dell'orizzonte morale di quest'ultimo attraverso la messa in crisi degli stereotipi. Nel caso specifico appena menzionato la reiterazione rimanda alle modalità tipiche della composizione poetica, genere per sua natura evocativo in cui l'interpretazione del lettore risulta centrale a cui Maiorana fa frequente richiamo implicito (si vedano gli inserti lirico-descrittivi menzionati sopra) e in cui Eco ha individuato l'esempio supremo di aderenza alla dimensione estetica – e quindi aperta – della lingua (*Opera aperta* 83-84). Tale riferimento è confermato anche dall'accostamento allo spezzone testuale di una lirica del poeta di Licodia Eubea Giacomo Coniglione (Maiorana 49).

Seppur prevalentemente funzionale al coinvolgimento delle lettrici, l'intersoggettività in *Quello che resta* non interessa esclusivamente il genere femminile e si apre a una più generale interlocuzione con tutti i riceventi del testo, i quali vengono in più occasioni chiamati in causa. La prima occorrenza di tale pratica è ravvisabile in corrispondenza della descrizione di un'istallazione artistica organizzata a Enna consistente nell'esposizione, sul lastricato di una piazza cittadina, di paia di scarpe poste a ricordare ognuno una donna uccisa in Italia nel quadriennio 2008-2012.[120] Maiorana commenta la distesa di scarpe riferendo la sensazione provata attraversandole:

[120] L'iniziativa, la quale si è rapidamente diffusa su tutto il territorio italiano con l'emergere del discorso *mainstream* sul femminicidio, trae origine dall'istallazione artistica Zapatos Rojos, ideata da Elina Chauvet e per la prima volta esposta a Ciudad Juárez il 20 agosto 2009. Sul tema si consulti Guerisoli 163-224.

> Queste scarpe mettono i brividi e, come fantasmi, paiono dire: "Guardateci, noi eravamo vive e oggi siamo morte. La sentite la paura? Lo sentite lo sgomento? Si chiama lutto, assenza, perdita. Siete davvero certi che le nostre storie non vi riguardino? E voi adesso dove andate? Dove correte? E soprattutto, perché non cercate una soluzione?". (28)

Il sentimento di partecipazione alla tragedia della violenza femminicida che, come sostenuto da Guerisoli, è il principale intento del modello di istallazioni "Scarpette rosse" su cui l'esposizione di Enna è plasmata (163-164), viene riproposto nel testo scritto al fine di sollecitare il coinvolgimento emotivo e attivo di chi legge.

Nonostante i numerosi lati pregevoli, è rintracciabile, in *Quello che resta*, una prospettiva tendenzialmente vittimocentrica dell'opera che lascia poco spazio alla descrizione del carnefice, il quale è inquadrato in una rappresentazione dettagliata solo attraverso la testimonianza dell'amica di Noce, Serena. Gagliano è presentato, in maniera simile a quanto riscontrato nella narrazione giornalistica periodica, come soggetto "cupo", "taciturno, lunatico, a tratti schivo" (Maiorana 20), contrapposto a una Noce "brillante, socievole, sempre piena d'entusiasmo" (20), a riprodurre la pratica della raffigurazione oppositiva tra vittima e carnefice. Malgrado la presenza di questa tendenza, non si insiste, come di frequente accade in ambito cronachistico, sulla supposta devianza dell'assassino, il quale appare come mero esecutore di un'attitudine culturale pervasiva messa in evidenza nei capitoli 3 e 4 dedicati alla questione del femminicidio in Italia e, in particolare, alle sue implicazioni socio-simboliche. In tal senso, se la responsabilità del singolo femmicidio è da imputare a Gagliano, non è a lui solo o ai soli carnefici che può essere ricondotta la persistenza del femminicidio, fenomeno per il quale è necessaria, come affermato da Maiorana in riferimento al rapporto stilato dall'inviata ONU Rashida Manjoo, una denuncia dell'immobilismo

istituzionale e della complicità dell'intera società civile (41). Ecco quindi che, come è cruciale condividere il dolore, altrettanto importante è esercitarsi alla "condivisione della colpa" (41) attraverso il ridimensionamento, sulla linea delle tendenze discorsive tipiche del contesto italiano, del valore della condanna individuale e la rivalutazione del ruolo svolto dalla collettività.

La presente disamina della narrazione del fenomeno femminicidiario in ambito giornalistico ha messo in luce l'interdipendenza esistente tra il piano discorsivo teorico e quello più propriamente giornalistico, evidenziando in particolare la capacità del dibattito generale di influenzare, anche attraverso la produzione di un metadiscorso relativo alla revisione delle stesse modalità raffigurative, la descrizione giornalistica periodica e d'inchiesta. Nello specifico, con l'analisi condotta si è ravvisato un significativo cambiamento nella rappresentazione periodica tra 2011, l'anno del caso Noce, e il 2016, l'anno del caso Di Pietrantonio, imputabile all'ingresso del discorso e metadiscorso femminista nell'area *mainstream*. Lo stesso limite discorsivo e le ambiguità della discussione sul femminicidio si riflettono sul processo di *mainstreaming*, come evidente nel trattamento affidato alla questione sesso-genere negli articoli di cronaca periodica qui considerati. I giornalisti occupatisi del caso Di Pietrantonio, in particolare, accolgono soprattutto le parti più direttamente popolarizzabili del discorso sulla violenza letale di genere e quelle che, garantendo il persistere di una struttura retorica oppositiva, evitano di mettere in discussione la rigida dicotomizzazione di genere che alimenta l'abuso sessista stesso. Ne è esempio il perdurare della rappresentazione polarizzata di vittima e carnefice, tecnica che, nonostante ristabilisca l'effettiva gerarchia imposta dalla violenza evitando di attingere a tecniche di deresponsabilizzazione dell'assassino e di colpevolizzazione dell'uccisa,

finisce per dipingere le due parti in causa ricorrendo alla problematica dicotomia vittima ideale *versus* carnefice mostro/deviato. Un ricorrente uso di tecniche narrative di origine letteraria e di procedimenti narratologici riconducibili alla letteratura di genere (in particolare poliziesca e horror) è stato poi individuato e ricondotto al rafforzamento di una rappresentazione stereotipica e polarizzante. Nonostante la presenza di rudimentali riferimenti all'utilizzo estetico della lingua associato da Eco ad una forma di apertura implicita dell'opera, le stesse tecniche letterarie contribuiscono, negli articoli di cronaca periodica qui considerati e nel testo d'inchiesta di Fiorucci, ad occultare il posizionamento dello scrivente e l'oggettività del narrato nonché ad inibire l'identificazione del lettore.

Di converso, la rappresentazione giornalistica d'inchiesta qui analizzata si dimostra, in alcuni casi, in grado di oltrepassare, grazie al suo approccio controinformativo e alla sua propensione all'approfondimento, gran parte delle semplificazioni condotte dalla stampa periodica. Fondamentale, in questo senso, risulta l'approccio intersoggettivo che, garantendo la partecipazione del lettore al processo narrativo contrasta la tendenza alla spettacolarizzazione e insiste sulla pervasività o sistemicità del fenomeno femminicidiario. Ciò avviene nonostante non si riproduca la tecnica letteraria dell'omissione suggerita da Iser, a dimostrazione delle potenzialità del discorso giornalistico di ricorrere a processi di ibridazione con il letterario senza snaturare totalmente la propria deontologia. La stessa tecnica narrativa aperta dell'intersoggettività guida, attraverso il ricorso alla dimensione plurivocale della testimonianza presente nelle inchieste di Iacona e Maiorana, al rispetto della complessità della soggettività vittimaria e suggerisce, nel caso della prima, il riconoscimento dell'alterità del femminicida come mistificazione socio-culturale scaturita dal rifiuto di ripensare la categoria di mascolinità al di là del principio di

dominazione. Se si esclude l'uso tradizionale e chiuso della formula della *suspense* nel testo di Maiorana (non a caso utilizzata per supportare la dicotomizzazione vittima-carnefice), in *Se questi sono gli uomini* e *Quello che resta* è prevalentemente il ricorso a tecniche narrative vicine alla modalità compositiva letteraria che aprono al coinvolgimento attivo del lettore (in particolare, la soggettivizzazione del narrato in entrambi i testi e l'uso di procedimenti retorici di matrice poetica nell'opera dedicata a Noce) a produrre una narrazione non stereotipica e posizionata capace di mettere in discussione la presunta obiettività del racconto pur conservando il proprio intento veritativo. Nonostante gli avanzamenti imputabili anche all'uso di una dinamica narrativa intersoggettiva, alcune delle criticità individuate nel discorso teorico sul femminicidio permangono; è il caso dell'approccio eterosessista che informa l'inchiesta di Iacona e della persistenza di una netta polarizzazione tra le figure di vittima-donna e carnefice-uomo che interessa il testo di Maiorana.

III PARTE – FEMMINICIDIO E RAPPRESENTAZIONI LETTERARIE

L'ibridazione delle tecniche redazionali definibili come giornalistiche con quelle letterarie che ha contribuito, in epoche recenti, alla massiccia diffusione della precedentemente menzionata faction fa il paio con una sempre più spiccata tendenza della letteratura a includere al suo interno riferimenti espliciti e impliciti alle modalità della ricerca giornalistica. Se è vero che, come si è rapidamente visto disquisendo di reportage narrativo, il Novecento italiano ha fornito numerosi esempi di scrittori impegnati sia nel settore del giornalismo che in quello letterario, è soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso che la critica ha ravvisato nella produzione narrativa letteraria della penisola un sempre più frequente richiamo alle pratiche dell'indagine diretta e dell'approccio testimoniale.[121] Quello che è stato definito, seppur in maniera controversa, "ritorno alla realtà" della narrativa italiana ha gettato luce sui chiari meccanismi di interdipendenza che regolano la composizione letteraria e giornalistica italiana coeva e messo in discussione la rigidità della distinzione tra le due metodologie redazionali.[122] Tale propensione verrà ribadita e analizzata in relazione al tema del femminicidio nella prima sezione di questa parte ma non esclude, come ha sostenuto Palumbo Mosca, che il racconto del reale messo in atto per parte letteraria conservi delle specificità legate alla "tensione prettamente romanzesca al

[121] Converrà qui menzionare l'impegno nei due settori che ha caratterizzato numerose autrici italiane, da Sibilla Aleramo (1876-1960) e Anna Franchi (1867-1954), di cui si discuterà oltre, passando per Matilde Serao (1856-1927), fino a giungere a Dacia Maraini (1936 -) e Oriana Fallaci (1929-2006). Sul tema si consulti Forni; M. Olivieri.

[122] Il riferimento va a un numero speciale dedicato al tema dall'influente rivista *Allegoria*, intitolato "Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno", curato da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani (2008).

raggiungimento di una verità umana" che vada "al di là di ogni proposito di aderenza alla cronaca" ("Oltre l'idea di realismo" 35).

Quali sono, però, le specificità della composizione letteraria? Secondo quanto ipotizzato dal critico letterario Raffaele Donnarumma, "ciò che identifica la letteratura non è la sua pretesa di verità, ma più modestamente, il suo porsi fuori dal campo del verificabile" ("Angosce" 30). Detto in altre parole, l'approccio letterario si distingue da quello giornalistico perché pone al centro della propria pratica la rappresentazione di dinamiche, fenomeni o eventi che non possono essere comprovati. Alberto Casadei, dal canto suo, ha sostenuto come la letteratura agisca sulla dimensione del possibile e, in questo senso, apra a spazi governati da un'etica capace di trascendere la relazione diretta con il dato di realtà immaginando nuove e differenti eventualità (119-120).

È tenendo a mente le questioni finora esposte, nonché le implicazioni che le stesse hanno nella rappresentazione di un fenomeno delicato da maneggiare a livello rappresentativo e denso di rimandi simbolici come quello femminicidiario, che in questa trattazione si è deciso di distinguere l'analisi delle narrazioni giornalistiche dall'esegesi di quelle letterarie. Prescindendo dal posizionamento dell'autore come giornalista o letterato, la scelta di assegnare le opere a questa terza parte è stata condotta sulla base della presenza, nei testi, dell'utilizzo di tecniche che attestino la tendenza della narrazione a sondare in maniera sistematica (anche se non necessariamente dichiarata) il campo dell'inverificabile e del possibile riconosciuti da Donnarumma e Casadei come aree dell'agire letterario. Nonostante lo studio fin qui effettuato abbia riscontrato la presenza in testi giornalistici di numerosi espedienti narratologici di derivazione letteraria e nonostante un approccio improntato all'etica documentale giornalistica sia caratteristico di molte opere analizzate in questa sezione, i lavori qui considerati si distinguono per una narrazione in cui strategie retoriche che aprono alla

dimensione dell'inverificabile e del possibile risultano costanti e costitutive del racconto.[123] Si pensi, ad esempio, a *Fiore… come me* (2013), opera ibrida in cui l'autrice Giuliana Covella si serve, per ognuno dei racconti inclusi nella raccolta, di una prospettiva narratologica che coincide con quella della deceduta, oltrepassando così gli steccati della scrittura realistica e l'intento prettamente testimoniale della narrazione giornalistica.[124]

L'esegesi delle opere qui proposta è frutto di una selezione delle pubblicazioni letterarie italiane che, dal 2012 ad oggi, mettono al centro della loro operazione il tema del femminicidio. A seguito della consultazione dei romanzi e delle raccolte di racconti dedicati alla questione femminicidiaria dopo il *mainstreaming* del discorso femminista si è deciso, data l'ampiezza del campo, di limitare l'analisi dettagliata a testi considerati esemplificativi delle tendenze generali e a narrazioni che potessero mettersi in dialogo con le domande di ricerca della presente trattazione, oltre che con le narrazioni giornalistiche precedentemente indagate. In particolare, si è ravvisata una propensione a costituirsi come ri-scritture di narrazioni precedenti e/o a inquadrarsi nel perimetro della cosiddetta letteratura di genere. Su queste due tendenze – le quali non si escludono a vicenda ma a volte si intersecano – si è scelto di modellare la suddivisione di questa terza parte.[125] Tale suddivisione risulterà funzionale a indagare da una parte la capacità

[123] La dimensione dell'inverificabile è risultata essere presente anche nei lavori di Iacona e Maiorana, se si considera la narrazione soggettiva dei testi e, nel caso di *Quello che resta*, l'inserimento di spezzoni narrativi in cui la creatività della giornalista si accompagna all'esposizione di eventi documentati. Nel complesso, tuttavia, questi elementi non risultano intaccare l'approccio prevalentemente informativo delle due opere. La dimensione letteraria del possibile, di converso, non risulta essere praticata in ambito giornalistico, neanche nei testi di Iacona e Maiorana che, pur aprendo, sul finale, alla possibilità di un cambiamento, sono guidati da un approccio descrittivo piuttosto che immaginifico capace di ridisegnare i confini narrativi della vicenda femminicidiaria.

[124] La suddivisione qui adottata non è l'unica possibile. *Fiore… come me*, ad esempio, è stato considerato da Pickering-Iazzi, la quale ha preferito una classificazione per genere nel suo saggio sulla biografia testimoniale sul tema del femminicidio, nella stessa categoria di *Quello che resta* di Maiorana (87-92).

[125] Come si avrà modo di appurare in seguito, la maggior parte delle ri-scritture sono anche racconti che fanno appello alle formule dei generi letterari; di converso, alcune opere qui analizzate per i loro riferimenti alle convenzioni generiche si costituiscono anche come ri-scritture.

dei testi di inserirsi nel discorso sul femminicidio ricorrendo a una pratica, quella della ri-scrittura, tradizionalmente usata dalla letteratura femminista per contestare narrazioni eticamente compromesse con il patriarcato e dall'altra l'abilità delle opere di incidere nel discorso facendo appello a generi che hanno goduto di una discreta popolarità – il poliziesco, il noir e, in misura minore, l'horror – e ai quali anche la narrazione giornalistica in questa sede esaminata ha attinto per stimolare l'attenzione del lettore. Tendenzialmente, si è scelto di analizzare un'opera per ognuna delle specifiche categorie tematiche o generiche affrontate (ri-scrittura della storia, ri-scrittura del mito, horror) ma si sono selezionate due opere per quanto riguarda le categorie (ri-scrittura della cronaca, poliziesco e noir) più produttive a livello di numero di pubblicazioni esistenti.

L'interpretazione dei romanzi e delle raccolte di racconti selezionati verrà preceduta dall'analisi di testi del Novecento italiano e del nuovo millennio sul tema della violenza di genere alle donne tramite cui rendere conto dei prodromi letterari del discorso letterario sul femminicidio. L'esegesi delle opere considerate, invece, sarà condotta tenendo conto delle questioni tematico-stilistiche sollevate nel corso dell'analisi delle narrazioni giornalistiche per cercare di rispondere ai quesiti di ricerca che guidano questo studio. In particolare si tenterà di verificare se, come originalmente ipotizzato, la letteratura possa considerarsi strumento utile per il contrasto discorsivo alla violenza simbolica che legittima il femminicidio. A tale proposito, si indagherà la relazione dei testi considerati con il discorso e il metadiscorso femminista, la loro propensione a superarne o a confermarne il limite discorsivo, nonché la connessa capacità delle opere di descrivere e al contempo decostruire discorsivamente le gerarchie di genere su cui poggia il fenomeno femminicidiario. Accanto a un'indagine di ordine tematico si condurrà uno studio sullo stile al fine di comprendere se e in che

modo i lavori considerati si mettano in dialogo con il lettore, stimolandone il processo di identificazione.

CAPITOLO 5 – Ri-scritture. La narrazione letteraria del femminicidio come ri-visitazione di cronaca, storia e mito

Ri-scrittura e violenza di genere alle donne

Lo scopo di questa sezione coincide con l'analizzare il contributo apportato al discorso sulla violenza letale di genere da opere letterarie che si propongono di ri-scrivere precedenti narrazioni o eventi femminicidiari. Non è un caso che tale analisi sia collocata quanto più possibile in prossimità del capitolo in cui vengono analizzate le rappresentazioni del femminicidio svolte nell'ambito del cosiddetto giornalismo d'inchiesta. Pur non smentendo le riflessioni sulle specificità della narrazione letteraria esposte nell'introduzione a questa terza parte e la sussistenza di una distinzione tra i testi analizzati sulla base della quale si è scelto, in questa trattazione, di imporre una netta divisione tra ambito giornalistico e ambito letterario, è infatti necessario riconoscere come la maggioranza delle pubblicazioni esaminate in questa sezione sia il frutto di un'operazione simile a quella dei testi indagati sul finire del precedente capitolo: la ri-narrazione di episodi già raccontati in ambito cronachistico e/o storico. È il caso di *Fiore... come me* (2013), della scrittrice e giornalista Giuliana Covella, la cui redazione risponde, come scrive nell'introduzione al libro Paolo Siani, alla necessità di superare la sbrigatività con cui la narrazione giornalistica periodica tende a occuparsi dei singoli casi di femmicidio, determinandone non solamente la repentina caduta nell'oblio, ma anche la normalizzazione (13). Oppure di *Nessuna più* (2013), opera collettanea che nasce dalla volontà, dichiarata in prefazione dalla curatrice Marilù Oliva, di denunciare il fenomeno della violenza letale di genere raccontando storie già frequentate dalla cronaca nel tentativo di superare l'approccio narrativo scandalistico

spesso seguito da quest'ultima.[126] Sul celebre caso di cronaca del delitto del Circeo (1975) si basa, infine, *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati, massiccia e dettagliata opera di autofiction in cui l'autore si cimenta in una complessa operazione di ri-scrittura tesa a inquadrare l'evento nel contesto socio-culturale vissuto dalla borghesia romana a metà anni Settanta. In ognuno dei tre testi appena menzionati sono quindi presenti (seppur non equamente distribuite) le due tensioni precedentemente descritte come connaturate al giornalismo d'inchiesta: la tensione all'approfondimento e/o quella alla controinformazione.

Per certi aspetti differente è il caso del quarto testo analizzato in questa sezione, *Padreterno* di Caterina Serra, il quale non intrattiene un dialogo con eventi reali precedentemente raccontati dalla cronaca e propone una narrazione che, convenzionalmente, si definirebbe come completamente finzionale. Eppure il romanzo si costituisce, in maniera non dissimile rispetto ai lavori sopra menzionati, come ri-scrittura, trattandosi di una rivisitazione letteraria delle vicende mitologiche di Aristeo.[127] È il concetto di ri-scrittura, quindi, a guidare la selezione delle opere analizzate in questa sezione in quanto capace di rendere conto della propensione riscontrabile in molti prodotti letterari contemporanei sul femminicidio a presentarsi

[126] "Del perché" 10-11. Altri testi sul tema che si presentano come ri-narrazioni di racconti giornalistici sono *L'amore rubato* (2012) di Dacia Maraini, in cui le otto storie sono tratte da casi di cronaca nera accaduti in Italia e *Rosaria, detta Priscilla, e le altre* (2015) di Maria Concetta Preta, in cui accanto a racconti finzionali sulla violenza di genere alle donne, vengono inserite rivisitazioni letterarie di tre fatti di cronaca (le uccisioni di Liviana Rossi, Francesca Alinovi e Melania Rea). Se nel caso del testo di Maraini la presenza di racconti non prettamente riconducibili alla dinamica femminicidiaria ha inibito l'inclusione nell'analisi, nel caso dell'opera di Preta l'inclusione di racconti esclusivamente finzionali ha funto da deterrente.

[127] *Padreterno* di Serra non è l'unico esempio di ri-scrittura di eventi religioso-mitologici presente nel panorama editoriale italiano sul tema della violenza femminicida. Va in particolare menzionato *Undicesimo comandamento* (2011) di Elena Mearini, opera in prosa poetica che, facendo costante riferimento alla simbologia cristiana della croce e al principio del sacrificio, narra le vicissitudini di una donna intrappolata in una relazione violenta la quale riesce a liberarsi dal giogo dei maltrattamenti uccidendo il compagno. Il testo di Mearini, nonostante ben descriva le dinamiche che caratterizzano la "living death" teorizzata da Shaloub-Kevorkian e possa quindi essere valutato come libro sul tema del femminicidio, non è analizzato in questa sede in quanto pubblicato un anno prima del 2012, anno che funge da discrimine per la selezione di opere letterarie in questa tesi.

come spazi aperti alla rinegoziazione e alla decostruzione di narrazioni già consolidate nella memoria individuale e/o collettiva. In maniera simile a quanto registrato nel caso del giornalismo d'inchiesta, tale tendenza può essere ricondotta all'incidenza delle critiche della rappresentazione mediatica della violenza letale di genere veicolate dal metadiscorso sul femminicidio, come l'analisi dei singoli testi che prendono spunto dal dato cronachistico avrà modo di mettere in luce. Più in generale, tuttavia la ri-scrittura è, lo ha ben sottolineato Liedeke Plate, una pratica femminista tramite cui le donne sono state capaci di appropriarsi di storie e fatti al fine di espletare una necessità al contempo memoriale e trasformativa.[128] In particolare, la ri-scrittura ha la funzione di collocare la donna all'interno dei meccanismi di produzione della memoria culturale e, conseguentemente, di presentarla in quanto soggettività costruttrice di narrazioni alternative capaci di contrastare il monologismo patriarcale, secondo il modello suggerito da Adrienne Rich con l'elaborazione dell'idea di "re-visione" femminista.[129]

In ambito italiano, così come nel contesto anglofono a cui Plate fa riferimento, l'atto della ri-scrittura ha contrassegnato l'azione dei movimenti femministi, non solamente nell'area letteraria. Il rimaneggiamento della narrazione giornalistica sulla violenza di genere alle donne è, ad esempio, costitutivo della pratica femminista della penisola già dagli anni Settanta, quando in seguito al precedentemente menzionato delitto del Circeo – evento a partire dal quale il tema dello stupro assurge a questione pubblica di carattere politico (Mandolini, "Beyond Rape" 428-429) – alcuni gruppi femministi si dedicano alla critica esplicita della copertura giornalistica di episodi di

[128] 7-8. Si ricorre qui al concetto di "appropriation" definito da Julie Sanders come pratica di revisione testuale spesso in uso tra soggettività socialmente marginalizzate caratterizzata da un approccio sovversivo e necessariamente critico rispetto al testo di riferimento (8-9).
[129] Plate 5-6. Nel concetto di "re-visione", elaborato dalla poetessa statunitense in un articolo del 1972 intitolato "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", la ri-lettura e ri-scrittura di testi patriarcali è considerata, non a caso, alla stregua di un atto di sopravvivenza per la soggettività femminile (18).

violenza carnale.[130] È in quegli anni, infatti, che si registrano alcuni esperimenti di ri-narrazione cronachistica, come dimostrato, tra altri esempi, dalla pubblicazione del volume di Maria Adele Teodori *Le violentate* (1977), all'interno del quale l'autrice ricostruisce secondo una prospettiva femminista la cronaca di due episodi di violenza sessuale (il massacro del Circeo; uno stupro avvenuto a Verona nel 1976) e delle annesse propaggini processuali e di protesta.[131] Degno di nota, all'interno del ricco testo di Teodori in cui le ri-scritture di cronaca occupano solamente la parte iniziale del volume per lasciare poi spazio a capitoli informativi o di commento comprensivi di interviste e finanche di spezzoni giornalistici, è poi l'utilizzo pionieristico del termine "femminicidio", posto a titolazione di una sezione in cui si discute di crimini contro le donne commessi in ambito internazionale.[132]

L'imperativo del ri-scrivere la storia considerando la partecipazione delle spesso dimenticate soggettività femminili e contrastando la selezione dei fatti messa in campo dalla storiografia patriarcale tradizionale è caratteristico della pratica femminista italiana dal finire degli anni Settanta, anni a cui risale la pubblicazione dei testi *La Resistenza taciuta* (1976), in cui le autrici Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina analizzavano la partecipazione alla guerra partigiana di alcune donne piemontesi, e *La signora del gioco* (1976) di Luisa Muraro, opera che reinterpretava la caccia alle streghe del Seicento. Con l'introduzione nella penisola delle teorie sulla storiografia femminista elaborate in area anglofona da storiche come Natalie Zemon-

[130] Un esempio di contestazione diretta della narrazione mediatica sul massacro del Circeo è presente nella rivista femminista *Sottosopra*, la quale nel numero del marzo 1976 dedica alla faccenda un articolo firmato dal Collettivo Femminista milanese di via Cherubini dal titolo "La violenza dell'uomo sulla donna è di per sé un fatto politico". Nel pezzo, si sostiene la necessità di opporsi alla retorica avallata dalla copertura mediatica secondo cui la violenza di classe sarebbe più rilevante rispetto a quella di genere (Collettivo Femminista).
[131] 17-46. Un altro esempio di ri-narrazione può essere rintracciato all'interno della rivista femminista *Effe*, in corrispondenza del numero del febbraio 1975 in cui compare la ri-scrittura di un episodio di cronaca nera con al centro quello che oggi verrebbe definito tentato femmicidio ("Notizie del mese").
[132] 135. Si tratta forse della prima attestazione del termine in ambito italiano.

Davis negli anni Ottanta si assistette poi all'emergere di un dibattito storiografico femminista anche in Italia, dibattito che condizionò la crescente produzione di romanzi storici da parte di autrici donne.[133]

La stessa tendenza alla ri-scrittura può essere poi riscontrata nell'ambito dei riferimenti del pensiero femminista italiano all'area della produzione culturale mitologica. Va a questo proposito citato il lavoro del collettivo veronese Diotima e, in particolare, quello della filosofa Adriana Cavarero, autrice del volumetto *Nonostante Platone* (1990), in cui le vicissitudini di donne tratte dal catino della mitologia classica vengono re-interpretate in chiave femminista al fine di "'restaurare' un ordine simbolico femminile cancellato da millenni" (20). Anche in questo caso, l'attività di Diotima è seguita a quella intrapresa da alcune pensatrici femministe a livello internazionale, soprattutto in Francia. Tra queste vale la pena ricordare Monique Wittig, che con *Les Guérillères* (1969) ha proposto una rivisitazione dell'*Iliade* omerica in chiave lesbica, la Luce Irigaray che in *Speculum. D'autre femme* (1974) si è cimentata con una ri-scrittura del mito della caverna platoniano ed Hélène Cixous che, a partire da *Le rire de la Méduse* (1975) ha intrapreso un percorso di riscatto del mito classico appoggiandovisi in maniera critica per sviluppare una filosofia e una letteratura femminista.[134]

---

[133] Lazzaro-Weis, *From Margins* 121-122. Vale la pena menzionare che le teorie di storiografia femminista sviluppatesi nel mondo anglofono a cavallo degli anni Ottanta si diffusero successivamente all'introduzione, da parte dei movimenti femministi americani, del termine "Herstory", concetto che, servendosi di un gioco di parole proprio della lingua inglese, intendeva mettere in luce l'androcentrismo della storiografia tradizionale (*history*) e la conseguente necessità di fornire narrazioni di eventi del passato che si servano di una prospettiva femminile. La nozione di "Herstory" si è temporalmente e spazialmente diffusa fino ad approdare anche nel contesto italiano, dove il termine è stato impiegato da Archivia – l'archivio della Casa internazionale delle donne di Roma – per denominare un progetto di mappatura dei gruppi e dei collettivi femministi a Roma e nel Lazio dagli anni Settanta a oggi. Si consulti, a questo proposito, http://www.herstory.it/ (ultimo accesso 16/10/2018) Per approfondimento sulla discussione storiografica femminista in Italia si rimanda all'opera di Paola Di Cori. In merito al romanzo storico femminista dagli anni Ottanta si consultino De Giovanni 105-110; Lazzaro-Weis, *From Margins* 123-157.

[134] Come sostenuto da Vanda Zajko e Miriam Leonard, le posizioni di Wittig, Irigaray e Cixous in relazione alla mitologia non sono sovrapponibili, pur non escludendosi a vicenda. In particolare, Wittig e Irigaray considerano il mito come prodotto della civiltà fallogocentrica e come strumento utilizzato per

La riscrittura della cronaca, della storia e del mito sono poi, oltre che attività cruciali nella pratica femminista italiana generale, tendenze caratteristiche nella narrativa italiana del Novecento che si è occupata di violenza di genere alle donne. Sulla rivisitazione di storie e cronache sia personali che collettive in cui compaiono episodi di sopruso sessista si incentrano numerose opere della tradizione novecentesca, a partire da *Avanti il divorzio* (1902) di Franchi e *Una donna* (1906) di Aleramo, testi che si contendono il primato di romanzo femminista italiano.[135] Problematiche autobiografie e al contempo romanzi di formazione corrispondenti al modello del "Novel of Awakening" delineato da Susan Rosowski e ripreso da Felski, i lavori di Franchi e Aleramo si costituiscono come riformulazioni in chiave letteraria del percorso esistenziale delle autrici e in particolare della loro traiettoria emancipatoria di allontanamento dalle vessazioni impartite sulla donna all'interno dell'istituzione matrimoniale primonovecentesca.[136] In questo senso, i due testi non sono considerabili ri-scritture di precedenti costruzioni narrative storiografiche o giornalistiche, ma possono, più ampiamente, essere letti come racconti che propongono storie e cronache di vita capaci di opporsi alla "versione dei fatti" ufficialmente proposta da autorità e da istituzioni (nel caso specifico la legge e la famiglia) patriarcali.[137] Come la critica ha ampiamente notato, sia *Avanti il divorzio* che *Una donna* intrattengono un rapporto

giustificare le gerarchie patriarcali, mentre Cixous si relaziona al mito come spazio creativo sul quale il pensiero femminista può lavorare per recuperare modelli di soggettività femminile (Zajko e Leonard 2-7; 17). Considerando questa distinzione, l'approccio di Cavarero può essere valutato come sintesi tra le due posizioni. Se da una parte, infatti, la filosofa italiana reputa il mito risorsa da cui la costruzione simbolica patriarcale ha attinto al fine di validare l'idea della centralità maschile, dall'altra attinge dal mito per mettere in atto un processo di ri-simbolizzazione femminista (Cavarero 13-14).

[135] *Una donna* è stato considerato a lungo primo romanzo femminista italiano (Gallucci 371; Nozzoli 36; Polselli 102-103; Wood, *Italian Women's Writing* 75). Tale primato è stato di recente messo in crisi da Cristina Gragnani, la quale ha attribuito all'opera di Franchi il merito di aver per primo rifiutato l'ideologia patriarcale dominante (112-113).

[136] Sul "Novel of Awakening", tipologia del *Bildungsroman* tradizionalmente frequentata da autrici donne in cui la protagonista femminile descrive il proprio tragitto di liberazione dal giogo patriarcale, si veda Rosowski; Felski 127-142.

[137] Sul romanzo di Franchi si consultino Gragnani e Wood, "Intersections"; su quello di Aleramo si vedano a titolo esemplificativo Bassanese; Chemotti; Forti-Lewis; Gallucci; Jacobs; Nozzoli 36-40; Ramsey-Portolano; Ryan; Wood, *Italian Women's Writing* 74-89.

controverso con il concetto di verità, il quale nell'auto/biografia delle donne viene costantemente sottoposto a ri-negoziazione (Stanley 61) in quanto principio fondamentale per l'efficacia dell'operazione testimoniale di denuncia e al contempo problematico per una soggettività in costruzione e/o mobile quale quella femminista vittimaria.[138]

Come il romanzo di formazione autobiografico ha fornito la struttura per la ri-scrittura di cronache di vita personale nei casi di Franchi e Aleramo, così il romanzo storico è il genere che ha offerto, nella letteratura sulla violenza contro le donne del Novecento italiano, l'opportunità di compiere una re-visione della narrazione storiografica patriarcale. Il ricorso a tale forma letteraria è attestato, tra i molti altri, in due romanzi che mettono al centro della trama il tema dello stupro: *Artemisia* (1947) di Anna Banti e *La Storia* (1974) di Elsa Morante.[139] Scritto in cui i modi del romanzo storico si mescolano a quelli del racconto auto/biografico,[140] il ritratto bantiano della pittrice barocca Artemisia Gentileschi e della violenza carnale di cui fu vittima combina il dialogo con il documento storico a un approccio etico altamente dubitativo in cui il racconto deriva sempre da supposizioni presentate come soggettive o come frutto di un

[138] Felski 70. In Franchi, l'esercizio di verità non può essere che "umile" – come recitano la citazione da Guy De Maupassant collocata in esergo e la conclusione del romanzo (Franchi 11; 241) – in virtù della posizione dichiaratamente soggettiva dalla quale viene riferita e della subalternità sociale del soggetto (la donna senza diritti civili di età postunitaria) che la racconta. In Aleramo, l'omissione di particolari della storia di vita della scrittrice quali il rapporto con Felice Guglielmo Damiani poi confessati nella seconda opera autobiografica, *Il passaggio* (1919), fa il paio con la decisione dell'autrice di non esplicitare il nome della protagonista, scelta che Susan Jacobs ha messo in relazione alla necessità di far apparire l'esperienza della donna quanto più possibile esemplare e quindi genericamente veritiera (56) ma che l'autore del celeberrimo *Le pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune, non contempla tra le scelte stilistiche dell'autobiografista.

[139] Numerosi sono i romanzi storici che, nel Novecento italiano, hanno messo al centro della narrazione i temi dello stupro e della violenza di genere alle donne, anche se non sempre seguendo un'etica rappresentativa di matrice femminista. Oltre a *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), che verrà nuovamente considerata quando si discuterà di ri-narrazione del mito, vanno tra gli altri menzionati *Lucrezia Borgia* (1931) di Maria Bellonci, *La ciociara* (1957) di Alberto Moravia, *La chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli, *La briganta* (1990) di Maria Rosa Cutrufelli.

[140] Sull'intersezione di tecniche autobiografiche e biografiche in *Artemisia* si è variamente parlato di "biographical fiction" (Marrone 118), "(auto)biographical fiction" (De Santi 31-32) e "fictionalized autobiography" (Heller 46).

procedimento creativo piuttosto che descrittivo.[141] L'esigenza del contrasto alla storiografia patriarcale e fascista che caratterizza il romanzo (Cannon, "Artemisia" 326; Craig 604; Scarparo 368) riesce a sustanziarsi solamente nella dimensione della finzione, quel luogo del possibile in cui Banti ricolloca un dato politico e generale di realtà – la presenza delle donne nel mondo dell'arte e la loro resistenza al *continumm* delle discriminazioni sessiste – che la narrazione ufficiale dei fatti ha obliterato. Come ha constatato Deborah Heller, tale procedimento è garantito dalla scelta creativa portata avanti dall'autrice di raccontare Gentileschi mentre dipinge – proprio come fatto con il suo personaggio da Banti nell'area della scrittura – un ritratto di Annella De Rosa, collega deceduta a causa di un femmicidio.[142]

Se nel caso di Banti lo scopo principale del racconto è quello di riabilitare la figura della protagonista e di avversare il discorso storico patriarcale tramite la costruzione di un personaggio femminile in grado di affermare la propria soggettività nonostante la forza oggettificante della violenza maschile, il romanzo morantiano si costruisce sull'incastro di storie finzionali minime incaricate di decostruire l'assetto monolitico e universalizzante della narrazione storiografica, lo stesso che determina la partizione in vincitori e vinti a cui i personaggi dell'opera finiscono, malgrado i loro tentativi di sopravvivenza e di resistenza, per soccombere (Gioanola 356; Oram 410; Serkowska 379). Nonostante la visione pessimista dalla quale dipende la parabola tragica discendente del romanzo, nell'economia testuale di *La Storia* la sfera della finzione è quella a cui è affidato un ruolo che è possibile definire sovversivo (Della

[141] Guerricchio 73. La pudica narrazione bantiana è incerta al punto che l'autrice-narratrice arriva a mettere in discussione la validità etica della propria appropriazione memoriale, la quale coinvolge un soggetto ormai incapace di raccontarsi (Aiello 35-39). L'operazione dubitativa di Banti è simile a quella che, in base allo spettro teorico che guida questa tesi, dovrebbe guidare la produzione di narrazioni sul femminicidio.

[142] Heller 57-58. Il dipinto che, finzionalmente, Banti descrive come ritratto di De Rosa è, in realtà, intitolato *Autoritratto come allegoria della pittura*.

Coletta 117) in virtù della sua capacità di riferire la problematicità di un reale sfaccettato. Se, come ha osservato Stefania Lucamante, la finzione letteraria è, nell'universo poetico morantiano, il luogo in cui delineare dinamiche relazionali complesse taciute nelle fredde cronistorie ("'The World" 100), non stupirà la presenza in *La Storia* di almeno tre microstorie in cui si narrano vicende di violenza di genere alle donne: lo stupro della protagonista Ida da parte del soldato tedesco Gunther con cui si apre il romanzo (Morante 15-32), la violenza carnale e uccisione di Mariulina e sua madre durante una rappresaglia nazista (302-308) e il femmicidio della prostituta Santina da parte del suo protettore e amante Nello D'Angeli (422-431). In ognuna delle tre parti l'autrice affronta la questione dell'abuso sulle donne descrivendo e al contempo contestando i rapporti storici di forza tra i generi nonché la struttura manichea di rappresentazioni ufficiali quali quella storiografica e cronachistica.[143]

Oltre alla ri-scrittura di cronaca e storia, altrettanto frequentata risulta la re-visione di narrazioni mitologiche. Come sostenuto da Plate, in contesto occidentale è proprio partendo dalla manipolazione in chiave femminista della mitologia greca che la ri-scrittura si attesta come pratica diffusa nella letteratura a penna femminile.[144] Il mito, inoltre, può essere eletto a paradigma per l'attività della ri-scrittura in quanto la ripetizione che lo caratterizza è il requisito fondamentale perché una storia si tramandi uguale a se stessa e ogni volta diversa, esattamente come la re-visione femminista è in grado di fare coltivando e al contempo contestando la memoria culturale (Plate 29-31). La ri-scrittura di eventi mitologici occupa un ruolo cruciale nella narrativa italiana del

[143] La critica ha interpretato la scena iniziale di stupro come momento di sopraffazione e successiva ri-narrazione *empowering* da parte della vittima Ida (Oram 421) e la vicenda di Santina come racconto alternativo rispetto al resoconto ufficiale asettico e manicheo fornito da giornalisti e autorità giudiziarie (Mandolini, "Il femminicidio").

[144] 6-7. Considerando il mito nella sua accezione ampliata di narrazione entrata a far parte dell'immaginario comune ma non necessariamente di origine sacra, Plate include nella sua analisi anche *Diario di Lo* (1996), dell'italiana Pia Pera, in cui la scrittrice riscrive la storia della Lolita nabokoviana.

Novecento sulla violenza di genere alle donne, soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo.[145] Tra gli altri, due sono i romanzi ormai canonizzati della scrittura al femminile italiana a poter essere analizzati in questo senso: *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini e *L'amore molesto* (1991) di Elena Ferrante, entrambi racconti in cui le protagoniste riscoprono un episodio di violenza carnale sperimentato in infanzia. Se la ricostruzione romanzata di Maraini sulla storia della sua ava (Marianna Ucrìa) può essere letta, secondo l'interpretazione di Gabriella Brooke, come la rivisitazione del mito classico di Filomela (191-192), l'opera d'esordio di Ferrante è definibile come ri-scrittura del mito greco di Demetra e Persefone (De Rogatis).[146] Sia la vicenda di Marianna Ucrìa che quella di "discesa agli inferi" di Delia in cerca di Amalia descritta da Ferrante sono attualizzazioni della narrazione mitologica che, in linea con l'idea di ri-scrittura formulata da Plate, adattano la memoria culturale alle esigenze dell'operazione simbolica femminista piuttosto che criticarla. In questo senso, Maraini espunge dal mito di Filomela la dimensione della vendetta femminile e crea per la sua protagonista un percorso di rivincita basato sulla liberazione personale (Brooke 196-198), mentre Ferrante usa il mito come palinsesto (De Rogatis 189-191) sul quale innestare un'operazione di re-visione della narrazione doxica patriarcale – quella che aveva coperto lo stupro infantile della protagonista – da compiersi sul piano intradiegetico.

[145] Non è un caso che tale propensione emerga proprio successivamente alle già citate operazioni di re-visione filosofica intraprese negli anni Ottanta all'interno del collettivo Diotima. Nonostante ciò, esistono esempi precedenti di ri-scrittura mitologica sulla violenza di genere alle donne tra i quali può essere inclusa l'opera di Maria Schiavo *Macellum* (1979), testo in cui l'abuso sulle donne viene rappresentato nei suoi connotati sistemici e all'interno del quale le vicende di figure mitologiche e letterarie femminili (la Cordelia di Don Giovanni, Shahradàd, Maria Maddalena, Giuditta, Giovanna D'Arco, Diotima) vengono reinterpretate in chiave femminista. Su *Macellum* si veda Lazzaro-Weis, "The Subject's Seduction"; Mandolini, "Beyond Rape".

[146] Riferimenti alla figura di Marianna Ucrìa sono inseriti nel romanzo autobiografico di Maraini *Bagherìa* (165-168). Per un'analisi dettagliata del lavoro di Maraini si veda, tra gli altri, Cannon, "Rewriting"; Lazzaro-Weis, *From Margins* 145-148; Ramsey-Portolano; Wood, *Italian Women's Writing* 228-231. Su *L'amore molesto* si consulti Alsop; Giorgio; Lombardi; Mandolini, "Telling the Abuse"; Mullenneaux; Parisi; Sambuco.

Come si evince dagli esempi sopra riportati e come si avrà modo di verificare attraverso l'analisi delle pratiche letterarie sul femminicidio, la ri-scrittura include sia narrazioni di carattere interamente finzionale che operazioni di re-visione in cui esplicito rimane il riferimento a eventi realmente accaduti (quelli che sono comunemente classificati come esperimenti di non-fiction letteraria). Come sostenuto dalla critica che si è occupata del tema (Donnarumma, "Angosce" 31-32; Boscolo e Jossa 19; Palumbo-Mosca, "Narrazioni spurie" 210), distinguere in maniera netta tra racconto di finzione e narrazione di non-fiction non è più auspicabile, in quanto ogni narrazione, lo si è già sostenuto precedentemente in questa dissertazione con riferimento alle teorie post-strutturaliste che hanno segnato la contemporaneità, riformula l'evento indipendentemente dal suo intento di aderirvi. In questo senso, ogni racconto sarebbe da considerarsi intrinsecamente finzionale in quanto inetto a riprodurre il reale e la complessa verità che questo porta con sé. La necessità di mantenere una separazione, seppur non rigida, tra *fiction* e non-fiction (o come si preferisce qui, tra narrazioni esplicitamente basate su eventi realmente accaduti e no) risponde all'esigenza, ancora pressante nel lettore dell'epoca contemporanea ipermoderna, di distinguere tra narrazioni che intrattengono un chiaro rapporto derivativo con la realtà dell'evento e racconti totalmente creativi eticamente sganciati dall'imperativo dell'aderenza al vero.[147] Si tratterebbe, come sostenuto anche da Searle (221-232), di una differenziazione convenzionale, la quale non può garantire in merito all'effettiva operazione veritativa svolta dal testo ma serve a istituire un nuovo "patto di lettura basato su una volontà etica di comprensione e intervento" (Donnarumma,

[147] Donnarumma, "Angosce" 32-33. Delineata in ambito sociologico da Gilles Lipovetsky e adattata al campo letterario italofono da Raffaele Donnarumma, la categoria di ipermodernità delinea una fase culturale successiva a quella postmoderna in cui, sebbene la sfiducia nelle idee di progresso e nelle grandi narrazioni della postmodernità persista, ci si avvicina al reale con una rinnovata volontà di incidervi socialmente e di rivalutare le categorie di verità e soggettività (Donnarumma, "Ipermodernità" 18-21).

"Angosce" 49), un patto capace di comunicare al ricevente delle opere di non-fiction l'intento dell'autore di mettersi in relazione diretta con la fattualità storica o cronachistica.

È proprio su questo nuovo patto di lettura che si basano numerosi esperimenti narrativi prodotti in Italia nei cosiddetti anni Zero, epoca caratterizzata, in letteratura, da quello che alcuni critici hanno descritto come volontà di ritorno, successivo alla stagione del nichilismo postmodernista, a un rapporto etico e politico con il reale.[148] In particolare, la narrativa nazionale del nuovo millennio ha dimostrato un nuovo interesse per la produzione di testi ibridi in cui il lavoro letterario, mescolando accuratamente fatto e finzione con finalità memoriali e/o controinformative, si congiunge a quello giornalistico, sociologico e antropologico (Ricciardi 183). Ma, come osservato da Palumbo Mosca, l'approccio documentale che impone alla narrativa contemporanea un solido rapporto con il reale non corrisponde a quello mimetico di ascendenza naturalista, bensì a un rinnovato realismo in cui il "dialogo con l'evento", pur fondamentale al fine di incidere nel discorso socio-politico, è necessariamente mediato dal filtro soggettivo; in questo senso, nell'intreccio scoperto di fattualità e finzionalità che caratterizza i testi narrativi italiani contemporanei, la verità a cui la ri-narrazione letteraria tende si costituisce sia come una delle (tante) controstorie possibili che come verità simbolica generale elaborata attraverso l'ausilio della finzione romanzesca ("Narrazioni spurie" 210).

La necessità della narrativa italiana contemporanea di confrontarsi con il reale coincide con una pratica tipica della narrativa femminista la quale, ben prima dell'emergere delle attuali tendenze ipermoderne, aveva messo in luce, pur nella sua

[148] Sull'acceso dibattito critico relativo alla questione si veda, tra gli altri, Luperini; Wu Ming; Donnarumma, "Ipermodernità"; Policastro 65-69; Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*; Rondini.

verve decostruzionista imposta dall'esigenza di ri-visitare le categorie dell'ordine socio-simbolico patriarcale, la necessità politica di conservare un riferimento al principio di verità (Felski 70-78). Tale approccio, il quale si traduce in un tentativo di dialogo mai pacificato con il reale, risulta particolarmente pertinente per la narrativa femminista sulla violenza di genere alle donne, tradizionalmente impegnata, lo si è visto, nella pratica di rivisitare le "grandi narrazioni" patriarcali proponendo come contro-narrazione una verità sempre soggettiva eppur capace di costituirsi fulcro di denuncia politica. È in questo senso che una letteratura di non-fiction che non si riduca al modello tradizionale del patto dell'autobiografo con il lettore stipulato da Lejeune può essere considerata terreno fertile per la narrazione femminista della violenza di genere alle donne, come dimostrato dal fatto che alcuni dei più importanti prodromi della narrativa sul femminicidio corrispondono a questa categoria.[149] Basti pensare a *Isolina* (1980), di Dacia Maraini, romanzo d'inchiesta incentrato sulla ri-narrazione delle vicissitudini cronachistiche e giudiziarie sulla morte di Isolina Canuti, giovane donna che nella Verona del 1900 fu uccisa e tagliata a pezzi dopo essere stata costretta ad abortire. La ricostruzione degli eventi che hanno segnato il femmicidio e dei fatti che hanno portato alla cancellazione di Isolina dalla storia e dalla cronaca del capoluogo scaligero d'inizio Novecento viene effettuata da Maraini nel tentativo di ridare spazio rappresentativo alla figura della donna silenziata dalla violenza patriarcale. In questo senso, la narrazione dell'autrice appare estremamente rispettosa delle fonti raccolte nonché delle tracce e testimonianze che consentono di riportare Isolina alla luce del

[149] Il patto di lettura lejeuniano in base al quale, nelle opere autobiografiche, il narratore si impegna a raccontare la verità, è stato criticato dalla teorica femminista Liz Stanley, la quale ha rintracciato nell'auto/biografismo femminista una propensione all'interscambio di narrazione cosiddetta fattuale e finzionale tuttavia capace di garantire al lettore un racconto genuinamente ancorato a una concezione etica di verità (61-62). Le osservazioni di Stanley sono confermate dall'analisi di opere interne alla letteratura nazionale precedentemente menzionate come *Una donna*, *Avanti il divorzio* e *Artemisia*, in cui l'operazione veritativa non è frenata dall'utilizzo della finzione nel narrato.

presente (Hanafin 208). Allo stesso tempo, tuttavia, il racconto di Maraini è tutt'altro che scevro di elementi che segnano il coinvolgimento personale dell'autrice/narratrice, anch'essa elemento diegetico che, come ha notato Cannon, non solo assembla i pezzi della storia ma, utilizzando lo stesso approccio già dimostrato da Banti in *Artemisia*, iscrive la vicenda d'Isolina all'interno del proprio presente socio-personale.[150]

Se la non-fiction segna la volontà di intrattenere un rapporto problematico ma solido con la realtà in cui la violenza di genere alle donne e il femminicidio s'iscrivono, anche laddove il grado di inverificabilità aumenta o non è presente un riferimento a eventi realmente accaduti il racconto letterario sull'abuso sessista non si esime dal plasmarsi sul (e richiamarsi criticamente al) modello offerto dalla contemporaneità del discorso socio-politico. Ciò è ravvisabile nelle ri-scritture attualizzanti della narrazione mitica citate sopra, le quali proiettano e sviscerano sul terreno della finzione letteraria questioni pressanti relative alla rappresentazione della violenza patriarcale, riproponendo con approccio realistico e piglio decostruttivo gli assetti che caratterizzano la retorica e la simbologia patriarcale e, in ciò, contribuendo alla rielaborazione discorsiva del fenomeno.

---

[150] *The Novel* 45-58. Conviene citare, in questa sede dedicata alle ri-narrazioni di non-fiction di casi storico-cronachistici di violenza femminicidiaria, anche un'opera come il volume collettaneo *Amorosi assassini* (2008), il quale raccoglie racconti firmati da autrici tra le quali Dacia Maraini ed Elena Gianini Belotti, giustapponendo una narrazione in stile cronachistico di casi di femmicidio e violenza di genere alle donne tra partner intimi avvenuti in Italia nel 2006 a racconti di caratura più prettamente letteraria tratti degli stessi eventi. Il volume, tuttavia, non si focalizza solamente su episodi di violenza letale o femminicidiaria e per questa ragione, oltre che per la data di pubblicazione, non viene analizzato nel dettaglio nel contesto della presente trattazione. Degno di menzione anche *Il male stanco* (2003), di Luigi Bernardi, opera incentrata sulla ri-scrittura di casi di violenza famigliare tra cui compaiono alcuni femmicidi. Nonostante sia assente nel testo di Bernardi un esplicito riferimento alle teorie femministe sulla violenza sessista, l'opera si focalizza prevalentemente su vicende in cui si registra una vittimizzazione femminile. Interessante, ne *Il male stanco* è, oltre alla svolta verso il genere del *family crime* che l'opera determina per la narrativa noir nazionale della quale si discuterà oltre, l'operazione di re-visione soggettiva che Bernardi effettua a partire dal dato cronachistico e che lui stesso descrive come "conversazioni private, in larga parte schizofreniche perché alla mia voce di narratore subentrava quella del giornalista, e anche un'altra, del saggista un po' visionario, estremo, che non possedendone il linguaggio specifico doveva di nuovo far ricorso alle parole del narratore". Detto altrimenti, la ri-scrittura, che per ammissione dell'autore scaturisce dalla volontà di comprendere le dinamiche dell'assassinio famigliare superando la semplificazione mediatica (Bernardi 17), fa appello alle tecniche proprie di modalità esterne al dominio del letterario ma dal letterario parte e ritorna per offrire una versione nuova del crimine.

Nelle seguenti pagine si analizzeranno quattro opere di ri-scrittura che, pur presentando diversi gradi di finzionalità e riferimenti differenti alle categorie di genere letterario, manifestano la comune propensione a offrire al lettore esperimenti di re-visione capaci di inserirsi nel discorso sul femminicidio attraverso la manipolazione e l'adattamento all'ambito della narrativa letteraria contemporanea di narrazioni già entrate a far parte della memoria culturale e, in alcuni casi, addirittura dell'immaginario comune, oppure di storie obliterate dal discorso patriarcale meritevoli di nuova attenzione.

Ri-scrivere la cronaca: *Fiore… come me* (2013) di Giuliana Covella e l'antologia contro il femminicidio *Nessuna più* (2013)

Pubblicato dalla partenopea Spazio Creativo in collaborazione con l'associazione Pol.i.s. (Politiche integrate di Sicurezza per le Vittime Innocenti della criminalità e i Beni Confiscati), *Fiore… come me. Storie di dieci vite spezzate* di Giuliana Covella s'inserisce a pieno titolo nell'*exploit* di prodotti editoriali dedicati alla narrazione del femminicidio risalenti al 2013, anno successivo all'accesso del discorso femminista nell'area del *mainstream*. Libro indirizzato al grande pubblico che risponde, per ammissione dei curatori di prefazione e introduzione, all'esigenza di sensibilizzare sul fenomeno del femminicidio e dell'uccisione di vittime innocenti da parte della criminalità organizzata, il testo di Covella è costituito da dieci racconti brevi dedicati ognuno a una donna assassinata a Napoli.[151] *Fiore… come me* si presenta come chiaro esperimento di ri-scrittura della narrazione cronachistica a partire dalla già menzionata introduzione di Siani, in cui si sottolinea l'intento di superare la natura effimera del

[151] L'opera si conclude con due contenuti extra: l'intervista all'avvocata Elena Coccia e un breve commento della giornalista Francesca Scognamiglio intitolato "TiAmoTiUccido". Inoltre, Covella non è l'unica redattrice, dato che due delle storie, quelle dedicate a Matilde Sorrentino e a Giuseppina di Fraia, sono state scritte rispettivamente da Marinella Ioime e Davide Gambardella.

racconto del giornalismo periodico (12-13); eppure l'opera rimane di difficile collocazione in quanto esempio di narrazione ibrida a cavallo tra il giornalismo d'inchiesta e il letterario. Da una parte, sia in introduzione (Siani 11) che nella biografia posizionata in quarta di copertina, l'autrice viene presentata come giornalista e numerosi sono i riferimenti a un approccio di tipo documentaristico, come la presenza a fine storia di un inserto in stile cronachistico che, corredato di fotografia, espone i dettagli della vicenda femmicidiaria.[152] Nonostante ciò, una tecnica di ordine prettamente letterario risulta essere la costante principale dei dieci racconti di femminicidio: la scelta di assegnare alla deceduta il ruolo di narratrice.

Se, come sostenuto da Alice Bennett, la narrazione in prima persona della propria morte è impossibile e la presenza del cosiddetto "narratore deceduto" ("dead narrator") in un testo implica la necessità di attingere alla sfera della finzione (103), l'effetto di ventriloquio che deriva dall'impiego di questa strategia sposta l'attenzione del ricevente dal campo del verificabile tipico del narrato giornalistico al campo dell'inverificabile che pertiene al letterario. Inoltre, sebbene il racconto non si distanzi dall'utilizzo di modalità narrative realiste, in quanto tendenzialmente rispettoso del principio di verosimiglianza, il realismo non può che caratterizzarsi come un realismo ibrido in cui lo sforzo narrativo scaturisce dalla necessità di oltrepassare non solamente i limiti imposti dal reale, ma anche quelli del possibile.[153] In questo senso, se lo scopo della ri-scrittura è quello di ridare voce alle donne messe a tacere dalla violenza letale patriarcale, o quello, per usare le parole di Siani, di tenere "sempre in vita queste

[152] Gran parte della stessa narrazione risulta poi chiaramente plasmata su fatti documentabili attraverso fotografie, verbali e testimonianze. È il caso, solo per fare un esempio, del primo racconto dedicato alla storia di Emiliana Femiano, in cui compaiono numerosi riferimenti al fatto che la donna indossasse un vestito nero di *pallettes* e un fiocco per capelli, esattamente come appare nella fotografia riportata nel testo (Covella 18; 24).

[153] Sul concetto di "realismo ibrido" come "rappresentazione in cui mimesi e antimimesi sono intrinsecamente fuse" si veda Ercolino 249-263, il quale non a caso cita un'altra opera sul femminicidio, *2666* di Bolaño, come modello.

vittime, attraverso la memoria" (12), tale finalità non può che essere espletata affidandosi, narratologicamente, alla dimensione del possibile che, come ricordato da Casadei, contraddistingue la narrazione letteraria e che determina l'inclusione del testo di Covella all'interno della terza parte di questa dissertazione.

Sebbene la narrazione sia in questa sede classificata come letteraria, è da rendere conto dell'assenza di dichiarazioni, da parte di autrice o redattore dell'introduzione, in cui si faccia riferimento alla parzialità del racconto o alla criticità etica che deriva dall'appropriazione della voce della vittima deceduta. Come ha osservato Pickering-Iazzi, le biografie testimoniali di *Fiore… come me*, composte con un intento memoriale esplicito e con l'altrettanto esplicita volontà di riassegnare agentività alle donne uccise, corrono paradossalmente il rischio di obliterare nuovamente, questa volta ad opera della scrittrice, la voce delle vittime (91-92). Secondo Pickering-Iazzi, tuttavia, Covella riesce nell'intento di fornire una narrazione etica del femminicidio laddove presenta le vicende delle dieci donne assassinate come inserite nella quotidianità comune e, in quanto tali, come emblematiche per il perseguimento di una causa politica (92). Eppure, nell'ottica di questa trattazione e dell'apparato teorico utilizzato per la presente analisi, l'operazione di Covella rimane eticamente problematica perché, oltre a essere presentata ufficialmente come racconto svolto da una giornalista (e quindi, nella vulgata comune, obiettiva), non include un'ammissione di parzialità da parte dell'autrice.

Ulteriori elementi critici sono riscontrabili alla luce di un'analisi tematica dell'opera effettuata nel tentativo di comprendere in che modo e se il testo sia in grado di superare il limite discorsivo del dibattito generale sul femminicidio e le problematicità individuate nella rappresentazione giornalistica di fronte alla quale *Fiore… come me* si pone come ri-narrazione. Innanzitutto, è necessario notare che non

tutti i casi scelti per la ri-scrittura sono classificabili come femmicidi.[154] In particolare, la raccolta include anche le vicende di Matilde Sorrentino e Teresa Buonocore, donne uccise per aver denunciato gli autori di atti pedofili contro i loro figli, oppure quelle di Mena Morlando e Palma Scamardella, assassinate inavvertitamente durante agguati di camorra. Non sono quindi le motivazioni di genere, bensì il connubio tra sesso femminile della vittima e l'idea, più volte ribadita in prefazione e introduzione, di innocenza (Cantone 7; Siani 12-13) a fornire il terreno comune per la selezione dei casi. Questo aspetto sembrerebbe confermare la tendenza, già individuata nel discorso e nella rappresentazione giornalistica, a privilegiare la dimensione dell'appartenenza sessuale rispetto a quella del genere e, conseguentemente, a investire il fenomeno femminicidiario di un approccio essenzialista.[155]

Una propensione a descrivere la vittima in conformità con i ruoli di genere, anch'essa ravvisata come costante nella narrazione cronachistica periodica, emerge poi dall'opera di Covella. Nonostante risulti encomiabile la scelta di offrire un vasto campionario della violenza femminicida, presentando senza pretese di gerarchizzazione vittime di diversa estrazione sociale e di diversa età, e nonostante sia presente lo sforzo di inquadrare le vittime in una cornice famigliare capace di rendere l'idea della diffusione della violenza letale di genere (Pickering-Iazzi 88-89), l'operazione di Covella fornisce un ritratto idealizzato delle donne uccise. Emiliana Femiano, ammazzata a venticinque anni dall'ex fidanzato che un anno prima aveva già tentato di ucciderla e protagonista della prima storia della raccolta, è ricordata come ragazza da un'apparenza frivola ma intimamente altruista perché interessata ad aiutare "i

[154] Tale caratteristica accomuna l'opera di Covella a *Il sangue delle donne*. Nonostante la presenza di tale tratto problematico, l'opera si concentra prevalentemente su uccisioni con movente di genere e presenta dei tratti che la legano al discorso femminista, ragione per la quale è stata inclusa in questa tesi.
[155] Un riferimento al femminicidio come "uccisione di una donna in quanto donna" compare in appendice al volume, all'interno dell'intervista di Elena Coccia (Covella 111). Tuttavia, questo criterio di selezione non è, come argomentato, alla base dell'opera di Covella.

diseredati, i cani abbandonati, le amiche in difficoltà" (Covella 16). La stessa Emiliana è descritta, in una scena del racconto a lei dedicato, intenta nell'atto caritatevole di portare il cibo del cenone della vigilia di Natale ai senzatetto napoletani (16-17). Enza Cappuccio, vittima di femminicidio ipovedente e affetta da una situazione di estrema povertà, viene infantilizzata – processo che si è visto essere in linea con una rappresentazione patriarcale del femminile e della disabile – laddove le viene fatto dire, con un'operazione narrativa da cui risulta chiara l'impressione dello sguardo idealizzante dell'autrice sulla figura della donna-narratrice, "ho sempre pensato che chi non può vedere conserva sempre, dentro di sé, l'animo di un bambino" (26).

Altro esempio emblematico è quello offerto dalla storia di Fiorinda Di Marino, trentacinquenne insegnante di scuola elementare uccisa dall'ex fidanzato, che afferma, parlando di sé stessa nella finzione architettata da Covella, "Il mio animo è puro, sì. Non lo dico io. Lo dicono gli altri" (36). In questo caso l'autrice rende esplicito il riferimento alle testimonianze di famigliari e amici su cui, lo ha sostenuto Pickering-Iazzi, si costruisce il racconto (90) dimostrando come sia spesso proprio attraverso il riferimento alle parole di conoscenti che si riproduce la narrazione idealizzata della vittima.[156] Simili dinamiche sono presenti nel caso di Nunzia Castellano, commercialista uccisa a trentun anni dal suo ex, la cui storia si conclude con un riferimento estemporaneo alla tessera Unicef posseduta in vita e utilizzata dalla madre per giustificare, di fronte ai fratelli più piccoli, la sua assenza – in realtà dovuta al femmicidio – con l'impegno a favore degli "adorati bambini poveri" (Covella 78).

La ricorrente idealizzazione consente di confermare il paradigma, esposto nella prefazione e nell'introduzione a *Fiore... come me*, dell'innocenza e supposta purezza

[156] Binik, nella sua analisi della trasmissione "Quarto grado", ha notato come siano spesso le madri a veicolare tale rappresentazione (400-401).

della vittima, caratteristica fondamentale perché l'uccisione della donna possa essere considerata degna di attenzione in quanto capace di "trasmettere empatia, tristezza e sentimenti perturbanti" (Binik 397-398) che stimolino l'interesse del lettore, oltre che lo sdegno verso il fenomeno della violenza sessista. Il procedimento idealizzante si fa particolarmente problematico quando si accompagna, come succede nell'opera di Covella e nella rappresentazione giornalistica periodica precedentemente analizzata, a una spiccata tendenza ad allineare le figure di vittime femminili con una rappresentazione stereotipica sotto il profilo del genere. Nello specifico, i pregiudizi di genere relativi alla femminilità che più compaiono sono quelli della connaturata debolezza e della naturale propensione alla maternità. L'dea di una fragilità intrinseca è presente nel racconto di Enza, presentata come ancor più "indifesa" dei gatti, animali a cui la narrazione di Covella la paragona (29). La qualifica di debole viene poi implicitamente assegnata alla donna nel caso di Fiorinda, in cui si fa riferimento alla necessità della protezione del soggetto femminile da parte delle istituzioni (Covella 38) o, ancora nello stesso caso, dove si dipinge la vittima come ingenua abituata a "fare il bene e vederlo anche laddove c'è, invece, il male" (Covella 41).

Più ricorrente il riferimento alla maternità come caratteristica essenzialisticamente connessa alla soggettività femminile. Nella storia di Emiliana l'associazione tra maternità, femminilità e violenza si estrinseca nell'affiancamento dell'immagine della cagnetta Regina, sopravvissuta a un parto difficile grazie alla sua indomita vitalità, a quella della gioia di vivere che ha salvato la protagonista dopo il primo attacco dell'ex fidanzato (Covella 21). Tale associazione testuale emerge come pertinente soprattutto alla luce del fatto che Emiliana viene descritta in quanto ragazza il cui più grande desiderio è un futuro di madre (Covella 19). La vitalità che contraddistingue le figure della cagnetta e quella della donna risulta così

irrimediabilmente legata all'idea di maternità, così come la violenza sessista subita da Emiliana viene implicitamente connessa a una sofferenza di ordine naturale (il parto), a veicolare l'idea che il dolore sia componente costitutiva della vita femminile. Nella narrazione della vicenda di Matilde Sorrentino la maternità emerge ancora come tratto essenzialisticamente legato alla persona della donna. Matilde, scrive Covella, ha "conosciuto solo una verità: quella di essere madre" (46) e tale verità segna la sua vita come la sua morte, avvenuta per uccisione dopo la denuncia delle violenze subite dai figli nella scuola materna che frequentavano. Proprio l'agguato che ha portato al decesso di Matilde è riconosciuto come conseguenza di un atto naturale di difesa verso la prole, tanto che l'autrice fa utilizzare alla voce ventriloqua della donna la similitudine dei cuccioli del mondo animale "difesi con i denti dalle loro madri" (46). La stessa voce considera poi la denuncia della pedofilia un onere femminile, dato che alle donne, dice, "sono affidati i bambini per natura" (47).

Anche nella storia di Fiorinda emerge un accostamento ineludibile tra la donna e la vocazione alla maternità, quest'ultima espressa qui attraverso la protezione dei minori che il lavoro d'insegnante svolto dalla protagonista implica. Fiorinda è inquadrata da Covella mentre, parlando del proprio lavoro e del rapporto con i bambini della scuola, sostiene di aver sempre avuto "un istinto naturale per difendere chi è più debole" (36). Proprio sul concetto di debolezza si costruisce il rapporto empatico tra donna e minori, come la strategia narrativa di Covella sembra suggerire. Il racconto si apre infatti con l'immagine di un alunno che regala un fiore alla donna e che pronuncia la frase "fiore… come te", in riferimento al soprannome della protagonista (Covella 35). L'uso della simbologia del fiore – la quale, in virtù della scelta di titolazione del libro, dalla storia specifica di Fiorinda si estende a tutte le vittime di femminicidio raccontate nel volume – rimanda alla nozione di fragilità che, nell'ordine culturale

patriarcale, è intrinsecamente legata alla categoria di femminilità. Così come i bambini sono indifesi e vanno protetti dall'insegnante, altrettanto inerme e bisognosa di protezione appare la donna di fronte alla violenza sessista, nel rispetto di gerarchie di potere interne alla società che la narrazione di Covella, incapace di criticare, non solo descrive, ma conferma discorsivamente.

Come i passaggi appena menzionati dimostrano, la riproposizione dei ruoli di genere avviene soprattutto tramite l'ausilio di tecniche narrative di ordine letterario utilizzate dall'autrice al fine di incrementare il *pathos* del racconto e di colmare le lacune lasciate da documenti e testimonianze. Non è un caso che la maggior parte dei riferimenti essenzializzanti sia veicolata attraverso l'uso di metafore e similitudini (come nel caso di Emiliana e Fiorinda), oppure tramite il flusso di pensieri creato da Covella in un'operazione che travalica i confini del verificabile (nel caso di Matilde). Entrambe queste tecniche contribuiscono a stimolare nel ricevente un sentimento di compassione che tuttavia difficilmente si traduce nel procedimento di identificazione descritto da Iser, in quanto il lettore non è portato a contribuire attivamente a una narrazione che tende a non lasciare scoperti dettagli della trama e che, soprattutto, conferma, da un punto di vista morale, l'orizzonte d'attesa non soddisfacendo così neanche i requisiti dell'opera aperta programmatica echiana.[157]

In linea con le tendenze della rappresentazione giornalistica periodica è anche il riferimento alla figura del carnefice come soggetto deviato o, ancor più frequentemente, mostruoso. A differenza della narrazione cronachistica, Covella assegna poco spazio all'assassino, determinandone il passaggio in secondo piano

[157] La cura del dettaglio con cui Covella si impegna a riempire gli spazi lasciati scoperti dalla ricerca documentaria non sfocia mai, tuttavia, nella spettacolarizzazione. Degna di nota è soprattutto la scelta di omettere, nella maggioranza delle storie, la parte relativa alla morte violenta, procedimento che oltre alla volontà di rappresentare la donna come soggetto agente tradisce l'impegno a non produrre immagini sensazionalistiche legate alla corporeità femminile oggettificata dalla violenza.

nell'economia del racconto vittimocentrico. Se nella storia di Emiliana il femmicida è descritto come soggetto accecato dalla gelosia (20) e in quella di Fiorinda come "improvvisamente uscito fuori di senno" (40), in una presumibilmente involontaria riproposizione dei *frame* dell'amore romantico e della perdita di controllo individuati da Gius e Lalli, altrove ricorre l'immagine del carnefice come essere non umano (Covella 27), mostro (27; 28), bestia o animale (31; 39; 94), orco (31; 47), diavolo (95), a conferma della volontà di de-umanizzare l'autore dell'atto. Tale procedimento, oltre a creare una rigida polarizzazione tra vittima ideale e carnefice mostro, alimenta la de-mascolinizzazione dell'assassino e, in questo senso, non contribuisce alla rappresentazione del femminicidio come fenomeno socio-culturale.

Sul piano più prettamente strutturale, *Fiore… come me* è suddiviso per racconti, una tipologia testuale che, rispetto alla forma lunga del romanzo, si avvicina alla struttura breve che caratterizza la narrazione cronachistica periodica con la quale non a caso l'opera si mette in relazione.[158] La scelta della storia breve risulta particolarmente frequentata per quanto riguarda la narrazione letteraria – ma anche giornalistica d'inchiesta, come si è visto *con Il sangue delle donne* – sul femminicidio. Pubblicazioni non incluse nell'analisi di questa trattazione come *L'amore rubato* (2012) di Dacia Maraini (incentrato anch'esso sulla ri-scrittura di casi di cronaca), *Rosaria, detta Priscilla, e le altre* (2015) di Maria Concetta Preta e *L'isola delle femmine* (2015) di Peppe Lanzetta, nonché volumi di racconti collettanei come *Il tacco spezzato* (2013) e *Una mano sul volto* (2015), dimostrano, se aggiunti alle opere di racconto qui considerate (*Fiore… come me*, *Nessuna più* e *Rosa sangue*), la prolificità della forma breve per la narrazione della violenza letale di genere in Italia. Le ragioni di tale

[158] Un nesso con il giornalismo è confermato dal tradizionale impiego della storia breve in quotidiani e riviste (Myszor 22-23).

successo possono essere attribuite al fatto che il racconto, proprio in virtù della sua brevità, permette di proporre una casistica ampia. Laddove questi vengono inclusi, come accade in tutti gli esempi riportati, all'interno di volumi dedicati all'abuso letale sulle donne, i casi specifici riportati in ogni narrazione singola contribuiscono infatti a delineare una rappresentazione stratificata e al contempo compatta di un fenomeno organico ma proteiforme come il femminicidio.

Nessuna più, antologia curata da Marilù Oliva e pubblicata, come l'opera di Covella, nel 2013, fa anch'essa ricorso alla forma del racconto breve ma partendo da un approccio differente rispetto alla questione del rapporto con la narrazione cronachistica. Il volume comprende i testi di quaranta scrittori tratti da casi di cronaca che tuttavia non vengono mai esplicitati – gli stessi nomi dei protagonisti dei casi in questione sono modificati dagli autori – e che risultano pertanto riconoscibili solo nel caso la vicenda sia particolarmente caratterizzata e nota al lettore. Tale decisione, la quale corrisponde all'esigenza della casa editrice di evitare ritorsioni (Oliva e Mandolini 225), ha l'effetto di emancipare, almeno parzialmente, la narrazione da questioni relative all'idea di aderenza della rappresentazione al reale, un risultato che risulta essere in linea con le scelte di curatela del volume ben esplicitate da Oliva, la quale scrive in introduzione:

> Alcune storie, in questo libro, sono liberamente inventate nella misura in cui il dato di cronaca può essere inquadrato semmai come dedica e occasione di ricordo: il resto va ceduto all'autonomia propria dell'arte e i luoghi, i fatti e le persone narrate sono prodotto della fantasia degli autori. (Oliva, *Nessuna più* 8)

Nessuna più si presenta quindi al lettore come volume di chiara collocazione letteraria in cui, come sostenuto dalla curatrice, la scrittura si svincola, pur facendo richiamo al

dato cronachistico, rispetto all'imperativo del verificabile ponendosi come narrazione basata su eventi realmente accaduti ma non esplicitati. È in questo senso che, se confrontato con *Fiore… come me*, il volume non risulta altrettanto controverso sul piano etico. In particolare, il punto di vista di chi narra si configura implicitamente come soggettivo, quindi parziale, e non è presente, come nel caso del testo di Covella, un riferimento alla narrazione con intenti veritativi di stampo giornalistico. Inoltre, nonostante in alcuni casi si rimandi a fatti di cronaca chiaramente riconoscibili e sebbene il lettore sia consapevole che la narrazione è imbastita su eventi realmente verificatisi, le dichiarazioni inserite in introduzione da Oliva evitano che si riproducano nel caso di *Nessuna più* ambiguità legate all'aderenza al dato di realtà.[159]

Ciò non significa, tuttavia, che il volume non intrattenga un significativo rapporto con la narrazione giornalistica, area a cui la curatrice fa frequente menzione in introduzione, rendendo chiaro l'intento di *Nessuna più* di superare le criticità che caratterizzano il racconto della cronaca. In particolare, sono presenti riferimenti impliciti al metadiscorso sulla rappresentazione giornalistica del femminicidio laddove Oliva scrive della necessità di superare la retorica giustificatoria delle azioni del carnefice che sottende l'utilizzo di espressioni come "raptus di gelosia" e "delitto passionale" (7-8), ancora diffuse nella copertura periodica nel 2012 (Giomi, "Tag femminicidio" 563; Gius e Lalli). Al posto di tale retorica la curatrice incita a esplicitare le cause socio-culturali del femminicidio riconosciute dalla riflessione femminista, tra le quali compare "il desiderio di annientamento sorto dal bisogno autoreferenziale di imposizione – o possesso – nei confronti di chi non corrisponde al modello

[159] Tra i casi più celebri, e quindi più facilmente riconoscibili, coperti dalla narrazione di *Nessuna più* sono presenti quello del femmicidio di Monica Calò da parte di Marco Mariolini (in "Guardami" di Sara Bilotti), l'assassinio di Yara Gambirasio (in "Il tempo di un bacio" di Laura Liberale), il delitto Elisa Claps (in "Io sono la chiesa" di Marilù Oliva) e il massacro del Circeo (in "Ciao mamma" di Marco Proietti Mancini).

prefabbricato di femmina docile, remissiva, convergente anche quando vilipesa" (8). Allo stesso modo, Oliva paragona indirettamente l'assenza di "accenti sensazionalistici e intrisi di *pathos*" (9) che è propria dell'antologia alla spettacolarizzazione e all'effettismo che sono state riconosciute e denunciate dall'associazione Gi.U.Li.A. come pratiche comuni nella narrazione cronachistica e che la seguente trattazione ha rintracciato nella copertura dei casi Noce e Di Pietrantonio. Anche un rimando esplicito alla cronaca è presente nell'introduzione laddove si critica "un'informazione che troppo spesso racconta in maniera obsoleta e scandalistica la violenza sulle donne" (10) e si contrappone la pratica letteraria di *Nessuna più* – una pratica che si è preoccupata di tenere fede alle linee guida offerte dalla riflessione femminista sul femminicidio – all'operazione considerata mistificatrice di molto giornalismo (11).

Oltre al superamento della retorica di de-responsabilizzazione del carnefice, alla necessità, speculare, di inserire il discorso femminista relativo al possesso e alla conservazione dei ruoli di genere al centro della rappresentazione del femminicidio e alla volontà di superare il sensazionalismo della cronaca, *Nessuna più* si propone di agire anche su altri fronti. In linea con *Fiore… come me*, il testo curato da Oliva presenta l'intento dichiarato di raggirare attraverso il racconto l'annichilimento delle vittime operato dalla violenza femminicida e, conseguentemente, di costituirsi come luogo di sforzo memoriale all'interno del quale creare spazio per la "rieducazione all'altro" e per il cambiamento (11). Inoltre, si fa leva sul tema della compassione e della sua accezione etimologica di "soffrire insieme, provare le stesse emozioni" (9), riferimento che necessariamente rimanda alla questione dell'immedesimazione del lettore con le vicissitudini tragiche descritte nei racconti e che getta luce su uno degli obiettivi della raccolta: quello di stimolare una reazione identificativa nel ricevente.

Scopo della restante parte di questa sezione sarà condurre un'analisi attraverso cui verificare se l'intento sopra riportato di superare i limiti della narrazione giornalistica periodica e di allinearsi con il discorso sul femminicidio sia effettivamente realizzato in *Nessuna più*. Attenzione si presterà poi all'aderenza o sovversione della raccolta rispetto al limite discorsivo della dicotomizzazione rintracciato all'interno dello stesso discorso femminista sul femminicidio.

Il rimando alla sfera della narrazione giornalistica è presente anche nei trentotto racconti che compongono la raccolta. Frequente è l'inserimento di particolari che esplicitano, all'interno della trama, il riferimento – tendenzialmente negativo, ma non solo – all'area cronachistica. In "Il trillo del diavolo" di Marina Marazza l'articolo di giornale compare come elemento testuale che stimola la memoria pur risultando incapace di superare la dimensione dell'effimero grazie alla figura enigmatica di un'anziana pazza che ritaglia ossessivamente vecchi giornali per poi porgerli ai passanti ignari e disinteressati alle vicende riportatevi (155). In "Al di qua della porta", di Massimo Maugeri, invece, un pezzo di cronaca relativo a un femmicidio stimola una reazione empatica attraverso la quale il protagonista sperimenta l'ansia della potenziale perdita della figlia (163). Altrove, come in "La Santa" di Flavia Piccinini o "Parole per i codardi" di Matteo Strukul, la cronaca è processo narrativo oggettificante che consegna alla storia un'immagine della vittima come mero "corpo ammazzato" (194), oppure è settore in cui l'utilizzo di espressioni deresponsabilizzanti quali "raptus" e "delitto passionale" dovrebbe lasciare spazio a una rappresentazione del fenomeno come prodotto di "una cultura diffusa […] e idiotamente machista" (230).

Già a partire dall'analisi delle ricorrenze in cui compare un rimando alla sfera giornalistica, è chiaro che i racconti di *Nessuna più* non offrono al lettore una prospettiva etico-rappresentativa univoca sulla questione del femminicidio ma, al

contrario, tengono fede, nel loro insieme, al principio di eterogeneità esplicitato in introduzione come uno dei criteri che hanno guidato la composizione del volume. La qualità di un lavoro di curatela come quello di Oliva, caratterizzato dalla dichiarata scelta di adottare punti di vista autoriali e narratologici multipli (8-9), ha infatti come intento quello di rendere conto della varietà – spesso non riconducibile a binarismi o a rigide polarizzazioni – del fenomeno femminicidiario e delle sue rappresentazioni. Ciò si evince anche dalla rappresentazione della figura della vittima e del carnefice, ambito per il quale è possibile individuare tendenze – un risoconto rispettoso della soggettività vittimaria, l'assenza di procedimenti retorici che de-responsabilizzano il carnefice e la presentazione del femminicidio come fenomeno connesso alla cultura patriarcale del possesso – ma non una linea coerente che accomuni tutti i racconti analizzati.

Oltre a presentare una rosa di tipologie vittimarie capace di riferire la trasversalità del femminicidio – sono rappresentate vittime di età, estrazione sociale, origine diversa e non si preclude spazio alla narrazione di casi con vittime prostitute e transessuali – la maggioranza dei racconti di *Nessuna più* assegna protagonismo alla soggettività della donna abusata. Sette testi presentano una narrazione in prima persona da parte della vittima servendosi, laddove la vittima finisce per sopravvivere o la narrazione si interrompe nel momento della morte, di un approccio realistico ("Dente per dente" di Francesca Bertuzzi; "Bruciata viva" di Mariangela Camocardi; "Ciao mamma" di Marco Proietti Mancini), del realismo ibrido già attestato in *Fiore… come me* ("Voci dal muro" di Maurizio de Giovanni; "Acqua terra aria fuoco" di Francesca Genti) o di stratagemmi narratologici fantastici ("Guardami" di Sara Bilotti; "Pensieri sull'acqua" di Andrea Novelli e Giampaolo Zarini).[160] Nei casi di narrazione onniscente

[160] Il fatto che la donna sopravviva all'abuso di genere non impedisce di classificare l'atto rappresentato come femminicidio se, come nei casi qui menzionati, la vittima subisce un processo di annichilimento psico-fisico simile a quello identificato da Shaloub-Kevorkian con il concetto di "living death".

il focus è prevalentemente sulla vittima o su un personaggio che con questa simpatizza ("Non tutti nella capitale sbocciano i fiori del male" di Alessia Gazzola; "A ogni portinaia la sua regola" di Elisabetta Liguori; "Lady Lazar" di Lara Manni; "Il trillo del diavolo"; "Parole per i codardi"; "Sara" di Vittoria A.; "Ancora una volta il suo respiro" di Caterina Zagaria). I racconti che presentano una narrazione in prima persona esterna alle due parti implicate nella violenza si basano, in maggioranza, sul punto di vista di personaggi che instaurano una dinamica intersoggettiva con la vittima ("Princesa" di Stefano Caso; "Mia è la vendetta" di Gaja Cenciarelli; "Lettera a Laura" di Milvia Comastri; "Chiara" di Andrea Cotti; "Il tempo di un bacio" di Laura Liberale; "Al di qua della porta"; "L'inimmaginabile" di Gianluca Morozzi; "Non scegliere la paura" di Cristina Orlandi; "La Santa").

Al contrario di quanto riscontrato in *Fiore… come me*, l'antologia curata da Oliva tende poi a inquadrare le donne vittima come individui a tutto tondo capaci di prescindere rispetto ai tradizionali ruoli di genere assegnati dalla cultura patriarcale. In "Dente per dente", ad esempio, l'autrice descrive un'inversione dei ruoli di vittima e carnefice, proponendo una storia in cui la moglie maltrattata uccide, con la complicità del figlio, il marito. Se nella parte iniziale del racconto la protagonista – la quale parla di sé dichiarando "Io sono una donna impotente. Come dice lui, io sono una debole" (34) – si identifica con il paradigma sessista della vittima passiva, nel prosieguo si assiste a una progressiva emancipazione che conduce la donna a riconoscersi, poco prima dell'omicidio, in modelli di femminilità dotati di agentività quali "la fatina dei denti" e "la regina del reame".[161] Il modello della vittima passiva e debole viene

[161] 36. Può essere proficuo notare che la menzione della "fatina dei denti" determina un riferimento intertestuale alla prima parte del racconto in cui la protagonista, dopo aver ricevuto dal marito un manrovescio che le fa cadere un dente, ricorda la figura tratta dalla tradizione popolare occidentale, attestando il processo di infantilizzazione innescato dalla violenza. Il fatto che proprio la stessa fatina sia successivamente recuperata, questa volta come figura portatrice di agentività con cui la donna si

accuratamente evitato in quasi tutti i racconti di *Nessuna più* e nei pochi casi in cui compare è compensato dall'esplicita caratterizzazione di altri personaggi femminili come donne tenaci; è il caso, ad esempio, di "Ciao mamma", racconto ispirato ai fatti del massacro del Circeo in cui la voce narrante della ragazza sopravvissuta insiste sulla debolezza dell'amica uccisa per affermare, contrastivamente, la sua stessa forza e resilienza (201).

L'idealizzazione della vittima – o più in generale della donna – operata sulla base della distinzione binaria patriarcale tra donna per bene e donna per male riscontrata in *Fiore… come me*, viene messa in discussione da molti testi della raccolta. Lo dimostrano i racconti dedicati alle vicende di vittime prostitute, quali "Acqua terra aria fuoco", "Lady Lazar" e "Sara", oppure una storia come "Minnie e Mickey: un lungometraggio animato in tre atti" di Susanna Raule. In quest'ultima l'autrice racconta, assegnando ai personaggi le fattezze della celebre animazione Mickey Mouse di Walt Disney, di un triangolo amoroso finito con l'uccisione della moglie da parte del marito e invita implicitamente il lettore a non condannare la figura dell'amante di lui:

> Più tardi, di Clarabella diranno che era una vacca, non nel senso della sua appartenenza di specie, ma in senso metaforico. […] Forse nemmeno Clarabella era così felice di andare a vivere con Minnie e Mickey, anche se lei e Mickey avevano una relazione. Forse, invece, tutta quella faccenda le piaceva un casino. Visto che, in fondo, è una mucca, pensare che sia anche una vacca si incastra perfettamente nel nostro perverso cortometraggio mentale. (221-222)

identifica, può essere letto come processo di emancipazione che si compie, prima che nell'azione, nella sfera simbolica a cui la vittima fa appello per elaborare la percezione di sé.

Chiara risulta, alla lettura del passaggio, le denuncia dei procedimenti associativi attraverso i quali l'opinione pubblica condanna il personaggio di Clarabella sulla base di un ruolo, quello di donna amante, negativamente codificato all'interno dell'ordine simbolico patriarcale e senza problematizzarne il comportamento. Critici in relazione al processo di idealizzazione della vittima risultano solamente due testi in cui compare un'attitudine giustificatoria nei confronti dell'uccisa: il già citato "Ciao mamma" e "Ancora una volta il tuo respiro". Se nel primo la vittima si autorappresenta, in un monologo immaginario in cui si rivolge direttamente alla madre, come soggetto de-eroticizzato o virginale (201) e basa su queste caratteristiche la sua denuncia dei carnefici (204), nel secondo la madre di una vittima di femminicidio descrive sua figlia come ragazza che "giocava a fare la grande" ma che "il fidanzatino lo baciava solo sulle guance" (246), a sottolineare una purezza che dovrebbe contribuire a legittimare la giovane nei panni della vittima.

La dimensione della maternità, che si è visto essere problematica in *Fiore… come me* perché legata a una rappresentazione stereotipica del femminile, compare in numerosi racconti di *Nessuna più*: alcune delle vittime di violenza sono donne trainate, nel loro tentativo di sopravvivenza, dall'amore per i figli ("Dente per dente"; "Fuoco amico"; Voci dal muro"; "Non tutti nella capitale sbocciano i fiori del male"; "Pensieri sull'acqua"), altre sono donne incinte la cui condizione viene sottolineata per rendere conto della doppia efferatezza del gesto d'abuso ("Princesa", "Chiara"; "Stalker" di Raul Montanari; "Minnie e Mickey: un lungometraggio animato in tre atti"; "Ancora una volta il tuo respiro"). La massiccia presenza del *topos* della maternità non implica tuttavia, come nel testo di Covella, una riproposizione dello stereotipo essenzialista della cura materna come propensione connaturata al soggetto femminile. Lo dimostra l'inclusione di racconti quali "Non sarà mai l'ultima" di Piergiorgio Pulixi e "Mia è la

vendetta", in cui compaiono rispettivamente madri abusanti e complici della violenza inflitta sulla donna vittima.

Come l'analisi fin qui condotta attesta, *Nessuna più* risulta essere tendenzialmente conforme al discorso e al metadiscorso femminista sulla violenza letale di genere, proponendo una rappresentazione che mette in risalto l'esperienza della vittima e che tenta di non riproporre stereotipi di genere legati al femminile. Anche per quanto riguarda la figura del carnefice si riscontra la volontà, coerente con il metadiscorso sulla rappresentazione giornalistica del fenomeno, di non ricorrere a tecniche narrative che deresponsabilizzino il femmicida. Se si esclude "Stalker", in cui il racconto in prima persona da parte del personaggio dell'uccisore ripropone la dinamica descrittiva del delitto d'impeto e non mette in discussione la prospettiva possessiva e vittimistica dell'uomo (169), altri testi, anche se basati sul punto di vista del carnefice, mettono in risalto pur senza avallarle le strategie giustificatorie ricorrenti nei casi di violenza letale di genere. In "Io l'amavo…", Marco Vichi utilizza la tecnica narrativa del dialogo e propone una contestazione delle dichiarazioni del carnefice per voce dell'inquirente che lo interroga (231-236); in "Gentile" la narrazione dell'uomo è posta in seguito a quella della donna vittima e dall'accusa di colpevolezza della donna non può quindi prescindere (113-116); in "Mia" di Fabrizio Lorusso è il carnefice stesso a mettere in crisi la tendenza alla deresponsabilizzazione con affermazioni quali "un gesto premeditato, altro che raptus. Vendetta, questo sono io" (131) e "Colpa sua? No, l'ho fatto io, da solo" (133).

Nonostante ciò, la narrazione del volume curato da Oliva non è scevra di punti problematici che confermano un'adesione al limite discorsivo del dibattito sul femminicidio. In particolare, è rintracciabile la propensione a fornire una rappresentazione monodimensionale della figura del carnefice, la quale è non di rado

corredata da una descrizione del femmicida come soggetto deviato e/o folle. In testi quali "Dente per dente", "Lettera a Laura", "Il tempo di un bacio", "Lady Lazar", "Sara", "Non sarà mai l'ultima" la prospettiva vittimocentrica non lascia spazio residuo per una raffigurazione dell'uccisore come personaggio complesso e relega l'uomo sullo sfondo della narrazione. A fare seguito alla prefazione della criminologa Roberta Bruzzone in cui gli autori di femmicidio sono definiti "orchi della porta accanto" (17), alcuni testi etichettano il colpevole come folle ("Satana nella zona giorno" di Alessandro Berselli, "Guardami", "Voci dal muro", "Non tutti nella capitale sbocciano i fiori del male", "Lady Lazar") e/o mostro ("Guardami", "Bruciata viva"), occultando così le dinamiche di genere che danno adito alla violenza.

Ciò non inibisce tuttavia, proprio per l'eterogeneità che caratterizza il volume, la presenza di racconti in grado di problematizzare l'argomento della violenza letale di genere e, conseguentemente, di superare il limite discorsivo del dibattito sul tema. In opposizione a una rappresentazione monodimensionale del carnefice che caratterizza alcuni pezzi della raccolta, testi come "Princesa", "Fuoco amico", "Venitemi a prendere", "Acqua terra aria e fuoco", "La forma di ciò che sono" e "Parole per i codardi" presentano descrizioni della costruzione psico-sociale della mascolinità. In "Fuoco amico", ad esempio, il narratore onniscente inquadra i pensieri del femmicida con le seguenti parole:

> E il fuoco sarà la sua punizione. Per aver cessato di essere come Lui l'aveva creata. Per aver beffeggiato le sue manie. Per avergli tolto tutto ciò che faceva di Lui un uomo. La moglie, la casa, i figli che non avrebbe voluto. I figli che lo hanno scalzato dal centro della sua attenzione. (66)

Oltre a chiarire l'attitudine di stampo patriarcale al possesso e al dominio che sottende il comportamento del carnefice, le autrici del testo mettono in luce la tendenza,

precedentemente individuata da Melandri, del violento ad associare la compagna alla figura della madre e a pretendere da lei cure esclusive. Similmente, in "Venitemi a prendere", Falconi esplicita, tramite le osservazioni della voce narrante, come il comportamento del colpevole ricalchi il modello machista di uomo accentratore che "si sobbarca ogni fatica e respira persino al posto dei figli e di una compagna che reputa una cosa propria, da sfoggiare o di cui vergognarsi, ma da non mollare mai alla tutela, al vaglio di estranei" (92-93). Un avanzamento rispetto alle limitazioni discorsive del dibattito sul femminicidio è proposto da alcuni racconti anche in relazione alla questione sesso-genere. Nello specifico, si assiste a un'implicita contestazione del paradigma binario tra vittima di sesso femminile e carnefice di sesso maschile attraverso la rappresentazione di una vittima transessuale ("Princesa") e di figure di donne che partecipano alle dinamiche di sopraffazione imposte dal sistema patriarcale (la *madame* che controlla il mercato di prostitute nigeriane in "Acqua terra aria fuoco" nonché le madri complici di "Bruciata viva" e "Non sarà mai l'ultima").

Sul piano formale della spettacolarizzazione e del sensazionalismo, tecniche rappresentative che Oliva critica apertamente in introduzione, è da registrare un considerevole sforzo per proporre soluzioni narratologicamente alternative all'esposizione oggettificante della corporeità femminile annichilita dalla violenza sessista. Tali sforzi narratologici sono spesso associabili all'etichetta di realismo ibrido o addirittura di fantastico. Degna di nota è l'operazione leggibile in "La forma di ciò che sono" di Marco Marsullo e "Io sono la chiesa", in cui la narrazione in prima persona è affidata a degli oggetti. Nel primo caso, a descrivere le dinamiche del femmicidio è il coltello impugnato dal carnefice, il quale riflette sul suo atto involontario di uccisione attraverso un procedimento narrativo che ibrida il racconto realistico con elementi fantastici. Il ricorso al realismo ibrido è qui funzionale alla selezione di una prospettiva

microscopica che, focalizzandosi sul dettaglio dell'ingresso della lama nella carne della vittima, evita di proporre un'immagine di fisicità femminile reificata. La bambina uccisa viene così inquadrata solamente nell'atto esattamente precedente all'assassinio, quando il carnefice alza il coltello in aria e l'oggetto è in grado di vederla, e di descriverla partendo dal suo punto di vista smascheratamente parziale, da viva: "Da dove ero io potevo vedere la bambina, incrociarle lo sguardo, leggerle i ricordi. Da dove ero io lei sembrava ancora più piccola. Piccola, con la voglia di conoscere un mondo diverso da quello delle preghiere, degli obblighi, delle privazioni" (159-160).

Una prospettiva macroscopica capace di superare i limiti spazio-temporali della percezione umana è invece offerta in "Io sono la chiesa", racconto in cui il punto di vista è quello della chiesa nel cui sottotetto è stato rinvenuto il corpo della vittima. Inquadrando la chiesa nella sua consistenza materica di struttura e privando l'oggetto di ogni caratterizzazione simbolica riconducibile alla dimensione spirituale e istituzionale, Oliva racconta la storia dell'uccisione della ragazza tramite una narrazione in prima persona da parte dell'edificio personificato. Ed è proprio in virtù dell'insolita prospettiva adottata che la descrizione degli eventi si interrompe esattamente prima dell'atto femmicidiario, con un'immagine della giovane donna viva e spaventata dal sopraggiungere imminente della violenza (188). La descrizione dell'abuso è infatti sostituita da una riflessione con cui la chiesa si esonera dal riferire "le violenze inaudite" perché la sua testimonianza, elaborata da una prospettiva eccentrica, non ha valore ai fini delle indagini (188-189).

Oltre che come tecniche tramite cui descrivere il femminicidio senza riprodurre la corporeità della donna privata di agentività, le strategie narratologiche qui sopra descritte possono essere lette in quanto tentativo di superamento dell'idea di oggettificazione. Conviene fare riferimento, a questo proposito, alle riflessioni di Wu

Ming I che, discutendo di alcune tendenze attive nella narrativa italiana contemporanea, ha sostenuto come la selezione di prospettive inusuali svolga, all'interno del testo letterario, una specifica funzione di carattere etico. Lo "sguardo obliquo" – così come Wu Ming I definisce "l'esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali" (26) – è funzionale al superamento della rigidità prospettica su cui si basa la costruzione della normatività (Wu Ming I 81) e, come si è visto facendo riferimento alle teorie femministe sulla rappresentazione, l'oggettificazione del femminile ad opera del maschile egemonico. In questo senso, l'adozione di punti di vista narratologici incentrati su entità oggettuali consente al racconto di criticare implicitamente il principio di oggettificazione e di superare l'approccio dualistico in base al quale si distingue tra maschile soggetto narrante e femminile oggetto narrato.

Se si escludono i racconti di Marsullo e Oliva, riferimenti al corpo femminile violato e a scene di efferato abuso non sono assenti in *Nessuna più*, ma nella maggior parte dei casi tali rimandi sono inclusi in racconti in cui la prospettiva narratologica coincide con quella della donna vittima, a indicare la scelta di utilizzare immagini violente a fini di denuncia solo laddove tale pratica non compromette una rappresentazione delle figure femminili come soggetti attivi. In "Dente per dente" e "Ciao mamma", testi che come si è visto propongono personaggi femminili abusati ma non fragili e passivi, sono presenti raffigurazioni esplicite dell'atto violento enunciate dalla stessa voce della donna che non stenta a descrivere il proprio corpo martoriato (35) e offeso dalla brutalità dei carnefici (201). In "Acqua terra aria fuoco" e "Pensieri sull'acqua", testi in cui la donna che racconta le violenze è già stata uccisa, le sevizie subite dalla vittima e il suo cadavere vengono ripetutamente menzionate all'interno di

un racconto in prima persona che tenta di superare i confini imposti dalla morte per proporsi, nella dimensione letteraria del narrato, come denuncia.

Emblematico è, a questo proposito, il testo di Novelli e Zarini in cui una donna, la quale viene recuperata da due pescatori mentre è ormai ridotta a entità cadaverica, riferisce, in un flusso di coscienza dai toni chiaramente fantastici, la perdita della propria voce e della propria identità:

> Mi chiamo… il mio nome è già stato trasportato via dall'acqua che mi ricopre come un vestito gentile. Non ha molta importanza. Ho solo pensieri, ormai, non ho più voce. Niente di fisicamente riconducibile. Nei pensieri i nomi si sfaldano, si sbriciolano e l'acqua melmosa che è entrata nella testa li ha lavati via, tutti quanti. È un po' come ricominciare a vivere. Senza riferimenti concreti, tranne la memoria. […] L'acqua sta erodendo anche i miei ricordi più profondi dentro la mia mente scolorita. Faccio fatica a mettere in ordine. È tutto immerso, sprofondato. Provo a fare da spartiacque con le mani. Riesco a muoverle ancora? No, è solo un'impressione. Il dondolio dell'acqua culla il mio corpo che inizia a gonfiarsi. (176-177)

La rappresentazione della corporeità sformata e ormai inerte a seguito della violenza subita viene ripetutamente proposta nel testo ma, risultando collegata alla descrizione della strenua resistenza della donna all'oblio, non assume i tratti di una descrizione oggettificante. L'immagine del muto cadavere di donna che, nello spazio di irrealtà garantito dalla scrittura letteraria, propone una frammentata narrazione della propria vicenda di abuso si propone quindi non come ritratto spettacolarizzante o morboso; al contrario, si delinea come *mise en abîme* della condizione della donna oppressa ma resistente all'interno della società patriarcale.

La propensione ravvisata nella maggioranza dei racconti di *Nessuna più* a rigettare la spettacolarizzazione corrisponde a uno sforzo a redigere testi che possano stimolare il rispecchiamento e l'identificazione del lettore.[162] Nello specifico, il processo di rispecchiamento è promosso dal frequente ricorso a una dinamica narrativa intersoggettiva che coinvolge prevalentemente le figure femminili dei racconti, come avviene in "Guardami", "Princesa", "A ogni portinaia la sua regola", "Il tempo di un bacio", "Il trillo del diavolo", "La Santa" e "Lady Lazar". In "La Santa", ad esempio, la giornalista protagonista viene a conoscenza della vicenda di Maria – nome di finzione che sostituisce quello di Lea Garofalo, collaboratrice di giustizia uccisa per ordine dell'ex marito affiliato della 'ndrangheta, su cui è plasmato il racconto – istituendo con essa una relazione di vicinanza emotiva che la conduce a prendere atto dell'emblematicità della sua storia d'abuso. Il sentimento di sorellanza più volte ribadito nel testo (198; 199) viene confermato dall'associazione tra le vicissitudini di Maria e quelle dell'accompagnatrice della giornalista, N., donna dal trascorso enigmatico che la narrazione lascia supporre, pur senza mai svelarlo, essere essa stessa vittima di maltrattamenti.

L'intersoggettività al femminile compare anche in "Princesa", racconto in cui una donna scopre il tradimento del marito con Patty, prostituta transessuale uccisa da mani ignote. Successivamente alla rivelazione dell'adulterio, avvenuta mentre la donna origlia una conversazione dell'uomo con gli amici, la protagonista decide di cercare

[162] A riconferma dell'eterogeneità che caratterizza il volume, non sono assenti in *Nessuna più* racconti in cui si assiste a un'oggettificazione della fisicità della vittima. Nella novella a sfondo erotico "Qualcuno di troppo in famiglia" di Loriano Macchiavelli si assiste alla reificazione della donna vittima ingabbiata nello sguardo desiderante dell'uomo protagonista e descritta come oggetto di attenzione sessuale anche nella fase successiva alla violenza carnale subita: "Sdraiata a terra al bordo della sorgente, la sottana stracciata fin sul petto, le gambe spalancate e arrossate dal suo sangue di vergine e da quello uscito dai molti tagli che aveva sul ventre e sul petto" (Oliva, *Nessuna più* 143). Similmente, in "Non sarà mai l'ultima" il cadavere della vittima viene eroticizzato e presentato come "macabra statua d'ebano", con "la figa aperta e rossa come un'anguria spaccata, inerme. Finalmente zitta" (Oliva, *Nessuna più* 205; 206).

vendetta e si mette alla guida con la precisa volontà di provocare un incidente mortale per il marito in motocicletta, salvo poi cambiare idea e sterzare all'ultimo momento finendo lei stessa fuori strada e in coma. L'autore del testo ricorre alla tecnica del realismo ibrido per consentire alla donna di denunciare la cultura patriarcale di cui è finita vittima proprio a partire dalla sua assenza di voce e dall'immedesimazione con una vittima di femminicidio. La connessione tra le due figure femminili potenzialmente rivali si stabilisce, infatti, sul finire del racconto, quando la donna, ormai privata di voce a causa dello stato vegetativo, riflette sulla condizione di oppressa che l'accomuna a Patty pensando al nome che avrebbe dato alla figlia che ha perso nell'incidente. La scelta cade su "Valchiria Addolorata", nome che racchiude in sé la "fierezza" e il "dolore" che promanava dalla corporeità della transessuale uccisa (50; 53) e che la protagonista riconosce ora come caratteristiche di "ogni vittima di un femminicidio" (53). Il fatto che l'intersoggettività passi per il rispecchiamento con una transessuale e che attributi simbolici ricondotti alla dimensione della transessualità vengano riconosciuti emblematici dello *status* di vittima di violenza di genere alle donne mette in discussione le coordinate rappresentative suggerite dal limite discorsivo dello stesso dibattito sul femminicidio e, in questo senso, non conferma l'orizzonte d'attesa del lettore. A un disorientamento di carattere etico-tematico fa poi il paio la presenza di un importante elemento irrisolto: l'identità dell'autore del femmicidio di Patty. L'incognita stimola la fantasia del lettore e suggerisce, senza mai tuttavia confermarla, la possibilità che il comportamento violento del marito della protagonista e le sue dichiarazioni omofobe siano indizio di colpevolezza in relazione al femmicidio[163]. Tale omissione, oltre a sottolineare l'esistenza di un nesso concettuale tra discriminazioni di

[163] Mentre discute con gli amici, l'uomo si autorappresenta come autore di atti di violenza carnale praticati nei confronti di Patty nel momento del rifiuto di lei a fornire prestazioni sessuali. La reazione dell'uomo, oltre all'abuso, include improperi di carattere omofobico quali: "Hanno fatto bene, quei due, ad ammazzare 'sto frocio. Fuori dai coglioni, brutte bestie!" (Oliva, *Nessuna più* 51).

genere apparentemente più blande e atto femminicidiario, si rende capace, seguendo la riflessione iseriana, di incoraggiare una lettura attiva e, conseguentemente, un processo di identificazione.

Come si è avuto modo di appurare finora analizzando "La Santa" e "Princesa", in *Nessuna più* la tendenza a proporre una narrazione intersoggettiva corrisponde allo sforzo di inserire nel testo omissioni che favoriscano l'immedesimazione attraverso una ricezione creativa (ciò può dirsi infatti vero anche nel caso di "Guardami", "A ogni portinaia la sua regola", "Il tempo di un bacio", "Il trillo del diavolo" e "Lady Lazar", tutti racconti in grado di ingaggiare il destinatario in un processo identificativo grazie all presenza di aperture testuali di vario genere). Entrambe queste propensioni contribuiscono, laddove presenti all'interno del volume, ad allargare l'orizzonte discorsivo attraverso un procedimento narrativo che non aggiunge dettagli spettacolarizzanti ma apre il racconto a un'azione immaginativa – e spesso anche etico-critica, come visto nel caso di "Princesa" – del lettore. Sulla presenza di un pur non omogeneo sforzo dei narratori a favorire il processo identificativo proponendo dinamiche narrative aperte alla dimensione dell'intersoggettività si basa la differenza intercorrente tra *Nessuna più* e *Fiore… come me*, opere che re-interpretano la cronaca facendo appello ad una missione e a una forma apparentemente comuni ma a un registro etico e stilistico a tratti antitetico.

Su un dialogo con il ricevente che contribuisce a connotare l'opera come aperta è incentrato anche il testo che è stato selezionato per analizzare la narrazione del femminicidio come ri-scrittura della storia, *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati, a cui è dedicata la prossima sezione.

Ri-scrivere la storia: *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati

La pubblicazione de *La scuola cattolica* (2016) da parte dello scrittore romano Edoardo Albinati si inserisce in un contesto nazionale in cui l'evento discorsivo della violenza letale di genere era già giunto a maturazione pur non sembrando svigorirsi.[164] Opera capace di raccogliere giudizi positivi a livello di critica letteraria, come dimostra l'assegnazione del prestigioso Premio Strega, il testo è stato oggetto di critica da parte di molti lettori comuni a causa della sua voluminosità (il libro conta un totale di 1294 pagine) e della propensione dell'autore a dilungarsi e a ripetersi.[165] In questo senso, *La scuola cattolica* si posiziona su un livello differente rispetto a quello occupato da *Fiore… come me* e *Nessuna più*, opere in cui la forma breve del racconto strizza l'occhiolino al lettore contemporaneo abituato al consumo multiplo di narrazioni stringate e veloci.[166] Come sostenuto dallo stesso Albinati nel corso di varie interviste, tuttavia, la scarsa appetibilità del formato deriva dalla necessità di esporre una struttura narrativa riflessiva capace di esplorare, con i tempi lunghi che richiedono il ragionamento e lo scavo memoriale interiore, se stessi e la propria esperienza di vita (Gasperina Geroni, "*La scuola cattolica*" 128; "Intervista a Edoardo Albinati"). Il romanzo è infatti una lunga riflessione corredata da numerose digressioni narrative che il personaggio-narratore porta avanti intorno alla questione della propria formazione

[164] Edoardo Albinati è scrittore, traduttore e insegnante presso il carcere romano di Rebibbia. Tra le sue opere figurano *Maggio selvaggio* (1999), opera di autofiction ambientata nel penitenziario capitolino dove l'autore è impiegato, *Il ritorno. Diario di una missione in Afghanistan* (2002), resoconto di un viaggio umanitario fatto da Albinati in Afghanistan, *Vita e morte di un ingegnere* (2012), altra opera autofinzionale in cui lo scrittore si avvicina al racconto della figura paterna. Successivo rispetto a *La scuola cattolica*, è *Un adulterio* (2017). Sull'opera di Albinati si veda Ricciardi; Bonfili. Per quanto riguarda la rilevanza della violenza letale di genere a livello giornalistico, il 2016 è, tra le altre cose, l'anno dell'uccisione di Sara Di Pietrantonio, caso che, come la massiccia copertura mediatica considerata nell'analisi del *corpus* relativo alla stampa periodica suggerisce, ha ulteriormente dilatato lo spazio mediatico dedicato al tema del femminicidio.

[165] A questo proposito si veda Gasperina Geroni, "*La scuola cattolica*" 128.

[166] Il modello è suggerito, ad esempio, dalle modalità della lettura di articoli di giornale *online* (Gazoia 114-116).

cattolica presso l'istituto scolastico religioso San Leone Magno di Roma, dove, negli anni Settanta, era stato compagno di scuola di Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira, gli autori del massacro del Circeo. Come la critica che si è cimentata con il testo ha notato, gli eventi storici del Circeo costituiscono il fulcro "vuoto" (Gasperina Geroni, "Gli anni Settanta" 109) del romanzo albinatiano, in quanto argomento al quale la narrazione esplicitamente tende e dal quale costantemente diverge per lasciarsi andare a elucubrazioni e racconti di vicende personali su argomenti tangenti quali il rapporto tra maschile e femminile, la violenza di classe e i cambiamenti epocali del decennio settantino (Cortellessa; Savettieri 126).

Importanti informazioni sulla struttura dell'opera possono essere desunte anche dalle dichiarazioni dell'autore, il quale ha retrodatato l'inizio della composizione del romanzo al 2005, anno in cui Izzo si rese autore di un secondo atto femmicidiario uccidendo Maria Carmela Limucciano e Valentina Maiorano durante un periodo di semi-libertà fuori dal carcere in cui era stato lungamente recluso per i reati del Circeo (Albinati, "L'esigenza" 5). La ri-attualizzazione nella cronaca contemporanea del massacro degli anni Settanta determina, a detta di Albinati, la necessità di intraprendere un percorso di scrittura attraverso il quale "ricordare e poi bruciare", vale a dire attraverso cui offrire una ri-narrazione catartica dei fatti di cui è stato indiretto testimone.[167] La centralità del duplice evento è quindi ineludibile ma si accompagna alla volontà di avvicinarvisi attraverso un movimento verticale di indagine interiore piuttosto che tramite un percorso orizzontale di descrizione di fatti spesso non conoscibili perché non direttamente sperimentati. Ecco che la ri-scrittura dell'evento storico avviene, come dichiarato dallo stesso autore, per mezzo di un'implicita

[167] Albinati, "L'esigenza" 5. Sulla questione della catarsi è di nuovo Albinati stesso a insistere (Gasperina Geroni, "*La scuola cattolica*" 132).

associazione tra il sé narrante e quello del carnefice Izzo, associazione garantita dalla contiguità spazio-temporale in cui i due soggetti si sono trovati presso il San Leone Magno e il borghese quartiere Trieste in cui entrambi vivevano ai tempi del massacro:

> Il riconoscimento innanzitutto come maschio, partendo quindi da me, mi ha collocato in comunanza e, per così dire, in risonanza con la parte oscura della mascolinità, a cominciare proprio da quegli assassini conosciuti ai tempi della scuola che frequentavamo. (Albinati, "L'esperienza" 5)

L'espressione "partendo […] da me", usata da Albinati per descrivere la redazione dell'opera e, in particolare, l'atto di interrogarsi sulla propria appartenenza di genere a fronte dell'episodio di violenza sessista che ha indirettamente segnato la sua giovinezza, è chiaramente mutuata dal discorso femminista che, proprio negli anni Settanta, aveva dato il via, in Italia, alla pratica politica dell'autocoscienza. Importata dal contesto statunitense in cui era stata ideata, l'autocoscienza aveva concesso ai gruppi femministi italiani gli strumenti per elaborare una critica politica delle dinamiche del dominio patriarcale attraverso l'analisi delle private esperienze di oppressione delle donne che vi parteciparono.[168] L'imperativo del "partire da sé" a cui Albinati implicitamente si riferisce risultava funzionale, nell'autocoscienza, non solamente a verificare l'incidenza del giogo sessista nell'ambito personale delle relazioni ma anche all'affermazione, attraverso la narrazione del sé, di una nuova soggettività femminile. Come ha chiarito Lia Cigarini, l'idea di "parzialità" o

[168] Il primo gruppo di autocoscienza femminista fu costituito a New York nel 1967, quando alcune attiviste del gruppo femminista New York Radical Women decisero di dare il via a incontri periodici durante i quali discutere di problemi politici partendo dalla propria esperienza personale. Per una disamina degli eventi che portarono alla costituzione del gruppo si veda Brownmiller, *In Our Time*, "The Founders". In Italia, l'autocoscienza fu importata da Carla Lonzi, storica femminista del gruppo romano Rivolta Femminile, la quale diede vita al primo gruppo dedicatosi alla pratica, e si diffuse nel resto d'Italia durante la prima parte degli anni Settanta. A proposito dell'autocoscienza nella penisola si veda Libreria delle donne di Milano 32-35; Lonzi 115-120.

posizionamento del punto di vista di genere da cui la pratica del "partire da sé" femminista origina, veniva usata nell'autocoscienza delle donne al fine di superare il discorso universalizzante maschile e di stabilire un'autorità/autorialità femminile che, prendendo in considerazione il principio di differenza, immaginasse una società più equa (146-147).

Non solo le dichiarazioni rilasciate dall'autore, ma anche le caratteristiche strutturali de *La scuola cattolica* rimandano al debito di Albinati nei confronti dell'esperienza dell'autocoscienza. In particolare, l'andamento riflessivo del narrato, le costanti digressioni tramite cui il narratore interloquisce con il lettore e il dialogo con storie raccontate da soggetti riconducibili al genere maschile con cui l'autore si identifica o si relaziona rievocano la pratica di scavo interiore che era cifra costitutiva degli incontri di autocoscienza e ricreano la dinamica narrativa intersoggettiva centrale nelle sedute femministe.[169] Eppure, dato il suo esplicitato posizionamento di uomo e dato il contesto socio-simbolico di riferimento che vede il maschile occupare il livello più alto della gerarchia di genere, l'operazione di autocoscienza del narratore de *La scuola cattolica* non può sovrapporsi totalmente a quella portata avanti per parte femminile. Al fine di mantenere inalterato l'obiettivo femminista dell'autocoscienza, vale a dire proporre una società più equa attraverso una pratica che modifichi lo *status quo* dei rapporti di genere, il "partire da sé" con posizionamento maschile deve infatti mirare a descrivere e criticare il modello autoritario imposto dalla mascolinità egemonica partendo dalla decostruzione (non dalla costruzione, come nel caso delle

[169] A titolo esemplificativo, può essere citato uno dei numerosi intermezzi con cui il narratore si rivolge al lettore chiedendo di rapportarsi con pazienza alla lunghezza del racconto e definendo la propria narrazione nei termini di "percorso" condiviso con il ricevente del testo: "*Sto facendo questo percorso per la prima volta insieme a voi. Seguitemi se potete, se ne avete voglia, il tempo, la pazienza*" (Albinati, *La scuola* 152). Per quanto riguarda gli inserti di storie di altri personaggi, esempi sono il racconto che l'amico Max porta avanti in una lettera interamente inserita nel testo (1008-1016), la trascrizione dello scambio di e-mail tra alcuni ex compagni di scuola interessati a organizzare una rimpatriata (1259-1269), nonché la riproposizione dei quaderni di appunti del professore Cosmo (1154-1219).

donne) della propria voce autoriale. Proprio nell'inversione delle dinamiche classiche dell'autocoscienza femminista e nel conseguente tentativo di aprire il racconto maschile a un'intersoggettività proficua con l'alterità femminile risiede, come si intende dimostrare con la presente analisi dell'opera, la peculiarità della narrazione di Albinati.

La scelta stessa dell'autofiction si inserisce, se analizzata alla luce della riflessione fatta finora, nel progetto di rivisitare la pratica dell'autocoscienza da un punto di vista maschile.[170] Come evidenziato da Gasperina Geroni, *La scuola cattolica* è classificabile in quanto opera di autofiction per via della tipologia di patto sugellato con il lettore; quest'ultimo, sulla base di una nota paratestuale in cui l'autore presenta il testo come ibrido di fatti reali e situazioni immaginate, si trova infatti di fronte a "uno spaesamento interpretativo" che non lascia soluzione se non quella di abbracciare l'ambiguità a cui l'opera invita ("Gli anni Settanta" 111-112). Pur instaurando uno stretto rapporto con il dato di realtà che, come si è sostenuto nell'introduzione a questa analisi delle ri-scritture letterarie sul femminicidio, risulta funzionale ad amplificare gli intenti di denuncia dell'opera, la narrazione di Albinati instilla nel lettore un persistente dubbio sul valore veritativo del racconto che contribuisce a connotare il narratore come non attendibile.[171] In particolare, ammettendo anche in corso di narrazione le falle della

[170] Categorizzata dallo scrittore francese Serge Doubrovsky per riferirsi alla propria opera autobiografia ibrida *Fils* (1977), l'autofiction è, secondo una recente analisi condotta da Lorenzo Marchese che per prima ne ha definito i confini, una forma compositiva in cui sussiste una coincidenza tra nome dell'autore e del narratore-protagonista, è presente un elemento paratestuale, compaiono elementi che spingono il lettore a dubitare della fattualità del racconto, si manifesta l'intento, da parte dell'autore, di "provocare attrito tra reale e invenzione romanzesca" (186). Sulla diffusione dell'autofiction nella narrativa italiana contemporanea, diffusione attestata anche da uno dei romanzi precedenti di Albinati, *Maggio selvaggio* (1997), si consulti Giglioli 53-100; Donnarumma, "Ipermodernità" 31-41. Sull'uso dell'autofiction come espediente letterario utilizzato nella narrativa italiana al femminile e a tema storico, si consulti Lucamante, "Le scelte".

[171] L'assenza di una distinzione netta tra realtà e finzione che caratterizza il testo di Albinati può essere paragonata a quella tipica dell'autobiografia femminista che, secondo le già citate tesi di Stanley e come confermato dalla precedente analisi dei romanzi di Franchi e Aleramo, tende a destituire il patto di autenticità con il lettore stabilito da Lejeune. Se in opere femministe quali *Avanti il divorzio* e *Una donna* la scrittura soggettiva risulta portatrice di una parzialità che non mette completamente in crisi la valenza veritativa del racconto, in lavori di autofiction come *La scuola cattolica* l'inserimento del dubbio ermeneutico nel corpo della narrazione conduce a una più profonda contestazione dei principi di verità e autorità. In questo senso, l'autobiografia femminista primonovecentesca sul tema della violenza di

propria memoria e la necessità di sopperire alle carenze del ricordo con il ricorso alla finzione creativa (382; 567-568; 577-578; 1117; 1241), nonché la propria tendenza a mescolare fatti e fantasia (197; 199; 339; 379; 642; 952) il narratore afferma costantemente la propria inaffidabilità, mettendo in atto quello che Marchese ha individuato come uno dei tratti distintivi dell'autofiction, la propensione al "logoramento" della soggettività dell'autore-personaggio e della sua autorità (265). L'autofiction, in quest'ottica, è la forma che consente ad Albinati di parlare di sé per descrivere, in un moto di autodenuncia, la propria complicità con le dinamiche del dominio patriarcale; al contempo, le modalità narrative dell'autofinzione permettono all'autore di minare la propria stessa autorità, procedimento cruciale per il soggetto maschile che intenda superare discorsivamente la propria egemonia autoriale e criticare l'oggettificazione delle donne avvicinandosi alla vocalità femminile.

In merito alla questione della forma letteraria prescelta, *La scuola cattolica* offre imprescindibili rimandi anche alle modalità del romanzo storico e, in particolare, di romanzi storici femministi quali quelli di Banti e Morante precedentemente considerati. La necessità della ri-narrazione di sé prende infatti consistenza, nel romanzo albinatiano, in virtù del bisogno di una ri-narrazione storica più generale che, come accade in *La storia* e *Artemisia*, sappia focalizzarsi su aspetti marginalizzati dalla storiografia patriarcale. In tal senso, come ha notato Gasperina Geroni, l'opera rilegge il delitto del Circeo e la stagione degli anni Settanta riaffidando centralità alla questione di genere che spesso era stata occultata da una narrazione dell'evento e dell'epoca

genere alle donne contribuisce alla costruzione di un'autorialità femminile umile e consapevole della propria limitatezza, mentre l'autofiction mira alla decostruzione di un'autorità monolitica divenuta insostenibile a fronte delle più recenti riflessioni post-strutturaliste e femministe. Sull'idea di narratore inattendibile e sulla sua diffusione in aree letterarie che non necessariamente coincidono con l'autofiction o l'autobiografia si veda Booth 211-364.

incentrata su tematiche considerate più prettamente politiche come quella di classe.[172] A differenza di quanto accade nel caso morantiano e bantiano, tuttavia, la necessità di decostruire la narrazione storica patriarcale non può che estrinsecarsi in un rapporto critico del narratore – posizionatosi consapevolmente come uomo – con il proprio stesso discorso, anch'esso portatore, come si vedrà, di una retorica di chiara matrice sessista e di un certo grado di privilegio maschile. Per tale ragione, l'autore-personaggio de *La scuola cattolica* intrattiene un rapporto conflittuale con il concetto di memoria, perno su cui ruotano lo sforzo compositivo di *Artemisia* e quello degli altri testi giornalistici e letterari sul tema del femminicidio finora analizzati. Da una parte il narratore si lascia andare all'ascolto di una voce, la propria, che "racconta e ragiona" (578), analizzando i meccanismi storici responsabili dell'affermarsi di una mascolinità abusante di cui è necessario tenere conto in un presente che ancora vede manifestarsi la violenza di genere alle donne.[173] Dall'altra descrive il suo come un raccontare che anela alla catarsi, non all'esercizio memoriale quando, invitando il lettore a considerare ciò che sta leggendo nei termini di una tumulazione della propria stessa voce autoriale, sostiene: "Scrivo infatti non per ricordarla, questa storia, ma perché sia sigillata e

[172] Anche intellettuali quali Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia pronunciatisi al tempo avevano messo al centro del problema l'opposizione di classe avallata dall'appartenenza dei carnefici all'alta borghesia romana e delle vittime a famiglie di origini popolari (Gasperina Geroni, "Gli anni Settanta" 117-120).

[173] L'importanza di tale pratica nell'economia dell'opera è attestata dalla presenza di una citazione dal libro *Cuore* di Edmondo De Amicis – opera matrice della letteratura italiana per quanto riguarda il tema, anche albinatiano, dell'esperienza scolastica al maschile - che il narratore interpreta come "consiglio […] che chiunque dovrebbe far suo" (Albinati, *La scuola* 583). Nel passaggio deamicisiano si fa riferimento alla necessità di indagare la topografia del proprio luogo di origine in modo da averne memoria in un eventuale futuro di incertezze e spaesamento, chiara metafora sull'esigenza di conoscere il passato per orientarsi nel presente. Una dimostrazione dell'interesse di Albinati verso un'interpretazione delle violenze del Circeo come prodromo degli abusi di genere commessi nella contemporaneità è data, oltre che dal riferimento al secondo doppio femmicidio commesso da Izzo nel 2005, da un passaggio nel quale il narratore menziona a titolo esemplificativo un ulteriore caso di violenza letale di genere, quello "dell'uccisione di una quattordicenne da parte di un gruppo di ragazzini" avvenuto a Leno nel 2002. Dopo aver ricordato il caso, il narratore afferma che il libro si propone di raccontare attraverso i fatti del Circeo una "lunga guerra di liberazione [quella delle donne contro l'oppressore maschile] ben lontana dall'essere conclusa" (Albinati, *La scuola* 867-868).

dimenticata per sempre. Almeno da me. La chiudo dentro questo libro come se la seppellissi" (1117).

Tale movimento altalenante tra una propensione descrittiva (attraverso cui rendere conto della propria controversa posizione di uomo) e una tendenza critica (tesa alla destituzione dell'autorialità e della memoria costitutivi della soggettività maschile egemonica) è presente non solo sul piano formale del rapporto con il genere letterario, ma può essere verificata anche attraverso un'analisi testuale di ordine tematico e narratologico. Analizzando l'opera sotto un profilo microtestuale e tenendo quindi in considerazione le modalità attraverso le quali la scrittura di Albinati procede all'interno delle singole sezioni testuali – spesso corrispondenti ai capitoli, ognuno leggibile come parte dedicata a un particolare argomento di riflessione o al racconto di un aneddoto – è evidente come il discorso del narratore presenti spesso un andamento oscillatorio. Da una parte, l'autore-personaggio si dimostra ricettivo nei confronti dell'inserimento di teorie femministe nel suo discorso, critica implicitamente o esplicitamente le dinamiche psico-sociali che conducono alla violenza sul femminile e lavora al fine di smascherare la costruzione socio-culturale della mascolinità; dall'altra ricorre frequentemente all'utilizzo di una retorica stereotipizzante capace di fomentare una rappresentazione essenzialista e oggettificante del femminile.[174]

[174] A questo proposito, può essere utile fare riferimento all'analisi critica sul lavoro prodotto da Albinati nell'ambito dell'autofiction proposta da Sara Bonfili, la quale ha notato come l'io autofinzionale sia, in Albinati, sempre una figura mezzana, "che fa la spola" tra una posizione e l'altra (278). La caratterizzazione del personaggio principale come figura di mezzo è presente anche in *La scuola cattolica*, dove il narratore si presenta come soggetto che, sin dai tempi dell'adolescenza, non si sente di appartenere né alla categoria di coloro che si adeguano allo *status quo*, né a quella di coloro che lo contestano *in toto*. Tale propensione, che viene ben riassunta dal movimento discorsivo altalenante tra posizioni opposte sulle questioni di genere, è delineata, ad esempio, in relazione a quella del compagno di classe Arbus, personaggio che non si adegua al modello della mascolinità egemonica rimanendo estraneo alle dinamiche di costruzione identitaria virile che invece interessano gli altri alunni del San Leone Magno. Il narratore, proprio commentando una lettera ricevuta dall'amico che lo accusa di non essere mai stato un vero anticonformista, sostiene la sua differenza dal resto della classe ma anche la propria necessità di omologarsi al paradigma dominante (52).

Esempi di tale oscillazione possono essere ravvisati già dall'inizio del testo, quando il narratore si cimenta in una delle prime riflessioni decostruttive sul concetto di mascolinità e sostiene:

> Siccome la maggior parte dei maschi corrisponde assai poco all'immagine del maschio vero, allora vuol dire che essere maschi significa non essere come effettivamente si è, ma come si dovrebbe essere. Il maschio non è qualcuno che è maschio, ma qualcuno che deve esserlo, e in questo dovere sta la sua essenza. Il maschio è dunque un non-essere o piuttosto un essere-per, un essere potenziale, una volizione, un concetto limite, un'idea regolativa. Sforzo, dimostrazione, prova di sé. Uomini non lo si è, lo si diventa. (146-147)

Attraverso un riferimento implicito alle teorie di Connell sulla questione della mascolinità egemonica precedentemente esposte in questa trattazione e per mezzo di un rovesciamento del celebre aforisma di Simone De Beauvoir "donne non si nasce, si diventa", l'autore-protagonista rende conto della propria idea di mascolinità come paradigma esclusivamente culturale, piuttosto che come regola imposta dal dato di natura.[175] Più avanti, nel capitolo immediatamente successivo, la violenza maschile sulle donne, introdotta attraverso la diretta menzione dei fatti del Circeo, viene additata in quanto risultato del tentativo, per parte maschile, di sopperire al proprio senso di inferiorità nei confronti dell'altro femminile, in un'implicita inversione

[175] Il riferimento a un'idea di mascolinità come culto utile a fornire un modello identitario è riproposto in varie sezioni del libro, tra le quali la lunga parte dedicata alla riflessione sulla retorica fascista. In particolare, il mito fascista dell'uomo virile e dominatore viene decostruito dal narratore e riconosciuto come tensione verso un'intransigenza e un'iperbolicità sempre irraggiungibili (588-589). La propensione alla rigidità, di comportamento e identitaria, che è caratteristica dell'ideologia fascista costituisce, in *La scuola cattolica*, il perno valoriale messo in crisi dal decennio degli anni Settanta in cui il nuovo (rappresentato prevalentemente dalla rivoluzione femminista) irrompe, provocando un arroccamento di alcuni su posizioni iper conservatrici. Proprio da tale irrigidimento è detonata, secondo il narratore del romanzo, la violenza politica e di genere, come comprovato dalla militanza degli autori del massacro del Circeo in movimenti di estrema destra. Si veda, per un'analisi più dettagliata su questo tema, Gasperina Geroni, "Gli anni Settanta" 113-122.

dell'opposizione omologa tipica del simbolismo patriarcale secondo cui la donna sarebbe intrinsecamente debole e l'uomo intrinsecamente forte (163). Nonostante tali riflessioni, le quali risultano essere in linea con la prospettiva femminista, le argomentazioni utilizzate dal narratore per rendere conto del sentimento di debolezza maschile nei confronti del femminile segnano un ricorso alle immagini stereotipiche della donna come soggetto depositario di una vocazione alla maternità e alla vitalità. In particolare, riconoscendo nella "sovrabbondanza di vita implicita nella sua natura" (164) la minaccia che il soggetto femminile esercita sull'uomo e nella propensione della "donna a dare inizio" (attraverso il parto) un motivo di invidia maschile capace di stimolare la violenza sessista (166), la voce narrante si rende complice della diffusione della retorica patriarcale che relega il femminile all'esercizio di una pratica riproduttiva funzionale al mantenimento dello *status quo* e ripropone le stesse dinamiche discorsive essenzialiste precedentemente criticate.[176]

Altro esempio del moto altalenante tra discorso femminista e discorso maschilista è la narrazione dei capitoli I e II nella parte sesta dell'opera. Il racconto si dipana a partire dalla descrizione dell'amico Max, giovane dal credo fascista conosciuto dall'autore-protagonista adolescente durante i soggiorni estivi in Toscana. Riferendo al narratore della sua partecipazione al Festival di Parco Lambro, uno dei primi raduni in cui i giovani italiani sperimentarono l'uso di droghe e la libertà sessuale, Max si lascia andare a descrizioni mirabolanti di numerosi incontri carnali con le ragazze presenti (725). Tale resoconto viene elogiato dal protagonista adolescente e descritto come il rapporto di un condottiero che "si era spinto nella terra del nemico a scoparsi le infedeli" (725), ma viene successivamente additato come menzognero grazie alla verifica

[176] È opportuno sottolineare che la stessa tendenza a condurre un ragionamento essenzialista nei confronti della sessualità femminile è stata ravvisata nell'analisi delle teorie proposte da Di Gregorio sulla violenza femminicida come risultato dell'insicurezza maschile.

effettuata dallo stesso narratore su un documentario dell'epoca in cui non c'erano "tracce delle adescatrici in gonnellino che Max sosteneva di essersi scopate" (728). In un'inversione del movimento oscillatorio sopra descritto, il racconto di Max viene prima elogiato come attestazione di virilità nonostante la sua attitudine oggettificante nei confronti della corporeità femminile e poi decostruito in quanto narrazione mendace frutto della volontà del ragazzo di impressionare l'amico con finalità omosociali.[177] La destrutturazione della storia di Max mette in evidenza, in tal modo, l'inaffidabilità del racconto maschile influenzato dalle dinamiche retoriche patriarcali.

Nel capitolo seguente, il narratore riflette, sulla scia del resoconto di Max, in merito alle abitudini comportamentali e psicologiche dei giovani uomini della sua epoca nei confronti del sesso con le donne e denuncia il fatto che "secondo la mentalità di allora, le ragazze non *facevano* mai qualcosa, bensì se lo *lasciavano* fare" (732), sottolineando l'assenza di agentività veicolata dall'idea patriarcale di sessualità femminile. Il ragionamento si conclude con il racconto, da parte dell'autore-protagonista, di un aneddoto in cui si narra di un furtivo incontro sessuale con una ex partner a un matrimonio. Questo il passaggio:

> Le nostre gambe per caso si toccarono. Forse perché ero già abbastanza ubriaco non potei fare a meno di allungare una mano sotto il tavolo e mettergliela tra le cosce, sollevando la gonna, scansarle gli slip e infilarle un paio di dita nella sua fica, che aveva come dieci anni prima, l'ultima volta che l'avevo toccata, molto umida. Lei stralunò gli occhi, poi girò la testa e iniziò un discorso col commensale che le stava seduto

[177] L'approccio reificante verso la fisicità femminile è riscontrabile esattamente nell'utilizzo di immagini stereotipate – in quanto non verificate dal dato esperenziale – di donne libertine al fine di fomentare la complicità con l'amico. Studi sociologici hanno dimostrato come le relazioni sessuali con le donne e il parlare di esse anche in termini iperbolici abbiano la funzione di riprodurre l'aderenza al modello di mascolinità egemonico all'interno di contesti omosociali (Flood 341-342; Ferrero Camoletto 67-68).

> sull'altro lato: intanto sotto il tavolo spalancò le cosce, ruotò in avanti il bacino sedendosi in modo che potessi entrarle dentro più a fondo, quindi mi afferrò la mano per essere sicura che non la ritirassi. Doveva avere bevuto parecchio anche lei. (733)

L'inserto – il quale è significativamente incluso in un paragrafo staccato dal resto del testo e messo tra parentesi alla fine del capitolo, a mo' di storiella da corredo – vede il narratore occupare la stessa posizione precedentemente occupata da Max, quella dell'uomo che racconta una mirabolante – e poco credibile – esperienza sessuale con la finalità di impressionare l'interlocutore. Inoltre, la donna, pur essendo, sul finire della citazione, dipinta come partecipe e quindi depositaria di un certo grado di agentività, si lascia andare all'iniziativa dell'uomo non ricambiando mai il suo gesto in maniera inequivocabilmente attiva. In questo senso, il femminile torna a occupare la posizione di oggetto sessualizzato, di strumento all'interno del racconto di un narratore interno alle dinamiche dell'omosocialità patriarcale. Il narratore, inoltre, si presenta, implicitamente, in quanto autore di un racconto inaffidabile (esattamente come Max) che mettendo a frutto la tecnica dell'autofiction, decostruisce la propria autorialità.

Ulteriore esempio di oscillazione del posizionamento discorsivo del narratore è rintracciabile nell'attitudine dimostrata verso la questione della spettacolarizzazione e dell'occultamento dell'esperienza vittimaria. Sempre in corrispondenza della sesta parte, ma questa volta negli ultimi cinque capitoli della sezione, si disquisisce in merito alle propaggini rappresentative del massacro del Circeo e si sostiene che una cultura della violenza sessuale come atto spettacolare promanasse all'epoca dalla diffusione di prodotti cinematografici (788; 789; 794-797). La riflessione del narratore ricostruisce in modo critico le dinamiche della spettacolarizzazione oggettificante della vittima donna e, poco più avanti, arriva a riconoscere l'imperante sguardo fallocentrico come

elemento che espropria la donna di agentività, sostenendo che "Il corpo nudo di una ragazza spalanca un interrogativo che non concerne lei ma chi la sta guardando" (804), in un chiaro riferimento implicito alle teorie femministe di Laura Mulvey sulla cosiddetta "*to-be-looked-at-ness*" nel cinema contemporaneo.[178] Ma proprio mentre descrive, contestandola implicitamente, la sovrapposizione tra corporeità di donna inerte e desiderio sessuale fallocentrico, il narratore riproduce e giustifica l'immaginario patriarcale che sessualizza il femminile esanime indulgendo nell'accostamento di immagini mortifere ed erotiche:

> Soffocata, senza respiro, bianca, abbandonata, inerte, così appare quasi sempre una ragazza nuda in una qualsiasi immagine […] forse per questo chi le riprende cerca talvolta di ovviare all'aspetto funebre della loro nudità scaldandolo artificialmente con le pose volgari, i sorrisi forzati che accompagnano gli atti osceni con l'ingenuo proposito di infondere un po' di vitalità a quei corpi da obitorio, alle loro natiche, ai loro seni, al ventre ricoperto di seme anch'esso subito freddo. (805)

Proseguendo con simile piglio contraddittorio, verso la fine della sesta parte il narratore commenta la copertura mediatica del massacro del Circeo inserendo nel suo ragionamento alcuni dei punti focali del metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio, quali la critica del sensazionalismo e della morbosità (809) o la menzione della tendenza ad affidare centralità alla figura del carnefice.[179] A proposito di

[178] Attraverso la riproposizione del concetto di scopofilia – il piacere di essere guardati o di guardare l'altro/a come oggetto – delineato da Freud, Mulvey sostiene che nel cinema contemporaneo l'uomo è l'implicito detentore dello sguardo, mentre la donna risulta essere oggetto passivo guardato (19-24). Ben prima di Mulvey sul tema si era pronunciato il saggio visulae *Ways of Seeing* (1972), tratto dall'eponima serie televisiva con John Berger. Seppur cardinali per la critica cinematografica femminista, le riflessioni di Mulvey sono state criticate da studiose anche di area femminista perché riproducono il paradigma essenzialista uomo attivo-donna passiva attraverso un'analisi di stampo freudiano e, così facendo, non prendono in considerazione la possibilità di una spettatrice che si identifichi con il genere femminile. Si veda a questo proposito Bergstrom; Doane 7-8.

[179] (184). A conferma del fatto che la narrazione di Albinati accoglie istanze del discorso femminista contemporaneo sulla violenza letale di genere, vi è la critica della tendenza giornalistica al *victim*

quest'ultima osservazione, l'autore-personaggio avanza apertamente l'ipotesi che il focus da lui prescelto sulla figura dei colpevoli e la scarsa attenzione dedicata nel romanzo alle vittime del massacro sia frutto dello stesso procedimento retorico attivo a livello mediatico (814). Le vittime del delitto del Circeo sono infatti soggetti assenti nella narrazione dell'autore-protagonista. Quando, nel capitolo X della parte quarta, il lettore viene introdotto ai fatti accaduti nella villa, il narratore opta per un racconto dal taglio giornalistico. Pur non presentando mai la propria esposizione come oggettiva e dichiarando di servirsi "di abbreviazioni, omissioni e semplificazioni" per la stesura della ricostruzione, il narratore utilizza materiali esistenti (risultati delle indagini e testimonianze dei partecipanti) che non possono rendere conto dell'esperienza di abuso vissuta da Rosaria Lopez, la ragazza che rimase uccisa al Circeo. La prospettiva della sopravvissuta, Donatella Colasanti, è presente ma marginale, in quanto limitata per la scarsa mobilità e lucidità a cui le dinamiche del rapimento l'avevano costretta (473-485). La discrezione con cui, in questo caso, il narratore si avvicina all'esperienza vittimaria finisce per silenziare la vittima, che viene privata addirittura del suo nome, come attestato dal fatto che le due ragazze sono menzionate per tutto il corso del romanzo con le sole iniziali, R. L. e D. C. A conferma della propensione a riprodurre le dinamiche rappresentative sessiste di obliterazione della vittima, inoltre, il capitolo successivo a quello in cui compare la sopraccitata critica della della narrazione incentrata sul carnefice dà voce a uno degli assassini del Circeo presentando la trasposizione di alcuni verbali di interrogatorio a Izzo (817-828).

L'alternanza tra punto di vista decostruttivo e punto di vista conservatore che, come si è visto, caratterizza la *La scuola cattolica* a livello microtestuale mette in luce

blaming: "Nel modo che avevano i giornali di trattare i crimini sessuali era sempre implicito che le vittime fossero in misura maggiore o minore responsabili dell'accaduto, delle violenze subite e persino della loro morte"(898).

il dialogo che la voce narrante intrattiene con le teorie femministe sulla costruzione sociale del genere, sulla violenza sessista e la sua rappresentazione, pur chiarendo la difficoltà dello stesso a inserire tali teorie nel proprio discorso e comportamento.[180] Il risultato di tale oscillazione è un andamento espositivo in cui i meccanismi psico-sociali che conducono alla sopraffazione delle donne da parte di soggetti condizionati dal modello di mascolinità egemonica vengono descritti e persino avallati discorsivamente ma sono costantemente sottoposti a un processo riflessivo destrutturante che li critica, esattamente come auspicato da Amossy e Heidingsfeld nella loro riflessione sull'impiego e superamento dello stereotipo. In questo senso, è il lettore uomo a venire stimolato a identificarsi con la figura del narratore da un racconto che insiste, come si è visto nel caso di Max, nel riportare aneddoti che riproducono dinamiche omosociali comuni e tendenze tipiche del comportamento maschile adolescenziale. Tale procedimento di rispecchiamento viene incentivato e problematizzato, in base alle teorie di Iser, proprio dal continuo avvicendamento di discorso sessista e discorso femminista, il quale impedisce al ricevente di fermarsi alla fase del rispecchiamento e lo induce a passare dal famigliare al non-famigliare, stimolandolo a un processo attivo di riflessione. Detta in altri termini, il lettore è costretto dalla narrazione a intraprendere "passeggiate inferenziali" durante le quali si allontana provvisoriamente dal testo per fare appello a un senso comune, a un "repertorio del già detto" (Eco, *Lector in fabula* 118) che viene sistematicamente messo in crisi con un ritorno alla lettura capace di smontare l'assetto morale prestabilito.

[180] Gasperina Geroni ha fatto riferimento, oltre che alle teorie di Connell già menzionate in questa sede, alla riflessione di Butler sulla decostruzione del binarismo sessuale e di genere. ("Gli anni Settanta" 114). Seppur indiretti e caratterizzati da un approccio critico, sono presenti anche riferimenti alle teorie del femminismo radicale che considera l'atto sessuale eteronormativo penetrativo emblematico della pratica di violenza carnale (Albinati, *La scuola* 799; 858). In merito alle teorie sullo stupro come pratica collegabile alle dinamiche di incontro sessuale tra uomo e donna nella società patriarcale, si consultino Dworkin 79-100 per l'ambito anglo-americano e Lonzi 61-113 per quello italiano.

Di converso, la difficoltà di instaurare un processo identificativo per parte femminile è il risultato di una narrazione che, considerato il chiaro posizionamento maschile che la caratterizza, rende conto della propria incapacità di interloquire con l'altro genere.[181] Se è infatti vero che la struttura riflessiva mutuata dalla pratica dell'autocoscienza implica la presenza di un approccio intersoggettivo, è altrettanto vero che, per gran parte di *La scuola cattolica*, questo si concretizza in un dialogismo tra soggetti appartenenti al solo genere maschile. I personaggi con i quali l'autore-protagonista interagisce o ai quali concede spazio attraverso la riproduzione delle loro parole sono infatti i compagni di classe, i professori, gli amici uomini e, non ultimi, gli assassini del Circeo. Proprio questi – e Angelo Izzo in particolare – si costituiscono come termini di paragone con cui il narratore indirettamente si confronta e si identifica. Non è un caso che la critica abbia notato la presenza nel testo di un'implicita associazione tra il sé narrante e Izzo, associazione resa esplicita dalla comune propensione alla pratica del racconto, come notato da Gasperina Geroni:

> In particolare, nelle ultime pagine segnalate dal corsivo (SC, pp. 483-5) la figura di Angelo assume i connotati di un abile narratore che distorce, romanza i rapporti umani, abbellisce, esagera, mente, mescola – proprio come un autore di un'autofiction. ("Gli anni Settanta" 120)

Il riconoscimento di una comunanza con il carnefice viene validato, inoltre, dalla narrazione di episodi in cui l'autore-protagonista si ritrova a riprodurre comportamenti sessualmente aggressivi nel corso dei suoi incontri con le donne.

[181] Solo in un'occasione il narratore si riferisce alle lettrici chiedendo, non a caso, perdono per dilungarsi a discutere di uomini e chiarendo l'impossibilità, per la lettrice donna, di identificarsi con la narrazione se non per via indiretta: "E poi parlo ancora una volta dei maschi, dei poveri maschi miserabili per il solo fatto di essere maschi e dunque stupidamente orgogliosi e affezionati alla loro miseria. Le lettrici di questo libro mi perdoneranno la monotonia se almeno potranno riconoscere nei personaggi che ne popolano le pagine un piccolo riflesso dei loro padre, fratelli, amici, figli e di quegli uomini di cui si sono per caso innamorate e hanno seminato di insicurezza la loro vita" (595).

Emblematico è, a questo proposito, l'episodio del rapporto sessuale con Bettina, ragazza con cui il narratore aveva avuto, durante un soggiorno studio in Spagna, una relazione sentimentale rimasta relativamente casta a causa della ritrosia della giovane ad avere un rapporto penetrativo. Dopo aver incontrato nuovamente Bettina durante una vacanza di lei a Roma, i due si appartano e, scoprendo che la sua partner non è più reticente alla penetrazione, il narratore lascia che lei, in lacrime perché sta tradendo un altro ragazzo di cui nel frattempo si è innamorata, inizi a muoversi sopra di lui. La descrizione dell'atto sessuale gestito dalla donna si interrompe, tuttavia, a seguito dell'orgasmo di lei quando, raggiunta piena consapevolezza della nuova propensione della ragazza a rendersi artefice del proprio piacere, l'uomo prende il controllo della situazione e, aggressivamente, le pratica del sesso anale:

> Pensai che Bettina in quell'anno era cambiata. Ed ero cambiato anch'io. Per cui dopo che fu venuta in quel modo, cavalcandomi, la rovesciai di lato che ancora gemeva, distesa sulla pancia, le premetti addosso tutto il mio peso e la inculai. […] Le sue natiche rilucevano chiare nel buio, e lei sembrava morta, non si muoveva più, non respirava. (962)

L'assenza di movimento da parte di Bettina e la sua posa inerme a rievocare quella delle immagini di donne nude ed esanimi precedentemente criticate, testimonia l'efficacia del comportamento teso a limitare l'agentività della donna e a conservare integra la propria identità di uomo, se è vero, come il narratore aveva sostenuto poche pagine prima, che "non ci si può abbassare a incontrarsi con le donne lungo la via scelta da loro" e che "accettare le regole del corteggiamento, la seduzione, il gioco frivolo dell'amore, rende il maschio effemminato: i modi spicci della castità e dello stupro lo mantengono integro" (889). In questo senso, il comportamento sessualmente aggressivo avvicina moralmente il narratore ai colpevoli del Circeo i quali, pur avendo

compiuto atti ben più gravi, hanno anch'essi utilizzato la violenza al fine di riaffermare il proprio dominio di uomini (e quindi la propria identità maschile) attraverso la messa a bada della soggettività femminile. Il massacro del Circeo è, infatti, non casualmente descritto altrove come operazione "di rappresaglia" nei confronti di una soggettività femminile emergente che, esattamente come Bettina riesce ad esternare il proprio desiderio, iniziava a reclamare voce nella sfera sociale e relazionale dell'Italia di quegli anni (851).

Data la fin qui considerata propensione del narratore a riproporre, seppur su scala minore, le modalità relazionali verso il femminile che caratterizzano il comportamento dello stupratore-femmicida e data la tendenza già esposta a esplicitare la connessione tra il ruolo del carnefice e quello del narratore, non stupisce il fatto che la subordinazione delle donne, nel testo, passi anche per la soppressione discorsiva della loro voce. Mentre ai personaggi maschili sono concessi ascolto e spazio all'interno del discorso del narratore, i personaggi femminili, esattamente come le vittime, sono per gran parte del romanzo oggetto ma mai soggetto del racconto. Il fatto che la prospettiva femminile venga raramente presa in considerazione è evidenziato dallo stesso autore-protagonista, il quale disquisendo del più importante personaggio femminile del testo, la sorella dell'amico Arbus Leda, afferma: "Ecco, non mi viene mai di pensare a cosa ha fatto lei, ma solo quello che a lei hanno fatto gli altri. I verbi che hanno Leda per soggetto nella mia mente si coniugano in forma passiva" (1059). Il ruolo del femminile all'interno del testo coincide quindi, concettualmente, con quello della vittima silenziata e passiva.

Alla luce di quanto constatato finora, è possibile sostenere che, se analizzato a livello macrotestuale, *La scuola cattolica* presenta una chiara suddivisione dicotomica tra l'idea dell'uomo-carnefice e quella della donna-vittima. Non a caso, poi, la

mascolinità abusante coincide, simbolicamente, con l'autorità dello scrittore, mentre la femminilità abusata corrisponde alla figura dell'oggetto del discorso. Tale apparato viene tuttavia decostruito nell'ultima parte del romanzo, quando il narratore intraprende un percorso di vittimizzazione che lo avvicina alla soggettività femminile, mette in discussione la sua autori(ali)tà lasciando conseguentemente spazio a quella delle donne e contesta implicitamente il rigido binarismo uomo-carnefice contro donna-vittima, contribuendo così al suo superamento discorsivo.

Il processo, il quale ha inizio esattamente con il riconoscimento del ruolo passivo ricoperto da Leda nel racconto, ha come prima tappa l'incontro con la leggenda di sant'Agnese, figura di martire cristiana risalente al 300 d.C. a cui è intestata la basilica di sant'Agnese fuori le mura collocata nel quartiere Trieste in cui l'autore-protagonista si reca, nel tempo presente della narrazione, per la messa del Natale 2013. L'intero capitolo XI della parte ottava corrisponde alla trascrizione di un inno alla santa in cui si rende conto della sua vicenda esistenziale a partire da una prospettiva onniscente.[182] Agnese, santa protettrice delle vergini la quale è tradizionalmente rappresentata di fianco a un agnello in ricordo della sua posizione di vittima, è descritta come giovane "ardente dell'amore di Cristo" (1079) che, per via della sua devozione, rinuncia al matrimonio e all'adorazione degli idoli. Anche una volta costretta all'esercizio della prostituzione per punizione, Agnese respinge con la sua innocenza tutti i potenziali clienti (1080) tranne uno, il quale venne immediatamente accecato da una folgore discesa dal cielo. Dopo aver restituito con la sua intercessione la vista all'uomo, la ragazza viene condannata a morte e sgozzata, proprio come l'agnello che l'affianca nell'iconografia cattolica, sul patibolo. Nella fase finale della leggenda di

[182] Non viene data indicazione riguardo alla fonte dell'inno e, considerate le dinamiche dell'autofinzione, è probabile che lo scritto in questione sia frutto di una rielaborazione dello stesso autore.

sant'Agnese, quella che coincide con l'esecuzione, la narrazione onniscente lascia spazio a un discorso diretto in cui la stessa donna riporta i propri pensieri e afferma il proprio desiderio di andare incontro al boia per riaffermare la scelta di castità e assurgere al cielo (1080-1081). Si tratta della prima attestazione, all'interno del testo di Albinati, di una narrazione centrata sulla prospettiva femminile e vittimaria. La rappresentazione di Agnese come donna e vittima portatrice di agentività prosegue nella descrizione della fase successiva all'uccisione, in cui il narratore onniscente dipinge la sua ascesa come una liberazione gioiosa al termine della quale la donna schiaccia con il tallone il serpente, simbolo fallico del maligno.[183]

Altra anticipazione del conclusivo incontro con il femminile è fornita dalla ri-narrazione della storia dell'omicidio di Cassio Majuri, membro della banda fascista e malavitosa a cui appartenevano i carnefici del Circeo. Raccontata in precedenza in occasione della trascrizione di verbali in cui apparivano le testimonianze di Izzo (824-826), la vicenda è un atto di rappresaglia effettuato per punire il comportamento sleale di Majuri attraverso l'adescamento di una giovane minorenne che quest'ultimo è convinto di poter stuprare[184]. Non appena la giovane – chiamata dal narratore Perdìta, come la protagonista di *The Winter's Tale* di Shakespeare, perché il suo nome non appariva nel verbale con le dichiarazioni di Izzo – viene introdotta nella stanza di Majuri, quest'ultimo viene fucilato. Se nella prima narrazione era Izzo, il carnefice,

[183] 1081. È possibile leggere la menzione della leggenda di sant'Agnese anche come riferimento implicito all'esperienza delle mistiche e delle sante, le cui figure sono state rivalutate dalla tradizione filosofica femminista italiana. In particolare, a partire dall'opera di Lonzi, alcune femministe hanno voluto assegnare nuova centralità agli scritti delle mistiche, considerati esempio di una soggettività che nel rapimento trova la comunione con Dio ma anche un'interezza raramente manifestata per parte femminile all'interno di testi sacri del cattolicesimo. Pur non trattandosi, secondo la tradizione agiografica, di una vera e propria mistica – categoria dalla quale è esclusa per il fatto di non aver lasciato scritti – sant'Agnese è presentata nell'iconografia come strenua difenditrice della propria integrità e come sposa in un matrimonio mistico con Dio. Per una lettura femminista della vita e degli scritti di sante e mistiche si veda Muraro e Spadaccini; Muraro, *Le amiche di Dio*, *Lingua materna e scienza divina*.

[184] La veridicità dell'evento non è verificabile, data la tendenza propria di Izzo e del narratore a mescolare fatto e finzione.

l'autore della storia, nella seconda la voce del narratore si alterna tra la prospettiva di Perdìta, una "ragazza abusata fingendo di volerne abusare" (1256), e quella dello stesso Majuri, potenziale carnefice che finisce per ricoprire il ruolo di vittima.[185] Lo spostamento del punto di vista sulla soggettività vittimaria è confermata, nel capitolo successivo, dalla rivelazione che la ragazza coinvolta nella vicenda Majuri è in realtà Leda, ora considerata "unico punto che poteva unire tutti gli altri nella costellazione del racconto di suo fratello" (1257) Arbus, da cui il narratore apprende il segreto. La vittima (Leda), in questo modo, riacquista finalmente un nome e una soggettività.

Se l'inserto relativo al caso Majuri appena menzionato ha la funzione di aprire l'autore-protagonista all'empatia con il personaggio femminile vittimizzato e quindi di decostruire l'autorialità monadica del racconto maschile, una vera e propria comunanza capace di mettere in crisi la dicotomia uomo-carnefice contro donna-vittima si realizza negli ultimi due capitoli del romanzo. Mentre si trova a un'altra messa di Natale nel presente da cui racconta – coincidente ora con il 2015 – il narratore si lascia andare al ricordo di una gita scolastica in montagna durante la quale cadde malato e fu assistito da un prete, padre Marenzio. Cimentandosi per la prima volta nel libro con uno stile non lineare in cui la compattezza e la coerenza del narrato lasciano il posto a una scrittura evanescente e propensa a mescolare piani temporali differenti, l'autore-protagonista descrive la vicinanza fisica tra sé e il prete:

> Noi riposavamo nell'ombra di una stanza con le persiane accostate, il sole ci aveva abbronzati e stancati, e i giochi ci avevano sfinito, le lenzuola erano bianche e fresche… il sudore della mia fronte si asciugava nella tonaca di padre Marenzio. […] Il serpente respirava

[185] Il nome di Perdita era già stato riutilizzato nella letteratura italiana contemporanea da Anna Maria Ortese, la quale lo aveva assegnato alla scimmietta poi tramutatasi nell'iguana al centro del romanzo fantastico *L'iguana* (1965).

> all'ombra e una donna nuda lo ascoltava, rapita, poi lo seguiva. "Mangia questa mela. Non c'è nulla di male nel farlo." Non c'è nulla di male… non c'è nulla di male… e lei gli obbediva. Mi sentii altrettanto obbediente. Per ottenere la mia obbedienza non occorreva alcuno sforzo. […] "Quanto sei bello…" diceva padre Marenzio, accarezzandomi. "Sei proprio bello…" e io vedevo il suo viso vicino al mio. […] Dormivo un po' e mi risvegliavo. Il grande angelo sulla porta del paradiso aveva una spada fiammeggiante, ma invece di cacciare gli uomini, faceva segno con la spada di entrare. Io mi avvicinavo pieno di curiosità, anche se la luce che scaturiva dalla porta, e dalla spada, e dall'angelo, mi accecava. Volevo comunque entrare. "Aspetta, aspetta." Padre Marenzio si sfregò la faccia e gli occhi sotto le lenti, "Aspetta" disse ansimando, "aspetta!" e quando riprese a carezzarmi il viso e il collo sentii la sua grande mano bagnata. (1287-1289)

Il simbolismo di chiara derivazione religiosa viene qui utilizzato per compensare le lacune memoriali di una narrazione la cui assenza di nitore e il punto di vista allucinato fanno pensare alla ricostruzione di un evento traumatico represso.[186] L'ipotesi di abuso sessuale sperimentato in età minorile, seppur mai esplicitamente espressa nel testo, è suggerita anche dalle connotazioni falliche dei simboli utilizzati (il serpente e la spada), dalla dichiarata propensione del narratore a obbedire, dai complimenti di padre Marenzio ("Sei proprio bello") e dall'ansimare di quest'ultimo.

[186] Tale associazione è confermata anche da un riferimento, fatto dal narratore poche pagine prima, alla pratica "detta delle 'recovered memories'", descritta come tecnica psicoanalitica che "mira appunto in modo esplicito a far riemergere ricordi sepolti nel subconscio, in particolare abusi sessuali subiti durante l'infanzia. Abusi autentici, oppure frutto di suggestione? Cioè create dalla stessa terapia che dovrebbe limitarsi a recuperarli?" (1255). Sulla narrazione del trauma come racconto non lineare e frammentato si veda, a titolo esemplificativo, Herman 37; Brison 41.

Al di là degli oscuri eventi che la narrazione, volutamente ambigua e ricca di omissioni, descrive, l'autore-protagonista ricopre nel racconto una posizione di chiara passività che, come mai successo nel resto del romanzo, lo pone nella stessa prospettiva della donna – in questo caso Eva che obbedisce agli ordini del serpente – e, più in generale, della vittima. Tale processo di femminilizzazione è confermato anche dall'idea, veicolata nel corso di tutto il passaggio, di un contatto fisico con un altro uomo, pratica altrimenti rifuggita perché considerata svilente dalla vulgata virilista propria del contesto culturale di appartenenza del narratore.[187] Non è un caso, quindi, che nel capitolo conclusivo, mentre si trova a messa al San Leone Magno, l'autore sia colto da un'illuminazione e ammetta a se stesso "Perdìta ero io, io ero Perdìta" (1291), a significare il superamento dell'opposizione tra sé e un femminile vittimizzato che viene ora, dopo la rivelazione del racconto di presunto abuso, reintegrato nella decostruita soggettività maschile.

La consapevolezza della compresenza, nella propria soggettività, di una componente vittimizzata che spezza l'integrità virile e invalida la possibilità di un'adesione al modello di mascolinità egemonica è raggiunta attraverso la destrutturazione del proprio narrato, il quale, sul finire del romanzo, si fa dubitante e indeterminato, come dimostrato dal passaggio in cui compare il racconto dell'esperienza con padre Marenzio. È in questo senso che l'autore-protagonista dichiara l'acquisizione di una nuova fiducia nel principio di incertezza:

> Dovremmo lavorare di più sull'incertezza, impiegarla a nostro favore, ecco, lavorare per risultare incerti. Se quello che cerchiamo non si manifestasse mai, vorrebbe dire che non esiste o che siamo indegni di

[187] A questo proposito è lo stesso narratore a fare implicito riferimento al contatto con padre Marenzio come a una vicinanza di tipo sessuale quando, raccontando del rifiuto alle *avances* di uno scrittore inglese, ammette che l'esperienza omosessuale non gli era estranea, ma anzi l'aveva vissuta "molto tempo prima", quando era "piccolo e incosciente" (Albinati, *La scuola* 769).

> trovarlo. E invece, talvolta appare, e la sua stessa rarità cancella ogni equivoco. (1292)

L'incertezza appare, quindi, come il nuovo fulcro valoriale di una soggettività non più monadica, che dubita di sé e della propria narrazione complice della *doxa* patriarcale. È proprio accettando l'incertezza che il narratore finisce per smantellare la propria compattezza autoriale e intraprende un'operazione di scavo che conclude provvisoriamente il percorso di autocoscienza con la consapevolezza di aver raggiunto una sintonia con il femminile che gli consente di superare la rigida distinzione di genere. Significativo è il fatto che tale sintonia non possa essere raggiunta se non attraverso il riconoscimento della propria vittimizzazione, verità mai monolitica ma comunque in grado di eliminare nel narratore "ogni equivoco" riguardo l'infondatezza della struttura dicotomica su cui si basa la violenza femminicida.

La scuola cattolica di Albinati si costituisce, in linea con l'analisi fin qui condotta, come ri-narrazione di un evento storico, quello del massacro del Circeo, condotta sulla base di un approccio personalistico mutuato dalla pratica femminista dell'autocoscienza e del partire da sé. Attraverso la descrizione e decostruzione del proprio punto di vista di soggetto appartenente al genere maschile, l'autore-protagonista illustra e insieme smantella discorsivamente le dinamiche di sopraffazione sessista che caratterizzano sia l'epoca settantina che quella recente. Nel corso di tale procedimento, la voce narrante manifesta la propria complicità con l'ordine culturale patriarcale e si cimenta in rappresentazioni e comportamenti oggettificanti nei confronti del femminile, i quali vengono tuttavia costantemente messi sotto inchiesta e analisi da una contro-operazione riflessiva. In ultima istanza l'autore riesce a mettere in crisi la propria prospettiva patriarcale includendo nella sua narrazione il punto di vista femminile e riconoscendosi esso stesso soggetto vittimizzato.

Tale procedimento è garantito anche dal ricorso alla forma dubitativa dell'autofiction che erode progressivamente la rigida autori(ali)tà maschile e mette in discussione l'aderenza ai fatti di quanto affermato, costringendo lo scrittore a una narrazione sempre posizionata e dichiaratamente relativa, in linea con le linee guida delineate precedentemente per la rappresentazione etica del femminicidio. Sono proprio i modi dell'autofinzione, si potrebbe dire, a permettere ad Albinati di offrire un racconto estremamente trasparente in merito alla violazione autoritaria del dato di realtà insita nel procedimento rappresentativo, eppure politicamente rilevante perché interessato a dialogare con il medesimo principio di realtà attraverso un costante riferimento alle dinamiche discorsive che a esso sono legate. È in questo senso che *La scuola cattolica* non può essere considerata una contronarrazione degli eventi che hanno condotto alle violenze sessiste contro Rosaria Lopez, Donatella Colasanti, Carmela e Valentina Maiorano, come dimostrato dal fatto che la descrizione dei fatti femminicidiari occupa solo una scarsa porzione del testo ed è sempre condotta secondo la prospettiva patriarcale del carnefice, in contraddizione con le indicazioni date dal metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio che richiede di dare risalto all'esperienza vittimaria.[188] Seppur non analizzabile come opera controinformativa che punti alla decostruzione di una precedente narrazione degli eventi, alla modalità proposta da *Fiore… come me* e dalle opere d'inchiesta precedentemente indagate, il romanzo di Albinati svolge un ruolo politico per la narrazione del femminicidio in virtù di un'operazione basata sulla decostruzione di un discorso – quello patriarcale la cui consistenza iniziava a sbriciolarsi nel corso degli anni Settanta pur lasciando un

[188] È lo stesso narratore ad affermare la distanza della sua operazione dal prototipo di una contronarrazione che, a suo dire, si propone come racconto depositario di una verità che il racconto ufficiale non lascia trapelare. In questo senso, il rifiuto di prendere in considerazione il principio di verità fattuale è quindi alla base dell'avversione dell'autore-protagonista nei confronti dell'idea di controinformazione (1242-1243).

considerevole lascito nel presente degli anni Duemila in cui la narrazione si produce – sul quale la realtà dell'abuso di genere contro il femminile si plasma e si legittima.

La valenza politica e di denuncia del lavoro albinatiano è inoltre confermata dal fatto che il testo, sebbene per sua intrinseca caratteristica tenda a contestare la capacità della scrittura di aderire alla tumultuosità del reale in cui il vero risiede, include un riferimento alla ricerca dell'autenticità, principio problematico ma allo stesso tempo imprescindibile nella narrazione della violenza di genere alle donne. Tale rimando, che come si è visto è rintracciabile sul finire del testo e coincide con il riconoscimento di una vittimizzazione anche maschile in grado di superare la rigidità delle dicotomie di genere, va ricondotto alla narrazione dell'episodio di presunta violenza da parte di padre Marenzio, paradossalmente il passaggio in cui si fa più esplicita l'inaffidabilità del racconto portato avanti dal narratore. Secondo il contorto percorso interpretativo suggerito dallo stesso autore-protagonista, il racconto – anche quello della violenza sessista – risulta tanto più vero quanto più è dubitante e variamente interpretabile, quindi in grado di riprodurre le contraddizioni dell'esperienza di fronte al caotico dato di realtà, in una chiara aderenza ai modi dell'opera aperta programmatica delineata da Eco. Inoltre, la narrazione è in grado di dialogare con il principio di verità anche prescindendo dall'aderenza del testo all'evento raccontato laddove, come nel caso altamente ambiguo del racconto delle molestie subite da padre Marenzio, l'episodio che si narra risulta funzionale a presentare un altro evento sociale generale – nella fattispecie l'inconsistenza dell'opposizione omologa tra maschile naturalmente propenso alla vittimizzazione e femminile naturalmente vittimizzabile – che l'autore riconosce come vero. Ancora una volta, l'incontro con i principi di verità e di realtà non si estrinseca per mezzo della narrazione realistica ma per mezzo di un processo eminentemente discorsivo tipico, come sostenuto da Palumbo Mosca, di un'operazione

romanzesca interessata al raggiungimento di una "verità umana" generale che esula da "ogni proposito di aderenza alla cronaca" ("Oltre l'idea" 35).

Nonostante contesti la necessità della narrazione cosiddetta di tipo fattuale, il racconto albinatiano in *La scuola cattolica* non può prescindere, proprio per rispetto alle modalità testimoniali dell'autofiction che problematizzano il concetto di verità ma al contempo propongono una narrazione con un certo grado di autenticità, dal proprio posizionamento di soggetto maschile. La decisione di focalizzarsi sulla narrazione e decostruzione di dinamiche comportamentali e retoriche generalmente impiegate da soggetti che si rispecchiano nell'idea di eteronormatività virile, in particolare, implica un procedimento di rispecchiamento da parte del lettore di genere maschile. L'approccio prescelto da Albinati ha un indubbio ruolo politico in quanto stimola l'associazione tra il lettore uomo e la figura del carnefice e, come fatto anche da Iacona in un'operazione tesa a mettere in luce la realtà delle gerarchie di genere, gli richiede di ammettere la propria complicità con le dinamiche patriarcali da cui scaturisce la violenza. Ciò non toglie che, avviandosi verso l'ultima parte del romanzo, il lettore sia invitato a prendere coscienza anche del proprio ruolo di vittima, in quanto tenuto in scacco da parte di chi scrive per mezzo di una pratica narrativa distorcente ed estenuante:

> Il lettore, che se è di sesso maschile potrebbe o dovrebbe identificarsi con i vari monsignori e gentiluomini, e godere assieme a loro delle loro malefatte erotiche, si ritrova piuttosto in una posizione simile a quella delle fanciulle abusate: subisce un'ininterrotta violenza e così impara. (924)

Esattamente come farà di lì a breve lo stesso narratore, il ricevente uomo è costretto a mettersi nella posizione di vittima, ruolo tradizionalmente ricoperto dal femminile e,

così facendo, a smentire la rigida distinzione di genere ravvisando anche nel maschile la debolezza che la retorica patriarcale intende eliminare per affermare il proprio modello di virilità.

Le dinamiche di rispecchiamento finora descritte, pur nella loro inequivocabile valenza politica, coinvolgono solamente il lettore di genere maschile ed eteronormato, lasciando da parte soggetti femminili e non conformi alla regola eteropatriarcale.[189] Proprio in virtù del posizionamento di genere del protagonista e della necessità, dettata dai modi dell'autofiction, di limitarsi all'esposizione solo di ciò che il soggetto narrante può testimoniare, Albinati non può rendere conto dell'esperienza di vittime e donne con cui non si riconosce. Tale aspetto, il quale viene superato solamente sul finire del testo in conclusione del lungo processo di avvicinamento al femminile, risulta coerente con la pratica del partire da sé e con il tentativo di decostruzione del discorso virilista ma è forse l'unico punto problematico nella narrazione del femminicidio fatta dall'autore romano, in quanto priva gran parte del romanzo di una prospettiva fondamentale nella rappresentazione femminista della violenza di genere alle donne. Se analizzato sotto questa prospettiva, il testo albinatiano rischia infatti di alimentare il circolo vizioso che la teorica femminista della ricezione Patrocinio P. Schweickart ha individuato come risultato di un canone letterario androcentrico in cui l'universalizzazione maschile si consolida grazie al poco spazio lasciato all'espressione della differenza di genere femminile (42). L'opera prescelta per l'analisi che segue sulla ri-scrittura mitologica sul femminicidio, *Padreterno* di Caterina Serra, riesce invece anche laddove *La scuola cattolica* risulta carente.

[189] È solamente con l'episodio, ricco di omissioni e fraintendimenti che il lettore si trova a dover interpretare, di padre Marenzio descritto sul finale che si passa, in *La scuola cattolica*, dal rispecchiamento maschile eterosessuale a un procedimento identificativo che, iserianamente, sia in grado di coinvolgere il lettore al di là del proprio posizionamento identitario.

Ri-scrivere il mito: *Padreterno* (2015) di Caterina Serra

Pubblicato nel 2015 per Einaudi ad opera della sceneggiatrice e scrittrice di origini padovane Caterina Serra, *Padreterno* affronta il tema della violenza letale di genere per mezzo della ri-narrazione e attualizzazione di una vicenda tratta dalla mitologia greca classica, quella del dio campestre Aristeo.[190] Il mito di Aristeo, ampiamente frequentato dalla letteratura greco-romana e inserito in poemi come la *Teogonia* di Esiodo, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio e *Le Georgiche* di Virgilio, narra le vicissitudini del figlio di Apollo e Cirene, nato in Libia a seguito del rapimento della ninfa da parte del dio. Dopo essere stato affidato, in infanzia e giovinezza, agli insegnamenti del centauro Chirone e delle Muse, Aristeo sposa la figlia di Cadmo, Autonoe, ma si innamora della ninfa Euridice. Già sposa di Orfeo, quest'ultima muore avvelenata dal morso di un serpente proprio mentre sta fuggendo dal dio che cerca di rapirla. A seguito della morte di Euridice, Aristeo – il quale si dedicava alle attività dell'apicoltura e della pastorizia – subisce la furia delle ninfe, che lo puniscono facendo morire tutte le sue api. Dopo aver attraversato gli abissi marini per giungere dalla madre Cirene, alla quale chiede consiglio su come placare l'ira delle ninfe, il dio decide di sacrificare otto capi di bestiame dal cui ventre risorgeranno, dopo alcuni giorni, le api.[191]

Il mito di Aristeo funge, in *Padreterno*, da sostrato allegorico in riferimento al quale si costruiscono le azioni e i personaggi del racconto. A differenza di romanzi femministi della letteratura italiana novecentesca quali *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *L'amore molesto*, però, il rimando intertestuale alla vicenda mitologica è reso evidente dall'utilizzo del nome Aristeo in relazione alla figura del protagonista, nonché

[190] Prima di *Padreterno*, Serra ha pubblicato il romanzo *Tilt* (2008), liberamente tratto dal reportage *Chiusa in una stanza sempre aperta*, scritto dalla stessa autrice e vincitore del premio Paola Biocca nel 2006.
[191] Sul mito di Aristeo si veda Harissis.

dalla passione di quest'ultimo per l'apicoltura. Inoltre, il nesso con le vicissitudini dell'Aristeo classico – e, in misura minore, con altri miti della tradizione greco-romana – viene ripetutamente esplicitato nel corso del romanzo, a ulteriore conferma della scelta di una ri-narrazione scoperta che si fa, come si avrà modo di vedere a breve, addirittura metatestuale.

Rispetto alle altre opere finora analizzate, l'ambito narrativo frequentato dal romanzo di Serra è quindi quello del puramente creativo dato che, con Northrope Frye, i miti che perdono l'originaria connessione con il principio di fede e non sono più considerati credibili svolgono, nell'immaginario del ricevente, la stessa funzione svolta dalla letteratura cosiddetta di finzione, alla quale sono riconducibili anche sotto un profilo strutturale.[192] Rispetto alla letteratura, però, il mito ha una valenza veritativa maggiore in quanto tradizionalmente impiegato come allegoria all'interno del discorso scientifico, filosofico e artistico (Frye 599) – si pensi, ad esempio, all'utilizzo del mito classico da parte di Sigmund Freud per validare le sue teorie psicanalitiche. Come notato da Griselda Pollock in un'analisi dell'uso della storia di Edipo in psicanalisi, è proprio in virtù di questo impiego e non per caratteristiche intrinseche al mito stesso che la mitologia oggi, anche sull'onda della riflessione femminista precedentemente menzionata, viene considerata alla stregua di una narrazione patriarcale. Attraverso il processo di simbolizzazione della quale è stata investita, insomma, la mitologia viene interpretata come sistema narrativo che perpetua il discorso sessista, la marginalizzazione del femminile e le dicotomie di genere.[193] A tale processo può essere

[192] 599-600. Nello specifico, i miti classici hanno perso credibilità con l'avvento dell'epoca Cristiana (Frye 599).

[193] Pollock 103-104. Pollock fa l'esempio della figura di Antigone, la quale è stata letta, dal pensiero hegeliano ma anche femminista – si pensi alle analisi di Irigaray in *Speculum* o a quella di Butler in *Antigone's Claim* (2000) – come forza sovversiva, avversa, e quindi marginale, rispetto alla figura di Edipo. Tale lettura, secondo la studiosa, può essere sostituita con un'interpretazione del mito che affidi centralità ad Antigone eleggendo il personaggio a modello di soggettività alternativo rispetto a quello tradizionalmente associato a Edipo e insistendo su un rinnovato concetto di femminilità capace di

tuttavia giustapposta, per Pollock, un'operazione di ri-simbolizzazione che, invece di disfare la struttura mitologica considerandola intrinsecamente complice del discorso patriarcale, attinga dalla memoria culturale del mito e delle sue ri-scritture per disegnare nuove mappe di significato in linea con il discorso femminista (103).

È esattamente su questo tracciato che si muove Caterina Serra, la quale, con *Padreterno*, recupera un episodio della mitologia classica non particolarmente frequentato dal discorso scientifico, filosofico e artistico della modernità affidandogli nuovo spazio all'interno della memoria culturale contemporanea e ri-simbolizzandolo secondo una prospettiva femminista. In particolare, la vicenda di Aristeo – oscurata dal molto più utilizzato mito di Orfeo con la quale si interseca – assume nel romanzo una preminenza che risulta essere funzionale all'edificazione del mito come allegoria della crisi della mascolinità egemonica.[194] A rendere conto dello sforzo di rilettura delle gerarchie assegnate al racconto mitologico contribuisce la stessa struttura del testo, costruito sulla narrazione in prima persona da parte del protagonista Aristeo. Attraverso un lungo monologo suddiviso in quaranta brevi capitoli, il protagonista si rivolge al padre morente enumerando le tappe del femmicidio della compagna Nina, atto a seguito del quale le sue api moriranno. In una chiara rivisitazione del mito che vede Nina corrispondere a Euridice, il femmicida dovrà operare un sacrificio e opterà per l'immolazione simbolica del padre, il quale verrà portato a morire a casa facilitando così il ritorno delle api.

---

superare la logica binaria di genere senza tuttavia correre il rischio di riaffermare la prospettiva universalizzante al maschile (Pollock 93-94).

[194] Basti pensare al grande successo del mito di Orfeo ed Euridice nella letteratura italiana contemporanea. Alcuni esempi di rielaborazioni comprendono il racconto "L'inconsolabile" incluso nei *Dialoghi con Leucò* (1947) di Cesare Pavese, "L'altra Euridice" inserita da Italo Calvino ne *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), il *Poema a fumetti* (1969) di Dino Buzzati, la reinterpretazione del mito in "Il ritorno di Euridice", contenuto in *L'uomo invaso* (1995) di Gesualdo Bufalino e *Lei dunque capirà* (2006) di Claudio Magris.

Anche alla luce di questa breve sinossi risulta chiaro che *Padreterno* coincide, in sostanza, con la rappresentazione di un rapporto tra figlio e padre giocato prevalentemente sul piano narrativo. È infatti attraverso la narrazione di Aristeo che assumono consistenza e significato le vicende che hanno segnato il problematico legame di rispecchiamento e rigetto con il modello genitoriale maschile. Proprio in occasione delle numerose rielaborazioni memoriali del protagonista, inoltre, viene ricordato il ruolo di cantastorie svolto dal padre, uomo di cultura appassionato di mitologia che era solito narrare le vicende degli dei del pantheon greco-romano al giovane Aristeo:

> Ti ricordi quando mi raccontavi la storia di Zeus che scivola tra le gambe di Danae come una pioggia d'oro? Tu dicevi che così la possedeva, come se possedere fosse più gentile che scopare. Quando l'ho raccontato a Nina, ha detto che forse volevi dire stuprare. (4)

In questo passaggio, in particolare, il padre fa riferimento alla scena di abuso carnale del re degli dei su Danae servendosi di un eufemismo ("possedere") che, in conformità con il discorso sessista, svaluta e conseguentemente normalizza la violenza sulle donne.[195] In tal senso, la narrazione patriarcale veicolata del genitore si contrappone a quella di matrice spiccatamente femminista comunicata dal personaggio di Nina e a quella dello stesso Aristeo, se si considera che il monologo su cui si basa il romanzo segna proprio il progressivo distanziamento del protagonista dal punto di vista paterno. In particolare, se il padre si fa portavoce di un universo valoriale patriarcale e utilizza

[195] Sulla questione della ri-narrazione delle frequenti scene di stupro presenti nella mitologia greca si è espressa Nancy Sorkin Rabinowitz, la quale ha sottolineato l'alto tasso di ambiguità presente nel racconto tragico ed epico con cui il mito è stato tipizzato. Tale ambiguità può determinare, se riproposta, la sovrapposizione dei concetti di violenza e desiderio sessuale contribuendo alla normalizzazione dell'abuso carnale; di converso la stessa equivocità può essere proficua nella misura in cui, sviscerata attraverso l'appoggio della riflessione femminista, rivela le dinamiche della retorica patriarcale e la sua capacità di esercitare una forza coercitiva sulla sfera psicologica e del desiderio (Rabinowitz 16-17).

la mitologia per supportarlo, il figlio ri-simbolizza, attraverso il racconto della propria vicenda esistenziale, il mito campestre, una storia marginalizzata dalle ri-scritture contemporanee e meno adatta, rispetto a quella di Orfeo, a supportare discorsivamente il modello coevo di mascolinità egemonica basata sul principio di possesso.[196] La struttura metanarrativa impartita dalla presenza, nella trama di *Padreterno*, dell'elemento tematico del racconto costituisce quindi una *mise en abîme* della stessa operazione di ri-scrittura svolta da Serra: come Aristeo oppone, sulla scia del contributo femminista di Nina, la propria ri-narrazione al racconto patriarcale paterno riaffidando centralità a un mito considerato periferico, così l'autrice re-interpreta in chiave non discriminatoria una vicenda mitologica di femminicidio e violenza.

È lo stesso titolo del romanzo, *Padreterno*, a suggerire poi, tramite un riferimento implicito alla narrazione religiosa cristiana, l'idea di un focus tematico sull'argomento della paternità intesa come area in cui si intersecano la questione della continuazione di una genealogia maschile e quella dell'autorità. In base alla definizione fornita dal vocabolario *online* Treccani, infatti, il lemma "padretèrno" ha due accezioni principali. Da una parte, in senso proprio, si riferisce a "Dio, come prima persona della Trinità" ("Padretèrno"), quindi alla figura della dottrina cristiana che incorpora in una stessa soggettività religiosa il padre e il figlio eleggendoli ad allegoria di un'eredità spirituale al maschile; dall'altra, in senso figurato, il termine indica una "persona che si dà grande importanza, che si ritiene molto potente o molto capace, o è da altri ritenuta tale" ("Padretèrno"), designando un individuo che ha le caratteristiche del dominante.

[196] Il mito orfico, soprattutto in relazione alla decisione di Orfeo di voltarsi e automaticamente condannare Euridice alla morte, è stato considerato nei termini di una narrazione patriarcale in cui la figura femminile a cui viene tradizionalmente affidato il ruolo di musa è sacrificata in nome della poesia – sarà infatti la tragicità dell'evento a fornire linfa a Orfeo per la composizione lirica (Locke 2). Se nel caso di Orfeo l'operazione di annichilimento sessista del femminile non è diretta – risultando quindi più difficilmente condannabile – e la figura del bardo non ripaga mai la propria volontà di possesso ma, al contrario, edifica su di esso costruendovi la propria immagine di eroe tragico, nel caso di Aristeo l'assunzione di responsabilità per la morte di Euridice implica l'attuazione di un sacrificio, quindi di una rinuncia che, come fatto da Serra, può essere interpretata come rinuncia al sentimento del possesso.

All'interno del testo, la parola "padreterno" viene menzionata solamente una volta in riferimento a una riflessione riportata da Aristeo ma riferibile al personaggio di Nina:

> Nina dice che è colpa delle madri invadenti e petulanti, quelle che vogliono avere il controllo, quelle che ossessionano il figliomaschio, tutto attaccato come lo pronuncia lei. Che lo riempiono di attenzioni e sollecitazioni, di esaltazioni e rimproveri. Le chiama mamme-pendolo, che sgridano e poi consolano, mortificano e perdonano sempre, perché vogliono che sia il migliore, il più bravo di tutti, il più possibile vicino a quel dio a cui lo paragonano, quel dio che vorrebbero fosse. Quel figliomaschio che alla fine si sente così per tutta la vita. Un padreterno tutto attaccato, come lo fa suonare lei. Non lo so, papà. Forse perché non ha figli. Si pente sempre dopo averlo detto. Che è colpa delle madri. (141-142)

In un passaggio che risulta emblematico delle dinamiche relazionali descritte nell'opera, Nina sottolinea con la sua riflessione la dimensione genealogica già implicita nell'accezione della parola "padreterno" accostandola all'espressione di suo conio "figliomaschio". Entrambe, infatti, costituiscono un tutt'uno lessicale (si pronunciano "tutto attaccato") e servono a identificare delle fasi della costruzione identitaria di genere maschile: dall'adorazione funzionale alla formazione di una soggettività dominante sperimentata in infanzia il giovane uomo educato al rispetto del modello maschile egemonico passa all'elaborazione di un sentimento di superbia che caratterizza l'età adulta. È in questo senso che la locuzione "padreterno" è riferibile, nell'economia del romanzo, al personaggio di Aristeo – figlio, come si vedrà in seguito, di una madre idolatrante e responsabile di un comportamento possessivo che, prima

della conversione finale, porterà al femmicidio di Nina – e, insieme, a quello del padre del protagonista. Nonostante l'implicito riferimento alla questione della genealogia maschile, sono le madri, in questo passaggio, a essere additate come imputabili della formazione di soggettività conformi al paradigma del "padreterno", in un discorso che sembrerebbe poco coerente rispetto al punto di vista femminista di Nina, tanto che la stessa donna comunica ad Aristeo il proprio senso di pentimento per aver incolpato individui del suo stesso genere. Eppure, tale constatazione risulta conforme alle scelte rappresentative portate avanti da Serra nel suo romanzo, in base alle quali la figura della madre non viene assolta in virtù del suo genere di appartenenza e, pur inquadrata anche nella sua dimensione di soggetto vittimizzato dalla violenza sessista, compare come promotrice di modelli affettivi ed educativi che contribuiscono a preservare l'ordine simbolico patriarcale.

Per meglio comprendere le dinamiche relazionali che legano i personaggi di *Padreterno*, ivi compresa quella che interessa la madre e il protagonista-narratore, è utile fare cenno al rapporto che ognuna delle figure del testo intrattiene con il nome di Aristeo. In particolare, gli epiteti derivati dal nome mitologico che i personaggi utilizzano per rivolgersi all'uomo risultano esemplificativi delle aspettative che questi ultimi ripongono su Aristeo e, in senso più generale, dell'approccio che ognuno di essi ha nei confronti del modello di mascolinità dominante.

La madre Barbara, ad esempio, si riferisce al figlio chiamandolo "Teo", a sottolineare la componente del nome Aristeo che, come riferito dalla voce narrante, "vuol dire dio" (16). Coerentemente con la sua scelta di nominazione, la donna educa il figlio al rispetto dell'ideale di mascolinità egemonica e istiga nel giovane desideri di onnipotenza, facendosi così veicolo della cultura patriarcale di cui – a riprova delle già menzionate riflessioni di Bourdieu sulla partecipazione femminile alle dinamiche del

dominio di genere – lei stessa è vittima in quanto donna. Tale atteggiamento è ravvisabile non solamente nelle dichiarazioni esplicite della madre, la quale sostiene che il figlio potrà fare e prendersi quello che vuole una volta cresciuto (53), ma anche nei suoi comportamenti. Ad esempio, Aristeo rievoca la scena ricorrente della donna che si inginocchia al suo cospetto di bambino (15) o quella in cui la madre cucina con riverenza le frittelle preferite dal figlio (56).

Il rapporto tra madre e figlio non è, tuttavia, gerarchicamente lineare. Al contrario, la madre tradisce un comportamento ambiguo nei confronti del bambino: da una parte lo venera alla stregua di un dio, ponendosi così nella posizione di inferiorità che, in linea con i precetti patriarcali, spetta alla donna di fronte alla figura maschile; dall'altra si intravede nel suo atteggiamento una propensione al possesso e all'esercizio di potere che le consente la posizione, altrettanto gerarchica, di genitore. Emblematico è, in questo senso, il prosieguo della scena sopra menzionata dell'inginocchiamento, in cui Barbara è descritta mentre accarezza Aristeo, lo prende per i piedi posizionando questi ultimi sopra le sue cosce e, tirandolo a sé, gli chiede di spingere (15), in un atto dalle chiare connotazioni ambigue in cui il contatto fisico giocoso tra madre e figlio si carica di vaghe accezioni sessuali che denotano l'autorità della donna e la sua volontà di possesso. Una seconda scena, anche questa inserita come *flashback* nel flusso di coscienza del protagonista, ribadisce la doppia caratterizzazione della madre come soggetto amorevole e al contempo dominante:

> Perché dovremmo educarci ad essere un po' meglio di come siamo? Se ci sentiamo forti, se incontriamo sempre una donna a cui piacciamo anche così? È la mamma […] Mi tagliava le unghie una volta alla settimana, il sabato. Io in piedi lei seduta sull'asse abbassata del water. Le unghie le cadevano in grembo, tra le ginocchia. Ogni unghia che

> tagliava faceva così con le labbra e mi baciava la punta del dito. Quando aveva finito, afferrava l'orlo della gonna, sollevava l'asse, e scuoteva giù le mie dieci unghie nel cesso. Le mie unghie, insieme alla mia, non richiesta, dichiarazione di indipendenza. (60)

La figura materna è qui percepita dall'adulto Aristeo come esempio di donna che avalla la prepotenza maschile lasciandosi andare a comportamenti amorevoli e chiaramente sottomessi. Nonostante ciò, l'atto del tagliare le unghie assume una doppia valenza: da una parte si costituisce come pratica di cura e di devozione; dall'altra si definisce, lo nota lo stesso Aristeo nell'affermare la perdita della propria indipendenza, in quanto appropriazione e controllo della corporeità altrui. La caratterizzazione della madre di Aristeo in *Padreterno* rievoca, in questo senso, il modello delineato da Melandri in riferimento al ruolo del materno nella società patriarcale.[197] In particolare, la madre è rappresentata da Serra come colei che insieme accudisce in maniera servizievole e tiene in balia il proprio figlio facendosi portatrice di quella dipendenza relazionale su cui Aristeo costruirà il proprio rapporto con il femminile e la sua violenza verso Nina.

La partecipazione delle madri alle dinamiche psico-sociali dell'abuso contro le donne, lungi dall'essere dipinta in quanto libera decisione dei personaggi femminili e quindi dall'essere interpretabile nei termini di un *mother blaming* per l'educazione del figlio femmicida, è chiaramente rappresentata, nel romanzo di Serra, come una delle fasi del secolare circolo vizioso della sopraffazione sessista.[198] Tale processo risulta chiaro se si analizza il comportamento di Katya, badante del padre del protagonista che

[197] Oltre alla riflessione melandriana conviene qui citare le intuizioni di Adrienne Rich, Paula Nicholson e Sara Ruddick che, rispettivamente in *Of Woman Born* (1976), "Motherhood and Women's Lives" (1993), e *Maternal Thinking* (1995), hanno descritto quella materna come posizione di potere e, al contempo, di assenza di potere.

[198] Sulla pratica del *motherblaming*, pur molto diffusa nella società e nelle rappresentazioni contemporanee, si consulti Jackson e Mannix. Sullo specifico fenomeno del *mother blaming* nel contesto di azioni violente verificatesi all'interno del nucleo famigliare, si consulti Croghan e Miell; Douglas e Walsh.

il narratore presenta come donna abituata a riverire l'uomo con cure e finanche con attenzioni sessuali per evitare le offese fisiche e psicologiche della controparte maschile (167). Ma è la stessa madre di Aristeo a essere introdotta al lettore nelle prime pagine del testo come "noiosa affaccendata maniacale donna di casa" così divenuta per la volontà di controllo esercitata dal marito (9), il quale l'ha relegata alla dimensione casalinga e materna riproducendo così i meccanismi di segregazione analizzati da Melandri. Barbara è quindi presentata dal narratore come vittima di una costante violenza psicologica che, quando non risulta sufficiente a soddisfare il desiderio di controllo dell'uomo, lascia spazio all'abuso fisico. La dinamica di asservimento della moglie al marito è ben descritta, ad esempio, nel seguente passaggio, in cui il protagonista si rivolge al genitore ricordandogli le frasi dispregiative che era solito rivolgere alla donna. La subordinazione della donna al giogo psicologico del colto padre di Aristeo viene resa attraverso l'utilizzo di una similitudine, quella tra l'interpretazione etimologica del nome Barbara e il frustino, che, in coerenza con l'apparato allegorico utilizzato nell'intero romanzo, mette in luce il nesso esistente tra la dominazione del sistema simbolico-culturale patriarcale e la riduzione del femminile ad altro inferiore:

> Una donna ignorante, barbara, come dicevi tu. Quanto sei ignorante, Barbara. Perché non pensi prima di parlare? Ti ricordi? Giocavi con il suo nome come un domatore col frustino, a distanza, senza avere bisogno di toccare la bestia che vuole ammaestrare. Senza doverla colpire per ferirla. (21)

Tale associazione è confermata dal ruolo affidato nel romanzo alla figura del padre del protagonista, Giovanni, appellativo che etimologicamente rimanda, come ricorda Aristeo nel suo monologo, a "colui che dà il nome alle cose. Che le conosce, e

sa cosa significano" (150). Ancora una volta, quindi, il padre è presentato come tramandatore dell'annosa cultura patriarcale ed è in questa veste che compare come l'unico personaggio che si rivolge al figlio chiamandolo con il nome intero. Non è un caso, poi, che proprio attraverso la riproposizione della narrazione paterna venga introdotto, nel libro, il mito di Aristeo e reso esplicito il nesso simbolico che intercorre tra il narratore e la figura mitologica. Il protagonista riferisce infatti come il padre sia sempre stato affezionato al suo nome – che è anche il nome del nonno, a segnare la continuazione di una genealogia maschile – e fosse solito raccontargli la vicenda del dio che addomestica le api, della morte di Euridice e, insieme, delle azioni di Orfeo (82-83). Mentre una spiegazione della storia di Aristeo non viene fornita, le vicende di Orfeo sono interpretate da Giovanni come il risultato di un comportamento possessivo che determina la perdita dell'amata:

> Se avesse resistito, dicevi, se l'avesse amata senza doverla vedere lì dietro di lui, se non avesse dato retta a quello stupido desiderio di rivederla ancora come l'aveva conosciuta e se la ricordava lui. Se l'avesse amata senza bisogno di possederla, dicevi, senza aver paura di perderla. Allora sì che avrebbe sentito il suo respiro, e avrebbe goduto del suo corpo, anziché accarezzare la sua ombra. (83)

Sebbene il padre sembri qui criticare la condotta di Orfeo utilizzando eccezionalmente il mito in chiave non sessista, è proprio al cantore tracio che il monologo di Aristeo finisce per associare la sua figura. Oltre a essere presentato come individuo con una propensione al racconto e alla verbalizzazione sovrapponibile a quella di Orfeo, Giovanni è infatti dipinto come depositario della stessa tendenza al possesso propria del personaggio mitologico. In particolare, in una scena che non casualmente segue di poche pagine il passaggio sopra riportato, il padre di Aristeo è

inquadrato mentre esercita violenza fisica su Barbara. L'abuso, che avviene quando l'uomo sorprende madre e figlio affiatati nel tenersi compagnia, si caratterizza in quanto reazione gelosa alla complicità dei due, come dimostra il fatto che dopo l'aggressione sessuale della donna Giovanni inveisca contro entrambi con le seguenti affermazioni: "Siete uguali voi due, siete contro di me, vi vedo che state sempre insieme, che parlate piano, che vi chiudete in bagno" (97-98). La necessità di ristabilire possesso sul corpo e sul comportamento della moglie rimanda qui all'emergere del meccanismo della virilità minacciata descritto da Melandri ed è quindi connessa a un sentimento di debolezza che, nel caso specifico del padre di Aristeo, si estrinseca nel timore di essere privato delle attenzioni della moglie a causa del figlio.[199] È in questo senso che, in un altro passaggio del testo in cui viene ricordata la propensione del padre alla gelosia, Aristeo riconosce nel comportamento paterno i segni di un nesso genealogico maschile e si rivolge direttamente a Giovanni con le seguenti parole: "Eri geloso. Come no? Figlio unico, anche tu, al centro della vita di un'altra madre uguale alla mia" (135). È sempre a questo riguardo, inoltre, che il personaggio paterno viene più volte infantilizzato dalla descrizione del narratore e dipinto, anche in relazione allo stato di dipendenza a cui la malattia lo ha ridotto, come un bambino (25; 37).

Uomo colto e misurato in grado di utilizzare la cultura patriarcale come strumento di controllo, il padre – similmente ad Orfeo che con la sua poesia sapeva incantare piante e animali salvo poi decadere per la volontà di imporre il suo sguardo sull'amata – non è in grado di gestire il proprio desiderio di possesso e si dimostra violento, proiettando sulla moglie quel sentimento misto di dominazione e debolezza

[199] Tale dinamica, la quale ricorda le vicende mitologiche di Edipo (il re di Tebe che sposò la madre dopo aver ucciso il padre) e di Cronos (la divinità pre-olimpica che per paura di essere detronizzato da uno dei figli li divorò uno ad uno), è resa ancor più esplicita dal rifiuto, espresso in varie parti del romanzo, del padre a rivolgersi al figlio con l'appellativo di "Teo" (etimologicamente "dio") usato dalla madre (15; 21; 176).

avallato dall'educazione materna. Sebbene la complicità delle donne alla trasmissione della cultura patriarcale venga qui nuovamente ribadita, la responsabilità di preservare l'ordine socio-simbolico esistente è chiaramente affidata, in *Padreterno*, a coloro che si identificano con il genere maschile e che, in quanto tali, risultano detentori di un privilegio. In questo senso, è la figura del padre a fungere da modello implicito per ognuna delle azioni violente compiute dal protagonista ed è la sua dipartita a segnare la rottura, da parte di Aristeo, del circolo vizioso patriarcale.

È soprattutto sul piano simbolico che Giovanni è in grado di esercitare un'influenza sul figlio, come dimostra la giustapposizione, posta a inizio romanzo, tra il racconto paterno della precedentemente menzionata vicenda mitologica di Zeus e Danae e la descrizione da parte di Aristeo della prima scena di violenza da lui esercitata su Nina (4). Allo stesso modo, è il padre che, edificando sulla similitudine tra api e donne su cui si basa l'intero romanzo, fornisce attraverso un altro racconto l'apparato allegorico che legittima l'esercizio dell'abuso di genere da parte del protagonista:

> Avevi inventato una storia sulla vendetta delle api, le api assassine, le avevi chiamate, con la regina che sentiva l'odore del bambino che le aveva turbate. Ti ricordi? La regina che mi inseguiva, che riconosceva il mio odore, insieme a tutto il suo sciame inferocito, col pungiglione che mi avrebbero infilato sotto la pelle per punirmi. La mamma diceva di smetterla, che mi sarebbe rimasta la paura delle api, e delle femmine. (76)

L'operazione di demonizzazione delle api-femmine è resa possibile, nella narrazione paterna che fungerà da modello comportamentale per il figlio, dalla rappresentazione del soggetto maschile come indifeso, in conformità con il complesso di debolezza che, melandrianamente, l'uomo violento ripropone in una costante attualizzazione del

rapporto con la madre. Sarà proprio per mezzo di tale senso di inferiorità e della connessa idea di pericolosità femminile che Aristeo, facendo costante appello alla simbologia delle api, giustificherà retoricamente i suoi atti violenti verso Nina e altre donne. Ne è esempio la scena in cui Aristeo partecipa, adolescente, a una festa in cui le giovani ragazze presenti, tutte bionde a ricordare il colore che caratterizza le api, vengono descritte nei termini di "un'infestazione", "un nugolo" minaccioso per il protagonista che, ubriaco, rimane impaurito su un divano. Sentendosi osservato da una delle ragazze, Aristeo la avvicina mettendole una sciarpa al collo e, venendo deriso dalla giovane, la aggredisce sessualmente prima che lei si divincoli graffiandolo e lasciandogli la sensazione di "uncino" che "penetra sotto la pelle" (Serra 58-59). Il comportamento violento nei confronti della controparte femminile come reazione alla presunta pericolosità di quest'ultima caratterizza poi la relazione del narratore con Nina, che Aristeo violenta e, in ultima istanza, uccide per paura di essere abbandonato e, quindi, ferito. Non è un caso che, poco prima di descrivere il femminicidio da lui compiuto, il protagonista utilizzi la similitudine dell'ape in relazione alla donna, rivolgendo le seguenti parole al padre con cui interloquisce: "La invidio, come invidio le mie api. E mi fa paura, come mi hanno sempre fatto paura le api" (Serra 164).

Il capovolgimento retorico della relazione vittima-carnefice messo in atto dalla narrazione paterna viene contrastato, in *Padreterno*, proprio dalla figura di Nina, personaggio che offre ad Aristeo un'alternativa discorsiva e comportamentale al modello patriarcale. Sebbene finisca vittima della violenza letale del compagno, la donna sarà infatti in grado di influenzare quest'ultimo e di guidarlo verso la destituzione del paradigma di mascolinità egemonica, come anticipa l'appellativo di "Aris" da lei datogli il quale, privando il nome del suffisso "teo", etimologicamente rimanda alla nozione di "migliore", "nobile". La funzione preminente svolta dal discorso di Nina è

messa in rilievo dalla presenza, all'inizio di ognuno dei capitoli del romanzo, di brevi poesie che, scritte su degli scontrini, la compagna faceva trovare ad Aristeo in vari angoli della casa. Proprio a partire dagli scontrini, i quali rappresentano l'autorialità e la voce della donna vittima, il racconto di Aristeo al padre si dirama fino a raggiungere, sul finire, l'acme della narrazione del femminicidio, in un crescendo che vede il protagonista allontanarsi progressivamente dal precetto patriarcale per abbracciare la riflessione femminista di Nina e a compiere il sacrificio del genitore.

Nelle poesie e negli stralci di discorso riportati nella narrazione di Aristeo Nina riconosce, come si è visto, la complicità delle donne alla propagazione dell'educazione patriarcale e il sentimento di debolezza maschile che lei stessa smaschera descrivendo il compagno e suo padre come bambini arroganti (Serra 3; 36-37). Ma le relazioni di forza imposte dall'utilizzo della violenza, fisica e psicologica, vengono ben esposte dalla donna, che in uno degli scontrini scrive:

Ciao mon
petit chien.
Ho dormito
per terra.
Forse
il tuo cane
sono io.
Fai finta
di non
sapere
come fare.
E ti prendi

tutto.

Con il tuo ego

che scodinzola

e non mi fa stare

in piedi. (20)

Ricorrendo alla metafora del cane, utilizzata anche nel discorso comune per denotare una posizione gerarchicamente subordinata, Nina rende conto della tendenza del compagno a far leva sulla propria condizione di presunta inferiorità psicologica per vittimizzare e relegare lei, infine, a una posizione di inferiorità.[200] Come il passaggio appena riportato evidenzia, la donna esprime con le proprie poesie il processo di oggettificazione a cui la sottomette Aristeo ma utilizza le stesse come spazio comunicativo all'interno del quale affermare la propria individualità, nonché riferire il proprio desiderio di cambiamento. Così facendo, Nina libera se stessa dallo stereotipo della vittima passiva e si presenta come soggetto femminile comunicante e, in quanto tale, dotato di agentività.

Emblematico, a tale proposito, è il processo di ri-simbolizzazione alla quale la donna sottopone l'immagine delle api. Nel primo degli scontrini in cui le api vengono menzionate, ad esempio, Nina associa gli insetti al concetto di indipendenza, eleggendoli a modello di quell'autonomia femminile rispetto al maschile che lei stessa persegue: "*Vorrei essere/ una delle tue/ api./ Dovrei/ imparare/ da loro/ come si fa/ a vivere senza/ un uomo*" (Serra, *Padreterno* 39). Similmente, nella lirica che precede il riferimento alla storia paterna delle api assassine, Nina si autorappresenta come ape che punge Aristeo (73), delineando un processo identificativo con l'insetto che corrisponde al maturare del suo desiderio di libertà dal vincolo del legame violento. È proprio

[200] Per un'analisi femminista dell'idea di natura come sfera dell'inferiorità si veda Plumwood.

attraverso tale immedesimazione che la scrittura di Nina capovolge il punto di vista della narrazione paterna e patriarcale, invertendo così la simbologia mortifera affidata all'animale per eleggere l'ape a emblema di positiva emancipazione femminile. L'ape è poi, in una poesia ancora successiva, il modello identificativo che consente a Nina di capovolgere, anche se solo nell'atmosfera desiderante che caratterizza la lirica, il rapporto gerarchico di dominazione:

Dammi
da mangiare
come lo daresti
a una regina. […]
Penso ancora
che cucinare
per me
sia un tuo modo
di farmi vedere
come potresti
essere. (93)

Riferendosi all'abitudine di Aristeo di cucinare per lei, Nina si immagina regina che, esattamente come l'ape dominatrice è costantemente alimentata dalle api operaie, viene nutrita dal compagno. Proprio l'atto del cucinare, inoltre, è interpretato dalla donna in quanto prefiguratore di un modello comportamentale alternativo che, sebbene non esplicitato, rimanda all'idea dell'abbandono del paradigma di mascolinità egemonica da parte dell'uomo. In questo senso, l'ape viene collegata al concetto dell'emancipazione femminile e, specularmente, a quello di cambiamento maschile. Infine, in uno degli ultimi scontrini, Nina menziona le "api moribonde" del compagno

e, dopo aver vagamente evocato la colpevolezza di quest'ultimo ("*Cosa hai fatto/ Aristeo?*"), comunica di aver esaurito la voglia di continuare la relazione sentimentale ("*Non ho più/ voglia/ così*") (165). Anticipando una dipartita, la sua, che coincide con quella degli insetti, Nina riporta la narrazione a confrontarsi con l'intertesto mitologico. Come la morte di Euridice corrisponde, per Aristeo, alla perdita delle api, così la scelta di abbandono di Nina e il suo conseguente femminicidio coincidono con l'epidemia degli insetti. Non è un caso che, nella lirica immediatamente successiva a quella appena citata, la donna paragoni il compagno ad un animale dal cui ventre aperto spuntano delle api, in un chiaro riferimento al sacrificio imposto ad Aristeo dalle ninfe (169). La ri-scrittura di Nina propone, tuttavia, una reinterpretazione del mito e individua nella figura dello stesso Aristeo il soggetto da immolare, a significare la necessità di destituire colui che impersona l'aspirazione al modello della mascolinità egemonica per riscattare il femminile annichilito.

Il rapporto del narratore protagonista con la composizione di Nina e con il suo controdiscorso femminista appare in un primo momento conflittuale, tanto che le poesie sono spesso seguite, a inizio romanzo, da un giudizio negativo sul conto della compagna avallato dal persistente discorso patriarcale.[201] Allo stesso modo, l'uomo ribadisce con frequenza il suo desiderio che Nina taccia (18; 35; 68; 69; 137), azione alla quale la donna verrà effettivamente indotta con l'atto del femmicidio (186). Con il prosieguo della narrazione, alle liriche viene tuttavia assegnata una sempre crescente importanza, finché il desiderio di Aristeo di una Nina silente viene sostituito, a seguito dell'uccisione, da un sentimento di assenza che coincide con la nostalgia della voce della donna, come dimostrato dalle parole del narratore dopo il femmicidio: "Non

[201] Per esempio, la prima poesia di Nina, interpretata dal compagno come illegittima presa di parola e giudizio sul suo conto, stimola in Aristeo l'atteggiamento vittimistico che, come si è visto, viene utilizzato per giustificare la violenza e, non a caso, è seguita da pagine in cui il narratore racconta l'abuso perpetrato nei confronti della donna (3-7).

lasciarmi così. Parla, ti prego, di' qualcosa. Parlami, Nina, parlami" (187). In particolare, le conseguenze dell'azione letale stimolano nell'uomo una consapevolezza, mai sperimentata nel corso di precedenti atti violenti, della sua responsabilità. A dimostrazione di una nuova propensione ad ammettere la propria colpa può essere menzionato quanto Aristeo comunica al padre dopo il femmicidio: "Non volevo farle male, come tutte le altre volte. Ma l'ho fatto. È questo che volevo dirti. Non me ne sono neanche accorto. È stata quell'ultima volta che l'ho capito. Che l'ho uccisa, papà" (187-188). Nonostante la presenza di frasi che smentiscono l'intenzionalità dell'atto ("Non volevo farle male" e "non me ne sono neanche accorto") il discorso di Aristeo non appare autoassolutorio e si conclude con una vera e propria dichiarazione di colpevolezza. Il femminicidio di Nina, che in questo passaggio appare come il risultato di una lunga serie di sevizie riservate dal protagonista alla compagna, è inoltre presentato in quanto evento che stimola la necessità del racconto al padre ("È questo che volevo dirti"). In tal senso, l'intera ri-narrazione della vicenda esistenziale di Aristeo può essere letta come il tentativo dell'uomo di espiare, attraverso un nuovo incontro con Nina che avviene sul piano del racconto, la colpa del femminicidio.

Il ruolo giocato dell'ammissione di responsabilità nell'aprire, per il protagonista, la possibilità di un nuovo rapporto con la donna e la sua voce può essere meglio compreso facendo appello alle teorie sviluppate da Jessica Benjamin in *Beyond Doer and Done To* (2018), una continuazione del lavoro sull'intersoggettività illustrato in *The Bonds of Love* in cui la studiosa suggerisce un superamento delle gerarchie dicotomiche attraverso una relazionalità basata sul principio di "terzietà". Secondo la psicanalista, in particolare, la tendenza ad attribuire colpa all'altro – propensione che si è visto essere caratteristica del comportamento di Aristeo verso Nina in tutta la prima parte del romanzo – connota la relazione diadica complementare in cui il rapporto di

dominazione è determinato da una mancanza di riconoscimento reciproco e in cui ogni componente della coppia percepisce l'altro come abusante, distaccandosi dal principio di realtà (*Beyond* 24-25). Solamente attraverso il riconoscimento dell'effetto che le proprie azioni hanno sulla soggettività altrui e sulla realtà dell'esperienza di coppia è possibile aprire uno spazio di comunicazione e riconoscimento dell'altro in cui le differenze dei due soggetti non collassino ma si incontrino; tale spazio di dialogo è definito da Benjamin *thirdness* (terzietà), a rendere conto del superamento dell'orizzonte dicotomico che in esso si garantisce (*Beyond* 26).

Data la morte di Nina, nel caso di Aristeo il luogo della terzietà aperto dall'ammissione di colpevolezza non può essere che quello della narrazione, dimensione nella quale il narratore dialoga con la compagna per mezzo delle sue composizioni poetiche. La presenza delle numerose poesie di Nina a costellare il monologo dell'uomo rende conto esattamente di tale sforzo dialogico e delinea una progressione nella qualità dell'interazione, come dimostrato dal fatto che, pur partendo dalla descrizione di un rapporto conflittuale con le parole di Nina, sul finale, Aristeo baserà proprio sull'ascolto della voce lirica della compagna la sua scelta di abbandonare il modello comportamentale dominante.

Estendendo l'analisi fin qui effettuata alla questione della re-visione del mito, è possibile sostenere che è proprio attraverso la ri-scrittura femminista di Nina che si costruisce, in contrapposizione al racconto paterno e patriarcale, la ri-narrazione del protagonista delle vicende di Aristeo come allegoria dell'affrancamento dell'uomo dal paradigma maschile egemonico e, conseguentemente, della liberazione della voce femminile. In questi termini è leggibile anche il sacrificio del padre (alter ego del protagonista), atto che Aristeo compie, sulla scia del suggerimento delineato dalla precedentemente citata poesia di Nina, con la volontà di immolare il modello

patriarcale.[202] Non è un caso, a questo riguardo, che la lunga scena sacrificale risulti, nei suoi costanti richiami alla dimensione mitologica, emblematica del processo memoriale e liberatorio che è implicito all'operazione di ri-scrittura/ri-narrazione. Le parole che il protagonista rivolge al padre nel momento della sua morte sono, in questo senso, evocative delle possibilità rigenerative insite nel recupero e nella manipolazione del racconto mitologico: "Le tue storie erano bellissime, papà. Me le ricordo tutte. Sono quelle che volevi lasciarmi, insieme alle api e al miele. E a quello che posso fare di te per non essere come te" (191). Alla maniera delineata da Pollock, la narrazione (anche quella patriarcale) del mito si costituisce, in *Padreterno*, come lascito dal quale partire per ricercare l'originaria polisemia della vicenda mitologica e adattarla alle necessità comunicative di un discorso indirizzato alla sovversione, piuttosto che alla conservazione dei rapporti di potere. All'interno di questo quadro, il narratore – e con lui Serra – riscatta la storia di Aristeo e, affidandogli centralità insieme a una nuova veste, la elegge ad allegoria del percorso di liberazione del soggetto maschile dalla vocazione al dominio impostagli dall'educazione di genere. Ed è così che si rinnova il paragone con la vicenda di Orfeo, "poeta, che esegue male la sua prova, con l'arroganza gentile dell'uomo che crede basti il suo canto per rianimare l'amata" (170), nonché richiamo alla figura del padre cantore. Sul finale del romanzo, infatti, le vicissitudini di Aristeo sono presentate come quelle di colui che, al contrario del lirico tracio, "riscatta la sua pena" (170) attraverso l'immolazione della componente dominante di sé e l'ascolto del canto dell'amata (le poesie di Nina).

Sulla scia dell'ammissione di responsabilità e del conseguente sacrificio, Aristeo arriva a rivalutare la composizione di Nina e a riconoscerla come "una prova di

[202] L'associazione tra la figura di Aristeo e quella del padre è espressa in almeno due parti del romanzo di Serra attraverso la sovrapposizione delle fattezze fisiche e comportamentali degli uomini (37; 77).

fiducia" nella sua capacità di comprensione, come "una di quelle azioni che si fanno in silenzio, nell'ombra, con gratuità. Come le api il miele" (193). Rinnovando la metafora della donna-ape e giudicandola positivamente in conformità con l'interpretazione di Nina, il narratore accoglie le parole della compagna come insegnamento a lui elargito con discrezione. La ri-narrazione polifonica che combina la volontà del personaggio maschile di liberarsi dalla rigida compartimentazione di genere lasciando spazio alla presa di parola del soggetto femminile trova poi il suo emblema finale nel lavorio delle api che, pur scomparse a causa di Aristeo, grazie al protagonista e al suo sacrificio ritornano per occupare la sua abitazione facendone una grande arnia.[203] Sulla base di un nuovo rapporto di reciprocità e scambio, il narratore destituisce le sue pretese di controllo e si apre al mutuo riconoscimento da cui nasce la possibilità di un amore libero dal ricatto della possessività, come denota il suo nuovo comportamento nei confronti delle api: "Mi riconoscono, adesso. Ho imparato, non mi fanno più paura, le amo, le lascio libere, prendo quello che mi danno" (189). Il ritorno delle api corrisponde, quindi, a un cambiamento di attitudine da parte del protagonista, cambiamento che si caratterizza come vera e propria rinascita nella dimensione benjaminiana della terzietà se si analizza l'ultimo periodo che, nel suo monologo, Aristeo dedica alla rappresentazione di se stesso: "Io, non lo so. Mi inventerò qualcosa. Forse divento quella terza cosa che si può diventare, che non è per nascita o per elezione. Per colpa di un padre o per volontà di una madre" (194).

È proprio in virtù della struttura metatestuale aperta e spiccatamente simbolica fin qui delineata che l'opera di Serra acquisisce una valenza etica significativa in riferimento al discorso sul femminicidio. Solamente sul piano simbolico-narrativo,

[203] 194. Se si considerano le api, in linea con la simbologia del romanzo, emblema del femminile e alter ego di Nina, è qui implicito il paragone con la vicenda di Orfeo, la cui amata Euridice non tornerà mai dagli inferi.

infatti, un nuovo incontro tra Aristeo e Nina – impossibile sul piano prettamente tematico data la scomparsa della donna imposta dalla trama – si fa possibile e foriero di una ri-simbolizzazione della relazione tra i generi. Il monologo di Aristeo, in particolare, è il luogo in cui la relazione dicotomica e gerarchica tra vittima e carnefice viene descritta e, al contempo, superata grazie a una narrazione dialogico-intersoggettiva che delinea un percorso progressivo e che, tramite il ricorso retorico alla simbologia dell'ape, inaugura l'opportunità del cambiamento. L'indeterminatezza che caratterizza il finale dell'opera – e grazie alla quale il lavoro di Serra è annoverabile tra le testualità programmaticamente aperte descritte da Eco – risulta in questo senso centrale, in quanto costringe il destinatario a lasciarsi andare a un esercizio immaginifico e creativo con cui figurarsi le forme possibili assumibili da una soggettività decisa a superare i modelli binari di genere per rifiutare la pratica della violenza sessista.

Alla luce della presente analisi, la ri-narrazione del mito proposta in *Padreterno* si pone, come nel caso de *La scuola cattolica*, in dialogo con le teorie esposte nella prima parte di questa trattazione su violenza letale di genere e questione della mascolinità. È in particolare grazie alla presenza di un approccio scopertamente consapevole del ruolo giocato dalla costruzione sociale del genere anche maschile che il romanzo di Serra è, come quello di Albinati, capace di proporre un racconto che parte dalla prospettiva narratologica del carnefice senza tuttavia risultare contraddittorio rispetto al discorso femminista in materia. A differenza di quanto fatto da Albinati, tuttavia, l'autrice padovana è in grado di accogliere, tramite l'inserimento nel monologo di Aristeo delle poesie di Nina, anche la prospettiva femminile all'interno del suo narrato. L'operazione che per gran parte del romanzo non è resa possibile allo scrittore romano per via del suo posizionamento di narratore uomo identificabile con la figura

del carnefice è concessa a Serra in virtù del ricorso a una narrazione in prima persona totalmente sganciata dal riferimento alla realtà personale dell'autrice (quella che convenzionalmente si definirebbe narrazione finzionale). In quanto slegato da qualsiasi riferimento alla rappresentazione di eventi reali, il racconto si emancipa infatti dalla necessità etica di fornire una rappresentazione coerente con il dato di realtà imposto dal genere di appartenenza dell'autore ed è in grado di integrare la prospettiva maschile e quella femminile. In questo senso, le limitazioni imposte dalla ri-narrazione nella necessità di rispettare il palinsesto mitologico sono compensate dalle libertà garantite dalla composizione di finzione. È poi la dimensione metatestuale e simbolica tipica del racconto letterario – questa presente anche nell'autofinzione di Albinati, a garantire la svolta del finale – a connotare l'inserimento del discorso del personaggio femminile all'interno di quello del personaggio maschile non come assimilazione, bensì come scambio intersoggettivo.

La presenza del punto di vista di entrambi i posizionamenti di genere assicura la possibilità del rispecchiamento per parte maschile e, contemporaneamente, per parte femminile. Eppure, l'attivazione di un procedimento anche identificativo garantito, iserianamente, dal frequente utilizzo della forma aperta della poesia e dallo stile più evocativo che descrittivo del testo, consente al ricevente di prendere parte alle dinamiche testuali anche superando la propria specificità identitaria di genere. Tale processo fai il paio con la rappresentazione destabilizzante del maschile e del femminile offerta da Serra. In particolare, i tradizionali rapporti di genere sono sia illustrati che messi in discussione da un racconto che, focalizzandosi sulla fragilità maschile e sull'agentività femminile, tradisce l'orizzonte d'attesa e costringe chi legge a

partecipare alla ri-simbolizzazione che il romanzo si propone di portare avanti.[204] Tale costante inversione dei ruoli di genere garantisce poi una problematizzazione della rigidità dicotomica tra carnefice maschile e vittima femminile e, in un felice superamento del limite discorsivo del dibattito sul femminicidio, favorisce il riconoscimento della partecipazione delle donne alla propagazione dell'educazione sessista. Su questa stessa direttrice si pone, d'altra parte, l'intera narrazione di *Padreterno*, in cui le gerarchie di genere che danno origine alla relazione vittima-carnefice vengono descritte nella loro complessità e chiarite dall'assunzione di responsabilità del carnefice, ma sono in ultima istanza superate discorsivamente grazie alla pratica della narrazione intersoggettiva che annulla il processo di dominazione.

[204] Tale tendenza, della quale si è dato conto nell'analisi dell'opera, è supportata dalla non infrequente descrizione di Aristeo come soggetto associabile al femminile e, specularmente, di Nina come uomo (Serra, *Padreterno* 78; 119; 176). Sono poi spesso le poesie di Nina che, a ribadire l'apertura interpretativa che la forma della composizione lirica garantisce, ospitano un'alternanza tra conferma e riformulazioni degli stereotipi di genere. Lo conferma, oltre alle liriche precedentemente menzionate in cui si assiste a una caratterizzazione sempre ambigua e mobile dei ruoli di genere e oltre all'operazione di ri-simbolizzazione della figura dell'ape effettuata da Nina con le sue liriche, la poesia che segue in cui la donna descrive se stessa come oggettificata e muta pur affermando, contemporaneamente, il proprio diritto al piacere e alla libertà: "*Ho voglia/ di fare/ un giro/ in moto./ Vento/ vino/ che divento/ leggera./ E non parlo./ E apro/ le gambe / come diresti tu./ Che mi eccita/ la velocità./ Intanto/ ne disegno/ una che vola."* (Serra, *Padreterno* 29).

CAPITOLO 6 – Scritture. La narrazione letteraria sul femminicidio in chiave poliziesca, noir e horror

Scrittura di genere e violenza di genere alle donne

Obiettivo della presente sezione consiste nell'analizzare contributi letterari che, a differenza dei testi considerati nella precedente parte, si costituiscono come tentativi di rappresentare il femminicidio seguendo un approccio esclusivamente creativo, vale a dire slegato da narrazioni esistenti, al fine di indagare un aspetto finora non ancora sondato della narrazione letteraria sul tema attraverso la lettura di opere come *Cosa resta di noi* (2015) di Giampaolo Simi, *Le spose sepolte* (2018) di Marilù Oliva e *Rosa sangue* (2016), a cura di Donato Altomare e Loredana Pietrafesa. Se, nel caso delle ri-narrazioni, i riferimenti ai generi letterari sono poco significativi o troppo variegati per garantire una classificazione, la maggioranza delle scritture sul tema della violenza letale di genere contro le donne segue un andamento compositivo più propriamente codificato dalle convenzioni generiche.[205] In particolare, dal 2012 al presente della redazione di questa tesi il panorama editoriale nazionale sul femminicidio è stato interessato dalla pubblicazione di romanzi e antologie ascrivibili al genere del

[205] Mentre *Padreterno* non presenta riferimenti specifici se non un vago rimando alle modalità del monologo, *Fiore… come me* rientra nel genere della biografia testimoniale. *Nessuna più* include pezzi che, laddove classificabili, spaziano dal poliziesco, noir e giudiziario ("Mia è la vendetta"; "Lettera a Laura"; "Chiara"; "Le voci dal muro"; "Venitemi a prendere"; "Intorno a lei"; "Non sarà mai l'ultima"; "La Santamaria"; "Parole per i codardi"; "Io l'amavo";) al fantascientifico ("Lady Lazar"), dall'horror ("Guardami"; "Il trillo del diavolo") al racconto erotico ("Qualcuno di troppo in famiglia"), al thriller psicologico ("Satana nella zona grigia"; "Dente per dente"; "Morire di Facebook"; "Non tutti nella capitale sbocciano i fiori del male") alla prosa poetica ("Il tempo di un bacio"). *La scuola cattolica*, pur essendo classificabile come autofiction, contiene riferimenti alla biografia, al romanzo storico e alla scrittura saggistica. Sebbene le scritture sul femminicidio siano prevalentemente ascrivibili all'area della letteratura cosiddetta di genere, è necessario menzionare opere che non rientrano in questa categoria, quali *Mia* (2015) di Antonio Ferrara, romanzo nato da una serie di progetti di educazione sentimentale portati avanti a livello scolastico i quali hanno prodotto narrazioni di studenti da cui l'autore ha attinto per delineare la vicenda narrata, *Il tacco spezzato* (2013), in cui autori vari si cimentano nel racconto di casi di violenza letale di genere e la collezione di storie brevi *Una mano sul volto* (2015), a cura di Maurizio De Giovanni, in cui solamente alcuni pezzi sono riconducibili all'area della letteratura di genere.

poliziesco e del noir come *La notte alle mie spalle* (2012) e *Cosa resta di noi* di Giampaolo Simi, *Regina nera* (2013) di Matteo Strukul, *La costola di Adamo* (2014) di Antonio Manzini, *Natura morta con delitto* (2014) di Fabio Bergamaschi, *Delia è di nessuno* (2016) di Ilaria Milandri, *Amori malati* (2017) di Oriana Ramunno, Antonio Tenisci ed Elisa Bertini e *Le spose sepolte*. Nel 2015, inoltre, lo scrittore napoletano Peppe Lanzetta ha dato alle stampe *L'isola delle femmine*, raccolta che include dodici racconti debitori del genere erotico con al centro vicende femminicidiarie. Infine, nel 2016 è stata pubblicata la raccolta *Rosa sangue*, definita dagli stessi curatori Donato Altomare e Loredana Pietrafesa "un'antologia fantastica per raccontare il femminicidio", al cui progetto hanno partecipato diciotto autrici cimentatesi con racconti di genere fantascientifico, horror o fantasy.[206]

Il proliferare di produzioni sul femminicidio ascrivibili a quella che può essere definita letteratura di genere, espressione che ha ormai sostituito la denigrante categoria di "paraletteratura" un tempo in voga, può essere parzialmente inquadrato nel successo che alcuni generi hanno avuto nell'ambito della letteratura italiana a partire dagli anni Novanta del secolo scorso.[207] Vari studiosi hanno infatti notato come con l'ultimo

[206] Considerando che la metà dei racconti di *Rosa sangue* sono ascrivibili al genere della fantascienza ("Amore e morte alla corte dei faraoni"; "La dea del mare"; "DeV"; "Doppelgänger"; "Il futuro quasi nato"; "L'altra morte"; "L'amaro sogno"; "L'isola senza sorelle" e "Kat la sopravvissuta") l'etichetta di "antologia fantastica" risulta quantomeno problematica. Secondo le analisi di Darko Suvin, infatti, la fantascienza sarebbe più vicina ai modi della narrazione realistica che a quelli del racconto fantastico, in quanto consisterebbe nella creazione di un'atmosfera di irrealtà realistica attraverso l'intersezione "di straniamento e cognizione" in una "cornice immaginaria alternativa". Patrick Parrinder, dall'altro lato, sostiene che la fantascienza nelle sue attestazioni storiche intrattiene delle relazioni con i generi anticognitivi e fantastici (mito, fiaba e fantasy). Per una panoramica sulla diatriba si consulti Cazzato 152-158. Conviene inoltre notare che due pezzi dell'antologia, "La viaggiatrice" e "Il demone di Duino", sono considerabili non tanto scritture, quanto ri-scritture rispettivamente di un episodio realmente accaduto quale il femmicidio della letterata Isabella Morra e di un fatto leggendario come quello della Dama Bianca del castello di Duino. Conferma di questa commistione di narrazioni e ri-narrazioni è presente nell'introduzione di Pietrafesa, la quale scrive: "Le diciotto autrici hanno narrato tutte storie diverse per contesto, ambientazione ed epoca, alcune prendendo spunto da femmnicidi realmente accaduti, altre attingendo esclusivamente dalla propria immaginazione" (Pietrafesa 8).

[207] Lo stesso termine "paraletteratura" – sebbene recentemente riqualificato da operazioni critiche come quella dello scrittore Valerio Evangelisti, il quale ha sostenuto come per riconoscere le specificità storicamente determinate della letteratura di genere possa essere utile "strappare la definizione insultante dalle mani di chi l'avversa" e ri-appropriarsene – implica un'opposizione di tipo qualitativo tra una supposta letteratura nobile e una letteratura marginale o addirittura inferiore (Evangelisti, *Distruggere*

decennio del Novecento si assista a un consistente aumento di operazioni narrative che recuperano interesse per i principi regolativi del genere letterario e per l'ordito della trama a discapito dello sperimentalismo avanguardistico (Carratello 69; Amici 130; Spinazzola 11-12), cimentandosi con le convenzioni del poliziesco e del noir, i generi sicuramente più frequentati, e, in misura minore, con quelle dell'horror, del fantasy e della fantascienza (Amici 131). Come ha sottolineato Valerio Evangelisti nella sua riflessione sulle specificità della scrittura paraletteraria, la letteratura di genere – sia realistica che fantastica – è intrinsecamente legata alla rappresentazione della realtà ed è esattamente sulla sua capacità di inquadrare le contraddizioni e le complessità del reale che si gioca la sua possibilità di fare presa sul lettore, quindi l'evenienza della sua popolarità (*Alla periferia*, 28). Se descritta sotto questa luce, la narrativa di genere risulterebbe particolarmente adatta a portare sulla pagina un fenomeno come quello femminicidiario che, come si è più volte sostenuto in questa sede, non può prescindere da chiari riferimenti al dato sociale di realtà e dal tentativo di coinvolgere il ricevente in un moto di identificazione.

Nonostante ciò, lo si è visto con l'analisi degli articoli di cronaca periodica e in parte con i testi d'inchiesta, è proprio ricorrendo a espedienti tipici della scrittura letteraria di genere che alcune narrazioni forniscono una rappresentazione della violenza letale di genere tesa all'intrattenimento, alla spettacolarizzazione e alla descrizione stereotipica nonché rigidamente dicotomica. Tale utilizzo delle strategie retoriche proprie del racconto paraletterario a fini conservatori risulta essere in linea con le tendenze che la critica ha rintracciato nelle manifestazioni classiche del

Alphaville 7). La scelta di utilizzare l'espressione letteratura di genere corrisponde alla volontà di non operare un discrimine qualitativo nell'analisi delle opere selezionate.

poliziesco e dell'horror, i generi a cui appartengono le narrazioni che in questa sede ci si propone di analizzare.

Per quanto concerne il poliziesco, la letteratura in materia ha unanimemente riconosciuto come nella narrativa a tema criminale britannica delle origini (il cosiddetto *whodunit* introdotto tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento da autori quali Arthur Conan Doyle, Agatha Christie e Gilbert Keith Chesterton e importato nella penisola attraverso la collana Mondadori da cui deriva l'etichetta italiana di "giallo") il meccanismo della *detection* – vale a dire il processo attraverso cui colei o colui che indaga arriva a ricostruire la storia dell'assassinio – sia funzionale a ristabilire l'ordine pre-esistente al delitto, a confermare lo *status quo* sociale relegando l'elemento deviante rappresentato dal crimine alla marginalità da cui originerebbe (Kayman 43; Mandel 61-67). Nell'horror classico, similmente, la lotta tra umano e mostruoso delineata da Carroll viene generalmente vinta dall'umano, il quale riesce a ripristinare la quiete minacciata e a neutralizzare la carica perturbante del mostro.[208] Se il poliziesco classico propone una distinzione tra bene e male, considerando il criminale deviato rispetto alla norma sociale e assicurandolo perciò alla legge incaricata di preservare l'ordine esistente, nel caso dell'horror la dicotomia eccede la stessa distinzione manichea, proponendo con la polarizzazione umano-mostruoso un conflitto tra l'idea di famigliarità e quella di alterità perturbante. Il filosofo Paul Santilli ha definito il concetto di orrore a cui il genere dell'horror fa appello nei termini di un'alterità assoluta rispetto alla categorizzazione valoriale di una determinata cultura/civiltà (175) e ha

[208] Paradigma di questo movimento è *Frankenstein* (1818), di Mary Shelley, testo riconosciuto dalla critica come opera matrice della letteratura horror moderna e contemporanea in cui l'essere costruito da Victor Frankenstein scompare definitivamente (seppur per sua stessa iniziativa e dopo aver tolto la vita al suo stesso creatore) lasciando il mondo libero dalla minaccia del mostruoso e dalla possibilità della sua ri-creazione. In merito alla rilevanza di *Frankenstein* per il genere horror, si consulti Carroll, *The Philosophy* 13. A conferma della valenza paradigmatica di *Frankenstein*, vanno ricordate le numerose ri-scritture, letterarie, teatrali e cinematografiche, le quali non evitano di offrire una lettura postmoderna e problematizzante della vicenda delineata da Shelley. Si veda a proposito O'Flinn; Pardo García.

evidenziato come questo si distingua dal concetto di "male" con il quale pure spesso si sovrappone:

> Artistic representation of murder, rape, war, or genocide, as awful as these things are, would not ordinarily be thought to belong to the specialized genre of horror literature or cinema. The reasons for this, I think, is that the evil is defined within the coordinates of a symbolic system the way crimes are defined by laws. Evil itself is not anti-cultural, but is located within the normative parameters organized by the community. […] Horror is not merely the shock of radical evil or suffering […]. Rather it is the shock of that which cannot even be defined or located in a spectrum of values. (178-179)

Seguendo questa distinzione e trasportandola sul terreno della riflessione femminista sulla violenza letale di genere, una rappresentazione in linea con le convenzioni generiche del poliziesco risulterebbe problematica perché inquadrerebbe il crimine come atto che contravviene alla regola socio-culturale, mentre il femminicidio è frutto dell'aderenza alla (non della devianza dalla) normatività patriarcale ancora vigente. Di converso, un riferimento alle categorie ontologiche dell'horror sarebbe critica – lo si è in parte visto con la disamina della copertura mediatica del caso Di Pietrantonio – perché posizionerebbe la pratica femminicidiaria al di fuori dello spettro culturale, la etichetterebbe, con Santilli, come evento inspiegabile e alieno rispetto al *milieu* civile dal quale invece promana. In entrambi i casi, inoltre, il programmatico trionfo della parte positiva della dicotomia (il bene per il poliziesco e l'umano per l'horror) garantisce una chiusura definitiva del conflitto che non sarebbe in grado di rappresentare l'endemicità di un fenomeno come quello femminicidiario. Sia nel poliziesco che nell'horror classici, infine, la *suspense* è, come

già esposto nel terzo capitolo con riferimento alle riflessioni di Carroll, generalmente utilizzata per confermare l'ordine dicotomico sopra delineato.

La critica femminista che si è avvicinata al poliziesco e all'horror ha notato come in entrambi i casi le convenzioni generiche tendano a favorire una rappresentazione stereotipica e spettacolarizzata. Da una parte nel romanzo *hard-boiled* classico americano le figure stereotipiche del *detective* e della *femme fatale* rimandano alla dicotomia di genere tra uomo virile e razionale e donna seducente e irrazionale, mentre le donne vittima sono classificate in buone o cattive secondo un'altra opposizione tipica della mentalità patriarcale.[209] In maniera simile, la narrazione filmica horror presenta una propensione a operare rigide distinzioni basate sul genere sessuale e a fornire una rappresentazione spesso essenzialista e stereotipata della mascolinità o femminilità dei personaggi (Keith Grant 2); la tradizione orale dell'orrore, inoltre, tende a inquadrare il femminile nello spettro dicotomico donna per bene-donna per male, presentando le figure ricorrenti dell'"angelo del focolare" (modello etereo di moglie, madre e figlia che popola la casa per proteggere la propria famiglia) e della "donna deviata" (donna che non rispetta l'immagine di femminilià canonica e per questo è rappresentata come pauroso soggetto abietto).[210]

Per quanto riguarda la spettacolarizzazione, il poliziesco ha storicamente prediletto vittime femminili e non ha risparmiato immagini di corpi di donne mutilati e depersonalizzati (Dunant 17) che vengono spesso presentati a inizio narrazione e poi

[209] Hilfer 55. Disquisendo di mascolinità nel romanzo *hard-boiled* americano, l'analisi di Gregory Forter ha messo in luce come il chiaro rimando a figure di *detective* portatrici di una mascolinità virile, dominante e spesso misogina sia, in opere come quelle di Raymond Chandler, in realtà compensato dalla messa in discussione del principio di autorità e da una tendenza masochistica dello stesso investigatore. In tal senso, la mascolinità dell'*hard-boiled* sarebbe violenta proprio perché minacciata (Forter 11-13).
[210] Banks Thomas 82-83. Il riferimento a ricerche concernenti rappresentazioni che esulano da quella letteraria dell'horror è da riferire a una carenza di studi sulla questione della stereotipizzazione di genere nello specifico ambito letterario. Va tuttavia notato che la letteratura costituisce il punto di partenza del genere filmico dell'horror e che alcune immagini tipiche dell'horror – si pensi ad esempio al *topos* della casa abbandonata – ricorrono coerentemente nella tradizione folklorica orale come in quella letteraria (Grider 144).

subito accantonati per lasciare spazio alla *detection*, in un procedimento che ripropone le dinamiche oggettificanti della violenza.[211] Nell'horror, genere votato a una rappresentazione che fa frequente appello alla dimensione del visuale, non sono rare rappresentazioni di un femminile mostruoso o cadaverico che l'analisi femminista di Barbara Creed ha collegato al concetto di abiezione delineato da Julia Kristeva, sostenendo come l'utilizzo di tali figure contribuisca a confermare l'alterizzazione della donna e la sua estromissione dalla categoria simbolica di umano.[212]

Date le considerazioni fin qui fatte, non stupisce che critici come Filippo La Porta e Alessandro Dal Lago abbiano preso parola sull'ondata di produzioni appartenenti al filone giallo e noir che ha caratterizzato il panorama letterario italiano a partire dagli anni Novanta sostenendo come molti dei romanzi pubblicati siano produttori di "emozioni estreme a buon mercato" che riducono "il perturbante a citazione e barzelletta" e tendono a ridurre fenomeni sociali a eventi spettacolari (La Porta 75), oppure siano riconducibili a un'attitudine democratica che riproduce formulaicamente le tecniche del genere per proporre soluzioni politicamente corrette che raramente si avventurano nella direzione di un'effettiva contestazione dello *status quo* (Dal Lago 137-144). Nel noir e giallo italiano contemporaneo, secondo La Porta e Dal Lago, la formula generica viene utilizzata con finalità di mero intrattenimento

[211] Gill Plain ha notato come nel poliziesco il cadavere sia "both crucial to and yet often overlooked by the fictional process", a significare l'utilizzo strumentale che del corpo senza vita viene fatto per dare il via al racconto. In questo senso, la corporeità vittimaria – spesso femminile – viene reificata dallo stesso processo narrativo (Plain 12). Tale approccio è ravvisabile anche nella narrazione cronachistica del caso Noce, in cui si è riscontrata una dinamica di obliterazione della soggettività vittimaria successiva alla presentazione della corporeità violata della donna; ciò non accade nel caso Di Pietrantonio la cui copertura mediatica è stata influenzata dal discorso femminista vittimocentrico, ma in cui permane, come si è avuto modo di constatare, una tendenza a oggettificare ed eroticizzare la fisicità femminile inerte.

[212] 65. La rappresentazione giornalistica del caso Di Pietrantonio ha messo in luce come sia prevalentemente la figura del carnefice a essere descritta con epiteti e atteggiamenti caratteristici del mostruoso mentre alla vittima vengono assegnate, in linea con una prassi rappresentativa che risente del processo di *mainstreaming* del discorso femminista, caratteristiche umane. Un sentimento di abiezione in grado di incrementare il livello di spettacolarità della rappresentazione viene tuttavia stimolato, come si è visto, dalla descrizione del cadavere della vittima, del quale non si risparmiano particolari macabri.

invece che identificative in quanto non si produrrebbero l'uscita del lettore dall'ambito del famigliare e lo spaesamento capace di mettere in discussione la discorsività egemonica che, secondo Iser, risultano fondamentali per un processo di identificazione critica.[213]

La tendenza a servirsi degli stratagemmi tipici del genere letterario per una narrazione spettacolare e d'intrattenimento interessata a diffondere un buonismo politico incapace di contrastare le dinamiche retoriche che conducono alla violenza sessista risulta altamente proficua nella narrazione giornalistica periodica dei femmicidi di Noce e Di Pietrantonio. Come attestato dall'analisi condotta nel terzo capitolo, infatti, le tecniche del genere poliziesco e horror vengono utilizzate nella copertura del caso Noce precedente al *mainstreaming* del discorso femminista sul femminicidio per avallare la retorica patriarcale vigente; nel caso Di Pietrantonio, invece, l'impiego delle stesse tecniche è funzionale a una rappresentazione che dialoga solo superficialmente con le teorie femministe ormai entrate nella sfera del discorso *mainstream*, confermando il limite discorsivo di queste ultime e sottolineandone soprattutto gli aspetti politicamente corretti a discapito di una rappresentazione che destrutturi i meccanismi di costruzione sociale del genere da cui la violenza origina.

Sarebbe tuttavia riduttivo additare la letteratura di genere come pratica di per sé incapace di produrre soluzioni creative in grado di contestare lo *status quo* ed eventi narrativi discorsivamente sovversivi. La critica che si è occupata della relazione tra dimensione etico-politica e scrittura di genere ha infatti diffusamente sostenuto come quest'ultima sia, laddove oltrepassa l'attitudine manieristico-formulaica e si avventura

[213] A conferma di tale idea possono essere riportate le riflessioni di Tzvetan Todorov, il quale ha sostenuto come nella letteratura di genere tradizionale l'innovazione rispetto agli schemi prestabiliti (quindi il tradimento dell'orizzonte d'attesa del lettore) sia da considerarsi minima, spesso indirizzata a sorprendere il ricevente ai fini dell'intrattenimento e, una volta provocato lo stupore, pronta a rientrare nei gangheri imposti dalle convenzioni generiche (Cazzato 37-38).

in territori ignoti rispetto alla rigidità delle convenzioni generiche, un efficace strumento di denuncia sociale. In quella che è forse ancora la più convincente analisi della scrittura un tempo definita paraletteraria, Giuseppe Petronio ha sostenuto, ad esempio, che la letteratura di genere sarebbe debitrice delle modalità compositive dell'epica in quanto interessata a proporre una relazione tra l'autore e un pubblico basata sul diretto rispecchiamento di quest'ultimo con le dinamiche riconosciute famigliari del testo (Petronio LXXI). Luigi Cazzato, ampliando le riflessioni di Petronio, ha sostenuto come oltre alla carica epica sia presente nella letteratura di genere una componente romanzesca; in questo senso la letteratura di genere consisterebbe nella fusione di un approccio monologico e di un'attitudine dialogica, rendendosi così propensa alla conservazione e all'innovazione al contempo.[214] Anche nell'analisi del ristretto ma per certi versi prolifico panorama editoriale italiano è stato poi notato come la letteratura di genere si renda, in alcuni casi in cui una tendenza alla rinegoziazione delle convenzioni generiche e discorsive si accompagna a un'analisi che prende in considerazione questioni di rilevanza sociale da una prospettiva non canonica, politicamente innovativa (Amici 131-132) e in grado di dialogare con la complessità del dato di realtà (Evangelisti, *Alla periferia* 28).

Per quanto concerne nello specifico il poliziesco, si è assistito, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, a una sostanziale modifica delle dinamiche narratologiche impiegate da autori – prevalentemente statunitensi e francesi attivi in ambito letterario o cinematografico – che iniziarono a scompigliare le regole del genere sperimentando trame aperte prive della tripartizione tipica del giallo (presentazione del

[214] Cazzato 37. La distinzione tra epica come operazione letteraria monologica (di tipo conservativo) e romanzo come pratica narrativa dialogica (di tipo innovativo) risale alla riflessione di Michail Bachtin in "Epos e romanzo" (1938). Una tendenza al contempo conservativa e innovativa è, inoltre, quella che, secondo Iser, garantisce il processo di rispecchiamento e di successivo straniamento che sta alla base dell'identificazione del lettore con il testo.

crimine, processo investigativo e finale consolatorio) e a rappresentare dinamiche sociali in cui la classica distinzione tra bene e male collassa sostituendo, conseguentemente, la funzione consolatoria del narrato con un approccio di tipo eversivo (Amici 140-142). In ambito anglofono la critica delle convenzioni del poliziesco-giallo è risultata funzionale, per scrittori cimentatisi con il noir quali Horace McCoy, David Goodis, John D. MacDonald, Bret Easton Ellis, Ian Banks e Jason Starr, alla produzione di opere di innovativa critica socio-politica (Horsley 158-195). Il cosiddetto "noir", genere dalle tinte cupe che conduce "nell'universo orrorifico, disturbante e angoscioso di un reale che è radicato nella società (e in tutti noi), sebbene si tenda ad esorcizzarlo" (Mondello 28), si è diffuso anche in Italia e, mescolandosi a un poliziesco che ha rinnovato le proprie coordinate etico-estetiche senza tuttavia emanciparsi completamente dalle convenzioni generiche (Amici 143), è riuscito a imporre anche a livello nazionale un modello di romanzo dalla presa sociale. Ne è esempio il successo che, a livello di critica letteraria, ha interessato l'etichetta di "Noir mediterraneo", filone di scrittura nera che attraverso la denuncia intende "proteggere i deboli e dar fastidio ai potenti" e che include, oltre ad autrici e autori di altri paesi mediterranei quali Jean Claude Izzo, Andreu Martin, Yashmina Khadra, Petros Markaris, italiani come Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli ed Elena Ferrante (Ferri). È stato inoltre fatto presente come il noir sia una modalità narrativa che propone una controstoria, in quanto capace di portare a galla il represso attraverso il processo dell'indagine memoriale nel passato che ha portato all'emergere del crimine (Petrini 21). Simili indagini sul noir hanno poi messo in luce come, nella penisola, il genere abbia saputo intercettare la tendenza contronarrativa che caratterizza il rapporto – sempre diffidente rispetto alle versioni ufficiali – di molti italiani rispetto agli eventi socio-politici che hanno segnato e segnano il paese (Amici 135-137). In tal senso, il

racconto a tema criminale (giallo e nero) ha prodotto, accanto a opere in cui tematiche sociali vengono inserite e affrontate con piglio istituzionale e scarsamente problematizzante, testi capaci di esercitare una funzione politica di stampo effettivamente antagonista rispetto alle "narrazioni 'ufficiali' dei media e delle istituzioni".[215]

In merito all'horror, sicuramente meno indagato in ambito internazionale e soprattutto in Italia, è possibile sostenere che il genere tende alla rappresentazione di ciò che è escluso dal regime della civiltà e di ciò che minaccia la sua persistenza (Santilli 176). In questo senso, la narrativa dell'orrore apre a due possibilità opposte: da una parte un racconto di ordine conservatore attraverso il quale riattestare, riconducendo categorie sociali considerate devianti (come la figura della donna nel discorso patriarcale o quella del carnefice nella retorica *mainstream* sul femminicidio), la marginalizzazione e l'alterizzazione; dall'altra una rappresentazione progressista che porti alla luce ciò che è considerato diverso per determinarne, inclusivamente, l'appartenenza alle dinamiche della relazionalità umana e civile. Se studi sistematici non sono stati condotti a questo proposito sulle tendenze della letteratura dell'orrore, una propensione a privilegiare il secondo approccio è stata ravvisata nella produzione filmica occidentale che, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, ha abbracciato un *ethos* postmoderno. Secondo Isabel Pinedo, la cinematografia horror di epoca postmoderna ha in particolare contestato la rigida distinzione binaria tra normale e anormale, buono e cattivo proponendo finali aperti in cui il mostruoso non viene sconfitto e relegato alla sfera dell'oltremondano, ma rimane presenza inquietante non disgiunta dalla dimensione dell'umano (17-18).

[215] Amici 148-150. Amici cita, a questo proposito, le opere di Marcello Fois, Sandrone Dazieri, Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli, Angelo Petrella, Piergiorgio Pulixi, Giancarlo De Cataldo, Giuseppe Genna, Luigi Bernardi (149-150).

Un approccio innovativo sia in ambito poliziesco e noir che horror è stato proposto anche dalla letteratura di genere femminista, interessata a modificare le modalità rappresentative politicamene conservatrici e patriarcali di cui si è discusso sopra. Va fatto presente che nel caso di entrambi i generi l'autorialità femminile non riveste un ruolo di *outsider*, si pensi ad esempio alla presenza di scrittrici come Agatha Christie, Dorothy Sayers, Josephine Tey e Anne Hocking nella cosiddetta età dell'oro del poliziesco britannico, oppure all'importanza giocata da scrittrici quali Clara Reeve Ann Radcliffe, Mary Shelley, Charlotte Smith, le sorelle Brontë nell'ambito del romanzo gotico.[216] Nonostante le donne presero parte alla codifica dei due generi, sia il poliziesco che l'horror tradizionali rimangono ostili a un'operazione letteraria femminista, ragion per cui la pratica di autori e autrici interessati a superare l'approccio patriarcale non può prescindere, come si vedrà, dalla contravvenzione alla rigidità delle formule generiche.

Nell'area del poliziesco le scrittrici donne e femministe hanno, secondo Horsley, rinnovato il genere impedendo che questo rimanesse monologico e quindi, sulla base della distinzione precedentemente fatta tra monologismo e dialogismo, conservatore (243). In particolare, l'intento del poliziesco e noir femminista coincide, ancora con Horsley, con il recupero di una soggettività femminile capace di contrastare l'oggettificazione della donna caratteristica delle manifestazioni classiche del genere (244). Tale operazione fu intrapresa in contesto anglofono a partire dagli anni Ottanta del Novecento, quando, come sostenuto dalla scrittrice Sarah Dunant, svariate autrici quali Sara Paretsky, Sue Grafton, Linda Barnes, Liza Cody, Val McDermid, Sarah Shulman, Mary Wings e Joan Smith decisero di rispondere alla misoginia e alla

[216] "Età dell'oro" è un conio dall'espressione "Golden Age" che, sulla scia dell'operazione critica di Julian Symons in *Bloody Murder* (1972), viene generalmente utilizzata per riferirsi al contesto britannico degli anni Venti-Trenta del Novecento durante il quale si produsse un alto numero di opere poliziesche e il genere si codificò.

vittimizzazione femminile tipica del genere poliziesco denunciando il fenomeno della violenza contro le donne, rappresentando donne detentrici di agentività ed evitando gratuite descrizioni di scene violente (18-19).

In Italia, il poliziesco e il noir femminista si diffusero tra gli anni Ottanta e Novanta, con nomi quali quello di Fiorella Cagnoni, Silvana La Spina, Laura Grimaldi e Dacia Maraini, per proseguire poi fino agli anni Duemila con scrittrici come Barbara Garlaschelli, Nicoletta Vallorani, Grazia Verasani.[217] Come notato da Giuliana Pieri e Lucia Rinaldi, già a partire dalle sue prime attestazioni la letteratura gialla e nera femminista si è dimostrata interessata a superare l'obiettivo dell'intrattenimento per cimentarsi con una scrittura dalle chiare valenze politiche (117) nonché propensa a privilegiare la sfera della famiglia e del domestico come aree d'indagine da cui derivare la propria spinta alla denuncia sociale. Non stupirà, date queste premesse, che numerose sono le opere femministe afferenti al genere poliziesco e noir incentrate sulla denuncia della violenza di genere alle donne e, in alcuni casi, persino del femminicidio. Oltre al già citato *L'amore molesto* (1991) di Elena Ferrante, analizzabile secondo il modello del racconto a *suspense* (Mandolini, *Telling* 271), vanno menzionate *La colpa* (1990), di Laura Grimaldi e *Voci* (1994) di Dacia Maraini, sulle quali ci si soffermerà per un'analisi più dettagliata perché considerate rappresentative delle propensioni della letteratura poliziesca e noir italiana sulla violenza alle donne precedente al 2012. In tempi più recenti, la questione è comparsa in romanzi quali *Ad occhi chiusi* (2003) di Gianrico Carofiglio e *Un giorno perfetto* (2006) di Melania Mazzucco; mentre per quanto riguarda la tipologia del racconto possono essere citati, sulla scia di un'indagine condotta da Cristina Storini, "L'altra metà di Sara" di Donatella Diamanti e "Teresa"

[217] Per un'analisi approfondita si consulti a proposito Lazzaro-Weis, *From Margins* 158-162; Pieri e Rinaldi.

di Verasani, entrambi inclusi nell'antologia *Alle signore piace il nero* (2009) curata da Garlaschelli e Vallorani (60-66).

Nel panorama noir del Novecento italiano una posizione di rilievo è occupata da Laura Grimaldi, autrice che, come sostenuto da Nicoletta Di Ciolla, ha svolto con i suoi romanzi un ruolo di anticipatrice nel ravvisare la tendenza, attestatasi solo di recente nel discorso pubblico nazionale, della famiglia contemporanea a costituirsi come uno dei principali ricettacoli di comportamenti violenti.[218] Tale propensione a eleggere la sfera del domestico ad area privilegiata di indagine letteraria sul crimine risulta cruciale punto di riferimento nell'analisi di scritture noir e poliziesche su un argomento come la violenza di genere e tradisce, nel caso di Grimaldi, la volontà di sondare le dinamiche di genere attive all'interno della famiglia patriarcale. Da questo punto di vista, lo ha notato Lazzaro-Weis analizzando *Il sospetto* (*From Margins* 162), le affermazioni anti-femministe dell'autrice non coincidono con un'attività compositiva da cui chiara emerge una tendenza alla sovversione in chiave femminista del genere letterario.[219] Ancora Di Ciolla ha in particolare sottolineato come nei romanzi di *Perfide storie di famiglia* si tenda a contestare la classica gerarchia donna vittima – uomo carnefice, in un'operazione che, in linea con la poetica proposta da molte autrici di poliziesco italiano e internazionale, contribuisce ad assegnare agentività alla donna.[220] Il fatto che la donna compaia spesso come carnefice e si renda responsabile dell'omicidio di una figura maschile è accompagnato, in Grimaldi, da un "patto di complicità con l'assassina" (Di Ciolla 123) da parte di un lettore che è in grado

[218] 121. Esordendo come traduttrice dall'inglese per Mondadori, Grimaldi è figura di spicco nel campo della traduzione, della scrittura e dell'editoria noir italiana tra anni Sessanta e Novanta del Novecento. Tra le sue opere vanno menzionate *Il sospetto* (1989) e *La paura* (1993) che, insieme a *La colpa* precedentemente citata, formano la trilogia *Perfide storie di famiglia* (1996), oltre che *Il cappio al collo* (1991), *Monsieur Bovary* (1991), *Profumo di casa* (1997) e *Faccia un bel respiro* (2012).
[219] Per un esempio delle dichiarazioni antifemministe dell'autrice si consulti As Chianese.
[220] Si è già appurata la presenza di una volontà del noir e poliziesco femminista anglofono a riassegnare agentività ai personaggi femminili. Per quanto riguarda l'Italia e la rilevanza affidata dagli anni Ottanta alla figura della donna investigatrice e carnefice, si veda Risi.

di riconoscere, dopo il lungo processo di scavo psicologico a cui l'autrice sottopone i suoi personaggi, le dinamiche oppressive patriarcali che hanno pesato sulle sue azioni.

È quanto succede in *La colpa*, l'opera dell'autrice che meglio affronta la questione della violenza sessista contro le donne proponendo questioni di ordine etico e narratologico fondamentali per l'analisi delle opere poliziesce e noir sul femminicidio. Romanzo noir che rifugge una distinzione manichea tra bene e male proponendo un finale aperto e un procedimento diegetico che esclude il tradizionale metodo dell'investigazione, *La colpa* ripropone lo schema della donna carnefice attraverso la figura di Maria Anna, giovane lesbica che in infanzia ha assistito alle ripetute violenze sessuali del padre sulla madre, la quale uccide Corinna Lotus Martini, donna affetta da sindrome di Morris e dalle caratteristiche comportamentali spiccatamente mascoline.[221] L'assassinio viene attribuito ad Alfiero, uomo con cui Corinna aveva una relazione e che, additato come femmicida incapace di accettare il rifiuto della donna, finirà per espiare la colpa della vera carnefice.

Seguendo le vicissitudini di Alfiero e di suo fratello Aleardo, il lettore scopre solo sul finale e dopo un lungo percorso a *suspense* che l'uomo non è il colpevole. Nonostante ciò, la costruzione a *suspense* non ha la funzione tipica del giallo a enigma di condurre a un finale consolatorio in cui rigida è la distinzione tra ciò che è bene e ciò che è male. Al contrario, apre le porte di un perturbante di fronte a cui il lettore è costretto a un esercizio critico capace di sovvertire l'ordine simbolico vigente. La *suspense* è generata, in particolare, dalla figura misteriosa ed erotica di Maria Anna, descritta attraverso gli occhi di Aleardo che, essendo di lei innamorato, cerca di carpirne

[221] I soggetti con sindrome di Morris sono, cromosomicamente maschi e non hanno utero e ovaie, ma anatomicamente presentano caratteristiche femminili (seno, canale vaginale, fisicità longilinea). A fronte di una caratterizzazione biologica ibrida, Corinna presenta atteggiamenti spiccatamente virilistici che determinano l'iscrizione della sua personalità all'interno della sfera simbolica del maschile. Ad esempio, viene descritta come "donna virile con gli attributi" (Grimaldi, *Perfide* 166) e "prepotente" (200).

i segreti. Esattamente come Aleardo, quando il lettore saprà attribuire alla donna la colpevolezza dell'omicidio scoprendo che quest'ultimo è un atto di vendetta simbolica attraverso cui Maria Anna si libera delle sopraffazioni patriarcali indirettamente sperimentate in infanzia e da parte di Corinna stessa, sperimenta un moto di simpatia per l'assassina che annacqua la consistenza della dicotomia vittima-carnefice e, con essa, quella bene-male.[222] Inoltre, la narrazione in prima persona centrata sulla figura di Aleardo, personaggio che riproduce con il suo corteggiamento le dinamiche fisiche e psicologiche tipiche del rapporto dominante del maschile sul femminile, fornisce al ricevente una rappresentazione sfaccettata della sopraffazione virile.

La destrutturazione simbolica della violenza patriarcale si compie anche attraverso l'operazione praticata da Maria Anna sul corpo di Corinna, vero e proprio terreno di riappropriazione dell'agentività femminile. Corinna viene infatti ritrovata crocifissa al pavimento della sua stanza, con una bottiglia infilata nella vagina e la clitoride abnorme e peneiforme in bocca. Presentata in apertura di romanzo in una descrizione altamente spettacolare che sembra riprodurre le dinamiche oggettificanti della rappresentazione poliziesca tradizionale, l'immagine della fisicità della vittima viene decostruita sul finale, quando Maria Anna enuncia la sua confessione. In questo frangente, le penetrazioni e mutilazioni praticate su Corinna vengono riconosciute dalla stessa carnefice come "simboli" (345) che, assieme all'utilizzo come arma del delitto della stessa statuetta (un satiro che si masturba) usata dalla piccola Maria Anna per tentare di difendere la madre dalla violenza sessuale del padre, vendicano le prepotenze subite dall'assassina.

[222] Tale simpatia è testimoniata dalla conclusione del romanzo, in cui Aleardo, dopo la rivelazione di Maria Anna, immagina un futuro in cui andare a trovare la donna in carcere per manifestarle solidarietà e amore (266).

Mentre la *suspense* e la rappresentazione spettacolare risultano entrambe veicolo di istanze etiche che rompono con la tradizione manichea e misogina del poliziesco, si assiste, in *La colpa*, anche alla presentazione delle distinzioni di genere come fattore di ordine eminentemente culturale. Se la tendenza di Corinna a dominare (257) e ad assimilare a sé Maria Anna (287) può essere interpretata come diretta conseguenza dei suoi cromosomi maschili, quest'analisi è smentita dal ritratto offerto del rapporto tra Corinna e Alfiero, così descritto da Maria Anna: "Era Corinna la vincente. Era lei, l'uomo. Da parte sua, Alfiero possiede una sensibilità che ha qualcosa di femmineo" (297). In tal senso, la prepotenza di stampo patriarcale introiettata da Corinna e la propensione vittimaria di Alfiero contribuiscono a connotare la violenza come tratto che esula dal dato biologico pur riproducendosi socialmente – come attestato anche dalle sevizie subite da Maria Anna in infanzia – attraverso la dominazione simbolico-culturale del maschile sul femminile.

Di stretta rilevanza per il presente studio è anche *Voci* di Dacia Maraini, testo pubblicato solo quattro anni dopo l'opera di Grimaldi che utilizza la struttura del giallo per denunciare il tema del femminicidio prima che questo venisse portato agli onori delle cronache dal discorso femminista. La critica ha notato come il personaggio dell'investigatrice-conduttrice radiofonica Michela Canova sovverta, in linea con le tendenze del poliziesco femminista sopra delineate, la figura del *detective* tradizionale in quanto soggetto dubitante che non possiede la verità (Testaferri 53) e la cui azione investigativa non garantisce un ritorno all'ordine, ma piuttosto porta allo scoperto dinamiche endemiche di violenza patriarcale (Cannon, *The Novel* 69-70). Inoltre, è stata notata l'indiscussa centralità assegnata, in *Voci*, alla vittima, attraverso un procedimento di rispecchiamento per similitudine (Testaferri 51) e per antitesi (Cannon, *The Novel* 64-65) del personaggio di Michela con quello di Angela Bari – sua

vicina di casa uccisa dal patrigno Glauco – il quale inverte l'identificazione-opposizione tra investigatore e carnefice tipica del romanzo poliziesco tradizionale.[223] Proprio per quanto concerne la rappresentazione della vittima, il testo di Maraini si costituisce poi come chiara opera di denuncia del discorso giornalistico che, come le ricerche svolte sulla stampa da Michela costantemente confermano, oggettificano e offendono la corporeità femminile (Testaferri 51). Esattamente per tale ragione, come ha notato Cannon, l'autrice evita di strumentalizzare a fini narrativi il corpo di Angela e di esporlo come cadavere nelle prime pagine del testo (*The Novel*, 61).

L'analisi della critica su *Voci* può essere integrata con ulteriori riflessioni sulla rappresentazione della vittima e sull'utilizzo di tecniche narrative tipiche del genere poliziesco utili ai fini di questa trattazione. In particolare, sono riscontrabili nel romanzo descrizioni della figura vittimaria di Angela che riprendono, per contestarla, la dicotomizzazione utilizzata dai media tra donna-vittima ideale e donna-vittima biasimabile. A seguito dell'assassinio, Angela è dipinta dalla stampa in maniera rigidamente binaria: se in un primo momento i giornali la ricordano con una fotografia in cui "fa tenerezza con quel sorriso fragile, mite, quel corpo di bambina cresciuta in fretta" (Maraini, *Voci* 25), già dopo una settimana i cronisti "sono dentro con tutti e due i piedi nella vita di Angela e la calpestano senza riguardi: come viveva se non aveva un lavoro? Perché aveva orari così strani?" (25). La narrazione in prima persona di Michela riprende la polarizzazione, guidata da una *suspense* che concerne esattamente la figura della vittima, misteriosa perché fragile e indifesa ma al contempo inaffidabile e

[223] Cannon, *The Novel* 65. Il vittimocentrismo che contraddistingue *Voci* non coincide tuttavia con una rappresentazione monodimensionale della figura del carnefice Glauco, il quale viene accuratamente indagato come soggetto che tende a vittimizzarsi e a presentarsi come impotente nonostante sia detentore di un potere seduttivo e simbolico considerevole (Standen, "Ostile o affascinante?" 209-213). Per un'ulteriore indagine della figura del carnefice in *Voci* si consulti Bryce.

conturbante.[224] Il racconto della narratrice – e con esso quello di Maraini stessa – non prende posizione rispetto alla dicotomia e non riduce la soggettività vittimaria a figura idealizzata o, all'opposto, a colpevole. In una riflessione conclusiva in cui Michela descrive Angela e Ludovica, le due sorelle sono emblematicamente presentate come risultato di "una mutilazione invisibile – rappresentata dall'abuso minorile – che le rende arrese e allo stesso tempo armate" (262), a dimostrazione della capacità dell'investigatrice di riconoscerle come personalità a tutto tondo. La *suspense* che si sviluppa attorno alla figura di Angela, quindi, non si risolve in un epilogo che attribuisce alla vittima il ruolo di individuo passivo e indifeso, sulla base delle coordinate morali manichee su cui si plasma l'orizzonte d'attesa del lettore; al contrario Maraini utilizza la tecnica tipica del poliziesco per problematizzare la soggettività vittimaria e per liberarla, nell'economia del testo, dalla violenza di una rappresentazione stereotipica.

A differenza di quella poliziesca e noir, la scena letteraria horror non risulta essere particolarmente prolifica all'interno del panorama culturale italiano.[225] Se da una parte il genere si riproduce soprattutto attraverso pubblicazioni di nicchia distribuite da case editrici poco note, dall'altra la critica non si è sforzata di cimentarsi in un'analisi sistematica del fenomeno.[226] Studi approfonditi sono tuttavia presenti sulla ricezione in

[224] Il doppio di Angela è la sorella Ludovica, anche lei rappresentata come vittima in quanto malmenata dal marito ma instabile psicologicamente e inguaribile bugiarda.
[225] Diverso il discorso per quanto riguarda il cinema che, nella penisola, ha prodotto significativi risultati. Si pensi ad esempio all'opera di Mario e Lamberto Bava, come a quella di Dario Argento. Per un approfondimento sul tema si veda Hunt.
[226] Editori specificamente dediti all'horror sono, ad esempio, Edizioni XII, Gargoyle Books e NeroPress. Per quanto concerne la critica, un'analisi sistematica della narrativa dell'orrore in Italia è stata fatta solamente da Roberta Mochi nel testo, derivato dalla sua tesi di laurea, *Libri di sangue* (2003); alcune pubblicazioni sono reperibili sullo splatter e sul pulp, dimensioni sottogeneriche connesse a quella dell'horror nazionale. Si consulti su quest'ultimo punto Mollo; Donato. Unica pubblicazione degna di nota e ampiamente analizzata dalla critica che, all'interno della letteratura italiana può essere considerata vicina all'horror per le sue derive marcatamente splatter è l'antologia *Gioventù cannibale* (1996) curata da Daniele Brolli. Oltre a figure fuoriuscite dall'esperienza dei cosiddetti Cannibali quali quella della scrittrice romagnola attenta alle questioni di genere Alda Teodorani, vanno citati come rappresentanti del panorama horror italiano Danilo Arona, Claudio Vergnani, Chiara Palazzolo, Cristiana Astori, Gianfranco Nerozzi. Si veda, a proposito, Evangelisti, "'Ed altri'".

Italia del gotico, genere su cui l'horror contemporaneo ha plasmato gran parte delle sue convenzioni narratologiche, e del fantastico, modo che risulta rilevante per indagare le dinamiche della scrittura dell'orrore sebbene le sue potenzialità non si limitino all'utilizzo del perturbante e del mostruoso. Nonostante un tardo arrivo – databile alla seconda meta del diciannovesimo secolo – e l'innegabile posizione marginale a cui è stato relegato da una tradizione letteraria affezionata ai modi del realismo (Ceserani, "The Boundaries" 42), il fantastico (e con esso il genere gotico attraverso cui il modo si è prevalentemente manifestato nella penisola) ha offerto agli autori italiani che con esso si sono cimentati innegabili possibilità di rapportarsi creativamente con l'idea di alterità e di resistenza rispetto a oppressioni politiche di vario genere (Billiani 16). Il ruolo svolto dal fantastico nell'alveo della letteratura italiana corrisponde, insomma, a quello delineato dal teorico Lucio Lugnani di iniziatore di nuovi "paradigmi di realtà" (55) attraverso i quali mettere in crisi le dinamiche socio-culturali vigenti.

La dimensione letteraria del fantastico si è dimostrata particolarmente proficua nel caso della scrittura delle donne prodotta in Italia tra Ottocento e Novecento, la quale, frequentando il modo letterario, ha dato adito ad esperimenti testuali che hanno saputo instaurare con la categoria todoroviana di "strano" una fruttuosa relazione di ordine estetico e finanche politico. Analizzando un vasto campione di romanzi e racconti a penna femminile comprensivo di opere di Matilde Serao, Anna Maria Ortese, Emma Parodi, Grazia Deledda, Annie Vivanti, Contessa Lara, Rosa Rosà, Paola Capriolo, Ginevra Bompiani, Ada Negri, Benedetta Marinetti, Paola Masino, Carolina Invernizio, Elda Giannelli e Neera, Monica Farnetti ha constatato come il principio freudiano di *Unheimliche* (perturbante) venga reinterpretato dalle autrici, le quali spesso lo inseriscono all'interno di una cornice di familiarità, in un annullamento della tradizionale opposizione manichea tra Sé rassicurante e Altro inquietante che consente

ai soggetti femminili rappresentati di empatizzare con il mostruoso ed acquisire, in virtú di tale comunanza, agentività.[227] Come hanno sostenuto Uta Treder ed Eleonora Chiti nell'introduzione a *La perturbante: Das Unheimliche nella scrittura delle donne* (2003), volume che si propone di allargare l'orizzonte di ricerca sul fantastico al femminile italiano ad altre letterature, la dipartita dai modi del realismo ha consentito spesso alle donne scrittrici di immaginare scenari di affrancamento dal giogo della sopraffazione patriarcale, e si è costituita come "spazio dell'utopia, della libertà e del divenire, della magia che sopperisce alla mancanza, mentre spesso il riemergere del reale è segno della perdita" (8).

Alla luce delle riflessioni fin qui fatte, nelle seguenti pagine si indagheranno nel dettaglio narrazioni ascrivibili a tre opere sopra menzionate: *Cosa resta di noi* (2015) di Giampaolo Simi, *Le spose sepolte* (2018) di Marilù Oliva e *Rosa sangue* (2016) a cura di Donato Altomare e Loredana Pietrafesa. I primi due testi sono stati selezionati all'interno del prolifico panorama di pubblicazioni poliziesche e noir sul femminicidio perché esemplificative delle tendenze in atto nella narrativa del genere sul tema. Se infatti il romanzo di Simi è un noir all'interno del quale il punto di vista narratologico coincide con una prospettiva di implicita complicità rispetto a quella del carnefice, il lavoro di Oliva rende conto del riprodursi nella letteratura poliziesca sul femminicidio della propensione sopra attestata a offrire uno sguardo vittimocentrico che solidarizza con soggettività femminili divenute violente a seguito di esperienze di abuso sessista. L'analisi di *Rosa sangue*, invece, risulta funzionale a un'indagine delle modalità rappresentative tipiche dell'horror, genere a cui, nonostante compaiano nella raccolta anche numerosi racconti di fantascienza, si è scelto di dare priorità in virtù della sua

[227] "Anxiety-free" 47-50. Il concetto di *Unheimliche*, elaborato da Freud nel saggio *Il perturbante* (1919), indica sensazioni di assenza di conforto e fiducia che, ad accentuare la destabilizzante ambivalenza caratterizzante il termine, scaturiscono da situazioni intime e famigliari.

incidenza nelle narrazioni mediatiche precedentemente considerate e della volontà di sondare le tecniche rappresentative proprie della narrazione fantastica.

Poliziesco e noir: *Cosa resta di noi* (2015) di Giampaolo Simi e *Le spose sepolte* (2018) di Marilù Oliva

Vincitore del premio Scerbanenco 2015, *Cosa resta di noi* è il secondo romanzo dello scrittore viareggino Giampaolo Simi a includere come elemento fondante nella propria trama il tema del femminicidio.[228] Già con *La notte alle mie spalle* (2012), Simi aveva intrapreso un percorso creativo in cui il fenomeno sociale della violenza letale di genere veniva inserito all'interno di una narrazione tesa, per ammissione dello stesso autore, a investigare la crisi dell'istituzione famigliare nell'Italia contemporanea (Mandolini e Simi). Nonostante numerose siano le dichiarazioni con cui lo scrittore smentisce la volontà di fornire una rappresentazione letteraria interpretabile come romanzo a tesi socio-politica sul problema del femminicidio, la critica ha notato la capacità dei due testi di Simi di inserirsi nel discorso sul tema in virtù di un narrato attento alla descrizione delle dinamiche dirette e simboliche della sopraffazione sessista.[229] Seguendo tale linea interpretativa, in questa sede si intende analizzare l'opera, meno investigata criticamente, *Cosa resta di noi* giustificando attraverso l'esegesi la sua inclusione nel *corpus* della presente trattazione.

[228] Attivo come scrittore di polizieschi e noir dagli anni Novanta, quando ha esordito con *Il buio sotto la candela* (1996), Simi ha all'attivo una lunga carriera di romanziere che, oltre a quelli sopra citati, ha prodotto testi di successo quali *Il corpo dell'inglese* (2004), *Rosa elettrica* (2006) e, più di recente, *La ragazza sbagliata* e *Come una famiglia* (2018). Coerentemente rispetto al percorso intrapreso di analisi delle dinamiche che conducono alla violenza di genere alle donne, nell'ultimo romanzo di Simi è raccontata un'indagine su un caso di abuso sessuale.

[229] In particolare, in un post del suo blog scritto poco dopo la pubblicazione di *La notte alle mie spalle*, Simi ha negato di aver scritto il testo sull'onda delle discussioni sul femminicidio dichiarandosi contrario alla strumentalizzazione del fenomeno e critico verso una letteratura il cui unico scopo sia quello di sostenere cause politiche di diffuso interesse. Si consulti Simi, "Hey Joe". Per analisi critiche sul tema del femminicidio in *La notte alle mie spalle* si veda Storini 68-74; Ross, "Punto di vista" 113-136; Mandolini e Simi.

Se *Cosa resta di noi* è, come si è sopra sostenuto, inquadrabile in una traiettoria inaugurata da *La notte alle mie spalle*, imprescindibile è un veloce riferimento agli esiti delle letture critiche sul romanzo del 2012. Incentrato sulle vicende che hanno condotto il protagonista, Furio Guerri, al femmicidio della moglie, Elisa Domini, e sul tentativo dell'uomo di riavvicinarsi alla figlia Caterina dopo la condanna, il lavoro di Simi è stato letto da Silvia Ross come tentativo di raccontare una vicenda di violenza secondo la prospettiva del carnefice con l'intento di criticare il modello di mascolinità abusante che il femminicida incarna. Come sostenuto da Ross, il focus sulla prospettiva dell'assassino costringe il lettore a uno sforzo costante per "non cedere a un senso di complicità con un soggetto amorale" (121), sforzo facilitatato da stratagemmi narratologici messi in campo dall'autore, quali la scelta di presentare Furio come narratore inaffidabile (121-122). Sulla scia dell'analisi di Ross, è possibile sostenere come il ricevente del testo sia coinvolto in una parziale identificazione con il carnefice che, pur non giustificandolo, consente di indagare i suoi comportamenti e, riscontrandovi eventuali aderenze con attitudini comuni, di riconoscerli come endemici.[230]

La parziale associazione con il carnefice che l'operazione di Simi incentiva risulta coerente con quella riscontrata in altre narrazioni in cui compare la prospettiva dell'assassino come quella giornalistica di Iacona, o letteraria di Albinati e di Serra. Esattamente come nel caso dei testi sopraccitati, in *La notte alle mie spalle* il carnefice intraprende un percorso – non a caso corrispondente con il processo narrativo –

[230] La sovversione delle categorie manichee e l'adozione della prospettiva del carnefice non sono elementi nuovi ma, nella letteratura italiana, sono portati avanti dal cosiddetto *Neonoir*, gruppo di scrittori interessati alla "narrazione di stati d'animo, di emozioni, di atti efferati visti dal 'punto di vista di Caino' come spesso scrivono, che mira a coinvolgere il lettore in un insidioso processo di identificazione: guardare la realtà nel corpo e nelle emozioni di chi ne vive il lato oscuro, essere trascinati nella psicologia, nelle motivazioni e nel piacere di un soggetto che, a livello razionale, è percepito come un mostro." (Mondello, "Il *Neonoir*").

attraverso cui prende coscienza della propria responsabilità e colpevolezza; se infatti in un primo momento Furio usa strategie giustificatorie e inversioni strumentali del rapporto di vittima-carnefice (Ross 128-129), sul finire del romanzo ammette le proprie atrocità (Simi, *La notte* 218-219), critica le strategie di *victim blaming* impiegate dall'avvocato (227) e carpisce la verità del prolungato abuso della soggettività di Elisa ammettendo: "Io ho iniziato ad ammazzare Elisa il giorno in cui l'ho conosciuta" (233). Nonostante questo, nel testo simiano del 2012 la narrazione incentrata sul carnefice concede poco spazio alla figura della vittima, la cui soggettività viene marginalizzata da una rappresentazione sempre filtrata dalla prospettiva maschile che considera Elisa o trofeo da esibire mentre è in vita (Mandolini e Simi) o dea della morte e Gorgone quando, una volta deceduta, popola l'immaginazione di Furio ricordandogli le sue colpe. Anche la fisicità di Elisa viene ri-oggettificata dalla rappresentazione spettacolare che il narratore ne fa mentre racconta la sua vicenda personale all'amante Laura: "La scena era quantomeno insolita: la testa di mia moglie era appoggiata sul davanzale come su una ghigliottina, tutto il sangue che era riuscita a vomitare prima di svenire era colato lungo la parete, fino a terra" (Simi, *La notte* 218). In *Cosa resta di noi* Simi propone, da questo punto di vista, uno scarto rispetto all'opera precedente e, pur riuscendo a far sì che il lettore cammini, per usare una metafora cara allo stesso autore, nelle scarpe del detentore della colpa (Mandolini e Simi) riesce a creare, attraverso la rivisitazione di tecniche narrative care al poliziesco come quella della *suspense*, un rispecchiamento anche con la stratificata figura della vittima.

Classificabile come romanzo di genere noir per una quasi totale assenza del processo investigativo tipico del giallo e per l'assenza di un finale conciliatorio capace di ripristinare l'ordine precedente al delitto, *Cosa resta di noi* è la storia della crisi coniugale di Edo e Guia, coppia formata da un bagnino e una scrittrice che, insieme,

non riescono ad avere figli. Narrata in prima persona dallo stesso Edo, la vicenda sentimentale della coppia si interseca con la scomparsa di Anna di Fosco, rappresentante di un'azienda di piastrelle con cui il bagnino ha un rapporto sessuale proprio la notte della sparizione nonché donna perseguitata dall'ex compagno, il comico Gianni Giorgi. Nel tentativo di non compromettersi con la vicenda e di non perdere la fiducia della moglie che nel frattempo aveva iniziato a seguire i fatti del presunto femmicidio con il suo blog, Edo non denuncia alla polizia di aver visto Giorgi salire nell'appartamento di Anna proprio mentre lui lo stava lasciando, la sera in cui si persero le tracce della donna. La negligenza del narratore non lo risparmia dall'abbandono di Guia, la quale inizia una relazione sentimentale con lo stesso Giorgi e getta Edo nel panico nel momento in cui dai media apprende che del liquido seminale di un secondo uomo era stato rinvenuto nell'appartamento di Anna. Per scagionarsi, Edo consegna ai giornalisti una lettera che la donna gli aveva scritto e che, casualmente, ben si confà a descrivere uno scenario fittizio in cui Anna è viva e, da una spiaggia lontana, si rivolge a Gianni definendosi gelosa della tresca con Guia. Neanche questo stratagemma varrà a Edo la possibilità di tornare con la moglie, la quale rimarrà accanto a Giorgi persino dopo che questi resterà paralizzato a seguito di un tentato suicidio.

La rilevanza data alla figura della vittima è chiara già dalle prime pagine del testo, in cui Edo tratteggia brevemente il contesto della vicenda e inquadra proprio Anna, "l'unica persona che si meritava tutta la verità" (Simi, *Cosa resta* 297), come stimolo del percorso narrativo (13-14). Il fatto che nell'economia della narrazione Anna non ricopra il ruolo di mero oggetto impiegato per dare avvio al racconto ma, al contrario, sia il soggetto destinatario di un'operazione di verità a cui il racconto è funzionale, è confermato dalla scelta dell'autore di presentare Anna solo da viva e di non indugiare nella rappresentazione della sua fisicitá oggettificata dalla violenza. Il

corpo della vittima, che non verrà mai ritrovato, è sostituito nella narrazione di Edo da una mancanza intangibile la quale trova il suo correlativo oggettivo nell'assenza di impronte sulla neve che la notte della scomparsa di Anna – non casualmente coincidente con San Valentino, festa degli innamorati – aveva coperto la Versilia (14).

Inoltre, Anna è un personaggio attivo fino a oltre metà romanzo, quando, nel tempo del racconto, si verificherà l'uccisione. Seppur sempre filtrata dal narratore Edo, la descrizione della vittima è plurivocale in quanto, da viva come da morta, sono presentati al lettore ragguagli sulla sua soggettività provenienti da vari personaggi. Se l'aiuto bagnino di Edo, Diego, fornisce il primo giudizio sulla donna definendola "*milf*, compatta e porca" (33), lo stesso Edo non risparmia pareri critici su Anna, considerandola donna poco sofisticata incline ad adeguarsi alle mode del momento (35) e quando apprende il trattamento riservatole dall'ex compagno abusante Gianni inasprisce la propria valutazione descrivendola come soggetto che perpetua l'immagine della donna sottomessa condannatasi all'infelicità per aver scelto l'uomo sbagliato (47). L'attitudine giudicante del narratore, la quale riproduce la retorica sessista del *victim blaming* indiretto, sfuma in occasione del rapporto sessuale, momento in cui Edo supera il proprio pregiudizio culturale verso la donna cogliendo in lei un'agentività di cui non l'aveva creduta capace:

> La ragazza della discoteca non è mai stata bella e ha messo su qualche chilo, ma il suo corpo non la tradisce. Anzi, lei è il suo corpo, senza sfocature e incertezze. Non sono mai io a usarla, anche se fa tutto quello che le chiedo, qualche volta prima che glielo chieda. (163)

Riconosciuta come una delle ragazze disinibite che ai tempi della scuola andavano già in discoteca mentre il narratore era un acerbo adolescente, Anna è qui totalmente padrona della sua fisicità e persino la sua accondiscendenza è ora riconosciuta come

dimostrazione di arguzia piuttosto che di sottomissione. Poco oltre, quando la notizia della scomparsa della donna è già stata data dai giornalisti, Guia definisce la vittima "donna indipendente" che non deve rendere conto a nessuno dei propri spostamenti (179). Ancora più avanti, Edo riporta la definizione data di Anna dai media, i quali condensano nell'etichetta di "angelo triste" affibbiatale l'immagine della donna buona imposta dalla sua posizione di vittima e quella del soggetto femminile infelice per non aver ricoperto il ruolo di moglie e madre imposto dal discorso patriarcale (224). Se si esclude la rappresentazione proposta dai media, la quale ripropone realisticamente i processi opposti ma non necessariamente autoescludenti di idealizzazione e di critica della soggettività vittimaria, le qualità della donna non sono mai esaltate per buonismo e su Anna sono riportati giudizi di vario genere – anche sessisti – senza però che questi finiscano per definirla in quanto individuo passivo.

Mentre la figura della vittima risulta sfaccettata, meno complessa appare quella del carnefice Gianni Giorgi, presentato unanimemente come "uomo medio" viziato e mal cresciuto che si affida a una comicità buffonesca e maschilista per sopravvivere. Nel rapporto con Anna, Gianni riproduce l'attitudine infantile che lo caratterizza anche come personaggio pubblico e correda con la violenza la propria incapacità di accettare il rifiuto femminile ad accudirlo e soddisfarlo (46-47). Rappresentando in termini realistici le dinamiche socialmente accertate interne alle relazioni violente, la coppia Anna-Gianni incarna la polarizzazione vittima-carnefice e descrive la dicotomia di genere che conduce al femminicidio.[231] Tale rappresentazione del rapporto uomo-

[231] La decisione della donna di abbandonare la coppia portata avanti da Anna è riconosciuta, dagli studi in materia, come primo fattore di rischio per il femmicidio (Wilson e Daly; Dawson e Gartner). Merzagora Bestos ha poi messo in luce come nelle relazioni violente sia spesso presente un atteggiamento tollerante e difensivo da parte della donna accompagnato da un'inclinazione alla dipendenza violenta da parte dell'uomo, entrambi causati da abitudini di ordine culturale riconducibili ai ruoli di genere (81-83). La sottomissione di Anna verso Gianni (così come la violenza dell'uomo) non è quindi interpretabile come il risultato di un tratto caratteriale della donna, quanto di un'attitudine diffusa nella pratica relazionale uomo-donna tradizionale, come dimostrato dallo stesso rapporto alternativo con Edo.

donna, vittima-carnefice viene tuttavia problematizzata grazie alla descrizione del rapporto tra Edo e Guia, coppia antitetica rispetto a quella composta da Anna e Gianni, e grazie a un particolare gioco di rispecchiamenti tra i quattro membri delle due coppie che si tenterà di analizzare nelle righe che seguono.

Servizievole e disposto a tutto pur di soddisfare le esigenze di Guia, Edo riproduce con la moglie l'attitudine premurosa che caratterizza il comportamento di Anna con Gianni e finisce, a conclusione della vicenda femminicidiaria, vittima delle azioni meschine messe in atto dalla consorte per fare carriera.[232] Di converso, Guia è presentata come personaggio speculare a Gianni – anch'egli interessato a strumentalizzare la relazione con la donna scomparsa per riaffermare il proprio successo di comico – e si costituisce come opposto di Anna per l'inclinazione all'autodeterminazione che la caratterizza, come notato dallo stesso Edo che scrive: "Guia, a differenza di una come Anna, gli uomini se li è sempre saputi scegliere".[233] Il confronto implicito tra le due coppie mette in risalto il fatto che, come si è già sostenuto, i rapporti di potere interni alla relazione affettiva non sono ripartiti tra uomini e donne in virtù di un supposto dato di natura. È la partizione culturale di genere, al contrario, a creare la rigida opposizione concettuale tra uomo-carnefice e donna-vittima e a determinare la realtà fenomenica della violenza femminicida rappresentata, in *Cosa resta di noi*, dal diverso trattamento riservato alle due vittime, Edo e Anna: se infatti il primo rimane illeso, la seconda finisce malmenata e uccisa a causa della tendenza della

[232] L' autorappresentazione di Edo come vittima si compie nelle pagine conclusive del testo, quando, durante l'ultimo incontro con Guia, Edo la definisce "mostro" e l'accusa di averlo preso metaforicamente a sprangate (294). La conferma dell'associazione tra Anna ed Edo è fornita dal fatto che entrambi lavorano per l'azienda appartenente ai genitori dei propri partner: la ditta di piastrelle è del padre di Gianni, mentre il bagno in cui lavora il protagonista appartiene alla madre di Guia.

[233] 51. In particolare, Gianni organizza con l'aiuto di Guia una serie di spettacoli per raccogliere soldi a favore della fantomatica associazione "Verità per Anna" (259).

sottomissione del soggetto maschile verso il soggetto femminile a tradursi, sotto la spinta dei modelli di mascolinità virilista, in comportamento esplicitamente violento.

Mentre scongiura l'eventualità di un'interpretazione deterministica confutando la naturalità delle distinzioni di genere attraverso l'associazione tra Edo e Anna e quella tra Guia e Gianni, Simi non manca di descrivere le gerarchie sociali proponendo una parallela assonanza tra le figure femminili di Anna e Guia e quelle maschili di Edo e Gianni, riconosciute simmetriche in quanto legate da una comune appartenenza di genere. In questo senso, Guia riproduce – anche se strumentalmente – le dinamiche patriarcali in cui era ingabbiata Anna scegliendo lo stesso uomo della vittima di femmicidio e presentandosi ai media come colei che accudisce il compagno in riabilitazione come avrebbe fatto con il figlio mai avuto.[234]

Edo, da parte sua, è un personaggio costruito come doppio antitetico di Gianni. Nonostante sia il primo a criticare le azioni maschiliste del comico verso Anna, il protagonista ha con la donna un atteggiamento speculare a esse: se il carnefice circoscrive Anna con appostamenti e minacce, Edo dimostra verso l'amante un'attitudine protettiva che riproduce in termini benevoli i meccanismi di controllo del rivale. L'utilizzo da parte di Edo di un sessismo benevolo contrapposto ma al contempo corrispondente al sessismo esplicito di Gianni è esemplificato da un battibecco che il narratore ha con Anna: "'Avresti bisogno di qualcuno che si cura di te e invece sei qui tutto solo' […] 'E tu, invece? Qualcuno che tenga alla larga quel cabarettista fallito?'".[235] Rispondendo alla velata *avance* della donna, Edo si contrappone allo

[234] 295-296. Va sottolineato che Guia, prima che la vicenda della scomparsa di Anna cominciasse, si era scagliata, con un *post* nel suo blog in cui adottava una *verve* retorica di matrice femminista, contro la rappresentazione del femminile come materno (113). Sebbene la scelta di rimanere con Giorgi sia presentata dal narratore come una decisione studiata per favorire la propria visibilità mediatica, Guia deve adeguarsi al discorso patriarcale che prima criticava per fare carriera.

[235] 101. Il concetto di "benevolent sexism" è stato definito da Glick e Fiske come "a set of interrelated attitudes toward women that are sexist in terms of viewing women stereotypically and in restricted roles but that are subjectively positive in feeling tone (for the perceiver) and also tend to elicit behaviors typically categorized as prosocial (e.g., helping) or intimacy-seeking (e.g., self-disclosure)" (491).

stalker Gianni ma, parallelamente, avalla il discorso patriarcale secondo cui il soggetto femminile va difeso e tutelato da eventuali incursioni violente.[236]

Un simile movimento di opposizione-identificazione tra Gianni ed Edo è suggerito dal ricorso dei due personaggi allo stratagemma retorico dell'ironia. Da un lato lo *humor* è funzionale alla costruzione dei due come soggetti antitetici e si costituisce come terreno di scontro tra rivali. Non solo il narratore scredita le battute sessiste del comico definendolo cabarettista dozzinale (95-97), ma si serve dell'ironia per denigrare l'uomo agli occhi di Anna, come nella seguente conversazione:[237]

> "Il palco gli manca. Non ti immagini quanto."
>
> "È lui che non manca al mondo dello spettacolo, se posso permettermi."
>
> "Tu non ti rendi conto. Sai qual è l'unico momento in cui io e lui riuscivamo a fare sesso?." […] "Prima di entrare in scena. Sennò non riusciva a salire sul palco."
>
> "Immagino che alla sagra della panzanella il contesto non fosse il massimo." (127)

Dall'altro lato, l'umorismo garantisce una corrispondenza tra Edo e Gianni nella misura in cui il narratore partecipa, in maniera simile a quanto fatto dal comico, alla costruzione di un contesto di omosocialità in cui il clima goliardico alimenta stereotipi sessisti.[238] La comicità patriarcale di Giorgi viene infatti riprodotta dal giovane aiuto bagnino Diego con cui Edo si intrattiene, nonostante il protagonista non risponda mai

[236] Un ulteriore esempio dell'attitudine protettiva di Edo è dato dal passaggio in cui il protagonista veste Anna con un impermeabile per impedirle di bagnarsi con la pioggia: "Avevo protetto Anna con un grande impermeabile di cellophane e lei ci stava sotto quasi fiera, un po' tesa" (108).

[237] Non è un caso che l'ironia sia stereotipicamente descritta da Edo come tratto caratteristico dei toscani in quanto "versione moderna delle lance, delle spingardate, dell'olio bollente e dei cani morti" con cui gli abitanti della regione, storicamente soggetta a sanguinarie manifestazioni di rivalità interna, si sono combattuti per secoli (96).

[238] Tale funzione dell'umorismo è stata oggetto di ricerche sociologiche condotte su gruppi di uomini che hanno verificato come una dialettica basata sull'ironia sia spesso impiegata per validare il modello maschile egemonico e, di converso, la percezione del femminile come alterità oggettificata (Ferrero Camoletto; Benwell, Kehily e Nayak; Korobov; Lyman).

alle battute del collega con commenti ugualmente maschilisti, in conversazioni che rappresentano le dinamiche tipiche del comportamento omosociale. Ad esempio, Edo reagisce all'ironia di Diego, il quale definisce Guia "femmina di classe A", con la scherzosa minaccia "Vuoi che usi i tuoi coglioni come parabordo del pattino di salvataggio?", enunciata al fine di ribadire la gelosa possessività verso la moglie (40). Ad attestare la complicità al maschile con Diego, va inoltre menzionato il fatto che proprio sotto insistente suggerimento del ragazzo il protagonista decide di accettare il corteggiamento di Anna e di soprassedere rispetto al rischio di esporre la donna alla violenta gelosia di Gianni.

Altro elemento che lega Edo a Gianni è il fatto che il protagonista si riconosca detentore di una colpa simile, anche se non sovrapponibile, a quella del vero carnefice. La colpa di Edo consiste, in particolare, nell'aver taciuto la verità – la presenza di Gianni sotto il residence in cui la vittima si era incontrata con il protagonista – che avrebbe potuto dare giustizia ad Anna; la ragione di tale omissione è la volontà di nascondere a Guia il tradimento, lo stesso tradimento che aveva condannato la vittima alla morte per mano dell'ex compagno geloso. Inoltre, esattamente come Gianni utilizza la vicenda di Anna per avere visibilità mediatica, il narratore non si fa scrupoli a utilizzare una lettera che l'amante gli aveva inviato per far credere che Anna in realtà è viva e, in tal modo, scagionarsi da eventuali accuse degli inquirenti, demolire la figura del comico e riconquistare Guia.

Proprio attorno a queste dinamiche Simi costruisce la tensione che garantisce la presa sul lettore e lega quest'ultimo alle vicende di Edo. Il ricevente si trova infatti, per tutta la seconda metà del romanzo, a seguire con simpatia e apprensione il tentativo del narratore di affrancarsi dalle possibili imputazioni – avanzate sia dalla polizia che da Guia – relative alla scomparsa di Anna. In un procedimento capace di contestare

l'ordine manicheo a cui tradizionalmente, secondo Carroll, è legato il sentimento di *suspense*, la tensione impiegata da Simi non ha la funzione, come già detto a proposito del noir di Grimaldi, di indirizzare il lettore verso l'auspicio di un finale in cui il bene trionfi. Al contrario, la *suspense* implica l'adesione a una prospettiva, quella di Edo, che è sì parzialmente assimilabile a quella della vittima e, in quanto tale, dalla parte del giusto, ma anche compromessa con la mentalità e il comportamento del carnefice. In questo modo, la narrazione di *Cosa resta di noi* converte una tecnica d'intrattenimento tradizionalmente usata per confermare l'orizzonte morale vigente in strumento narratologico utile a coinvolgere emotivamente il lettore e, al contempo, a turbarne le aspettative, problematizzando la rigida suddivisione tra bene e male.

Oltre all'adozione di una *suspense* in grado di tradire l'orizzonte d'attesa etico di chi legge, è il ricorso alla categoria iseriana dell'omissione a consentire a Simi di stimolare un sentimento identificativo capace di trascendere i limiti del rispecchiamento e di raggiungere qualsiasi categoria di ricevente, indipendentemente dal suo genere o dall'aderenza dei suoi intenti con quelli del personaggio. Se infatti la diegesi è costruita, per rispetto delle convenzioni generiche e per la necessità di nutrire la curiosità di chi legge traghettandolo verso il finale, su iati della trama che costringono il lettore a esercitare un ruolo attivo, persino nella fase conclusiva è assente una risoluzione. In particolare, il coinvolgimento di Gianni nella vicenda della scomparsa di Anna non verrà mai effettivamente comprovato ma solo ipotizzato da Edo successivamente alla scoperta di una fornace presumibilmente utilizzata per bruciare il corpo della donna (241-246). La stessa sorte del presunto colpevole rimane incerta se si considera che, dopo un tentato suicidio, non sono chiare le potenzialità della riabilitazione, sebbene sia assodato che il comico non sarà più in grado di fare una confessione (295), elemento che alimenta ulteriormente il senso di inattingibilità del

dato di realtà. Infine, il comportamento di Guia rimane variamente interpretabile da parte del destinatario; se da un lato è infatti descritto come frutto di un'attitudine opportunista e meschina – la storia con Gianni, in particolare, sembra una copertura funzionale alla carriera quando si riferisce che la donna è stata fotografata durante le sue vacanze versiliesi con il direttore di un canale televisivo (299-300) – mentre dall'altra sembra scaturire da un'esigenza emotiva di accudimento (oltre ad essere descritto come soggetto infantile, il comico è un alcolista che sul finire del testo diviene disabile) nata dall'impossibilità di avere figli (292). Tale scelta narratologica, già rintracciata in opere noir e poliziesche sulla violenza di genere come *La colpa* di Grimaldi e *Voci* di Maraini, è interpretabile come la messa in atto della costruzione a "fabula aperta" che Eco ha descritto come la tendenza della trama a lasciare sondabili varie "possibilità previsionali" (*Lector in fabula* 121).

Fomentata dal processo identificativo fin qui descritto, la complicità del ricevente con un protagonista compromesso, se non a livello pratico almeno a livello simbolico, con le dinamiche della violenza patriarcale è un procedimento critico se si considera, come sostenuto da Lisa Merrill, che persino l'atto voyeuristico attraverso cui si osserva (o si legge) l'abuso di genere rischia di corroborare un immaginario da cui i comportamenti sessisti originano (99). Tuttavia, nel caso di *Cosa resta di noi*, la vicinanza che lega Edo ai lettori risulta proficua da un punto di vista etico per via della presa di coscienza sull'entità della propria colpa che il personaggio intraprende nel corso del romanzo e che lo induce a numerose ammissioni di responsabilità.[239] Seguendo il percorso del narratore, il ricevente del romanzo si avvicina così alla

[239] Il pensiero che la propria colpa sia sparita con la scomparsa di Anna è definito "mostruoso" dal narratore (181). Il protagonista si riconosce codardo dopo una conversazione con Gianni in cui il comico lo accusa di non aver voluto rischiare abbastanza da denunciare quanto accaduto (257). Nelle righe conclusive del libro Edo riferisce a chi legge la sua incapacità di perdonarsi per quanto accaduto e, conseguentemente, di lasciarsi andare, nel presente della narrazione, a relazioni con altre donne (299).

percezione di un sentimento di colpevolezza diffuso che coinvolge, oltre all'effettivo assassino, uomini e donne detentori del retaggio culturale patriarcale che legittima il fenomeno femminicidiario.

La contestazione della rigidità dicotomica tra vittima e colpevole implicita al testo non esclude la presenza, nell'opera di Simi, di un anelito alla verità e alla giustizia. Sebbene il protagonista non possa dirsi innocente e risulti complice di modalità comportamentali e retoriche maschiliste, l'intento della sua narrazione corrisponde al tentativo di espiare la propria colpa scrivendo "tutta la verità" (297) per Anna. In questo senso, il racconto di Edo si contrappone, in una *mise en abîme* della sfera comunicativa reale funzionale alla critica del discorso mediatico sul femminicidio, ai rendiconti proposti a livello giornalistico e televisivo, rappresentati nel romanzo dalle narrazioni della coppia Guia-Gianni e dello stesso protagonista nel caso della lettera.[240] Non solo il racconto di Edo che il ricevente si trova a leggere è l'unico presentato come affidabile rispetto alle chiare menzogne enunciate nei salotti televisivi frequentati dall'assassino e dalla sua nuova compagna, ma è anche l'unica narrazione che non risulta essere strumentale. Se infatti i post e i romanzi di Guia, così come le dichiarazioni mendaci rilasciate da Gianni, hanno la funzione di garantire visibilità ai due personaggi o di scagionare il secondo dalle accuse di assassinio, Edo non scrive la propria storia per pubblicarla, bensì per inviarla all'indirizzo e-mail di Anna (298), a mo' di scuse postume e di contronarrazione capace di ristabilire sul piano del racconto quella giustizia che la realtà rappresentata dai media non può offrire.

[240] Il termine "femminicidio" è pronunciato, nel romanzo, all'interno del controdiscorso con cui un giornalista di destra critica, in una chiara riproduzione letteraria della discussione nazionale, il discorso femminista sul tema e mette in luce la deriva spettacolarizzante del dibattito, nonché il rischio di strumentalizzazione a cui è inevitabilmente soggetto: "'Gianni Giorgi' va avanti 'ha capito che tutto questo starnazzare di vecchie sessantottine sul femminicidio era l'unica onda che poteva cavalcare per tornare a galla. Finché tutti continuavano a pensare che Anna Di Fosco fosse stata uccisa dal solito maschio cattivo, lui era ogni giorno in tv'" (263).

Pur posizionandosi sullo stesso piano di *Cosa resta di noi* nel proporre una trama in cui la ricerca di una verità da contrapporre al resoconto mediatico degli eventi femminicidiari è elemento cruciale, *Le spose sepolte* di Marilù Oliva si discosta dall'opera di Simi per soluzioni narratologiche e per approccio etico, come l'analisi che segue ha lo scopo di chiarire, nel tentativo di rendere conto della varietà che interessa la scrittura noir e poliziesca nazionale sul tema del femminicidio.

Ottavo romanzo pubblicato dall'autrice bolognese Marilù Oliva, *Le spose sepolte* (2018) si avvicina al tema del femminicidio attraverso le tecniche del poliziesco.[241] La vicenda narrata è quella di un *killer* che uccide uomini che in passato si sono resi responsabili di femmicidio e hanno occultato il cadavere delle donne decedute privando i figli della possibilità di commemorare le loro madri. Nel corso di un'indagine svolta dall'investigatrice Micol presso il comune a conduzione femminile di Monterocca, si scoprirà che ad assassinare gli autori di femmicidio è Lulù, donna che in infanzia ha assistito all'uccisione della madre da parte del padre e della baby-sitter sua amante. Lulù, la cui storia famigliare è presentata al lettore attraverso brevi corsivi in prima persona che intervallano la narrazione principale onniscente, verrà scoperta ma morirà sotto il fuoco della polizia mentre tenta di difendere il fratellastro suo complice, Daniel.

La ragione della classificazione dell'opera di Oliva come poliziesco e non come noir è da ricondurre alla presenza, già attestabile nell'esposizione della trama, di un

[241] Oltre ad aver curato la precedentemente analizzata antologia *Nessuna Più*, Oliva ha all'attivo una prolifica carriera di scrittrice iniziata con una trilogia di romanzi polizieschi con al centro la figura dell'investigatrice Elisa Guerra (altrimenti detta "La Guerrera"), formata da *¡Tú la pagarás!* (2010), *Fuego* (2011) e *Mala suerte* (2012). Sulla rilevanza del tema della violenza di genere alle donne nella trilogia si veda Oliva e Mandolini 219-222. In seguito ha pubblicato romanzi quali *Le sultane* (2014), *Lo zoo* (2015), *Questo libro non esiste* (2016). Sul tema della violenza alle donne e della prostituzione, Oliva ha lavorato alla curatela di un'altra antologia, *Il mestiere più antico del mondo?* (2016), mentre sul femminicidio ha direttamente contribuito al dibattito *online* pubblicando sulla *webzine* culturale *Carmilla* l'articolo "La cultura del femminicidio" (2012), in cui si discute della rappresentazione mediatica della violenza letale di genere.

chiaro processo investigativo (portato avanti dalla *detective* e, parallelamente, dal lettore) che conduce all'individuazione del colpevole e a un finale destabilizzante ma risolutivo.[242] Nonostante ciò, le regole del giallo tradizionale vengono, in *Le spose sepolte*, parzialmente messe in discussione in linea con la pratica di scrittura del poliziesco e del noir femminista discussa sopra. In particolare, il romanzo ruota attorno al personaggio di una vendicatrice, figura sondata da Grimaldi in *La colpa* e da scrittrici italiane come Barbara Garlaschelli, la cui azione criminale contesta la rigidità della distinzione tra vittima e carnefice.[243] La possibilità della critica della dicotomia si concretizza nell'attenzione dedicata all'assassina, figura della quale è fornita una narrazione sfaccettata attraverso gli intermezzi in corsivo che svolgono la funzione narratologica di stimolare – anche attraverso l'uso della *suspense*, come si vedrà a breve – la simpatia del ricevente per la bambina Lulù. In questo senso, il rigido manicheismo del giallo classico è rifiutato da Oliva, la quale suggerisce, riagganciandosi alle ricerche sul fenomeno della violenza assistita, come l'abuso agito possa essere il risultato di un abuso subito e, in maniera più problematica, come le caratteristiche di vittima e carnefice possano coesistere in uno stesso soggetto.[244]

Altra caratteristica che avvicina il romanzo al poliziesco femminista è il costituirsi del testo come strumento di denuncia socio-politica. Nello specifico, emergono con chiarezza riferimenti all'evento femminicidiario e rappresentazioni di

[242] Se, come si vedrà, il romanzo riesce a mettere in discussione la rigida distinzione vittima-carnefice e, con essa, la possibilità della legge di condurre alla giustizia, si assiste, in *Le spose sepolte*, a un finale in cui tutti gli enigmi si sciolgono e la verità riaffiora incontestabile a seguito del procedimento di *detection*.
[243] Sui personaggi femminili di Garlaschelli e sul loro tramutarsi da vittime in carnefici per ottenere la giustizia che il sistema legale non è riuscito ad assicurare si consulti Pieri e Rinaldi 123. Più di recente si sono cimentati con tale tipologia di personaggio anche Massimo Carlotto e Marco Videtta, autori di un ciclo di romanzi intitolato per l'appunto *Le vendicatrici*, di cui fanno parte *Le vendicatrici. Ksenia* (2013), *Le vendicatrici. Eva* (2013), *Sara. Il prezzo della verità* (2013) *Luz. Solo per amore* (2013).
[244] Per violenza assistita si intendono gli abusi su figure famigliari di riferimento di cui soggetti minorenni fanno esperienza indiretta. Sul tema si rimanda a Mazzaglia e Luberti; Biancardi. La letteratura sulla violenza assistita ha messo in risalto come il fenomeno sia associato a una serie di problematiche comportamentali, sociali, psicologiche, emotive ed educative (Kitzman et al. 339).

dinamiche relazionali patriarcali riscontrabili nella società italiana contemporanea. La dedica in esergo, ad esempio, commemora vittime reali i cui cadaveri non furono mai rinvenuti (Sandra Sandri, Desirée Fusco, Stefania Orlandi e Roberta Ragusa) e, proponendo un parallelo implicito tra elemento di realtà e finzione, colloca il romanzo all'interno del discorso nazionale sul femminicidio. Esplicita è poi la critica alle gerarchie di genere che visibilmente influenzano la possibilità delle donne di affermarsi come individui di successo. Tale disparità viene al contempo descritta e letterariamente superata grazie alla giustapposizione di due piani di realtà interni al romanzo: da una parte la società bolognese e, per estensione, italiana che continua a praticare la discriminazione di genere imponendo trattamenti come quello riservato a Micol, donna poliziotto costantemente screditata all'interno di un ambiente a prevalenza maschile; dall'altra, la comunità di Monterocca, in cui un manipolo di donne propone pratiche di buon governo cittadino in grado di contestare il sistema patriarcale. Comune votato all'accoglienza, alla libertà sessuale, alla sostenibilità ambientale, Monterocca funge da vera e propria utopia letteraria attraverso la quale proporre una critica politica e un immaginario capace di appoggiarsi a modelli sociali alternativi rispetto a quello vigente.

Proprio nell'utopia di Monterocca si coltivano il senso della memoria e della verità a essa annessa, secondo una prospettiva marcatamente femminista. Esempio di un approccio femminista alla questione della memoria è la scelta, intrapresa dall'amministrazione della cittadina, di intitolare strade, piazze ed edifici a figure femminili di spicco, con il fine di ovviare alla disproporzione occultante la grandezza delle donne che, altrove, riguarda le scelte di toponomastica.[245] Altro elemento

[245] Il paragone viene presto fatto da Micol, che nota la differenza tra la toponomastica di Monterocca e quella di Bologna (Oliva, *Le spose* cap. 18).

emblematico di un interesse per il principio di verità che scaturisce da un esercizio memoriale non discriminante è l'attività svolta a Monterocca dal Centro Studi Rita e dalla sua direttrice, Ludmilla Bonvicini. Definita dal superiore di Micol "sacerdotessa della verità" per le sue ricerche sul Pentothal-21, farmaco che induce a dire il vero colui a cui viene somministrato, Ludmilla confessa che il suo interesse per la sostanza deriva dalla volontà di impedire che si ripetano esperienze come quella da lei vissuta in giovinezza, quando un uomo la stuprò e una menzogna lo aiutò a rifuggire la condanna (cap. 40).

L'operato della vendicatrice delle spose sepolte Lulù intrattiene numerosi punti di contatto con le pratiche in vigore a Monterocca e condivide con l'amministrazione della città – in cui non a caso ha deciso di vivere – lo stesso *ethos*. In particolare, l'intento della *killer* è, come nota acutamente Micol, quello di "ripristinare l'equilibrio" vendicando le donne uccise e, proprio con l'aiuto del Pentothal-21 di Ludmilla, costringere gli autori di femmicidio a confessare dove si trovano i resti delle loro mogli con l'intento di riconsegnarne la memoria agli orfani. L'azione di Lulù è, in tal senso, descritta come foriera di giustizia e verità in almeno due occasioni: quando arriva in commissariato la confessione di femmicidio di un uomo che si dice impaurito dall'azione del *killer* (cap. 25) e quando i media riportano la vicenda di due delle vittime vendicate capovolgendo il discorso menzognero e insultante verso le donne portato avanti all'epoca della loro scomparsa con un ritratto rispettoso e autentico (cap. 48).

Come l'ultimo esempio mette in evidenza, il recupero memoriale avallato a Monterocca si rispecchia non solo nell'azione di Lulù, ma anche in quella dei media che, sulla scia delle scoperte fatte grazie alla vendicatrice, iniziano a occuparsi del fenomeno secondo una prospettiva nuova, più in linea con un'etica femminista. Tale cambiamento è attestato proprio dalla narrazione in corsivo della carnefice, la quale,

parlando dell'uccisione della propria madre, distingue tra un prima e un dopo nella copertura mediatica sui casi di donne scomparse, in una chiara riproduzione letteraria – anche grazie al chiaro riferimento terminologico – della situazione reale relativa al discorso sul femminicidio:

> *Non era ancora l'epoca di Chi l'ha visto? e dell'indignazione per i femminicidi: allora le donne scomparivano e dopo qualche settimana non le si cercava più. Nessuno metteva in subbuglio la polizia perché si muovesse, passasse al setaccio corsi d'acqua o pozzi, e la memoria delle donne lentamente sbiadiva.* (cap. 36)

Il romanzo di Oliva si pone, quindi, in esplicita sintonia con la retorica femminista sulla violenza letale di genere. Non è una coincidenza che l'attenzione, finanche pedissequa, alla riproduzione in termini romanzeschi delle questioni avanzate dal discorso sul femminicidio conduca l'autrice a ricalcarne il principale limite discorsivo. Il vittimocentrismo che emerge dalla trama di *Le spose sepolte* – romanzo in cui pure la figura della carnefice viene abbozzata prevalentemente come vittima – corrisponde alla volontà di "ridistribuire l'equilibrio" anche all'interno della rappresentazione, dando voce al femminile abusato escluso sia dalla narrazione poliziesca che da quella mediatica. Tale rispettabile operazione, la quale come si è visto si estrinseca anche nella creazione di una fitta rete di rispecchiamenti intersoggettivi tra i personaggi femminili del romanzo, conduce tuttavia a una figurazione monodimensionale della soggettività del femmicida, come dimostrato dalla descrizione fatta del padre di Lulù, personaggio che non viene presentato come soggetto il cui comportamento violento è plasmato dal ruolo di genere, ma semplicemente come uomo interessato a uccidere la moglie perché invaghitosi di un'altra donna, la baby-sitter Mina.

Molto più sfaccettata e complessa è, in linea con le direttive del metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio, la raffigurazione dei personaggi femminili. Da una parte emerge la propensione a tratteggiare figure di donne indipendenti, sessualmente libere e persino crudeli capaci di contestare gli stereotipi di genere: Adele e Milvia, sindaca e vicesindaca di Monterocca, sono donne forti capaci di gestire il comune in piena autonomia; nel "paese delle donne" cittadine e cittadini non sono giudicati per i loro costumi sessuali, pratica che si traduce nella diffusa liberalizzazione del sesso occasionale; oltre alla figura di Lulù, la quale si rivela essere in grado di violenza anche tentando di uccidere Cecilia, la ragazza che teme le possa portare via il fratellastro, sono presenti altre donne violente, quali l'amica che sfregiò Micol per gelosia e la baby-sitter-matrigna della vendicatrice.

Proprio dall'analisi della rappresentazione delle figure femminili violente emerge, tuttavia, la tendenza a sovvertire le opposizioni omologhe solo in superficie e a confermare, a un livello rappresentativo meno esplicito, la stereotipizzazione di genere che caratterizza il discorso mediatico post-*mainstreaming* studiato nel caso Di Pietrantonio. Nello specifico, è da registrare una riproposizione del paradigma patriarcale donna per bene-donna per male associato alla propensione del personaggio femminile alla maternità. La dicotomia non si sostanzia però in un'opposizione tra coloro che hanno scelto di perseguire la giustizia per via istituzionale (Adele, Ludmilla, Micol) e Lulù, donna che affida la propria sete di vendetta alla violenza. Al contrario, tutti questi personaggi costituiscono un blocco che, assieme alle donne vittime di femmicidio, si oppone non solo alle figure maschili che avallano la violenza sulle donne, ma anche a quella femminile abietta di Mina, colei che spalleggia il padre di Lulù nell'uccisione della moglie. Mentre il primo gruppo di personaggi è composto da donne con un'evidente propensione alla maternità – Adele si comporta da madre ideale

con il figlio Davide (cap. 28), Ludmilla è donna senza figli che però, sul finire del romanzo, favoleggia sulla possibilità di avere un bambino dal suo amante (cap. 58), Micol ha un atteggiamento materno nei confronti della madre, Lulù è iperprotettiva nei confronti del fratellastro – Mina presenta tutte le caratteristiche della madre snaturata e malevola. Proprio sulle scarse doti di cura di Mina si costruisce parte della narrazione di Lulù che, raccontando dell'arrivo del fratellastro, riferisce di come si sia sostituita alla matrigna nell'accudire il piccolo:

> *Mina non aveva molto istinto materno. Non le piaceva cambiare il piccolo e, in generale, era schifata dalle sue produzioni corporee: gli aveva cambiato il pannolino solo il primo anno di vita e dopo mi aveva affibbiato il compito.* (cap. 48)

Nello stesso capitolo, la narrazione onniscente principale riporta, non casualmente, il ritratto fatto da una trasmissione televisiva di due vittime di femmicidio, Lucia Ginevri e Clara Dossi. Le due donne sono rappresentate come "mamma attenta e amorevole" l'una e come "madre modello" che "pensava solo ai suoi bimbi" l'altra (cap. 48), a ricalcare il processo di idealizzazione della vittima qui funzionale a sostenere l'antitesi rispetto al personaggio di Mina. Altre tecniche narratologiche individuate nella copertura mediatica dei casi Noce e Di Pietrantonio sono utilizzate nel testo di Oliva per irrobustire, in un'operazione opposta rispetto a quella anti-manichea riscontrata in *Voci* e *La colpa*, il contrasto tra le donne materne elogiabili e la baby-sitter: la spettacolarizzazione e la *suspense*.

Una descrizione della fisicità delle decedute per femmicidio è presente, in *Le spose sepolte*, quando Lucia Ginevri prima e Stefania Guttuso poi visitano in sogno Micol per denunciare la loro condizione di donne uccise, denigrate e dimenticate: la prima ha il "volto disumano dei morti", "braccia pelle e ossa e vestito a brandelli" (cap.

25), mentre la seconda presenta un "viso consunto dalla putrefazione" (cap. 34). Tali immagini, le quali hanno la funzione di rappresentare il progressivo logoramento della memoria delle vittime, non ri-oggettificano, come invece succede nella rappresentazione cronachistica della fisicità cadaverica, la donna. L'espediente romanzesco dell'apparizione durante l'attività onirica permette infatti a Oliva di raffigurare le due donne come cadaveri dotati di agentività – le due morte parlano – senza per questo discostarsi dal realismo che caratterizza il resto della narrazione. Nonostante ciò, l'autrice propone un procedimento discretamente spettacolare – con chiari rimandi al genere dell'horror, le due donne sono inizialmente percepite come mostri i quali spaventano Micol nel sogno – che, più che indignare il lettore intrattenendolo, rischia di riprodurre le dinamiche di connessione emotiva ma non identificativa con la figura del protagonista spiegate da Carroll. Inoltre, l'esposizione della corporeità femminile non contesta la stereotipia di genere da cui deriva il comportamento femminicidiario. Entrambe le vittime, infatti, si presentano o presentano altre donne uccise come soggetti meritevoli di compassione in quanto madri e donne rispettabili, descrivendo il femmicidio come oltraggio alla propria dignità di genitrice (cap. 25) o smentendo le illazioni di chi le accusa di aver volontariamente abbandonato il tetto coniugale per occultare l'assassinio (cap. 34). In questo senso, la rappresentazione spettacolare contribuisce all'indignazione nella misura in cui avalla la divisione patriarcale tra vittime meritevoli e non, lasciando quindi inalterato l'orizzonte d'attesa morale del lettore.

In maniera simile, la *suspense* viene usata per accentuare la divisione tra la figura di Mina e quella di Lulù. In apertura di romanzo, quando il contesto del crimine non è ancora stato abbozzato dall'autrice, Lulù bambina è descritta mentre cerca di scappare da una presenza minacciosa incombente che si rivela essere quella della sua

baby-sitter. Proprio sulla tensione si edifica l'opposizione tra la piccola, preda indifesa, e Mina, cacciatrice con "artigli da strega" e malvagi occhi "neri come la notte" pronta a tormentare Lulú di solletico per soddisfare il suo "perverso godimento" (cap. 0). L'antitesi tra i due personaggi avallata dalla *suspense* risulta costituiva dell'intero romanzo e funziona da elemento di turbamento della dicotomia vittima-carnefice nel processo di ricezione testuale; il lettore, infatti, è spinto a solidarizzare con la bambina e si troverà a mettere in discussione la negatività del giudizio sull'operato dell'assassina proprio in virtù delle violenze da lei subite da parte di Mina. La *suspense* garantisce quindi il superamento della rigida polarizzazione tra vittima e carnefice, ma lo fa consolidando l'antinomia patriarcale tra donna per bene (la Lulù bambina che si prenderà poi cura del fratello con attitudine amorevole) e donna per male (l'abietta – in quanto violenta, malvagia e priva di amore per i bambini – Mina).

A differenza di quanto avviene in *Cosa resta di noi*, l'impiego che viene fatto delle tecniche tipiche dell'intrattenimento poliziesco, la spettacolarizzazione della fisicità vittimaria e la *suspense*, supportano, in *Le spose sepolte*, una rappresentazione che solo superficialmente contesta la distinzione di genere da cui origina il femminicidio. Inoltre, pur favorendo un positivo rispecchiamento da parte delle lettrici di genere femminile, una descrizione del fenomeno della violenza letale contro le donne rigidamente vittimocentrica priva il testo di una fondamentale riflessione sulla questione della mascolinità. Infine, il finale del romanzo di Oliva, a differenza di quanto accade in quello di Simi, nonostante metta in risalto la pervasività del fenomeno femminicidiario e la parziale inettitudine della legge a fare giustizia, risolve completamente ogni enigma precedentemente presentato – dalle dinamiche della vendetta contro i mariti violenti, passando per la situazione sentimentale di Ludmilla, fino all'uccisione del cane di Cecilia, Bizé – e, in conformità con la struttura della

"fabula chiusa" (Eco, *Lector in fabula* 121), non lascia al lettore ampi margini sui quali imbastire il proprio processo di riflessione e identificazione.

Le pagine che seguono si propongono di estendere le riflessioni finora condotte in riferimento alla letteratura noir e poliziesca sul femminicidio all'area in cui dominano altre convenzione generiche, quelle dell'horror, dedicandosi all'analisi di due racconti presenti nell'antologia *Rosa sangue*, "Fiori di biancospino" e "'The Brothel House'".

Horror: l'antologia sul femminicidio *Rosa sangue* (2016)

Pubblicato nel 2016, *Rosa sangue* è una raccolta di diciotto racconti sul tema della violenza letale di genere alle donne curata dall'autore di prosa fantascientifica Donato Altomare assieme alla poetessa e scrittrice di romanzi fantastici Loredana Pietrafesa. Il nesso con il discorso extra-letterario sul femminicidio viene reso esplicito nell'introduzione redatta da Pietrafesa, in cui l'intento di dialogare con la rappresentazione televisiva e cronachistica sul fenomeno è chiarito:

> Come si possono raccontare queste storie senza scendere in descrizioni raccapriccianti, senza approfittare del gusto dell'orrido tipico di tanti amanti del genere, perennemente incollati a quegli infimi programmi televisivi pseudoinvestigativi che fanno del pettegolezzo il nucleo del loro pseudoinvestigare, in cerca di rivelazioni scandalose e soffermandosi su dettagli meschini e totalmente irrispettosi del dolore altrui? Difficile pensare di riuscirci narrando queste storie limitandosi a riportare semplicemente la realtà dei fatti. Il rischio di scrivere qualcosa che somigli a un articolo di cronaca sarebbe decisamente alto. […] Eppure in questa antologia, nulla di tutto ciò è accaduto. I racconti delle

> diciotto autrici non somigliano ad articoli di cronaca, non sono rancorosi o polemici, non hanno nulla in comune con manifesti femministi, non mettono alla gogna tutto il genere maschile. Il pregio di questa raccolta sta nel particolare taglio che si è voluto conferire a essa: il fantastico come strumento femminile per parlare di femminicidio. (Pietrafesa 8)

Nonostante l'estratto appena riportato affronti alcune delle questioni menzionate con un piglio semplicistico e non tenga in considerazione l'impiego da parte della cronaca sul femminicidio di strategie narratologiche di ordine letterario che contribuiscono a una narrazione tutt'altro che asettica o cosiddetta fattuale, i punti sollevati dalla curatrice rimandano a una questione che è interesse della presente trattazione sviscerare. Nello specifico, si fa riferimento al fantastico, modo che, come ha notato Remo Cesarani, ha tra i suoi temi ricorrenti quello della "vita dei morti" (21) e che impiega tecniche rappresentative specifiche capaci di dotare di agentività soggetti deceduti. Tali caratteristiche del fantastico risultano significative per la rappresentazione del tema della violenza letale di genere perché introducono ulteriori divergenze rispetto alla narrazione giornalistica. Inoltre, sono presenti nell'introduzione rimandi alla questione della polarizzazione tra genere maschile e femminile – qui semplicisticamente etichettata come pratica femminista generale ma in realtà caratteristica di alcuni settori del discorso femminista e, soprattutto, risultato dei processi di *mainstreaming* del dibattito stesso – a cui si presterà attenzione nell'intento di stabilire eventuali differenze tra la rappresentazione letteraria fantastica e quella cronachistica. Vale la pena specificare, infine, che le dichiarazioni della curatrice nulla tolgono all'effettivo approccio femminista della raccolta, dimostrato non solamente dalla selezione di autrici appartenenti al genere femminile e dallo specifico riferimento alla terminologia femminista di "femminicidio", ma anche da una specifica tensione

verso una giustizia in grado di contrastare le discriminazioni subite dalle donne (Pietrafesa 8).

Tra i testi inclusi in *Rosa sangue* si sono prescelti per l'analisi solamente quelli in cui chiara appare la presenza di modalità compositive ascrivibili all'horror, dato che a questo genere sono riconducibili i riferimenti individuati nell'analisi della copertura mediatica. Altro elemento di discrimine utilizzato per la scelta dei racconti è l'effettivo impiego del modo fantastico. Prendendo a riferimento la definizione offerta da Stefano Lazzarin in base alla quale, fantastico è "un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale e in cui tale apparizione (in senso lato) è il tramite di una percezione 'conflittuale' che mette l'uno contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e […] il mondo dell'Impossibile" (14), risulta evidente che non tutti i testi raccolti nell'antologia sono ascrivibili al modo letterario.[246] Se infatti la maggioranza dei racconti presenti in *Rosa sangue* sono riconducibili al genere della fantascienza, di cui si è discusso il rapporto problematico col fantastico, altri testi ("Il roseto", di Adriana Comaschi e "Szomorú Vasárnap", di Luigina Sgarro) stimolano i sentimenti tipici dell'horror, la paura e il disgusto (Carroll 28), ma non presentano l'elemento soprannaturale. Infine, si sono escluse per ragioni di coerenza con gli obiettivi della presente sezione le narrazioni che, pur ascrivibili al genere horror e dotati di elementi fantastici, si costituiscono come ri-scritture di leggende o di eventi storici ("Le viaggiatrici", di Loredana Pietrafesa, e "Il Demone di Duino", di Annarita Guarnieri).[247]

[246] Secondo la riflessione proposta da Ceserani che in questa trattazione si sostiene, il fantastico è, a differenza dell'horror o del poliziesco, i quali sono classificabili come generi, un modo narrativo perché resiste a categorizzazioni rigide come quella proposta da Todorov che, distinguendo tra meraviglioso, fantastico e strano, ha anteposto l'elaborazione teorica all'analisi delle manifestazioni letterarie storicamente attestabili ("Le radici" 7-15).

[247] La presenza in *Rosa sangue* di narrazioni e ri-narrazione è attestata in introduzione da Pietrafesa, la quale scrive: "Le diciotto autrici hanno narrato tutte storie diverse per contesto, ambientazione ed epoca, alcune prendendo spunto da femminicidi realmente accaduti, altre attingendo esclusivamente dalla propria immaginazione" (Pietrafesa 8).

Scritto dall'autrice di romanzi storici e fantastici Mariangela Cerrino, "Fiori di biancospino" è il primo dei racconti di *Rosa sangue* a presentare, soprattutto da un punto di vista tematico, alcuni dei *topoi* della narrativa dell'orrore quali il fantasma, la casa infestata e il cadavere. La vicenda narrata è quella di una donna uccisa dal marito (Alfonso) e sepolta sotto un cespuglio di biancospino della villa in cui il femmicidio è avvenuto. Frequentando ancora la casa da fantasma, la donna ha l'obiettivo di liberare l'abitazione dalla presenza del marito violento e chiede perciò alle figlie, con le quali comunica delineando un rapporto intersoggettivo al femminile, di addobbare la villa con dei rametti di biancospino, il suo fiore preferito. In tal modo si scatena nuovamente l'ira del personaggio maschile, il quale, spaventato dalla ri-apparizione di quel simbolo di colpevolezza, dissotterra il cadavere della donna nel tentativo, vano perché l'uomo verrà colto sul fatto dalla polizia, di non essere smascherato come l'uccisore della moglie scomparsa.

Nonostante i rimandi tematici, il genere horror non può considerarsi, come si vedrà, un'etichetta limitante e va, al contrario, valutato come elemento con cui l'autrice si pone in dialogo, spesso in maniera critica. Lo dimostra la rivisitazione del classico rapporto schematico tra mostro come incarnazione del male e umano come incarnazione del bene, che in "Fiori di biancospino" viene sovvertito, anche grazie all'utilizzo di una narrazione in prima persona incentrata sulla figura non-umana della donna fantasma. Conferma di tale inversione è l'utilizzo del *topos* della casa infestata che, se nell'horror tradizionale è funestata dai fantasmi, qui è in preda alla presenza malevola e posticcia del personaggio umano. La formula standard utilizzata nella letteratura popolare sul tema, quella secondo cui i personaggi umani fuggono, lasciando la casa abitata da presenze soprannaturali (Bailey 56), viene sottoposta a uno stravolgimento valoriale: se è infatti l'uomo a lasciare l'abitazione, la sua dipartita non

coincide con la riconsegna della casa a forze maligne – o con la sua distruzione, come in una variazione del modello individuata da Bailey (56) – bensì con la pacifica e benigna convivenza tra il fantasma della vittima e la sua famiglia di origine (Cerrino 36).

La sovversione del tradizionale orizzonte morale, è confermato anche dal riferimento a uno dei sentimenti cardine dell'horror, la paura, che viene tradizionalmente stimolata dall'entità mostruosa e malevola (Carroll 28). Nel lavoro di Cerrino la paura provata dal personaggio umano verso azioni perturbanti del fantasma viene menzionata in una sola occasione, quando Alfonso rimane "impietrito" (Cerrino 31) di fronte al biancospino e, in preda al terrore, disseppellisce il cadavere provocando la propria cattura. Per il resto, la paura è emozione che viene stimolata dall'agire dell'uomo quando la figlia Elsa si dimostra timorosa di fronte al potenziale comportamento del padre o quando la compagna dell'uomo, Laura, si spaventa di fronte alla sua furia rabbiosa (31). Inoltre, la *suspense* è, in "Fiori di biancospino", direttamente collegata alla sensazione di timore sperimentato dalle figlie della donna vittima, personaggi benevoli la cui incolumità è potenzialmente messa a repentaglio, a riconferma della negatività di cui è investita la figura umana del carnefice.

Se nel racconto cronachistico dei casi Noce e Di Pietrantonio l'azione del femminicida è legata alla sfera del mostruoso, con annesse le problematiche di cui si è discusso precedentemente, qui l'inversione dell'orizzonte etico tipico dell'horror tradizionale favorisce un proficuo disorientamento da parte del ricevente del testo, che, trovandosi inaspettatamente di fronte a un umano malvagio, non può far altro che riconoscere l'agire femminicidiario come appartenente alla sfera della normatività e non a quella dell'eccezionalità. In maniera simile a quanto attestato dall'indagine sui testi di cronaca periodica, permane nella rappresentazione letteraria proposta da Cerrino

una rigida dinamica oppositiva tra vittima-donna e carnefice-uomo avallata dalla *suspense* e accompagnata a un'ottica inflessibilmente vittimocentrica che poco spazio lascia alla rappresentazione delle attitudini psico-sociali del personaggio maschile monodimensionalmente descritto come irascibile perdigiorno (26).

Il fatto che lo sforzo narrativo di "Fiori di biancospino" sia teso alla proficua – se non fosse imbastita su una dinamica rigidamente polarizzante che descrive ma non supera le dicotomie patriarcali – ricostruzione dell'agentività del personaggio vittima di femminicidio è dimostrato anche dalla scelta del personaggio della donna fantasma. Come sostenuto da Ruth Jenkins, infatti, il fantasma femminile è una figura attestabile nella letteratura fantastica a penna femminile – si pensi a *La casa de los espíritus* (1982) della cilena Isabel Allende o a *The Woman Warrior* (1976) della statunitense Maxine H. Kingston – in quanto espediente narrativo capace di riassegnare voce e protagonismo a donne del passato discriminate e silenziate dalla violenza patriarcale.[248] La stessa azione della protagonista del testo di *Rosa sangue* si caratterizza infatti come percorso di presa di parola se si considerano i segnali lasciati come tracce (i fiori di biancospino che danno il titolo al racconto) attraverso le quali la donna fantasma narra (e quindi denuncia) ai viventi la sua storia di violenza subita.

Altro ambito su cui il racconto agisce con il fine di riassegnare agentività alla figura della vittima è quello della spettacolarizzazione dell'entità cadaverica, procedimento da cui il testo risulta esente. Facendo riferimento alla riflessione di Emmanuel Lévinas, Santilli ha sostenuto come figure ricorrenti dell'horror quali il

[248] La figura del fantasma, che ricorre in testi qui analizzati quali *Le spose sepolte* o "'The Brothel House'", oltre che ne *La notte alle mie spalle* di Giampaolo Simi (Ross 134-136), può essere similmente interpretata sulla scia della riflessione proposta da Jacques Derrida nel suo ormai canonico testo *Spectres de Marx* (1993), opera all'interno della quale il filosofo francese elabora il concetto di *hantologie*, una rivisitazione del principio filosofico tradizionale di ontologia che sostituisce al ruolo dell'essere quello dello spettro, entità abitante lo spazio liminale tra presenza e assenza la quale incarna un'idea di alterità che è dovere etico-politico preservare (Davis 373).

cadavere stimolino sensazioni orrorifiche perché riproducono l'idea di un vivente indomabile che non trascende neanche con la morte:

> What remains after death is the corpse itself, an ineluctable remainder of the act, representing the triumph of being over the subject's free negation. Says Lévinas: 'A corpse is horrible, it already bears in itself its own phantom, it presages its return. The haunting spectrum constitutes the very element of horror'. (183)

Da questo punto di vista, la descrizione del residuato corporeo si costituisce come espediente narrativo potenzialmente prolifico per una rappresentazione letteraria del femminicidio che ri-attesti la resistenza della soggettività femminile di fronte alla volontà annichilente del carnefice. Eppure, la stessa descrizione espone il processo narrativo al rischio della ri-oggettificazione che, come si è già discusso, scaturisce dall'esposizione sensazionalistica della fisicità della donna uccisa.

In un felice esempio di come sia possibile superare la spettacolarizzazione pur rimanendo all'interno dei confini del genere horror, Cerrino sostituisce l'immagine del cadavere con una simbologia non violenta e non morbosa ma comunque in grado di risultare perturbante in quanto legata all'idea di persistenza dell'esistente dopo la morte che Santilli lega al sentimento dell'orrore. In particolare, questa funzione emblematizzante è svolta dall'immagine dei fiori di biancospino che danno il titolo al racconto e che compaiono come vero e proprio segno della presenza della donna morta, sia nella scena in cui vengono utilizzati per addobbare la casa (Cerrino 31-32) che nella descrizione del cespuglio rigoglioso sotto cui il cadavere giace (30). La corporeità della vittima reificata dalla violenza non viene quindi mostrata, se non brevissimamente.[249]

[249] L'autrice si sofferma solo sulla descrizione di un braccio emerso sotto i colpi di vanga di Alfonso (34).

Al posto del cadavere compare, nel momento del disseppellimento, l'immagine sostitutiva del biancospino illuminato dalle torce degli scavatori:

> Intanto sono arrivati gli esperti, che cominciano a scavare. Con le loro lampade il cortile si illumina a giorno. La siepe del biancospino sembra all'improvviso una nevicata fuori stagione, con i fiori che splendono di luce innaturale. (35)

Nonostante la caratura femminista di tale operazione narratologica, il testo di Cerrino presenta una caratterizzazione di genere che risulta ancora problematica. In particolare la figura del personaggio femminile è estremamente idealizzata sulla base del modello che, con Jeannie Banks Thomas, può essere definito dell'angelo del focolare.[250] Se si esclude la necessità di ribellarsi ai *diktat* del marito imposti dalla natura violenta del comportamento dell'uomo, la figura della donna fantasma in "Fiori di biacospino" spicca infatti per le sue doti di madre premurosa e di figlia rispettosa, posizionandosi così sul versante positivo della dicotomia patriarcale che elogia modelli rassicuranti di femminilità e marginalizza soggettività di donne che deviano rispetto alla norma. Non è un caso che il racconto si concluda con un lieto fine in cui le criticità introdotte dal comportamento femmicidiario si risolvono completamente confermando l'orizzonte d'attesa del lettore.

Proprio sull'apparente scardinamento della suddetta dicotomia lavora invece l'altro racconto horror di *Rosa sangue*, "'The Brothel House', la casa infestata", scritto da Giusi Tolve e incentrato sulle vicissitudini di Andrea, uomo che torna al paese

[250] Modellata sul paradigma vittoriano elaborato dal componimento *The Angel of the House* (1862) di Coventry Patmore, la figura dell'angelo del focolare coincide con quella della moglie e madre ideale la cui vita è dedicata alla cura del marito, della casa e dei figli. Nell'ambito della narrazione fantastica dell'orrore, l'angelo del focolare compare come fantasma che ritorna per provvedere al suo dovere di madre (Banks Thomas 81; 91). La critica della dicotomia tra donna angelica e donna demoniaca è al centro anche della riflessione sull'immaginazione letteraria di Sandra Gilbert e Susan Gubar, le quali in *The Madwoman in the Attic* (1979) sostengono come la polarizzazione abbia dominato la scrittura al maschile e la stessa scrittura al femminile per secoli (16-20).

d'origine dopo la separazione dalla moglie. Durante il suo soggiorno presso la casa d'infanzia in cui ancora abitano i genitori, Andrea ritorna a subire il fascino di una vicina abitazione abbandonata da cui in infanzia sentiva provenire voci ammalianti. Dopo aver orecchiato dicerie sul fatto che nella casa abitasse una donna di nome Rose, prima socialmente "molto rispettata" (Tolve 46) e poi costretta dalle contingenze economiche a dedicarsi alla prostituzione, il protagonista decide di dirigersi verso la dimora nella quale incontra il fantasma di Rose assieme a quello di altre prostitute che per lei lavoravano. Andrea viene così a sapere che le donne sono state brutalmente uccise dai loro clienti, abitanti del paese che rischiavano di perdere la loro rispettabilità e che la padrona Rose, in realtà sua madre, era stata assassinata dal padre del protagonista con la complicità della moglie.

Per come è abbozzata nella prima parte del racconto, la figura di Rose occupa, rispetto alla protagonista di "Fiori di biancospino", l'altro versante della dicotomia patriarcale donna per bene-donna per male, a causa del suo mestiere di prostituta. Rose corrisponde, in particolare, al prototipo della donna deviata che Banks Thomas ha individuato come costante nella tradizione narrativa occidentale dell'orrore: "The Deviant Femme is the antithesis of the traits traditionally associated with femininity […]. In short, she's the Angel in the House gone horribly wrong" (82). Tuttavia, in "The Brothel House" la donna mostruosa e apparentemente deviata è, al contrario di quanto non accade nelle produzioni narrative horror analizzate da Banks Thomas, riconosciuta dalla parte del giusto e quindi depositaria dell'idea di bene. Tale operazione, sovrapponibile a quella condotta da Cerrino, risulta interessante perché in grado di contestare l'associazione tra mostruoso e malevolo utilizzata in ambito cronachistico per dipingere il femmicidio come evento eccezionale. Inoltre, è da menzionare l'assenza di una diretta contrapposizione tra mostruoso e protagonista

umano, data l'affinità che intercorre tra Rose e Andrea, con quest'ultimo che finisce per denunciare le violenze subite dalle prostitute.[251] La tradizionale opposizione tra mostro e umano si sposta così sul rapporto tra il fantasma e la comunità, interamente ritenuta colpevole per le efferatezze compiute nella villa, a sottolineare il radicamento del fenomeno nell'endemicità della cultura patriarcale.

Oltre agli uomini esecutori del femminicidio, colpevole viene riconosciuta anche la madre adottiva di Andrea, la quale è accusata dalla voce narrante del figlio di aver spinto il marito all'assassinio per proteggere il proprio onore di moglie, finendo così principale depositaria dell'odio del protagonista:

> Quando mio padre venne portato via, non riuscii a credere che avesse trovato il coraggio di commettere un simile delitto. Eppure l'odio più accecante lo provai per la mia falsa madre, che lo aveva spinto ad un simile orrore scegliendo poi di crescere me con il solo intento di farmi del male e di farne anche a lui. (Tolve 61)

Nonostante la figura della madre carnefice getti luce sulla spesso occultata complicità di soggetti di genere femminile agli abusi del patriarcato, Tolve inciampa, esattamente come Oliva con *Le spose sepolte*, in una rappresentazione della donna femmicida che conferma le dicotomie di genere e dipinge il femminile violento come abietto.[252] L'aspetto malevolo della devianza a cui nella tradizione dell'orrore sono frequentemente associati i personaggi femminili, non scompare, quindi, con la figura

[251] Come fatto presente da Isoke Aikpitanyi, redattrice della precedentemente citata appendice al testo di Lipperini e Murgia *L'ho uccisa perché l'amavo*, il numero di lavoratrici del sesso uccise nella penisola è straordinariamente alto: solo tra le nigeriane sono infatti state uccise, nel 2012, dieci prostitute, una cifra molto elevata se la si relaziona proporzionalmente a quella riguardante le vittime di femmicidio italiane (67-68). Nonostante ciò, l'attenzione dei media, della politica e dei servizi sociali nei confronti di tali crimini risulta essere molto più scarsa di quella dedicata alle vittime non prostituite e autoctone (Aikpitanyi 68-69).

[252] La rappresentazione della violenza femminile come prodotto di devianza è una costante che la letteratura in materia ha individuato nella copertura giornalistica occidentale. Si consulti Berrington e Honkatukia; Corradi, "Il nemico"; Giomi e Magaraggia 137-143; Naylor.

positiva della prostituta-fantasma Rose, ma si trasferisce sul personaggio della madre adottiva, dipinta sin dall'inizio del testo come "irreprensibile e troppo autoritaria" (48), oppure come soggetto poco amorevole e indifferente rispetto alle pratiche della cura filiale quando rimane impassibile mentre il marito gioca col nipote e fa raccomandazioni al figlio (51). Detto altrimenti, "'The Brothel House'" non si dedica a fornire un ritratto del perturbante come elemento attraverso il quale liberare le soggettività femminili rappresentate dalle imposizioni del simbolismo patriarcale, in linea con la precedentemente menzionata abitudine della scrittura italiana delle donne a recepire il fantastico. Al contrario, il sentimento di inquietudine – di cui la matrigna assassina è portatrice molto più di quanto non sia la figura mostruosa ma classificabile secondo i principi patriarcali di Rose – è strumento attraverso cui si fomenta un'etica esclusiva e oppositiva incapace di fornire un'immagine sfaccettata e irriducibilmente complessa del femminile.

Sul versante della spettacolarizzazione, la voce narrante di Andrea elargisce dettagli macabri legati a una fisicità, quella di Rose e delle altre vittime che popolano la casa infestata, irrimediabilmente segnata e resa mostruosa dalla violenza subita: si parte dall'assenza di orbite fino a giungere a gole tagliate "ancora grondanti di sangue" (59). Il sensazionalismo spettacolare che Carroll ha definito tipico del genere horror risulta qui funzionale alla denuncia dell'efferatezza dei violenti e, pur avallando procedimenti retorici di erotizzazione del corpo femminile mutilato – Rose è "meravigliosamente bella", mentre le sue "labbra erano rosse come il sangue versato" (58) – non ri-attesta l'oggettificazione dell'identità vittimaria. Servendosi di stratagemmi concessi dalla narrazione fantastica, l'autrice rappresenta infatti Rose come colei che, da morta, consente ad Andrea di smascherare il crimine

femminicidiario aiutandolo a trovare un diario in cui lei stessa aveva annotato le malefatte degli abitanti della cittadina (60-61).

Seppur dotata di agentività, la rappresentazione spettacolare della fisicità violata di Rose funge, nel racconto di Tolve, da espediente narrativo che, in maniera ancora una volta simile a quanto riscontrato nell'analisi di *Le spose sepolte*, accentua il contrasto tra donna encomiabile materna e donna malvagia priva di istinto materno. In particolare, è l'immagine del ventre ancora gonfio (presumibilmente per la recente gravidanza) e squarciato di Rose che terrorizza il protagonista (59) a costituirsi come elemento simbolico che segna la polarizzazione con il personaggio della madre adottiva, la quale non si è mai dedicata all'atto della gestazione. La descrizione risulta orrorifica nella misura in cui rende esplicito l'operato dei carnefici e, nello specifico, quello della donna, vera e propria colpevole dell'uccisione di Rose e della sottrazione del bambino Andrea. In un allargamento della riflessione di Creed sull'abietto, è possibile sostenere come qui il sensazionalismo associato alla fisicità reificata risulti funzionale all'estromissione del femminile non materno dalla categoria di umanità.

La spettacolarizzazione, che nel racconto serve a riproporre le dinamiche di paura e disgusto dell'horror e che, in tal senso, contribuisce a un coinvolgimento emotivo del ricevente non necessariamente coincidente con la sua identificazione o con il suo rispecchiamento, fa inoltre il paio con una forma narrativa chiusa in cui una descrizione dettagliata delle dinamiche che hanno portato all'atto criminale ed un finale totalmente risolutivo poco spazio lasciano all'interpretazione del lettore.[253]

[253] Definire il finale di un racconto fantastico come "'The Brothel House'" totalmente risolutivo può risultare problematico alla luce delle riflessioni proposte da Lugnani in base alle quali il modo del fantastico garantirebbe sempre una "chiusura perfettamente imperfetta", capace cioè di conservare il principio di inesplicabilità anche laddove tutti i nodi proposti dalla trama vengono al pettine (72). Tale scarto, garantito dall'impossibilità, per il lettore, di spiegare razionalmente un evento che conserva tutte le caratteristiche della verosimiglianza, è presente anche nel racconto di Tolve, dove tuttavia il finale non mette il ricevente di fronte ad una struttura narrativa sufficientemente aperta da poter contrastare l'approccio spettacolare e manicheo che caratterizza il resto del racconto.

Come l'analisi fin qui condotta ha messo in luce, nei racconti dell'orrore di *Rosa sangue* si assiste a esperimenti narrativi interessanti in cui l'aderenza del racconto all'etica rappresentativa femminista risulta soddisfacente solamente laddove si verifica l'inversione o la rivisitazione di alcuni elementi caratteristici dell'horror. Permane infatti, in ciascuno dei due racconti analizzati, un approccio di tipo conservativo che, pur garantendo una coerenza con le modalità espressive del genere letterario, impedisce alla narrazione di dirsi pienamente rispettosa del fenomeno femminicidiario. Sul fronte della relazione con il fantastico, che rispetto al genere horror tradizionale risulta meno prescrittivo e più ricco di potenzialità espressive, l'indagine qui condotta ha mostrato come sia "Fiori di biancospino" che "'The Brothel House'" si avvalgano di alcuni degli strumenti messi a disposizione dal modo letterario. In particolare, la presa di distanza dalla narrazione realistica risulta fondamentale al fine di rappresentare una soggettività femminile deceduta (e quindi vittimizzata dalla violenza patriarcale) ma dotata di agentività, in conformità con quanto sostenuto da Treder e Chiti sulla capacità del fantastico di costituirsi come dimensione dell'alternativa alla realtà della sopraffazione sessista. Nonostante ciò, le risorse offerte dalla narrazione fantastica per costruire narrazioni che sappiano superare l'opposizione manichea e che, con Lugnani, rivedano i paradigmi culturali vigenti (ivi incluso il simbolismo di genere patriarcale) non vengono sfruttate a pieno dalle autrici qui considerate, le quali tendono anzi a riprodurre ritratti stereotipici del femminile violato e del maschile violento.

La disamina delle opere letterarie fin qui condotta ha messo in luce come sia diffuso, sia tra le ri-scritture che tra le scritture, l'inserimento nell'opera di riferimenti che posizionano il testo all'interno del discorso nazionale sul femminicidio. Con la sola eccezione di *Padreterno*, in cui la questione del femminicidio rimane implicita al testo,

tali riferimenti assumono la forma di rimandi espliciti al fenomeno presenti a livello paratestuale (*Fiore… come me, Nessuna più* e *Rosa sangue*) o di allusioni tematico-terminologiche fatte al dibattito mediatico e politico sul tema all'interno dello svolgimento romanzesco (*La scuola cattolica*, *Cosa resta di noi* e *Le spose sepolte*). Nonostante chiare siano le influenze esercitate dal contesto discorsivo attuale nei testi pubblicati a partire dal 2012, risulta altrettanto evidente dall'analisi delle opere che costituiscono il *background* della produzione letteraria coeva la capacità di alcune narrazioni letterarie novecentesche (si pensi ad *Artemisia* di Banti, *La Storia* di Morante, *Isolina* e *Voci* di Maraini, per menzionare solamente i testi direttamente occupatisi di violenza letale di genere a cui si è fatto riferimento sopra) a precorrere le modalità rappresentative impiegate per la descrizione di situazioni femminicidiarie.

La differenziazione tra ri-scritture e scritture ha poi messo in evidenza come la pratica del raccontare di nuovo ma sotto un'altra angolatura fatti storico-cronachistici o mitologici si costituisca come operazione politica implicita tesa alla contestazione di narrazioni di matrice patriarcale ma sia sicuramente più limitante a livello rappresentativo perché vincolata dal rapporto dialettico con le narrazioni precedenti. Nel caso delle ri-narrazioni di non-fiction (*Fiore… come me* e *Nessuna più*) o autofinzionali (*La scuola cattolica*), inoltre, il dialogo con la specificità dell'evento garantisce una più immediata associazione tra testo e realtà da parte del ricevente, ma al contempo impone agli autori l'uso di cautela nella rappresentazione della soggettività vittimaria. Tale cautela non sempre viene osservata (*Fiore… come me*) o implica, da parte dell'autore o curatore, un'esplicita messa in discussione dell'intento di aderire fedelmente al dato di realtà (*Nessuna più* o *La scuola cattolica*). Agendo nel campo prettamente letterario dell'inverificabile e del possibile, le narrazioni cosiddette esclusivamente finzionali sono invece in grado di avvicinarsi al racconto del fenomeno

femminicidiario con più libertà e riescono ad abbozzare figure di vittime capaci di descrivere le gerarchie di genere senza incorrere nel rischio di travisare carattere o comportamento di soggetti reali (*Padreterno*, *Cosa resta di noi*).

Nel capitolo dedicato alle ri-scritture si è poi riscontrata la tendenza degli autori a servirsi di espedienti specificamente letterari che raggirano con successo – se si esclude l'opera di Covella in cui l'eticità dell'operazione risulta compromessa dall'intento totalmente veritativo del racconto – i problemi sollevati dal metadiscorso sulla rappresentazione del femminicidio. Ad esempio, sia in *Fiore… come me* che in *Nessuna più* si fa ampio ricorso al realismo ibrido con l'intento di riassegnare agentività e parola alla donna annichilita dalla violenza. In *La scuola cattolica*, invece, le tecniche dell'autofiction sono impiegate per decostruire l'autorialità monadica del discorso patriarcale e per lasciare spazio alla soggettività femminile vittimizzata. In *Padreterno*, Serra affida centralità alla vocalità creativa della vittima costruendo una narrazione metaletteraria. Nella parte dedicata alle scritture si è invece appurato come la composizione letteraria di genere lavori sulla rielaborazione di approcci narrativi tipici del racconto poliziesco e horror classico adottati anche nell'ambito del discorso giornalistico sul femminicidio. Il valore tradizionale della *suspense*, ad esempio, viene invertito e messo a servizio della problematizzazione della dicotomia donna-vittima contro uomo-carnefice (*Cosa resta di noi* e, in parte*, Le spose sepolte*); oppure, specifici stratagemmi narratologici vengono impiegati per ovviare all'esposizione ri-oggettificante della corporeità femminile violata (*Cosa resta di noi*, "Fiori di biancospino"). Anche laddove l'esposizione viene proposta (*Le spose sepolte* e "The Brothel House"), quest'ultima è mitigata dall'impiego dell'elemento onirico o fantastico, il quale consente all'autrice di rappresentare la donna uccisa come soggetto dotato di agentività.

Più complesso risulta il quadro se si intende verificare quanto e come – anche attraverso l'uso delle tecniche narrative sopraelencate – le narrazioni considerate siano in grado di descrivere e al contempo superare discorsivamente la polarizzazione stereotipica di genere contribuendo così alla messa in discussione del limite discorsivo implicito al dibattito sul femminicidio. Tutte le opere esaminate si servono delle modalità compositive tipiche della scrittura letteraria per descrivere la gerarchia di genere che sta alla base del femminicidio e lo fanno rappresentando conflitti interni a relazioni eteronormative in cui il carnefice risulta essere l'uomo. Rari e non sempre produttivi al fine di superare le opposizioni omologhe essenzializzanti tra maschile violento e femminile violato sono i casi in cui emerge la figura di una vittima transessuale ("Princesa" in *Nessuna più*) o il personaggio di una donna carnefice (*Le spose sepolte* e "'The Brothel House'"). Nonostante ciò, la narrazione letteraria risulta essere relativamente proficua per quanto riguarda il superamento della rappresentazione stereotipica. In particolare, alcuni racconti di *Nessuna più*, i romanzi di Albinati, Serra e Simi lavorano sulla descrizione e decostruzione delle opposizioni omologhe di genere portando sulla pagina personaggi che non solo mettono in crisi la loro aderenza alle forme egemoniche di mascolinità e femminilità ma arrivano finanche a contestare la rigidità della bipartizione uomo-donna. Più critica sembra la capacità dei testi letterari di contestare gli stereotipi di genere se si analizzano *Fiore… come me*, *Le spose sepolte* e i racconti horror di *Rosa sangue*, oltre che alcuni pezzi dell'antologia curata da Oliva. Se nel primo gruppo la rappresentazione mette in evidenza la dipendenza del fenomeno femminicidiario dalla categoria culturale del genere, il secondo gruppo avalla, a tratti, una retorica essenzializzante sul tema. Tale disparità è stata messa in relazione, nel caso del primo gruppo di testi, all'utilizzo di forme narratologiche aperte in grado di stimolare un'interpretazione critica da parte del

lettore, mentre per quanto riguarda il secondo gruppo di testi è stata associata a forme chiuse che, inibendo nel ricevente il superamento di un orizzonte d'attesa narrativo e morale, scoraggiano l'identificazione. Non casualmente, la bipartizione si ripresenta nel momento dell'indagine sulla capacità dei testi di oltrepassare la rigida polarizzazione tra donna-vittima e uomo-carnefice. *La scuola cattolica*, *Padreterno* e *Cosa resta di noi*, opere definibili come programmaticamente "aperte" secondo la tassonomia indicata da Eco, propongono un racconto che, dialogando con le teorie sulla mascolinità critica, tende al dialogo intersoggettivo e al confronto implicito tra le due parti della dicotomia di genere. Tale operazione è garantita, in ognuno dei tre romanzi menzionati, dalla capacità dell'autore o autrice di sfruttare al massimo le potenzialità discorsive concesse dalla composizione letteraria e di sondare la dimensione immaginifica del possibile: se Albinati e Serra lavorano sul piano del simbolico e del metatestuale per plasmare realtà letterarie in cui la distinzione tra vittima-donna e carnefice-uomo collassa in un vagheggiato incontro degli opposti, Simi utilizza la costruzione della trama per ri-avvicinare vittima e carnefice, uomo e donna. Pur presentando un approccio intersoggettivo tra personaggi femminili (*Fiore… come me*, alcuni racconti di *Nessuna più*, *Le spose sepolte*, "Fiori di biancospino") o tra personaggi femminili e maschili accomunati dalla condizione vittimaria ("The Brothel House"), i testi restanti confermano un approccio rigidamente oppositivo che privilegia la prospettiva vittimocentrica e, lasciando scoperta l'analisi della soggettività del carnefice, non tenta di superare discorsivamente l'opposizione da cui origina il comportamento femminicidiario.

CONCLUSIONI

Lo studio condotto su alcune manifestazioni del discorso narrativo italiano intorno al tema del femminicidio ha descritto le caratteristiche del racconto giornalistico e letterario, nonché le loro potenzialità di fronteggiare a livello discorsivo la violenza simbolica che legittima la violenza diretta di genere. L'analisi dei testi narrativi si è proposta di indagare la capacità di questi ultimi di diffondere e/o di arricchire la discussione teorica considerando la presenza, nelle teorizzazioni internazionali e nazionali sull'abuso letale contro le donne, di elementi capaci di contrastare la retorica patriarcale e di limitazioni discorsive che riproducono la suddivisione dicotomica di genere da cui deriva la dominazione del maschile sul femminile.

L'indagine svolta sulla copertura giornalistica periodica scritta dei casi Stefania Noce e Sara Di Pietrantonio ha messo in risalto, grazie allo specifico approccio diacronico e in virtù della netta differenza attestata nella rappresentazione di vittima e carnefice tra un caso e l'altro, un significativo impatto del discorso e metadiscorso sul femminicidio nella narrazione. Tuttavia, nonostante sia chiaro il tentativo del racconto giornalistico periodico post-2012 di adeguarsi alle richieste del metadiscorso sulla rappresentazione della violenza letale di genere, l'analisi critica del discorso giornalistico ha messo in risalto come siano solo gli elementi più facilmente popolarizzabili della discussione femminista (in particolare, il rifiuto del *victim-blaming* e della de-responsabilizzazione del carnefice, nonché la rilevanza da assegnare alla figura della vittima) ad essere accolti. A un livello meno esplicito della narrazione, infatti, gli stereotipi di genere riguardanti il femminile sono confermati e il carnefice viene estromesso dalla categoria di mascolinità attraverso una rappresentazione che lo etichetta come incarnazione dell'alterità. Così facendo, il racconto giornalistico

periodico qui analizzato non solo veicola un rigido approccio dicotomico atto a confermare le opposizioni di genere tra la figura della vittima (debole preda di sesso femminile) e quella del carnefice (soggetto di sesso maschile ma depravato), ma contravviene ad alcune delle richieste del discorso e metadiscorso sul femminicidio (rifiuto della rappresentazione della vittima come passiva e del carnefice come deviato).

Lo stesso giornalismo d'inchiesta dimostra un altrettanto chiaro tentativo di collegarsi a discorso e metadiscorso femministi, aggiungendovi espliciti (Fiorucci) o impliciti (Iacona e Maiorana) riferimenti alla volontà di porsi in opposizione alla narrazione giornalistica periodica. Tale presa di posizione, pur non ergendosi a garanzia di un racconto effettivamente meno problematico sotto il profilo etico (come dimostrato dal caso in *Il sangue delle donne* di Fiorucci), ha saputo produrre risultati positivi, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione non stereotipica di maschile e femminile. In un caso (*Se questi sono gli uomini* di Iacona), inoltre, la narrazione giornalistica d'inchiesta si è dimostrata in grado di oltrepassare l'approccio rigidamente vittimocentrico che, secondo la riflessione portata avanti nella presente trattazione, contribuisce alla persistenza di una tendenza dicotomizzante nel discorso teorico sul femminicidio. Nonostante ciò, permangono anche nei testi d'inchiesta risultati scevri da stereotipi alcune problematiche mutuate dalle teorizzazioni femministe internazionali e nazionali che limitano la capacità delle narrazioni di costituirsi come rappresentazioni eticamente integerrime. È il caso dello stesso rigido vittimocentrismo avallato nel testo di Maiorana e del mancato superamento di un approccio binario eterosessista in Iacona.

Anche sul fronte letterario sono stati individuati riferimenti espliciti o impliciti al discorso sul femminicidio e si è messo in risalto come sia proprio al dibattito femminista contemporaneo che va ricondotta la prolificità della produzione di

pubblicazioni sul tema. Eppure nel caso dei romanzi e delle raccolte di racconti considerati risulta evidente la presenza di una tradizione letteraria precedente al 2012 che, dipanandosi nel corso del Novecento (si pensi ad *Artemisia* di Banti, *La Storia* di Morante, *Isolina* e *Voci* di Maraini) e oltre, aveva sondato la questione manifestando un approccio etico alla rappresentazione della violenza letale di genere. Al di là di tale caratteristica, la narrazione letteraria sul femminicidio non si presenta, stando ai testi considerati in questa sede, come insieme coeso alla cui analisi è possibile ravvisare tendenze comuni. Se è infatti vero che alcuni testi (determinati racconti dell'antologia *Nessuna più*, *La scuola cattolica*, *Padreterno* e *Cosa resta di noi*) propongono una decostruzione della rappresentazione stereotipica di vittima e carnefice e lavorano per il superamento dell'orizzonte dicotomico mettendo in crisi l'opposizione simbolica tra maschile e femminile, è altrettanto evidente che altri (*Fiore… come me*, *Le spose sepolte* e i due racconti horror di *Rosa sangue*) tendono a confermare i *cliché* di genere e si lasciano andare a un racconto incapace di superare le limitazioni discorsive del dibattito teorico.

Come questa breve sintesi relativa all'analisi contenutistica dei testi esaminati lascia intuire, l'abilità del testo di offrire una narrazione etica non dipende, in sé, dal settore discorsivo o dalla modalità testuale (cronaca periodica, inchiesta, letteratura) utilizzata. Tale evidenza viene confermata anche aggiungendo all'analisi tematica l'analisi stilistica delle tecniche narratologiche impiegate per la rappresentazione della violenza letale di genere. Se è vero infatti che il racconto etico del femminicidio è stato messo in relazione, a conferma delle intuizioni già prodotte dalla letteratura scientifica sulla rappresentazione della violenza di genere (Cucklanz 154-160; Giomi e Magaraggia 56; Moorti 116), all'impiego di forme narrative aperte (la soggettivizzazione, il ricorso ad omissioni testuali, il riferimento al componimento

poetico, un finale non completamente risolutivo) capaci di garantire la partecipazione attiva del lettore nonché la connessa capacità di quest'ultimo di ri-simbolizzare il reale, è altrettanto vero che l'ascendenza letteraria di queste tecniche non impedisce agli autori di impiegarle all'interno di narrazioni di matrice prevalentemente giornalistica. Ne sono dimostrazione i testi di Iacona e Maiorana che, pur mantenendo un approccio prevalentemente informativo, fanno ampio ricorso alla strategia della narrazione soggettiva aprendo l'inchiesta, in linea con la tradizione del reportage narrativo, all'influsso della letteratura.

Dimostrazione dell'abilità del giornalismo a mutuare tecniche di origine letteraria è data inoltre dall'indagine condotta sui testi di cronaca periodica, la quale, coerentemente a quanto ipotizzato da Buonanno nella sua riflessione sulla "faction", ha messo in luce come una narrazione ad effetto spesso caricata di tonalità tensive simili a quelle riscontrabili nei generi poliziesco e horror si accompagni alla tendenza a imbellettare il racconto con dettagli non verificabili. Il ricorso a queste strategie narrative considerate detrimenti per la rappresentazione del femminicidio perché promotrici di una narrazione manichea, spettacolarizzante e poco rispettosa della soggettività vittimaria nel presentarsi come falsamente obiettiva, mette ben in evidenza il fatto che l'influenza del letterario sul discorso giornalistico non sortisce, di per sé, risultati positivi ma può al contrario dimostrarsi dannosa laddove le forme mutuate sono forme chiuse che poco spazio lasciano alla partecipazione attiva del ricevente e alla sua capacità di offrire una lettura non semplificata del fenomeno femminicidiario.

Di converso, la scrittura letteraria su un fenomeno così strettamente legato al contesto socio-politico contemporaneo e al concetto di verità come il femminicidio può beneficiare da un dialogo con le modalità compositive del giornalismo se si considera la capacità di queste ultime di garantire, per il ricevente, un diretto appiglio con il dato

di realtà. Tuttavia, le virtù dell'ibridazione non risultano, anche per quanto riguarda l'influenza del giornalismo sulla letteratura, assolute, ma possono risultare dannose laddove, come nel caso di *Fiore… come me*, l'esigenza dell'"estetica documentale", per dirlo ancora con Ricciardi, non si accompagna alla necessità di una narrazione posizionata pronta a rendere conto della parzialità della propria operazione discorsiva.

Alla luce di quanto detto finora, risulta evidente come l'ibridazione sia, per quanto riguarda la rappresentazione della violenza letale di genere, una pratica non necessariamente foriera di svolte positive ma sicuramente auspicabile nella misura in cui rende possibile, da parte del giornalismo, l'abbandono delle sue annose pretese di esaustività oggettiva e, da parte della letteratura, il ritorno all'esigenza dell'incontro con il reale. Sebbene una commistione felice tra le due tipologie testuali sia stata osservata con l'analisi, non risulta praticato, al netto del presente studio, un allargamento della scrittura giornalistica alla dimensione letteraria del possibile all'interno della quale è concesso, come si è visto, descrivere e al contempo oltrepassare l'opposizione dicotomica di genere tra vittima e carnefice che, a livello simbolico, legittima la violenza sessista. Se, con Robin Morgan, l'azione che il femminismo ha il compito di portare avanti deve essere sempre tesa a una ri-connessione che contrasti l'azione divisiva del discorso patriarcale ("Between the Lines"), la ri-composizione discorsiva della relazionalità spezzata dal processo di dominazione è infatti un esercizio fondamentale al quale varrebbe la pena sacrificare parte delle residue compartimentazioni tra giornalismo e letteratura.

Il prospetto teorico-metodologico su cui si è plasmata l'analisi qui condotta è estendibile e utilizzabile per ulteriori indagini il cui contributo è essenziale al superamento delle limitazioni che necessariamente interessano il presente studio. In particolare, la comprensione delle tecniche narrative utilizzate nella narrazione

giornalistica sul femminicidio beneficerebbe di una ricerca più esaustiva nel campo della cronaca periodica, la quale, appoggiandosi eventualmente agli strumenti offerti dall'analisi quantitativa, possa condurre a individuare tendenze generali analizzando un più ampio numero di articoli. L'analisi, inoltre, potrebbe essere integrata prendendo in considerazione opere d'inchiesta (*La scelta di Lea* [2013] di Marika Demaria, *L'amore criminale* [2014] di Matilde D'Errico, *Le amiche che non ho più* [2016] di Francesca Carollo, *I labirinti del male* [2013] di Rossella Diaz e Luciano Garofano, *Mia per sempre* [2103] di Cinzia Tani e *Il sangue rosa* [2014] di Francesca Porco) e letterarie (*Mia* [2015] di Antonio Ferrara, *Il tacco spezzato* [2013], *Una mano sul volto* [2015] a cura di Maurizio De Giovanni, *L'amore rubato* [2012] di Dacia Maraini, *Rosaria, detta Priscilla, e le altre* [2015] di Maria Concetta Preta, *La notte alle mie spalle* [2012] di Giampaolo Simi, *Regina nera* [2013] di Matteo Strukul, *La costola di Adamo* [2014] di Antonio Manzini, *Natura morta con delitto* [2014] di Fabio Bergamaschi, *Delia è di nessuno* [2016] di Ilaria Milandri, *Amori malati* [2017] di Oriana Ramunno, Antonio Tenisci ed Elisa Bertini, *L'isola delle femmine* [2015] di Beppe Lanzetta, i restanti racconti di *Rosa sangue* di Donato Altomare e Loredana Pietrafesa) che, pur variamente citate nel corso della trattazione, si sono qui dovute escludere a causa dello spazio ridotto imposto dalla forma della tesi di dottorato. Non si esclude poi che, ampliato di riferimenti ai campi di indagine specifici, il prospetto possa essere impiegato per l'interpretazione di lavori narrativi sul femminicidio ascrivibili a differenti generi e media (serie televisive, film, opere teatrali, *graphic novel* e fumetti, podcast) o contesti culturali.

L'area di impatto e di fruibilità di ricerche quali quella presentata in questa sede è ampia. Costituendosi come analisi dei procedimenti retorici attivi all'interno di un fenomeno discorsivo che si è dimostrato in grado di influenzare pratiche politiche e

sociali contro la diffusione della violenza di genere (si pensi anche solamente alla promulgazione della legge 15 ottobre 2013, n. 119 sul femminicidio), tali ricerche risultano utili nella misura in cui offrono ad attiviste e attivisti impegnati sul fronte della lotta all'abuso sessista uno strumento per individuare aspetti problematici da escludere ed elementi produttivi su cui insistere nella propria pratica politica. Per quanto riguarda il campo specifico della narrazione giornalistica, lo studio qui presentato può essere utilizzato con lo scopo di integrare le attuali raccomandazioni sulla rappresentazione della violenza letale di genere alle donne distribuite ai cronisti da associazioni e organizzazioni di settore. Tenendo in considerazione la limitata area d'impatto che concerne la letteratura in un paese come l'Italia in cui i lettori sono il 40,5% della popolazione e solamente il 45,1% di essi dichiara di aver letto più di tre libri l'anno (Istat, *Produzione* 11-13), l'aspetto più propriamente letterario della ricerca può essere infine adottato per fornire linee guida a insegnanti e istituti interessati a sviluppare progetti specifici sull'impiego della letteratura contro il fenomeno della violenza di genere. La scuola è infatti l'ambito in cui la lettura di libri si costituisce ancora come pratica di massa e l'educazione dei più giovani l'area in cui risulta più sensato agire al fine di stimolare un cambiamento culturale che possa dirsi in grado di traghettarci verso la possibilità di un futuro libero dall'imperativo della violenza sessista.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Amorosi assassini. Storie di violenza sulle donne*. Bari: Laterza 2008.

---. *Il tacco spezzato. Interviste e racconti sul femminicidio*. Pistoia: Edizioni Atelier, 2013.

Abbate, Fulvio. *Capo d'Orlando. Un sogno fatto in Sicilia*. Roma: Theoria, 1993.

Abis, Stefano e Paolo Orrù. "Il femminicidio nella stampa italiana: un'indagine linguistica." *gender/sexuality/italy* (27/12/2016). Ultimo accesso 03/11/2017. http://www.gendersexualityitaly.com/2-il-femminicidio-nella-stampa-italiana-unindagine-linguistica/

"Accoltellò la fidanzata e suo nonno: l'ergastolo è definitivo." *Il giornale di Sicilia* 6 apr. 2013: 12.

Adamo, Sergia e Clotilde Bertoni. "On Voice and Voicelessness between Literature and Law." *Compar(a)ison*, a cura di Sergia Adamo e Clotilde Bertoni. New York: Peter Lang, 2003, pp. 5-10.

Affinati, Eraldo. *Campo del sangue*. Milano: Mondadori, 1997.

Agostini, Angelo. "Si fanno poche inchieste? Oppure le inchieste contano poco?." *Problemi dell'informazione* 30.2 (2005): 135-140.

Aiello, Lucia. "Looking at the 'Crack'd Mirros': Narratives of Restoration and Anticipation in Grazia Deledda's *La madre* and Anna Banti's *Artemisia*." *Journal of Narrative Theory* 42.1 (2012): 21-45.

Aikpitanyi, Isoke. "Cosa succederebbe se le donne uccise in Italia non fossero 100 ma 4000?" Lipperini e Murgia 67-74.

Albinati, Edoardo. *Un adulterio*. Milano: Rizzoli, 2017.

---. *Maggio selvaggio*. Milano: Mondadori, 1999.

---. *Il ritorno. Diario di una missione in Afghanistan*. Milano: Mondadori, 2002.

---. *La scuola cattolica*. Milano: Rizzoli, 2016.

---. *Orti di guerra*. Milano: Rizzoli, 1997.

---. *Vita e morte di un ingegnere*. Milano: Mondadori, 2012.

Aleramo, Sibilla. *Una donna* (1906). Milano: Feltrinelli, 2013.

---. *Il passaggio* (1919). A cura di Bruna Conti. Milano: Serra e Riva editori, 1985.

Allende, Isabel. *La casa del los espíritus* (1982). Barcellona: Espasa Libros, 2010.

Alsop, Elizabeth. "'Femmes Fatales:' La 'fascinazione di morte' in Elena Ferrante's *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono*." *Italica* 93.1 (2014): 466-485.

Altomare, Donato e Loredana Pietrafesa (a cura di). *Rosa sangue*. Matera: Altrimedia Edizioni, 2016.

Un altro genere di comunicazione. Ultimo accesso 12/09/2017. https://comunicazionedigenere.wordpress.com/author/uagdc/

Amici, Marco. "La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica." Boscolo e Jossa 129-189.

"Amore e follia: lei lo lascia, lui la uccide." *Il giornale di Sicilia* 28 dic. 2011: 10.

Amossy, Ruth e Therese Heidingsfeld. "Stereotypes and Representation in Fiction." *Poetics Today* 4 (5), *Representation in Modern Fiction* (1984): 689-700.

Arpino, Giovanni. *Un delitto d'onore*. Milano: Mondadori, 1960.

As Chianese, Armando. "Il giallo e il nero. Intervista a Laura Grimaldi". *Carmilla* (04/09/2003). Ultimo accesso 27/06/2018. https://www.carmillaonline.com/2003/09/14/il-giallo-e-il-nero-intervista-a-laura-grimaldi/

Associazione Donne Magistrato Italiane. *La violenza domestica. Un fenomeno sommerso*. Milano: Franco Angeli, 1995.

Associazione Gruppo Lavoro e Ricerca sulla Violenza alle Donne. *Violenza alle donne. Cosa è cambiato? Esperienze e saperi a confronto*. Milano: Franco Angeli, 1996.

"L'autopsia conferma: strangolata e incendiata." *Il Mattino*. 2 magg. 2016: 11.

Azzaro, Angela. "Sconfiggiamo la violenza sulle donne ma femminicidio è una parola sbagliata." *Il Fondo* (01/05/2012). Ultimo accesso 17/01/2017. http://www.mirorenzaglia.org/2012/05/sconfiggiamo-la-violenza-sulle-donne-ma-femminicidio-e-una-parola-sbagliata/

Bachmann, Ingeborg. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Traduzione di Vanda Perretta. Milano: Adelphi, 2011.

Bachtin, Michael. "Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo" (1938). *Estetica e romanzo.* Torino: Einaudi 1997, pp. 445-482.

Bailey, Dale. *American Nightmares. The Haunted House Formula in American Popular Fiction*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

Bandelli, Daniela. *Femicide, Gender & Violence. Discourses and Counterdiscourses in Italy*. New York: Palgrave, 2017.

Bandettini, Anna. "Violenza sulle donne. La strage delle innocenti." *La Repubblica* (21/11/2007). Ultimo accesso 06/12/2016. http://www.repubblica.it/2007/11/sezioni/cronaca/violenza-donne/violenza-donne/violenza-donne.html.

Bani, Sestilio. *Dell'infedeltà, del divorzio, del femminicidio*. Piombino: La Bancarella, 2016.

Banks Thomas, Jeannie. "Gender and Ghosts." Goldstein, Grider e Thomas 81-110.

Banti, Anna. *Artemisia* (1947). Milano: Rizzoli, 1989.

---. "Romanzo e romanzo storico" (1951). *Opinioni*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

Bard, Patrick. *La frontière*. Parigi: Seuil, 2002.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Parigi: Seuil, 1973.

Bassanese, Fiora. "*Una donna*: Autobiography as Exemplary Text." *Quaderni d'Italianistica* XI, 1 (1990): 41-60.

Bellassai, Sandro. *La mascolinità contemporanea*. Roma: Carocci, 2004.

Bellonci, Maria. *Lucrezia Borgia* (1931). Milano: Mondadori, 1998.

Bellu, Giovanni Maria. "Il giornalismo investigativo e l'etica pubblica." *Problemi dell'informazione* 30.2 (2005): 141-145.

Benedict, Helen. *Virgin or Vamp. How the Press Cover Sex Crimes*. New York e Oxford: Oxford University Press, 1992.

Benini, Stefania. "*Primo amore* di Matteo Garrone: il corpo femminile come campo di battaglia tra *logos* e materia." Bettaglio, Mandolini e Ross 193-2012.

Benjamin, Jessica. *Beyond Doer and Done To. Recognition Theory, Intersubjectivity and the Third*. Londra e New York: Routledge, 2018.

---. *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Pantheon Books, 1988.

Bennett, Alice. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. New York, Pagrave, 2012.

Benwell, Bethan. "Ironic Discourse. Evasive Masculinity in Men's Lifestyle Magazines". *Men and Masculinities* 7.1 (2004): 3-21.

Bergamaschi, Fabio. *Natura morta con delitto*. Bergamo: Lubrina, 2014.

Berger, John. *Ways of Seeing* (1972). Londra: Penguin Books, 2008.

Bergstrom, Janet e Mary Ann Doane. "The Female Spectator: Contexts and Directions." *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 7.2-3 (20-21) (1989): 5-27.

Bernardi, Luigi. *Il male stanco. Alcuni omicidi quotidiani e quello che ci dicono*. Pieve al Toppo: Zona, 2003.

Berns, Nancy. "Degendering the Problem and Gendering the Blame. Political Discourse on Women and Violence." *Gender & Society* 15.2 (2001): 262-281.

---. *Framing the Victim: Domestic Violence, Media, and Social Problem*. New York: Routledge, 2017. E-book.

Berrington, Eileen e Pâivi Honkatukia. "An Evil Monster and a Poor Thing: Female Violence in the Media." *Journal of Scandinavian Studies in Criminology and Crime Prevention* 3.1 (2002): 50-72.

Bertoni, Clotilde. *Letteratura e giornalismo*. Roma: Carocci, 2009.

Bettaglio, Marina. "Contro il silenzio e la violenza mediatica: *Ferite a morte* di Serena Dandini." Bettaglio, Mandolini e Ross 137-158.

Betti, Luisa. "Amnesty International sul femminicidio." *DonnexDiritti* (25/05/2012). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2012/05/25/amnesty-international-sul-femmicidio/

---. "Appello delle giornaliste sul femmicidio." *DonnexDiritti*, (24/01/2012). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2012/01/24/le-giornaliste-fanno-un-appello-alla-stampa-non-uccidete-le-donne-gia-morte/

---. "Brescia: il femmicidio (che non è raptus) diventa strage." *DonnexDiritti* (05/03/2012). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2012/03/05/brescia-il-femmicidio-che-non-e-raptus-diventa-strage/

---. “Confronto pubblico a Roma sul decreto 93 (DL femminicidio V parte).” *DonnexDiritti* (18/09/2013). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2013/09/18/confronto-pubblico-a-roma-sul-decreto-93-dl-femminicidio-v-parte/

---. “Femmicidi: che altro deve succedere?.” *DonnexDiritti* (04/07/2012). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2012/07/04/femmicidi-che-altro-deve-succedere/

---. “Femmicidi: la gelosia è un pretesto.” *DonnexDiritti* (06/03/2012). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2012/03/06/femmicidi-la-gelosia-e-un-pretesto/

---. “#femminicidio: confronto tra istituzioni, direttor* (e me).” *DonnexDiritti* (23/09/2013). Ultimo accesso 03/09/2017. https://donnexdiritti.com/2013/09/23/femminicidio-al-senato-confronto-tra-istituzioni-direttor-e-me/

---. “Femmicidio e femminicidio: anche il dizionario italiano sbaglia.” *Il Manifesto* (27/11/2014). Ultimo accesso 08/12/2016. http://ilmanifesto.info/storia/femminicidio-e-femmicidio-anche-il-dizionario-italiano-sbaglia/

---. “Femminicidio e informazione: se è criminale non è amore.” *DonnexDiritti* (08/12/2014). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2014/12/08/femminicidio-e-informazione-se-e-criminale-non-e-amore/

---. “Femminicidio: il silenzio delle liste.” *DonnexDiritti* (25/01/2013). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2013/01/25/femminicidio-il-silenzio-delle-liste/

---. “#femminicidio in carta: narrazione della violenza sui media.” *DonnexDiritti* (21/06/2013). Ultimo accesso 03/11/2017/. https://donnexdiritti.com/2013/06/21/femminicidio-in-carta-narrazione-della-violenza-sui-media/

---. “Femminicidio: i tribunali aprono al confronto.” *DonnexDiritti* (07/12/2012). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2012/12/07/femminicidio-i-tribunali-aprono-le-porte-al-confronto/

---. “Femminicidio: per un’informazione che superi la rivittimizzazione mediatica.” *M@gma* 12.1 (2014). Ultimo accesso 08/09/2017 http://www.magma.analisiqualitativa.com/1201/articolo_10.htm

---. “300 like a un femminicidio: perché la cattiva comunicazione concorre alla violenza.” *DonnexDiritti* (02/12/2014). Ultimo accesso 03/11/2017. https://donnexdiritti.com/2014/12/02/femminicidio-perche-la-cattiva-comunicazione-concorre-alla-violenza/

Beverley, John. *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2004.

Bezi, Mariangela, Cammarano, Enrica, Ippoliti, Oriana ed Emanuela Romeo. *Stalking e Femminicidio. Il silenzioso intreccio del male*. Roma: Narrativa e Poesia Edizioni, 2015.

Bianda, Enrico. “Inchiesta giornalistica e opinione pubblica. Opacità e narrazione: chi vede chi?.” *Problemi dell’informazione* 31.2 (2006): 197-205.

Billiani, Francesca. “The Italian Gothic and Fantastic: An Inquiry into the Notions of Literary and Cultural Traditions (1869-1997)”. Billiani e Sulis 15-31.

Billiani, Francesca e Gigliola Sulis (a cura di). *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Madison e Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

Binik, Oriana. "Ideali e meritevoli: le donne vittime di femicidio nel dibattito pubblico in Italia. Uno studio sulla trasmissione Quarto Grado." *Studi culturali* 3 (2015): 391-412.

Bloom, Shelah. *Violence Against Women and Girls: A Compendium of Monitoring and Evaluation Indicators*. USAID, IGWG, Measure Evaluation, 2008. Ultimo accesso 06/12/2016. http://www.prb.org/igwg_media/violenceagainstwomen.pdf

Bogaerst, Jo e Nico Carpentier. "The Postmodern Challenge to Journalism. Strategies for Constructing a Trustworthy Identity." *Rethinking Journalism*, a cura di Chris Peter e Marcel Jearon, pp. 60-71.

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcellona: Anagrama, 2004.

Bonfili, Sara. "Edoardo Albinati: Irrealtà o inganno della Realtà?." Rondini 273-289.

Bonomi Romagnoli, Barbara. *Irriverenti e libere. Femminismi del nuovo millennio*. Roma: Editori Internazionali Riuniti, 2014.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* (1961). Chicago e Londra: University of Chicago Press, 1983.

Boscolo Claudia e Stefano Jossa (a cura di). *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*. Roma: Carocci, 2014.

Boscolo, Claudia e Stefano Jossa. "Finzioni metastoriche e sguardi politci dalla narrativa contemporanea". Boscolo e Jossa 15-65.

Bosi, Alessandro e Stefano Manghi (a cura di). *Lo sguardo della vittima. Nuove sfide alla civiltà delle relazioni*. Milano: Franco Angeli, 2009.

Bossi Fedrigotti, Isabella. "Donne uccise, violenza in aumento, ma non chiamatelo più 'Femminicidio'." *Il Corriere della Sera* (30/04/2012). Ultimo accesso 17/01/2017. http://www.corriere.it/cronache/12_aprile_30/non-chiamatelo-piu-femminicidio-isabella-bossi-fedrigotti_326f1d0a-92d0-11e1-96f9-bbc2eef37e85.shtml

Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*. Traduzione di Alessandro Serra. Milano: Feltrinelli, 2014.

Boyle, Karen. *Media and Violence*. Londra, Thousand Oaks, Nuova Dehli: Sage, 2005.

---. "What's in a name? Theorizing the inter-relationships of gender and violence." *University of Stirling*. Ultimo accesso 17/10/2017. https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/25787/1/What-s%20in%20a%20name%20-%20CLEAN%20edit.pdf

Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. New York: Routledge, 1991.

Bridges, Ana J., Wosnitzer, Robert, Scharrer, Erica, Sun, Chyng e Rachael Liberman. "Aggression and Sexual Behavior in Best-Selling Pornography Videos: A Content Analysis Update." *Violence Against Women* 16. 10 (2010): 1065-1085.

Brison, Susan. "Trauma Narratives and the Remaking of Self." *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, a cura di Mieke Bale, Jonathan V. Crewe e Leo Spitzer. Hanover e Londra: University Press of New England, 1999, pp. 39-54.

Brooke, Gabriella. "Sicialian Philomelas: Marianna Ucrìa and the Muted Women of her Time." *Italian Culture* 13.1 (1995): 201-211.

Brownmiller, Susan. *Against Our Will. Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Books, 1975.

---. *In Our Time: Memoir of a Revolution*. E-pub. Delta, 1999.

Bruzzone, Anna Maria e Rachele Farina. *La Resistenza taciuta: dodici vite di partigiane piemontesi* (1976). Torino: Bollati e Boringhieri, 2016.

Bryce, Judith. "The Perfect Crime? Paternal Perpetrators in Dacia Maraini's *Voci*." *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*, a cura di Anne Mullen e Emer O'Beirne. Amsterdam e Atlanta: Rodopi, 200, pp. 207-227.

Bufalino, Gesualdo. *L'uomo invaso*. Milano: Bonpiani, 1986.

Bullock, Cathy Ferrand e Jason Cubert. "Coverage of Domestic Violence Fatalities by Newspapers in Washington State." *Journal of Interpersonal Violence* 17.5 (2002): 475-499.

Buonanno, Milly. *Faction. Realtà e finzione nel giornalismo degli anni Novanta*. Napoli: Liguori, 1999.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York e Londra: Routledge, 1999.

---. *Undoing Gender*. New York e Londra: Routledge, 2004.

Buzzati, Dino. *Poema a fumetti* (1987). Milano: Mondadori, 2017.

Cahill, Ann J. *Rethinking Rape*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Calvino, Italo. *La memoria del mondo e altre cosmicomiche* (1968). Torino: Einaudi, 1997.

Cameron, Deborah ed Elizabeth Frazer. *The Lust to Kill: Feminist Investigation of Sexual Murder*. Cambridge: Polity Press, 1987.

Campbell, Jacquelyn C., Glass, Nancy, Sharps, Phyllis W., Laughon, Kathryn e Tina Bloom. "Intimate Partner Homicide. Review and Implications of Research and Policy." *Trauma, Violence & Abuse* 8.3 (2017): 246-269.

Cannon, Joann. "Artemisia and the Life Story of the Exceptional Woman." *Forum Italicum* 28.2 (1994): 322-341.

---. *The Novel as Investigation. Leonardo Sciascia, Dacia Maraini and Antonio Tabucchi*. Toronto, Buffalo, Londra: University of Toronto Press, 2006.

---. "Rewriting the Female Destiny: Dacia Maraini's *La lunga vita di Marianna Ucrìa*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 49.2 (1995): 136-146.

Cantone, Raffaele. "Prefazione." Covella 7-9.

Cappelli, Rory. "Roma, gli ultimi istanti di Sara: la fuga, la disperata richiesta d'aiuto. Poi bruciata viva." *La Repubblica* (30/05/2016). Ultimo accesso 30/08/2017. http://roma.repubblica.it/cronaca/2016/05/30/news/roma_gli_ultimi_istanti_di_sara-140934149/

Cappelli, Rory e Giuseppe Scarpa. "Vincenzo in carcere: ho paura, il piano covato per sette giorni." *La Repubbica* (01/06/2016). Ultimo accesso 29/08/2017. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/06/01/vincenzo-in-carcere-ho-paura-il-piano-covato-per-sette-giorni20.html

Carey-Webb, Allen e Stephen Benz (a cura di). *Teaching and Testimony: Rigoberta Menchú and the North American Classroom*. Albany: State University of New York, 1996.

Carlotto, Massimo e Marco Videtta. *Luz. Solo per amore*. Torino: Einaudi, 2013.

---. *Sara. Il prezzo della verità.* Torino: Einaudi, 2013.

---. *Le vendicatrici. Eva*. Torino: Einaudi, 2013.

---. *Le vendicatrici. Ksenia*. Torino: Einaudi, 2013.

Carlson, Catherine. "Desensitization of Infantilization." *Journal of Undergraduate Research* 13 (2010): 1-23.

Carofiglio, Gianrico. *Ad occhi chiusi* (2003). Palermo: Sellerio, 2014.

Carollo, Francesca. *Le amiche che non ho più. Lucia, Federica, Roberta*. Napoli: Tullio Pironti, 2016.

Carratello, Mattia. "Note sulla difesa dei generi letterari." Mondello (a cura di), *Roma Noir 2010* 65-72.

Carroll, Noël. "The Paradox of Suspense." *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, a cura di Peter Vorderer, Hans J. Wulff e Mark Friedrichsen. Londra: Routledge, 1996, pp. 71-91.

---. *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*. New York e Londra: Routledge, 1990.

"Catania, lei lo vuole lasciare lui la uccide assieme a suo nonno." *Il Messaggero* 28 dic. 2011: 12.

Castells, Manuel. *Galassia Internet*. Trad. Stefano Viviani. Milano: Feltrinelli, 2007.

Cavarero, Adriana. *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Verona: Ombre Corte, 2009 (I edizione 1990).

Cavina, Marco. *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*. Roma-Bari: Laterza, 2011.

Cazzato, Luigi. *Generi, recupero, dissoluzione. L'uso del giallo e della fantascienza nella narrative contemporanea*. Fasano: Schena Editore, 1999.

Cealey Harrison. "The Shadow and the Substance. The Sex/Gender Debate." In Kathy Davis, Mary Evans e Judith Lorber (a cura di), *Handbook of Gender and*

Women's Studies. Londra, Thousand Oaks e Nuova Delhi: Sage, 2006, pp. 35-52.

Celotti, Gegia. "Femminicidio, le parole giuste. Il decalogo dell'Ordine dei Giornalisti." *La 27esima Ora* (16/12/2016). Ultimo accesso 27/09/2017. http://27esimaora.corriere.it/16_dicembre_22/femminicidio-ordine-giornalisti-decalogo-3b0ea746-c84f-11e6-b72f-beb391d55ecd.shtml

Cerrino, Mariangela. "Fiori di biancospino." Altomare e Pietrafesa 23-36.

Ceserani, Remo. "Le radici storiche di un modo narrativo." *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti ed Emanuela Scarano. Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pp. 7-36.

---. "The Boundaries of the Fantastic." Billiani e Sulis 37-45.

Chancer, Lynn S. *Reconcilable Differences. Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism*. Berkeley, Los Angeles e Oxford: University of California Press, 1998.

Chemotti, Saveria. "Il corpo come voce di sé: sussurri e grida in *Una donna* di Sibilla Aleramo." *Studi novecenteschi* 30.65 (2003): 43-61.

Chiti, Eleonora, Farnetti, Monica e Uta Treder (a cura di). *La perturbante: Das Unheimliche nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi, 2003.

Christie, Nils. "The Ideal Victim." *From Crime Policy to Victim Policy. Reorienting the Justice System*, a cura di Ezzat A. Fattaj. New York: Palgrave, 1986, pp. 17-30.

Ciociola, Pino. "Sara, bruciata viva dal suo ex fidanzato." *Avvenire*. 31 mag 2016: 11.

Ciccone, Stefano. *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2009.

---. “Radicalità e complessità nella questione della violenza contro le donne.” *Lasciatele vivere. Voci sulla violenza contro le donne*, a cura di Valeria Babini. Bologna: Pendragon, 2017, pp. 185-194.

Cigarini, Lia. *La politica del desiderio*. A cura di Luisa Muraro e Liliana Rampello. Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1995.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse* (1975). Parigi: Galilée, 2010.

Cohen, Elizabeth S. “The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History.” *The Sixteenth Century Journal* 31, 1 (2000): 47-75.

Collettivo Femminista. “La violenza dell’uomo sulla donna è di per sé un fatto politico.” *Sottosopra. Esperienze dei gruppi femministi in Italia. 1976*. Milano, ebook reperibile su *women.it*, 2014, pp. 109-111.

Connell, Raewyn W. *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale.* Trad. David Mezzacapa. Milano: Feltrinelli, 1995.

---. *Masculinities* (1988). Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

Corbi, Maria. “La denuncia mancata di Sara, bruciata viva dall’ex. Alle amiche diceva: ‘È geloso, gli passerà’.” *La Stampa* (31/05/2016). Ultimo accesso 09/09/2017. http://www.lastampa.it/2016/05/31/italia/cronache/la-denuncia-mancata-di-sara-bruciata-viva-dallex-alle-amiche-diceva-geloso-gli-passer-Tq5A10csxRjj7VZcDx4Z5J/pagina.html

Corbi, Maria e Antonio Pitoni. “Non l’aveva più chiamata sicuro che lo cercasse lei.” *La Stampa*. 1 giu. 2016: 15.

Corbi, Maria e Antonio Pitoni. “L’ultima settimana di Sara prima dell’orrore. Era sollevata, pensava che Vincenzo l’avesse dimenticata.” *La Stampa* (01/06/2016). Ultimo accesso 14/09/2017.

http://www.lastampa.it/2016/06/01/italia/cronache/lultima-settimana-di-sara-prima-dellorrore-era-sollevata-pensava-che-vincenzo-lavesse-dimenticata-I1VIz3VHQmMSp0KY0AHatN/pagina.html

---. "'Sara uccisa senza premeditazione' Strangolata prima di essere bruciata." *La Stampa* (03/06/2016). Ultimo accesso 08/09/2017. http://www.lastampa.it/2016/06/03/italia/cronache/sara-uccisa-senza-premeditazione-strangolata-prima-di-essere-bruciata-XvnktbL2eEGnikaf0qoQzL/pagina.html

Corona, Ignacio. "Over the Dead Bodies. Reading the Newspapers on Gender Violence." Corona e Domínguez-Ruvalcaba 104-127.

Corona, Ignacio e Héctor Domínguez-Ruvalcaba (a cura di). *Gender Violence at the U.S. – Mexico Border. Media Representation and Public Response,* a cura di Héctor Domínguez-Ruvalcaba e Ignacio Corona. Tucson: University of Arizona Press, 2010.

Corn, Emanuele. *Il femminicidio come fattispecie penale. Storia, comparazione, prospettive*. Napoli: Editoriale scientifica, 2017.

Corradi, Consuelo. *Il nemico intimo. Una lettura sociologica dei casi di Novi Ligure e Cogne*. Roma: Meltemi, 2006.

Corradi, Consuelo, Marcuello-Sevós, Chaime, Boira, Santiago e Shalva Weil. "Theories of Femicide and their Significance for Social Research." *Current Sociology. Special Issue on Femicide* (2016): 1-21.

Cortellessa, Andrea. "*La scuola cattolica* cova il delitto del Circeo." *La Stampa*. Ultimo accesso 17/05/2018. http://www.lastampa.it/2016/03/19/cultura/la-scuola-cattolica-cova-il-delitto-del-circeo-a2c4QMJetW9OWOGOhROQRJ/pagina.html

Coulson, Candace. *Exploring the Canadian Feminist Blogosphere*. Vancouver: Simon Fraser University and WAM! Vancouver, 2012.

Covella, Giuliana. *Fiore… come me. Storie di dieci vite spezzate*. Napoli: Spazio Creativo Edizioni, 2015.

CNOG e FNSI. "Carta dei doveri del giornalista". *FNSI*. Ultimo accesso 01/10/2018. https://www.fnsi.it/upload/9b/9bf31c7ff062936a96d3c8bd1f8f2ff3/244248f7f9211db2c6faf72229ddd0e4.pdf

Craig, Seobhan. "Translation and Treachery: Historiography and the Betrayal of Meaning in Anna Banti's *Artemisia.*" *Italica* 87.4 (2010): 602-618.

Creazzo, Giuditta (a cura di). *I Centri antiviolenza fra politica, competenze e pratiche d'intervento*. Cagli: Settenove, 2016.

---. "La costruzione sociale della violenza contro le donne in Italia." *Studi sulla questione criminale* 2 (2008): 15-42.

Creed, Barbara. "Kristeva, Femininity, Abjection." *The Horror Reader*, a cura di Ken Gelder. Londra e New York: Routledge, 2000, pp. 64-70.

Crenshaw, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women." *Stanford Law Review* 43 (1991): 1241-1299.

Creswell, John W. *Research Design. Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks: Sage, 2014. E-book.

Croghan, Rosaleen e Dorothy Miell. "Blaming Our Mothers, Blaming Ourselves: Women's Account of Childhood Abuse and Disruption." *Feminism & Psychology* 5.1 (1995): 31-46.

Cucklanz, Lisa. *Rape on Prime Time: Television, Masculinity and Sexual Violence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

Cutrufelli, Maria Rosa. *La briganta* (1990). Milano: Sperling e Kupfer, 2005.

Dabbs, James M. Jr., Frady, Robert L., Carr, Timothy S. e N. F. Besh. "Saliva Testosterone and Criminal Violence in Young Adult Prison Inmates." *Psychosomatic Medicine* 49 (1987): 174-182.

D'Albergo, Lorenzo. "Edoardo Paraninfi: 'Ho sbagliato, dovevo aiutarla, lei urlava e io non ci dormo più'." *La Repubblica* (01/06/2016). Ultimo accesso 02/09/2017. http://www.repubblica.it/cronaca/2016/06/01/news/edoardo_paraninfi_ho_sbagliato_dovevo_aiutarla_lei_urlava_e_io_non_ci_dormo_piu_-141078622/

---. "Litigi, sms, pedinamenti. L'ossessione di Vincenzo 'Sono diventato un mostro'." *La Repubblica* (31/05/2016). Ultimo accesso 06/09/2017. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/05/31/litigi-sms-pedinamenti-lossessione-di-vincenzo-mostro02.html

Dal Lago, Alessandro. *Eroi di carta: il caso Gomorra e altre epopee*. Roma: Manifestolibri, 2010.

Davis, Colin. "État Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms." *French Studies* 59.3 (2005): 373-379.

Dawson, Myrna e Rosemary Gartner. "Differences in the Characteristics of Intimate Femicides: The Role of Relationship State and Relationship Status." *Homicide Studies* 2 (1998): 378-399.

De Cicco, Lorenzo. "Le sue passioni: studio e danza. 'Era un angelo, diteci la verità'." *Il Messaggero*. 30 magg. 2016: 13.

Degender Communia (a cura di). *Ni una menos. Dichiariamo guerra alla violenza di genere*. Roma: Edizioni Alegre, 2016.

De Giovanni, Neria. "La sfinge cantatrice – realtà come specchio nella narrativa femminile italiana post-neorealismo." *Romance Languages Annual* 1 (1989).

De Lauretis, Teresa. "Figures of Resistence." *Figures of Resistence. Essays in Feminist Theory*, a cura di Patricia White. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2007, pp. 235-260.

---. "Upping the Anti [*sic*] in Feminist Theory." *Conflicts in Feminism*, a cura di Marianne Hirsch e Evelyn Fox Keller. New York: Routledge, 1990, pp. 255-270.

---. "The Violence of Rhetoric." *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington e Indeanapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 31-50.

Della Coletta, Cristina. "Fiction and Women's History: Elsa Morante's *La Storia*." *Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996, pp. 117-151.

Dell'Agnese, Elena ed Elisabetta Ruspini. *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*. Torino: Utet, 2007.

Della Valle, Valeria. "Femminicidio." *Treccani*. Ultimo accesso 17/01/2017. http://www.treccani.it/webtv/videos/pdnm_della_valle_femminicidio.html

Del Rosario Moreno, Iani. *Theatre of the Borderlands: Conflict, Violence, and Healing*. Lenham, Maryland: Lexington Books, 2015.

De Luca, Davide. "I veri numeri sul femmincidio." *Il Post* (20/05/2013). Ultimo accesso 09/09/2017. http://www.ilpost.it/davidedeluca/2013/05/20/i-veri-numeri-sul-femminicidio/

Demaria, Marika. *La scelta di Lea. La ribellione di una donna della 'ndrangheta*. Milano: Melampo, 2013.

De Matteis, Vittoria M. *Donne in cronaca. Proposte concrete da 10 uomini su come sensibilizzare il loro genere al problema sociale del femminicidio*. Trevignano Romano: Tempesta Editore, 2013.

Dentico, Nicoletta. "Femminicidio – il colpo di coda di un patriarcato insicuro." *Tamtam* (09/07/2013). Ultimo accesso 12/08/2018. http://tamtam.rocca.cittadella.org/wp-content/uploads/2013/07/14-13-Dentico-patriarcato-insicuro.pdf

De Pietri, Riccardo. *Il dramma dell'uomo esiliato. Perché un uomo rifiutato uccide la donna che lo rifiuta?*. DPR Libri, 2014.

De Risi, Marco e Paola Vuolo. "Roma, 22enne uccisa e data alle fiamme. Il suo ex fidanzato indagato per il delitto." *Il Messaggero*. 30 magg. 2016: 13.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993). Parigi: Galilée, 2006.

De Rogatis, Tiziana. "Metamorphosis and Rebirth: Greek Mythology and Initiation Rites in Elena Ferrante's *Troubling Love.*" Russo Bullaro e Love 185-206.

D'Errico, Matilde. *L'amore criminale*. Torino: Einaudi, 2014.

De Santi, Chiara. "Between Novel Biography and Autobiography: The Mother-Daughter Relationship in Anna Banti's *Artemisia.*" Raluco Larco e Cecchini 31-53.

Diaz, Rossella e Luciano Garofalo. *I labirinti del male. Femminicidio, stalking e violenza sulle donne: che cosa sono, come difendersi*. Formigine: Infinito Edizioni, 2013.

Di Bari, Bruno. *Macchiata di sangue. Storia, riflessione e analisi sul femminicidio*. DB3 Italia, 2013.

Di Ciolla, Nicoletta. *Uncertain Justice. Crimes and Retribution in Contemporary Italian Crime Fiction*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2010.

Di Cori, Paola. "Dalla storia delle donne a una storia di genere." *Rivista di storia contemporanea* 16.4 (1987): 548-559.

Di Corrado, Valeria e Silvia Mancinelli. "Urlava. Moto e auto non si sono fermate." *Il Tempo*. 31 magg. 2016: 2.

Di Gregorio, Luciano. *L'ho uccisa io. Psicologia della violenza maschile e analisi del femminicidio*. Siena: Primamedia 2014.

Di Tullio D'Elisiis, Antonio. *Il nuovo reato di femminicidio*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 2014.

Dobash, Emerson R. e Russell Dobash. *Violence Against Wives. A Case Against the Patriarchy*. New York: The Free Press, 1979.

Dobash, Emerson R., Dobash, Russell, Cavanagh, Kate e Ruth Lewis. "Not an Ordinary Killer – Just an Ordinary Guy. When Men Murder an Intimate Woman Partner." *Violence Against Women* 10.6 (2004): 577-605.

Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. "Death of the Screen: Imagining Violence in Border Media." Corona e Domínguez-Ruvalcaba 60-78.

Donaldi, Paola. "I crimini contro le donne e la legge sul femminicidio." *Sociologia del diritto* 1 (2015): 103-119.

Donato, Sabina. *La letteratura pulp in Italia*. Venosa: Osanna Edizioni, 2009.

Donnarumma, Raffaele. "Angosce di derealizzazione. *Fiction* e *non-fiction* nella narrativa italiana di oggi." *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e*

prospettive nella narrativa italiana contemporanea, a cura di Hanna Serkowska. Massa: Transeuropa 2011, pp. 23-50.

---. "Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno." *Allegoria* 64 (2011): 15-50.

Donnarumma, Raffaele, Policastro, Gilda e Giovanna Taviani, a cura di. "Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno." *Allegoria* 57 (2008).

Donoso Acaya, Ángeles. "Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño." *Rivista Hispánica Moderna* 62.2 (2009): 125-142.

Douglas, Heather e Tamara Walsh. "Mothers, Domestic Violence, and Child Protection." *Violence Against Women* 16.5 (2010): 489-508.

Driver, Alice. *More or Less Dead. Feminicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 2015.

Doubrovsky, Serge. *Fils* (1977). Parigi: Gallimard, 2001.

"Le due auto affiancate e l'uomo che scende. Il killer ripreso in un video." *La Repubblica*. 30 maggio 2016: 17.

Dunant, Sarah. "Body Language: A Study of Death and Gender in Crime Fiction." *The Art of Detective Fiction*, a cura di Warren Chernaik, Marin Swales e Robert Vilain. New York: Palgrave, 2000, pp. 10-20.

Durante, Francesco. "Se il delitto d'onore è duro a morire." *Il Mattino*. 2 giu. 2016: 47.

Dworkin, Andrea. *Intercourse* (1987). New York: Basic Books, 2006.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.

---. *Opera aperta* (1962). Milano: Bompiani, 1997.

Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani, 2015.

Eretica. "Quel che è femminicidio." *Abbatto i muri* (07/01/2013). Ultimo accesso 11/11/2017. https://abbattoimuri.wordpress.com/2013/01/07/quel-che-e-femminicidio/

Errante, Valentina. "Sara fu minacciata dall'ex: 'Te la farò pagare'." *Il Mattino*. 4 giu. 2016: 7.

EURES. *Il femminicidio in Italia nell'ultimo decennio. Dimensioni, caratteristiche e profili di rischio*. Roma: 2012.

---. *L'omicidio volontario in Italia. Rapporto Eures 2013. Sintesi*. Roma: 2013.

---. *Secondo Rapporto sul femminicidio in Italia. Caratteristiche e tendenze del 2013*. Roma: 2014.

---. *III Rapporto su caratteristiche, dinamiche e profili di rischio del femminicidio in Italia*. Roma: 2015.

Evangelisti, Valerio. *Alla periferia di Alphaville*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 2001.

---. *Distruggere Alphaville*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 2006.

---. "'Ed altri'…: Il caso Alda Teodorani." *Carmilla* (11/05/2003). Ultimo accesso 07/08/2018. https://www.carmillaonline.com/2003/05/11/ed-altri-il-caso-alda-teodorani/

"L'ex di Sara l'aveva aggredita sette giorni prima." *Il Giornale*. 4 giu. 2016: 14.

Faludi, Susan. *Backlash. The Undeclared War Against American Women* (1991). New York: Three Rivers Press, 2006.

Faqir, Fadia. "Intrafamily Violence in Femicide of Honor. The Case of Jordan." *Third World Quarterly* 22 (2001): 65-82.

Farnetti, Monica. "Anxiety-free: Rereadings of the Freudian 'Uncanny'". Billiani e Sulis 46-56.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Londra: Hutchinson Radius, 1989.

"Femminicidi: come ne parlano i media, cosa ne pensano gli uomini." *Noino* (09/06/2016). Ultimo accesso 30/10/2017. http://www.noino.org/blog-post.php?id=9054&c=7713&title=Femminicidi:%20come%20ne%20parlano%20i%20media,%20cosa%20ne%20pensano%20gli%20uomini

Femminicidio. *Leggendaria* 117 (2016).

Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma; e/o, 1992.

Ferrara, Antonio. *Mia*. Cagli: Settenove, 2015.

Ferrero Camoletto, Raffaella. "Ridere e parlare di sesso: una costruzione plural delle maschilità eterosessuali". *Salute e società* 2 (2013): 59-76.

Ferri, Sandro. "Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo di Sandro Ferri (editore e/o)". *Massimocarlotto*. Ultimo accesso 24/06/2018. http://lnx.ondeweb.net/carlotto/index.php?artID=27&catID=42

Fiano, Fulvio. "'L'ha assassinata con crudeltà dopo averla perseguitata'." *Il Corriere della Sera*. 2 giu. 2016: 13.

Fincato, Lorenzo. "Anche l'indifferenza ha ucciso Sara." *Il Giornale*. 2 giu. 2016: 16.

Fiorucci, Alvaro. *Il cacciatore di bambini. Biografia non autorizzata del mostro di Foligno*. Perugia: Morlacchi, 2008.

---. *48 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze*. Perugia: Morlacchi, 2012.

---. *Il sangue delle donne. Cronache di femminicidi in Umbria*. Perugia: Morlacchi, 2014.

Flood, Michael. "Men, Sex, and Homosociality. How Bonds between Men Shape Their Sexual Relations with Women". *Men and Masculinities* 10.3 (2008): 339-359.

Foltyn, Jacques Lynn. "Corpse Chic: Dead Models and Living Corpses in Fashion Photography." *Fashion Forward*, a cura di Aliss de Witt-Paul e Mira Crouch. Freeland: Inter-Disciplinary Press, 2011, pp. 379-391.

Forni, Piera. *Sibilla e Rina: l'Aleramo tra giornalismo e letteratura*. Scandicci: Centro Editoriale Toscano, 2005.

Forter, Gregory. *Murdering Masculinities. Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*. New York e Londra: New York University Press, 2000.

Forti-Lewis, Angelica. "Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo." *Italica* 71.3 (1994): 325-336.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours. Leçon inauguerale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971, pp. 4-5.

Foucault, Michele e David Cooper. "Dialogue sur l'enfermement et la répression psychiatrique." *La folie encerclée*, *Cahiers trimestrels du Collectif CHANGE*, 32-33 (1997): 76-110.

Franke, Katherine M. "What's Wrong with Sexual Harassment?" *Stanford Law Review* 29.4 (1997): 691-772.

Frau, Ombretta e Juliet Guzzetta. "'Il blog è mio e lo gestisco io': Dominio di genere nel *web* italiano." g*ender/sexuality/italy* 2 (2015): 75-90. Ultimo accesso 11/11/2017. http://www.gendersexualityitaly.com/il-blog-e-mio-e-lo-gestisco-io-dominio-di-genere-nel-web-italiano/

Freud, Sigmund. *Il perturbante* (1919). Trad. Silvano Daniele. Milano: Theoria, 1993.

Frye, Northrope. "Myth, Fiction, and Displacement." *Dedalus* 90.3, "Evolution and Man's Progress" (1961): 587-605.

Gabrielli, Rossana. *Femminicidio*. Elemento 115, 2016. E-book.

Gaiaschi, Camilla. "Cambiare il giornalismo in ottica di genere: il contributo di Gi.U.Li.A tra istituzioni e movimenti." Bettaglio, Mandolini e Ross 237-248.

Galán Benítez, Carmen. *Tierra marchita* (2002). Amazon Mexico Services. E-book.

Gallagher, Margaret. *Unequal Opportunities. The Case of Women and the Media*. Paris: Unesco, 1981.

Gallucci, Carole C. "The Body and the Letter: Sibilla Aleramo in the Interwar Years." *Forum Italicum* 33.2 (1999): 363-391.

Gamberi, Cristina. "L'alfabeto della violenza. Lo spettacolo Doppio Taglio e la rappresentazione del femminicidio nei media italiani." *gender/sexuality/italy* 2 (2015). Ultimo accesso 11/11/2017. http://www.gendersexualityitaly.com/lalfabeto-della-violenza-doppio-taglio/

Garbagnoli, Sara e Massimo Prearo. *La croisade "anti-genre'. Du Vatican aux manifs pour tous*. Parigi: Textuel, 2017.

Garlaschelli, Barbara e Nicoletta Vallorani (a cura di). *Alle signore piace il nero*. Milano: Sperling e Kupfer, 2009.

Garofano, Luciano, Canz, Andrea e Luigi Levita. *Femminicidio. Commento organisco al D.L. 14 agosto 2013, n. 93, convertito dalla L. 15 ottobre 2013, n. 119, in materia di sicurezza e di contrasto alla violenza di genere*. Roma: Dike giuridica, 2013.

Gaspar de Alba, Alicia. *Desert Blood: The Juárez Murders*. Heuston: Arte Publico Press, 2005.

Gasperina Geroni, Riccardo. "Gli anni Settanta tra violenza di genere e decostruzione del maschile: La scuola cattolica di Edoardo Albinati." *The Italianist* 38.1 (2018): 108-125.

---. "*La scuola cattolica*: Il thinking slow e l'arte del ragionare. Una conversazione con Edoardo Albinati." *The Italianist* 38.1 (2018): 126-133.

Gauthier, Deann K. e William B. Bankston. "'Who Kills Whom' Revisited. A Sociological Study of Variation in the Sex Ratio of Spouse Killings." *Homicide Studies* 8.2 (2004): 96-122.

Gazoia, Alessandro. *Senza filtro. Chi controlla l'informazione*. Roma: Minimum Fax, 2016.

"Geloso, ammazza la fidanzata e il nonno." *Il Mattino*. 28 dic. 2011: 10.

Genette, Gérard. *Figures III.* Parigi: Seuil, 1972.

Giaonola, Elio. *Psicanalisi e interpretazione letteraria*. Milano: Itaca, 2005.

Giglioli, Daniele. *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet, 2013.

Gilbert, Sandra e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). New Haven: Yale University Press, 2000.

Gillespie, Kirkland Lane, Richards, Tara N., Givens, Eugena M. e Dwayne M. Smith. "Framing Deadly Domestic Violence: Why the Media Spin Matters in Newspaper Coverage of Femicide." *Violence Against Women* 19.2 (2013): 222-245.

Giomi, Elisa. "Il femminicidio nelle relazioni intime: analisi quantitativa del fenomeno e della sua rappresentazione nei TG italiani." *Uomini contro le donne? Le radici della violenza maschile*, a cura di Sveva Magaraggia e Daniela Cherubini. Torino: UTET, 2013, pp. 131-151.

---. "Neppure con un fiore? La violenza sulle donne nei media italiani." *Il Mulino* 6 (2010): 1001-1009.

---. "Tag femminicidio. La violenza letale contro le donne nella stampa italiana." *Problemi dell'informazione* 3 (2015): 549-574.

Giomi, Elisa e Sveva Magaraggia. *Relazioni brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*. Bologna: Il Mulino, 2017.

Giorgio, Adalgisa. "The Passion of the Mother." *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, a cura di Adalgisa Giorgio. New York e Oxford: Berghahn Books, 2002, pp. 129-154.

Giuffrida, Michela. "L'ultima lite, poi uccide l'ex e suo nonno." *La Repubblica* (28/12/2011). Ultimo accesso 14/09/2017. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/28/ultima-lite-poi-uccide-ex.html?ref=search

---. "Stefania, uccisa con otto coltellate." *La Repubblica* (30/12/2011). Ultimo accesso 29/08/2017. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/30/stefania-uccisa-con-otto-coltellate.html?ref=search

Giuliaglobalist. Ultimo accesso 12/09/2017. http://giulia.globalist.it/

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." *Giuristidemocratici* (2006). Ultimo accesso 07/12/2016 http://files.giuristidemocratici.it/giuristi/Zfiles/20061005165857.pdf

Gius, Chiara e Pina Lalli. "'I Loved Her So Much, but I Killed Her'. Romantic Love as a Representational Frame for Intimate Partner Femicide in Three Italian Newspapers." *ESSACCHESS. Journal of Communication Studies* 7.2 (2014): 53-75.

Glick, Peter e Susan T. Fiske. "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism." *Journal of Personality and Social Psychology* 70.3 (1996): 491-512.

Goldner, Virginia, Penn, Peggy, Scheinberg, Marcia e Gillian Walker. "Violence and Love. Gender Paradoxes in Volatile Attachments." *Family Process* 29 (1990): 343-364.

Goldstein, Diane E., Grider, Sylvia Ann e Jeannie Banks Thomas (a cura di). *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore.* Logan: Utah University Press, 2000.

González Rodríguez, Sergio. *El artista adolescente que confundia el mundo con un cómic*. Barcellona: Random House Mondadori, 2013.

---. *Los bajos fondos, el antro, la bohemia, y el café* (1988). Ciudad Cuauthemóc: Cal y arena, 1990.

---. *El centauro en el paisaje*. Barcellona: Anagrama, 1992.

---. *De sangre y de sol*. Madrid: Sexto Piso, 2006.

---. *El hombre sin cabeza*. Barcellona: Anagrama, 2009.

---. *Huesos en el desierto*. Barcellona: Angrama, 2005.

---. *La pandilla cósmica*. Barcellona: Plaza Jenés, 2005.

---. *El triángulo imperfecto*. Città del Messico: Ediciones Era, 2002.

Gragnani, Cristina. "Un io titanico per un''umile verità': ideologia e disegno letterrio in *Avanti il divorzio* di Anna Franchi." *Sottoboschi letterari: sei case studies fra Otto e Novecento*, a cura di Ombretta Frau e Cristina Garagnani. Firenze: Firenze University Press, 2011. 85-113.

Graldi, Paolo. "Chiusi nella paura non sappiamo più soccorrere gli altri." *Il Messaggero*. 31 magg. 2016: 20.

---. "Lei, noi e un buio che non ha occhi." *Il Messaggero*. 31 magg 2016: 20.

Grider, Sylvia Ann. "Haunted Houses." Goldstein, Grider e Banks Thomas 143-170.

Grimaldi, Laura. *Il cappio al collo.* Casale Monferrato: Sonda, 1991.

---. *Faccia un bel respiro*. Milano: Mondadori, 2012.

---. *Monsiour e Bovary*. Milano: Leonardo, 1991.

---. *Perfide storie di famiglia*. Milano: Marco Tropea Editore, 1996.

---. *Profumo di casa*. Parma: Pratiche Editore, 1997.

Guarnieri, Marisa e Giuditta Creazzo. "La storia dei centri antiviolenza in Europa e in Italia: intrecci di biografie individuali e collettive." Creazzo, *Ri-guardarsi* 49-63.

Guerisoli, Francesca. *Ni una más. Arte e attivismo contro il femminicidio*. Milano: Postmedia, 2016.

Guerricchio, Rita. "Vite vere e immaginarie di Anna Banti." Biagini 71-86.

Gugelberger, Georg e Michael Kearney. "Vocies for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America." *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 3-14.

Haakman, Janice. "The Seventh Veil. Feminism, Recovered Memory, and the Politics of the Unconscious." Memory. Histories, Theories, Debates, a cura di

Susan Radstone e Bill Schwarz. New York: Fordham University Press, 2010, pp. 428-441.

Hall, Stuart. "The West and the Rest." *Formations of Modernity*, a cura di Stuart Hall e Bram Gieben. Cambridge e Oxford: Polity Press, 1992.

---. "The Work of Representation." *Representation*, a cura di Stuart Hall. Londra, Thousand Oaks, Nuova Delhi: Sage, 1997, pp. 13-74.

Heller, Deborah. "History, Art, and Fiction in Anna Banti's *Artemisia*." *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renassance*, a cura di Santo L. Aricò. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 45-60.

Hamilton, Carrie. "Feminist Testimony in the Internet Age: Sex Work, Blogging and the Politics of Witnessing." *Journal of Romance Studies* 9, 3 (2009): 86-101.

Hanafin, Patrick. "An Ethics for Dead Voices: Law and the Politics of Sexual Difference in Dacia Maraini's *Isolina*." *Law and Humanities* 4.2 (2010): 195-209.

Harissis, Haralampos V. "Aristaeus, Eurydice and the Ox-Born Bee. An Ancient Educational Beekeeping Myth." *Apiculture in the Prehistoric Aegean. Minian and Mycenaean Symbols Revisited*, a cura di Haralampos V. Harissis e Anastatios V. Harissis. BAR International Series, 2009, pp. 13-27.

Harmes, Roberta A. e Diana E. H. Russell (a cura di). *Femicide in a Global Perspective*. New York: Teachers College Press, 2001.

Harne, Lynne e Jill Radford. *Tackling Domestic Violence. Theories, Policies and Practices*. Maidenhead: Open University Press, 2008.

Harrison, Ben. "Introduction" to *True Crime Narratives. An Annotated Bibliography*. Londra: The Scarecrow Press, 1997, pp. xv-xli.

Hearn, Jeff. *The Violences of Men. How Men Talk About and How Agencies Respond to Men's Violence Against Women*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1998.

Hellmann, John. *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Urbana, Chicago e Londra: University of Illinois Press, 1981.

Herman, Judith. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1997.

Hilfer, Tony. *The Crime Novel: A Deviant Genre*. Austin: University of Texas Press, 1990.

Horsley, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Hunt, Leon. "A (Sadistic) Night at the 'Opera'. Notes on the Italian Horror Film." *The Velvet Light Trap* 30 (1992): 65-75.

Iacona, Riccardo. *Il sangue delle donne*. Milano: Chiarelettere, 2012.

"Ifj raccomandazioni su informazione e violenza." *Giulia Globalist* (07/05/2012). Ultimo accesso 27/09/2017. http://giulia.globalist.it/documenti/articolo/2003778/ifj-raccomandazioni-su-informazione-e-violenza.html

Il corpo del delitto. Inserto speciale de *Il Manifesto*. 23 novembre 2016.

"Intervista a Edoardo Albinati." *Youtube* (24/10/2016). Ultimo accesso 16/05/2018. https://www.youtube.com/watch?v=WoM6m6dtNBw

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Parigi: Minuit, 1977.

---. *Speculum. De l'Autre Femme*. Parigi: Minuit, 1974.

Iser, Wolfgang. “The Reading Process: A Phenomenological Approach.” *New Literary History* 3.2 (1972): 279-299.

Istat. *Produzione e lettura di libri in Italia. Anno 2016*. 27 dicembre 2017.

---. *La violenza contro le donne dentro e fuori la famiglia. Anno 2014*. 5 giugno 2015.

Izzo, Mirella. *Donnicidio. Diagnosi del femminicidio secondo una donna nata maschio*. Golena Edizioni, 2015.

Jackson, Debra e Judy Mannix. “Giving Voice to the Burden of Blame: A Feminist Study of Mothers Experiences of Mother Blaming.” *International Journal of Nursing Practice* 10.4 (2004): 150-158.

Jacobs, Susan. “In Search of the Other Subjectivity: Autobiography in the Works of Sibilla Aleramo.” *Literature and Quest*, a cura di Christine Arkinstall. Amsterdam e Atlanta: Rodopi, 1993, pp. 53-64.

Janssen-Jurreit, Marielouise. “Female Genocide.” Radford e Russell 67-75.

Jauss, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?*. Trad. Alberto Vàrvaro. Napoli: Guida Editori, 1977.

Jäger, Siegfried e Florentine Maier. “Theoretical and Methodological Aspects of Foucauldian Critical Discourse Analysis.” *Methods of Critical Discourse Analysis*, a cura di Ruth Wodak e Michael Meyer. Los Angeles, Londra, Nuova Delhi, Singapore, Washington DC: Sage, 2009.

Jenkins, Ruth Y. “Authorizing Female Voice: Ghosts and Spirits in Kingston’s *The Warrior Woman* and Allende’s *The House of the Spirits*.” *Melus* 19.3 (1994): 61-73.

Karadole, Cristina e Anna Pramstrahler. *Femicidio: dati e riflessioni attorno ai delitti per violenza di genere*. *Casa delle donne per non subire violenza* (2011).

Ultimo accesso 11/11/2017. http://www.casadonne.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/femicidio_pdf1.pdf

---. "Rappresentazione della violenza contro le donne in ambito mediatico e politico." Bettaglio, Mandolini e Ross 275-289.

Kayman, Martin A. "The Short Story from Poe to Chesterton." *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, a cura di Martin Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 41-58.

Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative* 14.3 (2006): 207-236.

Kehily, Mary Jane e Anoop Nayak. "'Learning to Laugh': A Study of Schoolboy Humour in the English Secondary School." *What about the Boys? Issues of Masculinity in Schools*, a cura di Wayne Martino e Bob Meyenn. Buckingham e Philadelphia: Open University Press, 2011, pp. 69-87.

Keith Grant, Barry (a cura di). *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015.

Keller, Jessallyn. "'It's a hard job being an Indian feminist': Mapping Girls' Feminist Identities and 'Close Encounters' on the Feminist Blogosphere." *Transcript* (2012): 136-146.

Kelly, Liz. "The Continuum of Sexual Violence." *Women, Violence and Social Control*, a cura di Jalna Hanmer e Mary Maynard. London: Palgrave, 1987, pp. 46-60.

Kelly, Liz, Burton Sheila e Linda Regan. "Beyond Victim or Survivor: Sexual Violence, Identity and Feminist Theory and Practice." *Sexualizing the Social. Power and Organization of Sexuality*, a cura di Lisa Adkins e Lisa Merchant. New York: Palgrave, 2011.

Khafagy, Fatma. *Honor Killing in Egypt*. *United Nations* (2005). Ultimo accesso 14/06/2017. http://www.un.org/womenwatch/daw/egm/vaw-gp-2005/docs/experts/khafagy.honorcrimes.pdf

Kimmel, Michael. *Angry White Man. American Masculinity at the End of an Era*. New York: Nation Books, 2013. E-book.

Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976). New York: Random USA, 2015.

Kitzman, Katherine M., Gaylord, Noni K., Holt, Aimee R. ed Erin D. Kenny. "Child Witness to Domestic Violence: A Meta-Analytic Review." *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 71.2 (2003): 339-352.

Korobov, Neill. "Expanding Hegemonic Masculinity: The Use of Irony in Young Men's Stories about Romantic Experiences." *American Journal of Men's Health* 3.4 (2009): 286-299.

Kreuz, L. e Robert M. Rose. "Assessment of Aggressive Behaviour and Plasma Testosterone in a Young Criminal Population." *Psychosomatic Medicine* 34 (1972): 470-471.

Kuhar, Roman e David Paternotte (a cura di). *Anti-gender compigns in Europe: Mobilizing Against Equality*. Washington D.C.: Rowman & Littlefield International, 2017.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Feminicidio." *Ciudad de Mujeres* (12/05/2016). Ultimo accesso 08/11/2016 http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/feminicidio

---. “Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio.” *Cimanoticias* (2004). Ultimo accesso 08/11/2016. www.cimacnoticias.com.mx/especiales/comision/art001.doc

Lalli, Chiara. “Tutti pazzi per il gender.” *Internazionale* (31/03/2015). Ultimo accesso 15/06/2017. https://www.internazionale.it/opinione/chiara-lalli/2015/03/31/teoria-gender-diritti

Lamb, Sharon e Susan Keon. “Blaming the Perpetrator: Language that Distorts Reality in Newspaper Articles on Men Battering Women.” *Psychology of Women Quarterly* 19 (1995): 209-220.

La Porta, Filippo. “Contro il nuovo giallo italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?).” *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, AA. VV. Roma: Donzelli, 2006, pp. 55-75.

Lastrega. “L’Affaire Maschile Plurale e il cripto-maschilismo di Massimo Lizzi.” *Femminismo a Sud* (19/07/2014). Ultimo accesso 28/01/2017. https://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2014/07/19/laffaire-maschile-plurale-e-il-cripto-maschilismo-di-massimo-lizzi/

Laviosa, Flavia. “Killing in the Name of Love. Violence Against Women in Italy.” *JOMEC Journal* 8 (2015), ‘Italian Cultural Studies’, a cura di Floriana Bernardi. Ultimo accesso 05/08/2018. http://dx.doi.org/10.18573/j.2015.10033.

Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*. Bari: Laterza, 2000.

Lazzaro-Weis, Carol. *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women’s Writing, 1968-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

---. “The Subject’s Seduction: The Experience of Don Juan in Italian Feminist

Fiction." *Annali d'Italianistica* 7 (1989): 328-393.

Lejeune, Philippe. *Le pact autobiographique*. Parigi: Seuil, 1975.

Levi, Primo. *Opere*. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1987.

Levy, Barrie. *Women and Violence*. Berkeley: Seal Press, 2008.

Libreria delle donne di Milano. *Non credere di avere dei diritti*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1987.

Lipperini, Loredana. "Il fact-screwing dei negazionisti." *Lipperatura* (27/05/2013). Ultimo accesso 28/01/2017. http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2013/05/27/il-fact-screwing-dei-negazionisti/

---. "Femminicidio, femminismi, sviste, pericoli." *Lipperatura* (27/12/2012). Ultimo accesso 12/08/2018. http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2012/12/27/femminicidio-femminismi-sviste-pericoli/

Lipperini, Loredana e Michela Murgia. *"L'ho uccisa perché l'amavo" FALSO!*. Roma-Bari: Laterza, 2013.

Lippmann, Walter. *Public Opinion* (1922). New Brunswick e Londra: Transaction Publishers, 1991.

Livingstone Smith, David e Ioana Panaitiu. "Aping the Human Essence. Simianization as Dehumanization." *Simianization. Apes, Gender, Class, and Race*, a cura di Wulf D. Hund, Charles W. Mills e Silvia Sebastiani. Zurigo: Lit, 2015, pp. 77-103.

Locke, Liz. *Eurydice's Body: Feminist Reflections of the Orphic Descent Myth in Philosophy and Film*. Indiana University, 2000. Tesi di dottorato.

Lombardi, Giancarlo. "Scambi d'identità. Il recupero del corpo materno ne *L'amore molesto*." *RLA: Romance Languages Annual* 10.1 (1998):288-191.

Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel* (1974). Milano: et.al., 2010.

López-Lozano, Miguel. "Women in the Global Machine. Patrick Bard's *La frontera*, Carmen Galán Bénitez's *Tierra marchita*, and Alicia Gaspar de Alba's *Desert Blood: The Juárez Murders*." Domínguez-Ruvalcaba e Corona, 128-151.

Luberti, Roberta e Maria Teresa Pedrocco Biancardi. *La violenza assistita intrafamiliare. Percorsi di aiuto per bambini che vivono in famiglie violente*. Milano: Franco Angeli, 2005.

Lucamante, Stefania. "Le scelte dell'autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della storia." *Studi Novecenteschi* 25.56 (1998): 367-381.

---. "'The World Must Be the Writer's Concern': Elsa Morante's Vision of History." *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, a cura di Stefania Lucamante. Madison e Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 87-103.

Lugli, Massimo. "Gli indifferenti in fuga dall'orrore di una ragazza che chiede aiuto." *La Repubblica* (31/05/2016). Ultimo accesso 14/09/2017. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/05/31/gli-indifferenti-in-fuga-dallorrore-di-una-ragazza-che-chiede-aiutoRoma05.html?ref=search

Lugnani, Lucio. "Per una delimitazione del genere." *La narrazione fantastica*, a cura di Lucio Lugnani, Gianluigi Benedetti, Remo Gocci ed Emanuela Carla Scarano. Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-73.

Luperini, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005.

Lyman, Peter. "The Fraternal Bond as a Joking Relationship: A Case Study of the Role of Sexist Jokes in Male Group Bonding." *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, a cura di Michael S. Kimmel. Thousand Oaks: Sage, 1987, pp. 148-163.

MacKinnon, Catharine. *Sexual Harassment in the Working Place*. New Haven e Londra: Yale University Press, 1979.

Magris, Claudio. *Lei dunque capirà*. Milano: Garzanti, 2006.

Maiorana, Serena. *Quello che resta: storia di Stefania Noce, il femminicidio e i diritti delle donne nell'Italia di oggi*. Villaggio Maori Edizioni: Valverde, 2013.

Malizia, Nicola. *Femminicidio in Italia. Analisi sociologica, criminologica, giuridica e scientifica*. Torino: Giappicchelli Editore, 2015. E-book.

Malpica, Massimo. "Sara pedinata e minacciata 'Ma niente premeditazione'." *Il Giornale*. 02 giu. 2016: 14.

Mancini, Paolo. "Political Complexity and Alternative Models of Journalism. The Italian Case." De-*Westernizing Media Studies*, a cura di James Curran e Myung-Jin Park. Londra e New York: Routledge, 2000, pp. 234-246.

Mandel, Ernest. *Delitti per delitto. Storia sociale del romanzo poliziesco*. Milano: Marco Tropea Editore, 1997.

Mandolini, Nicoletta. "Beyond Rape: Dacia Maraini's *Donna in guerra* and Maria Schiavo's *Macellum* in the 1970s Italian Feminist Debate on Gender Violence." *Italian Studies* 72.4 (2017): 428-442.

---. "Il femminicidio raccontato in *Artemisia* di Anna Banti e *La Storia* di Elsa Morante." *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*. *Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12*

settembre 2015), a cura di Beatrici Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon. Roma: ADI editore, 2017. Ultimo accesso 15/08/2018. http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Art_%20Mandolini-Atti%20ADI%202015.pdf

---. "Popularize and Politicize: The Theoretical Discourse on Feminicide in Italian Feminist Blogs." *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 5.3 (2017): 357-373.

---. "Prostituzione e violenza nella letteratura italiana della migrazione. L'esperienza della tratta in *Le ragazze di Benin City* e *Il mio nome non è Wendy*." *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana. Atti del convegno internazionale Macerata-Recanati, 10-11 dicembre 2015*, a cura di Carla Carotenuto, Edith Cognini, Michela Meschini e Francesca Vitrione. Macerata: EUM, 2018, pp. 389-401.

---. "Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalitic Reading of Elena Ferrante's *Troubling Love*." Russo Bullaro e Love 271-291.

Mandolini, Nicoletta e Giampaolo Simi. "Violenza domestica e questioni di genere nel Family Crime all'italiana. Conversazione con Giampaolo Simi." *The Italianist*. Di prossima uscita.

Manghi, Stefano. *L'altro uomo. Violenza sulle donne e condizione maschile*. Villa Verrucchio: Pazzini, 2014.

"Manifesto delle giornaliste e dei giornalisti per il rispetto e la parità di genere nell'informazione. Contro ogni forma di violenza e discriminazione attraverso parole e immagini." *FNSI (Federazione Nazionale Stampa*

Italiana) (25/11/2017). Ultimo accesso 26/07/2018. http://www.fnsi.it/upload/70/70efdf2ec9b086079795c442636b55fb/22b2c9ebe3af398b19edca5873fae8f6.pdf

Manne, Kate. *Down Girl. The Logic of Misogyny*. New York: Oxford University Press, 2018. E-Book

Manzini, Antonio. *La costola di Adamo*. Palermo: Sellerio, 2014.

Maraini, Dacia. *Isolina*. Milano: Rizzoli, 1980.

---. *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990). Milano: Rizzoli, 1999.

---. *Voci*. Milano: Rizzoli, 1994.

Marchese, Lorenzo. *L'io possibile, l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa, 2014.

Mardorossian, Carine M. "Toward a New Feminist Theory of Rape." *Journal of Women in Culture and Society* 27.3 (2002): 743-775.

Marrone, Claire. "Women Writing Auto/Biography: Anna Banti's *Artemisia* and Eunice Lipton's *Alias Olympia.*" *Life Writing/Writing Lives*, a cura di Bette Kirschstein. Malabar, Florida: Krieger, 2001.

Matthews, Nancy. *Confronting Rape. The Feminist Anti-Rape Movement and the State*. New York: Routledge, 1994.

Mazzaglia, Sara. *Il 'danno invisibile' nella violenza assistita da minori tra aspetti penali, civili e psicologici*. Roma: Edizioni Universitarie Romane, 2010.

Mazzucco, Melania. *Un giorno perfetto*. Milano: Rizzoli, 2005.

McNeill, Sandra. "Women Killer as Tragic Hero." Russell e Radford 178-183.

Mearini, Elena. *Undicesimo comandamento*. Bologna: Perdisa pop, 2011.

Melandri, Lea. *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

Meluzzi, Alessandro. "Uomini fragili, ma non Peter Pan. Feroci e crudeli se lasciati." *Il Giornale* (31/05/2016). Ultimo accesso 25/08/2017. http://www.ilgiornale.it/news/cronache/uomini-fragili-non-peter-pan-feroci-e-crudeli-se-lasciati-1265670.html

Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). Madrid: Siglo XXI de España, 2007.

Merli, Antonella. *Violenza di genere e femminicidio. Le norme penali di contrasto e la legge n. 119 del 2013 (c.d. legge sul femminicidio)*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2015.

Merrill, Lisa. "Spectatorship and Complicity: Who Is the 'Accused' in Popular Film Depictions of Gender and Violence?" *Untying the Tongue: Gender, Power, and the Word*, a cura di Linda Longmire e Lisa Merrill. Westport, Connecticut e Londra: Greenwood Press, 1998, pp. 91-102.

Merzagora Betsos, Isabella. *Uomini violenti. I partner abusanti e il loro trattamento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2009.

Messerschmidt, James W. *Masculinities and Crime. Critique and Reconceptualization of Theory*. Lenham: Rowman and Littlefield Publishers, 1993.

Meucci, Alessandro. "Agenzie di stampa e quotidiani: una notizia dall'Ansa ai giornali." *Università di Siena* 22/05/2013. Ultimo accesso 16/08/2017. https://www.dispi.unisi.it/sites/st06/files/allegatiparagrafo/22-05-2013/wp42.pdf

Meyers, Marian. *News Coverage of Violence Against Women. Engendering Blame*. Thousand Oaks: Sage, 1996.

Milandri, Ilaria. *Delia è di nessuno*. Milano: Laurana, 2016.

Millett, Kate. *Sexual Politics*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1969.

Ministero dell'Interno. *Rapporto sulla criminalità*. 2014.

Moccia, Antonio. *Non picchiarla, non lo merita. Il dramma del femminicidio in Italia*. Siena: Prospettiva editrice, 2015.

Mochi, Roberta. *Libri di sangue: l'horror italiano di fine millennio*. Castel Mella: Larcher, 2003.

Mollo, Marianna. "Cyberpunk e splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror". *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello. Roma: Meltemi, 2004.

Monárrez Fragoso, Julia Estella. "Peritaje sobre Feminicidio Sexual Sistémico en Ciudad Juárez Caso 12.498. 'Gonzalez y otras vs México' Campo Algodonero." Santiago de Chile: Corte Intramericana de Derechos Humanos. 2009.

Mondello, Elisabetta. "Il *Neonoir*. Autori, editori, temi di un genere metropolitano." *Romanoir*. Ultimo accesso 09/07/2018. http://www.romanoir.it/pdf/Mondello_Il%20Neonoir.pdf

---. "Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il noir negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio". Mondello (a cura di), *Roma Noir 2010* 13-64.

Mondello, Elisabetta (a cura di). *Roma Noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere,* New Italian Epic *o* post-noir*?*. Roma: Robin Edizioni, 2010.

---. *Roma Noir 2012-2013*. *Letteratura della crisi, letteratura del conflitto*. Roma: Robin Edizioni, 2013.

Monzani, Marco, Paiar, Marcello e Maristella Paiar. *Femminicidio. Abuso e violenza: riconoscere e intervenire*. Trento: Reverdito Editore, 2017.

Moorti, Sujata. *Color of Rape: Gender and Race in Television's Public Spheres*. Albany: State University of New York Press, 2002.

Morante, Elsa. *La Storia* (1974). Torino: Einaudi, 1995.

Moravia, Alberto. *La ciociara* (1957). Milano: Bompiani, 2001.

Morgan, Robin. *The Word of a Woman. Feminist Dispatches, 1968-1992*. New York: Open Road, 1992. E-book.

Mullenneaux, Lisa. "Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's *Troubling Love*." *Forum Italicum* 41.1 (2007): 246-250.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. Londra: Palgrave Macmillan, 1989, pp. 14-26.

Muraro, Luisa. *La signora del gioco*. *Episodi della caccia alle streghe*. Milano: Feltrinelli, 1976.

---. *Le amiche di Dio. Margherita e le altre*. Nocera Inferiore: Orthotes, 2014.

---. *Lingua materna e scienza divina: scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli: M. D'Aura, 1995.

---. *L'ordine simbolico della madre* (1991). Roma: Editori Riuniti, 2006.

Muraro, Luisa e Debora Spadaccini. "Scrittura politica e scrittura mistica in Carla Lonzi." *DonnaWomanFemme* (1999): 56-75.

Myszor, Frank. *The Modern Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Naylor, Bronwyn. "Women's Crimes and Media Coverage: Making Explanations." *Gender and Crime*, a cura di Russell P. Dobash, Emerson Dobash e Lesley Noaks. Cardiff: University of Wales Press, 1995, pp. 76-95.

Nicholson, Paula. "Motherhood and Women's Lives." *Introducing Women's Studies. Feminist Theory and Practice*, a cura di Victoria Robinson e Diane Richardson. Londra: Palgrave, 1993, pp. 201-223.

Non una di meno. "Abbiamo un piano. Manifesto femminista contro la violenza sulle donne e la violenza di genere." *Non una di meno*. Ultimo accesso 30/07/2018. https://nonunadimeno.files.wordpress.com/2017/11/abbiamo_un_piano.pdf

"Notizie del mese." *Effe. Rivista Femminista*. Ultimo accesso 16/02/2018. http://efferivistafemminista.it/2014/07/notizie-del-mese/

Nozzoli, Anna. *Tabù e coscienza. La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

Oatley, Keith. "A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative." *Poetics* 23 (1994): 53-74.

Occhiogrosso, Franco. "La legge sul femminicidio: un'occasione mancata." *Minorigiustizia* 1 (2014): 148-152.

O'Flinn, Paul. "Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein*." *Literature and History* 9.2 (1983): 194-209.

Oliva, Marilù. "La cultura del femminicidio." *Carmilla* 24/11/2012. Ultimo accesso 11/07/2018. https://www.carmillaonline.com/2012/11/24/la-cultura-del-femminicidio/

---. "Del perché." Oliva, *Nessuna più* 7-11.

---. *Fuego*. Roma: Elliot, 2011.

---. *Mala suerte*. Roma: Elliot, 2012.

---. *Questo libro non esiste*. Roma: Elliot, 2016.

---. *Le spose sepolte*. Milano: Harper Collins Italia, 2018. E-book.

---. *Le sultane*. Roma: Elliot, 2014.

---. *¡Tú la pagarás!*. Roma: Elliot, 2010.

---. *Lo zoo*. Roma: Elliot, 2015.

Oliva, Marilù (a cura di). *Il mestiere più antico del mondo?*. Roma: Elliot, 2016.

---. *Nessuna più. Quaranta scrittori contro il femminicidio*. Roma: Elliot, 2012.

Oliva, Marilù e Nicoletta Mandolini. "Una femminista in incognito contro il femminicidio. Intervista a Marilù Oliva." *gender/sexuality/italy* 4 (2017): 217-230. Ultimo accesso 02/04/2018. http://www.gendersexualityitaly.com/wp-content/uploads/2017/09/25.-Mandolini-Una-Femminista-in-Incognito-2.pdf

Olivieri, Francesco. "Una trilogia teatrale per esorcizzare la violenza assistita." *Noino* (06/05/2015). Ultimo accesso 30/10.2017. http://www.noino.org/blog-post.php?id=8400&c=2708&title=Una%20trilogia%20teatrale%20per%20esorcizzare%20la%20violenza%20assistita

Olivieri, Mariarosaria. *Tra libertà e solitudine: saggi su letteratura e giornalismo femminile, Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Clotilde Marghieri*. Roma: Edizioni dell'ateneo, 1990.

Onofri, Sandro. *Vite di riserva*. Roma: Fandango, 1993.

Oram, Lydia M. "Rape, Rapture and Revision: Visionary Imagery and Historical Reconstruction in Elsa Morante's *La Storia*." *Forum Italicum* 37.2 (2003): 409-435.

Ortese, Anna Maria. *L'iguana* (1965). Milano: Adelphi, 1986.

Pacella, Valeria. "Urla aiuto, nessuno si ferma. Il suo ex: 'Sì, l'ho bruciata'." *Il Fatto Quotidiano*. 31 giu 2016: 14.

"Padretèrno'." *Treccani*. Ultimo accesso 02/05/2018). http://www.treccani.it/vocabolario/padreterno/

Padro García, Pedro Javier. "Beyond Adaptation: Frankenstein's Postmodern Progeny." *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, a cura di Mireia Aragay. Amsterdam e New York: Rodopi, 2005, pp. 223-242.

Palumbo Mosca, Raffaello. *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*. Roma: Gaffi editore, 2014.

---. "Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea." *MLN* 126.1 (2011): 200-233.

---. "Oltre l'idea di realismo. Scrittori della vita nel nuovo Millennio. Primi appunti." Rondini (a cura di) 30-37.

---. "Prima e dopo *Gomorra*: *non-fiction novel* e impegno." *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture* a cura di Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug. New York: Peter Lang, 2009.

Pansa, Giampaolo. "Si fanno poche inchieste: ecco cinque ragioni." *Problemi dell'informazione* 10.3 (1985): 403-411.

Paoli, Matilde. "Femminicidio: I perché di una parola." *Accademia della Crusca* (28/05/2013). Ultimo accesso 07/12/2016. http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/femminicidio-perch-parola

Papuzzi, Alberto. *Letteratura e giornalismo*. Roma-Bari: Laterza, 1998.

Parati, Graziella e Rebecca West (a cura di). *Italian Feminist Theory and Practice. Equality and Sexual Difference*. Madison e Teaneck: Fairlegh Dickinson University Press, 2002.

Parisi, Luciano. "Trauma e riparazione nell'*Amore molesto* di Elena Ferrante." *Studi novecenteschi* 93 (2017): 167-188.

Passantino, Filippo. “La criminologa: ‘Nelle coppie attenzione ai legami dipendenti’.” *Il Giornale di Sicilia*. 31 magg. 2016: 9.

Patruno, Sabino. “Femminicidio.” *Noisefromamerica* (19/05/2013). Ultimo accesso 29/01/2017. http://noisefromamerika.org/articolo/femminicidio

Perkins, Tessa. “Rethinking Stereotypes.” *Ideology and Cultural Production*, a cura di Michèle Barrett. New York: St. Martin’s Press, 1979, pp. 135-159.

Parmigiani, Giovanna. “Femminicidio and the Emergence of a ‘Community of Sense’ in Contemporary Italy.” *Modern Italy* 23.1 (2018): 19-34.

Pavese, Cesare. *Dialoghi con Leucò* (1947). Torino: Einaudi, 2006.

Pellegrini, Chiara. “Vincenzo e l’amore diventato ferocia.” *Libero*. 31 magg. 2016: 19.

Pera, Pia. *Diario di Lo*. Padova: Marsilio, 1996.

Pescante, Rossella e Katia Vellucci. *Femminicidio e difesa personale Krav Maga*. Brescia: Cavinato Editore International, 2015.

Peter, Chris e Marcel Jeroen (a cura di). *Rethinking Journalism. Trust and Participation in a Transfromed News Landscape*. Londra e New York: Routledge, 2013.

Petrini, Roberta. “La memoria in noir. Ricordo e anamnesis”. Mondello (a cura di), *Roma Noir 2012-2013* 21-36.

Petronio, Giuseppe. *Letteratura di massa, letteratura di consumo*. Bari: Laterza, 1979.

Pettinacchi, Maria Clotilde. *Femminicidio o liberticidio? Cosa fare dopo la violenza?* Andrea Ferrari Group, 2014.

Pickering-Iazzi, Robin. “Il femminicidio e il genere della biografia testimoniale come pratica sociale e simbolica.” Bettaglio, Mandolini e Ross 71-92.

Pieri, Giuliana e Lucia Rinaldi. "Italian Women Crime Writers". *Italian Crime Fiction*, a cura di Giuliana Pieri. Cardiff: University of Wales Press, 2011, pp. 115-131.

Pietrafesa, Loredana. "Introduzione." Altomare e Pietrafesa 7-8.

Pinedo, Isabel. "Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film." *Journal of Film and Video* 48:1-2 (1996): 17-31.

Piromallo, Januaria. "È come se l'avessi conosciuta." *Il Fatto Quotidiano* (28/12/2011). Ultimo accesso 26/08/2017. http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/12/28/come-l%E2%80%99avessi-conosciuta/180375/

Pitch, Tamar. "Qualche riflessione attorno alla violenza maschile contro le donne." *Studi sulla questione criminale* 2 (2008): 7-13.

---. "Tra diritti sociali e cittadinanza. Il movimento delle donne e la legge sulla violenza sessuale." *Problemi del socialismo* 27. 8 (1983): 192-214.

Plain, Gill. *Twentieth-Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and the Body*. New York e Londra: Routledge, 2001.

Plate, Liedeke. *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewritings*. New York: Palgrave 2011.

Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. New York e Londra: Routledge, 1993.

Policastro, Gilda. *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*. Roma: Carocci, 2012.

Polselli, Paola. "Qualche considerazione sulla nozione di vittima." Bosi e Manghi 48-54.

---. "Una donna di Sibilla Aleramo ovvero come conciliare arte, vita, fantesche e donne metafisiche." *The Italianist* 19.1 (1999): 101-129.

Pompili, Roberta. "*Safety or security*? La critica femminista alla città biopolitica e la produzione del *commonfare*." *Uninomade*. Ultimo accesso 13/12/2016. http://uninomade.org/wp/wp-content/uploads/2012/05/Safety-or-security_-La-critica-femminista-alla-citt%C3%A0-biopolitica-e-la-produzione-del-commonfare.pdf

Porco, Francesca. *Il sangue rosa. La strage delle donne*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014.

Porcu, Luisanna e Alessandra Campani. "La figura dell'operatrice: il percorso tra impegno politico e competenze." Creazzo 87-95.

Pounds, Gabrina. "Attitude and Subjectivity in Italian and British Hard-News Reporting. The Construction of a Culture Specific 'Reporter' Voice." *Discourse Studies* 12.1 (2010): 106-137.

Pramstrahler, Anna. "Il femminicidio in Italia: tra mancanza di statistiche ufficiali e impatto mediatico." *gender/sexuality/italy* 2 (2015). Ultimo accesso 11/11/2017. http://www.gendersexualityitaly.com/tag/femminicidio/

Preta, Maria Concetta. *Rosaria, detta Priscilla, e le altre*. Tropea: Miligrana editore, 2015.

Quando una donna dice basta!. *Leggendaria* 120 (2016).

Rabinowitz, Nancy Sorkin. "Greek Tragedy: A Rape Culture?." *EuGeStA* 1.1 (2011): 1-21.

Radford, Jill. Introduzione. *Femicide: The Politics of Woman Killing*. A cura di Diana E. H. Russell e Jill Radford. New York: Twayne Publishers, 1992.

Radford, Jill e Diana E. H. Russell (a cura di). *Femicide: The Politics of Woman Killing*. New York: Twayne Publishers, 1992.

Raghinaru, Camelia. “Biopolitics in Roberto Bolaño’s *2666*, ‘The Part About the Crimes’.” *Altre modernità* 15 (2016): 146-162.

Ramsey-Portolano, Catherine. “The Evolution of the Theme of Sexual Difference as Revealed Through the Experience of Rape in Sibilla Aleramo’s *Una donna* and Dacia Maraini’s *La lunga vita di Marianna Ucrìa*.” *Cahiers d’études italiennes* 7 (2008): 231-240.

Ramunno, Oriana, Tenisci, Antonio ed Elisa Bertini. *Amori malati*. Milano: Mondadori, 2017. Ebook.

Ravazzano, Tiziana e Stefania Valanzano (a cura di). *Donne che sbattono contro le porte. Riflessioni su violenza e stalking*. Milano: Franco Angeli, 2010.

Rennison, Callie Marie e Sarah Welchans. *Intimate Partner Violence*. Washington, DC: U.S. Department of Justice, 2000.

Ricciardi, Stefania. “Gomorra e l’estetica documentale del nuovo millennio.” *Interférences littéraires/Literaire interferenties* 7 (2011): 167-186.

Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision.” *College English* 34.1 (1972): 18-30.

---. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton and Co., 1995.

Richards, Tara N., Kirkland Gillespie, Lane e Dwayne M. Smith. “Exploring News Coverage of Femicide: Does Reporting the News Adds Injury to Injury?.” *Feminist Criminology* 6.3 (2011): 178-202.

Richards, Tara N., Kirkland Gillespie, Lane e Dwayne M. Smith. “An Examination of the Media Portrayal of Femicide-Suicides: An Explanatory Frame Analysis.” *Feminist Criminology* 9.1 (2014): 24-44.

Risi, Alessia. "Azione destabilizzante e impegno politico. Le figure femminili tra il giallo e il nero italiani dal 1980 a oggi". University College Cork, 2013. Tesi di dottorato.

"Roma, ragazza semicarbonizzata. L'ex confessa: 'L'ho bruciata viva. Ci eravamo lasciati e stava con un altro'." *Il Fatto Quotidiano* (30/05/2016). Ultimo accesso 15/09/2017. http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/05/30/roma-ragazza-trovata-semicarbonizzata-confessa-lex-fidanzato-le-ho-dato-fuoco-mentre-era-ancora-viva/2778851/

Romano, Cinzia. "Quando gli alibi uccidono." *Il Riformista*. 31 dic. 2011: 2.

Romito, Patrizia. "Riflessione sulle strategie di occultamento delle violenze maschili su donne e minori." Bosi e Manghi 93-109.

---. *Un silenzio assordante. La violenza occultata su donne e minori*. Milano: Franco Angeli, 2005.

Rondini, Andrea (a cura di). "Pianeta non-fiction." *Heteroglossia* 14 (2016).

Rosowski, Susan. "The Novel of Awakening in Studies in the Novel." *Genre Norman NY* 12.3 (1979): 313-332.

Ross, Charlotte. "Critical Approaches to Gender and Sexuality in Italian Culture and Society." *Italian Studies* 65.2 (2013): 164-177.

Ross, Silvia. "Violenza di genere, mascolinità e punto di vista narratologico in *La notte alle mie spalle* di Giampaolo Simi". Bettaglio, Mandolini e Ross 113-136.

Rothe, Anne. *Popular Trauma Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

Ruben, Luca. *Donne assassinate. Dall'omicidio seriale allo stupro di gruppo, storia e fenomenologia della guerra condotta dal genere maschile contro 'l'altra metà del cielo'*. Roma: Newton Compton, 2009.

Ruddick, Sara. *Maternal Thinking. Towards a Politics of Peace*. Boston: Beacon Press, 1995.

Ruggiero, Bruno. "Le minacce, il silenzio per l'orrore Sara: delitto covato per sette giorni." *La Nazione*. 1 giu. 2016: 14.

Ruspini, Elisabetta. "Italian Forms of Masculinity Between Familism and Social Change." *Culture, Society & Masculinity* 1.2 (2009): 121-136.

---. *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*. Milano: Franco Angeli, 2009.

Russell, Diana E. H. Prefazione. *Femicide: The Politics of Woman Killing*. A cura di Diana E. H. Russell e Jill Radford. New York: Twayne Publishers, 1992.

Russo, Carmine. *Femminicidio (d.l. 14 agosto 2013, n. 93)*. Milano: Giuffrè, 2013.

Russo Bullaro, Grace e Stephanie V. Love (a cura di). *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. New York: Palgrave, 2016.

Ryan, Colleen Marie. "The Anonymithy and Ignonimity: Absence as an Asset in Aleramo's *Una donna.*" *Rivista di studi italiani* 17.1 (1999): 185-202.

Sabbadini, Linda Laura. "Gender violence, discrimination, economic statistics: new challenges in measures based on a gender approach." *Istat* (2007). Ultimo accesso 25/01/2017. http://www3.istat.it/istat/eventi/2007/globalforum/lunedipomeriggio/Sabbadini%20inglese.pdf

Sambuco, Patrizia. *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2012.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londra e New York: Routledge, 2006.

Santilli, Paul. "Culture, Evil, and Horror." *The American Journal of Economics and Sociology* 66.1 (2007): 173-194.

"Sara Di Pietrantonio, gip: 'L'ex fidanzato l'aveva già aggredita una settimana prima dell'omicidio." *Il Fatto Quotidiano* (03/06/2016). Ultimo accesso 15/09/2017). http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/06/03/sara-di-pietrantonio-gip-lex-fidanzato-laveva-gia-aggredita-una-settima-prima-dellomicidio/2792784/

"Sara era single da due giorni. 'L'ex? Un bravo ragazzo'." *La Nazione*. 30 magg. 2016: 11.

Sarzanini, Fiorenza. "'La stretta al collo, la frattura, le trace di fumo nei polmoni. Gli ultimi 14 minuti di Sara." *Corriere della Sera*. 2 giu. 2016: 19.

Savettieri, Cristina. "Il saggismo ambiguo della *Scuola cattolica*." *Allegoria* 76 (2018): 125-136.

Scafi, Massimo. "Bruciata viva per la strada. L'ex confessa: 'Ero geloso'." *Il Giornale*. 31 magg. 2016: 15.

Scarpa, Giuseppe. "Omicidio Sara, Paduano l'aveva già aggredita: 'Non mi è chiaro quanto accaduto. Uso cannabis'." *La Repubblica* (03/06/2016). Ultimo 30/08/2017. http://roma.repubblica.it/cronaca/2016/06/03/news/roma_1_ordinanza_sara_era_gia_stata_aggredita_da_vincenzo_il_21_e_22_maggio_-141204923/

---. “Strangolata dal fidanzato per 5 minuti.” *La Repubblica* (28/07/2016). Ultimo accesso 17/09/2017. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/07/28/strangolata-dal-fidanzato-per-5-minuti-cosi-e-morta-saraRoma13.html

Scarparo, Susanna. “‘*Artemisia*: The Invention of a ‘Real’ Woman.” *Italica* 79.3 (2002): 363-378.

Schiavo, Maria. *Macellum. Storia violenta e romanzata di donne e di mercato*. Milano: La Tartaruga, 1979.

Schweickart, Patrocinio P. “Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading.” *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Contexts*, a cura di Elizabeth Flynn e Patrocinio P. Schweickart. Baltimora: Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 31-62.

Searle, John R. “The Logical Status of Fictional Discourse.” *New Literary History* 6.2 (1975): 319-332.

Serkowska, Hanna. “About One ot the Most Disputed Literary Cases of the Seventies: Elsa Morante’s *La Storia.*” *Italianistica Utraiectina* 1 (2006): 372-386.

Serra, Caterina. *Padreterno*. Torino: Einaudi, 2015.

---. *Tilt*. Torino: Einaudi, 2008.

Serra, Chiara. “Ragazza bruciata, quello che non torna nelle confessioni del killer.” *Il Giornale* (01/06/2016). Ultimo accesso 08/09/2016. http://www.ilgiornale.it/news/cronache/ragazza-bruciata-che-non-torna-nella-confessione-killer-1266433.html

Sev’er, Aysan e Gökce Yurdakul. “Culture of Honor, Culture of Change: A Feminist analysis of Honor Killing in Rural Turkey.” *Violence Against Women*, 7 (2001): 964-978.

Shalhoub-Kevorkian, Nedera. "Reexamining Femicide: Breaking the Silence and Crossing 'Scientific' Borders." *Signs* 8 (2003): 581-608.

Shaw, Frances. "(Dis)locating Feminisms: Blog Activism as Crisis Response." *Outskirts* 24 (2011).

Siani, Paolo. "Introduzione." Covella 11-14.

Simi, Giampaolo. *Il buio sotto la candela*. Palermo: Flaccovio editore, 1996.

---. *Come una famiglia*. Palermo: Sellerio, 2018.

---. "Hey Joe, ma dove vai con quella giusta causa in mano?". *Giampaolosimi*. 27/11/2012. Ultimo accesso 03/07/2018. https://giampaolosimi.wordpress.com/2012/11/27/hey-joe-ma-dove-vai-con-quella-giusta-causa-in-mano/

---. *Il corpo dell'inglese*. Torino: Einaudi, 2004.

---. *Cosa resta di noi*. Palermo: Sellerio, 2015.

---. *La notte alle mie spalle*. Roma: e/o, 2012.

---. *La ragazza sbagliata*. Palermo: Sellerio, 2017.

---. *Rosa elettrica*. Torino: Einaudi, 2007.

Smuts, Aaron. "The Desire-Frustration Theory of Suspense." *The Journal of Aesthetics and Criticism* 66.3 (2008): 281-290.

Sniader Lanser, Susan. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca e Londra: Cornell University Press, 1992.

Socorro María e Tabuenca Córdoba. "Representations of Femicide in Border Cinema." Domínguez-Ruvalcaba e Corona 79-102.

Somma, Nadia. "Comunicare la violenza, una giornata di riflessione su media e rappresentazione del femminicidio." *Il Fatto Quotidiano*. 25/06/2018. Ultimo accesso 08/08/2018.

https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/06/25/comunicare-la-violenza-una-giornata-di-riflessione-su-media-e-rappresentazione-del-femminicidio/4447564/

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of the Others*. Londra: Picador, 2003.

Sorrell, Kory Spencer. *Representative Practices: Peirce, Pragmatism and Feminism Epistemology*. ACLS Humanities E-Book, 2004.

"I sospetti degli amici: 'la controllava sempre, con noi non usciva più'." *Il Corriere della Sera*. 31 magg. 2016: 2.

Spinazzola, Vittorio. "Chi ha paura della narrativa di genere?" *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di Vittorio Spinazzola. Milano: Il Saggiatore 2000, pp. 10-8.

Spinelli, Barbara. *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*. Milano: Franco Angeli, 2008.

---. "Femminicidio e riforme legislative." *Questione giudiziaria* 12 (2013): 50-61.

"La staffetta delle donne." *Girodivite*. 25/11/2008. Ultimo accesso 05/08/2018. http://www.girodivite.it/La-staffetta-delle-donne.html

Standen, Alex. "Ostile o affascinante? The Trouble witht the Perpetrators in Dacia Maraini's *Voci* and *Buio*". *Gender, Agency and Violence: European Perspectives from Early Modern Times to the Present Day*, a cura di Ulrike Zitzlsperger. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 205-220.

---. *Re-Thinking the Victim: Representation of Gender Violence in the Narratives of Dacia Maraini*. University of Birmingham (2011). Ultimo accesso 11/11/2017. http://etheses.bham.ac.uk/2914/

Stankiewicz, Julie M. e Francine Rosselli. "Women as Sex Objects and Victims in Print Advertisements." *Sex Roles* 58.7-8 (2008): 579-589.

Stanley, Liz. *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography*. Manchester: Manchester University Press 1995.

"Stefania Noce, 24 anni, e suo nonno Paolo Miano, 71." *Il Foglio*. 02 febb. 2012.

"Stefania, uccisa con otto coltellate." *La Repubblica*. 30 dic. 2011: 21.

Stoll, David. *Rigoberta Menchu and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westwiew, 1999.

Storini, Monica Cristina. "Vittime di genere: immagini di femminicidi nel *noir* italiano". Mondello (a cura di), *Roma Noir 2012-2013* 47-74.

"Strage di donne." *Presa diretta*. RAI, RAI 3, Roma, 24/02/2013.

Strukul, Matteo. *Regina nera. La giustizia di Mila*. Roma: e/o, 2013.

Symons, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel* (1972). New York: Mysterious Press, 1993).

Tani, Cinzia. *Mia per sempre. Quando lui la uccide per rabbia, vendetta, gelosia*. Milano: Mondadori, 2013.

Taylor, Rae. "Slain and Slandered. A Content Analysis of the Portrayal of Femicides in Crime News." *Homicide Studies* 13. 1 (2009): 21-49.

Taylor, Rae e Jana L. Jasinski. "Femicide and the Feminist Perspective." *Homicide Studies* 15. 4 (2011): 341-362.

Tedoldi, Giordano. "Non è un coniglio chi non si è fermato da Sara." *Libero*. 31 magg. 2016: 19.

Teodori, Maria Adele. *Le violentate*. Milano: SugarCo Edizioni, 1977.

Terragni, Marina. "Capodanno a Colonia: piazza Tahir nel cuore d'Europa." *Maschile/Femminile*. 07/01/2016. Ultimo accesso 30/07/2018.

http://blog.iodonna.it/marina-terragni/2016/01/07/capodanno-a-colonia-piazza-tahir-nel-cuore-delleuropa/

---. "Disonorare la violenza maschile." *Maschile/Femminile*. 24/11/2013. Ultimo accesso 30/07/2018. http://blog.iodonna.it/marina-terragni/2013/11/24/disonorare-la-violenza-maschile/

---. "Quei bravi ragazzi che ammazzano donne." *Maschile/Femminile*. 25/08/2014. Ultimo accesso 30/07/2018. http://blog.iodonna.it/marina-terragni/2014/08/25/quei-bravi-ragazzi-che-ammazzano-donne/

Testaferri, Ada. "*De-tecting* Voci." *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, a cura di Rodica Diaconescu-Blumenfeld e Ada Testaferri. Purdue University Press, 2000, pp. 41-61.

Tetafiore, Roberta. *De bello fallico. Cronaca di una brutta legge sulla violenza sessuale*. Viterbo: Stampa Alternativa, 1994.

Tierney, Kathleen J. "The Battered Women Movement and the Creation of the Wife Beating Problem." *Social Problems*, 29, 3 (1982).

Tjaden, Patricia e Nancy Thoennes. *Extent, Nature, and Consequences of Intimate Partner Violence. Findings from the National Violence Against Women Survey*. Washington, DC: National Institute of Justice and the Centers for Disease Control, 2000.

Todorov, Tzveran. *The Poetics of Prose*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

Tola, Vittoria e Giovanna Crivelli (a cura di). "Violenza maschile e femminicidio." *M@gm@* 12.1 (2014). Ultimo accesso 27/06/2018. http://www.magma.analisiqualitativa.com/1201/index.htm

Tolve, Giusi. "'The Brothel House', la casa infestata." Altomare e Pietrafesa 45-61.

Tonello, Fabrizio. “Femminicidio, I numeri sono tutti sbagliati.” *Il Fatto Quotidiano* (11/05/2013). Ultimo accesso 28/01/2017. http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/05/11/femminicidio-numeri-sono-tutti-sbagliati/590171/

Torre, Claudio. “Ragazza arsa viva, il collega di Paduano: ‘Era tranquillo’.” *Il Giornale* (31/05/2016). Ultimo accesso 08/09/2017) . http://www.ilgiornale.it/news/cronache/ragazza-arsa-viva-collega-paduano-era-tranquillo-1266025.html

Torrisi, Claudia. “Raptus, gelosia, sensazionalismo e morbosità: i media e la violenza sulle donne.” La valigia blu (21/09/2017). Ultimo accesso 08/08/2018. https://www.valigiablu.it/violenza-donne-media/

Treder, Uta ed Eleonora Chiti. “Il/la perturbante: una questione di genere.” Chiti, Farnetti e Trader 1-8.

“Uccide la fidanzata e il nonno che la difende.” *Avvenire*. 28 dic. 2011: 16.

“Uccide la ex e il nonno che la difende.” *La Stampa*. 28 dic. 2011: 22.

“Uccisa a Roma, fermato l’ex fidanzato: “Sara stave scappando, lui l’ha bruciata viva.” *La Stampa* (30/05/2016). Ultimo accesso 29/08/2016. http://www.lastampa.it/2016/05/30/italia/cronache/ragazza-uccisa-e-bruciata-a-roma-indagato-lex-fidanzato-tXzBjumDsA5k6RsCQEqY6O/pagina.html

United Nations. ACUNS. *Femicide. A Global Issue that Demands Action, Vol. I.* Vienna: ACUNS, 2012.

---. Human Rights Council. *Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequences, Rahida Manjoo*. New York: United Nations, 2012.

---. Human Rights Council. *Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequences, Rashida Manjoo. Mission to Italy*. New York: United Nations, 2012.

"L'universitaria che amava la danza." *Il Tempo*. 30 magg. 2016: 10.

Vassalli, Sebastiano. *La chimera* (1990). Milano: Rizzoli, 2015.

Vecchi, Gian Guido. "Famiglia, Papa Francesco attacca la teoria del gender." *Corriere della Sera* (16/10/2016). Ultimo accesso 15/06/2017. http://www.corriere.it/esteri/16_ottobre_02/famiglia-papa-francesco-attacca-teoria-gender-92569dd0-8829-11e6-bf16-41bc56635276.shtml

Veneziani, Massimo. *Controinformazione: stampa alternativa e giornalismo d'inchiesta dagli anni Sessanta a oggi*. Roma: Castelvecchi, 2006.

Venkatramani, S. H. "Female Infanticide: Born to Die." Radford e Russell. Twayne 125-132.

Ventimiglia, Carmine. *La fiducia tradita. Storie dette e raccontate di partner violenti*. Milano: Franco Angeli, 2002.

---. *Nelle segrete stanze. Violenza alle donne tra silenzi e testimonianze*. Milano: Franco Angeli, 1996.

Venturini, Marco. "Roma, la ragazza semicarbonizzata e i passanti indifferenti. Ma per la scienza non siamo una società fredda." *Il Fatto Quotidiano* (31/05/2016). Ultimo accesso 15/09/2017. http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/05/31/roma-la-ragazza-semicarbonizzata-e-i-passanti-indifferenti-ma-per-la-scienza-non-siamo-una-societa-fredda/2782396/

Veronesi, Sandro. *Occhio per occhio*. Milano: Bompiani, 1992.

Vettor, Tiziana. “Il gender è un concetto non una teoria.” *La 27esima ora* (12/11/2015). Ultimo accesso 15/06/2017. http://27esimaora.corriere.it/articolo/il-gender-e-un-concetto-non-una-teoria/

Vinciguerra, Paola ed Eleonora Iacobelli. *Femminicidio. Capire, educare, cambiare*. Bologna: Minerva Edizioni, 2013.

“Violenza sulle donne, in un caso su due l’aggressore è il partner o un ex fidanzato.” *La Stampa* (18/03/2018). Ultimo accesso 02/10/2018. https://www.lastampa.it/2018/03/18/italia/violenza-sulle-donne-in-un-caso-su-due-laggressore-il-partner-o-un-ex-fidanzato-HPUi3922amsHI2ZPVF8i1O/pagina.html

Violi, Patrizia. “Engendering the blog. Tra racconto del sé e desiderio dell’altro.” *Tecnologie di genere: teoria, usi e pratiche di donne nella rete*, a cura di Cristina Demaria e Patrizia Violi. Bologna: Bononia University Press, 2008, pp. 187-210.

---. “Femminicidio: chi ha paura della differenza?.” *gender/sexuality/italy* 2 (2015). Ultimo accesso 11/11/2017. http://www.gendersexualityitaly.com/femminicidio-chi-ha-paura-della-differenza/

Virgilio, Maria. “La legge sul femminicidio.” *M@gm@* 12,1 (2014). Ultimo accesso 11/11/2017. http://www.analisiqualitativa.com/magma/1201/article_08.htm

Walford, Lynn. “Truth, Lies, and Politics in the Debate over Testimnial Writing: The Cases of Rigoberta Menchú and Binjamin Wilkomirski.” *The Comparativist* 30 (2006): 131-121.

Websdale, Neil. *Understanding Domestic Homicide*. Boston: Northeastern University Press, 1999.

West, Candace, Zimmerman, Don H. "Doing Gender." *Gender and Society* 1.2 (1987): 125-151.

Wilson, Margo e Martin Daly. "Spousal Homicide Risk and Estrangement." *Violence and Victims* 8.1 (1993): 3-16.

Wittig, Monique. "The Category of Sex." *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992, pp. 1-8.

---. *Les Guérillères*. Parigi: Minuit, 1969.

Wood, Sharon. "Intersections of Place and Politics: Anna Franchi's *Avanti il divorzio* (1902)." *Identity and Conflict in Tuscany*. A cura di Silvia Ross e Claire Honess. Firenze: Firenze University Press, 2015.

---. *Italian Women's Writing 1869-1994*. Londra e Atlantic Highlands, NJ: Athlone, 1995.

Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi 2008.

Zajko, Vanda e Miriam Leonard (a cura di). *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Zangrandi, Silvia. *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*. Milano: Unicopli, 2003.

Zappino, Federico e Deborah Ardilli. "La volontà di negare. La teoria del gender e il panico eterosessuale." *Il lavoro culturale* (14/07/2015). Ultimo accesso 02/11/2017. http://www.lavoroculturale.org/la-volonta-di-negare/