

eScholarship

California Italian Studies

Title

Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2dt2z4wx>

Journal

California Italian Studies, 5(2)

Author

Re, Lucia

Publication Date

2014

DOI

10.5070/C352024817

Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Enif Robert, F. T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria

Lucia Re

La doppia firma: seduzione, abiezione, o creazione?

Il romanzo futurista *Un ventre di donna*, pur con un titolo così esplicitamente “femminile,” si presenta subito come un'opera doppia, ibrida e “bisessuale,” a cominciare dalla copertina (Fig. 1), che reca sopra il titolo due firme, una maschile (quella di Marinetti) e una femminile (Enif Robert).¹ La bisessualità è in effetti, come cercherò di dimostrare in questo studio, un tema chiave nel romanzo.² Enif Robert (o Signora Robert) è il nome d'arte di Enif Angiolini Robert (Prato 1889-Bologna 1974), attrice di teatro nella compagnia di Eleonora Duse oltre che scrittrice, e moglie dell'attore italiano Alfredo Robert (Fig. 2).³



Fig. 1: *Un ventre di donna*, copertine della prima edizione (a destra) e della quarta edizione (a sinistra)

¹ Tutti i riferimenti sono tratti da F. T. Marinetti e Enif Robert, *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* (Milano: Facchi, 1919). Il leader del futurismo Filippo Tommaso Marinetti firmava spesso con le iniziali F.T. e il cognome, o anche con il solo cognome. Una parte della tiratura del romanzo (compreso l'esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze da me consultato) porta sulla copertina, senza alcuna illustrazione, solo la dicitura “Marinetti” e sotto, in lettere maiuscole di eguale grandezza, “Signora Robert.” Nella quarta edizione, i nomi degli autori sono invece l'uno accanto all'altro.

² Una versione più breve di questo saggio, in francese, si trova nel volume *Le troisième Sexe des avant-gardes*, a cura di Franca Bruera and Cathy Mulligan (Parigi: Classiques Garnier, 2015, in corso di stampa), con il titolo “Enif Robert et *Le Ventre d'une femme*: paradigme bisexuel et mythe de l'hystérie dans l'avant-garde au féminin en Italie.”

³ Alfredo Robert era il nome d'arte di Giovanni Bertocini. I coniugi Robert furono membri della compagnia di Eleonora Duse sia prima della guerra (Alfredo dal 1906 e Enif dal 1908) che nel periodo del grande ritorno dell'attrice sul palcoscenico dal 1921 al 1924. Enif fu collaboratrice, amica e confidente della Duse fino alla morte dell'attrice. Per una breve, idiosincratia e impressionistica ricostruzione biografica a quattro mani della vita e carriera di Enif Robert (scritta in parte in forma epistolare, a imitazione del romanzo *Un ventre di donna*) si veda il volumetto di Barbara Ballardin e Adrien Sina, *Enif Angiolini Robert* (Milano: Selene Edizioni, 2010). Si veda inoltre il prezioso volume di Luigi M. Personè, *Fedelissima della Duse: scritti di Enif Angiolini Robert* (Prato: Società Pratese di Storia Patria, 1988), che raccoglie alcune lettere e testi inediti di Enif Robert oltre a testimonianze personali dell'autore. L'immagine fotografica qui riprodotta è tratta da questo volume. Si ringrazia per il permesso la Società Pratese di Storia Patria. Il diario della Robert con la cronaca dell'ultimo viaggio con la Duse negli Stati Uniti è stato pubblicato in parte in Lucio Ridenti, *La Duse minore* (Roma: Gherardo Casini Editore, 1966).



Fig. 2: Enif Robert, primi del Novecento (© Società Pratese di Storia Patria)

La doppia firma del romanzo potrebbe a prima vista parere motivata dalla necessità di far fronte al pregiudizio, ancora ampiamente diffuso ai primi del Novecento, secondo cui ogni opera di mano esclusivamente femminile è un lavoro necessariamente imperfetto o incompleto, che solo una fecondazione o comunque un intervento maschile può rendere davvero vivo e geniale.⁴ La doppia firma, tuttavia, non sta a significare che Enif Robert è effettivamente solo co-autrice di questo romanzo, come quasi sempre si dà per scontato, bensì che la scrittrice ha potuto divenire autrice grazie alla mediazione e all'intervento maieutico di Marinetti. Marinetti e il futurismo, come la narrazione sottolinea, hanno svolto infatti innanzitutto una funzione terapeutica, permettendo all'autrice di scavare e guardare dentro di sé con coraggio, e alla sua voce di emergere. Attraverso il dialogo e lo scambio epistolare con il leader futurista al fronte durante la Prima guerra mondiale, Enif Robert è potuta arrivare alla scrittura creativa, emergendo finalmente da un prolungato periodo di acuta sofferenza e prostrazione dovute a un'insidiosa malattia ginecologica, e a una serie di difficili interventi chirurgici. Il romanzo narra e mette in scena, spesso con effetti teatrali, proprio questo processo, che si potrebbe definire, parafrasando Hélène Cixous, di "venuta della scrittura."⁵ Marinetti non è dunque in realtà co-autore del romanzo, bensì una specie di facilitatore, e il suo contributo effettivo di scrittura è limitato ad alcune lettere riportate verbatim nel testo e, molto probabilmente, come vedremo, al breve racconto allegorico appostovi a mo' di conclusione. Le lettere di Marinetti non sono effettivamente che uno degli elementi compositivi del romanzo della Robert, inserite nel complesso testuale come componenti di una sorta di assemblaggio sperimentale,⁶ o *montage*, di cui fanno parte anche lettere di altri, nonché brani scritti dalla Robert in forma di diario, parole in libertà in stile futurista, e brani di dialogo e di narrazione in prima persona. Si tratta di un'operazione di assemblaggio simile a quelle dell'artista francese contemporanea Sophie Calle, che nelle sue opere sperimentali inserisce spesso lettere di altri. Il nome di Marinetti sulla copertina e sul frontespizio del romanzo svolge comunque una funzione tipicamente futurista di pubblicità, sia per il leader del movimento che per l'autrice neofita, ed è in sintonia con quella specie di collettivismo autoriale che contraddistingue soprattutto i manifesti futuristi.

Certo, nell'aggiungere il suo nome a quello dell'amica, Marinetti non ha voluto usurparne la fama o la creazione, ma piuttosto evitare che il libro fosse, secondo il costume dell'epoca, sminuito come libro secondario e di poca originalità o importanza appunto perché firmato "solo" da una donna. Oltre che a testimoniare dello sforzo congiunto di uomini e donne per la guerra in atto, questa doppia firma fa parte anche di una strategia di promozione e di lancio della scrittura femminile futurista che fu tipica di Marinetti, il quale, secondo una logica del tutto nuova in Italia, fin dai tempi pionieristici della rivista *Poesia* incoraggiò le donne a scrivere e pubblicare al di fuori dei generi e delle sedi tipiche della produzione rosa e della pubblicistica femminile. La

⁴ Scrittrici come Beatrice Speraz (1843-1923), in arte Bruno Sperani, ricorrevano allo pseudonimo maschile appunto per ovviare a questo pregiudizio. Tipico di questo atteggiamento è il saggio critico di Luigi Capuana, "Letteratura femminile," apparso su *Nuova antologia* 42 il 1 gennaio 1907, 105-122. Capuana definisce per esempio "quasi virile" la produzione letteraria di Matilde Serao, che pure professa di ammirare, e, pur usando lo stratagemma retorico di attribuire all'amico Camillo De Meis le osservazioni più misogine nel saggio riguardo alle vere capacità intellettuali delle scrittrici, ritenute inevitabilmente inferiori agli scrittori, sottolinea quanto gli unici autentici contributi della letteratura femminile siano comunque quelli che vengono "dal cuore" e dai sentimenti, non dalla mente o dall'intelletto. Le donne in quanto tali possono e sanno scrivere solo di "femminilità," e la loro produzione letteraria è dunque inevitabilmente incompleta e imperfetta.

⁵ Hélène Cixous, con Madeleine Gagnon e Annie Leclerc, *La Venue à l'écriture* (Parigi: Union Générale d'Éditions, 1977).

⁶ Secondo tra l'altro una poetica futurista dell'arte dell'assemblaggio i cui principi sono ricordati dallo stesso Marinetti nell'ultima lettera del romanzo, *Un ventre di donna*, 195-6.

rivista *L'Italia futurista*, dalla quale appunto emerse durante la prima guerra mondiale il nome di Enif Robert, fu veramente innovativa nel promuovere la scrittura di molteplici nuove autrici, tra cui Maria Ginanni, Rosa Rosà e Irma Valeria. Ma vieppiù rimarchevole è la firma congiunta di Marinetti se si pensa che il titolo contiene, come ho già menzionato, un esplicito riferimento al femminile.

L'interesse e l'entusiasmo di Marinetti per la virilità maschile è noto, mentre forse meno noto e discusso è il suo interesse per quella femminile, e per la bisessualità e l'androginia intellettuale, a partire dallo storico incontro con Valentine de Saint-Point, che fu la prima futurista "ufficiale."⁷ Anche precedentemente, in *Mafarka il futurista* (testo ripetutamente citato dalla protagonista di *Un ventre di donna*), Marinetti aveva creato l'immagine di un uomo almeno virtualmente bisessuale, a cui era possibile, usurpando e facendo sua dunque la funzione del ventre materno, generare eroicamente un figlio.⁸ Per Marinetti il nuovo tipo di donna futurista a cui—complici i rivolgimenti della guerra—vorrebbe quasi fare da Pigmalione, è sia femminile e sensuale che virile, cioè forte, coraggiosa, volitiva, capace e creatrice come tradizionalmente ci si aspettava fossero solo gli uomini. In una delle lettere indirizzate a Enif Robert e riprodotte in *Un ventre di donna* Marinetti scrive, incoraggiando l'amica a dedicarsi alla scrittura creativa: "Voi siete forte, alta, vittoriosa. Vi sento intelligentissima, tutta accesa di volontà."⁹ Nel "Manifesto del partito futurista italiano" (febbraio 1918), Marinetti affermerà la necessità di dare il diritto di voto alle donne e di garantirne l'uguaglianza legale, politica e sociale, liberandole dalla subordinazione e dal ruolo normativo di moglie e madre.¹⁰

Non c'è dubbio che l'incontro-scontro con le donne nuove dell'*Italia futurista*, e in particolare le reazioni critiche di Rosa Rosà e della stessa Enif Robert al sessismo, pur giocoso e provocatorio, del suo manualetto *Come si seducono le donne* del 1916-1917, abbiano avviato Marinetti verso una visione della donna che giunge ben al di là dell'originario "disprezzo della donna." Tale plateale disprezzo era essenzialmente in sintonia con l'ideologia prevalentemente misogina dell'epoca (come le stesse futuriste peraltro non mancarono di far notare, mettendone in luce la contraddittorietà), e comunque, come il leader futurista cercò di chiarire più volte, indirizzato solo verso alcune tipologie tradizionali del femminile nell'immaginario maschile, giustamente ritenute anti-moderne e passatiste, quali la *femme fatale* e l'angelo del focolare.¹¹

⁷ Fu autrice dei fondamentali "Manifesto della donna futurista" (1912) e del "Manifesto futurista della lussuria" (1913). Per un breve profilo di Valentine e delle altre scrittrici futuriste, con un'antologia e una dettagliata bibliografia, si veda *Spirale di dolcezza + serpe di fascino: scrittrici futuriste*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi (Napoli: Bibliopolis, 2007). Di Cecilia Bello Minciocchi si veda anche il fondamentale studio *Scrittrici della prima avanguardia: concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel Futurismo* (Roma: Le Lettere, 2012).

⁸ Si veda anche la discussione del maschilismo e dell'antifemminismo futurista, e del motivo dell'identificazione maschile col ventre materno gravido in *Le Roi Bombance* e in *Mafarka il futurista* di Marinetti, in Silvia Contarini, *La Femme futuriste: mythes et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes* (Parigi: Presses Universitaires de France, 2006), capitoli 1-4. Secondo Contarini il discorso futurista rimane nel complesso intrinsecamente misogino fino all'ultimo, e Valentine essenzialmente eretica ed estranea al movimento.

⁹ Marinetti e Signora Robert, *Un ventre di donna*, 124.

¹⁰ F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria (Milano: Mondadori, 1968), 153-158.

¹¹ *Come si seducono le donne* (Firenze: Edizioni da Centomila Copie, 1917) fu ampiamente pubblicizzato e discusso su *L'Italia futurista*. Una prima lettera molto pungente (ma rimasta privata) di Enif Robert al leader futurista faceva notare che Marinetti aveva capito evidentemente poco o nulla delle donne, e lo invitava addirittura a ritirare il libro dalla circolazione. La lettera è stata pubblicata da Personé, *Fedelissima della Duse*, 19 e 119-20, insieme alla replica di Marinetti il quale, per nulla offeso, invitava anzi l'interlocutrice a mettere in pratica l'ingegno che chiaramente aveva lavorato durante l'inverno per "scavare la vostra profonda sensibilità originalissima," e a continuare a scrivergli (p. 20). Tre articolati interventi critici della Robert, pieni di ironia, apparvero su *L'Italia futurista*: "Una parola serena" II, 27 (1917): 2; "Come si seducono le donne: Replica a G. Fiorentino," II, 33 (1917): 3; e "Come si

Attraverso il dialogo e il confronto con Enif Robert, Rosa Rosà e molte altre delle donne forti che emergono durante la guerra, in parte proprio grazie ai nuovi ruoli e comportamenti resi possibili e pensabili dalla guerra, Marinetti va oltre la visione della donna come trastullo o materiale erotico di seduzione da una parte, e strumento riproduttivo della razza dall'altra, anche se di certo non l'abbandona, continuando in effetti a servirsi soprattutto del materiale erotico-giocosso per provocare ancora i benpensanti borghesi e cattolici. Si tratta per Marinetti di un'evoluzione che continuerà e si intensificherà soprattutto dopo l'incontro nel 1918-19 con la futurista Benedetta (Benedetta Cappa), e l'inizio del loro lungo sodalizio.¹²

Tuttavia, la firma di Marinetti sulla copertina di *Un ventre di donna*, e la approvazione incondizionata da lui apposta in calce alla premessa al romanzo firmata dalla Robert, se da una parte testimoniano del nuovo, idiosincratico femminismo del leader futurista, e del suo profondo interesse per la creatività femminile, dall'altra hanno reso forse anche un disservizio a Enif Robert e al romanzo. L'ombra ingombrante del personaggio Marinetti ha finito infatti per offuscare l'originalità di Enif Robert e lo stesso carattere ibrido e sperimentale dell'opera—che pure ne costituisce in gran parte la ricchezza. Ha contribuito ad oscurarne il complesso significato, dando adito invece a una serie di interpretazioni spesso riduttive, fuorvianti o paradossali.¹³

Riprendendo e riscrivendo in modo acritico i modelli dicotomici di genere dominanti all'epoca, si è potuta infatti vedere la Robert, in quanto “co-autrice” di questo romanzo, da una parte come “non-donna,” cioè una specie di traditrice delle “donne” e quindi del femminismo, e dall'altra come mera succube di Marinetti—un Marinetti per di più identificato monoliticamente col primo manifesto e con *Mafarka*, e anche lui dunque ironicamente fossilizzato in un ruolo che dopo il 1917 non gli appartiene ormai più. Centrale per queste interpretazioni è stata l'immagine nel testo, puntualmente e quasi ossessivamente citata dai critici, di una donna—la protagonista—che ha ribrezzo del proprio utero malato, e lo rifiuta: “Che schifo, essere un utero sofferente, mentre tutti gli uomini si battono!”¹⁴ Questa esclamazione è stata vista come l'espressione da parte dell'autrice di una forma di abiezione, di degrado del proprio corpo e della femminilità stessa, e come disgusto rispetto alla natura femminile. Non c'è dubbio che l'abiezione, nel senso

seducono le donne: Lettera aperta a F.T. Marinetti,” II, 36 (1917): 2. L'autrice fa notare che affermare che le donne sono meno intelligenti degli uomini è un'arcaica assurdità, e sostiene la necessità di non vedere le donne come una categoria omogenea. Afferma il diritto delle donne ad essere sia seducenti e femminili che, allo stesso tempo, virili come (e con) gli uomini. Rivendica inoltre con forza la parità del desiderio erotico delle donne, mettendo in ridicolo la nozione della loro passività e seducibilità, che la scrittrice vede come fantasiose e ipocrite illusioni ed invenzioni maschili. Marinetti non ritirò il libro dalla circolazione, ma nella seconda edizione (Rocca San Casciano: Cappelli, 1918), pubblicò in appendice una buona parte degli interventi critici della Robert, assieme a quelli di Rosa Rosà, Shara Marini e Volt. Su *Come si seducono le donne* nel contesto della Prima guerra mondiale, si veda Lucia Re, “Futurism, Seduction, and the Strange Sublimity of War,” *Italian Studies* LIX (2004): 83-111.

¹² Per un'interpretazione diversa, si veda Contarini, *La Femme futuriste*, cap. 5-9. Secondo Contarini quello dei futuristi con le collaboratrici dell'*Italia futurista* è un dialogo fra sordi, e le stesse futuriste rimangono contraddittoriamente prigioniere di modelli di genere maschilisti antiquati e regressivi. A *Un ventre di donna* sono dedicate le pp. 278-285.

¹³ Tra gli interventi critici negativi su questo romanzo, si vedano Ursula Fanning, “Futurism and the Abjection of the Feminine,” in *Futurismo: Impact and Legacy*, a cura di Giuseppe Gazzola (New York: Forum Italicum, 2011), 53-64; Paola Sica, “Il testo, il corpo e la cultura futurista: riflessioni sul romanzo *Un ventre di donna*” in *Quaderni del '900* 5 (2005): 11-22; Graziella Parati, “Speaking through her Body: The Futurist Seduction of a Woman's Voice,” in *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 44-71; Cinzia Sartini Blum, “The Hero's War and the Heroine's Wounds,” in *The Other Modernism: Marinetti's Futurist Fiction of Power* (Berkeley: University of California Press, 1996), 105-124.

¹⁴ Marinetti e Signora Robert, *Un ventre di donna*, 25.

che a questo termine ha dato Julia Kristeva,¹⁵ sia un elemento forte nel testo. Tuttavia, chi si limita a una lettura in questa chiave travisa il vero senso del romanzo. Si tratta di una lettura limitata, castrante, che non tiene conto del fatto che il testo traccia un percorso di formazione, muovendosi appunto dall'abiezione legata alla dolorosa malattia dell'utero (e alla visione in effetti dell'utero stesso come malattia, menomazione, ferita, e persino sineddoche della nefasta carnalità e sessualità femminili, in sintonia con l'ideologia più misogina dell'epoca), verso una guarigione che comporta un ripensamento, una riconfigurazione positiva e persino un'esaltazione del ventre stesso.

Ciò avviene, come cercherò di dimostrare in questo studio, attraverso la auto-auscultazione e la riflessione della protagonista su se stessa (e sul proprio corpo femminile, mai dimenticato o negato), l'auto-analisi e la terapia della scrittura e dell'assemblaggio del testo d'avanguardia. La lettura in chiave di mera abiezione è fuorviante perché il corpo e l'utero che la protagonista inizialmente rifiuta, e di cui sente disgusto, è sì il ventre-utero, ma quello riduttivamente definito secondo il codice misogino dominante. Il testo nel suo complesso a ben vedere costituisce un lavoro non solo di tentata auto-terapia, ma di ricerca di un significato, di una concezione e di un senso del "ventre di donna" che vada al di là della visione dominante, questa sì davvero avvilente e abietta, della sessualità e individualità femminili.

Ventre e mente

Il titolo *Un ventre di donna* può apparire in un certo senso pleonasticamente e forse ironicamente duplice, poiché la donna, nella cultura primonovecentista, si definiva ancora spesso per sineddoche e antonomasia proprio in base al ventre, cioè l'utero o "ventre materno." La Madonna, sublime modello e paradigma di purezza femminile che le donne primonovecentesche venivano incoraggiate a cercare di emulare per poter vivere virtuosamente, veniva evocata già da Dante (e prima ancora nella *salutatio angelica* dell'*Ave Maria*) essenzialmente attraverso l'immagine del frutto del suo ventre.¹⁶ La Chiesa cattolica alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento continua a vedere più che mai nel ventre materno gravido e protetto dall'alveo matrimoniale e familiare l'unico spazio in cui la corporeità e la sessualità femminili possono purificarsi e potenzialmente riscattarsi dal peccato e dalla sofferenza. Solo divenendo madre la donna può realizzare—al di là di ogni falsa emancipazione egualitaria—la sua autentica "indole muliebre."¹⁷

La sineddoche che riconduce la donna al ventre in quanto sede dell'utero, e luogo dell'ingravidamento, della gestazione e del parto, è inoltre un luogo comune anche nella letteratura scientifica (o pseudoscientifica) lombrosiana di fine secolo e primonovecentista, tra cui le popolarissime opere di Paolo Mantegazza. Deprecando il nuovo tipo di donna "moderna" che si permette di studiare, scrivere e addirittura di fumare, pretendendo di assomigliare dunque sempre di più all'uomo, Mantegazza scrive: "Anche il ventre dell'umana famiglia è divenuto

¹⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (Parigi: Seuil, 1980).

¹⁶ Dante, *Paradiso* XXXIII.1-9: "Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio, / tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore." Nella preghiera dell'*Ave Maria*, alla traduzione dell'espressione "fructus ventris tui" come "frutto del ventre tuo" si alterna a volte quella "frutto del seno tuo," con un'apparente confusione tra ventre e seno.

¹⁷ Enciclica papale *Casti Connubii* di Papa Pio XI (Achille Ratti), 1930, a cura di Camillo Corsanego (Roma: Studium, 1931), 80.

cervello e il ventre nevrosico genera all'infinito uomini sempre più nevrosici.”¹⁸ Nel divenire “cervello” la donna secondo Mantegazza si virilizza, eppure rimane destinata alla procreazione. Dalla apparente contraddizione e incompatibilità tra ventre e mente nasce il fantasma della degenerazione.¹⁹

Prima di affrontare l'analisi testuale di questo romanzo sperimentale, fondamentale per capire l'avanguardia femminile futurista, è necessario riassumere e chiarire almeno a grandi linee, per chi non ne sia uno specialista, il contesto ideologico-culturale specifico Otto-Novecentesco da cui emerge *Un ventre di donna*: al di fuori di questo contesto risulta infatti assai ardua una comprensione del romanzo che non sia superficiale o anacronistica. Si tratterà di mettere in luce in particolare il senso dell'opposizione binaria ventre/mente, di ricostruire in breve la fortuna letteraria del topos dell' “isteria” femminile, e di puntualizzare quale senso assuma la nozione parallela di bisessualità (in particolare a partire dalla diffusione del pensiero di Otto Weininger in Italia), e di come queste categorie abbiano potuto paradossalmente essere suscettibili di una riappropriazione femminista.

Un ventre di donna appare, con forza davvero dirompente, in un'epoca che ancora tende, sulla scia del pensiero positivista di Cesare Lombroso e della sua scuola, a definire la donna come essenzialmente condizionata e plasmata dalla funzione materna per cui “in lei prepondera sul bisogno individuale il bisogno della specie, della maternità, che solo la spinge, la donna, verso l'uomo; l'amore femminile è una funzione subordinata della maternità.”²⁰ Ogni manifestazione femminile della libido e della passione al di fuori della sfera riproduttiva sarebbe un segno di devianza: virilismo, bisessualità, persino criminalità (che per Lombroso vuol dire soprattutto tendenza alla prostituzione), e tendenza degenerata verso il “terzo sesso.”²¹ In altre parole, il desiderio erotico, l'attività mentale e la stessa individualità femminile “normale” sono inconcepibili al di fuori della sfera privata e della funzione materna—quella legata innanzitutto al ventre-utero. Tale ventre-utero, che pure è potuto in altre epoche sembrare magico e potente, nella cultura scientifica e letteraria di impronta maschile tardo-ottocentesca e primonovecentesca tende dunque ad assumere connotazioni inquietanti. Riemergono e si rinnovano in quest'epoca—con una reazione di panico legata in parte alla nascita anche in Italia del femminismo e dell'emancipazionismo, nonché di nuovi modelli comportamentali per le donne—pregiudizi antichi che fanno della donna un essere imperfetto, ferito, malato, evirato, atavistico e potenzialmente degenerato e portatore di degenerazione. Nonostante gli sforzi e i contributi importanti di scrittrici e femministe tra fine Ottocento e il primo decennio del Novecento, tra cui Sibilla Aleramo, Anna Kuliscioff, Alessandrina Ravizza, Anna Franchi, e Anna Maria Mozzoni, la cultura lombrosiana si rafforza ed espande nel nuovo secolo. Ciò avviene anche grazie ad alcune donne; per esempio le figlie dello stesso Lombroso, Paola e Gina, ambedue intellettuali di spicco. Nella introduzione allo studio *Caratteri della femminilità* (1909), Paola afferma: “La

¹⁸ Paolo Mantegazza, *Il secolo nevrosico* (1887) (Pordenone: Studio Tesi, 1995), 60.

¹⁹ Mentre Mantegazza è il pensatore che popolarizza il concetto di nevrosi o neurastenia come sindrome legata alla modernità e ai pericoli dell'emancipazione femminile. Con Max Nordau, di cui appare nel 1893 in versione italiana (con dedica a Cesare Lombroso) il volume *Degenerazione* (con poi varie nuove edizioni; la quarta è del 1913), si diffonde anche in Italia l'idea che “la degenerazione e l'isterismo” siano forme aggravate della neurastenia.

²⁰ Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) (Torino: Fratelli Bocca, 1903), 124. Quest'opera ebbe un'influenza estesa e duratura, con molteplici ristampe. Fu pubblicata in molteplici edizioni con revisioni e aggiunte, ma sostanzialmente inalterata, fino al 1927. La terza edizione risale al 1915.

²¹ In Italia la nozione di “terzo sesso” viene introdotta da Guglielmo Ferrero con il fortunato volume (più volte ristampato) *L'Europa giovane* (Milano: Fratelli Treves, 1897), 313-348.

donna deve cercare di elevarsi, di coltivarsi, di diventat più nobile, più cosciente; ma per compiere meglio quello a cui l'ha destinata la natura, ella deve, da femmina puramente atta a procreare, diventare una donna atta ad educare; ma non deve illudersi che il fatto di scrivere un libro possa equivalere al suo splendido privilegio di creare un essere vivo, una creatura umana.”²² E Gina, in un saggio del 1918: “La maternità [...] informa l'animo tutto della donna anche quando la donna non è ancora madre—anche quando ha rinunciato ad esserlo. La prima conseguenza di questa speciale passionalità è che la donna non regola i suoi atti sulla ragione ma sull' istinto.”²³

Gli assunti di fondo del pensiero positivista sulla differenza sessuale con cui “donne nuove” come Enif Robert devono fare i conti sono dunque indubbiamente l’inferiorità della donna rispetto all’uomo dal punto di vista biologico, intellettuale e morale, e la sua evoluzione “ritardata.” Secondo gli autori di quella summa del pensiero positivista sulle tematiche sessuali che è *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, la donna sarebbe infatti un essere atavistico che si trova in posizione arretrata nel mondo animale rispetto al più evoluto uomo: “la donna è un uomo arrestato nel suo sviluppo.”²⁴ Tale inferiorità viene da loro spiegata appunto in base alla preminenza nella donna della funzione e degli organi riproduttivi, che della donna costituirebbero l’essenza. Tutto il comportamento e anche la psiche e il desiderio femminili sono infatti secondo loro radicati esclusivamente nell’utero e negli organi sessuali, che rendono la donna la depositaria della conservazione della specie.²⁵ Dunque paradossalmente se la donna è per il pensiero positivista essenzialmente ventre-utero, tuttavia tale ventre in verità non le appartiene; appartiene invece, come afferma Mantegazza, “all’umana famiglia.” Per Mantegazza, come per Lombroso, Ferrero e i loro seguaci, l’essenza e il destino naturale della donna coincidono con la biologia e la fisiologia del suo apparato riproduttivo, e dunque col suo ventre: un ventre potenzialmente fertile ma inutilizzato per la riproduzione rende la donna degenerata e anormale, e porta a dannosi scompensi e problemi sociali.²⁶

Se per Platone e per la tradizione della medicina antica l’utero, come un irrequieto animale vivente all’interno di un altro animale (la donna) poteva pericolosamente vagare nel corpo e intaccare perfino il cervello,²⁷ per il pensiero positivista italiano, che raccoglie solo parzialmente, indirettamente e confusamente (e filtra comunque a modo suo) gli studi di Charcot e della scuola francese,²⁸ esiste indubbiamente un rapporto diretto tra utero e cervello femminile.

²² Paola Lombroso, *Caratteri della femminilità* (Torino: Bocca, 1909), ix.

²³ Gina Lombroso, *Riflessioni sulla vita—l’anima della donna, Libro II: conseguenze dell’altruismo* (Firenze: Addi, 1918). Su Paola e Gina Lombroso si veda Delfina Dolza, *Essere figlie di Lombroso: due donne e intellettuali tra 800 e 900* (Milano: Franco Angeli, 1991).

²⁴ Lombroso e Ferrero, *La donna delinquente*, ix.

²⁵ *Ibid.*, 124.

²⁶ Trai molti testi primonovecenteschi che persistono nel sostenere la inferiorità intellettuale della donna, la centralità della funzione riproduttiva, l’incapacità della donna a ricoprire cariche pubbliche, e la necessità sociale di limitare quanto possibile il lavoro femminile fuori della casa perché esso porterebbe al perversimento del matrimonio e alla scomparsa dell’amore materno, si veda Pasquale Serafini, *Il lavoro della donna nell’economia della nazione* (Civitanova Marche: Tipografia Marchigiana, 1900), ampiamente e positivamente recensito all’epoca dalla stampa.

²⁷ Platone, *Timeo* 91c, in *Dialoghi*, traduzione di Francesco Acri, a cura di Carlo Carena (Milano: CDE, 1988): “Nelle donne la cosiddetta matrice e la vulva somigliano a un animale desideroso di far figli, che, quando non produce frutto per molto tempo dopo la stagione, si affligge e si duole, ed errando qua e là per tutto il corpo e chiudendo i passaggi dell’aria e impedendo il respiro, getta il corpo nelle più grandi angosce e genera altre malattie di ogni specie.”

²⁸ Lombroso e Ferrero, 611-615. Sulla ricezione degli studi di Charcot, Charles Richet e Binet nella cultura italiana, e sull’isteria nella letteratura scientifica e nella narrativa tra Ottocento e Novecento, si veda Federica Adriano,

L'utero inutilizzato, malato o infecondo appare come la fonte primaria di ogni patologia psichica femminile, e minaccia il cervello naturalmente debole della donna nonché il suo precario equilibrio mentale.²⁹ D'altro canto un uso eccessivo del cervello da parte della donna la virilizza e la rende pericolosamente degenerata: sterile e isterica, o generatarice e madre di esseri “nevrosici” come lei. La fecondità del ventre femminile viene rappresentata spesso in questo periodo come inversamente proporzionale alla attività mentale e alla capacità intellettuale e creativa, che sarebbero invece naturalmente appannaggio esclusivo del maschio.³⁰

Profondamente radicata nella cultura dell'epoca e persino nel pensiero comune è la nozione che le donne sono costitutivamente incapaci di genio, e quando effettivamente si trovano nella storia delle rare donne geniali, a ben vedere esse in realtà “presentano frequentemente caratteristiche maschili.”³¹ Ma non sono solo i positivisti a pensarla così. Benedetto Croce, per esempio, ravvisa nell'uso del cervello per scopi intellettuali o creativi da parte delle scrittrici e poetesse primonovecentesche uno spreco inutile e antiestetico, e una deviazione grottesca rispetto alla natura femminile. Il “bello” della donna secondo lui sta infatti solo nella maternità: nel ventre riproduttivo, non nel cervello creativo, che è invece organo più propriamente maschile. Nello sconfinamento verso il maschile, la donna può creare solo qualcosa di imperfetto e malformato.³²

Nella topografia immaginaria del corpo, il ventre si riferisce comunemente al polo più animalesco, inferiore o basso, quello dei genitali e degli orifici, e dunque non solo della copula e della procreazione, ma anche dell'escrezione, ed è dunque luogo grottesco per eccellenza secondo Bachtin, in opposizione alla parte alta e nobile, quella del cuore e della testa, dei sentimenti, del cervello e della razionalità.³³ Per Lombroso e Ferrero, la prominenza degli organi sessuali e del ventre gravido nel corpo femminile, e il complicato sistema di organi primari e secondari, il misterioso, atavistico e complesso rapporto fra mammelle, utero, ovaie, e vagina—organi sia sessuali che nutritivi—, rappresentano un groviglio sconcertante in netto contrasto con la chiara, nobile linearità, la semplicità del corpo maschile, e la separazione del “basso”

Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Ottocento e Novecento, Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli Studi di Sassari, 2008-2009.

²⁹ Lombroso e Ferrero, 179 e 595-6: “C'è un antagonismo tra le funzioni di riproduzione e le intellettuali. [...] Essendo il lavoro della riproduzione in gran parte devoluto alla donna, per questa cagione biologica essa è rimasta indietro nello sviluppo intellettuale.”

³⁰ Anche per pensatori ampiamente diffusi in Italia quali Paul Julius Möbius, l'apparato riproduttivo femminile e l'utero sono sineddoche essenziale della femminilità. La prima traduzione del volume di Paul Julius Möbius, *Über den physiologische Schwachsinn des Weibes* (1900), intitolata *L'inferiorità mentale della donna*, a cura di Ugo Cerletti, fu pubblicata nel 1904 (Torino: Fratelli Bocca). Secondo Möbius, l'inferiorità mentale della donna e il minore sviluppo del suo cervello sono legati necessariamente proprio al maggior sviluppo in lei dell'apparato riproduttivo, e in particolare l'utero che la contraddistingue in quanto donna, e al suo destino naturale, che è la maternità. Qualsiasi attività che interferisca contro tale destino biologico è da considerarsi contro natura perché farebbe delle donne “un repugnante e inutile androgino” (25).

³¹ Lombroso e Ferrero, *La donna delinquente*, 161.

³² Di Benedetto Croce si veda specialmente il seguente brano (1906): “Sembra che le donne, valenti a svolgere in sé per nove mesi un germe di vita, a partorirlo meravigliosamente, ad allevarlo con un'intelligente pazienza che ha del prodigioso, siano di solito incapaci di regolari gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre prematuri: anzi, alla concezione segue istantanea la *délivrance*, e il neonato è poi gettato sulla strada, privo di tutti quegli aiuti di cui avrebbe bisogno. Non dico che non ci siano state e non possano esservi eccezioni; ma questa è la regola.” Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici* (Bari: Laterza, 1948), 2: 362.

³³ Michail Bachtin, *Rabelais and His World*, trad. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 21-26.

dall'alto.³⁴ Anche l'espressione di Mantegazza secondo cui la donna è “ventre dell'umana famiglia,” richiama a ben vedere la proverbiale e antica associazione—antica quanto la figura di Eva peccatrice che morde e offre peccaminosamente la mela a Adamo—della donna alla materialità bassa del corpo umano, alla sessualità ma anche alla nutrizione, alle viscere e all'escrezione, in opposizione e contrasto con la spiritualità e la intellettualità maschili, e al più elevato nutrimento e cibo dell'anima, dello spirito e della mente. Tradizionalmente, solo l'uomo che si liberi della donna “tentatrice” e corporea può attingere alla vera spiritualità, o (nell'immaginario mistico) la donna che rinunci interamente al corpo, o lo mortifichi.

Nel discorso scientifico positivista e nell'immaginario di fine secolo e primonovecentesco, in cui anche l'uomo ormai si configura come un essere fondamentalmente anche se non esclusivamente animale, la corporeità femminile assume dimensioni sempre più inquietanti ed evoca spesso una promiscuità bassa, impura, malata e potenzialmente contaminante e abietta. Il corpo della donna è percepito come associabile a funzioni animali e meramente corporali anche perché durante la gravidanza nutre di sé, e dentro di sé, il figlio nel proprio ventre, e anche dopo la nascita è un corpo di donna che continua a nutrirlo, allattandolo e dandogli da mangiare. Il confine tra sé e altro da sé, dentro e fuori, tra un corpo e un altro, tra sessualità e cibo, tra ingerimento e espulsione, ne risultano potenzialmente erosi e confusi.³⁵

Isterie letterarie

Il romanzo *L'innocente* di Gabriele d'Annunzio (1892) si può definire una *summa* letteraria di queste tematiche. L'immagine del ventre malato della protagonista Giuliana, e poi la sua malsana gravidanza, sono sineddoche dell'inferiorità e animalità della donna. L'ambiguità potenzialmente abietta del corpo femminile che dà alla vita e nutre, si coglie soprattutto nella scena in cui il protagonista osserva con disgusto il figlio illegittimo poppare dal seno della animalesca nutrice (“cupa femmina”), e si chiede perché il bambino non sia morto “mentre egli era ancora nel ventre” della madre, impura e malata.³⁶

La malattia o disfunzione dell'utero, tema chiave del romanzo *Un ventre di donna*, era ritenuta ancora nella cultura primonovecentista alla base della tipica nevrosi femminile, cioè “l'isteria,” ed associata a comportamenti sessuali degenerati e “aberranti” e alle pretese della donna nuova.³⁷ Il topos della donna isterica, che si diffonde nella cultura italiana dell'Ottocento con romanzi come *Fosca* (1869) di Tarchetti, *Giacinta* (1879) e poi *Profumo* (1890) di Capuana, *Malombra* (1881) di Fogazzaro, *Fantasia* (1883) di Matilde Serao, e *Il trionfo della morte* (1894) di d'Annunzio, si radica ed estende anche nel Novecento con, nella narrativa, romanzi quali *Forse che sì forse che no* (1910) di d'Annunzio e *Si gira* (1916, poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) di Pirandello. In quest'ultimo romanzo, l'attrice e esotica femme fatale Varia

³⁴ Lombroso e Ferrero, *La donna delinquente*, 124. Sulla rappresentazione degli organi sessuali femminili da parte di Lombroso e Ferrero come molteplicità confusa, si veda Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 1996), 127.

³⁵ Su questi temi e sul corpo femminile come corpo “grottesco” in un senso Bachtiniano e femminista si vedano Kristeva, *Pouvoirs*, e lo studio di Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (Oxford: Routledge, 1994).

³⁶ Gabriele d'Annunzio, *L'innocente*, in *Prose di romanzi* (Milano: Mondadori, 1988), 1: 598-599.

³⁷ Si veda a questo proposito innanzitutto lo studio pionieristico di Annamaria Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento* (Bologna: Patron, 1982). Sull'isteria nella letteratura scientifica e nella narrativa tra Ottocento e Novecento, si veda inoltre Adriano, *Alienazione, nevrosi e follia*.

Nestorov, con i suoi gesti convulsi, forsennati e rabbiosi, e la sua incapacità di amare ed essere “normale,” cioè madre, rende in modo memorabile il topos dell’isterica, che compare diffusamente anche nel teatro pirandelliano e nella sua novellistica, dove l’isteria viene talvolta definita eufemisticamente semplicemente come “mal di madre.”³⁸ Gli organi sessuali femminili non solo nei romanzi di d’Annunzio, ma anche nei testi d’avanguardia del primo Marinetti, soprattutto il romanzo *Mafarka il futurista* (1909-1910), evocano una carnalità funesta, un’apertura e un vuoto insensati che sono allo stesso tempo un’abbietta ferita sanguinante e infetta, un gorgo minaccioso. In d’Annunzio solo l’intervento maschile, la fecondazione dell’utero, può sanare quella ferita e riempire quel vuoto, dando ad esso un significato, un senso vitale e sano. In *Mafarka*, la carnalità e la sensualità femminili sono viste ancora come nefaste: la donna sensuale è animalesca, bestiale, atavistica.

Benché molte scrittrici dell’ultimo Ottocento e del primo Novecento come, ad esempio, Neera, Sibilla Aleramo, Amelia Rosselli, Annie Vivanti, e la Marchesa Colombi offrano nella narrativa e nel teatro un’immagine ben più ricca e complessa della condizione della donna e della stessa femminilità che oltrepassa i limiti della ristretta visione maschile e ne contesta l’egemonia, l’isteria rimane tuttavia uno spettro che si aggira per l’Italia non meno che il resto dell’Europa. Il romanzo *Teresa* (1886) di Neera (amica e collaboratrice di Mantegazza) propone un ritratto di impostazione essenzialmente femminista (nonostante l’autrice si dichiarasse anti-emancipazionista) di una giovane donna, vittima della tirannia del padre e delle costrizioni repressive della società conformista in cui vive nella provincia del Nord Italia. Sacrificandosi per la famiglia e reprimendo i propri desideri e le proprie ambizioni, la protagonista si ammala gravemente e soffre di “malinconie isteriche.”³⁹ Anche il romanzo femminista *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo, pur non parlando mai esplicitamente di isteria, narra il rapporto problematico della protagonista con la propria maternità e con la propria madre esaurita (e alla fine malata di mente, internata, ammutolita e suicida) in termini che da una parte evocano lo spettro ottocentesco dell’isteria di cui la madre è vivente e malinconica incarnazione, e dall’altro prefigurano velatamente la rivendicazione di stampo femminista dell’isteria che Robert stessa, come vedremo, farà sua.⁴⁰ Secondo alcune pensatrici femministe infatti, il comportamento definito “isterico” è patologico solo se visto all’interno di un sistema maschile di pensiero, mentre l’isteria si può interpretare, al contrario, come una ribellione femminile allo stesso

³⁸ Luigi Pirandello, “Dal naso al cielo” (1907) in *Novelle per un anno* (Roma: Newton Compton, 1993), 691. Nel *Dizionario moderno: supplemento ai dizionari italiani* di Alfredo Panzini (Milano: Hoepli, 1908), alla voce *Isterismo* si legge (p. 282): “L’isterismo è più frequente nelle donne che nell’uomo [...] Col nome di isterismo si sogliono chiamare volgarmente quelle disuguaglianze di umore, quelle anomalie, quei perversamenti talvolta che sono frequenti nelle donne e sembrano inerenti alla loro conformazione fisiologica. Nell’intuito del popolo l’isterismo è infatti mal di donna, *mal di madre*.”

³⁹ Neera, *Teresa* (Lecco: Periplo, 1985), 213. Katherine Mitchell, nel suo studio *Italian Women Writers: Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870-1910* (Toronto: University of Toronto Press, 2014), 94-121, e in “Neera’s Refiguring of Hysteria as *nervosismo* in *Teresa* (1886) and *L’Indomani* (1890),” *Italianist* 30 (2010): 101-122, sostiene che Neera trasforma la patologica e esecrabile isteria del lessico maschile in “*nervosismo*,” e ne mette criticamente in luce le cause, rintracciabili nei soprusi della società patriarcale. Secondo Mitchell la Marchesa Colombi e anche Matilde Serao dimostrano inoltre che le manifestazioni della cosiddetta “isteria” non erano che espressioni della repressione e oppressione delle donne nell’Italia liberale, e che in un certo senso “l’isterica” nelle loro opere si può definire un’immagine proto-femminista. Nel darci accesso alle emozioni e ai sentimenti anche erotici delle protagoniste e alla cause della loro sofferenza nervosa, queste autrici, secondo Mitchell, demoliscono il mito della sessualità femminile come realtà misteriosa e minacciosa. Sul tema dell’isteria in *Teresa*, si veda anche Catherine Ramsey-Portolano, “Neera, the Verist Woman Writer,” in *Italica* 81 (2004): 351-366.

⁴⁰ Si veda a proposito di *Una donna* Barbara Spackman, “Puntini puntini . . . Motherliness as Masquerade in Sibilla Aleramo’s *Una donna*,” *MLN* 124.5 (2009): 210-223.

sistema, e una contestazione allo stesso tempo del paradigma di impronta patriarcale della donna-madre.⁴¹

Tra le “donne nuove” della fine secolo e del primo Novecento ci sono, oltre alle scrittrici, anche attrici come Eleonora Duse, che vive una vita emancipata e porta sul palcoscenico le grandi eroine dei drammi femministi di Ibsen (*Casa di bambola* entra a far parte del suo repertorio dal 1890, e *Hedda Gabler* dal 1898) e di altri autori, identificandosi profondamente con i loro drammi. Come i personaggi da lei incarnati, Duse viene spesso vista negativamente da critica e pubblico come un essere pericolosamente anormale, che nella vita e sul palcoscenico sovverte la naturale gerarchia e complementarietà dei generi, rischiando di far sentire gli spettatori uomini insicuri ed impotenti, e contribuendo alla generale degenerazione.⁴² Tra i molti uomini “nevrosici” del primo Novecento, debilitati dalle anomalie sessuali e dagli eccessi cerebrali della donna che la rendono sterile e isterica, si può annoverare il personaggio del marito “femminilizzato” della scrittrice e commediografa Silvia Roncella, il Giustino Roncella del romanzo *Suo marito* (1911) di Luigi Pirandello, raffinato specialista di nevrosi e “isteria” femminili, da lui trasformate in un vero e proprio topos letterario modernista. Il romanzo ci presenta Silvia Roncella come una donna che, per poter scrivere e affermarsi nel mondo del teatro, viene fatalmente meno al suo dovere di donna-madre (le muore infatti il figlioletto da lei trascurato). Silvia stravolge innaturalmente la propria femminilità, mettendo a repentaglio anche la maschilità del marito. È infatti Giustino, il marito, ad avere perversamente—nella logica invertita di cui il romanzo si fa satira—un “ventre” che sussulta istericamente nel dolore, non del parto, ma della morte del figlioletto.⁴³

Il romanzo *Un ventre di donna*, come vedremo, si preoccuperà di come riscattare e rivendicare da un punto di vista femminista proprio un tale tipo di ventre patologicamente “nevrosico,” e di immaginare una donna intellettuale e creativa che non sia né un mostro né una malata cronica. Come vedremo, la sofferenza e il dolore fortissimi legati all’operazione al ventre subita dalla protagonista, con la rimozione di parti dei suoi organi riproduttivi e dell’utero,

⁴¹ Esiste ormai in varie lingue una vasta serie di pubblicazioni di impostazione femminista sull’isteria. L’isteria per esempio secondo Luisa Muraro in *L’ordine simbolico della madre* (Roma: Editori Riuniti, 1991) sarebbe un’estrema difesa somatica del femminile, e denuncia dell’inadeguatezza del simbolico e del linguaggio di stampo maschile. Luce Irigaray, in *Ce Sexe qui n’en est pas un* (Parigi: Éditions de Minuit, 1977), partendo dagli studi pionieristici di Freud e Breuer, cerca di esportare la figura dell’isterica dall’immaginario maschile al discorso femminista. Anche Elaine Showalter, nel suo ormai classico *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830-1980* (Londra: Virago, 1987), traccia, partendo dal contesto vittoriano, un rapporto di continuità tra isterismo ottocentesco e femminismo novecentesco. Sulla riappropriazione femminista dell’isteria, si veda inoltre il dibattito tra Hélène Cixous e Catherine Clément in *La Jeune née* (Parigi: U.G.E., 1975); Elaine Showalter, “Hysteria, Feminism and Gender” in *Hysteria Beyond Freud*, a cura di Sander Gilman (Berkeley: University of California Press, 1993), 286-344; e Mazzoni, *Saint Hysteria*, 2.

⁴² Per la Duse, si veda il commento di Luigi Rasi in *La Duse* (1901) (Roma: Bulzoni, 1986), 27: “La Duse, al primo tempo della sua grandezza, possedeva al sommo la faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie generali del sistema nervoso, e particolarmente nelle grandi nevrosi: la *faccia convulsiva*. L’occhio agitato da tremanti impercettibili [...] la grande artista riusciva insuperabile nella presentazione dei personaggi a *temperamento isterico*.” Ma ancor prima dei grandi ruoli ibseniani, il critico anonimo autore della “Rassegna drammatica” scriveva in *Nuova antologia* 36 (novembre-dicembre 1882): 564-565: “Le donne che la signora Duse si compiace di riprodurre sulla scena son quasi tutte *isteriche* e in condizioni morbose.” Sulla immagine da malata e “isterica” della Duse creata dalla critica a lei contemporanea si veda Donatella Orecchia, “Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse,” in *La creatività: percorsi di genere*, a cura di Margarete Durst e Caterina Poznanski (Milano: Franco Angeli, 2011), 121-140. Sui drammi di Ibsen come “letteratura dell’isteria,” si veda Elin Diamond, “Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis,” *Discourse* 13.1 (1990-91): 59-92.

⁴³ Luigi Pirandello, *Suo marito* (Milano: Newton Compton, 1995), 122.

diventano infatti, attraverso la scrittura sperimentale, strumenti di auto-analisi, conoscenza e rivalsa, e portano alla visione di una donna finalmente liberata dalla soggezione al discorso egemonico della differenza sessuale e alla radicata ideologia dell'inferiorità femminile, basata su una nozione fondamentalmente ambigua e avvilita della corporeità della donna.

Weininger, Freud, bisessualità e isteria

Il voluminoso testo “filosofico” e psicologico di Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (1903), subito recensito in Italia, fu pubblicato in una prima traduzione a cura di Giulio Fenoglio con il titolo *Sesso e carattere*.⁴⁴ Tra il 1910 e il 1914, *Sesso e carattere* divenne una specie di vademecum per moltissimi intellettuali, tra cui quelli della rivista *La voce* e lo stesso Benedetto Croce, imponendosi in Italia come testo base sulla differenza sessuale, la sessualità e la psicologia dei generi, mentre Freud e la psicanalisi rimasero invece piuttosto marginali, seppure certo non sconosciuti, almeno fino al secondo dopoguerra.⁴⁵ Anche le scrittrici, in primis Sibilla Aleramo, lessero Weininger e ne furono profondamente segnate. Secondo Weininger, le donne appartengono esclusivamente a due grandi tipi, quello della madre e quello della prostituta (una dicotomia già presente del resto in Lombroso). Alla madre appartiene la fecondità, e le è del tutto estraneo qualsiasi desiderio erotico che esuli dalla funzione riproduttiva. La prostituta d'altro canto è un essere erotico ma sterile che può a volte profondamente ispirare l'uomo geniale. Nessuno dei due tipi di donna, tuttavia, può avere del genio o delle capacità artistiche che non siano solo mediocri: “dalla genialità [...] la donna è assolutamente esclusa.”⁴⁶ La differenza essenziale tra l'uomo e la donna sta nel fatto che nella donna la sfera sessuale si estende all'intera personalità. Mentre secondo Weininger l'uomo ha alcune zone erogene ben localizzate nella parte “bassa” del corpo, nella donna invece esse si estendono a tutto il corpo: l'intero organismo della donna è dunque subordinato al suo ventre e ai suoi genitali. L'uomo secondo Weininger è conscio in modo più obiettivo della propria sessualità rispetto alla donna: egli può staccarsene, accettarla o rifiutarla e dunque elevarsi spiritualmente oltre che intellettualmente e attraverso l'arte, transcendendo e sublimando la carnalità. La donna non può farlo.

Le donne di cultura che leggono Weininger, non solo Sibilla Aleramo, ma anche Eleonora Duse, nonché—tra le futuriste—Valentine de Saint-Point e Enif Robert, ne introiettano ciascuna a modo suo il contenuto, cercando di processarlo abolendone o arginandone la misoginia. Rispetto a Freud, con cui peraltro condivide una visione essenzialmente negativa della sessualità femminile, e un forte interesse per le patologie psichiche delle donne (e in particolare per l'isteria), Weininger ha una forma mentis estremamente rigida e dogmatica, ed è proprio questa che gli permette di trasformare quelli che per Freud erano dei problemi e delle questioni di grande fluidità in asserzioni e tasselli di una “sistematica” e rigida disquisizione filosofica. Secondo Weininger, per le donne geniali o eccessivamente cerebrali o sensuali al di fuori o al di là della funzione riproduttiva, il prezzo da pagare è comunque sempre la sterilità.

⁴⁴ Tradotto in seguito integralmente anche da Julius Evola, e ristampato in varie edizioni, il testo di Weininger è disponibile correntemente in un'edizione con l'introduzione (peraltro altamente discutibile) del sessuologo Fausto Antonini (Roma: Edizioni Mediterranee, 1992).

⁴⁵ Sulla diffusione di Weininger in Italia si veda Alberto Cavaglion, *Otto Weininger in Italia* (Roma: Carucci, 1982). Gli esponenti dell'avanguardia italiana, tra i quali soprattutto il futurista apertamente omosessuale Italo Tadolato, nonché Julius Evola (il quale fu per un breve periodo calamitato dal futurismo), non furono certo immuni dall'influenza di Weininger.

⁴⁶ Weininger, *Sesso e carattere*, 156.

Nella letteratura, che spesso apre la strada alla teorizzazione sulla sessualità e la differenza di genere, questo era già il caso della Foscarina di d'Annunzio, personaggio che nel romanzo *Il fuoco* allude neanche molto velatamente a Eleonora Duse. La Foscarina in questo romanzo chiave del modernismo italiano è un emblema della sterilità e dell'isteria che imprigionano fatalmente—almeno secondo il paranoico immaginario maschile—la donna di genio: “Ella sentiva la sua sterilità intorno ai suoi fianchi come una cintura di ferro.”⁴⁷ Anche la sensualissima Ippolita in *Trionfo della morte* ha un ventre sterile e infermo che minaccia di contagiare lo stesso protagonista, rendendolo incapace di creare: “Ella è sterile. Il suo ventre è colpito di maledizione. Ogni germe vi perisce come in una fornace ardente.”⁴⁸ Per Otto Weininger, oltre alla sterilità e come suo corollario si può dare in effetti nella donna—come anche Lombroso aveva già indicato—una specie di “surrogato” femminile del genio maschile, ed è, di nuovo, proprio l'isteria.

Secondo Weininger, l'isteria (da lui ritenuta del resto una forma di nevrosi quasi esclusivamente femminile) nella donna che cerca di spiritualizzarsi ed elevarsi evadendo così dalla propria materialità e dal proprio destino procreativo sarebbe una specie di “castigo igienico per la negazione della propria natura.”⁴⁹ Pendant psicologico e somatico della sterilità, l'isteria sarebbe in effetti una forma di dolorosa mendacità e autoaccecamento, una patologia tipica delle rare “donne superiori” che, pur essendo in quanto donne essenzialmente passive, si illudono di poter essere ed apparire come gli uomini e di poterne imitare la “libera volontà” (357), mentre sono in realtà pienamente determinate e limitate, proprio in quanto donne, dalla funzione procreativa.

Fondamentale e assai influente è l'affermazione di Weininger—basata almeno in parte sulle riflessioni di Freud—che la bisessualità atavica sia tendenzialmente inerente in tutti gli esseri umani, e cioè che in ogni uomo ci sia una parte di donna e in ogni donna una parte di uomo. Tuttavia Weininger vede la tendenza dell'uomo a femminilizzarsi come una degradazione e degenerazione, non ritenendo che vi possano in verità essere donne maschili in senso stretto. Alla casistica della donna maschile appartengono secondo Weininger le femministe e le donne che lottano per l'emancipazione; in tutte le donne eccezionali e superiori predomina infatti, almeno a livello immaginario, l'elemento maschile. Tali “donne mascoline,” quando ritengono di potersi liberare in quanto donne, non fanno però secondo Weininger altro che auto-accecarsi e fraintendere istericamente la natura inevitabile del femminile. Una visione ancora più paranoica e retriva dell'emancipazione femminile come deviazione bisessuale e negazione della natura femminile si trova in *Eva moderna* (1910) e in altre opere di Scipio Sighele, popolare seguace sia di Lombroso che di Weininger.

Nonostante quello che è sostanzialmente un retrivo e persino per certi aspetti tragico anti-femminismo, l'opera di Weininger ha avuto il pregio di popolarizzare un concetto, quello della bisessualità, almeno immaginaria, o “isterica,” della donna. Tale concetto ha ironicamente avuto una grande fortuna proprio fra le donne più forti ed emancipate, e specialmente fra le scrittrici e le attrici, anche femministe. Infatti scrittrici quali Matilde Serao e Sibilla Aleramo, e, tra le futuriste, soprattutto Valentine de Saint-Point, nonché, tra le attrici, la grande Eleonora Duse e, come vedremo, Enif Robert, sono riuscite a introiettare e adattare questo concetto,

⁴⁷ Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi* (Milano: Mondadori, 1989), 2: 457.

⁴⁸ Gabriele d'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in *Prose di romanzi* (Milano: Mondadori, 1988), 1: 916. Sul tema dell'antagonismo tra attività cerebrale e procreazione nella cultura scientifica e nella letteratura di fine secolo e del primo novecento, si veda Annamaria Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo*.

⁴⁹ Weininger, *Sesso e carattere*, 338.

riconfigurandolo creativamente a modo loro, e facendone almeno in parte un'arma, un punto di forza, un modo di codificare e prendere coscienza delle proprie capacità intellettuali e creative, e di metterle in pratica.⁵⁰ Figure patologiche quali l'ermafrodito, l'androgino mentale o spirituale, l'essere bisessuale, o il "terzo sesso"—una combinazione dell'uomo con la donna—che per Weininger e i suoi seguaci connotano solo una degenerazione e in particolare, nella donna, una forma estrema di isteria e sterilità, diventano invece nell'immaginario femminile figure che danno potere e aprono la porta alla creatività, permettendo di oltrepassare il determinismo sessuale e la gabbia del binarismo. Anche per Virginia Woolf, pur in un contesto diverso come quello del circolo di Bloomsbury, la figura dell'androgino e il mito della mente androgina serviranno a sovvertire le norme patriarcali e a liberare la creatività femminile.

Si tratta certo però di figure pericolose e ambigue, perché mentre da una parte danno alle donne intellettuali potere immaginativo e creativo, dall'altra mantengono un'aura patologica che difficilmente si perde o vanifica del tutto. Una scrittrice come Aleramo, ed un'attrice come Duse, da cui Enif Robert trae profonda ispirazione, riescono tuttavia ad usare anche il fantasma doloroso dell'isteria come uno strumento che dà loro forza. Sia Aleramo che Duse insistono sulla specificità della donna e la sua forza spirituale e mentale, oltre che sulla forza del suo desiderio erotico, e ambedue hanno relazioni d'amore sia con uomini che con donne, avvicinandosi dunque a una visione del desiderio come una forza psicologica dell'immaginario individuale più che una realtà sessuale biologicamente determinata, e biologicamente radicata nell'organismo.⁵¹ Enif Robert, in *Un ventre di donna*, dove lo sfoggio ma anche il terrore dell'isteria—costantemente evocata ma mai nominata—punteggiano quasi ogni pagina, si avvicina a fare qualcosa di molto simile.⁵² Solo nel momento di affrontare la prima operazione (da cui cerca ancora disperatamente di fuggire) cogliendo improvvisamente il proprio riflesso in uno specchio e scorgendo la propria immagine grottesca e degradata dai preparativi operatori, sente le proprie "parole furenti che si spezzano in una risata isterica."⁵³

Al giorno d'oggi "isteria," termine il cui significato è sempre comunque stato estremamente contestato, variabile e instabile nel corso dei secoli, abbracciando via via una varietà di sintomi e comportamenti, e servendo spesso come etichetta generica per diagnosticare patologie che i medici non riuscivano a decifrare, non è più ufficialmente il nome di una malattia. L'isteria infatti sembra ormai quasi scomparsa, cancellata dai manuali diagnostici della psichiatria di tutto il mondo, mentre gli isterici sembrano essere scomparsi dalle sale d'attesa di

⁵⁰ A proposito del tema della bisessualità, dell'ermafroditismo e dell'androginità in Serao e Aleramo, si veda Lucia Re, "Passion and Sexual Difference: The Gendering of Writing in 19th-Century Italian Culture," in *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, a cura di Albert Ascoli and Krystina Von Hennenberg (Oxford: Berg, 2001), 155-200.

⁵¹ Sulla bisessualità di Sibilla Aleramo e di Eleonora Duse, ed in particolare sul loro complesso rapporto con Cordula (Lina) Poletti, la ricerca è tuttora piuttosto scarsa e spesso reticente, quando non censoria. Ma si veda Alessandra Cenni, *Gli occhi eroici: Sibilla Aleramo, Eleonora Duse, Cordula Poletti—una storia d'amore nell'Italia della Belle Époque* (Milano: Mursia, 2011). Sull'ambivalenza di Sibilla Aleramo nei confronti del desiderio omosessuale femminile come fonte di creatività, si veda inoltre lo studio di Charlotte Ross, *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s–1930s* (Oxford: Peter Lang, 2015), capitolo 6.

⁵² Si veda per esempio Marinetti e Robert, *Un ventre di donna*, 7: "Ho i nervi di una donna non comune, nervi che pensano, vogliono, si avviticchiano e si staccano, si arrampicano sull'impossibile, e che l'amore non può soddisfare." A p. 38, la protagonista ode i medici sussurrare dopo la visita ginecologica: "Essere stravagante . . . anormale . . . [...] Intelligenza che influenza il sangue . . ." Il fallimento dell'operazione viene ripetutamente attribuito dai medici alla sua anormalità.

⁵³ Marinetti e Robert, *Un ventre di donna*, 51.

psichiatri e neurologi.⁵⁴ Secondo Foucault, la “isterizzazione” del corpo della donna, visto come corpo saturo di sessualità e affetto da una patologia che gli sarebbe intrinseca, e che lo obbliga a sottoporsi a pratiche mediche per garantirne la salute, è infatti un tratto essenziale del potere medico e psichiatrico soprattutto nel diciannovesimo secolo.⁵⁵ Non certo scomparsi, però, sono la prevaricazione e la violenza contro le donne e il loro doloroso assoggettamento, fonti di patologie per cui si sono potute trovare altre etichette. I non specialisti ancora usano il termine isteria senza molte remore, di solito con riferimento a donne “instabili” che danno spettacolo di sé con volatile emotività o crisi di nervi. Ma poco più di un secolo fa “l’isteria” era ancora ovunque, e i ginecologi asportavano le ovaie delle donne isteriche per rimuovere le connessioni tra i loro cervelli e il loro apparato riproduttivo (non incidentalmente anche per prevenire che tali creature degenerare mettessero al mondo esseri altrettanto “difettosi”).

Con Charcot, maestro anche di Freud, l’isteria era curata con l’ipnosi e diveniva spettacolo o drammatismo; le donne sofferenti, come documentato anche dalle molte fotografie fatte durante questi spettacoli, si esibivano pubblicamente in pose chiaramente erotiche, contorcendosi, battendo i denti e mugulando ad imitazione di immaginari orgasmi.⁵⁶ Alla fine del secolo e all’inizio del Novecento, l’isteria è ancora comunemente associata alla ipereccitazione e al teatralismo, alla capricciosità, la illogica mutabilità di umore, e allo sdoppiamento o raddoppiamento della personalità (la donna crede di essere “un personaggio da romanzo”), nonché all’incapacità femminile di autocontrollo.⁵⁷ Anche Breuer, in collaborazione con Freud, tentava di curare l’isteria con l’ipnosi. Pur nel vasto raggio di fenomeni e sintomi a cui si accompagna attraverso i secoli, e all’osservazione di patologie isteriche anche fra pazienti maschi (soprattutto da parte di Charcot), l’isteria rimane comunque fino alla Prima guerra mondiale costantemente ancorata soprattutto alla sessualità femminile, e dunque “fedele” alla sua etimologia, fatta tradizionalmente derivare dal termine greco per utero.⁵⁸ Si pone dunque

⁵⁴ Il termine “Somatization disorder,” benché non universalmente accettato e spesso contestato (e non estendibile a tutti i vari sintomi che sono stati tradizionalmente associati con l’isteria), è stato adottato a partire dal 1980 dall’American Psychiatric Association al posto di “hysteria.” La definizione si basa sulla “presentation of multiple physical complaints in multiple organ systems for which no organic cause can be found.” American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3rd ed. (Washington, DC: 1980), 241. Per le mutazioni contemporanee dell’isteria e il problema della nomenclatura, si veda Fulvio Marone, “Il discorso isterico,” in *Attualità dell’isteria: malattia desueta o posizione originaria?*, a cura di Gennaro Mattioli e Franco Scalzone (Milano: Franco Angeli, 2002), 45-71.

⁵⁵ Per Michel Foucault, *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976), 137, la “hystérisation du corps de la femme” è così riassumibile: “Triple processus par lequel le corps de la femme a été analysé—qualifié et disqualifié—comme corps intégralement saturé de sexualité; par lequel ce corps a été intégré, sous l’effet d’une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée), l’espace familial (dont il doit être un élément substantiel et fonctionnel) et la vie des enfants (qu’il produit et qu’il doit garantir, par une responsabilité biologico-morale qui dure tout au long de l’éducation): la Mère, avec son image en négatif qui est la ‘femme nerveuse’, constitue la forme la plus visible de cette hystérisation.”

⁵⁶ Per una panoramica della storia della percezione e drammatizzazione dell’isteria, si veda tra i molti studi la collezione di saggi a cura di Sander Gilman, *Hysteria Beyond Freud*.

⁵⁷ Marco Levi Bianchini, *Una teoria biologica dell’isterismo* (Nocera Inferiore: Tipografia del Manicomio, 1913), 20-21. Marco Levi Bianchini, che pure per certi aspetti assorbì la lezione freudiana ed è considerato fra i pionieri della psicanalisi in Italia, fu un protagonista della teoria e della pratica psichiatrica in Italia fino agli anni Quaranta.

⁵⁸ Secondo Helen King, “Once Upon a Text: Hysteria from Hippocrates,” in Gilman, *Hysteria*, 3-90, è vero che alcune delle tracce più antiche dell’uso del termine *hysterikos* associato a una patologia organica dell’utero femminile (*hystera*), e soprattutto al suo spostamento all’interno del corpo, risalgono al corpus ippocratico, e vengono addirittura da alcuni fatte risalire (ma impropriamente) a papiri dell’Egitto greco-latino del terzo e secondo secolo avanti Cristo. King dimostra che l’antichità del termine è stata usata impropriamente nell’Ottocento e nel

essenzialmente come una malattia femminile, causata da alterazioni dell'apparato riproduttivo che si manifestano attraverso una serie di sintomi fisici drammatici e di comportamenti estremi ed anormali che rasentano la follia.⁵⁹ Per Lombroso, l'isteria non era essenzialmente che un utero iperattivo e fuori controllo, e secondo lui rappresentava un'exasperazione della stessa natura femminile. All'inizio del ventesimo secolo, l'isterica tipica è una donna nervosa, eccitabile e impressionabile, che manca di volontà e tende ad essere capricciosa e fantasiosa. La ninfomania, la deviazione e l'esaltazione del desiderio sessuale, o la simulazione di malattie alla matrice, sono comunemente ritenute complicazioni dell'isteria.⁶⁰

Freud, trascendendo il puro biologismo, arriva alla sua teoria delle radici traumatiche dell'inconscio e della sessualità, proprio sulla base del suo incontro-scontro con donne; quasi tutti i casi esposti nei suoi saggi più famosi (Frau Emmy von N., Fräulein Elizabeth von R., Miss Lucy R., Katherina, Dora) sono donne intelligenti, nevrotiche, "isteriche." Come ha fatto notare lo storico dell'isteria Étienne Trillat, la teoria sessuale dell'isteria di Freud si reinserisce comunque, seppur metaforicamente, nella tradizione "uterina" della malattia. Tuttavia Freud abbandona interamente l'ipnosi e cerca di curare la sintomatologia isterica—che si tratti di una sintomatologia organica o, come sempre più si ritiene, di radice culturale—in un modo nuovo, cioè attraverso il potere del linguaggio, la parola stessa della donna, il suo racconto.⁶¹

Immaginaria, culturale o radicata che fosse in una disfunzione dell'organismo o del sistema nervoso, l'isteria all'inizio del ventesimo secolo articolava e registrava il malessere legato al conflitto tra una cultura profondamente misogina e le nuove possibilità della vita personale e della sessualità femminili. In Italia, anche a causa della maggior diffusione delle idee di Otto Weininger rispetto a quelle di Freud, la percezione dell'isteria rimane comunque radicata nel biologico e nel dogma dell'animalità atavistica e dell'inferiorità femminile, per cui la personalità isterica "rimane ad un livello più basso di evoluzione."⁶²

Un ventre di donna: antigrazioso e auto-analisi

Cecilia Bello Minciocchi ha messo in rilievo la differenza e novità del romanzo *Un ventre di donna* anche rispetto alla scrittura sperimentale delle altre autrici che circolavano intorno a *L'Italia futurista* e vi pubblicavano i loro interventi, tra cui Maria Ginanni e Irma Valeria, che prediligevano una riflessione più lirica, onirica e metafisica, di stampo analitico, ma anche spesso di ispirazione teosofica.⁶³ Al loro sondaggio delle dimensioni invisibili, impalpabili o remote dello spazio, del tempo e dell'interiorità spirituale, che pure hanno un grande interesse nell'ambito della scrittura d'avanguardia non solo femminile, Robert in effetti contrappone con decisione il richiamo al corpo con la sua immediata fisicità, la sua espressività spesso anche brutale, e quello alla realtà materiale, da affrontare con lucidità e coraggio "virile." Il modo

Novecento per legittimare l'idea di una sorta di costanza in tutti i tempi e onnipresenza della cosiddetta "isteria," come malattia psichiatrica legata a patologie dell'utero e degli organi sessuali femminili.

⁵⁹ Sulla progressiva femminilizzazione dell'isteria da parte di Freud, iniziata dopo la morte di Charcot, si veda Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender."

⁶⁰ Brennus Aléra, *L'isterismo: cause, disordini intellettuali, esaltazione mistica, follia isterica, cura* (Napoli: Società Editrice Partenopea, 1900), 19-20, 33.

⁶¹ Étienne Trillat, "Promenade à travers l'histoire de l'hystérie," in *Histoire, économie et société: santé, médecine et politiques de santé* 3.4 (1984): 525-534.

⁶² Levi Bianchini, *Una teoria biologica*, 23.

⁶³ Cecilia Bello Minciocchi, "Lo sperimentalismo terapeutico di Enif Robert: storia di una guarigione futurista," in *Avanguardia* 9.26 (2004): 74.

franco e diretto in cui, come vedremo, Robert si riferisce specificamente all'erotismo femminile, al desiderio e alla libido, rivendicando una parità di forza con quella dell'uomo ben lontana dalla visione più diffusa, ricorda per certi versi le posizioni di Valentine de Saint-Point e dei suoi manifesti. Come autrice Enif Robert fa parte certo dell'avanguardia femminile, ma è anche allo stesso tempo rappresentante femminile di un'autentica avanguardia sessuale e femminista.⁶⁴ La rivendicazione, accanto a comportamenti di giocosa e libera seduttività femminile, anche di una virilità e intelligenza non dissimili da quelli tradizionalmente maschili, e di una forza e un coraggio corrispondenti, hanno tuttavia paradossalmente indotto alcuni critici a sminuire il femminismo della Robert o addirittura a travisarlo (come del resto è accaduto anche alla Saint-Point) vedendovi solo una variante femminile del maschilismo, o addirittura un androcentrismo e un virilismo proto-fascista se non, almeno implicitamente, un'ennesima forma di auto-accecamento isterico.

Eppure la donna virile e coraggiosa della Robert costituisce, come la donna "con tre anime" e in continua metamorfosi di Rosa Rosà,⁶⁵ un tentativo estremamente suggestivo di uscire dagli schemi dicotomici del maschile e del femminile e dalla logica binaria che li oppone, allineando la donna esclusivamente col femminile, il sentimento, il cieco istinto, l'irrazionalità, la passività e la debolezza (o al massimo—secondo Weininger—una maschilità sterile ed isterica), mentre all'uomo si associano la ragione e il discernimento, l'attività, la creatività, la forza e il coraggio. Si tratta di un testo che, come vedremo, cerca—attraverso l'esplorazione della carnalità dolorosa della protagonista—di proporre un nuovo e più ardito modello femminile.

Stilisticamente *Un ventre di donna*, per la tendenza a un impressionismo sintetico e a volte allucinatorio di sensazioni e di immagini derivate spesso direttamente dalle percezioni corporee, misto a un realismo profondamente crudo e grottesco (nel senso bachtiniano), si può ricollegare all'estetica futurista dell'antigrizioso, e in particolare alla ricerca condotta da parte di Umberto Boccioni sulla corporeità femminile della madre anziana nel gruppo di opere (disegni, dipinti e sculture) della grande serie "Materia" (1912), nota anche come "Antigrizioso."⁶⁶ In *Un ventre di donna*, come nei ritratti materni di Boccioni, l'intento è decisamente anti-romantico e anti-sentimentale, radicato nel desiderio di creare un modo di vedere nuovo, un'estetica dell'antiestetico, al di là dei parametri sia ideologici che estetici del realismo e soprattutto i canoni della figura, della bellezza e della grazia femminili. D'altro canto, se Boccioni come uomo guarda e immagina il corpo materno dall'esterno, per la Robert si tratta di un'autovisione, un autoritratto, la cui estetica della crudeltà e della crudezza può essere considerata antesignana della *performance art* di artiste contemporanee come Gina Pane. Con un'operazione che presagisce anche il lavoro critico di femministe come Luce Irigaray rispetto alla visione freudiana (e ancor prima quella platonica) della sessualità femminile, Robert, con il suo romanzo basato sulla tecnica del montage-collage, affronta la dolorosa questione degli organi sessuali femminili tradizionalmente visti come mancanza, patologico difetto, buco, ferita e inquietante vuoto. L'autrice si propone invece di sostituire alla avvilente penetrazione dello sguardo maschile, compreso quello ginecologico dello speculum, una visione propria, un guardarsi dentro

⁶⁴ Sul tema dell'avanguardia sessuale delle donne in Italia, si veda Emma Scaramuzza, *La santa e la spudorata: Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo—amicizia, politica, e scrittura* (Napoli: Liguori, 2004).

⁶⁵ Rosa Rosà, *Una donna con tre anime* (Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1918). Su questo romanzo futurista-femminista si veda Lucia Re, "Rosa Rosà's Futurist Feminist Novel *A Woman with Three Souls*: A Critical Introduction," *Italian Futures*, a cura di Albert Ascoli e Randy Starn, *California Italian Studies* 2.1 (2011): 11-14, <http://www.escholarship.org/uc/item/7k625747>.

⁶⁶ Si veda *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milan and Paris*, a cura di Laura Mattioli Rossi (New York: Guggenheim, 2004).

e un'auto-analisi il cui scopo e senso ultimo non è la chiusura, la sutura, ma piuttosto un'apertura, un'espressività in movimento, in contrapposizione quindi alle pratiche e le teorie che tradizionalmente tendono a ridurre il corpo femminile al silenzio e all'inerzia. Con la scrittura, in altre parole, l'autrice vuole controllare e rendere propria un'esplorazione, una visione e una conoscenza che altrimenti le rimarrebbero aliene (appartenendo esclusivamente al chirurgo e ai medici che l'hanno scrutata, esaminata ed operata), e vuole farne il punto di partenza per una nuova dinamica espressività.

Nella letteratura dell'ultimo Ottocento e primonovecentista, a cominciare dall'archetipo *Fosca* di Tarchetti, e poi nelle opere di Capuana, d'Annunzio, Fogazzaro e Neera, la figura del medico-chirurgo è un'icona diffusa che rappresenta il bisogno ossessivo e frustrante della cultura positivista, decadente ed idealista di intervenire su qualsiasi apparente eccesso o anomalia nel comportamento femminile, ovvero la stessa anomalia che viene abitualmente ricondotta a una variante dell'isterismo, cioè a una nevrosi, come abbiamo visto, tradizionalmente immaginata come somaticamente radicata in una disfunzione dell'utero. La malattia femminile, di cui l'isteria rappresenterebbe l'apice, è tuttavia raramente affrontata, dagli autori che prediligono questo tema, al di fuori degli schemi ideologici e degli stereotipi che fanno della donna malata una proiezione speculare delle angosce maschili. Cominciano ad uscire da questi schemi Sibilla Aleramo con il suo rivoluzionario romanzo *Una donna* e Ada Negri con *Le solitarie* (1917), che inaugurano quella che si potrebbe definire una tendenza alla riappropriazione e problematizzazione dell'isteria da un punto di vista femminista. Ma *Un ventre di donna* è comunque notevolissimo sia per la lucidità con cui l'autrice riesce a vedere e narrare il trauma della propria malattia, cercando così di controllarlo e facendone uno strumento di conoscenza e di espressione, sia per la resa di aspetti anche brutali della malattia della protagonista e dell'esperienza degli interventi di laparotomia subiti in un'epoca in cui forti limiti tecnologici e scientifici rendevano operazioni chirurgiche del genere pericolose e potenzialmente letali.

Jack lo sventratore

Fa parte della visione lombrosiana e post-lombrosiana ancora largamente egemonica nei primi decenni del ventesimo secolo (e volta a contrastare la persistente immagine romantica dell'eroina malata e sofferente, animata da profondi sentimenti amorosi, che prevale nell'opera lirica e nel teatro fino agli anni Venti), l'idea che la donna sia meno soggetta alla sofferenza fisica, che sia meno sensibile: “La donna dunque sente meno, come pensa meno [...] E la sua ottusità dolorifica [...] ci spiega perché così facilmente ricada nella gravidanza malgrado i dolori del parto.”⁶⁷ Né cervello né cuore sono (o dovrebbero essere) organi significativi per la donna secondo i positivisti, poiché le sue capacità intellettuali, erotiche e spirituali sono interamente subordinate a quella riproduttiva. La capacità della donna di partorire naturalmente senza anestetici ne dimostrerebbe l'ottusità. Ma il sottotitolo (usato nella pubblicità) “romanzo chirurgico” avverte che in queste pagine non si tratterà di un ventre femminile “normale,” ma piuttosto di un corpo femminile vulnerabile, soggetto a un'operazione o a delle operazioni, e quindi malato e sofferente e oggetto di un intervento con ferri e strumenti di una tecnica estranea alla natura femminile.⁶⁸ È infatti la sofferenza—causata da un'anomalia rispetto alla naturale riproduttività

⁶⁷ Mantegazza, *Il secolo nevrosico*, 60.

⁶⁸ Da notare tra l'altro che anche la professione del chirurgo era in effetti interdetta alle donne in Italia. Ad Anna Kuliscioff, benché laureata in medicina in Svizzera, e specializzata in ostetricia e ginecologia a Napoli e a Torino (fu la prima ad ottenere tale specializzazione in Italia), non fu ufficialmente mai permesso di esercitare la professione.

femminile—che espone il ventre della donna all'intrusione di una tecnica essenzialmente maschile e sadica. Nel romanzo il chirurgo incarna la violenza e il sadismo della scienza come metodi di disciplinamento e assoggettamento del femminile; con un tocco di sarcastica ironia egli viene soprannominato dalla narratrice "Jack lo sventratore."⁶⁹ L'immagine "sintetica" creata dall'artista Lucio Venna per la copertina illustrata ritrae nella parte sinistra il chirurgo visto di spalle, chino sul tavolo operatorio—è una figura dall'aspetto truce, con una grossa testa calva il cui profilo ricorda sinistramente quello degli obici di guerra disegnati sullo sfondo—e nella parte destra la figura slanciata, elegante, sensuale e moderna, da "donna nuova," della protagonista (Fig. 3).⁷⁰



Fig. 3: *Un ventre di donna*, copertina di Lucio Venna

⁶⁹ Marinetti e Robert, *Un ventre di donna*, 58.

⁷⁰ Pur senza un evidente rapporto con gli aspetti più vistosi della moda futurista, l'abbigliamento della donna ne esprime la modernità. La gonna nera, più corta, comoda e semplice di quelle lunghe e vaporose dell'anteguerra, l'uso del reggiseno o bustier (invenzione che risale proprio agli anni della prima guerra mondiale) al posto del comprimente corsetto per permettere sia libertà di movimento nel lavoro che la possibilità di indossare profonde scollature, il cappello senza fiori o piume e l'acconciatura poco voluminosa e più compatta e chiusa sulla nuca dei capelli, che appena arrivano a coprire le orecchie, sono tutti segni della modernità della donna. Il mantello si rifà nella forma a quelli delle divise militari.

Coraggio+Verità

Il romanzo è stato spesso criticato per la posizione di eccezionalità e di superiorità che la protagonista si attribuisce rispetto alle altre donne. Tuttavia, come abbiamo visto, il campo semantico dell'eccezionalità è parte integrante del lessico del genere e della differenza sessuale nella cultura primonovecentista, e viene usato abitualmente per fare riferimento alle donne che sono intelligenti, creative e capaci alla stregua degli uomini. Ed è in base a questo che i riferimenti, del resto molto diffusi tra le intellettuali e le scrittrici (ne fanno uso quasi tutte, dalla Serao alla Deledda e all'Aleramo), all'eccezionalità femminile devono essere interpretati. In realtà l'essere eccezionale della donna, come il suo essere dotata di una mente maschile, virile, androgina, bisessuale, o ermafrodita, vuol semplicemente dire essere una donna che vuole e può usare il cervello, la mente, sottraendosi dunque alla "norma" che vorrebbe la donna determinata esclusivamente dalla funzione riproduttiva. Le scrittrici che si appropriano di queste metafore, create dall'immaginario maschile, ne invertono il valore, trasformandole in immagini non di devianza, ma di potenza femminile. La bisessualità e l'inversione sessuale erano "malattie" abitualmente associate all'emancipazione, al femminismo e alla donna nuova in Italia non meno che in Francia e in Inghilterra.⁷¹ La visione peggiorativa della donna eccezionale, cioè "anormale" in un senso negativo, che invece Robert ripetutamente rifiuta di accettare per se stessa nonostante i tentativi di imporgliela, è quella data dallo specchio (e lo speculum) maschile, quella che ne fa un mostro, una aberrazione, una malata cronica, una menomata. L'accento posto dalla Robert sulla propria unicità, sull'identità individuale, è uno dei risultati più importanti della autoanalisi che si svolge nel romanzo. È parallelo allo spostamento, nelle teorie della differenza sessuale e nella psicologia (nonché nella psicanalisi), da una visione collettiva della psiche e del desiderio basata su un'idea essenzialista e monologica del genere sessuale, radicata negli istinti e nella biologia, a una visione che riconosce la complessa varietà e specificità individuale del desiderio e delle tendenze e scelte erotiche, frutto di processi psichici basati su memorie, emozioni, fantasie e contesti socio-culturali diversi.⁷²

Fin dall'inizio, la storia che la Robert mette in scena nel testo, rivisitando la propria dolorosa esperienza e raccontando il tentato percorso verso la anelata guarigione, si propone infatti (come del resto quella della "donna" nel romanzo di Sibilla Aleramo) sia come eccezionale che come esemplare. La donna stessa che racconta la propria storia di donna eccezionale e la storia del proprio ventre vuole porsi come exemplum per le altre donne. La posizione della Robert, come quelle della Aleramo e della Duse, e—tra le futuriste—quella di Rosa Rosà, è sostanzialmente femminista.⁷³ Non si tratta solo di una forma di emancipazionismo, ma di un femminismo la cui modernità consiste nell'aver sentito l'esperienza personale come potenziale momento di cambiamento del linguaggio, dei codici e del comportamento. Nella premessa (datata marzo 1918 e dunque posteriore agli eventi narrati), Robert invita a un modo diverso di vedere e raccontare se stesse che evada dalle ristrettezze della solita "letteratura

⁷¹ Ross, *Eccentricity*, 111; Chiara Beccalossi, *Female Sexual Inversion: Same-Sex Desires in Italian and British Sexology, c.1870–1920* (Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2012), 144.

⁷² Questa visione emerge a cominciare dal 1905 proprio dal tentativo di Freud di capire la bisessualità e l'inversione, e dalla ricerca confluita nelle varie edizioni dei *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Si veda anche la riflessione in proposito di Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

⁷³ Sul sostanziale femminismo della Duse e dell'Aleramo, si veda soprattutto Laura Mariani, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento* (Bologna: Editoriale Mongolfiera, 1991) e Lucia Re, "Eleonora Duse and Women: Performing Desire, Power, and Knowledge." *Italian Studies* 70.3 (2015): 347-363.

muliebre” o dannunziana, o sentimentale, o mondana e superficiale. Persino le sottigliezze liriche e metafisiche, e la propensione all’occultismo, delle pur abilissime colleghe scrittrici futuriste, le sembrano una forma di travestimento letterario. Le scrittrici sono afflitte da una patologia imitativa, si lasciano scrivere invece che scrivere in prima persona e raccontare “la nostra vita vera.”⁷⁴ Ci vuole invece, asserisce la narratrice nell’introduzione, usando lettere maiuscole nonché il sintetico simbolo + (in sintonia con la grafica espressiva futurista), una “energica cura di CORAGGIO+VERITÀ.”⁷⁵ Invita dunque a una scrittura che, come la propria, sia autenticamente una energica scrittura di donna “per far conoscere A NUDO la forza vera delle nostre possibilità di affermazione.”⁷⁶ In particolare afferma la necessità di non reprimere o dissimulare il desiderio erotico femminile, di cui asserisce (di contro dunque al modello lombrosiano e weiningeriano) la legittimità e il potenziale creativo e conoscitivo: “Ma di’ dunque con rude franchezza il tuo desiderio umano e carnale, quale te lo suggerisce la tua sensibilità legittima e consapevole; parla del tuo diritto sensuale e fecondo.”⁷⁷ Per la Robert la nuova donna futurista deve innanzitutto riprendersi, con piena coscienza di sé, il proprio corpo e la propria sessualità ed esplorarne il significato e potenziale simbolico nell’espressione creativa, senza soggiacere alla logica che rendeva la donna un essere essenzialmente represso ed oppresso. Come ha notato Emma Scaramuzza, nei primi decenni del Novecento “porre la questione del diritto femminile alla ‘felicità del sensi’, alla libertà di disporre di sé, del proprio corpo, quale prerequisito a ogni diritto civile e politico, era rivoluzionario: l’autonomia femminile si radicava nella corporeità.”⁷⁸

Il romanzo di un’attrice

Il romanzo è organizzato in quindici capitoli di varia lunghezza (alcuni sono brevissimi), più il racconto finale. I primi cinque capitoli introducono la protagonista, narrano il suo primo casuale incontro col futurismo e inaugurano il tema della misteriosa malattia che la affligge, di difficile diagnosi. Il primo capitolo, intitolato “A Posillipo,” introduce la protagonista attraverso alcune pagine del suo diario, datate 11 giugno 1915, cioè poco dopo l’entrata in guerra dell’Italia. La protagonista è una giovane donna vedova da quattro anni, madre di un bambino amatissimo la cui nascita viene rievocata come un momento di profonda “gioia carnale.” È qui che troviamo la prima allusione al ventre, appunto, materno, ma vale la pena di notare che questa gioia del ventre materno viene qualificata non come una emozione meramente naturale ed istintiva, ma come il risultato di una scelta personale e deliberata molto precisa: “otto giorni dopo il parto il mio spirito fissò nettamente questo pensiero: 'Ecco la mia creatura, nata da me, voluta da me, portata da me, nel mio ventre!'” Questa osservazione è importante perché presentata nel contesto di due pagine di diario che rivelano che questa donna, che pur ha scelto con gioia e coscientemente di essere madre, è inappagata, irrequieta ed annoiata, ma si rifiuta di cedere alle pressioni dei familiari che la esortano a risposarsi. Ha un compagno che adora e che la adora, Giulio, ma neanche questo amore le basta, né ha intenzione di mettere al mondo altri figli. Il tema della

⁷⁴ Marinetti e Robert, *Un ventre di donna*, xv.

⁷⁵ Ibid., xi.

⁷⁶ Ibid., xii. Anche Sibilla Aleramo in un suo articolo intitolato “Apologia dello spirito femminile” (*Il Marzocco* 16.15, 9 aprile 1911) e prima ancora nel romanzo *Una donna*, aveva osservato come la scrittura femminile tendesse troppo spesso ad essere imitazione di stilemi e quindi inevitabilmente di idee maschili. Auspicava invece una scrittura che non avesse paura di raccontare ed esprimere l’esperienza delle donne con un ritmo e uno stile propri.

⁷⁷ Marinetti e Robert, *Un ventre di donna*, xiii.

⁷⁸ Emma Scaramuzza, *La santa e la spudorata*, 191.

libera scelta procreativa, molto scottante per le donne primonovecentesche, viene così affrontato senza reticenze, e sarà ripreso in seguito.⁷⁹ L'autrice-protagonista chiarisce subito la sua posizione: è conscia di avere delle capacità creative, dell'ingegno; guardando lo spettacolo magnifico del golfo di Napoli dalla finestra della sua stanza sente di volerlo in qualche modo tradurre in un oggetto estetico da lei creato, di poter essere pittore o poeta, ma è frustrata dal fatto di non essere "nata uomo" (*Ventre*, 4). Afferma in realtà, introducendo dunque il tema della bisessualità androgina, di sentirsi "poco donna" proprio perché desiderosa di creare invece di amare per procreare. Il ruolo procreativo della donna "normale" dunque le sta stretto, e teme che in quanto donna—secondo almeno l'ideologia di genere allora dominante—il suo ingegno non potrebbe mai diventare genio autenticamente creativo.

Bisogna notare che questo diario è chiaramente almeno in parte un lavoro di finzione, in quanto Enif Robert, in realtà, aveva una professione: era attrice. La strategia di narrare gli eventi in forma di diario, riportando dialoghi come se fossero in presa diretta, produce tra l'altro un'impressione di drammatica e teatrale immediatezza, rivelando implicitamente la sapienza di un'attrice (che è anche un'attenta lettrice di testi teatrali). È interessante che questo non venga mai apertamente rivelato nel testo, anche se trapela indirettamente in vari punti,⁸⁰ ed è comunque fondamentale nel testo il tema dell'amicizia con l'attrice Eleonora Duse, personaggio che compare a varie riprese nella narrazione e di cui vengono riprodotte alcune brevi lettere.

Si può spiegare molto semplicemente questa deliberata omissione. Infatti l'unica sfera creativa in cui sia Lombroso che Weininger e i loro seguaci ritenevano che le donne potessero raggiungere livelli di eccellenza tali da poter essere dette geniali era proprio la recitazione. Ma questo in base a due presupposti comunque misogini benché antichi: cioè che le donne da una parte fossero animalisticamente e "naturalmente" portate per istinto all'imitazione, e dall'altra che fossero anche naturalmente mendaci e dissimulatrici. A questo si aggiunge che le grandi attrici, come la Duse, erano ritenute dotate di un temperamento fondamentalmente isterico, e proprio per questo in grado di immedesimarsi in certi grandi personaggi femminili. Non sorprende dunque che, ironicamente, Enif Robert (che pure nel romanzo dà il proprio nome alla protagonista con un gesto dunque apertamente autobiografico)⁸¹ scelga di non rendere palese proprio la sua professione: dichiararla equivarrebbe infatti implicitamente a una diagnosi di isteria. Per la sua capacità di "simulare" e mimare apparentemente i sintomi di mille altre malattie, "l'isteria" era tipicamente ritenuta una specie di meta-malattia, una grande simulatrice;

⁷⁹ Come fa notare Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali* (Roma-Bari: Laterza, 1993), 342, ai primi del Novecento poiché "la sessualità femminile è solamente funzionale alla riproduzione" la donna che desideri sottrarsi alla maternità per essere indipendente non ha effettivamente altra scelta che rinunciare al sesso. Vi sono tuttavia anche delle pioniere della libertà sessuale femminile e del controllo delle nascite come Etorina Cecchi, autrice di *Neomalthusianismo pratico* (1913). A proposito si veda Bruno Wanroij, *Storia del pudore: la questione sessuale in Italia 1860-1940* (Venezia: Marsilio, 1990).

⁸⁰ Si veda il secondo capitolo per esempio: "Talvolta si scatena in me un temperamento di attrice veramente insospettato. Invenzione dei trucchi prodigiosi; quello per esempio di far scricchiolare forte i miei denti, cosa che dà a Giulio un vero terrore" (*Ventre* 16). E a p. 96, al comportamento apparentemente isterico della paziente che, dopo quasi due mesi di degenza, ha ancora la ferita aperta e infiammata che rifiuta di chiudersi e urla per il dolore e scricchiola i denti durante la disinfezione, la suora che fa da infermiera commenta: "—Un teatro! Un vero teatro!"

⁸¹ Per la componente autobiografica d'avanguardia del romanzo, si vedano Barbara Meazzi, "Enif Robert e Filippo Tommaso Marinetti: «Un ventre di donna» e l'autobiografia futurista," in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana, vol. III: narrativa del Novecento e degli anni Duemila* (Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d'Italiano, 2009), 23-42, e Barbara Meazzi, "Enif Robert e Marinetti: l'autobiografia futurista a due voci," in *Plurilinguisme et avant-gardes*, a cura di Franca Bruera e Barbara Meazzi (Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011), 345-360.

non solo dunque sindrome tipica di attrici geniali come la Duse e la Bernhardt, ma essa stessa essenzialmente attrice, simulatrice, falsa e ingannatrice. Proprio da una tale diagnosi, e da quello di negativo che essa implicherebbe, Robert vuole prendere le distanze per rivendicare invece una libera sessualità femminile a cui, con l'atto della scrittura, si possa associare anche un'autentica creatività sperimentale. La Robert cambia inoltre altri elementi della propria biografia. Si presenta infatti come vedova con un amante-compagno, quando invece era sposata, anche in questo caso per evitare che il suo romanzo venisse etichettato secondo un altro stereotipo ottocentesco, quello della moglie insoddisfatta e dell'adulterio femminile. Inoltre, benché riveli apertamente, con un coraggio eccezionale per l'epoca, quello che con gentile ironia chiama le proprie propensioni e reminescenze bisessuali "saffiche" (*Ventre*, 36), non fa parola del rapporto amoroso con la Duse, a cui allude solo velatamente e tra le righe (mentre vi sono, come vedremo, dei riscontri nei *Taccuini* postumi di Marinetti). Enif Robert, coetanea della figlia della Duse, Enrichetta, che era stata sua compagna di collegio, nella vita era anche lei madre di una figlia, chiamata Nora in onore della Duse e presumibilmente anche della protagonista di *Casa di bambola* di Ibsen, ruolo chiave nella carriera della grande attrice. Nel romanzo la figlia si trasforma invece in un figlio.

L'utero "degenerato" e il trauma dell'operazione

La protagonista è stata diagnosticata dai medici come "eccessivamente nervosa," con una chiara allusione all'isteria. Questo eccessivo e anormale nervosismo rasentante la follia—che rimane un tema ricorrente—è in realtà un'allusione al suo desiderio di sfidare le norme culturali e i comportamenti accettabili per le donne normali, di pensare e volere di più, compresi più di un uomo. Durante una vacanza sulla costiera amalfitana vicino a Capri con il suo amante Giulio, fa la conoscenza di un giovane uomo futurista, un soldato in licenza dal fronte che cerca di sedurla con i suoi stravaganti scherzi in mare e un improvviso, appassionato bacio. Lei lo respinge, ma quando riceve dal fronte una lettera eccitata di suo pugno, scritta dal profondo di una trincea, con una dichiarazione e la promessa di molte notti di "amore elettrico" (in forte contrasto con la morte e la distruzione che lo circondano), ne rimane profondamente colpita ed inizia ad emergere dallo stato di prostrazione in cui si trova. È la combinazione di amore e guerra, eros e tanatos (*Ventre*, 13-14) che la eccita, e che inizia a dischiudere per il lettore quello che sarà un tema fondamentale del romanzo: l'idea che le donne sul fronte interno possano e debbano vincere il proprio senso di alienazione e sentirsi appassionatamente coinvolte nella guerra come gli uomini e con gli uomini. Tuttavia il diario continua a registrare il senso inspiegabile di prostrazione e di malinconia, la febbre, e degli strani sintomi nervosi, come per esempio il bisogno improvviso che la protagonista sente di fingere di battere i denti incontrollabilmente (*Ventre*, 16). Tutti fenomeni che il medico non riesce a spiegare. Persino la presenza del figlio adorato, Carlino, non riesce a placarla. Le vengono fatte delle iniezioni per calmarla prima dell'esame ginecologico, poiché si sospetta che i suoi sintomi siano legati ad un'anomalia del sistema riproduttivo.

Una lettera dal fronte, questa volta dello stesso Marinetti, fa scattare il grido di protesta e auto-diagnosi che, come abbiamo visto, è stato però perlopiù travisato come espressione di abiezione: "Che schifo essere un utero sofferente!" Si tratta invece dell'inizio non solo di una lucida diagnosi della propria condizione, ma anche di un tentativo di impadronirsi del proprio corpo e di controllare la sofferenza. La sofferenza deriva infatti in parte dalla difficoltà a liberarsi di una percezione di se stessa come anormale, e a giungere a un riconoscimento di sé come individuo autonomo. Una disfunzione dell'utero era tradizionalmente vista come la causa di un

comportamento erratico, di mancanza di autocontrollo, eccitabilità, nervosismo, e il segno di un erotismo eccessivo e abnorme, legato anche a una propensione fortissima a mentire, sedurre e ingannare. Qualsiasi donna borghese la cui vita sessuale era o diveniva anormale, nel senso che deviava dalla norma del matrimonio eterosessuale e della maternità, era ritenuta in pericolo di isterismo. L'utero degenerato l'avrebbe letteralmente deviata. Come giovane donna di meno di trent'anni che continua ad essere sessualmente attiva al di fuori del matrimonio e desiderosa di battersi facendo l'artista, la protagonista si sta comportando, secondo gli standard dell'epoca, come una bisessuale isterica. Ma attraverso la metafora del ventre-utero, la protagonista impenitente rifiuta di vedere il proprio corpo e il proprio comportamento dal punto di vista dell'ideologia dominante. Anzi, rivendica sia "l'isteria" (ma appunto senza mai nominarla, ed effettivamente cancellandola) sia la propria sessualità come paradigma e campo della propria creatività.

Il medico conferma la diagnosi: una pericolosa infezione a un'ovaia e alle tube minaccia l'utero. Prescrive dunque l'operazione necessaria. Sia i medici sia il suo amante sono convinti che la sua apparente incapacità di controllare i propri nervi, le sue risa frenetiche, le contorsioni del suo corpo, siano conseguenze dell'apparato riproduttivo che inizia a degenerare (*Ventre*, 28-29). La protagonista è tormentata dal terrore e dall'orrore dell'operazione ed ha un'allucinazione in cui, attraverso la propria finestra, il golfo di Napoli al tramonto le appare come un'enorme pozza di sangue che esce dal suo stesso utero sofferente. Questa immagine traumatica verrà ripetuta, come vedremo, più in là nel romanzo. Eppure allo stesso tempo la protagonista si sente coraggiosa e determinata ad affrontare il bisturi che le inciderà la carne del ventre. Il linguaggio qui usato inizia a suggerire le implicazioni ulteriori di questo brano. Prende qui forma un'analogia tra il corpo martoriato della donna e quello dell'Italia in guerra, su cui insisterà soprattutto Marinetti nelle sue lettere. È qui inoltre che la protagonista prova delle emozioni traumatiche simili a quelle dei soldati al fronte (*Ventre*, 33 e 192). Il coraggio di cui avrà bisogno per affrontare l'operazione non è dissimile da quello dei soldati che espongono il proprio corpo alle baionette e all'artiglieria nemica. È implicita una critica all'idea maschile di coraggio che ha tradizionalmente dominato il pensiero occidentale, per cui solo il coraggio esibito in guerra è veramente virile e, in effetti, corrisponde alla definizione stessa di autentica virilità, a cui nessuna donna può mai accedere. Quest'autenticità è basata sulla scelta di donare il proprio corpo alla morte in nome di un bene e una verità superiori. Ma per Robert, come anche per altre scrittrici e pensatrici femministe, c'è anche un'altra, diversa forma di autenticità, egualmente "virile" (nel senso di attiva e coraggiosa), che ha a che vedere invece con il rifiuto di abbandonare il corpo individuale (il proprio o l'altrui) alla sofferenza e alla morte, in nome di un bene che afferma non la necessità della morte, ma piuttosto la nascita e la vita.⁸² E in questo caso si tratta soprattutto della propria vita, cioè della vita della donna che deve finalmente mettere al mondo e dare alla luce se stessa.

La scelta della protagonista di affrontare l'operazione non è infatti ovvia. Nel lasciare che il proprio corpo venga esplorato dalle fredde mani del medico e poi del chirurgo, la protagonista prova sensazioni masochistiche (*Ventre*, 26 e 35-36) che riflettono la contraddittorietà della sua psiche e della visione del proprio corpo, e fanno da contrappunto al sadismo del medico. Il masochismo era infatti, ancora ai primi decenni del Novecento, considerato una componente naturale, anzi fondamentale della sessualità femminile, che legittimava o addirittura richiedeva la

⁸² Si veda per esempio Adriana Cavarero, "Dire la nascita," in *Diotima: mettere al mondo il mondo* (Milano: La Tartaruga, 1990), 96-131.

violenza maschile.⁸³ Ma la paziente ricorda di essere giunta con un senso di profondo orrore a sentirsi come morta, simile a un cadavere dissezionato su un tavolo anatomico, proprio nel momento in cui i due medici ritengono di averle ridato la vita (*Ventre*, 37). I due uomini sono concordi nell'affermare che l'utero è intatto, e che potrebbe essere salvato se viene rimossa l'ovaia ammalata. La paziente reagisce con un senso di ripugnanza (*Ventre*, 38), le battono i denti, questa volta davvero. La scena mette a nudo la clinica freddezza della medicina dominata dal potere maschile e ne definisce chiaramente l'ideologia. Ambedue i medici concordano infatti che questa rischiosa operazione che metterà effettivamente a repentaglio la vita della paziente (e, come la protagonista si ripete con crescente angoscia, potrebbe rendere orfano il piccolo Carlo), deve essere fatta per poter salvare l'utero e la capacità riproduttiva della donna. Implicita è l'idea che l'utero fecondo definisce e costituisce—se opportunamente controllato e gestito dagli uomini—il valore della vita di una donna.⁸⁴ Mentre lasciano la sala, la protagonista li sente bisbigliare tra di loro che lei è davvero un essere anormale e stravagante, la cui intelligenza è pericolosa, cosa che rende l'operazione (e implicitamente la salvaguardia della sua capacità riproduttiva oltre che intellettuale) ancora più necessaria (*Ventre*, 38). Si presume infatti che assieme all'utero potrà guarire anche il cervello.

Ma in un passaggio cruciale apprendiamo che la protagonista è riuscita a trovare il coraggio di sottoporsi all'intervento proprio perché si augura che esso la liberi dal rischio di ulteriori gravidanze, e ne fa infatti esplicitamente richiesta al chirurgo. Da un lato ella teme che l'operazione pregiudichi comunque la possibilità di una gravidanza normale; dall'altro, avendo già dato la vita a un figlio, le sembra giunto il momento ora di riprendere la propria vita per sé, di rinascere come donna libera dalla schiavitù procreativa e dal controllo maschile del proprio corpo: “credo che a trent'anni io non possa, *guarendo*, rinunciare del tutto alla vita . . .” (*Ventre*, 53). Ma il medico, indignato, rifiuta di prendere in considerazione la volontà perversa della paziente e risponde malignamente “con la voce che taglia” che è suo dovere preservare quanto dell'apparato della paziente sia ancora sano e possa permetterle potenzialmente di essere fecondata.

L'effetto raggelante delle scene col medico è reso ancora più forte dal contrasto con la scena che le precede, di calda intimità con un gruppo di amiche che sono venute a trovare la protagonista. Tra di loro vi è una giovane donna di cui la paziente era stata innamorata da adolescente; si abbracciano con affetto e nostalgia. Anche l'attenzione affettuosa e costante della Duse, la “Grande amica” (*Ventre*, 48), la cui presenza al capezzale della malata mette in fuga il

⁸³ Si veda Wanroij, 155.

⁸⁴ Nel lungo racconto postumo intitolato “Mamme,” composto probabilmente prima del romanzo e raccolto nel volume a cura di Personé (pp. 299-353), Enif Robert offre un'interessante descrizione dei sentimenti materni di una giovane donna estromessa senza pietà dalla famiglia che prima la adorava perché ha avuto un figlio con il ragazzo che amava, ma senza essere sposata con lui. Questa giovane donna, messa al bando dal padre senza pietà nonostante che sia l'unica dei suoi molti figli ad avergli dato un nipote, sfida la famiglia e la società scegliendo di vivere sola con suo figlio (invece di abbandonarlo) e rifiuta con fierezza l'aborto che il suo amante (un medico sposato) vorrebbe imporle per evitare una seconda gravidanza, da lui ritenuta compromettente per la propria reputazione. Si tratta di una forte ed efficace satira dell'ipocrisia con cui la famiglia e la società borghese italiana, di ideologia ancora profondamente patriarcale, tentano di controllare la sessualità femminile e la funzione riproduttiva della donna, facendo di questo controllo il pilastro del proprio codice morale. In pieno fascismo, Robert ritornerà ancora sull'argomento con accenti ancora più marcatamente femministi, pubblicando l'intervento “Maternità ed . . . economia” sul quotidiano *L'Impero*, 5 febbraio 1929: 5. Protestando contro la politica delle nascite del regime, appoggiata da alcuni futuristi, che esortava anche le donne più povere o indigenti a continuare a procreare per la nazione, Robert riafferma decisamente il diritto di scelta riproduttiva delle donne nonché il diritto delle donne a essere produttive, intellettuali e creative in altri campi.

medico sventratore, che ne odia persino il profumo in quanto segno di eccessive “raffinatezze femminili” (*Ventre*, 48), la risollewa dalla sua prostrazione, e non v’è dubbio che il suo incoraggiamento sia altrettanto cruciale quanto quello del leader futurista al fronte. Non vi sono accenni espliciti nel testo al rapporto amoroso con la Duse, di cui però danno ambigua testimonianza, come accennato, alcune pagine dei *Taccuini* postumi di Marinetti.⁸⁵ Sapere se ci sia o non ci sia stata un’effettiva relazione sessuale con la Duse non è tuttavia fondamentale; quella che è fondamentale è l’espressione di un orientamento della fantasia che sottrae il desiderio alla normatività eterosessuale. Il tema del lesbismo e della bisessualità è comunque presente nella prima metà del romanzo (*Ventre*, 36-7 e 55) e sottolinea la tendenza della protagonista ad opporre resistenza all’eterosessualità normativa che i medici sono decisi a imporre, anche al costo della sua stessa vita, e a svincolare l’esperienza amorosa e il desiderio da finalità riproduttrici.

Il motivo del coraggio e della resistenza alla norma eterosessuale e riproduttiva, norma che la Chiesa cattolica era in Italia tra le principali istituzioni a propagare, insieme al principio della sottomissione femminile, viene ampliato con l’allusione alla mancanza di qualsiasi fede religiosa da parte della protagonista. Nell’ospedale le offrono ripetutamente i sacramenti e l’assistenza di un sacerdote prima dell’operazione potenzialmente letale, ma la protagonista dichiara candidamente e ripetutamente di essere atea. Anche alle dolci suore infermiere che vorrebbero convertirla, la protagonista chiarisce di non credere, e di non essere affatto interessata a temi religiosi. Le amiche le danno l’unico conforto possibile (*Ventre*, 42) e le portano alcuni libri, compresi il marinettiano *Zang Tumb Tuum* e il romanzo *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra. La Duse compare ripetutamente al suo capezzale, portandole pianticelle e libri, tra cui un libro di Emerson e, pur sorpresa, lodando le sue nuove letture futuriste.

Il sesto capitolo narra in forma di pagine di diario gli avvenimenti del giorno dell’intervento al ventre e il risveglio dall’anestesia, seguito dalla drammatica rivelazione della diagnosi e dalle traumatiche complicazioni che fanno seguito all’operazione. I dettagli della preparazione e del momento in cui le viene dipinto il ventre di iodio sono di un realismo davvero inusuale nella letteratura italiana, ma comportano anche forti risonanze simboliche: con lo iodio infatti il corpo della paziente viene simbolicamente marcato, segnato, “scritto,” e dunque simbolicamente assoggettato. La paziente finalmente soccombe all’anestetico cadendo in un sonno che la rende incosciente e come morta. L’operazione assume una valenza allegorica e quasi mitica, diventando come un rito di passaggio.

In una scena particolarmente perturbante, l’infermiera, senza alcuna spiegazione, le reca su un piatto sotto una campana di vetro le parti anatomiche asportate dal suo corpo affinché la paziente, che rimane letteralmente abbacinata dalla visione, e ammutolita dal ribrezzo, le possa

⁸⁵ F.T. Marinetti, *Taccuini 1916-1922*, a cura di Alberto Bertoni (Bologna: il Mulino, 1987), 190-191. Secondo il testo, che risale al gennaio 1918, il racconto erotico dettagliato del rapporto amoroso con la Duse, poi ironicamente smentito dalla Robert stessa come una serie di sue ardite fantasie e invenzioni, riuscì a far meravigliare anche il leader futurista, che rimase “massacrato dallo stupore.” Ross, *Eccentricity and Sameness*, 156-57, ritiene che gli appunti di Marinetti dimostrino una autentica attrazione sessuale per le donne da parte della Robert (che viene da lei sommariamente identificata con la protagonista del romanzo), che però l’autrice non avrebbe il coraggio di rivelare pubblicamente nel romanzo stesso, rimanendo dunque prigioniera del sistema eteronormativo. È necessario tuttavia tenere presente, come fa notare Alessandra Cenni in *Gli occhi eroici*, che l’omosessualità e la bisessualità femminili ai primi del Novecento erano comportamenti abitualmente nascosti e segreti: l’aperta omosessualità di Cordula (Lina) Poletti fu invece eccezionale. Sia la Duse che la Aleramo mantennero le loro relazioni con donne (ambidue ne ebbero una con la Poletti documentata dalla corrispondenza rimasta) il più possibile segrete. Solo dopo la Prima guerra mondiale, nel romanzo *Il passaggio* (1919), la Aleramo trovò il coraggio di scrivere di quell’amore senza mascherarlo.

guardare (*Ventre*, 73). La morte virtuale porterà però a una rinascita, anzi alla nascita di un nuovo essere e a una nuova presa di parola. Uno dei primi atti della protagonista sarà la composizione di un ironico annuncio funebre per se stessa, un necrologio che è in realtà un beffardo atto di accusa contro chi ha preteso di risanarla e di redimerla (*Ventre*, 94). Ad un primo livello, il coraggio richiesto dall'operazione, con tutte le umiliazioni e il dolore fisico che la accompagnano, porta a una presa di coscienza della propria realtà corporea, del proprio esistere come corpo sofferente. Il dolore fisico estremo infatti è essenzialmente incomprensibile. Come ha scritto Elaine Scarry, il dolore non solo resiste al linguaggio, ma lo distrugge, riportando chi soffre a uno stato balbettante e inarticolato.⁸⁶ Per Robert, non si tratta infatti di usare il corpo "isterico" per comunicare qualcosa che il linguaggio non può esprimere, ma, al contrario, di creare un linguaggio che davvero dia conto del proprio corpo e che lo racconti. La riduzione del linguaggio a poche scarse frasi senza soggetto, telegrafiche e frammentarie, balbettate (*Ventre*, 66-67), segna nel testo questa esperienza di trauma. Il corpo nudo ed esposto nel teatro operatorio, e l'orrore fisico della dolorosa operazione che la lascia ferita, degradata e in pericolo di perdere la vita, costituiscono un'esperienza non dissimile da quella dei soldati nell'altro teatro, quello di guerra. (Sarà infatti il trauma di guerra che porterà a un rinnovato interesse per la cosiddetta "isteria maschile.") Ma c'è una dimensione specifica di genere in questa operazione che ha a che vedere con l'impotenza femminile nei confronti della invasiva violenza maschile. Infatti l'operazione segna per la protagonista non solo la perdita traumatica dei sensi e del linguaggio, ma l'inizio di una lunga battaglia sia per la sopravvivenza sia contro il chirurgo, e in seguito contro una serie di altri medici e di istituzioni che cercano di imporre il proprio potere sul suo corpo e la sua mente, controllandola e privandola del diritto non solo all'espressione, ma alla conoscenza di se stessa e della malattia.

Solo poco a poco e indirettamente, attraverso brani di conversazioni sussurrate tra le infermiere, la protagonista riesce a ricostruire la verità, che le viene nascosta non per pietà, ma per tenerla soggiogata. Il chirurgo ha "dovuto" asportare ambedue le ovaie e le tube di Fallopio. L'asportazione delle ovaie era un'operazione ancora diffusa ai primi del secolo in Europa non solo come cura per l'isteria ma anche per domare presunti disordini sessuali come la ninfomania, perché le ovaie erano ritenute le "ghiandole del sesso" della donna.⁸⁷ Con la paziente ancora inconscia perché sotto narcosi, il chirurgo ha commentato sarcasticamente che peccato fosse che la donna non sarebbe più stata in grado di avere figli, visto che lo desiderava tanto (mentre come sappiamo è vero l'opposto). Dunque "Jack lo sventratore" da un lato ha potuto applicare quello che era da alcuni nel primo Novecento ancora ritenuto l'unico rimedio sicuro per l'isteria, assicurandosi così di prevenire la riproduzione da parte di una donna ritenuta anormale, e dall'altro, mantenendola all'oscuro dell'ampiezza dell'intervento, l'ha posta in condizione di non poter sapere se è o non è ancora fertile. Inoltre un'infezione ora minaccia la vita della paziente, causandole dolori lancinanti, ma il chirurgo rifiuta di rispondere alle sue domande angosciate, e attribuisce la febbre e i dolori ancora ai suoi "nervi," assicurando Giorgio che l'operazione la renderà "normale" (*Ventre*, 75). Proibisce alle infermiere di parlarle e di discutere la febbre con lei. Ma trascorrono i giorni e la febbre non scompare; la paziente non riesce nemmeno ad ingerire cibo. Il medico nuovamente rifiuta di credere ai sintomi denunciati dalla paziente (che è momentaneamente separata dall'amante e da parenti e amici per via della guerra), e minaccia di farla nutrire a forza, come si faceva con le suffragette inglesi, anche loro ritenute donne isteriche,

⁸⁶ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985), 4.

⁸⁷ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York: Viking, 1980), 73.

che facevano lo sciopero della fame. Questi soprusi del medico fanno scattare in lei un accesso di rabbia e “una crisi nervosa” con spettacolari contorsioni e scricchiolii di denti che ricordano in modo inconfondibile i tradizionali sintomi isterici; ma a questo punto è chiaro che la protagonista li attribuisce coscientemente non alla propria malattia, ma al modo sadico in cui viene trattata e all’espropriazione della propria carne (*Ventre*, 81).

Quando l’infezione viene finalmente riconosciuta come la vera causa della febbre, la paziente viene immobilizzata e soggetta a una nuova piccola operazione, questa volta senza anestetico. Il chirurgo spera che questa operazione finalmente domerà la paziente. Ma l’agonia continua, e la donna rimane simultaneamente indomita e sofferente. Solo l’attenzione costante e i baci della Duse alleviano il suo supplizio, e di tanto in tanto le cure meno disumane dell’unica dottoressa dell’ospedale.

“Questo sesso che non è un sesso”: scrittura e auto-terapia

Inesplicabilmente, la ferita rifiuta di chiudersi, e i labbri si riaprono infatti ripetutamente. Il chirurgo sconcertato ipotizzerà (in implicita sintonia con le teorie di Weinger) che i sintomi siano immaginari, e che la resistenza alla guarigione sia dovuta a un conflitto irrisolvibile nella sua mente, a “un cervello troppo virile in un corpo troppo femminile” (*Ventre*, 97). In altre parole, sarebbe la sua isteria ad essere nuovamente la fonte di ogni problema—diagnosi che l’istrionismo della paziente e il rifiuto di soggiacere passivamente alla sua volontà sembrano confermare. La paziente, in una scena che ha una forte evidenza drammatica e teatrale, denuncia invece l’ospedale definendolo una prigione e il chirurgo un sadico. Sotto pressione, il medico lascia finalmente trapelare quale sia, ai suoi occhi, la fonte originaria della sofferenza della paziente e la causa della sua incapacità cronica a guarire, nonché della sua isteria. È arrivato alla diagnosi proprio in base alla richiesta fattagli dalla donna di renderla in grado di non avere più gravidanze, richiesta che ai suoi occhi è interamente perversa e contro natura. “Da gentiluomo,” confessa, aveva preferito mantenere questa causa segreta, ma quello che emerge dalle sue parole è che ritiene che la donna sia un essere deviante, incurabilmente bisessuale, e finalmente minaccia di usare la sua autorità per farla rinchiudere in manicomio (*Ventre*, 99-101). La paziente, tuttavia, sembra semplicemente non registrare le parole del medico; implicitamente rifiuta dunque di soggiacere alla sua logica che la vorrebbe deviante. Quello che registra è semplicemente l’incapacità del medico di diagnosticare veramente quello che la rende ancora ammalata e febbricitante, ben dieci settimane dopo l’operazione. Agli occhi di lui, nonché quelli della scienza maschile da lui rappresentata, non solo questa particolare paziente ma tutte le donne sono “un pasticcio” (*Ventre*, 104). Lei ribatte che non sono le donne ad essere un pasticcio ma i medici che non capiscono nulla di loro, se non forse qualcosa del loro “meccanismo uterino” (*Ventre*, 104). È questa incapacità di penetrare la psiche femminile, il testo suggerisce, che spinge gli uomini ossessivamente ad aprirne il corpo e a dissezionarlo per rivelare i segreti della sua sessualità e controllare una femminilità che sembra loro elusiva e ribelle. Come questo chirurgo, la cui relazione con la paziente è così aggressiva e brutale, ciascun medico dopo di lui cercherà di nuovo di aprirla per capire la vera fonte della sua febbre misteriosa e infinita. Ribelle e inflessibile, ella rifiuterà.

Il testo accosta deliberatamente la scena del confronto col chirurgo con una scena, subito dopo, in cui il tema della bisessualità emerge con chiarezza. Mentre lascia l’ospedale, la protagonista immagina i baci della giovane monaca che si è presa cura di lei, vedendo con gli occhi della sua fantasia il giorno in cui la giovane donna lascerà il velo e il voto di castità.

Registra questo desiderio nel diario senza alcun senso di colpa o di vergogna. Seguono mesi di ulteriore agonia, in cui i medici tentano invano cure per l'infezione che fa suppurare la ferita, la quale si riapre continuamente. La complessa dimensione simbolica della ferita della donna è chiara. La ferita incurabile è una metafora della femminilità, di una differenza sessuale le cui manifestazioni corporali e psichiche non possono essere pienamente comprese e controllate dall'uomo, e devono dunque essere infinitamente patologizzate.⁸⁸ I due labbri della ferita a cui il testo fa riferimento e che rifiutano di diventare uno, cioè di unirsi colmando la distanza che li separa, sono non solo un simbolo della dualità dei genitali femminili ma anche, secondo la nota formula che Luce Irigaray elaborerà molti anni dopo, di "questo sesso che non è un sesso,"⁸⁹ nel senso che la donna rimane aperta alla e nella differenza, senza chiudersi monologicamente in una falsa e arrogante univocità di significato e in una logica monistica che cerca costantemente di assoggettare l'altro. La crisi dei generi innescata dalla guerra e da nuovi comportamenti e ruoli femminili apparentemente bisessuali, perché precedentemente appannaggio esclusivo degli uomini,⁹⁰ certo esacerbò le tensioni in una società dove qualsiasi manifestazione o desiderio sessuale o erotico nella donna che deviasse dall'imperativo della riproduzione era ancora percepito come patologico. La ferita ribelle, in un ospedale del fronte interno, è metafora di una differenza sessuale ma anche erotica che, seppur più che mai repressa dall'ordine patriarcale, riemerge con una espressività che non può essere cancellata.

La seconda parte del romanzo narra la lotta della donna per emergere dal proprio martirio, e il tentativo di auto-terapia attraverso la scrittura. La ferita infiammata continua infatti a rifiutare di rimarginarsi. Il chirurgo ritiene che i forti sintomi della paziente siano psicosomatici ma tuttavia la sottopone a un ulteriore piccolo intervento, il quale però non è comunque risolutivo, come non lo sono i medicinali dolorosamente iniettati. La degenza si prolunga per mesi, anche con consulti esterni, senza che la protagonista migliori; deve rimanere a letto, afflitta dalla febbre e da continui dolori, ed è costretta ripetutamente a tornare in clinica, torturata da uno stillicidio di ripetuti piccoli interventi. La sua lotta contro il male si protrae, ma i suoi sintomi vengono ancora attribuiti dai medici alla sua follia. È durante questo periodo di disperazione, in cui arriva a volte a contemplare il suicidio che, avendo letto libri futuristi, la protagonista matura la decisione di cercare di cominciare, dapprima come semplice diversivo, a scrivere in forma di parole in libertà futuriste le proprie "sensazioni chirurgiche," e di imbastire una corrispondenza con Marinetti, il leader futurista conosciuto anni prima, che ora le scrive dal fronte. È Pasqua, e l'avvio della corrispondenza con Marinetti si prospetta implicitamente come una possibile via alla resurrezione.

Dal capitolo 8 iniziano le lettere di Marinetti, intercalate con pagine del diario della protagonista, la quale registra con crescente entusiasmo la prospettiva di cimentarsi anche lei "nelle appassionate battaglie artistiche" dei futuristi (*Ventre*, 116). Marinetti la incoraggia all'ottimismo e soprattutto le propone una fondamentale, visionaria analogia fra il ventre ferito del corpo di lei, martoriato dalla piaga che rifiuta di chiudersi, e la terra italiana spaccata dalle trincee insanguinate dove si combatte (*Ventre*, 113). In questo discorso è implicito che il corpo

⁸⁸ A un certo punto viene persino formulata dai medici l'ipotesi che la paziente soffra di tubercolosi (*Ventre*, 106), perché il bacillo di Koch può penetrare l'organismo attraverso il ventre. Ciò completa la lista di tipiche malattie "femminili" che affliggono la protagonista. La tubercolosi era infatti tipicamente associata alla cattiva condotta femminile, soprattutto la prostituzione. *La Dame aux camélias*, di cui la Duse fu nel corso degli anni interprete e regista straordinaria, è un tipico esempio di questa patologizzazione del femminile.

⁸⁹ Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*.

⁹⁰ Allison Scardino Belzer, *Women and the Great War: Femininity under Fire in Italy* (New York: Palgrave Macmillan, 2010).

di lei è un campo di battaglia, analogo a quello del teatro di guerra dove Marinetti si trova. Marinetti suggerisce da una parte che le labbra della grande ferita che rifiutano di chiudersi sono come le trincee nemiche che si fronteggiano attraverso la terra di nessuno. La ferita è eterna, come eterna per lui è la legge della guerra e della distruzione da cui scaturisce ogni nuova forma di vita e di civiltà più forte. Dall'altra suggerisce che la ferita insanabile con le sue labbra aperte è la stessa sessualità femminile, anch'essa dolorosa ed eterna fonte di vita. Ma che ciò che importa è affrontare la battaglia con coraggio e ottimismo per poter vincere e, con la prossima operazione (bellica per lui e chirurgica per lei), chiudere la grande ferita e risanare il corpo – quello d'Italia e quello della donna destinataria delle lettere. Si tratta infatti per Marinetti anche del corpo dell'Italia mutilata, ed è implicito che per lui il ventre femminile è legato a quello dell'Italia soprattutto in quanto simbolicamente potenziale generatore di figli per la razza/patria oltre che di donne vitali, forti, coraggiose, intelligenti e creative che possano dare il loro contributo alla nuova Italia futurista che, egli crede, emergerà dalla grande conflazione.

È chiaro già dalla prima lettera—soprattutto se si confronta con le pagine dei postumi *Taccuini* di guerra—che Marinetti vuole aiutare l'amica a combattere la malattia che la minaccia e il terrore che ella sente di perdere la vita, esortandola a un coraggio pari a quello dei soldati al fronte. Ma le strategie terapeutiche di autosuggestione che le suggerisce sono le stesse che il leader futurista esercita su se stesso, per fare fronte al terrore e all'orrore della trincea, non solo quando fu lui stesso ferito nel maggio 1917, ma soprattutto dopo il trauma della rotta di Caporetto dell'ottobre 1917, da lui definita, con un'analogia inconfondibile, una “ferita aperta e purulenta” che lo torturava.⁹¹ L'effetto di cura-terapia che emerge dalla corrispondenza con l'amica è dunque a ben vedere, potenzialmente almeno, doppio e reciproco. La donna che scrive e che legge si trova in un ruolo analogo a quello delle cosiddette madrine di guerra: sopportare eroicamente il dolore delle proprie perdite e la durezza dei sacrifici ed essere nel rapporto epistolare positive e coraggiose per contagiare con il proprio entusiasmo gli uomini al fronte, che potevano altrimenti cadere vittima della nevrosi o dell'isteria, o persino disertare.⁹² Marinetti usa questa e le altre lettere all'amica per dare una forma narrativa rassicurante e addirittura comico-erotica alla propria esperienza in trincea, e re-imporre anche a se stesso, attraverso il dialogo con l'amica, una visione ottimista della guerra. Marinetti le propone dunque, già dalla seconda lettera (*Ventre*, 121-123), la cura del desiderio e della volontà, degna di un'anima forte come la sua. Raccomanda di desiderare intensamente, eccitare tutti i sensi, sognare e liberare il desiderio in una specie di autoeccitazione che possa indirizzarsi in varie direzioni e verso molteplici oggetti o corpi, compresa la creatività stessa: “Sognate di scrivere un poema, espressione alta di tutta la vostra anima” (*Ventre*, 122). Si tratta dunque dell'opposto di quello che le raccomandano i medici, che vorrebbero immobilizzarla e attutire i suoi sensi e la sua mente, imponendole, in linea con la morale vigente, di negare e reprimere invece che scatenare il desiderio. Il nono capitolo inizia con una lettera della protagonista-narratrice a Marinetti che esprime entusiasmo per la cura proposta, ma la narrazione diaristica che segue chiarisce che, dopo un mese di tentativi, la sperata resurrezione non c'è stata. Né la generica terapia marinettiana

⁹¹ Marinetti, *Taccuini*, 273.

⁹² Sulle nevrosi e l'isteria maschili di guerra, e le complesse e contraddittorie terapie di impostazione psicanalitica usate per affrontare queste patologie, si veda Bruna Bianchi, “Delirio, smemoratezza e fuga: il soldato e la patologia della paura,” in *La grande guerra: esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni e Camillo Zadra (Bologna: il Mulino, 1986), 73-104. Sul parallelo tra l'isteria femminile e quella maschile di guerra, e il timore della femminilizzazione dei soldati che l'isteria sembrava comportare, si veda Showalter, “Hysteria, Feminism and Gender.”

dell'autosuggestione e del desiderio, né una seconda laparotomia e le analisi cliniche e di laboratorio, la aiutano effettivamente a guarire.

I medici sono ormai senza risorse, e la paziente quasi rassegnata alla prospettiva della morte imminente. Ma, secondo il diario in prima persona che ricostruisce gli eventi, una svolta si compie a questo punto quando la protagonista decide finalmente di cercare di realizzare il proprio desiderio più agognato, ma anche quello “più assurdo, più difficile, più lontano” (*Ventre*, 134). Si tratta di intraprendere l'auto-terapia della scrittura e di diventare un'autrice futurista: la donna userà la tecnica delle parole in libertà per rivivere le sensazioni e le impressioni più traumatiche dell'operazione subita. Detto fatto. Il brano sperimentale “Sensazioni chirurgiche” nel testo (*Ventre*, 134-137), spesso antologizzato, rappresenta il vero punto nevralgico e il centro propulsore del romanzo, che in effetti si configura nel suo complesso come un tornare sopra, un rivivere l'esperienza della malattia attraverso la scrittura.⁹³ L'autrice racconta e rivive il trauma e la sofferenza; dunque ripete quell'esperienza, ritornandovi sopra per poterla meglio controllare e tenere a bada. Al centro del romanzo si trova dunque un testo poetico in cui—usando elementi cromatici ed acustici, onomatopoeie, ripetizioni, verbi all'infinito e l'ortografia espressiva del futurismo, un ritmo spezzato, rapido e incalzante, e una sorta di flusso della coscienza, con frammenti di immagini da dormiveglia—l'autrice in effetti ripete e rivive con immediatezza il traumatico momento della narcosi e soprattutto la sensazione, attraverso l'inerzia delle membra, di essere morta, nonché il risveglio seguito all'intervento, in cui ha l'impressione di aver ricominciato a vivere.

Oltre che a una specie di autoresurrezione simbolica, il testo mette in atto un meccanismo che Freud andava studiando proprio in quegli anni, quello della ripetizione. Le vittime di nevrosi traumatiche, tra cui i soldati colpiti dallo shock da granata, lungi dal rimuovere la loro esperienza, la riproducevano e la ripetevano, per esempio in sogno. Freud giunse alla conclusione che sia uomini sia donne riproducevano l'esperienza traumatica nel tentativo di padroneggiarla, assumendo perciò un ruolo attivo.⁹⁴ È assumendo appunto attraverso la scrittura questo ruolo attivo, e nel padroneggiare non solo il trauma, ma anche la propria libido, che la protagonista-narratrice si sottrae così al controllo forzato e alla repressione a cui è stata sottoposta perché i suoi sintomi e la sua sessualità vengono visti come minaccia ribelle di caos e di disordine. Il martirio e la tortura non cessano, ma l'autrice ormai sa come fare a padroneggiarli, e come trasformare il dolore in piacere.

Il decimo capitolo, “Conversazione fra il sole e il mio ventre,” dimostra pienamente la forza di questa autoterapia di impronta futurista. Durante la convalescenza in una cittadina che si affaccia sul golfo, stavolta di Portofino, la protagonista, che parla ancora attraverso le pagine del diario, imbastisce un dialogo erotico immaginario con il sole “il mio nuovo chirurgo,” che le appare come una specie di mitica divinità primigenia. Con voluttà mista a dolore si lascia penetrare il ventre attraverso le labbra aperte della ferita, che lei vede come una bocca da lei stessa volontariamente denudata e offerta ai benefici raggi solari. È la stessa forza immaginativa della scrittura erotica ad essere terapeutica. La ferita si raddoppia e si trasforma in modo surreale in una bocca, ma anche in una seconda vagina. Troviamo qui dunque una prefigurazione di quel tema del sesso e della sessualità femminile, rappresentati anche anatomicamente dalle labia che

⁹³ Una prima versione di “Sensazioni chirurgiche” apparve su *L'Italia futurista*, 2.11 (1917): 3, seguita da un'ulteriore tavola parolibera sul tema della malattia, intitolata “Malattia+Infezione” *L'Italia futurista* 2.19 (1917): 3, che però non entrò a far parte del romanzo.

⁹⁴ Su questa tematica e il rapporto tra ripetizione, inconscio e psicanalisi, si veda Eli Zaretsky, *Secrets of the Soul: A Social and Cultural History of Psychoanalysis* (New York: Vintage, 2004).

si toccano e parlano, come intrinsecamente doppi, e della sessualità femminile intesa in definitiva come bisessualità irriducibile a un'unità fallica monologica.

È inoltre qui che inizia ad assumere chiarezza e sicurezza il desiderio “spudorato” della protagonista di vedere (invece che essere guardata o scrutata) i propri organi sessuali vivi: anzi tutto il proprio corpo viene messo a nudo, non sotto lo sguardo clinico e freddo dei medici che vogliono a forza estrarre da lei la loro verità, ma per assecondare la propria intima pulsione scopica. Nella sezione di diario che fa seguito a questa, e che pure inizialmente registra il compiacimento della protagonista di essere ancora, uscendo in strada, oggetto di ammirazione da parte di sguardi maschili, predomina una visione onirica e allucinata di grande forza nonché di impronta bisessuale. La protagonista—tornando di nuovo a rivivere il proprio trauma, ma in una forma simbolica diversa—assiste involontariamente a una mattanza nel golfo, e si identifica con un grande e potente delfino maschio sventrato davanti ai suoi occhi da alcuni pescatori nella rada, le cui acque appaiono insanguinate. Nella sua immaginazione il golfo appare anche analogo al teatro di guerra “scolatoio della sanguinosa conflagrazione mondiale” (*Ventre*, 152), ma ella riesce a reinventare la scena di morte trasformandola in una grandiosa scena erotica di dimensioni veramente epiche e mitiche (come nel caso del dialogo con il sole), che è vista alternativamente da un punto di vista sia femminile sia maschile: “Il ventre del mare aveva semplicemente partorito un delfino. O meglio un virilissimo membro divino si era insanguinato sverginando quella solitaria rada-ventre, che ora si assopiva” (*Ventre*, 152). La forza di questa visione attraverso cui la protagonista-narratrice rivive il suo trauma è tale da lasciarla terrorizzata, temendo in effetti di essere stata vittima di un'allucinazione isterica: “Ma mi battevano i denti. Un po' di febbre e tutte le allucinazioni nei nervi. Benchè avessi il ventre perfettamente fasciato [...] sentivo con terrore aprirsi sempre più tragicamente la mia ferita e grondare. Volli vincermi con uno sforzo di volontà [ma] la mia anima non trovava pace” (*Ventre*, 153). È importante ricordare per poter capire questo accenno alla volontà che durante la guerra l'isteria, in base soprattutto alla patologia dei soldati, veniva vista sempre di più come “un disturbo della volontà.”⁹⁵

Nel resto di questo capitolo del romanzo troviamo la protagonista convalescente tra Santa Margherita e Salsomaggiore, e, con un'immagine simile a quella di molte donne debilitate da una malattia che è tema ricorrente nell'iconografia ottocentesca e decadente (e sembra rappresentare l'essenza stessa del “sesso debole”), sdraiata come immemore su una poltrona, con lo sguardo vacuo, accanto ad altre donne similmente prostrate e, ai suoi occhi, insignificanti. Ma a scuotere la protagonista da questa prostrazione e dalla noia giunge improvvisamente una donna bellissima, una meravigliosa creatura allegra e maestosa seguita da tre ufficiali suoi ammiratori che ride e scruta con ardore chi la guarda. La protagonista immediatamente immagina una scena erotica con quest'altra donna, che con la sua evidente audacia e “volontà sicura” le appare simultaneamente una proiezione speculare di se stessa e un oggetto di desiderio: “Non vedo intorno a lei nessun uomo degno di seguirla a letto” (*Ventre*, 157). La autoterapia del desiderio e della volontà, i cui principi immaginativi sono scanditi ed esemplificati a chiare lettere e con accenti comici da Marinetti nel “Manuale terapeutico” incastonato nel capitolo 11, produce dunque dei risultati che però sono solo temporanei. Non si può evadere così magicamente da un male come il suo, che è sì l'infezione che la perseguita, ma anche, essenzialmente, la debilitante condizione femminile del suo tempo, che la reprime e la imprigiona nella gabbia dell'eterosessualità borghese anche dal di dentro: “Sopporto gli strascichi interminabili del male . . .” (*Ventre*, 160).

⁹⁵ Bianchi, “Delirio, smemoratezza e fuga,” 87.

I principi di Marinetti aiutano infatti la malata a distrarsi immaginando di essere trasportata nel teatro di guerra—e addirittura nelle acque dell’Isonzo—dagli oggetti stessi della sua stanza, surrealmemente animati come per magia. Ma la febbre non diminuisce, e Marinetti, con le sue analogie guerresche, non riesce a rincuorarla. Le ultime tre lettere di Marinetti sono dei veri spericolati pezzi di bravura infarciti di onomatopoeie e di grafica espressiva con cui il leader futurista cerca di esorcizzare, attraverso la resa comico-burlesca, il terrore della guerra e la prospettiva di poter morire o essere fatto prigioniero; esse sono punteggiate di allusioni prolettiche al momento agognato in cui, ancora vivo, rivedrà finalmente l’amica. Ma l’amica-interlocutrice sembra sempre più remota, e le risposte sono sempre più telegrafiche: dice semplicemente che sta coltivando “cento nuovi desideri” ma “non vi dico quali, per non annoiarvi” (*Ventre*, 179). In quella che è effettivamente la sua ultima, brevissima lettera all’amico al fronte, la protagonista registra una nuova crisi, e addirittura quanto la cura dell’immaginazione la esaspera e le faccia male senza poter risolvere il suo male: “Oggi sono nervosissima. Sono sazia, satura di desideri, di immaginazione! Odio la posizione orizzontale, odio il mio letto e tutti gli oggetti che mi circondano! Ho spezzato tutte le bottiglie di medicina . . . Il fragore dei vetri infranti non mi piace più.” Il suo originale desiderio di essere uomo e soldato ritorna, ma stavolta anche come desiderio di morte: “Vorrei alzarmi, andare in trincea, sparare, uccidermi, finirla” (*Ventre*, 192).

Il penultimo capitolo, il quindicesimo, conclude in realtà il romanzo, perché il sedicesimo è un racconto allegorico di mano di Marinetti che, secondo la testimonianza di Mario Verdone, basata su una lettera dell’autrice, ella non avrebbe voluto includere.⁹⁶ Il racconto di Marinetti, intitolato “Il ventre di un’altra donna,” è un’allegoria grottesca, satirica e politica con notevoli agganci ai temi di *Le Roi Bombance*. La principessa protagonista, una bellissima giovane sposa di un nobile decrepito dal comico nome tipicamente marinettiano di Eutanasio De Ruderis, ha un terribile male al ventre; le sue viscere sono letteralmente in putrefazione. La principessa è una trasparente allegoria dell’Italia, del suo bel corpo da risanare attraverso, appunto, l’intervento e la guerra patriottica. I medici incompetenti, impotenti e indecisi che dovrebbero intervenire e curarla hanno nomi comici che riecheggiano quelli di vari ministri e uomini politici italiani, dapprima contrari all’intervento e poi incompetenti nella gestione del conflitto. La principessa, coraggiosissima, si dice però pronta a qualsiasi anche grave operazione, anche senza anestesia, mentre il consorte, contrario all’intervento, viene assassinato da un anarchico futurista. La principessa “nuda, energica e risoluta” esce sul balcone del palazzo e urla alla folla plaudente di essere pronta all’intervento, anche senza anestetico, e i soldati le tributano un’unanime ovazione. Mentre questo racconto propone una chiusura e un senso ultimo al romanzo, amplificando il tema del coraggio femminile e del coinvolgimento interventista delle donne (che pure ci fu, almeno in alcuni settori, e che in effetti contribuì almeno in parte a far sentire molte donne parte della nazione nonostante la loro posizione di non-cittadini e di soggetti legalmente subordinati all’autorità maschile), si tratta in definitiva di una chiusura che riduce il testo a un’interpretazione monologica, e finisce per ridurre al silenzio la voce viva della donna, facendone rientrare la corporeità, pur così espressiva, in una cornice allegorica e propagandistica che è, a dir poco, scontata.

Ben diverso il capitolo 15, che è da considerare la vera conclusione del romanzo dal punto di vista della Robert. Intitolato “Lotta di ventri femminili,” il capitolo descrive la prolungata ossessione visiva della protagonista per il proprio ventre, il suo desiderio di vedersi

⁹⁶ Mario Verdone, “Un ventre di donna: il romanzo chirurgico di Enif Robert,” *La fiera letteraria* 52.79 (4 luglio 1976): 4.

dentro, di vedere questa parte dolorosa di sé che invece continua come “una vita oscura” (*Ventre*, 199) ad eluderla e a torturarla con un dolore lancinante che non accenna a diminuire, e che la incatena. Il “nemico interno,” ovvero il ventre doloroso e opaco, dunque si pone come metafora di una visione totale di sé, e quindi una conoscenza di sé e della propria condizione di donna con i propri aggrovigliati sentimenti e desideri, nonché della propria situazione nel mondo. Nonostante il suo sforzo individuale di volontà e di creazione artistica, il contesto culturale ed ideologico continua a rendere questa conoscenza ardua e penosa. La protagonista tenta di proiettare quest'afflizione interminabile sugli altri, guardandoli con odio o con disprezzo, e resuscitando nostalgicamente per un attimo, con accesa e parodica ironia, persino il fantasma di un utero materno perduto e della propria fecondità (*Ventre*, 201). Vede grottescamente e sadicamente proiettati su un'altra donna come in uno specchio “il suo ventre isterico, dagli scomposti sussulti” (*Ventre*, 202), insieme con la propria presunta isteria intellettualistica, ed aberrante bisessualità.

Ma proprio indirizzando il desiderio verso le altre donne, “quelle che io vedo passare snelle nel solco scintillante dell'ammirazione maschile, perchè loro *stanno bene*,” che la pena fisica e psichica che prova si attenua, dando luogo a un inconfondibile piacere di tipo scopico. Le ultime due pagine di questo testo, che rimane perciò coerentemente aperto, contengono una galleria di corpi femminili che la protagonista immagina con gioia crescente di spogliare, fantasticandone con allegria il “palpitare gioioso,” “il godimento,” “i fremiti” e “il piacere” (*Ventre*, 203-4). L'ultima delle donne che la narratrice immagina di spogliare ed amare potrebbe essere lei stessa: “Questa donna mi somiglia nel volto irregolare che talvolta brucia d'inquietudine. Se fossi liberata del triste nemico che mi consuma, le somiglierei forse anche nel fervore della vita” (*Ventre*, 205).

Sappiamo grazie alla testimonianza di un suo amico e studioso del futurismo che Enif Robert guarì dall'infezione naturalmente, quando il suo organismo espulse finalmente una matassina di seta da sutura “che il chirurgo aveva 'dimenticata” nelle sue “povere viscere.”⁹⁷ Sappiamo anche, grazie soprattutto a Personè, che la Robert, da lui definita con tatto spregiudicata, controcorrente e “un vulcano compresso,”⁹⁸ coltivò il suo notevole talento di scrittrice e ironista soprattutto privatamente, attraverso le lettere, e che scrisse vari racconti (alcuni in forma di copioni teatrali o cinematografici) che però rimasero inediti; fu inoltre una notevole *raconteuse*. Scrisse pure un profilo di Eleonora Duse con un resoconto dell'ultimo viaggio, da lei usato anche come base per alcune conferenze. La professione principale di Enif Robert fu comunque quella di attrice. Anche se allo stato attuale delle ricerche si sa ancora poco di lei come attrice, è chiaro che l'essere stata nella compagnia e, alla fine, compagna della Duse, la inserisce in un contesto di avanguardia teatrale molto dissimile da quella futurista, ma nondimeno di grande importanza e spessore. Infatti nel teatro della Duse, che faceva abitualmente anche da regista, i drammi venivano normalmente non solo interpretati, ma anche profondamente reinventati e riscritti; al lavoro dell'attrice si affiancava dunque quello di lettrice-scrittrice-autrice. La stessa passione per la recitazione corrisponde, almeno per alcune attrici, e in primis la Duse, al desiderio da una parte di mettere in scena ed analizzare attraverso l'interpretazione scenica la sofferenza femminile, e dall'altra di proporre a un pubblico femminile dei modelli (come fu il caso della Nora di Ibsen) eccezionali. Per delle donne definite spudorate, come la Duse ed altre attrici e scrittrici dell'epoca, tra cui la Robert, che vivevano secondo un loro idiosincratico ma autentico femminismo, il teatro era un luogo in cui si tentava

⁹⁷ Verdone, “*Un ventre di donna.*”

⁹⁸ Personè, *Fedelissima*, 16.

di dar vita e voce a una realtà sommersa e indefinita, quella della psiche femminile, e di ricercare nuovi e più arditi modelli di femminilità. Come ha scritto la storica del teatro Laura Mariani, infatti “la critica dei vecchi modelli di identità crea il bisogno di vedersi vivere e agire in un ambiente al di sopra del normale, per ritornare alla normalità con un’aureola che legittimi la diversità.”⁹⁹ Scrivendo, interpretando ruoli femminili e corrispondendo fino all’ultimo con altre donne, soprattutto altre attrici, Robert entra a far parte di quella galassia, tuttora largamente sommersa e poco conosciuta, che è l’intellettualità femminile del Novecento.

Bibliografia

- Adriano, Federica. *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Ottocento e Novecento*. Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali. Università degli Studi di Sassari, 2008-2009.
- Aléra, Brennus. *L’isterismo: cause, disordini intellettuali, esaltazione mistica, follia isterica, cura*. Napoli: Società Editrice Partenopea, 1900.
- Aleramo, Sibilla. “Apologia dello spirito femminile” (1911). *Andando e stando*, a cura di Rita Guerrichio, 81-87. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Anon. “Rassegna drammatica.” *Nuova antologia* 36 (novembre-dicembre 1882): 564-565.
- Bachtin, Michail. *Rabelais and His World*. Traduzione di Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Ballardin Barbara, e Adrien Sina. *Enif Angiolini Robert*. Milano: Selene Edizioni, 2010.
- Beccalossi, Chiara. *Female Sexual Inversion: Same-Sex Desires in Italian and British Sexology, c.1870–1920*. Basingstoke, U.K.: Palgrave Macmillan, 2012.
- Bello Minciocchi, Cecilia. “Lo sperimentalismo terapeutico di Enif Robert: storia di una guarigione futurista.” *Avanguardia* 9, 26 (2004): 67-96.
- . *Scrittrici della prima avanguardia: concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel Futurismo*. Roma: Le Lettere, 2012.
- . *Spirale di dolcezza + serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Bibliopolis, 2007.
- Bianchi, Bruna. “Delirio, smemoratezza e fuga: il soldato e la patologia della paura.” In *La grande guerra: esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni e Camillo Zadra, 73-104. Bologna: il Mulino, 1986.
- Blum, Cinzia Sartini. “The Hero’s War and the Heroine’s Wounds.” In *The Other Modernism: Marinetti’s Futurist Fiction of Power*, 105-124. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Bruera, Franca e Cathy Margailan, a cura di. *Le Troisième sexe des avant-gardes*. Parigi: Classiques Garnier, 2015.
- Capuana, Luigi. “Letteratura femminile.” *Nuova antologia* 42 (1 gennaio 1907): 105-122.
- Cavaglion, Alberto. *Otto Weininger in Italia*. Roma: Carocci, 1982.
- Cavalli Pasini, Annamaria. *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*. Bologna: Patron, 1982.
- Cavarero, Adriana. “Dire la nascita.” In *Diotima: mettere al mondo il mondo*, 96-131. Milano: La Tartaruga, 1990.
- Cenni, Alessandra. *Gli occhi eroici: Sibilla Aleramo, Eleonora Duse, Cordula Poletti—una storia d’amore nell’Italia della Belle Époque*. Milano: Mursia, 2011.

⁹⁹ Anna Laura Mariani, “Sibilla Aleramo, significato di tre incontri col teatro: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse,” *Teatro e storia* 2 (1987): 108.

- Cixous, Hélène e Catherine Clément. *La Jeune née*. Parigi: U.G.E., 1975.
- . con Madeleine Gagnon e Annie Leclerc. *La Venue à l'écriture*. Parigi: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Contarini, Silvia. *La Femme futuriste: mythes et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*. Parigi: Presses Universitaires de France, 2006.
- Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*. 2 voll. Bari: Laterza, 1948.
- D'Annunzio, Gabriele. *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori, 1989.
- . *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori, 1988.
- . *Il trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori, 1988.
- De Giorgio, Michela. *Le italiane dall'Unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali*. Roma-Bari: Laterza, 1993.
- De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Diamond, Elin. "Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis." *Discourse* 13.1 (1990-91): 59-92.
- Dolza, Delfina. *Essere figlie di Lombroso: due donne e intellettuali tra 800 e 900*. Milano: Franco Angeli, 1991.
- Fanning, Ursula. "Futurism and the Abjection of the Feminine." *Futurismo: Impact and Legacy*, a cura di Giuseppe Gazzola, 53-64. New York: Forum Italicum, 2011.
- Ferrero, Guglielmo. *L'Europa giovane*. Milano: Fratelli Treves, 1897.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Parigi: Gallimard, 1976.
- Gilman, Sander, a cura di. *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Parigi: Éditions de Minuit, 1977.
- King, Helen. "Once Upon a Text: Hysteria from Hippocrates." In *Hysteria Beyond Freud*, a cura di Sander Gilman, 3-90. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Parigi: Seuil, 1980.
- Levi Bianchini, Marco. *Una teoria biologica dell'isterismo*. Nocera Inferiore: Tipografia del Manicomio, 1913.
- Lombroso, Cesare e Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. 1^a ed. 1893. Torino: Fratelli Bocca, 1903.
- Lombroso, Gina. *Riflessioni sulla vita—l'anima della donna, Libro II: conseguenze dell'altruismo*. Firenze: Associazione Divulgatrice Donne Italiane, 1918.
- Lombroso, Paola. *Caratteri della femminilità*. Torino: Bocca, 1909.
- Mantegazza, Paolo. *Il secolo nevrosico*. 1^a ed. 1887. Pordenone: Studio Tesi, 1995.
- Mariani, Laura [Anna]. "Sibilla Aleramo: significato di tre incontri col teatro—il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse." *Teatro e storia* 2 (1987): 67-133.
- . *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*. Bologna: Editoriale Mongolfiera, 1991.
- Marinetti, F.T. *Come si seducono le donne*. 1^a ed. Firenze: Edizioni da Centomila Copie, 1917. 2^a ed. con in appendice "Polemiche sul presente libro." Rocca San Casciano: Cappelli, 1918.
- . *Mafarka il futurista*. 1^a ed. 1910. Milano: Mondadori, 2003.
- . *Taccuini 1916-1922*. A cura di Alberto Bertoni. Bologna: il Mulino, 1987.
- . *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1968.
- Marinetti, F.T. e Enif Robert. *Un ventre di donna: romanzo chirurgico*. Milano: Facchi, 1919.

- Marone, Fulvio. "Il discorso isterico." In *Attualità dell'isteria: malattia desueta o posizione originaria?*, a cura di Gennaro Mattioli e Franco Scalzone. 45-71. Milano: Franco Angeli, 2002.
- Mattioli Rossi, Laura, a cura di. *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milan and Paris*. New York: Guggenheim, 2004.
- Mazzoni, Cristina. *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Meazzi, Barbara. "Enif Robert e Filippo Tommaso Marinetti: *Un ventre di donna e l'autobiografia futurista*." In *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana, vol. III: narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, 23-42. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d'Italiano, 2009.
- . "Enif Robert e Marinetti: l'autobiografia futurista a due voci." In *Plurilinguisme et avant-gardes*, a cura di Franca Bruera e Barbara Meazzi, 345-360. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011.
- Mitchell, Katherine. *Italian Women Writers: Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870-1910*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- . "Neera's Refiguring of Hysteria as *nervosismo* in *Teresa* (1886) and *L'Indomani* (1890)." *Italianist* 30 (2010): 101-122.
- Möbius, Paul Julius. *Sulla deficienza mentale e fisiologica della donna*. Traduzione di Ugo Cerletti. 1^a ed. 1900. Torino: Fratelli Bocca, 1904.
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti, 1991.
- Neera. *Teresa*. Lecco: Periplo, 1985.
- Nordau, Max. *Degenerazione*. Traduzione di G. Oberosler. 1^a ed. 1896. Torino: Bocca, 1913.
- Orecchia, Donatella. "Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse." In *La creatività: percorsi di genere*, a cura di Margarete Durst e Caterina Poznanski, 121-140. Milano: Franco Angeli, 2011.
- Panzini, Alfredo. "Isterismo." In *Dizionario moderno: supplemento ai dizionari italiani*, 281-82. Milano: Hoepli, 1908.
- Parati, Graziella. *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Personè, Luigi M. *Fedelissima della Duse: scritti di Enif Angiolini Robert*. Prato: Società Pratese di Storia Patria, 1988.
- Pirandello, Luigi. "Dal naso al cielo" (1907). In *Novelle per un anno*, 687-694. Roma: Newton Compton. 1993.
- . *Suo marito*. 1^a ed. 1911. Milano: Newton Compton, 1995.
- Platone. *Timeo*. In *Dialoghi*, a cura di Carlo Carena e traduzione di Francesco Acri. Milano: CDE, 1988.
- Ramsey-Portolano, Catherine. "Neera, the Verist Woman Writer." *Italica* 81 (2004): 351-366.
- Rasi, Luigi. *La Duse*. 1^a ed. 1901. Roma: Bulzoni, 1986.
- Ratti, Ambrogio Damiano Achille (Papa Pio XI). *Casti Connubii: enciclica sul matrimonio Cristiano*. A cura di Camillo Corsanego. Roma: Studium, 1931.
- Re, Lucia. "Eleonora Duse and Women: Performing Desire, Power, and Knowledge." *Italian Studies* 70.3 (2015): 347-363.
- . "Futurism, Seduction, and the Strange Sublimity of War." *Italian Studies* LIX (2004): 83-111.

- . “Passion and Sexual Difference: The Gendering of Writing in 19th-Century Italian Culture.” In *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, a cura di Albert Ascoli e Krystina Von Hennenberg, 155-200. Oxford: Berg, 2001.
- . “Rosa Rosà’s Futurist Feminist Novel *A Woman with Three Souls*: A Critical Introduction.” In *Italian Futures*, a cura di Albert Ascoli and Randy Starn, *California Italian Studies* 2.1 (2011): 11-14. Last accessed 10 June 2015. <http://www.escholarship.org/uc/item/7k625747>
- Ridenti, Lucio. *La Duse minore*. Roma: Gherardo Casini Editore, 1966.
- Robert, Enif. “Come si seducono le donne: lettera aperta a F.T. Marinetti.” *L’Italia futurista* 2.36 (1917): 2.
- . “Come si seducono le donne: replica a G. Fiorentino.” *L’Italia futurista* 2.33 (1917): 3.
- . “Malattia+Infezione.” *L’Italia futurista* 2.19 (1917): 3.
- . “Mamme.” In *Fedelissima della Duse: scritti di Enif Angiolini Robert*, a cura di Luigi M. Personè, 299-353. Prato: Società Pratese di Storia Patria, 1988.
- . “Maternità ed . . . economia.” *L’Impero*, 5 febbraio 1929: 5.
- . “Sensazioni chirurgiche.” *L’Italia futurista* 2.11 (1917): 3.
- . “Una parola serena.” *L’Italia futurista* 2.27 (1917): 2.
- Rosà, Rosa. *Una donna con tre anime*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1918.
- Ross, Charlotte. *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s–1930s*. Oxford: Peter Lang, 2015.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Oxford: Routledge, 1994.
- Scaramuzza, Emma. *La santa e la spudorata: Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo—amicizia, politica, e scrittura*. Napoli: Liguori, 2004.
- Scardino Belzer, Allison. *Women and the Great War: Femininity under Fire in Italy*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1985.
- Serafini, Pasquale. *Il lavoro della donna nell’economia della nazione*. Civitanova Marche: Tipografia Marchigiana, 1900.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 1987.
- . “Hysteria, Feminism and Gender.” In *Hysteria Beyond Freud*, a cura di Sander Gilman, 286-344. Berkeley: University of California Press, 1993.
- . *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking, 1980.
- Sica, Paola. “Il testo, il corpo e la cultura futurista: riflessioni sul romanzo *Un ventre di donna*.” *Quaderni del '900* 5 (2005): 11-22.
- Spackman, Barbara. “Puntini puntini . . . Motherliness as Masquerade in Sibilla Aleramo’s *Una donna*.” *MLN* 124.5 (2009): 210-223.
- Trillat, Étienne. “Promenade à travers l’histoire de l’hystérie.” *Histoire, économie et société: santé, médecine et politiques de santé* 3.4 (1984): 525-534.
- Verdone, Mario. “*Un ventre di donna*: il romanzo chirurgico di Enif Robert.” *La fiera letteraria* 52.79 (4 luglio 1976): 4.
- Wanroij, Bruno. *Storia del pudore: la questione sessuale in Italia 1860-1940*. Venezia: Marsilio, 1990.

Weininger, Otto. *Sesso e carattere*. Traduzione di Giulio Fenoglio. 1^a ed. 1903. Torino: Fratelli Bocca, 1912. Traduzione di Fausto Antonini. Roma: Edizioni Mediterranee, 1992.

Zaretsky, Eli. *Secrets of the Soul: A Social and Cultural History of Psychoanalysis*. New York: Vintage, 2004.