

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

5 | 2020

Außenseiterdiskurse – interdisziplinäre Perspektiven auf ein
anhaltend aktuelles Phänomen

Von der heroischen Patriotin zur intellektuellen Außenseiterin
Eleonora de Fonseca Pimentel in Enzo Strianos *Il resto di niente*

Tobias Berneiser

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2020, 5

pp. 32-51

ISSN: 2627-3446



Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1581>

Zitierweise

Berneiser, Tobias. 2020. „Von der heroischen Patriotin zur intellektuellen Außenseiterin. Eleonora de Fonseca Pimentel in Enzo Strianos *Il resto di niente*“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 5, 32-51. doi: 10.15460/apropos.5.1581

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Indexed in
DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

Tobias Berneiser

Von der heroischen Patriotin zur intellektuellen Außenseiterin

Eleonora de Fonseca Pimentel in Enzo Strianos *Il resto di niente*

Tobias Berneiser

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für
Romanische und allgemeine Literatur-
wissenschaft am romanischen
Seminar der Universität Siegen
tobias.berneiser@uni-siegen.de

Keywords

Eleonora de Fonseca Pimentel – Enzo Striano – Neapolitanische Republik – Parthenopäische Republik – 1799

1. Einleitung

Als im Sommer 1799 das monarchistische Söldnerheer des sogenannten *Esercito della Santa Fede* in Neapel einfällt, um mit Unterstützung der britischen Marine der nur ein halbes Jahr bestehenden Parthenopäischen Republik¹ ein Ende zu bereiten, lösen sich die politischen Visionen der neapolitanischen Patrioten in einem riesigen Blutbad auf. Entgegen des im Kapitulationsvertrag ausgehandelten Rechts auf ein freies Geleit ins Exil verfügt der wieder eingesetzte bourbonische Herrscher Ferdinand IV. die öffentliche Hinrichtung der wichtigsten Persönlichkeiten der kurzlebigen Neapolitanischen Republik. Zu den in den nachfolgenden Monaten Exekutierten zählen u. a. der renommierte Botaniker und Arzt Domenico Cirillo, der Verfassungsrechtler und Jurist Mario Pagano sowie der Jakobiner Vincenzo Russo. Auf der Liste der rund 120 Hinrichtungsoffer nehmen die insgesamt drei exekutierten Patriotinnen zahlenmäßig eine deutliche Randstellung ein.² Trotzdem hat sich die „Mythographie“ (cf. Giammattei 2002; Pelizzari 1999) um die Ereignisse von 1799 in den vergangenen 200 Jahren gerade auf zwei dieser Frauen – Eleonora de Fonseca Pimentel (1752–1799) und Maria Luisa Sanfelice De Molino (1764–

¹ Zur Geschichte der Neapolitanischen Republik von 1799, für die sich nachträglich auch der Begriff der „Parthenopäischen Republik“ eingebürgert hat, liegt bereits eine reiche Forschungsliteratur vor. Cf. hierfür stellvertretend Rao (1999 und 2002).

² Für eine Auflistung der exekutierten Patriotinnen und Patrioten der Neapolitanischen Republik, die allerdings einige wenige in der Provinz hingerichtete Opfer nicht berücksichtigt cf. Conforti (1889, 255–260).

1800) – konzentriert und sie auf diese Weise als durchaus gegensätzliche Ikonen der Neapolitanischen Revolution und Parthenopäischen Republik aufgearbeitet und im kollektiven Gedächtnis etabliert (cf. Pelizzari 2013). Dieser Prozess basiert zunächst auf schriftlichen Gedächtnismedien, zu denen sowohl historiographische Dokumente als auch Romane über Eleonora de Fonseca Pimentel und Luisa Sanfelice zu zählen sind.³ Im Laufe der Zeit partizipieren jedoch auch andere Medien wie die Malerei (cf. Falkenhausen 1981), die Oper sowie ab dem 20. Jahrhundert der Film⁴ an diesem Prozess der Gedächtnisbildung, dessen Ergebnis sich mit Andreas Gipper (2018) als „Mythos von der weiblichen Revolution“ bezeichnen lässt.

Der vorliegende Beitrag reiht sich in das den Rahmen des Dossiers bildende Thema des „Außenseitertums“ ein, indem er sich mit der Darstellung der Dichterin, Journalistin und neapolitanischen Patriotin Eleonora de Fonseca Pimentel (1752–1799) auseinandersetzt: Als schreibende und publizierende Frau verkörperte sie schon in jungen Jahren eine Außenseiterrolle innerhalb der Gesellschaft des Königreichs Neapel, die sich mit ihrem Interesse für die Ideen der Französischen Revolution und ihr Engagement für die im Untergrund agierenden neapolitanischen Jakobiner in den 1790er Jahren noch intensivierete. Ihr Werdegang, der in ihrer nur wenige Monate andauernden Funktion als Herausgeberin und Redakteurin des offiziellen Publikationsorgans der kurzlebigen Republik *Il Monitore napoletano* gipfelte und auf tragische Weise mit ihrer Hinrichtung endete, ist als Ausgangspunkt für ihre Entwicklung zu einer Identifikationsfigur für unterschiedliche ideologische Diskurse und Strömungen der nachfolgenden zwei Jahrhunderte zu betrachten. Zu nennen wären hierfür beispielhaft ihre „Kanonisierung“ als republikanische Märtyrerin für die Risorgimento-Bewegung im 19. Jahrhundert, ihre Stilisierung zur „Mutter des Vaterlandes“ im Kontext des Faschismus oder die Aufarbeitung ihrer Biographie durch Vertreterinnen des italienischen Feminismus wie Annarita Buttafuoco (1977) und Maria Antonietta Macciocchi (1993). Der Schwerpunkt dieses Artikels liegt auf Enzo Strianos Roman *Il resto di niente* (1986), der das Leben Fonseca Pimentels fiktional nacherzählt. Strianos Repräsentation seiner Protagonistin als Intellektuelle⁵ und Außenseiterin innerhalb der Gesellschaft Neapels soll von früheren Darstellungen der Dichterin abgegrenzt und im

³ Den bekanntesten Roman über Luisa Sanfelice hat Alexandre Dumas mit *La San Felice* (1864) vorgelegt, in dem jedoch auch Fonseca Pimentel als Freundin der Titelheldin auftritt. Allgemein zur Funktion von Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses cf. Ertl (2017, 167–190).

⁴ Bereits aus dem Jahr 1931 stammt die Verfilmung *A Portuguesa de Nápoles* des portugiesischen Regisseurs Henrique Costa, die sich dem Leben Fonseca Pimentels widmet. Antonietta de Lillo *Il resto di niente* (2004) stellt eine filmische Bearbeitung von Enzo Strianos gleichnamigem Roman über die neapolitanische Dichterin dar. Unter dem Titel *Luisa Sanfelice* liegen gleich drei sich an die romanesken Elemente aus Alexandre Dumas' Roman anlehrende italienische Filmproduktionen vor, darunter das Regiedebüt von Leo Menardi aus dem Jahr 1942, eine 1966 erstmalig ausgestrahlte siebenteilige TV-Reihe von Leonardo Cortese sowie eine zweiteilige TV-Produktion der Brüder Paolo und Vittorio Taviani aus dem Jahr 2004.

⁵ Zum Verständnis und der terminologischen Entwicklung des Begriffs „Intellektuelle“ im 20. Jahrhundert cf. Said (1996, 3–23).

Hinblick auf ihr Identifikationspotential für die Selbstwahrnehmung neapolitanischer Intellektueller in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg reflektiert werden.

2. Eleonora de Fonseca Pimentel: Dichterin – Republikanerin – Märtyrerin

Eleonora Anna Felicia Teresa de Fonseca Pimentel wurde am 13. Januar 1752 in Rom geboren.⁶ Ihre Herkunft als Nachkommin der portugiesischen Adels-geschlechter Lopez de Léon und Fonseca Pimentel war ausschlaggebend für den ersten größeren Einschnitt in ihrem biographischen Lebensweg: Als der Erste Minister Portugals, der *Mârques de Pombal*, im Jahr 1759 den Jesuitenorden in Portugal auflöste, rief dies erhebliche diplomatische Störungen zwischen dem Vatikan und Portugal hervor, die für die im Kirchenstaat lebende portugiesische Bevölkerung Restriktionen mit sich brachten. Infolgedessen siedelte die Familie von Fonseca Pimentel 1760 nach Neapel um, wo sie bis zu ihrem Tode lebte. Das soziale Umfeld in einem Zentrum aufklärerischen Denkens sollte sich für den Bildungsweg der jungen Fonseca Pimentel als äußerst fruchtbar erweisen: Neben dem häuslichen Studium klassischer und moderner Sprachen wurde sie von lokalen Gelehrten in Philosophie, Mathematik, Astronomie sowie anderen Naturwissenschaften unterwiesen. Außerdem standen ihr bereits als junger Frau die Türen zu verschiedenen neapolitanischen Salons offen, wie jenem von Don Francesco Vargas Macchiucca, in dem sie nicht nur vom Zugang zu einer umfangreichen Bibliothek profitierte, sondern zugleich ihre ersten Kontakte zu Vertretern der aufklärerisch gesinnten Elite Neapels herstellen konnte. Ebendort trug Fonseca Pimentel auch ihre ersten Gedichte vor, die ihr – Benedetto Croce zufolge – bereits im Alter von 16 Jahren den Ruhm einer „piccola celebrità“ (Croce 1912, 5) im Königreich Neapel einbrachten. Ihr früher literarischer Erfolg wurde durch die Aufnahme in die *Accademia dei Filareti* sowie in die neapolitanische *Arcadia* gewürdigt.

Wie Annarita Buttafuoco (1977, 5) im Rahmen ihrer feministischen Lektüre von Fonseca Pimentels Biographie hervorgehoben hat, machen ihre universale Bildung, ihre publizistische Tätigkeit und ihre Korrespondenzen mit berühmten Zeitgenossen die junge Aristokratin noch nicht zu einem Ausnahmefall für das italienische 18. Jahrhundert. Dennoch lassen sich auch zeitgenössische literarische Zeugnisse anführen, die Fonseca Pimentel zu einem Exempel für weibliche Ingeniosität und die Ebenbürtigkeit dichtender Frauen gegenüber ihren männlichen Kollegen erheben.⁷ Dieser herausragenden öffentlichen Rolle als eine Frau, die sich eindrucksvoll im literarischen Feld der neapolitanischen Aufklärungskultur behaupten konnte,⁸ steht ihre eingeschränkte Autonomie im privat-

⁶ Zur Biographie Fonseca Pimentels cf. Battaglini (1998) und Forgione (1999). Zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte cf. D'Episcopo (2008a) sowie Santos und Pereira (2001).

⁷ So stellt Antonio di Gennaro, der Duca di Belforte, seiner Freundin Fonseca Pimentel in einem Lobesgedicht in Aussicht: „E un dí voi sola mostrerete al mondo, / Che nel giugner di gloria alle corone / L'ingegno femminil non è secondo“. Zitiert nach: Croce (1912, 7).

⁸ Der Durchbruch als angesehene Dichterin im Königreich Neapel gelang Fonseca Pimentel bereits 1768 im Alter von 16 Jahren mit ihrem Epithalamium *Il Tempio della Gloria*, das zur Hochzeit des neapolitanischen Königspaares vorgetragen wurde. Dass dieses klassizistische Hochzeitsgedicht

familiären Umfeld gegenüber. Die 1778 geschlossene, von ihrem Vater arrangierte Ehe mit dem Militär Pasquale Tria de Solis wurde nach sechs Jahren aufgelöst und sowohl vom frühzeitigen Tod eines Sohnes im Alter von acht Monaten sowie zwei Fehlgeburten überschattet. Zwar entstanden im Zuge dieser Ereignisse ihre *Sonetti in morte del suo unico figlio* und die *Ode elegiaca per un aborto* (1779). Wie sich jedoch aus den erst im 20. Jahrhundert aufgefundenen und von Franco Schiattarella (1973) veröffentlichten Akten zu ihrem Trennungsprozess erschließt, kam Fonseca Pimentel in der Familie Tria de Solis die Rolle einer Außenseiterin zu, die für ihre Bildung verspottet, in ihrer publizistischen Tätigkeit eingeschränkt sowie von ihrem Ehemann misshandelt wurde (Buttafuoco 1977, 55–71).

Nach ihrer Trennung und dem etwa zur gleichen Zeit erfolgten Tod des Vaters gelang es Fonseca Pimentel, eine königliche Subvention zu beantragen. Die Gunst des Königshauses hatte sie bereits zuvor durch ihr literarisches Werk – beispielsweise durch das anlässlich der Geburt des Thronfolgers im Jahr 1775 entstandene Bühnenstück *La nascita di Orfeo* – gewinnen können, Königin Maria Carolina ernannte sie gar zur königlichen Bibliothekarin.⁹ Fonseca Pimentels Schriften weisen sie bis zu Beginn der 1790er Jahre als Befürworterin einer aufgeklärten Monarchie aus, die sich sowohl für die Loslösung kirchlicher Macht über den Staat als auch für hinreichende Reformprojekte im Königreich Neapel aussprach.¹⁰

Die akademische Soziabilität, deren Entfaltung die aufklärerische Kultur der Mittelmeermetropole in den 1770er und 1780er Jahren auszeichnete, erfuhr im Zuge der Revolution in Frankreich sowie der französischen Befreiungskriege zunehmende Einschnitte, deren restriktiver Charakter sich nach den Hinrichtungen Ludwigs XVI. und seiner Gattin Marie-Antoinette – einer Schwester der neapolitanischen Königin – intensivierte: Das von den in Frankreich proklamierten Ideen der Freiheit und des demokratischen Republikanismus begeisterte Umfeld der neapolitanischen Intellektuellen um Fonseca Pimentel, die sich für politische Zusammenkünfte auch in ihrem Haus trafen, war ab 1793 zu äußerster Vorsicht gezwungen, da von nun an die Rede- und Ausdrucksfreiheit in Neapel erheblich eingeschränkt und frankophile Tendenzen als Verbrechen geahndet wurden (cf. Schiattarella 1973, 113–147; Croce 1912, 22–31). Ein allzu deutliches Exempel der staatlichen Repressionsmaßnahmen gegenüber den als Verschwörer eingestuftem Jakobinern wurde an den mit Fonseca Pimentel befreundeten Anhängern der neapolitanischen *Società Giacobina* Emanuele De Deo, Vincenzo Galiani und Vincenzo Vitaliani im Jahr 1794 statuiert, die für ihre politischen Aktivitäten exekutiert wurden (cf. Pedio 1976). Auch die Autorin wurde seitens der

auch über die Grenzen Neapels hinweg Verbreitung fand, hat Elena Ugnani (1998, 48) durch ihre Entdeckung eines Manuskripts in der venezianischen Biblioteca Marciana nachgewiesen.

⁹ Vor *La nascita di Orfeo* hatte Fonseca Pimentel neben ihrem Hochzeitsgedicht für das Königspaar auch ein an Königin Maria Carolina adressiertes Sonett zur Geburt der Prinzessin Maria Luisa verfasst. Für eine moderne Edition ihres literarischen Œuvres sowie eine bio-bibliographische Darstellung cf. Ugnani 1998.

¹⁰ Zu nennen wären hier beispielsweise ihre Übersetzung und Edition der 1707 von Nicolò Caravita verfassten papstkritischen Schrift *Nullum ius Romani Pontificis maximi in Regno Neapolitano* oder ihre Verse zum königlichen Reformprojekt der Stoffmanufaktur in San Leucio aus dem Jahr 1789.

neapolitanischen Behörden als verdächtig eingestuft, verlor zunächst ihre Anstellung als Hofbibliothekarin, im Jahr 1797 auch ihre königliche Subvention und wurde schließlich im Oktober 1798 wegen des Besitzes verbotener Bücher inhaftiert. Die Flucht des Königspaares nach Sizilien am 23. Dezember 1798 angesichts der kurz vor Neapel stehenden französischen Truppen löste schließlich die Neapolitanische Revolution aus, die im Januar 1799 zur Befreiung Fonseca Pimentels aus dem Kerker des Vicaria-Gefängnisses führte.

Mit ihrer Befreiung und der Konstitution einer provisorischen Regierung für die neapolitanische Schwesterrepublik Frankreichs setzte jene Phase im Leben der Autorin ein, die ihren späteren Nachruhm begründete: Eleonora de Fonseca Pimentel fungierte als journalistisches Sprachrohr der Neapolitanischen Republik und wurde damit – nach Elisabetta Caminer Turra (cf. Liuccio 2010) – zur zweiten Herausgeberin einer Zeitung in der Geschichte des italienischen Journalismus (cf. Pisano 1997, 78–84). Weitgehend eigenverantwortlich bei der Redaktion ihres an den französischen *Moniteur* angelehnten *Monitore napoletano* beschränkte sie sich in ihren Artikeln nicht bloß auf aktuelle Nachrichten der im Januar ausgerufenen, in den ersten Monaten noch unter französischer Protektion stehenden Republik, sondern unterbreitete auch Vorschläge für die politische Konzeption des zu bildenden Staates und die republikanische Gesellschaft. So nimmt Fonseca Pimentel u. a. Stellung zum Aufbau einer Nationalgarde, zu den Diskussionen über Feudalrechte und die Reglementierung der Eigentumsverhältnisse im republikanischen Staat. Ein besonderes Anliegen stellt für sie aber vor allem die Bindung des Volkes an die neu gegründete Republik dar, wie aus verschiedenen Beiträgen hervorgeht (cf. Gily Reda 2001 und 2008; Rao 2006). Der ab Februar 1799 erscheinende *Monitore napoletano* sollte sich jedoch nur auf 35 Ausgaben beschränken, seine letzte Nummer erschien am 13. Juni und damit an jenem Tag, an dem die gegenrevolutionären Truppen des *Esercito della Santa Fede* Neapel erreichten und anzugreifen begannen. Fonseca Pimentel überlebte die darauffolgenden blutigen Kämpfe zwischen Sanfedisti, aufgewiegelten Lazzari und den Verteidigern der Republik, doch sowohl das den neapolitanischen Patrioten zugesagte Exil als auch das Ersuchen um die dem Adel vorbehaltene Exekution durch Enthauptung wurden ihr verweigert. Schließlich wurde sie am 20. August 1799 mit sieben anderen Republikanern auf der neapolitanischen Piazza Mercato erhängt.¹¹

Eine der ersten Darstellungen von Fonseca Pimentels Tod, die den Grundstein für ihre sich in zahlreichen Texten des 19. Jahrhunderts manifestierende Kanonisierung zu einer republikanischen Märtyrerin legte, findet sich in Vincenzo Cuocos *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* (1801/1806), der als bedeutendste historische Abhandlung über die Ereignisse von 1799 gilt (cf. Biscardi, De Francesco 2002; Bouyssy 2009). Cuoco, ein politischer Weggefährte der Patrioten, der sich ins französische Exil retten konnte, stellt gegen Ende seines Werks die herausragenden

¹¹ Zu den unterschiedlichen Versionen der Beschreibung ihrer Hinrichtung in der zeitgenössischen Literatur cf. Pelizzari (1999, 121–122).

Opfer der postrepublikanischen Hinrichtungswelle vor, darunter auch Fonseca Pimentel:

Pimentel Eleonora Fonseca. *„Audet viris concurrere virgo“*. Ma essa si spinse nella rivoluzione come, Camilla nella guerra, per solo amor della patria. Giovinetta ancora, questa donna avea meritata l'approvazione di Metastasio per i suoi versi. Ma la poesia formava una piccola parte delle tante cognizioni che l'adornavano. Nell'epoca della repubblica scrisse il *Monitore napoletano*, da cui spira il più puro ed il più ardente amor di patria. Questo foglio le costò la vita, ed essa affrontò la morte con un'indifferenza eguale al suo coraggio. Prima di avviarsi al patibolo, volle bere il caffè, e le sue parole furono: *„Forsan et haec olim meminisse iuvabit“* (Cuoco 2016 [1801/1806], 307).

Cuocos Kurzporträt der exekutierten Republikanerin legte den Grundstein für ihre ‚Märtyrisierung‘ im Verlauf des 19. Jahrhunderts: Neben ihrem literarischen Verdienst wird ihre Herausgeberschaft des *Monitore napoletano* als patriotische Leistung gepriesen, darüber hinaus wird ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod, dem sie – einer christlichen Märtyrerin gleich – mutig entgegenschreitet, hervorgehoben. Als von besonderem Interesse erweisen sich die den Abschnitt umschließenden lateinischen Zitate, die beide dem ersten Gesang aus Vergils *Aeneis* zuzurechnen sind. Das erste Zitat, „Audet viris concurrere virgo“ (*Aeneis*, I, 493), bezieht sich bei Vergil auf die Amazonenkönigin Penthesilea, die im Zuge der Verteidigung Trojas von Achilles getötet wird. Indem Cuoco Fonseca Pimentel mit den Eigenschaften Penthesileas beschreibt, stellt er eine Analogie zwischen dem von den Griechen eroberten Troja und dem von den monarchistischen Sanfedisti eingenommenen Neapel her, die sich auch in anderen historischen Dokumenten zum Untergang der Neapolitanischen Republik findet (cf. Nardini 1806, 6). Die Evokation des *translatio*-Gedankens stellt einen späteren Ruhm der besiegten Republikaner in Aussicht; Fonseca Pimentels individuelle Leistung als Frau, die es ‚wagt, mit Männern zu konkurrieren‘, suggeriert außerdem ein an ihr Geschlecht gebundenes Heldentum, das durch den zweiten Amazonenvergleich im Anschluss noch einmal unterstrichen wird.¹² Der Vergleich mit der Amazone Camilla mag zunächst widersprüchlich erscheinen, steht sie doch – anders als Penthesilea – nicht auf Seiten der mit den neapolitanischen Patrioten assoziierten Trojaner, sondern kämpft in Vergils Epos gegen Aeneas. Die Intertextualität der Passage ist aber nicht auf den Prätext der *Aeneis* beschränkt, sondern es ist offensichtlich, dass sich Cuoco bei seinem Vergleich von Fonseca Pimentel mit Camilla auch auf Dantes *Commedia* bezieht. Dort ist im ersten Canto des *Inferno* von einem allegorisch als „Veltro“ beschriebenen Retter die Rede, der das Heimatland Italien befreien werde, für das Camilla einst ihr Leben gelassen habe: „Di quella umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Camilla“ (Alighieri 2010: 22). Weibliches Kriegertum wird auf diese Weise mit Patriotismus verknüpft, sowohl Camillas als auch Fonseca Pimentels Blutopfer verweisen damit auf die Vision eines befreiten italienischen Vaterlandes, für deren Verwirklichung die hingerichteten Republikaner ihr Leben ließen. In diesem Rahmen ist auch das den Abschnitt beschließende Vergil-Zitat der

¹² Zur symbolischen Funktion des Amazonenmythos und seiner Problematik aus emanzipatorischer Perspektive cf. Stephan (1984).

vermeintlichen letzten Worte der Autorin zu deuten, das einer Rede des Aeneis zur Einschwörung seiner leidenden Gefährten entstammt: Mit der Aussage „Forsan et haec olim meminisse iuvabit“ (*Aeneis*, I, 203) wird Fonseca Pimentel einerseits das eigene Bewusstsein einer Historizität ihres Todes zugeschrieben, andererseits wird ihr bevorstehender Tod als ein Ereignis ausgewiesen, dem die politisch Gleichgesinnten in der Zukunft gedenken können.

Cuoco begründete mit seiner Darstellung von Fonseca Pimentel das Modell für zahlreiche im Kontext der italienischen Risorgimento-Bewegung entstandene Texte der darauffolgenden Jahrzehnte, die die neapolitanische Patriotin als Märtyrerin für das politische Ziel eines geeinten Italiens deuteten. Maria Rosaria Pelizzari hat als Konstanten des im *Saggio storico* Cuocos einflussreich eingeführten Repräsentationsmodells zum einen die Anpassung an die römische *virtus* und zum anderen die Ausgestaltung Fonseca Pimentels als eine „*donna virile*“ herausgearbeitet (cf. Pelizzari 2003, 2008 und 2013). Während sich eine Darstellung der Patriotin als ‚virile Frau‘ in Cuocos Vorlage allenfalls über den Amazonenvergleich erschließt, zeichnet sich in späteren Texten sehr deutlich die Tendenz ab, Fonseca Pimentel mit zugleich männlichen und weiblichen Eigenschaften auszustatten. Exemplarisch hierfür liest sich ihr Eintrag in Atto Vannuccis Sammlung von Märtyrerbiographien der italienischen Befreiungsbewegung aus dem Jahr 1848: „Essa aveva tutte le qualità che più si lodano in donna: era bella, gentile, graziosa. L’adornavano santi costumi; e di più aveva quello che molte donne non hanno, sensi virili ed energico cuore: rassomigliava alle antiche donne più celebrate per altezza di animo“ (Vannucci 1872 [1848], 48). Ideale antiker Frauenfiguren verkörpernd wird Fonseca Pimentel als Heldin zelebriert, die sich über zeitgenössisch anerkannte Geschlechterbilder hinwegsetzt, indem sie männliche und weibliche Eigenschaften in sich vereint. Dieses Muster findet bei Vannucci noch eine Ergänzung, indem er die Einzigartigkeit ihres Körpers akzentuiert, die gerade bei Frauen Bewunderung hervorgerufen habe (cf. Vannucci 1872 [1848], 48), und darüber hinaus Cuocos Amazonenvergleich mit einer historisch nicht überlieferten Anekdote zur Neapolitanischen Revolution ausschmückt:

Eleonora mostrò quanta intrepidezza avesse nel cuore, e a questa intrepidezza dovette la propria salute. Avvisata che correva pericolo, ella raccolse intorno a sè tutte le donne che seguivano la parte sua e che sapeva più ardimentose, le armò, e ponendosi a capo di esse traversò le vie di Napoli piene di popolo inferocito, e riuscì colle compagne a giungere illesa in Santelmo (Vannucci 1872 [1848], 49).

Die republikanische Märtyrerin wird in der Beschreibung Vannuccis tatsächlich zur Anführerin eines amazonenhaften Heeres, das sie selbst bewaffnet, um sich und die Kameradinnen im revolutionären Tumult in Sicherheit zu bringen. Die Darstellung Fonseca Pimentels als Kriegerin findet in diesem politischen Märtyrerkatalog zwar ihren Höhepunkt, ihr Bild als virile Frau wird jedoch noch bis zum Beginn des folgenden Jahrhunderts tradiert, so auch noch bei Croce, der sie als „*virile compagna*“ (Croce 1912, 34) der neapolitanischen Patrioten bezeichnete. Der risorgimentale Mythos Fonseca Pimentels als heroische Märtyrerin für den italienischen Einheitsstaat bot sich noch einmal in den 1930er Jahren den Faschisten als Folie für das nationalistische Bild einer „Mutter des Vaterlandes“ an

(cf. Gurgo 1935; Pelizzari 1999, 123–124). Spätere feministische Rückbezüge auf die neapolitanische Autorin lassen sich insofern als Invektiven gegen den faschistischen Missbrauch des Mythos lesen, wie sich am Beispiel von Maria Antonietta Macciocchis *Cara Eleonora* (1993) nachvollziehen lässt. Den italienischen Erinnerungskulturen nach dem Zweiten Weltkrieg galt Fonseca Pimentel, wie Adalgisa Giorgio (2011) gezeigt hat, vornehmlich als eine „donna eccezionale“, die im Vorfeld des Bicentenario der Neapolitanischen Republik zu einem Symbol für ein sich auf seine republikanisch-demokratischen Werte berufendes Neapel wurde (cf. Pelizzari 1999, 132–133). Einen beträchtlichen Anteil an dieser Ikonisierung Fonseca Pimentels im späten 20. Jahrhundert hat der späte Erfolg von Enzo Strianos Roman über die Autorin, der im Folgenden näher betrachtet werden soll.

3. Strianos Lenòr: fiktionale Rekonstruktion des Lebenswegs einer außergewöhnlichen Frau

Dem zwischen 1978 und 1982 entstandenen Roman *Il resto di niente* war zunächst nur ein bescheidener Erfolg beschied: Im Jahr 1986 beim neapolitanischen Loffredo-Verlag veröffentlicht, wurde Strianos bekanntestem Werk erst im Vorfeld des zweihundertjährigen Jubiläums der Neapolitanischen Republik ein breiteres nationales Publikumsinteresse zuteil, das sich schließlich auch in Neuauflagen des Romans bei großen italienischen Verlagshäusern wie Rizzoli (1998) und Mondadori (2005) niederschlug. Der bereits 1987 verstorbene Striano hatte vor *Il resto di niente* mit *I giochi degli eroi* (1974), *Il delizioso giardino* (1975) und *Indecenze di Sorcier* (1978) insgesamt drei Romane veröffentlicht; der autobiographische Roman *Giornale di adolescenza* erschien erst posthum im Jahr 2000. Die bisherige Forschung zu seinem Œuvre hat sich nahezu ausschließlich auf *Il resto di niente* konzentriert. Eine Ausnahme bildet nur die monographische Studie von Francesco D’Episcopo (1992), deren Verdienst darin besteht, sowohl Strianos Romane aus den Siebzigerjahren zu untersuchen als auch sein umfangreiches journalistisches sowie essayistisches Werk hierbei einzubeziehen.

Auch wenn Striano im Hinblick auf die Gattung von *Il resto di niente* in einer das Werk abschließenden *Nota dell’autore* darauf insistiert, dass „[q]uesto è un romanzo ‚storico‘ [...] non una biografia, né una vita romanzata“ (Striano 2016 [1986], 371; Kursivierung im Original), ist der Handlungsverlauf des Romans unmittelbar an den Lebensweg von Eleonora de Fonseca Pimentel geknüpft. Neben der generischen Einordnung als historischer Roman, auf die weiter unten noch einzugehen sein wird, hat die Forschung für *Il resto di niente* auch eine Einstufung als „bildungsroman femminile“ (Giorgio 2011, 309) vorgeschlagen. Während den zumeist als „männliche Gattung“ beschriebenen Bildungsroman auszeichnet, dass „ein männlicher Protagonist [...] in einer dreiphasigen Entwicklungsgeschichte zur Selbstfindung gelangt“ und „eine männliche Geschlechtsidentität – insbesondere die des Künstlers – verhandelt und die Werte dargelegt [werden], die als Messlatte der allgemein menschlichen Vollkommenheit dienen“ (Erll und Seibel 2004, 195), greift eine Lektüre von *Il resto di niente* als weibliche Umdeutung des Gattungsmusters zu kurz. Zwar veranschaulicht der Roman, wie es der Protagonistin gelingt, die in ihrem historischen Umfeld den Männern vorbehaltene diskursive Autorität

einer „public voice“ (cf. Lanser 1992, 15) zu erlangen, dennoch ist ihr Bildungs- und Lebensweg nicht mit dem Prozess einer souveränen Selbstfindung zu verwechseln.

Die biographischen Etappen der fiktionalen Fonseca Pimentel zeichnen den Aufstieg der Angehörigen eines verarmten portugiesischen Adelshauses zur bewunderten Hofdichterin und später zur öffentlichen Stimme der Neapolitanischen Republik nach, doch das finale Scheitern dieser persönlichen Errungenschaften lässt ihre Bemühungen als vergeblich erscheinen. Auch in den Jahren ihres öffentlichen Erfolgs porträtiert Striano seine Protagonistin als eine unsichere, verletzbare Figur, eine „donna eccezionale dimezzata“ (cf. Giorgio 2011, 307–312), deren Streben nach Autonomie letztlich nur die Erkenntnis der eigenen Fremdbestimmtheit hervorbringt (cf. D’Episcopo 2008b, 115). Ihre Schwierigkeiten, außerhalb des familiären Rahmens intensivere Bindungen einzugehen, aber auch sich selbst identitär zu verorten, vermitteln den Eindruck eines Außenseitertums, der schon zu Romanbeginn auf der Ebene kultureller Zugehörigkeit durch die Einführung der Familie Fonseca Pimentel als portugiesische Exilanten hervorgerufen wird. Die Situation der in den ersten Kapiteln noch in Rom ansässigen Familienmitglieder, die im Zuge der Anfeindungen gegenüber der portugiesischen Bevölkerung im Kirchenstaat diesen in Richtung Neapel verlassen, wird von Tio Carlos noch schlimmer als jene der aus Spanien vertriebenen Morisken beschrieben: „Noi siamo peggio dei Moriscos di Spagna. Non avremo mai pace, scacciati per il mondo“ (Striano 2016 [1986], 7). Die Selbstinszenierung der Familie Fonseca als ewige Opfer einer existenziellen Ruhelosigkeit entspricht zwar nicht der Situation, die sie im somit klar als Exil markierten Königreich Neapel vorfinden, doch die anklingende Heimatlosigkeit lässt sich über den Roman hinweg auf das Bewusstsein der Protagonistin übertragen. Bereits auf der Ebene der Namensgebung fällt auf, dass sowohl die extradiegetische Erzählinstanz als auch ihr näheres soziales Umfeld für sie weder ihren italienischen Geburtsnamen „Eleonora“ noch dessen neapolitanische Verballhornung „Lionora“, sondern stattdessen ausschließlich die portugiesische Form „Lenòr“ verwenden. Der portugiesische Rufname „Lenòr“ wird allerdings nicht auf die Herkunft ihrer Familie, sondern auf ein sprachliches Problem der Namensträgerin im frühen Kindesalter zurückgeführt: „[L]a chiamavano tutti così da quando, piccolissima, non riusciva a dir bene il proprio nome“ (Striano 2016 [1986], 9). Die anfängliche Unfähigkeit, den eigenen Namen auszusprechen, der später in die Geschichte eingehen sollte, lässt sich sinnbildlich für das Problem der Protagonistin lesen, die Erkenntnis ihrer selbst und die ihrer Lebenswelt über das Medium der Sprache zu erschließen.¹³

Adalgisa Giorgio hat im Rahmen ihrer Lektüre von *Il resto di niente* zu Recht darauf hingewiesen, dass Strianos Figurenkonzeption das seit Cuoco tradierte Bild von Fonseca Pimentel als selbstsichere, virile Frau revidiert, und erkennt in der

¹³ Exemplarisch hierfür lässt sich auch eine weitere Szene aus der Kindheit in Rom anführen, als Lenòr vergeblich versucht, einen sprachlichen Zugang zu ihrer Lebenswelt zu finden: Ihr Drang, die Begriffe des römischen Alltags bei den Römern zu erfragen – „chiedere il nome d’un oggetto, il senso d’una frase ascoltata lì per lì“ (Striano 2016 [1986], 5) – wird plump mit dem Hinweis zurückgewiesen, ein junges portugiesisches Mädchen wie sie solle besser die Namen der städtischen Sehenswürdigkeiten erlernen.

fiktionalen Darstellung Lenòrs „il ‚progetto‘ [...] di creare una donna verisimile ed universale“ (Giorgio 2011, 309). Ungeachtet der Bemühungen Strianos um den Wahrscheinlichkeitscharakter seines Werks ist eine Einstufung der Protagonistin als „donna verisimile“ vor dem Hintergrund der sich im Roman manifestierenden geschlechterspezifischen Diskurse zu hinterfragen. Diese Diskurse implizieren in *// resto di niente* vor allem die Selbstwahrnehmung der Hauptfigur als Frau und die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlich etablierten Geschlechterrollen ihrer Zeit. Tatsächlich stellen Lenòrs Betrachtung und Beurteilung des eigenen weiblichen Körpers ein wichtiges Motiv in Strianos Roman dar, das in verschiedenen Lebensabschnitten auf unterschiedliche Weise wiederkehrt. Als Kind empfindet Lenòr beim Betrachten ihres entblößten Körpers aus religiösen Gründen Scham, während sie sich als junge Frau an vermeintlichen Abweichungen ihres Erscheinungsbildes von zeitgenössischen Schönheitsidealen stört – allen voran belastet sie jedoch die Wirkung ihres Körpers auf ihre männliche Umwelt: An zahlreichen Stellen des Romans fühlt sich Lenòr nämlich aufgrund ihrer üppigen Oberweite der Bedrohung durch männliche Blicke ausgesetzt, die sie auf den Status eines sexuellen Objekts reduzieren.¹⁴ Gerade in den Jahren ihrer ersten dichterischen Erfolge, die ihrer Ehe vorausgehen, ist ihre Haltung zu Sexualität von extremen Skrupeln geprägt. Die Hemmungen, die sie bei erotischen Gedankenspielen mit ihrem Freund Luigi Primicerio empfindet, bringen auch den ersten Versuch einer geschlechtlichen Vereinigung der beiden zum Scheitern und rufen damit Spannungen hervor, die in das Ende von Lenòrs erster Liebesbeziehung münden.

Kann sie sich ihre Verweigerung gegenüber dem Sexualakt zu jenem Zeitpunkt nur mit der Angst vor möglichen Schuldgefühlen erklären, vermag eine frühere Vermutung der achtzehnjährigen Lenòr einen Anhaltspunkt für ihre sexuelle Abscheu zu liefern: „Il desiderio di spartire pensieri, emozioni con un uomo caro, di sperimentare il sapore del sesso, il misterioso aprirsi per un figlio, le pareva tenue. Forse perché, negli anni della formazione, estenuò in cultura l’energia di donna? La natura si vendicava così?“ (Striano 2016 [1986], 55). Die Spekulationen der jungen Dichterin zu ihrer Abneigung gegenüber einem an den gängigen Konventionen ihrer Gesellschaft orientierten weiblichen Lebensweg werden hier mit einem dichotomen Verhältnis zwischen Natur und Kultur erklärt, angesichts dessen sich Lenòr für den Weg der Kultur entschieden habe. Kulturelles Schaffen, hier konkret: die wissenschaftliche Ausbildung und die literarische Betätigung der Protagonistin, steht in ihrem Bewusstsein für Handlungen, die sie nicht nur von der Rolle der Frau in der zeitgenössischen Gesellschaft Neapels distanzieren, sondern auch ihre ‚weiblichen Energien‘ reduzieren. Als Frau, die kein den weiblichen Normen entsprechendes Leben führen möchte, und als wissenschaftliche Gelehrte in einer scheinbar dem kulturellen Geistesleben eher feindlich gegenüberstehenden Stadt

¹⁴ Dies fällt ihr erstmals als Achtzehnjährige bei ihren regelmäßigen Salonbesuchen auf, während denen auch spätere Freunde und politische Weggefährten sie durch ihre begierigen Blicke nötigen: „Non l’era mai sfuggito il richiamo esercitato (sebbene riducesse le scollature) da quel suo petto bianco, duro, prominente. Non uno che non vi posasse gli occhi con lampi di ghiottoneria“ (Striano 2016 [1986], 56).

findet sich Lenòr somit in einer doppelten Außenseiterrolle wieder. Insofern lässt sich auch das Ende ihrer Beziehung auf das Konfliktpotential der aufgerufenen Opposition von Natur und Kultur zurückführen, zumal ihr Primicerio explizit zum Vorwurf macht, den Geschlechtsakt mit ihm nicht zu vollziehen, dafür hingegen unentwegt über ihre Liebe zur Poesie zu sprechen. In der Tat tritt die Lust am Schreiben für Lenòr an die Stelle des ‚natürlich‘-sexuellen Lustempfindens:

Che piacere poteva esserci in ‚quello‘ [der Sexualakt]? Andò ai suoi libri, prese i bei fogli di carta amalfitana sui quali s’era abituata a scrivere, le penne d’oca, il calamaio. Questo era piacere vero, dolce, sottile, anche un po’ ansioso: temperare la punta, sentire lo sfaccetto della tenera cartilagine sotto la lamella tagliente, il liscio della carta contro i polpastrelli, quasi pelle di creatura o frutto (Striano 2016 [1986], 70).

Der sinnliche, quasi erotische „piacere“ des Schreibakts, der auch auf Strianos Beschäftigung mit Roland Barthes’ *Le plaisir du texte* zurückverweisen könnte (cf. D’Episcopo 1992, 28), steht für das Begehren des „giovanile femminile ingegno“, mit dem sich Lenòr in einem an den französischen Aufklärer Fontenelle adressierten Gedicht identifiziert.¹⁵ Diese von ihr für sich gewählte Konzeption einer „kultivierten Weiblichkeit“ grenzt sich von anderen Frauen des kulturellen Lebens in Neapel, welche sich aufgrund ihres sozialen Status die Vereinbarkeit von Mutterschaft und literarischem Schaffen erlauben könnten,¹⁶ ab und kompensiert die natürlichen Begierden der Sexualität mit der für sie erotisch konnotierten poetischen Schreibpraxis, wie sich anhand ihres Briefwechsels mit dem in Wien ansässigen Dichter Pietro Metastasio belegen lässt: „La corrispondenza con Vienna l’eccitava [...]. Era fonte di piacere sottile, nel gioco malizioso e innocente d’allusioni inconse. Quando s’accingeva a scrivergli [a Metastasio] provava agitazione, quasi alla vigilia d’un convegno“ (Striano 2016 [1986], 77).

Ein einschneidendes Erlebnis für Lenòr stellt der Tod ihrer Mutter dar, der sie zur Hinterfragung ihrer bisherigen Bestrebungen nach Autonomie drängt und Selbstzweifel hinsichtlich ihrer Tätigkeit als Dichterin hervorbringt. Aufgrund des bescheidenen familiären Vermögens sowie der damit verbundenen Sorgen um Haushaltsführung und Lebensunterhalt erwägt sie, die bisherigen Prinzipien abzulegen und in Form einer Eheschließung den eigenen Körper in eine Ware umzuwandeln: „Le contraddizioni psicologiche e sessuali sarebbero dovute scomparire, il corpo si trasformava in merce per lo scambio“ (Striano 2016 [1986], 99). Diese Umwandlung erfolgt über die Hochzeit mit Pasquale Tria und hat für Lenòr den weitgehenden Verlust ihrer individuellen Persönlichkeit zur Folge, was zugleich über den Verlust ihres bisherigen Rufnamens indiziert wird: „Ripeté dentro: ‚Eleonora. Donna Eleonora Tria. ‚Lionora‘ come pronunziavano i Napoletani. Lenòr, dunque, doveva scomparire, uscire di scena“ (Striano 2016 [1986], 128). Mit der Ehe ‚verkauft‘ die Protagonistin nicht nur ihren Körper, sondern der bildungsfeindliche Tria ist bemüht, ihre Entfaltung als weibliche

¹⁵ „[A]nche a me, Fontenelle, illuminasti / il giovanile femminile ingegno / e sitibondo / il facesti di nuove vie più ardite / vittorie del saver che il Cuor sospira“ (Striano 2016 [1986], 37).

¹⁶ Lenòr bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Eleonora Capano, die als Duchessa Fusco über ein ausreichend großes Dienstpersonal verfüge, das ihr häusliche Aufgaben abnehmen könne (cf. Striano 2016 [1986], 56).

Gelehrte und Dichterin so gut es geht zu unterdrücken. Neben dem heimlichen Verkauf ihrer Bücher und dem Abfangen ihrer Korrespondenzen stellt er ihr vor allem seine ein patriarchalisches Bild von Weiblichkeit repräsentierenden drei Schwestern als häusliche Kontrollinstanzen an die Seite. Lenòrs / Eleonoras Überwachung und Verspottung durch die einzig auf Kochen und Haushaltsführung bedachten Schwägerinnen führt in der Hausgemeinschaft zwangsläufig zu Spannungen, die durch Trias derbes Auftreten, seine zum finanziellen Ruin führende Spielsucht sowie seine Untreue intensiviert werden. Inmitten des als „inferno“ (Striano 2016 [1986], 132) wahrgenommenen Ehelebens findet sie nach der Geburt ihres Sohnes Erfüllung in der Rolle als Mutter. In ihrer literarischen Produktivität eingeschränkt, kann die Protagonistin die Befriedigung des Schreibens vorübergehend durch die Fürsorge für den kleinen Francesco kompensieren.¹⁷ Die Mutterschaft wird Lenòr / Eleonora zum Schutzraum, insofern als sie den kleinen Sohn als ihren zukünftigen Beschützer vor dem repressiven Familienumfeld wahrnimmt, von dem sie die intime Mutter-Kind-Beziehung auch dadurch abgrenzt, dass sie mit dem Baby ausschließlich auf Portugiesisch kommuniziert. Dieser Schutzraum bricht jedoch mit dem frühen Tod Francescos im Alter von nur acht Monaten zusammen, und auch eine weitere Schwangerschaft findet nach einem durch Trias Niedertracht ausgelösten Nervenzusammenbruch ein frühzeitiges Ende. Aus der patriarchalen Gewalt im Hause Tria kann sie sich nicht eigenständig retten, sondern muss ihren Vater bitten, sie aus der Hölle des Ehelebens zu befreien.

Nachdem Lenòr die Trennung von Tria erwirken konnte, ist sie zum ersten Mal in ihrem Leben vollkommen auf sich selbst gestellt, da auch der Vater kurze Zeit später verstirbt. Zwar kann sie nun ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin wieder frei nachgehen, doch die Qualen der Ehejahre, die Erfahrung der Mutterschaft und die mehrfache Konfrontation mit dem Tod haben die Perspektive auf ihre literarische Berufung verändert. In einem Gespräch über Suizidgedanken und die Unmöglichkeit, noch einmal ein Kind zu gebären, empfiehlt ihr der Jugendfreund Vincenzo Sanges stattdessen, Leben über die Literatur hervorzubringen: „Tu sei donna, Lenòr. [...] Deve dare vita. [...] Il tuo misterioso dovere l’hai fatto. [...] Ora puoi fare come gli uomini. Che partoriscono con la testa. Con la bocca: parole“ (Striano 2016 [1986], 143). Sanges’ Vergleich zwischen Mutterschaft und Autorschaft erkennt im von Männern praktizierten literarischen Schöpfertum eine alternative Form des Hervorbringens von Leben, da das männliche Geschlecht nicht über die Möglichkeit verfüge, Kinder zu gebären. Indem er der Freundin rät, „es wie die Männer zu tun“, empfiehlt er Lenòr, zu ihrem vorehelichen Lebensweg zurückzukehren, als sie natürlich-biologische Bedürfnisse, wie Sexualität und die Sehnsucht nach Mutterschaft, durch intellektuell-literarische Betätigungen

¹⁷ Diese Befriedigung spiegelt sich auch im mit deutlichen erotischen Anklängen beschriebenen Stillen des Neugeborenen wider, bei dem nicht nur der Hunger des Babys, sondern auch die Bedürfnisse seiner Mutter gestillt werden: „Come [il bambino] succhiava da quel petto grande, che s’era fatto ancor più gonfio! Dolce sentirsi defluire il succo pei capezzoli avvolti dalle labbruzze tenere, stretti da gengive durette. Aspettavano ansiosi, lei e il piccolino, l’ora del latte. Quando s’appartava per unirsi con lui in reciproco calore, dimenticava tutto“ (Striano 2016 [1986], 132).

substituierte. Lenòr folgt dem Ratschlag und überwindet ihre Krise, indem sie in ihrer neuen Wohnung einen Salon eröffnet und sich wieder auf das Schreiben konzentriert. Nach dem Erfolg einer von ihr verfassten Kantate für Katharina die Große erhält sie eine königliche Leibrente und steigt zu einer Person des öffentlichen Lebens im Königreich Neapel auf. Mit der nun erreichten finanziellen Autonomie wächst auch Lenòrs soziales Bewusstsein, das sich literarisch in der intensiveren Beschäftigung mit aufklärerischen Themen – z. B. in Form ihrer poetischen Stellungnahme zur Begründung der Arbeitersiedlung in San Leucio – und im Zuge der Französischen Revolution allgemein in einer stärkeren Politisierung niederschlägt. Während die sich in ihrem Haus treffenden Freunde und Bekannten die Übertragbarkeit des französischen Republikanismus auf Neapel diskutieren und sich für die Werte der Revolution begeistern, ist Lenòrs politische Vision für die Zukunft der neapolitanischen Gesellschaft auf die Bildung und Alphabetisierung des Volkes fokussiert. Zwar lässt Striano seine Protagonistin an Aktionen der neapolitanischen Jakobiner, wie z. B. der heimlichen Verteilung von anti-despotischen Broschüren im Königspalast, partizipieren, dennoch nimmt sie auch innerhalb der Widerstandsbewegung eine Außenseiterrolle ein, da ihr eine Identifikation mit den zum Teil divergierenden Positionen innerhalb der Gruppe nicht möglich ist. Lediglich von der Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Wandels überzeugt, nimmt Lenòr die sich ihr anbietende Wirklichkeit in Form der Radikalisierung ihrer Weggefährten einerseits und der zunehmenden staatlichen Repressionsmaßnahmen gegenüber ihnen andererseits als ein Schauspiel wahr: Der eigene historische Standpunkt und der Ablauf der Ereignisse erscheinen ihr dabei als ein großes Bühnenstück, in dem der Mensch nicht über die Rolle eines Protagonisten verfügt.¹⁸ Dieses Ohnmachtsgefühl intensiviert sich nach der Hinrichtung dreier politischer Mitstreiter im Oktober 1794 und kulminiert vier Jahre später im Rahmen ihrer eigenen Inhaftierung. Die auf Lenòrs Befreiung folgende Einnahme Neapels durch die Franzosen sowie die Ausrufung der Republik lassen die „citoyenne Fonseca“ (Striano 2016 [1986], 296) zur berühmtesten Frau im republikanischen Neapel aufsteigen,¹⁹ doch bereits als Carlo Lauberg und die Gruppe der neapolitanischen Revolutionäre sie mit dem auf ihren Traum einer Aufklärung des Volkes zugeschnittenen Projekt des *Monitore napoletano* betrauen, ist sie sich des Scheiterns der revolutionären Ideen ihrer Freunde bewusst: „E cosa è mai una rivoluzione? Forse soltanto sogno di ragazzi arrabiati, uomini delusi, d’umiliati e offesi che non sanno reagire individualmente. [...] Un gioco inverosimile, sventato, messo da uomini-bambini“ (Striano 2016 [1986], 291). Im Verlauf der republikanischen Phase erschließt sich Lenòr immer mehr, wie sehr der im Roman häufiger gezogene Vergleich Neapels mit einer von Kindern bewohnten Welt angemessen erscheint, und sie nicht in der Lage ist, die erziehende Rolle einer aufklärerischen „Mutter des Volkes“ zu übernehmen, da sie selbst eine „donna-bambina“ (cf. D’Episcopo 2008b, 128–129) inmitten einer zu Veränderungen nicht

¹⁸ „Com’è strana la vita. Adesso è qui, coinvolta nella Storia, dentro intrighi di cui non s’intravede l’esito. E questi che si credon protagonisti! Di cosa?“ (Striano 2016 [1986], 197).

¹⁹ „Eri già una donna illustre, a Napoli, adesso sei famosa“ (Striano 2016 [1986], 284), erklärt ihr junger Liebhaber Gennaro Serra ihr.

bereiten Gesellschaft ist. Wie sie schließlich dem Priester am Tag ihrer Hinrichtung erklärt, ist ihr eine Identifikation mit der neapolitanischen Kultur, der sie in jungen Jahren so hoffnungsvoll gegenüberstand, nicht mehr möglich, und sie kann lediglich die Einsicht der eigenen Handlungsunfähigkeit und Machtlosigkeit als aus ihrem Leben gezogene Lehre anerkennen: „Vedete, io, come forse sapete, non sono Napoletana, però sono vissuta in questa città fin da bambina e ne ho appreso molte cose. Una delle più importanti è questa: Accossì adda i'. Come dicono i lazzari: così deve andare. Tu non ce puo' fa' niente. Il resto di niente“ (Striano 2016 [1986], 364).

4. *Il resto di niente*: ein polyphoner Intellektuellenroman

Als ein historischer Roman vermittelt *Il resto di niente* nicht nur die Lebensgeschichte Fonseca Pimentels, sondern auch ein Porträt der gesellschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit Neapels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Striano, der als studierter Pädagoge auch Lehrwerke für den schulischen Geschichtsunterricht verfasste, hängt seinem Roman auch eine Nachbemerkung mit Referenzen auf Aristoteles, Torquato Tasso und Alessandro Manzoni an, der zufolge sein Werk im aristotelischen Sinne der Dichtung und nicht der Geschichtsschreibung zuzuordnen sei (cf. Striano 2016 [1986], 371). Thea Rimini erkennt in *Il resto di niente* einerseits Züge des *romanzo antistorico* in der Tradition Luigi Pirandellos und Tomasi di Lampedusas wieder, andererseits weist sie Striano auch didaktische Ansprüche zu, die der Gattung des *romanzo neostorico* entsprechen (cf. Rimini 2015, 313–314). Gerade das Scheitern didaktischer Vorhaben stellt das mithin zentrale Thema des Romans dar, insofern als Lenòr und die neapolitanischen Patrioten am Ende auf tragische Weise anerkennen müssen, dass ihrer auf republikanischen Werten beruhenden Fortschrittsvision in einem auf progressive Veränderungen nicht vorbereiteten Neapel kein Erfolg beschert sein konnte. Damit schließt sich Striano auch an die Bestandsaufnahme des patriotischen Mitstreiters Cuoco an, dessen im *Saggio storico* artikulierte Skepsis gegenüber einer „rivoluzione passiva“²⁰ sich in *Il resto di niente* in den wiederkehrenden kritischen Kommentaren der Romanfigur Cuoco widerspiegelt.

Versucht man aus Strianos fiktionaler Darstellung der neapolitanischen Geschichte zwischen 1750 und 1799 nicht nur Rückschlüsse auf das Scheitern der Parthenopäischen Republik, sondern auch auf die Gegenwart des Autors zu ziehen, wird die erzählte Vergangenheit des Romans zu einer „métaphore politique“ (Rimini 2015, 315). Dass sich die historische Episode aus dem 18. Jahrhundert aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts als eine Projektionsfolie lesen lässt, kann anhand verschiedener Diskurse der neapolitanischen Nachkriegsliteratur belegt werden, die die gesellschaftlichen Verhältnisse auf ähnliche Weise repräsentieren

²⁰ „La nostra rivoluzione essendo una rivoluzione passiva, l'unico mezzo di condurla a buona fine era quello di guadagnare l'opinione del popolo. Ma le vedute de' patrioti e quelle del popolo non erano le stesse [...]. La nazione napoletana si potea considerare come divisa in due popoli, diversi per due secoli di tempo e per due gradi di clima“ (Cuoco 2016 [1801/1806], 153–154).

wie sie die Figuren in Strianos Roman vorfinden: Als eine jegliche intellektuelle Bestrebungen erstickende Stadt, in der die Vernunft der Macht der Natur wehrlos ausgeliefert ist, wird das Neapel um 1950 beispielsweise in der viel rezipierten Erzählung *Il mare non bagna Napoli* von Anna Maria Ortese aus dem Jahr 1953 beschrieben.²¹ Das bei Ortese akzentuierte anti-intellektuelle Klima der Mittelmeermetropole verweist zwar nicht explizit auf das 18. Jahrhundert, es lassen sich jedoch unweigerlich Parallelen zur Situation der republikanisch gesinnten Patrioten in den die 1790er Jahre behandelnden Kapiteln aus Strianos Roman ziehen. So hat Generoso Picone *Il resto di niente* als einen Schlüsselroman gelesen, indem er die an der neapolitanischen Zeitschrift *Sud* (1945–47) mitwirkenden Autorinnen und Autoren als „eredi delle speranze di Gennaro ed Eleonora“ (Picone 2012, 44) identifiziert.²² *Il resto di niente* lässt sich zweifellos in eine Reihe von Texten der neapolitanischen Literatur einordnen, in denen die lokale Intelligenzia der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihr eigenes intellektuelles Außenseitertum in der städtischen Kultur Neapels und ihre beschränkten Entfaltungsmöglichkeiten wiedererkennen konnte. Neben der bereits erwähnten Ortese lässt sich hierfür beispielhaft Raffaele La Capria anführen, dessen erfolgreichster Roman *Ferito a morte* (1961) den Illusionsverlust junger Neapolitaner in den Fünfzigerjahren behandelt, während er in seinem Essay *L'Armonia perduta* (1986) Neapels Wesen als einer dem Fortschritt gegenüber ‚blockierten Stadt‘²³ nachgeht, für deren Dekadenz er den Ursprung in den Ereignissen von 1799 sieht. Auch die Romane des vorübergehenden Weggefährten Strianos Ermanno Rea erstellen eine äußerst kritische Diagnose der neapolitanischen Nachkriegskultur dar (cf. Berneiser 2020), insbesondere das autofiktionale Werk *Mistero napoletano* (1995), in dem der Erzähler die innere Zerrissenheit der neapolitanischen Fraktion des *Partito Comunista Italiano* (PCI) ergründet, von dem sich auch Striano um 1960 zu distanzieren begann. Erkennt man in *Il resto di niente* einen Roman über den Verlust von Illusionen und ideologischen Visionen, so suggeriert eine biographisierende Lektüre die Verarbeitung der persönlichen Erfahrungen des Autors: Strianos politische Überzeugungen als Anhänger des PCI wurden nämlich im Anschluss an die Niederschlagung des Ungarischen Volksaufstandes durch die Rote Armee im Jahr 1956 derartig desillusioniert, dass er schon bald die Kommunistische Partei verließ und auch seine journalistischen Tätigkeiten sukzessive abbaute, um sich schließlich auf seine fiktionalen und pädagogischen Veröffentlichungen zu konzentrieren (cf. D'Episcopo 1992, 24–25). Vor diesem Hintergrund erweist sich *Il resto di niente* als ein Intellektuellenroman bzw. als

²¹ „Qui, il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte. Se appena accenna un qualche sviluppo critico, o manifesta qualche tendenza a correggere la celesta conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo delle viscere, è ucciso“ (Ortese 1994 [1953], 117).

²² Toni Iermano hat darüber hinaus Lenòr und ihre Weggefährten mit der Gruppe junger neapolitanischer Intellektueller – darunter auch Striano selbst – verglichen, die sich in den Fünfzigerjahren um die Persönlichkeit des Mathematikers Renato Cacciopoli sammelte (cf. Iermano 2012, 53).

²³ „Un blocco che non riguarda solo la storia degli eventi, ma proprio il processo di crescita della società“ (La Capria 2009 [1986], 34).

literarische Illustration eines intellektuellen Außenseitertums, das gleichzeitig als symptomatisch für die neapolitanische Kultur dargestellt wird.

Dennoch ist *Il resto di niente* nicht auf ein Lehrstück über das Scheitern des historischen Aufklärungsprozesses in Neapel zu reduzieren, obwohl Kritiker dem Autor durchaus vereinzelt die Elemente didaktischer Vermittlung in seinem Roman zur Last gelegt haben (cf. La Capria 2009 [1986], 379–380). Eine solche Kritik übersieht die Konzeption von *Il resto di niente* als „polyphoner Roman“ im Sinne Michail M. Bachtins (1979). Strianos Beschäftigung mit Bachtins Konzepten der Dialogizität und der sozialen Redevielfalt lässt sich mit einer direkten Bezugnahme auf den sowjetischen Theoretiker in einem unter dem Titel „Il romanzo è l'unico genere in divenire“ erschienenen Interview belegen und kann daher auch als Grundlage für *Il resto di niente* vorausgesetzt werden.²⁴ Die Polyphonie lässt sich bereits an der Oberfläche der Textstruktur anhand der verschiedenen in die Figurenrede integrierten Sprachen erkennen: In die Redebeiträge und Monologe Lenòrs sind immer wieder portugiesische Phrasen integriert, aber auch die anderen Figuren des Romans bedienen sich sowohl des Italienischen als auch des neapolitanischen Dialekts und greifen außerdem häufig auf das Französische als Soziolekt der aufgeklärten Elite Neapels zurück. Die soziale Redevielfalt in *Il resto di niente* beruht jedoch in erster Linie auf Strianos Dialogisierung der unterschiedlichen sozialen Stimmen der neapolitanischen Gesellschaft, durch die u. a. poetische Verse, politischer Diskurs, philosophische Diskussionen, erotische Sprache oder die derben Witze der Lazzari aufeinandertreffen. Anstatt hierin bloß die Bemühungen des Autors um die Wahrscheinlichkeit seiner Romanhandlung zu sehen, kann Strianos Orchestrierung der sozialen Redevielfalt – wie Cristina Della Coletta gezeigt hat – in *Il resto di niente* auch für eine Interpretation seines Geschichtsverständnisses fruchtbar gemacht werden:

Rather than furnishing a single overarching view (and, consequently, a monological and totalizing meaning) of history, Striano emphasizes the interactions and exchanges of perspectives, where meanings are not given final and complete form, but are captured in the course of their difficult and often contentious construction (Della Coletta 2017, 104).

Zwar muss die am Ende von der Vergeblichkeit ihrer Bestrebungen ernüchterte Lenòr erkennen, dass die Handlungsmacht der Menschen gegenüber dem Verlauf der Geschichte nur eingeschränkt ist, gerade mit dieser Erkenntnis bewährt sie sich jedoch als Protagonistin für Strianos fiktionale Subversion totalitärer und monologisch ausgerichteter Geschichtsmodelle. Indem seine Repräsentation Lenòrs in *Il resto di niente* sowohl auf Distanz zum republikanischen Muster einer männlich gezeichneten Tugendheldin als auch zum patriotisch sowie faschistisch instrumentalisierten Bild einer „Mutter des Vaterlandes“ geht, hat Striano mit der

²⁴ Hier versteht Striano die Gattung des Romans als „l'unico genere letterario in divenire ed è quindi tale da riflettere il divenire della realtà in modo profondo, essenziale, sensibile, dal momento che solo chi diviene può capire il divenire. In questo senso il romanzo è necessariamente ‚pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzati‘; in esso s'attua ‚la scoperta della propria lingua nella lingua altrui, del proprio orizzonte nell'orizzonte altrui“ (zitiert nach: D'Episcopo 1992, 31). Zu Bachtins Wortästhetik cf. Grübel (1979); für eine Deutung von *Il resto di niente* ausgehend von Bachtins Romantheorie cf. Della Coletta (2017).

Inszenierung seiner Figur als neapolitanische Intellektuelle eine Vorlage geschaffen, auf die sich die Erinnerungsmedien zum Bicentenario der Republik von 1799 berufen: So wird die Patriotin Fonseca Pimentel im Rahmen der Zweihundertjahrfeiern zu einem mit politischen und moralischen Werten aufgeladenen „immagine-simbolo della Repubblica napoletana“ (Pelizzari 1999, 133) ikonisiert, an das in der Folge Werke wie Roberto De Simonis Oper *Eleonora, oratorio drammatico* (1999) oder Antonietta De Lillos Verfilmung von *Il resto di niente* aus dem Jahr 2004 anknüpfen.

5. Fonseca Pimentel, die Andere – ein Fazit

Im Rekurs auf Vorarbeiten der feministischen Theorie, u. a. von Simone de Beauvoir, hat sich Elisabeth Bronfen in einem Beitrag über „Weiblichkeit und Repräsentation“ auf die für die westliche Kultur typische Diskursivierung der Frau als „das Andere“ berufen:

Die Frau repräsentiert die Grenzen, Ränder, oder Extreme der Norm [...]. Als Außenseiterin per se kann die Frau auch für eine komplette Negation der herrschenden Norm eintreten, für jenes Element, das die Bindungen normaler Konventionen sprengt [...]. Die Konstruktion der Frau als ‚das Andere‘ dient rhetorisch dazu, eine gesellschaftliche Ordnung zu dynamisieren, während ihre Opferung oder Heirat das Ende dieser Phase der Veränderung bezeichnet (Bronfen 1995, 418–419).

Bronfens Ausführungen lassen sich ohne Weiteres auf die Aufarbeitung der Biographie von Eleonora de Fonseca Pimentel übertragen, in der ausgehend von Vincenzo Cuocos *Saggio storico* ein extremes, von konventionellen Weiblichkeitsdarstellungen deutlich abweichendes Bild der neapolitanischen Dichterin entworfen wurde: als furchtlos in den Tod gehende Tugendvertreterin und politische Märtyrerin für ein geeintes Italien, deren inhärentes Gefahrenpotential für die patriarchalische Ordnung aber gleichzeitig durch ihren Vergleich mit einer kriegerischen Amazone angedeutet wird. Enzo Strianos Revision ihrer Lebensgeschichte in *Il resto di niente* geht auf deutliche Distanz zu den Darstellungen Fonseca Pimentels aus der Risorgimento-Epoche, deren idealisierende Elemente sich jedoch auch noch in biographischen Studien aus dem späten 20. Jahrhundert finden. Stattdessen präsentiert er seine Protagonistin als eine Frau, die letztlich weder von der republikanischen Vision, in deren Namen sie stirbt, noch von sich selbst überzeugt ist. Doch so wie die Verfasser risorgimentaler Märtyrerkataloge im 19. Jahrhundert Fonseca Pimentels Gedächtnis für den patriotischen Kampf um die nationale Einheit modellierten, ist auch Strianos Außenseiterin Lenòr als Projektionsfigur für die metahistorischen Positionen ihres Autors oder den Illusionsverlust des neapolitanischen Intellektuellentums angelegt. Dies wirft schließlich die Frage auf, was nach einem zweihundertjährigen Prozess der medialen Ikonisierung noch von dem historischen Subjekt der am 20. August 1799 hingerichteten Frau Eleonora de Fonseca Pimentel übriggeblieben ist. Eine mögliche Antwort steuert Strianos Romanfigur selbst bei: „Cosa poteva rimanerne? [...] Fra cent’anni, duecento: nel 1983, meu Deus! Ma di me? Nada de nada. Il resto di niente“ (Striano 2016 [1986], 140).

Bibliografie

- ALIGHIERI, Dante. 2010. *La Commedia / Die Göttliche Komödie*, ed. Köhler, Hartmut. Stuttgart: Reclam.
- BACHTIN, Michail M. 1979. *Die Ästhetik des Wortes*, ed. Gröbel, Rainer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BATTAGLINI, Mario. 1998. *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata fra letteratura e rivoluzione*. Napoli: G. Procaccini.
- BERNEISER, Tobias. 2020. „Neapel zwischen De- und Regeneration: Projektionen der Stadt in Ermanno Reas *Napoli Ferrovia*.“ In: *Die unsichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*, ed. Harbrecht, Katia et al., 153–174, Bielefeld: transcript.
- BISCARDI, Luigi & Antonino De Francesco (ed.). 2002. *Vincenzo Cuoco nella cultura di due secoli*. Roma: Laterza.
- BOUYSSY, Maité (ed.). 2009. *Vincenzo Cuoco. Des origines politiques du XIX^e siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- BRONFEN, Elisabeth. 1995. „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse.“ In *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, ed. Bußmann, Hadumod, Renate Hof & Elisabeth Bronfen, 408–445, Stuttgart: Kröner.
- BUTTAFUOCO, Annarita. 1977. „Eleonora Fonseca Pimentel: una donna nella Rivoluzione.“ *Nuova Dwf* 3, 51–92.
- CONFORTI, Luigi. 1889. *Napoli nel 1799. Critica e documenti inediti*. Napoli: Ernesto Anfossi.
- CROCE, Benedetto. 1912. *La Rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti, ricerche*. Bari: Laterza.
- CUOCO, Vincenzo. 2016 [1801/1806]: *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, ed. Villani, Pasquale. Milano: BUR / Rizzoli.
- DELLA COLETTA, Cristina. 2017. „„Ammirami, e fa altrimenti‘: Reframing the Historical Narrative in Enzo Striano’s *Il resto di niente*.“ *Italica* 94 (1), 101–123.
- D’EPISCOPO, Francesco. 1992. *Enzo Striano*. Napoli: Liguori.
- D’EPISCOPO, Francesco (ed.). 2008a. *Eleonora de Fonseca Pimentel tra mito e storia*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- D’EPISCOPO, Francesco. 2008b. „Lenòr, ne *Il resto di niente* di Enzo Striano.“ In *Eleonora de Fonseca Pimentel tra mito e storia*, ed. D’Episcopo, Francesco, 109–140, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ERLL, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- ERLL, Astrid & Klaudia Seibel. 2004. „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis.“ In *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, ed. Nünning, Vera & Ansgar Nünning, 180–208, Weimar: Metzler.
- FALKENHAUSEN, Susanne von. 1981. „Eine Idylle des nationalen Italiens – ‚Luisa Sanfelice in carcere‘ von Gioacchino Toma.“ *Kritische Berichte* 9, 38–62.
- FORGIONE, Mario. 1999. *Eleonora Pimentel Fonseca. La straordinaria avventura politica e umana di una protagonista della Repubblica napoletana del 1799*. Roma: Newton & Compton.
- GIAMMATTEI, Emma. 2002. „Retorica, immaginario letterario e mitografia del ’99.“ In *Napoli 1799 fra storia e storiografia*, ed. Rao, Anna Maria, 815–838, Napoli: Vivarium.
- GILY REDA, Clementina. 2001. „As mulheres da Revolução napolitana de 1799: Leonor da Fonseca Pimentel protocientista da comunicação.“ In *Leonor da Fonseca Pimentel. A portuguesa de Nápoles (1752-1799)*, ed. Santos, Maria Teresa & Sara Marques Pereira, 47–68, Lisboa: Livros Horizonte.
- GILY REDA, Clementina. 2008. „Eleonora de Fonseca Pimentel. *Il Monitore*

- Napolitano." In *Eleonora de Fonseca Pimentel tra mito e storia*, ed. D'Episcopo, Francesco, 65–84, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- GIORGIO, Adalgisa. 2011. „Eleonora De Fonseca Pimentel e la rivoluzione napoletana: Una donna eccezionale tra storia, memoria e invenzione.“ *Italian Studies* 66 (3), 301–317.
- GIPPER, Andreas. 2018. „Der Mythos von der weiblichen Revolution – Die Parthenopäische Republik und ihre Darstellung in Literatur und Film.“ In *Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt*, ed. Oy-Marra, Elisabeth & Dietrich Scholler, 183–198, Göttingen: V&R unipress.
- GRÜBEL, Rainer. 1979. „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin.“ In *Die Ästhetik des Wortes*, ed. Grüber, Rainer, 21–88, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GURGO, Bice. 1935. *Eleonora de Fonseca Pimentel*. Napoli: Cooperativa Libreria.
- IERMANO, Toni. 2012. „Foto di gruppo con signora. La storia e le storie de *Il resto di niente*.“ In *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, ed. Sabbatino, Pasquale & Apollonia Striano (ed.), 47–75, Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- LA CAPRIA, Raffaele. 2009 [1986, 1993, 1998]: *Napoli: L'armonia perduta – L'occhio di Napoli – Napolitan graffiti*. Milano: Mondadori.
- LANSER, Susan Sniader. 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- LIUCCIO, Michaela. 2010. *Elisabetta Caminer, la prima donna giornalista italiana*. Padua: Il Poligrafo.
- MACCIOCCHI, Maria Antonietta. 1993. *Cara Eleonora*. Milano: Rizzoli.
- NARDINI, Bartolomeo. 1806. *Mes périls pendant la Révolution de Naples, ou Récit de toutes les horreurs commises dans cette ville par les Lazzaronnis et les Calabrois*. Paris: Bacot/Marchand.
- ORTESE, Anna Maria. 1994 [1953]: *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi.
- PEDIO, Tommaso. 1976. *Massoni e giacobini nel Regno di Napoli. Emanuele De Deo e la congiura del 1794*. Matera: F.lli Montemurro.
- PELIZZARI, Maria Rosaria. 1999. „Forza e debolezza di un mito nel tempo.“ In *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, ed. Azzinnari, Marina, 111–135, Napoli: Macchiaroli.
- PELIZZARI, Maria Rosaria. 2003. „Donne virili. Maschile/femminile nell'immaginario eroico.“ In *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, ed. Guidi, Laura & Annamaria Lamarra, 17–37, Napoli: Filema.
- PELIZZARI, Maria Rosaria. 2008. „Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione.“ *Storia delle donne* 4, 103–121.
- PELIZZARI, Maria Rosaria. 2013. „Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799) e Luisa Sanfelice (1764-1800). La ‚virile‘ e la ‚fragile‘: due volti della rivoluzione napoletana.“ In *Le signore dei signori della storia*, ed. Laserra, Annamaria, 247–266, Milano: F. Angeli.
- PICONE, Generoso. 2012. „Il resto di niente e la città del tempo bloccato.“ In *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, ed. Sabbatino, Pasquale & Apollonia Striano, 37-46, Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- PISANO, Laura. 1997. „Le journalisme politique des femmes en Italie, des républiques jacobins au Risorgimento (1796-1860).“ In *Paroles oubliées. Les femmes et la construction de l'État-nation en France et en Italie (1789-1860)*, 59–110, Paris: Colin.
- RAO, Anna Maria. 1999. *La Repubblica napoletana del 1799*. Roma: Newton & Compton.
- RAO, Anna Maria (ed.). 2002. *Napoli 1799 fra storia e storiografia*. Napoli: Vivarium.
- RAO, Anna Maria. 2006. „Eleonora de Fonseca Pimentel, le *Monitore*

- napoletano* et le problème de la participation politique.“ *Annales historiques de la Révolution française* 344, 179–191.
- RIMINI, Thea. 2015. „Si l’Histoire se réduit à rien. *Il resto di niente* de Enzo Striano.“ In *La réécriture de l’histoire dans les romans de la postmodernité*, ed. Magni, Stefano & Mélinda Palombi, 311–319, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- SAID, Edward W. 1996. *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books.
- SANTOS, Maria Teresa & Sara Marques Pereira (ed.). 2001. *Leonor da Fonseca Pimentel. A portuguesa de Nápoles (1752-1799)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SCHIATTARELLA, Franco. 1973. *La marchesa giacobina. Eleonora Fonseca Pimentel*. Napoli: Schettini editore.
- STEPHAN, Inge. 1984. „Da werden Weiber zu Hyänen...‘ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.“ In *Feministische Literaturwissenschaft*, ed. Stephan, Inge & Sigrid Weigel, 23–42, Berlin: Argument.
- STRIANO, Enzo. 2016 [1986]: *Il resto di niente*, Milano: Mondadori.
- URGNANI, Elena. 1998. *La vicenda letteraria e politica di Eleonora de Fonseca Pimentel*. Napoli: La città del sole.
- VANNUCCI, Atto. 1872 [1848]: *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848. Memorie raccolte*. Milano: Treves.

Zusammenfassung

Der historische Roman *Il resto di niente* (1986) von Enzo Striano greift mit der Dichterin und Zeitungsherausgeberin Eleonora de Fonseca Pimentel die im kollektiven Gedächtnis der Gegenwart prominenteste Persönlichkeit der Neapolitanischen Republik von 1799 auf, die nach der Rückeroberung der Stadt durch monarchistische Truppen hingerichtet wurde. Das im 19. Jahrhundert tradierte heroische Bild Fonseca Pimentels als republikanische Märtyrerin für den italienischen Einheitsgedanken wird jedoch in Strianos Roman revidiert, indem er seine Protagonistin als eine intellektuelle Außenseiterin porträtiert, die sich schließlich der Vergeblichkeit ihrer politischen und gesellschaftlichen Bestrebungen bewusst wird. Der vorliegende Beitrag zielt auf eine Untersuchung der literarischen Repräsentation Fonseca Pimentels und ihrer Bedeutung als Bezugspunkt für Neapels Intellektuelle.

Abstract

Enzo Striano’s historical novel *Il resto di niente* (1986) deals with the life of 18th century poet and newspaper editor Eleonora de Fonseca Pimentel who is commemorated as the most prominent representative of the Neapolitan Republic of 1799. Executed by royalist repression after the Republic’s decline, she became a hero and patriotic martyr for Italy’s movement of national unification. Striano’s novel revises Fonseca Pimentel’s 19th century heroic image by portraying his protagonist as an intellectual outsider who eventually becomes aware of the futility of her political and social aspirations. This article examines the literary representations of Fonseca Pimentel as well as her importance as a point of reference for Naples’ intellectuals.