



Schmerz und Leid.

Der weibliche Körper und der Geschlechterstreit in Laura Terracinas *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/67)

Rotraud von Kulesa (Augsburg)

HeLix 17 (2024), S. 149-166. doi: 10.11588/helix.2024.2.108351

Abstract

In the tradition of commentaries of *Orlando furioso*, Laura Terracina's *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/67) enters into a critical dialogue with the bestseller of the Italian Renaissance, the third version of Ludovico Ariosto's chivalric epic *Orlando furioso* (Ferrara 1532). Terracina's dialogue is aimed at the moral and socio-political dimension of the opening octaves of Orlando, whereby the poet displays a primarily pessimistic world view, which manifests itself not least in her re-reading of Ariosto's ambiguous positioning in the *Querelle des femmes*, which is deepened by Laura Terracina and decided in favour of women. The article uses exemplary passages to analyse the subversive recoding potential of the body discourse in Terracina's *Discorsi* in comparison to her reference text, Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Schmerz und Leid.

Der weibliche Körper und der Geschlechterstreit in Laura Terracinas *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/67)

Rotraud von Kulesa (Augsburg)

In der Tradition der *Orlando furioso*-Kommentare tritt Laura Terracina mit ihren *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/67)¹ in einen kritischen Dialog mit dem Bestseller der italienischen Renaissance, der dritten Fassung des Ritterepos *Orlando furioso* (Ferrara 1532) des Ludovico Ariosto. Die *Discorsi* der neapolitanischen Dichterin bestehen analog zur dritten Fassung des *Orlando furioso* aus 46 *canti*, die in der Tradition des *Centone* in enger Anlehnung an die erste Oktave des jeweiligen Gesangs des *Orlando* verfasst sind, dessen Verse jeweils sukzessive den Abschlussvers der Oktaven der *Discorsi* bilden. Im ersten Teil der *Discorsi* spielt die Handlung des Ritterepos des Ariosts eine untergeordnete Rolle; der Dialog der Terracina zielt vielmehr auf die moralische und gesellschaftspolitische Dimension der Einleitungsoktaven des *Orlando*, wobei die Dichterin eine vornehmlich pessimistische Weltsicht an den Tag legt, die sich nicht zuletzt in ihrer Relektüre der uneindeutigen Positionierung Ariosts in der *Querelle des femmes* manifestiert.² So wird der Geschlechterstreit von Laura Terracina vertieft und zugunsten der Frauen entschieden. In ihrem Bezugstext werden toposhaft/topisch die Darstellungsmodi der Frauen und ihrer Körperlichkeit durchdekliniert, von der *donna ingannatrice* und *traditrice* bis hin zur *virago*, und dies in Bezug auf die Verfügbarkeit für bzw. Wirkung auf den Mann. Ist die Haltung des Erzählers bzw. Ariostos dabei durchaus uneindeutig, z.B. in

¹ Vgl. TERRACINA, *Discorsi*; KULESSA/ PEROCCO, „Rezeption“, 25-35.

² Vgl. KULESSA, „Metareflexivität“, 93-106.

der Geschichte des Gastwirts im *canto* 28, entscheidet Terracina den Geschlechterstreit dahingehend, dass die Frauen generell als Opfer der psychischen und physischen Grausamkeiten der Männer erscheinen.

In den weiblichen Körper schreiben sich in den *Discorsi* der Terracina so Schmerz und Leid ein, sei es durch Gewalteinwirkungen durch Männer, sei es durch Krieg, Krankheit oder Alter. In der *Seconda parte de' Discorsi sopra le seconde stanze de' canti d'Orlando furioso* (1567) verstärkt sich die pessimistische Weltsicht der Autorin vor dem Hintergrund ihres fortschreitenden Alters zusehends und führt zu einer Anklage gegen Ariosto selbst: „Ser Ludovico ha il torto, se vuol dire/ Mal de le donne, e porli in ciò a comune...“ (Canto XXX, 2, 1-2).³

Im Folgenden soll an exemplarischen Textstellen das subversive Umcodierungspotential des Körperdiskurses in den *Discorsi* der Terracina im Vergleich zu ihrem Bezugstext, dem *Orlando furioso* des Ariosto, analysiert werden, um einen Beitrag zu der Frage nach spezifischen Darstellungen des (alternden) weiblichen Körpers durch Autorinnen der Frühen Neuzeit zu liefern. Geht es im *Orlando furioso* vorwiegend explizit um die Wirkung und Verfügbarkeit des weiblichen Körpers in Bezug auf die männlichen Protagonisten, wird diese Verfügbarkeit in den *Canti* der Terracina in Frage gestellt.

Laura Terracina (1519-1577?) und ihre *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso*

Ein kurzer Blick auf die Biographie der Autorin soll die anschließende Lektüre exemplarischer Textstellen kontextualisieren. Trotz der beträchtlichen literarischen Produktivität der Laura Terracina bleibt unser Wissen über ihre Biographie lückenhaft. Geboren wird Laura Bacio Terracina 1519 in Neapel. Ihre ursprünglich aus Brescia stammende Familie hatte sich bereits im 13. Jahrhundert in Neapel angesiedelt und sich treu der Herrschaft der Familie der Anjou unterstellt. Über die Jugend bzw. die Ausbildung der Dichterin wissen wir wenig. Belegt ist, dass Laura Terracina von 1545-1547, unter dem Akademienamen Febea, Mitglied der *Accademia degli Incogniti* war, die unter der Protektion Maria d'Aragonas stand. Wie die anderen beiden neapolitanischen

³ TERRACINA, *Discorsi*, 294.

Akademien, die Accademia dei Sereni sowie die Accademia degli Ardent, wird diese 1547 durch den Viceré di Toledo, den Vertreter Karls V. in Neapel, das von 1501-1647 unter spanischer Herrschaft stand, aufgelöst. Im Kontext der Accademia degli Incogniti, zu deren Mitgliedern u.a. Baldassare Maracco, Giovan Francesco Brancaleone, Angelo Di Costanzo, Marco Antonio Epicuro, Antonio Minturno sowie Luigi Tansillo zählten und die durch Mäzenaten wie Isabella Villamarina, Prinzessin von Salerno oder den Marchese Ferrante Carafa – AdressatInnen einiger der *canti* der *Discorsi* der Terracina – Unterstützung erfuhren, entstand das erste Werk Terracinas, die *Prime Rime*, welche mit Hilfe des Buchhändlers und Verlegers Marcantonio Passero und Ludovico Domenichi 1548 bei dem namhaften venezianischen Verleger Giolito veröffentlicht wurden. 1549 folgen die *Seconde Rime*, die einem deutschen Akademiemitglied, Leonardo Khurz [sic?] gewidmet sind. Hinter den *Terze Rime* (1549) verbergen sich die *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando*, das Erfolgswerk der Autorin. 1550, 1552 und 1558 erscheinen sukzessive der vierte, fünfte und sechste Band der Reime. Die 1561 veröffentlichten siebten *Rime* sind den Witwen Neapels gewidmet, während die achten Reime von 1562 den ersten sowie den zweiten Teil der *Discorsi* über den *Orlando furioso* beinhalten, den Laura Terracina auf Betreiben ihres Ehemannes, Polidoro Terracina, und des Verlegers Valvassori verfasste. Die neunten *Rime* schließlich, die vornehmlich spirituellen und enkomiastischen Charakters sind, bleiben unveröffentlicht.⁴ Wohl heiratet die Dichterin zwischen 1560 und 1561, im damals fortgeschrittenen Alter von ca. 40 Jahren, Polidoro Terracina. Dieser wird auch im Widmungsbrief der *Seconda parte del Discorso* von 1567 erwähnt; zusammen mit dem Verleger Luigi Valvassori habe er die Dichterin zu dieser Fortsetzung motiviert. 1577 signiert Laura Terracina den Widmungsbrief ihres letzten Werkes an den Kardinal Ferrante de' Medici; dies gilt als ihr letztes Lebenszeichen gilt und deshalb wird 1577 als Todesjahr angenommen.

1549 erscheint in Venedig der *Discorso sopra il Principio di tutti li primi canti d'Orlando Furioso fatti per la signora Laura Terracina* im

⁴ 2021 werden die *None Rime* erstmals in einer kritischen Edition von Veleria Puccini (Neapel, Loffredo) herausgegeben.

namhaften Verlag des Gabriel Giolito de Ferrari,⁵ gefolgt im Jahr darauf von einer zweiten Ausgabe mit bedeutenden Änderungen. Zwischen 1551 und 1554 werden zwei weitere Editionen veröffentlicht – immer bei Giolito – mit unbedeutenden Veränderungen, so dass die Ausgabe von 1554 mehrheitlich als Grundlage für die 25 folgenden Editionen erscheint.

Das Werk steht ganz in der Tradition der *Orlando*-Kommentare, die den Bestseller-Status von Ariostos Werke belegen.⁶ Lässt sich über den ästhetischen Wert des Werkes der Terracina zwar streiten⁷, so ist seine kulturhistorische Bedeutung in Bezug auf Kritik und Darstellung der neapolitanischen Gesellschaft sowie auf seine Bedeutung für die europäische *Querelle des femmes*⁸ doch evident. Die Adressaten der Widmungsgesänge lassen sich unterteilen in wichtige politische Persönlichkeiten der Renaissance, zum Teil aus dem neapolitanischen Kontext, wie Karl V. selbst, dem der erste Gesang gewidmet ist, der Viceré/Vizekönig Name von Toledo (Gesang XVIII), Henrich II. von Valois (XL), Philipp Markgraf von Hessen (XLV), Philipp von Österreich, Prinz von Spanien (XLVI), zum Teil schwer einzuordnen wie der Sultan Süleymân (XLII). Neben den Adressaten, die auf eine prospanische Haltung der Autorin verweisen, finden sich so auch Persönlichkeiten, die klar dem proreformatorischen Kontext, in der Form des Valdesianismus, zuzurechnen sind, wie Bernardino Bonifacio Marchese d’Oria, dem die Autorin 1549 das gesamte Werke widmete, aber auch Costanza d’Avalos (X) sowie Maria d’Aragona (XXXVIII). 13 der 46 Gesänge sind hingegen

⁵ Zum Verleger Giolito vgl. QUONDAM, „Produzione libraria“, 51-104.

⁶ Im selben Jahr werden auch veröffentlicht: FORNARI, *Spositione sopra l’Orlando furioso*. Firenze 1549; zur Bedeutung Ariosts für die neapolitanische Literaturlandschaft der Renaissance, vgl. GENOVESE, „Ariosto a Napoli“, 339-355.

⁷ TERRACINA, *Discorsi*; KULESSA/PEROCCO, 19.

⁸ Zum europäischen Geschlechterstreit (*Querelle des femmes*) vgl. ZIMMERMANN, „The Querelle des femmes as a cultural studies paradigma“, 17-28; BOCK, *Frauen in der europäischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*; BOCK/ZIMMERMANN, „Die Querelle des femmes in Europa“, 9-38; BOCK, *Women in European History*; HASSAUER, *Heißer Streit und kalte Ordnung*; VIENNOT, „Revister la Querelle des femmes. Mais de quoi parle-t-on?“, 7-29; KULESSA, „Introduzione“, 10-12; PEROCCO, „La Querelle des femmes et l’histoire de la littérature en Italie“, 101-109; COX/FERRARI, *Verso una storia di genere della letteratura italiana*.

generischen Adressaten gewidmet, wie den „verräterischen Freunden“ („amici traditori“) im Gesang IV oder „den Feinden der Frauen“ („nemici delle donne“) im Gesang V oder aber den „unsteten und wankelmütigen Männern“ („instabili e infermi uomini“) im Gesang XXIX. Diese Gesänge sind in der Regel stark moralisierend, wohingegen der Bezug zu den realen Adressaten in den *Canti* häufig nicht auf den ersten Blick nachvollziehbar scheint, allerdings bei genauerem Hinsehen ‚zwischen den Zeilen‘ sich eine Art Handlungsstrang der neapolitanischen Gegebenheiten erahnen lässt, der den historischen Handlungsstrang der Religionskriege des *Orlando* ersetzt. Auch verstärkt Terracina die gesellschaftskritische und moralisierende Komponente der dritten Fassung des *Orlando*, wohingegen die diversen Liebesbeziehungen des Versepos im *Discorso* eine sehr untergeordnete Rolle spielen, abgesehen von den ‚Liebesgeschichten‘ des *Orlando*, die als Exemplum für die Treue der Frauen dienen können, wie zum Beispiel die der Isabella und der Olympia. Die Transmutation des Textes des Ariosto zielt so auf eine neapolitanische und personalisierte Relektüre, die insgesamt eine sehr/überaus pessimistische Weltansicht der Autorin aufscheinen lässt.⁹ Im Gegensatz zu Ariosto, der sich im *Orlando* ironisch und kritisch mit der Ritterkultur der Vergangenheit auseinandersetzt, äußert sich Laura Terracina vielmehr nostalgisch über den Verfall der Sitten ihrer Zeit und arbeitet sich in moralisierenden Gesängen nicht zuletzt an einem Teil des Sündenspektrums des dantesken Inferno ab, wie den Hang der Menschen zu Verrat und Falschheit (Gesang XIX, „A li reverendissimi cardinali“; Gesang XXI, „Ai mancator di fede“, Gesang XXIX „A li instabili e infermi uomini“ und Gesang XLIV „A li malvagi cortigiani“), die Praxis des Wuchers (Gesang XXXIV), Geiz (Gesang XLIII) und Neid (Gesang XXXI). Wie auch Ariosto im *Orlando* denunziert Terracina die Gräueltaten der Kriege ihrer Zeit (Gesang XV „Ai cardinali e sanguinosi capitani“), zu deren Opfern meist Frauen, Kinder, kurz die Schwachen und Unschuldigen, zählen (XV, 2).¹⁰ Auch scheint zuweilen in den vermeintlich enkomiastisch geprägten Gesängen eine subversive Kritik des politischen Regimes auf, wie im Gesang XVII, der der Stadt Neapel gewidmet ist.

⁹ TERRACINA, *Discorsi*, 23.

¹⁰ MILLIGAN, „Proving Masculinity before Women“, 185-212.

Zu der Gesellschaftskritik in den *Discorsi* gehört auch der subversive Blick auf die Geschlechterverhältnisse, mit dem Terracina sich in die Tradition der europäischen *Querelle des femmes* einschreibt. Dieser Diskurs manifestiert sich im *Discorso* auf mehreren Ebenen:¹¹ auf der Ebene der Metareflexion über weibliches Schreiben, auf der Ebene der expliziten Polemik sowie auf der Handlungsebene bzw. auf der Ebenen der Widmungsoktaven, aber auch auf der Ebene des Körperdiskurses. Tatsächlich ist bereits im *Orlando* des Ariosto die *Querelle des femmes* allgegenwärtig.¹² Während Ariosto die Frage nach der Gleichheit bzw. Ungleichheit der Geschlechter am Ende seines Werkes jedoch unentschieden lässt, schreibt Terracina ihren Bezugstext klar im Hinblick auf die moralische Überlegenheit des weiblichen Geschlechtes um.¹³

Wenn es in der *Querelle des femmes* um die Frage der Unter- bzw. Überlegenheit des weiblichen Geschlechtes geht, steht in der Frühen Neuzeit nach wie vor die Frage nach der Moral im Vordergrund, die sich nicht von der Körperlichkeit abstrahieren lässt. Tugend und Moral bedeuten für die Frau der Frühen Neuzeit Keuschheit. In den misogynen *Querelle*-Schriften steht der Frauenkörper analog zur herrschenden Auslegung der Genesis für den Sündenfall; er ist zugleich Verführung und Bedrohung für den Mann, der gemeinhin als Opfer des Frauenkörpers erscheint.

Der Frauenkörper im *Orlando furioso* des Ariosto

1516 erscheint in Ferrara die erste Fassung des *Orlando furioso* des Ludovico Ariosto (1447-1533). Es folgt eine zweite Edition, die 1521 in Mailand publiziert wird und schließlich wird 1532 in Ferrara die endgültige Version in 46 Gesängen veröffentlicht. Das Ritterepos, das als Fortsetzung des unvollendeten *Orlando innamorato* (1483) des Matteo Maria Boiardo (1441?-1494) konzipiert war, wurde lange Zeit

¹¹ TERRACINA, *Discorsi*, 26-30.

¹² Zum Geschlechterstreit im *Orlando furioso* vgl. SHEMEK, „Of Women, Knights, Arms, and Love“, 68-97; IZZO, „Misoginia e filoginia nell’Orlando furioso“; PASQUALINI, „Le nozze di Bradamante e Ruggiero nell’Orlando Furioso“, 1-12; MAC CARTHY, *Women and the Making of Poetry*.

¹³ TERRACINA, *Discorsi*, 30.

ausschließlich als Unterhaltungsliteratur im Kontext des Hofes der Familie d'Este in Ferrara rezipiert. Tatsächlich verfasste Ariosto das Werk im Kontext des Hofes der Familie d'Este als abendliche Freizeitgestaltung, weshalb sich die komplex ineinander verschachtelten Handlungsstränge denn auch lesen wie ein Fortsetzungsroman. In der Regel bleibt das Ende der einzelnen Gesänge offen und lässt die LeserInnen in gespannter Erwartungshaltung ob des Fortgangs der jeweiligen Geschichte harren. Dabei spannen sich die diversen Nebenhandlungen um drei Hauptnarrative, die wiederum eng miteinander verflochten sind: die Handlung, die sich um die Kriege Karls des Großen gegen die Sarazenen entspannt; der Liebesplot um Angelica, in die quasi alle männlichen Helden verliebt sind, die jedoch vor ihren Verehrern flieht, allen voran vor Orlando, eponymer Held des Epos, der aus der unerfüllten Liebe zu Angelica dem Wahnsinn verfällt. Mit der Beziehung zwischen Ruggiero und Bradamante schließlich entspinnt sich der enkomiastische Handlungsstrang um die Entstehung des Hauses der Familie d'Este, in deren Dienst Ariosto steht. Das Versepos des Ariosto war tatsächlich das meistgelesene Werk der italienischen Renaissance. Zahlreich sind deshalb die Relektüren und Kommentare des Werkes, zu denen auch die *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549) der Laura Terracina gehören.

„Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto, [...]“, gleich zu Beginn des *Orlando Furioso* verweist der Erzähler auf die Bedeutung der Frauen für seine Geschichten, die an erster Position, noch vor den Rittern genannt werden. Tatsächlich werden im *Orlando furioso* des Ariosts alle topischen Frauentypen der Frühen Neuzeit durchdekliniert, von der verführerischen Schönheit der Angelica bis zu den Viragofiguren Marfisa und Bradamante. Dabei bleibt die Darstellung des Frauenkörpers überwiegend abstrakt und wird nicht weiter spezifiziert, wie im Falle der topisch als ‚schön‘ beschriebenen Angelica („la bella Angelica“, I, 5). Trotz oder vielleicht gerade wegen dieser Unbestimmtheit personifiziert Angelica den verführerischen Frauenkörper und seine zerstörerische Wirkung (auf die Männer) par excellence: „In her function of desire, Angelica causes havoc: Fights, disobedience to the law of the Father-King, insubordination“.¹⁴ In der Tat

¹⁴ FINUCCI, *The Lady Vanishes*, 112.

sind praktisch alle männlichen Helden in Angelica verliebt, während sie selbst niemanden liebt und immerwährend ihren Körper dem männlichen Blick und Begehren durch die Zauberkraft ihres Ringes der Sichtbarkeit und somit der Verfügbarkeit entzieht:

The ring allows Angelica to be herself, to narcissistically desire her own desire, which for the moment is paradoxically that of escaping the desire of others. It is interesting that to fulfil this desire not to be obsessively desired, Angelica needs to make herself literary invisible, a non-being. [...] The issue of seeing/ non-seeing is central to Angelica's characterization.¹⁵

Viragofiguren, wie die bereits genannten Marfisa und Bradamante, die ebenfalls den verborgenen weiblichen Körper darstellen, scheinen Ausnahmegestalten, insofern als sie männliche Kampfeskraft und weibliche Tugendhaftigkeit vereinen.¹⁶ Das Frauenlob des Ariosts bezieht sich so zumeist auf diese beiden Gestalten. Eine der wenigen Frauenfiguren, deren Körperlichkeit Objekt umfassender Beschreibung ist, ist hingegen die Zauberin Alcina (VII, 10-11):

Poco era l'un da l'altro differente/ e di fiorita etade e di bellezza:/ sola da tutti Alcina era più bella,/ sí come è bello il sol più d'ogni stella.// Di persona era tanto ben formata,/ quanto me' finger san pittori industri;/ con bionda chioma lunga e annodata:/ oro non è che più risplenda e lustri./ Spargeasi per la guancia delicata/ misto color di rose e di ligustri;/ di terso avorio era la fronte lieta,/ che lo spazio finia con giusta meta//...¹⁷

Allerdings entpuppt sich die Schönheit Alcinas am Ende als Täuschung. Hinter ihrer vermeintlichen Schönheit verbirgt sich die Figur der alten bösen hexenähnlichen Frauengestalt, bei der körperliche Missgestalt mit moralischer Verderbtheit korreliert:

Pallido, cresco e macilente avea/ Alcina il viso, il crin raro e canuto:/ sua statura a sei palmi non giungea:/ ogni dente di bocca era caduto;/ che più

¹⁵ Ebd., 120. Hervorhebung im Original?

¹⁶ KULESSA, „Metareflexivität“, 103.

¹⁷ ARIOSTO, *Orlando*, Bd. 1, 148-149.

d'Ecuba e piú de la Cumea,/ er avea piú d'ogn'altra mai vivuto./ Ma sí l'arti
usa al nostro tempo ignote,/ che bella e giovanetta parer puote.//...¹⁸

Der junge verführerische Frauenkörper, wie auch der alte hässliche, verweisen in ihrer literarischen Topik gleichermaßen auf ihre Gefahr für den Mann, der vornehmlich als potenzielles Opfer des verführerischen bzw. im Falle des alternden Körpers, täuschende Potential des weiblichen Körpers erscheint. Äußere Schönheit und innere Schönheit korrelieren dabei. Der versteckte alte hässliche Körper der Alcina steht metaphorisch für die versteckte weibliche Boshaftigkeit und Unaufrichtigkeit. Allerdings wird dieser traditionelle misogynen Argumentationsstrang der *Querelle des femmes* bei Ariost durchaus in Frage gestellt, nicht nur durch die Ausnahme-Frauengestalten der Marfisa und Bradamante. Tatsächlich wird die Problematik des weiblichen Körpers als unschuldiges Opfer männlicher Gewalt mehrfach evoziert, so z.B. anhand der Figur Olimpias (*canto X*), Personifikation der weiblichen Treue, die von Bireno auf der/einer einsamen Insel ausgesetzt wird, wie auch im *canto V*, der das grundsätzlich spannungsreiche Verhältnis zwischen den Geschlechtern, insbesondere auch im Kontext der Ehe, thematisiert.¹⁹

Auch in *canto XXVIII* wird die Frage nach der Legitimität weiblichen Begehrens sowie die herrschende Doppelmoral in dieser Frage zur Disposition gestellt. So sieht Annalisa Izzo in diesem Gesang gar die Quintessenz des Werkes im Geschlechterstreit:

Su quello dei contenuti perché ne propone gli elementi tematici e argomentativi fondamentali: l'alterità del desiderio femminile; la tentazione da parte dell'uomo deluso di voler fare di ogni erba un fascio e, d'altra parte, la resistenza alla condanna indiscriminata del genere, il ripensamento di un rapporto paritetico nei diritti del desiderio tra uomo e donna e la repulsione per una legge che discrimini [...] ²⁰

Dabei zeigt sich, dass Körperlichkeit und weibliche Tugendhaftigkeit untrennbar miteinander verbunden sind: Weibliche Tugend ist in der

¹⁸ ARIOSTO, *Orlando*, Bd. 1, 167.

¹⁹ KULESSA, „Metareflexivität“, 97.

²⁰ IZZO, „Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso“, 4.

Frühen Neuzeit geknüpft an Keuschheit, ein Thema, das im *Orlando furioso* nicht zuletzt gleich im ersten *canto* evoziert wird (I, 42-43):

La verginella è simile alla rosa,/ ch'in bel giardin su la nativa spina/
mentre sola e sicura si riposa,/ né gregge né pastor se le avvicina;/ l'aura
soave e l'alba rugiadosa,/ l'acqua, la terra al suol favor s'inchina:/ gioveni
vaghi e donne inamorate/ amano averne e seni e tempie ornate.// Ma non
sì tostao dal materno stelo/ rimossa viene e dal suo ceppo verde,/ che
quanto avea dagli uomini e dal cielo/ favor, grazia e bellezza, tutto perde./
La vergine che l'fior, di che più zelo/ che de' begli occhi e de la vita aver
de',/ lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti/ perde nel cor di tutti gli
altri amanti.²¹

Das Panorama weiblicher Körperlichkeit zwischen Quelle der Verführung und damit der Gefahr für den Mann und Opfer des Mannes verweist allerdings genauso wie die Frage nach der Tugendhaftigkeit bzw. Verderbtheit auf die Ambivalenz des *Querelle*-Diskurses im *Orlando furioso*:

Ariosto allows the self-conscious persona of the narrator to vacillate in its adoption of specific querelle positions, thus leaving the reader in a quandary of conflicting 'lessons' about women. He underlines this deadlock of opinion through the wide range of querelle arguments adopted by Furioso's characters and through the narrator's contradictory reactions to their opinions. Such undecidability characterizes the Furioso's version of the querelle.²²

Der leidende (alternde) Frauenkörper in den *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso*

Genau diese Ambivalenz der Positionierung Ariostos in der *Querelle des femmes* wird von Laura Terracina klar zugunsten der Frau entschieden. Die Darstellung des Frauenkörpers spielt hier insofern eine Rolle, als der männliche Blick auf den Frauenkörper dekonstruiert wird, indem dieser

²¹ ARIOSTO, *Orlando*, 15-16.

²² SHEMEK, „Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des Femmes* in Ariosto's Poem“, 69.

Körper nicht mehr verführerisch erscheint, sondern vielmehr misshandelt. Der misogyne Diskurs über den Mann, der der Verführungskraft des weiblichen Körpers zum Opfer fällt, wird abgelöst vom Diskurs des (schönen und jungen) Frauenkörpers, der Opfer männlicher Gewalt wird (*Discorsi, canto V, 3-4*):

O nimico del cielo, e di natura,/ Come hai baldanza tu di por la mano/
Sopra di bella et giovenil figura?/ Onde ti vien questo tuo ardir si strano?/
Questa rabbia crudel si cieca, e dura/ Di turbar si sovente un desio
humano?/ L'una fiera con l'altra sicura erra,/ O se vengono a rissa, o se
fan guerra.// Onde ti viene omai dominio tanto/ Di tor la spada ignuda, o
un pugnall forsi?/ E far sanguigno de la terra il manto/ Con dargli colpi
fieri et aspri morsi?/ Ben ti poi annoverar, con darti vanto:/ Tra crudeli
Leoni e maligni Orsi,/ Quantunque di natura sia mordace,/ A la femina il
maschio non la face.²³

Der Mann wird so zum natürlichen Feind der Frau, dessen Hand gleichsam metonymisch körperliche Gewalt und Bedrohung verkörpert. Blinde Gewalt („rabbia [...] cieca“?) gegenüber dem weiblichen Geschlecht, gar Krieg zeichnet die Beziehung zwischen den Geschlechtern aus, die sich selbst bei den Tieren friedfertiger gestaltet.

Wie in vielen *Querelle*-Texten steht auch bei Terracina der die traditionelle Deutung der Genesis zur Disposition. Nicht der vermeintlich durch Eva provozierte Sündenfall ist dabei zentral, sondern vielmehr die Perversion der göttlichen Schöpfung durch männliche Gewalt (*V, 5*):

Ti fe de la tua costa il buon fattore/ Uscir la donna con si bel disegno,/
Accioche d'una fede, e d'uno amore/ Voi foste uniti in questo, et in quel
regno,/ Ma tu che nulla curi del tuo honore,/ In loro spieghi il tuo si fiero
sdegno./ Deh mira stolto a gli animai di terra./ L'Orsa con l'Orso al bosco
sicuro erra.²⁴

Der *canto X* hingegen ist einer der wenigen Gesänge, der einen der Handlungsstränge des *Orlando* aufnimmt. So eignet sich die Geschichte der Olimpia als Personifikation der treu Liebenden, die von Bireno ausgesetzt wird, in besonderem Maße dazu, die Thematik männlicher psychischer und physischer Gewalt hervorzuheben (*X, 4*):

²³ TERRACINA, *Discorsi*, 69.

²⁴ Ebd., 70.

Quando ti festi Olimpia mia, nel letto/ Desta, e teco non fu quel traditore,/ Che nel suo dir mostrò contrario effetto/ Di quel, che ti credevi, nel suo amore;/ O man crudele, hor come al viso, e al petto/ Porgesti l'unghie, con si grievo ardore/ Per farti prima, et haver poi fra tanti/ Stato fer prove mai famosi amanti.²⁵

Nicht nur die Olimpiaepisode wird von Terracina bemüht, um die Wankelmütigkeit und Treulosigkeit der Männer exemplarisch zu belegen, wobei das Verhalten Birenos sowohl als körperliche und seelische Gewaltanwendung in der Liebesbeziehung charakterisiert wird. Neben dieser Form der Gewalt thematisiert Laura Terracina den generellen Hang der Männer zur Gewalt, z.B. im Krieg, deren Opfer in der Regel – junge wie alte – Frauen sind. Die Frau als körperlich schwaches Geschlecht wird so zum Spielball der männlichen Macht- und Kriegsgelüste wie auch der unersättlichen männlichen Libido, so im *canto XI*, der den *Insaziabili libidinosi* gewidmet ist (XI, 1 und XI, 3):

Vorrei quest'occhi e queste orecchie ancora/ Serrrar per sempre e non sol per un'anno,/ Poi ch'io pur veggio in questa Etade fuora/ Un stuol sì brutto e di perpetuo danno,/ Cagion di guerra, anzi di morte ogn'ora/ Da cui dipende ogn'angoscioso affanno,/ Sappia ogn'un ch'a dir ciò la mente è schiva,/ Ma il mio soggetto a forza vuol ch'io scriva.// [...] Quante matrone, e quante rie donzelle]/ Le conducete svergognate a morte,/ Quante innocenti, e pure verginelle/ Vanno [dolenti a ritrovar la sorte,/ Quanti gridi ne van fino a le stelle:/ Per il vostro desio si folle e forte,/ Ogn'un lieto ne va del suo discorso:/ Raro è però che di ragione il morso.²⁶

In diesem Zitat klingt tatsächlich das Thema des sexuellen Missbrauchs an, als Resultat der ungezügelter männlichen Lust, die triebhaft erscheint und nicht durch Vernunft gebändigt werden kann.

Im *canto XIII*, der an Don Ferrante Gonzago gerichtet ist, Günstling Karls V., problematisiert Laura Terracina die Thematik der dekadenten Ritterschaft, wobei der Adressat in der Widmungsstrophe als Ausnahmegehalt gelobt wird, auf den sich die folgenden Ausführungen nicht beziehen, in denen die Dichterin den Untergang der Ritterlichkeit,

²⁵ Ebd., 85.

²⁶ Ebd., 87-88.

insbesondere was das Verhalten den Frauen gegenüber betrifft, beklagt (XIII, 6-7):

Se a caso or si trovasse una donzella/ Da un cavallier, d'un sporco, o d'un
gentile/ Non dico in selve, [in boschi, o in altra cella,/ O tra valloni
ombrosi, o tra simile,/ [Ma ne/i palazzi, o a le cittadi bella/ Lasciaran forsi
l'onor femminile?/ Nol crederei; e però chi a tal si doni/ A pena or trovar
pon giudici buoni.// Si che contra del ciel non querelati/ Ma contra à voi,
che la colpa è sol vostra,/ Gli antiqui cavallier tanto nomati/ Non si
vedranno piu ne l'età nostra,/ Pero, in valloni, in sassi ricavati/ Havevan
spesso, come il legger mostra,/ Donne, che nella lor piu fresca etade/ Sien
degne d'haver titol di beltade.²⁷

Vor allem im *canto XV*, der die *Cardinali e sanguinoso capitani* adressiert, wird die Männerschelte vertieft. Bereits in der Widmungsstrophe beschwört Laura Terracina die *capitani*, ihre Soldaten im Zaume zu halten, damit diese nicht ihre Macht- bzw. Gewaltgelüste an Unschuldigen und Schwachen ausüben, d.h. an Frauen, Alten und Armen (XV/dedica sowie XV, 2):

Voi saggi Capitani almi e perfetti,/ C'havete cura de franchi soldati./
Ponete il freno a lor superbi petti,/ Accio non sian contra di noi sfrenati,/
Poi che donzelle, vecchi; e poveretti/ Da lor con pari ingiuria son trattati/
Bench'io vi scolpo; che ne la vittoria/ Ogn'un pensa a sua fama, et a sua
gloria.// [...] Ma che colpa di questo hanno i figliuoli,/ E tanti vecchi, e
[tante afflitte donne,/ Che de l'altrui fallir patiscan duoli?/ Qual pensier è,
che tanto vi disdonne,/ Che di noi fate i nostri padri soli/ Lasciando empj
trophei di veste, e gonne?/ Habbi vittoria pur, mostrane il segno,]/ Vincasi
o per fortuna, o per ingegno.²⁸

Wie in *canto XI* wird die Missbrauchsthematik thematisiert und die männlichen (Macht-)Gelüste angeprangert. Der Frauenkörper erscheint bei Laura Terracina jedoch nicht nur als Opfer männlicher Gewalt, sondern vor allem auch als Opfer der Zeit, deren zerstörerische Kraft vom lyrischen Ich mehrfach evoziert wird, wie in *canto XIX*, 2:

²⁷ Ebd., 95. Genügt nicht die Angabe im Haupttext (Canto XIX, 2)?

²⁸ Ebd., 100-101.

Non vedi, o cieco che'l pensier t'inganna/ Et t'ha serrata l'una, e l'altra
orecchia./ Io so ch'al viver mio, morte m'affanna;/ Stamane era fanciulla,
et hor son vecchia,/ Et la gran madre antiqua mi condanna/ Et contra me
sovente s'apparechia:/ Di quel ch'adietro vien poco s'avede,/ Quando
felice in su la ruota siede.²⁹ (illustratives Zitat, s.o./Kommentar

Das Thema der weiblichen Libido und ihrer verführerischen Wirkung auf das männliche Geschlecht, die Ariosto u.a. im *canto* XXII thematisiert, wird bei Terracina subvertiert, indem sie die Ironie des Bezugstextes schlicht ignoriert und dessen Aussage ins Gegenteil verkehrt. So wird aus den Versen Ariostos: „Cortesi donne e grate al vostro amante,/ voi che d'un solo amor sète contente,/ come che certo sia, fra tante e tante,/ che rarissime siete in questa mente; [...]“³⁰, bei Terracina:

Qual donna fia, che con un solo amante/ Stia lieta, stia beata, e stia
contenta?/ Chi vuol chi sprezza, e chi si fa incostante,/ Ogni picciol desio
tosto l'ha spenta:/ Dai crini insino ai pie tutt'è vacante,/ E ne vorria
cambiare il giorno trenta;/ [Bench'io tengo per fermo, nel] presente/ Che
rarissime siete in questa mente (XXII, 4).³¹

Indem die *Discorsi* der Laura Terracina die Topoi der *Querelle des femmes* in Bezug auf den weiblichen Körper des Bezugstextes konsequent aufnehmen und zumeist dekonstruieren, bestätigt die Dichterin zwar die Darstellung der Frau als das schwache Geschlecht, das männlichen Schutzes bedarf, nicht jedoch das Bild der moralischen Schwäche. Wandelmut, Verführungskraft, List und Täuschung sind Attribute, die im Orlando-Kommentar der Terracina konsequent dem männlichen Geschlecht zugeschrieben werden, das mitnichten seinen ritterlichen Pflichten nachkommt, das weibliche Geschlecht zu schützen, sondern seine Verfügungsmacht in gewaltsamen Handlungen ausarten lässt und damit den herrschenden Diskurs des Mannes als Opfer weiblicher Körperlichkeit unterläuft.

²⁹ Ebd., 115-116.

³⁰ ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXII, 1, 1-4. Vereinheitlichen; im Haupttext z.B. mit Sigle zitieren.

³¹ Terracina, *Discorsi*, 127.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- ARIOSTO, LUDOVICO: *Orlando furioso*, Bd. 1-2, hg. v. LANFRANCO CARETTI, Turin: Einaudi 32015. FORNARI, SIMONE: *Spositione sopra l'Orlando furioso*, Florenz 1549.
- TERRACINA, LAURA: *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso*, hg. v. ROTRAUD VON KULESSA und DARIA PEROCCO, Florenz: Francesco Cesati Editore 2017.

Sekundärliteratur

- BOCK, GISELA: *Frauen in der europäischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck 2000.
- BOCK, GISELA/ MARGARETE ZIMMERMANN: „Die Querelle des femmes in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung“, GISELA BOCK/ MARGARETE ZIMMERMANN (Hgg.): *Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische Querelle des femmes – Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1997, 9-38.
- BOCK, GISELA: *Women in European History*, Oxford/ Malden: Wiley Blackwell 2002.
- CASAPULLO, ROSA: „Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa“, GIOVANNI RUFFINO (Hg.): *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Tübingen: Niemeyer 1998, 161-189.
- COX, VIRGINIA/ CHIARA FERRARI: *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna: Mulino 2012.
- ERSPAMER, FRANCESCO: „Centoni e petrarchismo nel Cinquecento“, GIANCARLO MAZZACURATI/ MICHEL PLAISANCE (Hgg.): *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Rom: Bulzoni 1987, 463-495.
- FINUCCI, VALERIA: *The Lady Vanishes. Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford: Stanford UP 1992.
- GENOVESE, GIANLUCA: „Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni trenta e quaranta del Cinquecento“, LINA BOLZONI/ SERENA

- PEZZINI u.a. (Hgg.): *‘Tra mille carte vive ancora’. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca: maria pacini fazzi editore 2010, 339-355.
- HASSAUER, FRIEDERIKE (Hg.): *Heißer Streit und kalte Ordnung*. Göttingen: Wallstein 2008.
- IZZO, ANNALISA, „Misoginia e filoginia nell’Orlando furioso“, *Chroniques italiennes* web 22 (1/2012) [https://www.academia.edu/5339875/Misoginia_e_filoginia_nellOrlando_furioso (letzter Zugriff: 11.10.21)], 1-24.
- KULESSA, ROTRAUD VON: „Introduzione“, ROTRAUD VON KULESSA/ DARIA PEROCCO/ SABINE MEINE (Hgg.): *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Florenz: Franco Cesati Editore 2014, 10-12.
- KULESSA, ROTRAUD VON/ DARIA PEROCCO: „Rezeption des Orlando Furioso von Ariosto. Laura Terracina: Discorsi sopra le prime stanze de’ canti d’Orlando Furioso“ GÜNTER BUTZER/ KATJA SARKOWSKY u.a. (Hgg.): *Große Werke der Literatur*, Bd. XV, Tübingen: Narr 2020, 25-35.
- KULESSA, ROTRAUD VON: „Zur Metareflexivität der ‚Querelle des femmes‘ in Ariosts ‚Orlando furioso‘ am Beispiel des canto 37“, *Romanische Studien*, Beiheft 3/2020, 93-106.
- MAC CARTHY, ITA: *Women and the Making of Poetry in Ariost’s Orlando furioso*, Leicester: Troubador Publishing 2007.
- MILLIGAN, S. GERRY: „Proving Masculinity before Women: Laura Terracina and Chiara Matraini Writing on Warfare“, GERRY MILLIGAN/ JANE TYLUS (Hgg.): *The Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*, Toronto: University of Toronto 2010, 185-212.
- MONTANELLA, LUIGI: *Una poetessa del Rinascimento. Laura Terracina. Con le Nove Rime inedite*, Salerno: Edisud 1993/2001.
- MUTINI, CAUDIO: „Bacio Terracina, Laura“, *Dizionario biografico degli Italiani*, Rom: Istituto dell’Enciclopedia Italiana 1963, 61-63.
- PASQUALINI, FRANCESCA: „Le nozze di Bradamante e Ruggiero nell’Orlando Furioso“, GUIDO BALDASSARRI/ VALERIA DI IASIO u.a. (Hgg.): *La letteratura degli Italiani*, Rom: Associazione degli Italianisti 2014, [<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Pasqualini.pdf> (letzter Zugriff: 16.09.2016)], 1-12.
- PEROCCO, DARIA: „La Querelle des femmes et l’histoire de la littérature en Italie: Le cas particulier de la recherche italienne“, ARMEL DUBOIS-NAYT/ MARIE-ELISABETH HENNEAU u.a. (Hgg.): *Revisiter la Querelle des*

- femmes: Les discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, à l'échelle européenne de 1400 à 1800*, Saint-Etienne: PUSE 2016, 101-109.
- QUONDAM, AMEDEO: „Mercanzia d'onore' / ,Mercanzia d'utile'. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento“, ARMANDO PETRUCCI (Hg.): *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Bari: Laterza 1989, 51-104.
- SHEMEK, DEANNA: „Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des Femmes* in Ariosto's Poem“, *MLN* 104.1, Italian issue (1989), 68-97.
- VIENNOT, ELIANE: „Revister la *Querelle des femmes*. Mais de quoi parle-t-on?“, ELIANE VIENNOT/ NICOLE PELLEGRIN (Hgg.): *Revisiter la 'Querelle des femmes'. Discours sur l'égalité/l'inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Etienne: PUSE 2012, 7-29.
- ZIMMERMANN, MARGARETE: „The *Querelle des femmes* as a cultural studies paradigm“, ANNE JACOBSON SCHUTTE (Hg.): *Time, Space and Women's Lives in Early Modern Europe*, Kirksville: Truman State UP 2001, 17-28.