ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXXV, 2-3 1992

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI

65

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXV, 2-3

anglistica

NAPOLI 1992

articoli e saggi

INTRODUZIONE

Ho conosciuto Angela Carter per la prima volta a due anni dalla sua morte, sebbene l'avessi già incontrata nelle sue storie, in un film e nella mia pratica di docente. Un viso solare dalla struttura ossea pronunciata, camicetta chiara, lunghi capelli mossi e gonna jeans lunga, portava bene negli anni novanta un suo aspetto di femminista storica (lei che, strettamente parlando, non lo era stata), e sembrava ancora più alta e forte di quanto le fotografie non avessero annunciato. La nostra breve conoscenza è durata quattro giorni di lavoro comune: prima al British Council, una serata piacevole e confusa — durante l'intervista sia lei che io abbiamo riso molto, forse per nervosismo, io per il timore della banalità in agguato in qualunque intervista e dell'impatto della realtà su un fantasma della mia immaginazione; di lei posso solo immaginare: ambiente nuovo, dejà-vu, o semplicemente una capacità di allegria che era certo una delle espressioni della sua grande vitalità — e poi a Pisa, durante un convegno durato tre giorni. Nell'autunno di Pisa abbiamo potuto parlare: della bellezza che ci circondava, delle zanzare, dell'albergo, di Shakespeare nel nostro mondo e del nostro mondo in Shakespeare — una tematica che ci scoprimmo in comune, lei stava allora finendo Wise Children *— e di noi, delle nostre vite, delle donne, e ancora delle donne e degli uomini più giovani. Lei ha parlato a lungo e con gioia del suo compagno e del suo figlio bambino. Alla fine abbiamo fatto progetti di lavoro comune futuro, e di incontri. Poi ci siamo abbracciate.*

Questo numero di *Anglistica*, preceduto da altri prevalentemente dedicati alla scrittura femminile (v. in particolare XXXIII, 2-3 e XXXIV, 2-3) è in gran parte espressione del lavoro di un gruppo di ricerca che da qualche anno si dedica alla narrativa contemporanea femminile e alle relazioni tra generi narrativi e differenza sessuale. Esso unisce Angela Carter e Jeanette Winterson, due narratrici che in modi molto diversi rappresentano un incontro tra femminismo e post-moderno nella narrativa britannica degli anni ottanta e novanta.

La prima prematuramente scomparsa ha esplicato la sua produzione sin dalla metà degli anni sessanta: da *Shadow Dance* (1965), *The Magic Toyshop* (1967), romanzo per il quale ha ricevuto il John Llewellyn Rhys Memorial Prize, *Several Perceptions* (1968, Somerset Maugham Award), *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971) e *The Infernal Machine of Dr Hoffman* (1972), è approdata a quello che è il maggiore romanzo del suo primo periodo *The Passion of New Eve* (1977). Dopo aver tradotto le fiabe di Perrault, ha pubblicato due sue raccolte di fiabe, *Fireworks* e *The Bloody Chamber* (1979, Cheltenham Festival of Literature Award) che hanno attirato commento e attenzione su di lei, al contrario del romanzo precedente, che è rimasto a lungo in ombra almeno in Inghilterra per il suo carattere ibrido e lontano da ogni naturalismo. Con gli scritti saggistici tra il 1979 e il 1982, *The Sadeian Woman* e *Nothing Sacred*, si è ricollegata, come lei stessa ha detto, 'alle verità materiali del nostro mondo', per poi ritornare di nuovo al fantastico con *Nights at the Circus* (1984), che nei risvolti di copertina viene definito una 'stravaganza'. Dopo sette anni di silenzio, ha scritto *Wise Children* (1991), seguito da una raccolta di scritti saggistici e recensioni, *Expletive Deleted*, uscita postuma nel 1992.

Wise Children, dopo un periodo dedicato al fantastico, torna all'esplorazione di un mondo reale, che è allo stesso tempo un mondo parallelo alla realtà. In *Nights at the Circus* era stato quello del circo, qui è il *music hall* e il teatro shakespeariano dalla fine del secolo scorso ai nostri giorni. Tra i suoi grandi romanzi è il più lontano dal modulo fiabesco, fondato com'è su un'accurata ricerca svolta sulla critica e

sulla messa in scena shakespeariana, e sullo studio di un particolare ambiente artistico. Se di realtà si tratta, è tuttavia pur sempre una realtà di secondo grado, e gli sfalsamenti si moltiplicano all'infinito poiché il mondo del teatro shakespeariano è attraversato dal *music hall* londinese e dal cinema hollywodiano, e, in ultima analisi, il romanzo è la rappresentazione di una galleria di rappresentazioni. La sua *fabula*, pur essendo come sempre parabola di una crescita femminile (un doppio femminile, poiché si tratta di due gemelle, Nora e Dora, e quest'ultima è anche la narratrice), ha profonde radici in due drammi shakespeariani, *A Midsummer Night's Dream* e soprattutto *Hamlet*. Questo gigantesco *pastiche*, che entra ed esce dal mondo shakespeariano di primo e di secondo grado, in cui il fluttuare delle soggettività è codificato dalla struttura doppia di ogni personaggio in cui Shakespeare è nel *music hall* e il *music hall* è in Shakespeare, si chiude sull'ambiguità della finzione, al confine tra un racconto che è 'reale' come tale e una verità che è più irreale di qualunque storia.

In *Nights at the Circus* (1984), la protagonista Fevvers è la misteriosa donna-uccello che delizia le platee di tutta Europa alla fine del secolo scorso con il suo spettacolo acrobatico, ma soprattutto mostrando il suo corpo ibrido e giocando sull'ambiguità tra verità e finzione: vera o finta donna-uccello, miracolo genuino o truffa, si chiede il reporter Walser (come del resto tutta Londra) che da quel momento la seguirà, intrigato dal mistero.

I suoi romanzi vengono assegnati al genere *fantasy*, di per sé un ibrido, ai confini tra fantascienza, utopia e romanzo metropolitano. Ognuna delle sue storie, dai romanzi alle fiabe, segue un itinerario di crescita e formazione femminile attraverso parabole di potere e soggezione, desiderio e immaginazione. Il suo stile neo-gotico ha radici nel folclorico e nel fiabesco; l'unione di realistico e mitico è la caratteristica del suo linguaggio sovrabbondante, carico di dettagli barocchi. Sulla scia della narrativa sudamericana, è stata definita 'narratrice magico realista' ma lei ha dichiarato di aver trovato il suo stile prima di aver letto Marquez, che pure ammira. Nell'intervista qui inclusa parla della gran-

dezza di Borges e dell'importanza di Calvino ma poi afferma di ritenere che tutta la letteratura è di secondo grado: sono state raccontate tante storie, perché ostinarsi ad inventarne di nuove, si chiede ironicamente. Il riciclaggio narrativo, con il grande esempio di Shakespeare, le sembra una sana politica ecologica. Ma ella si richiama a un altro mondo immaginario che per lei è stato importante, quello del cinema, da Welles a Buñuel, e al film *noir*. Il cinema è presente nelle sue storie, nel personaggio della diva Tristessa in *The Passion of New Eve*, e soprattutto nella visione, nei colori, nelle atmosfere, nel registro stilistico e linguistico. Anche la filiazione qui riconosciuta verso Djuna Barnes è molto interessante; *Nights at the Circus* in particolare è vicino a *Nightwood* della Barnes.

Jeanette Winterson ha scritto prevalentemente negli anni ottanta, dal romanzo 'adolescenziale' *Oranges are not the Only Fruit* e quello biblico-satirico *Boating for Beginners*, ambedue del 1985, attraverso *The Passion* (1987; John Llewellyn Rhys Memorial Prize), e *Sexing the Cherry* (1989), fino al recente *Written on the Body* (1992). Ha recentemente incluso in *The Penguin Book of Lesbian Short Stories* (1993), un racconto intitolato «The Poetics of Sex», in cui, sotto la forma ironica di piccolo manuale sessuale per lesbiche, esprime — in termini di grande poesia e suggestione erotica — la sua separatezza.

Nel 1990 ha ricevuto lo E.M. Forster Award dalla American Academy of Arts and Letters. Di lei si sa poco: è nata nel nord d'Inghilterra nel 1959 ed è stata allevata in una famiglia pentecostale evangelista. Ha lasciato la famiglia per fare lavori vari (pare che abbia fatto la venditrice di gelati, la truccatrice in un'azienda di pompe funebri, l'inserviente in un manicomio, e sono i lavori della Jeanette del suo primo romanzo), prima di andare a studiare ad Oxford. Ha poi lavorato nel teatro, e oggi si dedica unicamente alla scrittura. Come recitano i risvolti di copertina, «ama le auto del passato e i gatti. Vive a Gospel Oaths, non mangia carne e si tiene in forma».

Ella nega l'opposizione tra immaginario e vita concreta, che per molto tempo è stata specchio dell'opposizione femmi-

nile/maschile: «... la separazione dell'affabulazione dalla storia, di ciò in cui si deve credere da ciò in cui non si deve credere ha avuto l'unico scopo di mantenere in piedi un impero, tenere la gente al suo posto, nel regno lucente del danaro», afferma in *Oranges* (p. 92). In *Sexing the Cherry* intreccia la storia politica e civile dell'Inghilterra del Seicento al mondo fantastico della donna-cane e di suo figlio, e in *Oranges* e *Boating for Beginners* usa la storia biblica come struttura narrativa intersecata di fiaba e di autobiografia. I suoi romanzi creano un'ontologia complessa che non è più divaricata tra realtà trasparente e univoca e il suo riflesso artistico, ma ricorda piuttosto il 'panorama anarchico di mondi al plurale' di cui parla McHale in *Postmodernist Fiction*.

Ella torna ripetutamente sull'importanza di non distinguere tra storia e storie, sia attraverso gli intrecci dei suoi romanzi che si muovono tra invenzione e ricostruzione storica, tra autobiografia e mito, che discutendone in quasi tutte le sue opere. Il breve capitolo di *Oranges Are Not The Only Fruit*, intitolato *Deuteronomy — The last book of the law*, è tutto dedicato a una riflessione sulla storia: «... Naturalmente non c'è mai stata tutta la storia, ma è così con le storie, le facciamo come vogliamo. È un modo di spiegare l'universo, lasciandolo non spiegato. È un modo di tenerlo vivo, di non chiuderlo nelle scatolette del tempo. Chiunque racconta una storia la racconta in modi diversi, proprio per ricordarci che ognuno la vede diversamente. Alcuni dicono che ci sono cose vere, altri che tutto può esser dimostrato. Io non ci credo. L'unica cosa certa è che tutto è così complicato, come uno spago pieno di nodi... La storia dovrebbe essere un'amaca per dondolarsi, un gioco da giocare, come giocano i gatti» (p. 91).

Non può non colpire il ricorrere dell'immagine dello spago pieno di nodi che altrove viene usata per descrivere l'eroina di un romanzo scritto dalla protagonista a dimostrazione di una voce argomentativa e critica che parla in prima persona attraversando liberamente la finzione, e talvolta i confini tra una narrazione e l'altra. Infatti, la frase «Time is a great deadener», che inizia la meditazione sulla storia che

si è appena citata, verrà poi ripresa in *The Passion*; il tempo, questo grande livellatore che appiattisce e smorza tutto, è legato alla Storia che 'molto spesso è un modo di negare il passato'.

Questa riscrittura della storia, in Winterson come in altre scrittrici (Toni Morrison la definisce 're-memory'), è la messa in questione del suo valore epistemologico come discorso della verità; interrogato dall'eccesso dell'inconscio, questo discorso perde le sue certezze teleologiche e il suo statuto di documento univoco, precedente ad ogni 'finzione'. Nella ripetizione della storia, altri spazi e voci sono espressi, fatto e finzione si dissolvono nella narrativa, diventano metafore. La contrapposizione tra storia e fantasia si complica e si moltiplica in sovrapposizioni tra livelli storici e narrativi, mitologici e biblici che si intersecano senza soluzione di continuità, in tutti i suoi romanzi ma soprattutto in *Sexing the Cherry*.

Sexing the Cherry si struttura in tre parti: la narrazione del passato, quella del presente (un breve intermezzo che presenta i doppi dei protagonisti nella Londra contemporanea) e la storia delle dodici principesse danzanti (sono in realtà undici, l'ultima si è persa ed è disseminata in tutto il romanzo), ma ognuna di queste sezioni narrative è attraversata dalle altre.

La narrazione del passato, cornice e parte sostanziale del racconto, ha al suo centro la donna cane, il suo figlio adottivo Jordan (che ha il nome di un fiume poiché su un fiume è stato trovato) e il naturalista John Tradescant. Essi vivono nella Londra del Seicento, e sono testimoni dei principali cataclismi di quell'epoca: fedeli servitori del re e monarchici ferventi che odiano i puritani negatori di ogni piacere, assistono al processo e all'esecuzione del re; sono travolti prima dalla guerra civile, poi dalla grande peste, infine dall'incendio di Londra. La storia è narrata alternativamente da due punti di vista interni alla narrativa, due narratori partecipanti, annunciati — all'inizio di ogni sezione — dal simbolo di una banana per la madre e di un ananas per il figlio. Ananas e banane, così come ciliegie e pesche, sono importanti elementi della narrativa, oltre che i soli segni di identità delle due voci narranti.

Ambedue le sezioni sono attraversate dalla storia di Fortunata, la dodicesima principessa e ancella di Artemide; ella è maestra di danza e insegna ai suoi allievi a diventare punti di luce, tema già apparso in una delle epigrafi iniziali del romanzo e ripreso in una meditazione sulla natura del tempo, dello spazio e della luce, 'la vita danzante della luce' (p. 92), strettamente legata alla danza, una delle metafore essenziali del romanzo. 'Spazio vuoto e punti di luce' sono le parole conclusive del romanzo, dette da Jordan: egli lascia per sempre la città con la sua nave; come il fiume fluirà da un paese all'altro senza fermarsi, verso il miraggio di altre città e di altri futuri che esistono solo nella sua mente. «La più solida delle cose e la più reale, la più amata e la più conosciuta, non è che un'ombra creata dalla mano sul muro» (p. 144).

The Passion ci riporta all'accostamento più diretto tra storia e finzione. Di nuovo abbiamo due voci narranti, due soggettività alternate, lui un cuoco di Napoleone, che idolatra a dispetto di tutte le carneficine; lei Villanelle, una veneziana dai piedi palmati (questa volta una donna anfibia, che sa camminare sull'acqua) che insegue l'amore impossibile per un'altra donna. Il racconto si svolge tra la Francia (Parigi e Boulogne) e Venezia, città labirintica tra due mondi e tra dimensione reale e magica, e la ricostruzione storica fa da cornice all'intrecciarsi di due passioni.

Alla fine di *The Passion*, Henri, guardando la laguna dal giardino della prigione di San Servelo, dialoga con se stesso (o forse con lo scetticismo delle lettrici e dei lettori): «Avrò le rose rosse l'anno prossimo. Una foresta di rose rosse./ Su questa roccia? Con questo clima?/ Ti sto raccontando storie. Abbi fiducia in me». (p. 160). Come *Wise Children* di Carter, anche questo romanzo termina sull'importanza di fidarsi della fabulazione, della fantasia, del racconto, di crederci con quella fede che in genere si riserva alla incontrovertibile realtà.

In ambedue le narratrici la metamorfosi corporea e sessuale sottolinea il poliformismo del racconto. Il corpo metamorfosato, modificato, ibridato corrisponde all'io multiplo e frammentario, che è una delle caratteristiche del romanzo

tardo modernista: l'io fluttuante delle romanziere modernisteste diventa quello plasmato chirurgicamente della Eve/Evelyn di *The Passion of New Eve*, o quello mostruoso e ibrido della donna-cane di *Sexing the Cherry*. La ricerca dell'identità che per molto tempo era sembrata una meta da raggiungere diviene resistenza all'identità, espressa attraverso la trasmutazione dei corpi, il poliformismo caparbiamente ricercato che travalica il bello per approdare nel mostruoso e viceversa.

La 'Grande Madre' di *The Passion of New Eve* di Carter è una dea nera, un essere mostruoso che, con i suoi caratteri ibridi, rappresenta la fertilità autosufficiente. Fevvers, la protagonista di *Nights at the Circus* è un vero e proprio incrocio, una donna-uccello, ed è anch'essa gigantesca, due volte più grande del normale, accumulo di arti e aggiunte anatomiche, barocca e decadente assieme. «Quanto orrida sono?», si chiede la donna-cane nel romanzo di Winterson, altra icona neo-gotica di questa galleria del fantastico femminile. «Il mio naso è piatto, le mie sopracciglia dei cespugli. Ho pochi denti, e quei pochi sono neri e rotti. Ho avuto il vaiolo da bambina, e i buchi sulla mia faccia possono ospitare le pulci» (p. 32). Ella è più pesante di un elefante, e al circo riesce infatti a superarne uno in peso e a farlo volare verso il cielo. Quando si mostra nella sua nudità, molti svengono. Più avanti dirà: «Che cos'è l'amore?... Sono troppo immensa per l'amore. Nessuno, uomo o donna, ha mai tentato di avvicinarmi. Hanno paura di scalare le montagne». (p. 34)

La mostruosità si manifesta nel gigantismo e nella proliferazione: fantasia onirica di compensazione, che, per accumulo e straripamento dei linguaggi come dei corpi, rende lo slittamento e la vanificazione delle identità singole. È anche reazione beffarda agli stereotipi del femminile, e in ultima analisi espressione di quell'inconscio che dapprima dilata caricaturalmente, e poi smentisce e cancella l'aspirazione al soggettivismo forte.

Jaqueline Rose, parlando della resistenza all'identità, osserva in *Sexuality in the Field of Vison* che «il fallimento è ripetuto all'infinito e rivissuto momento per momento nelle nostre storie individuali. Non appare solo nel sintomo, ma

anche nei sogni e in forme di piacere sessuale che sono ai bordi della norma» (pp. 90-1).

L'ambiguità sessuale è l'aspetto fondamentale del fallimento dell'identità. *The Passion of New Eve* si dipana sul filo di sessualità ibride: Eve(lyn) sottoposto a mutilazione, linguistica ed anatomica, diventa Eve, ma questa nuova femminilità è ambigua, stridente, fallita; la sua mancata univocità si rivela nell'amplesso con il simbolo del fascino femminile per antonomasia, la diva Tristessa (Greta Garbo? Joan Crawford? Marlene Dietrich? Rita Hayworth?). L'amplesso non è un incontro lesbico come ci si aspetterebbe dapprima e nemmeno un semplice rovesciamento dei due principi, come si sarebbe indotti a pensare quando si apprende che la diva è un travestito. È piuttosto l'incontro — al di qua e al di là di una soglia — di due entità nuove, l'una femminile in cui la traccia del maschile è sempre presente, l'altra un'icona perfettamente ambivalente, in cui la femminilità trionfa attraverso il continuo richiamo al maschile che la sottende.

Solo dopo un lungo percorso, la nuova Eva accetterà la doppia natura di Tristessa, la coesistenza di maschile e femminile: «Maschile e femminile sono correlativi che si implicano l'uno con l'altro. Ne sono sicura — qualità e negazione della qualità sono prigioniere della necessità. Ma se mi interrogo sulla natura del maschile e del femminile, se mi domando se quella natura coinvolga il sesso maschile e quello femminile... a questa domanda non so dare risposta. Nonostante sia stata sia uomo che donna, non sono in grado di rispondere a quegli interrogativi. Tuttavia essi mi sconcertano» (p. 152).

Hélène Cixous in *Sorties* aveva immaginato la trasformazione dell'economia libidinale come «... una vera liberazione della sessualità.. Con essa la 'femminilità' e la 'mascolinità' esprimerebbero diversamente i loro effetti di differenza, la loro economia, il loro rapporto allo spreco, alla mancanza, al dono... La differenza sarebbe un insieme di nuove differenze» (p. 215).

Per concludere vorrei fare un cenno al contenuto specifico di questo fascicolo. Dell'intervista a Carter si è in gran

parte già detto. Varrà la pena di aggiungere che la scrittrice, con ripetuti riferimenti a Ballard, dedica una certa attenzione alla scrittura di genere, e alla libertà, più che alle costrizioni, che da essa derivano. Inoltre, a proposito di definizioni di moda, esprime un certo scetticismo nei confronti del postmoderno, e si definisce «a plain old-fashioned feminist», contraria alle 'metafisiche della sessualità'. L'importanza delle rovine nel 'panorama' della sua narrativa e nell'immaginario della sua generazione, cresciuta tra una guerra e la minaccia di un'altra più definitiva, la portano a concludere sull'importanza di lottare per i diritti delle donne e contro l'oppressione delle comunità nere, specialmente in realtà metropolitane violente come la Londra odierna.

Nicoletta Caputo, nel suo saggio su *Nights at the Circus*, fa un'analisi accurata delle strutture del discorso nel romanzo collegandole al tema della sessualità, dominante in questo romanzo come in tutta la scrittura di Carter. I tre saggi successivi analizzano tre romanzi di Winterson: Silvana Carotenuto, in un saggio ricco di suggestioni critiche tangenziali al romanzo da lei esaminato, *The Passion*, nota come le passioni dei due personaggi siano legate alla passione per la scrittura; come la donna sia al centro delle strutture narrative aperte del romanzo, che passano soprattutto attraverso la metafora della nutrizione e la discorsività del romanzo adolescenziale. Il saggio di Anna Maria Cimitile su *Sexing the Cherry* si focalizza sul tema dell'innesto, fondamentale nel romanzo a partire dal titolo, legandolo alla frantumazione delle identità psicologiche, corporee e sessuali dei due protagonisti, Jordan e Dog-Woman. Marina De Chiara infine sottolinea, in *Oranges Are Not The Only Fruit*, gli elementi autobiografici che ne fanno un vero e proprio romanzo di formazione e la complessa rete di simboli e immagini che lo attraversano. Ella dipinge l'isolamento della protagonista come ebrea, omosessuale e «io melanconico», con riferimento alle teorie sul lutto, da Freud a Kristeva.

LIDIA CURTI

Riferimenti bibliografici

Carter, A., *The Passion of New Eve*, London, Virago, 1977; tr. it. di B. Lanati, *La passione della nuova Eva*, Milano, Feltrinelli, 1984.
—, *Nights at the Circus*, London, Chatto & Windus, 1984, tr. it. di M.G. Castagnone, *Notti al circo*, Milano, Feltrinelli, 1985.
—, *Wise Children*, London, Chatto & Windus, 1991; tr. it. di R. Bernascone e C. Juli, *Figlie sagge*, Milano, Rizzoli, 1992.

Winterson, J., *Oranges Are Not The Only Fruit*, London, Pandora Press, 1985.
—, *Boating for Beginners*, London, Methuen, 1985.
—, *The Passion*, Harmondsworth, Penguin, 1988; tr. it. di M. Muzzarelli, *Passione*, Milano, Garzanti, 1989.
—, *Sexing the Cherry*, London, Vintage, 1990.
—, *Written on the Body*, London, Cape, 1992; tr. it. di Giovanna Marrone, *Scritto sul corpo*, Milano, Mondadori, 1993.

Cixous, H. & C. Clement, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale d'Editions, 1985.
McHale, B., *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987.
Rose, J., *Sexuality in the Field of Vision*, London, Verso, 1986.

N.B.: Ove non è indicata traduzione italiana, la traduzione è mia.

Angela Carter intervistata da Lidia Curti

Q) I will start with short questions. Who are you?

A) I am what you can see, a middle-aged English woman, with most of my own teeth.

Q) Do you like women more than men?

A) I am not sure how to answer that. I mean, do you want to ask me that in public? This seems to me a strange question. I suppose, I don't think in these categories. I have met some very nice men.

Q) Do you like animals more than humans?

A) Well, we are all animals, we are all mammals. I sometimes think that the human race lost some of its integrity when it got up on its hind legs; but if I like animals, then I have to like human beings, you can't seek them out.

Q) I was, of course, referring to the fact that animals have been a very important metaphor in your books.

A) Yes, of course.

Q) Which are the books you love most?

A) It's hard to answer that. I don't know what to reply. Of my British contemporaries, the person who seems to me by far the most important is usually known as a science fiction writer, J. G. Ballard, who is somebody who has done a great deal of work in genre

and yet who is also an experimental writer. He has been able to continue working as an experimental writer, because of working in genre, and nobody has noticed what he has been doing. He was also a single mother for a long time, which makes him admirable in another sense. It is difficult to answer about books in this way.

Q) Maybe we could go from this to what is behind it, and that is, do you recognize specific influences in your work, important influences, from other writers?

A) In a way it is not for me to say who my influences are, it is for other people to notice them, because hopefully I would like to think I was able to cover up ideas that I have stolen from other writers in such a way that nobody noticed. The writers who I most admire in all the world, the writers in the past who I most admire are in fact 19th century writers and possibly people who are rather unexpected: Dostoevsky is my favourite writer of all, if I had to choose one writer out of all the world; obviously I have only read him in translation. They say he is different in Russian. And Melville, Herman Melville. I have also been very affected by some of those rococo women modernists, I mean Djuna Barnes for one, because when I read *Nightwood* - I was 20 or 22, - I realized what extraordinary things you could actually *do* with fiction. It was one of the books that made me realize that you can do very strange things with narrative, with words. But how they all come together is something I don't really know.

Q) The next question in a sense is connected to this. Rewriting is an important practice of yours, - is it connected to books, writers, moods, styles that have been important for you, or is it a practice that you care for, in itself?

A) I have just been doing some work on Shakespeare, a rather elaborate, lengthy piece of work, and, of course, it's very difficult borrowing ideas from Shakespeare, because none of them belong to him in the first place. There is a man with 34 plays and not one original plot. What an achievement! I think this is wonderful, it is very difficult to think

of things nobody has thought of before. I say to myself why make the effort, why bother; if I think of something I believe nobody has thought of before, I'm sure, after a little research, I would discover that it is like inventing the wheel, but I don't have any theory behind it, I find it easier and more convenient to use other people's plots. I think of it as recycling, there are enough plots in the world, God knows, already. Why cause the pine forests of Scandinavia to be sawn down just in order to provide the pulp for me to print more foolish original ideas when in fact there are lots around to be recycled? I think of it as an 'ecologically sound policy'.

Q) Where does your art start from? Ideas, feelings, people, landscapes?

A) I think it starts like everybody from my childhood. The older I grow, the more convinced I become that the start of our lives is something that we endlessly rehabilitate, we endlessly duplicate; we continue to live out our childhoods, our primary relationships all through our lives. I guess that is where I started.

Q) Your work has spanned a long period. Do you feel there have been shifts in your writing during these twenty years?

A) It's more than that, it is 25 glorious years. No, I am always very surprised when I read my first novels, as I am sometimes forced to do, at how consistent the themes and the imagery is. The actual style of writing has changed a lot, but I'm rather disconcerted to discover that I really do seem to have a very limited repertoire of ideas which I do actually, constantly, readdress in different ways. Obviously my writing has changed because I have got better at it, I use fewer adjectives now, there is a loss of spontaneity and freshness, but there is also a loss of self-consciousness, I think, I hope. But I don't mind maturity, I don't find it offensive, I thought I would when I was a girl but there you are.

Q) You are one of the first writers for whom the term 'postmodern' has been used. I myself have had some ex-

perience with that, because I have read your novels with quite a few group of students through the years and in the eighties they have been discussing quite often whether you were a feminist, an anti-feminist or a postfeminist. They themselves are very post, I must say, so in the end they all agreed that you were post too.

A) Oh, good, I am glad!

Q) But what do you think of the term?

A) It is very difficult for me to have any opinions about this, whatsoever. I was never able to work out what post-feminism was, now that we all appear to be post-post-feminism. I am very uneasy with the idea of post-anything, because I don't know quite what it is. I know what it means obviously, but I find it very difficult to define and I am very suspicious of ideas, the meaning of which I know intuitively but I am unable to define. I think there is something wrong with them; I tend to think of myself, in practice, as a plain old-fashioned feminist, I don't see what is wrong with it. I want my rights, that's all; I just want my rights. I am not bothered about very much else. I started defining the characteristics that seem to be called postmodernism myself about 15 years ago, but I thought of them as mannerist. It seemed as though something was going on, specifically in American fiction, where some of the themes of modernism, of classical modernism were being carried to an extreme, so that they started to parody themselves, and this just seemed to me mannerist and I was happy with that and I kept waiting to see what would happen next and nothing has.

Q) There is a great discussion among feminists in the late eighties and early nineties about the binary difference between the sexes. With *The Passion of New Eve*, in a sense, you were one of the first people who addressed this question, and this is what would place you as a different feminist.

A) Sure; as I recall, the characters in that novel are perceived to go through a number of changes vis-à-vis gender, but I was unable to come to any conclusion and I am still

unable to come to any conclusion. I don't think it is as easy as all that, I don't think it is possible to say that there is no such thing as sexual difference when there obviously is, when it appears to shape every phenomenon in the natural world. But what the nature of that difference is I don't know and I don't see that it has any relation whatsoever to the provision of adequate childcare facilities or things like that. I am not terribly interested in metaphysics and some of the writing about gender seems to me sort of verging on a kind of metaphysics of sexuality. Well, it is a nice hobby, you know, it is a nice harmless hobby. It does not affect people, it does not affect people's lives, it is like collecting postage stamps.

Q) But what about Eve/Evelyn's body as a site of sexual transformation?

A) Eve/Evelyn is quite simple, he is a man who is changed into a woman by a programme of plastic surgery and by a programme of intense socialization. I think the section of the novel which deals with his socialization into a 'her' actually is not terribly well worked out, I didn't actually construct a sufficiently convincing programme. If I were able to construct such a programme, believe me, I would market it. Believe me, it would be out there on the stands, it would be compulsory in all secondary schools for young men; I was already beginning to think that maybe we learn how to be women from the representations we are given, and that's how Evelyn learns how to become Eve. I have always been uneasy with that novel because, as you know, Eve is much nicer when she is a woman, a much nicer person than she was when he was a man. It's something that none of the critics have picked up and it is something that has haunted me for years: is he a nicer woman because he was a man? It worries me, it troubles me, I didn't intend it to be like that.

Q) My next question deals with the sort of definitions given to your novels: postmodernist, fantasy, neo-baroque ...

A) I like that one, that one is nice. I like neo-baroque, that's good.

Q) Does this isolate you from other writers in England? Do you feel closer to writers in other countries?

A) Do you mean intellectually closer?

Q) Yes. I mean, would you recognize that in England there are writers close to you?

A) I don't think there are in England, actually; I always feel happier as a writer in the States, partly because it is a bigger pond and there are many, many more fishes of different kinds swimming there; there are some American writers that I feel very close to, both intellectually and also personally, but it is hard to say because, although, I think I know the British writers you're thinking of, I have always intended to work rather on my own. I have never talked about work with other writers, except in a most frivolous way. I get a feeling of recognition sometimes. Oh, yes, I see what some are trying to do, I think that is wonderful but there doesn't seem to be any pattern to it, it can happen all over the world.

Q) Your work has been connected with works of great fantasy writers such as Borges and Calvino, just to mention a person from Italy as well.

A) Very nice!

Q) And these are men.

A) Yes.

Q) What do you feel about it?

A) Well, I can only say that in Britain it is very, very unusual indeed for a woman writer to be compared to a male writer or to be even considered in the same kind of category. It is one of those things that happened when I was a girl, when my first novels were published. They were always compared to Iris Murdoch's and Muriel Spark's. This has stopped, but you know I would have thought that ... I think Borges is one of the greatest writers in the 20th century. It seems almost sacrilegious of me to say that I have been influenced by him. I really do think that he is a very, very great writer and simply what he did for me came from reading *Fictions* in 1970. He completely changed my idea of what short pieces of fiction were about, it completely altered my perceptions of fiction as a medium of expression. I don't know if he is a fantasy writer or not. I don't think he is, personally. It is not the way I would define him.

Q) Yes, it is very difficult to define him.

A) The idea that a short story, a piece of inventive narrative could be used as a medium for some kind of speculation and at the same time could also be so pleasurable and give so much intense pleasure, was an absolute revelation to me. It completely changed the way I thought about the possibilities of writing. I felt something of the same kind of shock when I read *Invisible Cities* as well, this feeling that it was possible for a writer of fiction to work with pure ideas and that you could somehow make pure ideas sensuous and pleasurable: this gave me great joy and made me feel that it was worth going on. At some point ... I don't think the question of their gender has ever occurred to me until now and I will now think about it, I will certainly do. Djuna Barnes and also Jane Bowles, they use a kind of people in invented fiction, they use people, and so on, but they are working in the same area, I think.

Q) I have a group of questions now getting close to specific works of yours. The first one is on style and sexuality. You dealt with that in a group of essays written in the seventies, called *Nothing Sacred*. How do you feel about such issues today?

A) Oh, dear! These were pieces of journalism that were written for a magazine that no longer exists, which in some sense answers your question. The magazine itself that commissioned those pieces no longer exists. Plenty of other people are thinking about style; I figured enough was enough, *they* will think about style now, I can give up. I can wear flat shoes, there is no problem.

Q) About your landscapes: the ruined metropolis is a favourite landscape of yours, the desert as a zone of transformation is another one.

A) Well, I was raised in ruins. Any European, unless you have the curious fortune to be Swiss, any European child of my generation was raised on a landscape of ruins, it is both a real memory and a metaphor; obviously growing up during the Cold War, I felt there were ruins in my past and almost certainly there would be ruins in my future; in many respects, one of the most important dates in my life was the Cuban missile crisis of 1964. Oh, no! It was 1961, 1962 when it seemed we stopped worrying. Oh, you are all too young, you don't remember! It was the first time in my life, I was 22, that I stopped worrying and I could confidently plan for the future. It had seemed to me that there was bound to be a war using nuclear weapons before I was grown up. And it was a great shock to discover that I was grown up and there hadn't been one, and after the resolution of the Cuban missile crises, it looked as if there wouldn't be one; that's when the sixties started to happen in my country and that is when we all started to get really cheerful — it was a shock! I think one of the continuous metaphors in the work of Ballard, one of the things that turns up again and again, is this empty swimming pool: in the most uncharacteristic stories, there will be an empty swimming pool with dead leaves at the bottom, and there will also be a dead airman. When Ballard wrote an autobiographical novel a few years ago, called *The Empire of the Sun*, it was quite a shock to discover that these were real memories of his own childhood in Shanghai, during the last war. Obviously I used to long for ruined cities, get it all over with, but I like landscape. It was a great joy for me actually to go to Australia and discover an entire continent of desert, rivers of stones, this 'dryoutness', the tingle of places where everything is dried out.

Q) Maybe we can now move to the connection between cinema and writing in your works and style. Some of your books have been adapted for the cinema and more should. I personally think *Nights at the Circus* might make a wonderful film.

A) Several people have tried to get finance for making a film of *Nights at the Circus*, including a man called Fred

Zimmerman, who directed among other things *High Noon*. He is one of the great Hollywood directors and if he couldn't raise money for *Nights at the Circus*, then nobody could I felt, even though I was startled when I discovered he was interested in it. I love the cinema. If you ask me what my favourite movies are, what my favourite directors are, what movies have influenced me, I would be able to answer Buñuel, Orson Welles. Buñuel especially is my favourite director, my greatest single influence. Those wonderful rococo-noir films of Orson Welles, like *The Touch of Evil*, the one with Welles as the hugely fat cop and Marlene Dietrich as the Mexican cafè owner. I love that film. And I love Fritz Lang. But it varies - at the moment I am particularly interested in *noir*, I am trying to see as many films *noir* as I can. There is something about that glossy surface and the sense of terror, and the sense of evil in the air, like rain, is moving me a lot, at the moment. I love the movies.

Q) What about *The Company of Wolves*?

A) That was an accident, both I and the director were amazingly fortunate; every so often, every ten years, the British film industry revives itself, gives itself a little shake, makes two or three terrific movies and then collapses again. Neil Jordan and I were fortunate enough to come in at the beginning of one of these periodic Lazarous-like, raising from the graves. We were very lucky and it is a very remarkable film and I am very proud of it.

Q) Very beautiful film! Did you work on it yourself?

A) I did the script. We shared the credit, no, he did the script and we worked on the script together, but you know, the film industry is like a disease, like a chronic disease, once you have got it, it makes you very sick. It's best to try and keep clear of it really.

Q) Well, I have time I think for two more questions? Is genre ever at the basis of your inspiration? Would you define any of your novels as genre specific or are you afraid of this definition?

A) I don't know, I was thinking about *noir* for a reason. I was thinking how much I would like to write a *noir* piece, but in a way that is because I have become seduced by the surfaces of both film *noir* and also of the novels they derive from, these hard boiled writers of the thirties. If I do a piece, it would be a kind of critique of it, because a lot of the fiction that I have been writing in the last decade has been a kind of criticism, a kind of literary criticism, pursued by other means. Therefore, if I use genre, it is in a way to help me answer questions that I am asking myself about the nature of certain styles of writing. Does that make sense?

Q) Well, yes, I understand you are not afraid of definitions.

A) No, I am curious about it. I have known a lot of science and non-science fiction writers quite well and the kind of freedom that a very talented writer can get from working within genre is very striking. The price that they pay for this freedom is to be ignored.

Q) Now the last question is about a theme that is very dear to you, I think: the connection between ethnicity and otherness and I want to specify it in this way. What do you feel about the decentering of 'Englishness' in this new hybrid world, in the postcolonial period in England? And also what do you feel as an English woman in this city, this Naples, often defined as a third world city?

A) Well, when did you last go to London? I have watched the city that I was born in, turn into a third world city in my adult lifetime. I don't know how many people habitually sleep on the streets in the city of Naples, but an awful lot sleep on the streets in London. I wouldn't say I felt a sense of radiant home-coming when I came to Naples, but I have a feeling that it is probably, as I said to somebody when I arrived, the European city of the future, just as Los Angeles is the American city of the future, except I think Naples is nicer. The thing about ethnicity, I think it has always been like that in England, only we never told anybody. There is no such thing as pure race, there is no such thing as pure

culture and in the 19th century the British looted the world, and filled up these great new museums and now they are doing it with people and ideas, I suppose.

Q) Do you feel that some of the things you said in your books about inter-ethnicity, Africa for instance, your irony about the European vision of Africa — do you feel they have come true today, more than they were before you started writing?

A) I don't know, it is hard to answer that.

Q) Not yet, maybe?

A) I think a great deal of what I cannot speak, of things I must remain silent about. I no longer have any firm views about the postcolonial situation of my country, because it gets nastier and nastier and messier and messier all the time. It's all very well for people to celebrate the kind of mixed race culture which is emerging, but at the same time black families in Britain are having shit put through their letter boxes, Muslim women can't walk in the street without being sexually harassed and beaten up, and we have an incredibly high rate of racially motivated attacks upon British citizens of colour. I don't think it is a joyous situation at all, people do get murdered and they get murdered quite often for being the wrong colour in the wrong place, in Britain. I don't think the literary success of some books and movies about a multiracial society are anything to rejoice about in this particular set of circumstances.

Q) Thank you very much, Angela.

LIDIA CURTI

The British Council, Napoli 23.10.1990
(Trascrizione di Elsa Vecchiarelli)

OLTRE I CONFINI DI GENERE: PROBLEMATICHE TESTUALI E SESSUALI IN *NIGHTS AT THE CIRCUS* DI ANGELA CARTER

di
Nicoletta Caputo
(Pisa)

1. La letteratura come «bricolage» culturale

L'intertestualità, cioè il recupero, all'interno di un testo, di altri testi, è un fenomeno che si può considerare nato con la letteratura stessa; come afferma Umberto Eco:

> ...i libri parlano sempre di altri libri ed ogni storia racconta una storia già raccontata.
>
> (U. Eco, "Postille" a *Il nome della rosa*)

Il postmodernismo prende lucidamente atto di questa inscindibilità del passato dal presente e, paradossalmente, l'ammissione dell'inevitabilità del plagio non porta al silenzio, ma alla creazione di lavori brillanti e originali. Il rivolgersi al passato da parte della contemporaneità, infatti, non comporta un atteggiamento nostalgico o antiquario. Per gli autori postmoderni il passato non è né un modello da imitare, come poteva essere per gli scrittori del '500, né un qualcosa da distruggere, come è stato per alcuni modernisti; il passato viene oggi ripensato in modo problematico, è sia usato che abusato, inscritto e sovvertito; l'atteggiamento postmoderno nei confronti della tradizione è complice e critico allo stesso tempo (cfr. L. Hutcheon, 1988, pp. 24 e 130). Con il passato si viene ad instaurare un vero e proprio dialogo. La ripresa della tradizione culturale si può presentare sia in veste di parodia che come *pastiche*: a volte l'artista

postmoderno si pone in aperto conflitto con il passato, altre volte, invece, vi gioca con il gusto del montaggio, del *collage*, divertendosi a fare appello alla memoria culturale del lettore.

Il sottile gioco con il passato è onnipresente nell'opera di Angela Carter, che può essere definita un divertente (e divertito) *excursus* nella tradizione culturale. L'autrice stessa definisce la sua opera un «bricolage intellettuale» (in P. Bono, 1986 b, p. 100). La tradizione culturale nelle sue varie forme viene recuperata per discutere problematiche legate alla sessualità, all'essere donna. I generi letterari del passato vengono assimilati e rielaborati per mettere in luce come la nostra tradizione sia sessista e tentare di ribaltarne i presupposti patriarcali che vi sono alla base.

Un ottimo esempio di come la Carter operi sulla cultura, sia del passato che contemporanea, ci è fornito dal suo penultimo romanzo, *Nights at the Circus*. In questo lavoro del 1984 si trovano prelievi puntuali da autori del passato, riprese di immagini e strutture da generi letterari, richiami alla tradizione, non necessariamente letteraria (vi vengono nominati, infatti, anche pittori e musicisti). Richiamandosi in modo irriverente, dissacrante e parodico alla tradizione è possibile metterne in luce i risvolti maschilisti che troppo spesso, per consuetudine, passano inosservati, e porre le basi per quell'«écriture féminine» alla quale le scrittrici impegnate nei movimenti femministi mirano. I vari linguaggi del passato «are tested and reshaped to speak the female» (C. Burke, 1980, p. 68). Il recupero intertestuale operato dalla Carter non si presenta come un puro gioco formale, non si esaurisce in una sterile esibizione di cultura, ma assume, quasi sempre, un esplicito valore ideologico. L'autrice ritiene che «a narrative is an argument stated in fictional terms» (in J. Haffenden, 1985, p. 79) e, di conseguenza, usa la parodia, il *pastiche* e la pluridiscorsività per mettere in questione la femminilità, per confrontare lo *status* reale e mitico di questo concetto, per contestare, ridicolizzandole, le immagini della donna tramandateci dalla tradizione, da sempre monopolio esclusivo degli uomini.

Questo utilizzare, da parte della Carter, generi e stili

diversi e il rimodellamento, spesso il ribaltamento, che viene operato sulla tradizione mirano a provare come la donna sia capace di far suo ogni tipo di discorso. L'immagine che emerge da questi recuperi intertestuali di Angela Carter è quella di una donna multidiscorsiva, onnicomprensiva, dalle mille sfaccettature, in grado di appropriarsi dei vari linguaggi culturali. Il ricondurre diversi generi e stili letterari alla donna dimostra come l'esperienza femminile possa inglobare tutto. La donna di Angela Carter può, a buon diritto, essere definita sia «panculturale», per questa sua capacità di ritagliarsi uno spazio in una cultura che le è, per tradizione, preclusa, che «pansessuale», per il suo appropriarsi di ruoli ed esperienze tipicamente maschili. Il personaggio più adatto ad incarnare questo ideale di femminilità onnicomprensiva è, senza dubbio, Fevvers, la protagonista di *Nights at the Circus*, che è dotata di una voracità smisurata ed è illimitatamente avida di cibo, di denaro e di esperienze.

2. Uso e abuso delle convenzioni di genere

Nights at the Circus è un romanzo situabile a cavallo tra due generi narrativi: il gotico e il picaresco (cfr. F. Alexander, 1988, p. 72; e J. Haffenden, 1985, pp. 87-9). Tuttavia, il rapporto con le convenzioni dei suddetti generi è, come accade sempre nelle opere della Carter, problematico. Esse vengono sì accettate, ma, nello stesso tempo, non si perde occasione per metterne polemicamente in luce i risvolti maschilisti. *Nights at the Circus* diventa, così, sede di una vera e propria battaglia ideologica, e sia il genere gotico che quello picaresco vengono riscritti, dall'autrice, al femminile.

Si trovano, in *Nights at the Circus*, varie immagini e tematiche riconducibili al **genere gotico**, una «literature of desire» (R. Jackson, 1981, p. 3) che, per l'attenzione che presta alla sessualità, specialmente nelle sue forme morbose e perverse, viene a trovarsi molto vicina alle tematiche che interessano la Carter. Nel gotico, come ci dice Mirella Billi, «il tempo cessa di essere misurabile» (M. Billi, 1986, p. 30) e, nel camerino di Fevvers (nella prima sezione del romanzo),

questa condizione si avvera pienamente e il tempo si arresta alla mezzanotte, ora fatidica nel romanzo nero (cfr. *Nights at the Circus* pp. 42, 53 e 86). L'essere sperduti nella foresta, come accade ai superstiti del «Transiberian Express» nell'ultima parte del romanzo, è una situazione tipicamente gotica. L'intero paesaggio siberiano è presentato, inoltre, con termini spettrali («unimaginable and deserted», «ghastly», «Horrors!», «unnatural spectacle», «unnaturally white», «supernatural silence», «unacknowledged abyss», pp. 197-9) e i banditi vi si materializzano dal nulla, come se fossero fantasmi. Anche la cripta, dove ha sede il museo di Mme Schreck, è un'invariante del gotico (cfr. M. Billi, 1986, p. 24). La stessa domanda che viene ripetutamente posta, nel romanzo, a proposito di Fevvers: «is she fact or is she fiction?» è il dubbio che, secondo Tzvetan Todorov, determina l'appartenenza di un testo al genere fantastico (cfr. T. Todorov, 1985, pp. 28 ss.).

Ci sono tre episodi, in *Nights at the Circus*, in cui Fevvers viene a trovarsi prigioniera in ambienti sinistri ed è costretta a fronteggiare dei *villains* (Mme Schreck, Mr Rosencreutz e il Granduca), riproponendo, così, la situazione tipica dei romanzi gotici. Tuttavia, non si tratta assolutamente della sterile riproposta di un genere del passato, ma, partendo dalla tradizione, l'autrice opera delle modifiche, facendo sì che anche il romanzo del terrore possa farsi portavoce di un'ideologia femminista. Esemplare, da questo punto di vista, è l'episodio con Mr Rosencreutz, un vecchio signore versato in riti esoterici che vuole immolare Fevvers per ricevere, in cambio, il dono dell'eterna giovinezza. Mr Rosencreutz manda due dei suoi uomini a prelevare la ragazza: il rapimento, la presenza dei due «bravi», il tragitto compiuto in carrozza e la destinazione ignota richiamano alla mente il rapimento di Lucia nei *Promessi sposi*, ma, a differenza dell'eroina manzoniana, Fevvers riesce a mantenere il suo sangue freddo, non urla e, tantomeno, prega.

Varie sono le occasioni in cui Fevvers, nel corso dell'episodio, si discosta dal comportamento tipico delle eroine dei romanzi gotici, rivelandosi una *persecuted maiden* davvero *sui generis*:

— all'apparizione dei bravi non è terrorizzata al punto da perdere i sensi e, nonostante lo spavento, riesce a cogliere il lato buffo della situazione:

> ...two great louts with gallows-meat all over them, rigged out in tunics, sandals and cloaks like a comic opera...
>
> (*Nights at the Circus*, p. 73)

— Una volta in carrozza, non potendo fare niente per fuggire, si rassegna senza urli e strepiti.
— Reagisce vigorosamente agli abusi dei bravacci.
— Entra nel castello senza bisogno che i bravi ce la spingano: entra da invitata, non da prigioniera (cfr. p. 74).
— Avrebbe potuto subito scappare, ma decide di non farlo perché ha bisogno dei soldi che Mr Rosencreutz le ha promesso. È l'avidità, non l'ingenuità a metterla nei guai.
— Quando, infine, decide di fuggire perché si è accorta che è la sua vita, e non solo la sua verginità (alla quale ha deciso, senza problemi, di rinunciare), a trovarsi in pericolo, riesce a farlo senza bisogno di aiuto.

Diversa, rispetto alla tradizione gotica, è anche la figura del *villain* e, di conseguenza, i rapporti che si instaurano tra il «persecutore» e la «perseguitata» risultano invertiti. Mr Rosencreutz non fa paura, ma è, al contrario, una figura comica:

> ...bald as an egg he surely was, his head gleamed as if the maid had gone over it with the same cloth she used on the silver.
>
> (Ibidem, p. 74)

Fevvers lo definisce «the fool» (p. 78), «the poor old sod» (p. 77), non può fare a meno di ridergli in faccia (cfr. p. 83); si dimostra, in ogni occasione, superiore al suo carceriere e prova, nei suoi confronti, addirittura compassione:

> ...[I] am almost sorry for my poor gull with his fancy-dress notions, fleeced by his servants, deluded by charlatans...
>
> (Ibidem, p. 80)

L'episodio si rivela, perciò, sempre più, una parodia del genere gotico, nella quale viene messa in luce la velleità delle pretese maschili di dominio e la reale superiorità intellettuale (e, in questo caso, anche fisica) del cosiddetto «sesso debole». Tale smascheramento risulta ancora più esemplare in quanto Mr Rosencreutz è un convinto assertore della superiorità maschile:

> ...he gives the most impressive speech in the House on the subject of Votes for Women. Which he is against. On account of how women are of a different soul-substance from men, cut from a different bolt of spirit cloth, and altogether too pure and rarefied to be bothering their pretty little heads with things of *this* world, such as the Irish question and the Boer War.
> (Ibidem, pp. 78-9)

Fevvers, comunque, non è l'unica *persecuted maiden* del romanzo. La tedesca Mignon è, per tutta la sua vita, sfruttata e percossa dagli uomini e si salva solo grazie all'aiuto di Fevvers e Lizzie e all'amore della Principessa d'Abissinia, la nera domatrice di tigri. Anche «the Wiltshire Wonder» subisce maltrattamenti da parte di uomini quali il pasticciere (cfr. *Nights at the Circus*, p. 66), dal quale la salva una ragazzina, e i sette nani, che la trattano con crudeltà poiché «although they were little, they were men» (ibidem, p. 68). Come possiamo vedere, queste fanciulle perseguitate non vengono mai salvate da un eroe positivo, ma riescono a liberarsi da sole o, quando ricevono aiuto, lo ricevono da individui del loro stesso sesso. Questa è una grande innovazione rispetto ai romanzi gotici tradizionali.

3. Il romanzo picaresco

Un altro genere letterario che l'autrice trova congeniale è quello **picaresco**:

> Fictionally I'm always drawn to the picaresque which always involves a journey. [...] It's a very very ancient way of telling a story, but it's got an inbuilt narrative drive. And you can always get out of places very quickly.
> (In K. Goldsworthy, 1985, p. 12)

Nights at the Circus può essere considerato picaresco non solo per la grande quantità di avventure che vi si susseguono a ritmo serrato e per la centralità che ha in esso il motivo del viaggio (l'ultima sezione del romanzo descrive, infatti, il viaggio dei superstiti del «Transiberian Express» attraverso la Taiga), ma anche perché sia i due protagonisti, Fevvers e Walser, che personaggi secondari, come Mignon e «the Wiltshire Wonder», hanno alle spalle una vita picaresca.

Anche questo genere, comunque, viene strappato dall'autrice al monopolio patriarcale e riscritto al femminile. Ciò risulta evidente se mettiamo a confronto le iperboliche vicende dei due picari, Fevvers e Walser. È, innanzitutto, piuttosto originale l'attribuire una vita avventurosa come quella che ha avuto Fevvers ad un personaggio femminile, il cui mondo è stato così spesso, nella tradizione letteraria, ristretto alla cerchia familiare. La stessa Fevvers interpreta la sua vita in termini picareschi e si identifica con un eroe, rendendo, così, esplicita l'inversione dei ruoli maschili e femminili che è, come è già stato rilevato, tipica della Carter:

> Young as I am it's been a picaresque life; will there be no end to it? Is my fate to be a female Quixote, with Liz my Sancho Panza? If so, what of the young American? Will he turn out to be the beautiful illusion? The Dulcinea of that sentimentality for which Liz upbraids me, telling me it's but the obverse to my enthusiasm for hard cash?
> (*Nights at the Circus*, p. 245)

Inoltre, mentre Fevvers impara, durante il suo viaggio in Siberia, a riconoscere l'indispensabilità dell'amore e ne esce, quindi, più completa, non altrettanto si può dire di Walser, che dalle avventure picaresche in paesi esotici vissute prima di incontrare Fevvers sembra non aver imparato niente. Come osserva Lizzie:

> He's living proof that travel don't broaden the mind; instead, it renders a man *banal*.
> (Ibidem, p. 172)

Le donne si dimostrano, quindi, più ricettive degli uomini, più capaci di rispondere positivamente alle avventure.

4. I MITI

L'atteggiamento di Angela Carter nei confronti dei **miti** sembra, a prima vista, ambiguo. Sia nel saggio *The Sadeian Woman* (1979) che in interviste essi vengono definiti «consolatory nonsenses»:

> If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simply flattering themselves into submission (a technique often used on them by men). All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. Mother goddesses are just as silly a notion as father gods. If a revival of the myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place.
>
> Myth deals in false universals to dull the pain of particular circumstances.
>
> (*The Sadeian Woman*, p. 5)

Nonostante tali affermazioni, l'autrice, in *Nights at the Circus*, sembra proprio voler forgiare una mitologia al femminile: rivede i miti di Atlante e di Pigmalione, definisce Fevvers una Valchiria e la fa assurgere a simbolo archetipico della donna libera del futuro. La sua opera narrativa sembra, così, trovarsi in contrasto con le sue asserzioni teoriche. Questa contraddizione viene notata, ma non viene risolta in modo convincente, da Kary E. Lokke:

> Despite her theoretical assertions in *The Sadeian Woman*, Carter's own art proves that myth is not inherently regressive or atavistic. What is important is how it is used.
>
> (K. E. Lokke, 1988, p. 11)

Ritengo che tale contraddizione fra teoria e opera non possa essere scavalcata così facilmente, dal momento che la critica della Carter non fa distinzione tra i tipi o le funzioni dei miti, ma è il mito in sé a venire attaccato. La contraddizione deve, secondo me, restare irrisolta, perché è proprio in essa che si trova la chiave di lettura per le revisioni di miti operate dall'autrice. La Carter crea dei miti proprio per

dimostrare come tale creazione sia arbitraria, come il carattere di universalità che viene attribuito ai miti sia del tutto ingiustificato e privo di fondamento. La contraddizione, quindi, resta, e proprio in ciò consiste il ruolo della Carter «revisionist mythmaker».

Sono, del resto, specifici del postmodernismo la messa in questione di ogni certezza, il rifiuto di trovare delle soluzioni definitive e il sottolineare il carattere illusorio dei concetti universali:

> These contradictions of postmodernism are not really meant to be resolved, but rather are to be held in an ironic tension. [...] Postmodernist discourses — both theoretical and practical — need the very myths and conventions they contest and reduce (Watkins, 1978, 222); they do not necessarily come to terms with either order or disorder (cf. A. Wilde, 1981, 10), but question both in terms of each other. The myths and conventions exist for a reason, and postmodernism investigates that reason. The postmodern impulse is not to seek any total vision. It merely questions. If it finds such a vision, it questions how, in fact, it made it.
>
> (L. Hutcheon, 1988, pp. 47-8)

Tra le riletture femministe di miti classici troviamo, a p. 26, un ribaltamento del mito di Atlante. Alla resa dei conti, infatti, sono le donne, secondo Fevvers, a reggere il mondo. Questo concetto viene ripreso nel primo capitolo della seconda parte facendo nuovamente ricorso ad un mito, preso, questa volta, dal *Vangelo*:

> Her work suggested a kind of infinite incompletion — that a woman's work is never done; how the work of all the Marthas and all the Marys, too, all the work, both temporal and spiritual, in this world and in preparation for the next, will never be over — always some conflicting demand will occur to postpone indefinitely any and every task.
>
> (*Nights at the Circus*, pp. 95-6)

Fevvers e Lizzie assumono, nei confronti di Mignon, un ruolo che potremmo definire «pigmalionico»: da quello che appare un vuoto simulacro esse riescono a creare una donna:

> «The cruel sex threw her away like a soiled glove», said Fevvers,
> « - but us girls ave gone and sent her to the cleaner's!» Lizzie concluded triumphantly.
>
> (Ibidem, p. 155)

Angela Carter è polemica nel fare assumere ad una donna un ruolo che, nel mito ovidiano come nella tradizione più recente (cfr. la commedia di George Bernard Shaw, *Pygmalion*, e il film *My Fair Lady*), è stato sempre attribuito ad un uomo. L'autrice ritiene, evidentemente, che questo ruolo sia più indicato per una donna, che può agire spinta dalla solidarietà, piuttosto che per un uomo. Questo perché gli uomini non sono portati ad agire disinteressatamente nei confronti delle donne, ad aiutarle «out of sympathy» come farebbe un'altra donna, ma sono sempre pronti a sfruttarle, ad aiutarle per riceverne in cambio un tornaconto personale (come tutti gli uomini con cui Mignon ha avuto a che fare, dal contadino ai ragazzi di strada (cfr. p. 131) e allo pseudo-medium). A Pigmalione, figura mitica con connotazioni patriarcali (cfr. Susan Gubar, in E. Showalter, ed, 1986, pp. 292-3), viene sostituita, dalla Carter, la «fairy godmother», presa dalla tradizione orale (cfr. la favola «Cenerentola») che, secondo l'autrice, sfugge più spesso al patriarcalismo, non sempre è sessista.

Per più volte viene chiamata in causa la mitica Elena di Troia. A p. 8 ciò avviene tramite una citazione variata dal *Doctor Faustus* di Cristopher Marlowe, nella quale a «ships» è sostituito «quips»:

> This Helen launched a thousand quips, mostly on the lewd side.
> (Ibidem, p. 8)

Tale allusione mira a sottolineare il divario esistente tra la Elena del mito, che ispirava gesta eroiche, e Fevvers, che ispira solo battute salaci. Fevvers appare, quindi, come un doppio degradato creato, come le figure della *Waste Land* di T. S. Eliot, per far risaltare lo squallore del presente rispetto al passato. Ma l'intenzione della Carter è, più propriamente, un'altra. Basta, infatti, richiamare alla mente l'opinione che la Carter ha dei miti per vedere come Elena sia un prodotto dell'immaginazione tanto quanto Fevvers, e il ruolo di ispiratrice di gesta eroiche attribuitole sia uno di quei «consolatory nonsenses» ideati dalle società patriarcali per tenere a casa le donne mentre gli uomini fanno la Storia.

Un'allusione al personaggio di Elena si può scorgere anche in un altro punto del romanzo:

> ...Mignon assumed a woman's place - that of the cause of discord between men; how else, to these men, could she play any real part in their lives?
> (*Nights at the Circus*, p. 150)

Anche questa rilettura degradata del mito tende a mettere in luce come, nelle società patriarcali, la donna sia sempre stata vista, dagli uomini, di riflesso, non le sia mai stato attribuito un ruolo da protagonista, ma sempre uno marginale. Viene perciò sottolineata l'ottusità intellettuale di alcuni uomini, che relegano la donna a questi ruoli stereotipati negandole un valore di per sé e considerandola solo in relazione a se stessi.

5. Il folklore

Più positivo è l'atteggiamento della Carter nei confronti della **tradizione popolare**:

> ...per me c'è una distinzione molto precisa tra favole e miti, tra folklore e mitologia. Le credenze folkloriche sono un'influenza reale sulla vita della gente. [...] E poi mi piace la tradizione folklorica anche perché non è sessista — non intendo rispetto ai contenuti, che riflettono la più ampia strutturazione socio-culturale, né voglio dire che la gente del popolo non è sessista — intendo nella gestione del momento collettivo e rituale della narrazione. [...] la bravura nel narrare e il diritto e la dignità di farlo, non sono definiti in base al sesso. Naturalmente l'immagine di uomo o di donna che queste storie presentano è legata al contesto socio-culturale e può essere anche molto stereotipa e restrittiva.
> (In P. Bono, 1986 b, p. 101)

Numerose sono le allusioni alle favole: il «magic flute» (p. 47), «Aladdin's lamp» (p. 246), «Struwwelpeter» e «Alice in Wonderland» (p. 247), «Tom-Tit-Tot» (p. 187) e «Beauty and the Beast» (p. 165). Fevvers e Lizzie diventano, per la loro capacità affabulatoria, due novelle Sherazade (cfr. p. 40), costrette, però, dal frenetismo dei tempi moderni, a concentrare 1001 storie in una notte: anche il mondo della fiaba

appare quindi, in un certo senso, degradato, il rituale affabulatorio, caro alla Carter, non è più lo stesso.

La storia della «Sleeping Beauty» di Mme Schreck (narrata da p. 63) può essere interpretata come una versione dell'omonima favola. Come sempre nelle sue riletture delle fiabe, Angela Carter ne rende manifesti i risvolti psicanalitici. Il sonno della ragazza è una fuga dalla realtà, equivale ad un rifiuto di crescere, di diventare donna; i primi disturbi coincidono, infatti, con l'inizio delle mestruazioni. In questo caso, però, la crisi adolescenziale non si risolve positivamente con l'accettazione della sessualità (il bacio del principe). L'autrice si discosta, perciò, dalla versione tradizionale della fiaba e dall'interpretazione che ne dà Bruno Bettelheim, secondo il quale il sonno della principessa simboleggerebbe un temporaneo ripiegamento dell'adolescente su se stesso (cfr. B. Bettelheim, 1990, pp. 216-27).

Nell'ultima sezione del romanzo ci viene offerto un ribaltamento di «Sleeping Beauty» che vede Walser nei panni della principessa dormiente e la madre di Ivan, appena evasa dal penitenziario, nel ruolo del principe (cfr. p. 222). Ancora una volta la Carter inverte i ruoli maschili e femminili in una fiaba, come già aveva fatto in «The Bloody Chamber».

Echi del mondo delle favole si trovano anche nella vicenda di «the Wiltshire Wonder» (narrata da p. 64). Viene, questa volta, messo in luce il sessismo dei contenuti. Il padre della Meraviglia è il re delle fate che però, cosa che non avviene mai nelle fiabe, non sposa la bella lattaia, ma si limita a violentarla. Viene poi citata «Snow White», una favola che, nel mostrare l'odio che spinge una matrigna a decretare la morte della figliastra, si pone come esplicitamente maschilista, in totale opposizione al vincolo d'amore che, in una prospettiva femminista, unisce le donne tra loro. La Meraviglia, poi, si trova, ella stessa, ad incarnare il ruolo di Biancaneve e a trascorrere sette mesi con i sette nani[1] che la maltrattano e, dopo, l'abbandonano.

Tutti i «freaks» di Mme Schreck sono personaggi fantastici che potrebbero benissimo trovarsi nelle fiabe e nei miti (specialmente «Sleeping Beauty» e l'ermafrodito Albert/Albertina), ma, trasposta in tempi moderni, la condizione di queste figure è stata completamente privata dell'alone incantato; si tratta semplicemente di «diversi» che vengono impietosamente sfruttati da un sistema che guarda solo al profitto.

[1] Il sette è uno dei numeri più ricorrenti nei racconti popolari.

La figura del principe, immancabile nelle fiabe, viene demistificata nella descrizione che ci è offerta del principe di Galles (cfr. p. 18), che non è alto, biondo e bello, ma obeso, e non si eleva al di sopra della grettezza propria di molti uomini. Egli non si prefigge di sposare Fevvers e di farne una principessa, ma vuole solo sfruttarla sessualmente. Fevvers, del resto, non sogna il destino riservato alle principesse delle fiabe, sa benissimo, infatti, che il ruolo che il mondo tradizionalista delle favole offre alla donna non appagherebbe la «bird woman» del futuro, frenerebbe il dispiegarsi della sua personalità:

> ...I did not await the kiss of a magic prince, sir! With my two eyes, I nightly saw how such a kiss would seal me up in my appearance for ever!
> (*Nights at the Circus*, p. 39)

6. La pluridiscorsività

Oltre all'utilizzo/ribaltamento di generi letterari quali il gotico e il picaresco si trovano, in *Nights at the Circus*, vari esempi di quel fenomeno, tipico del romanzo, che Michail Bachtin definisce «pluridiscorsività», cioè la riproduzione nel *corpus* del testo, di vari strati della lingua, sociale e letteraria. Anche la pluridiscorsività, per le potenzialità demistificanti che vi sono insite, può assumere un valore ideologico:

> Il prosatore-romanziere non estirpa le altrui intenzioni dalla lingua pluridiscorsiva delle sue opere e non distrugge gli orizzonti ideologico-sociali (i mondi grandi e piccoli) che si rivelano al di là delle lingue della pluridiscorsività, ma introduce queste intenzioni e questi orizzonti nella propria opera. Il prosatore si serve delle parole già abitate da intenzioni sociali altrui e le costringe a servire le sue nuove intenzioni, a servire un nuovo padrone.
> (M. Bachtin, 1979, p. 107)

La pluridiscorsività si rivela, quindi, per l'autrice, uno strumento utile per portare avanti quella «conscious critique of the culture [she] was born to» (L. Sage, 1977, p. 56); cultura che è, indiscutibilmente, il frutto di secoli di patriarcalismo.

Un tipo di pluridiscorsività rinvenibile nel romanzo è l'**ibridazione**, cioè:

> ...la mescolanza di due lingue sociali all'interno di una sola enunciazione, l'incontro di due diverse coscienze linguistiche, separate da un'epoca o da una differenziazione sociale (o da entrambe), incontro che avviene nell'arena di questa enunciazione.
>
> (M. Bachtin, 1979, p. 166)

Un esempio d'ibridazione si trova nell'ultima sezione del romanzo, quando, nel bel mezzo dell'incontro tra Walser e lo Sciamano, descritto con toni divertiti, quasi farseschi, viene, di colpo, introdotta la scienza filologica. Tale incongruenza ha un effetto comico, e l'ilarità provocata scalfisce, senza dubbio, la pretesa serietà degli studi dei filologi chiamati così inopinabilmente in causa:

> He addressed Walser in his native tongue, an obscure Finno-Ugrian dialect just about to perplex three generations of philologists.
>
> (*Nights at the Circus*, p. 237)

Un altro caso d'ibridazione si trova a p. 123 dove, all'interno di una sola enunciazione, si incontrano (e si scontrano) un linguaggio colloquiale piuttosto volgare e una citazione letteraria tratta da *King Lear*, atto I, scena i:

> «Bollocks», he said, heavily, belching. «Beg pardon, but balls, me old fruit. *Nothing* will come of nothing. That's the glory of it».
>
> (Ibidem, p. 123)

Più corrosiva dell'ibridazione è la **reciproca illuminazione**, nella quale i due strati linguistici non vengono più a mescolarsi, ma viene presentata una lingua «alla luce di un'altra lingua» (M. Bachtin, 1979, p. 170). In *Nights at the Circus* sono rinvenibili ambedue i tipi di illuminazione reciproca individuati da Bachtin: la stilizzazione e la variazione.

La prima è:

> ...la raffigurazione artistica di uno stile linguistico altrui, l'immagine artistica di una lingua altrui. In essa sono obbligatoriamente presenti due coscienze linguistiche individualizzate: quella raffigurante e quella raffigurata, stilizzata. La stilizzazione si differenzia dallo stile diretto proprio per questa presenza della coscienza linguistica (dello stilizzatore contemporaneo e del suo auditorio) alla luce della quale è ricreato lo stile stilizzato e sullo sfondo della quale esso acquista nuovo senso e significato.
>
> (M. Bachtin, 1979, p. 170)

Due esempi di stilizzazione si trovano nella prima sezione del romanzo. Nel primo caso è Fevvers che, nel descrivere a Walser il bordello di Ma Nelson, riproduce i toni patetici dei romanzi sentimentali:

> Oh, sir, let me indulge my heart awhile and describe for you that beloved house which, although one of ill-fame, shielded me for so long from the tempests of misfortune and kept my youthful wings from dragging in the mud.
>
> (*Nights at the Circus*, p. 25)

Più avanti è invece Lizzie a parodiare il linguaggio da romanzo sentimentale e le sue lunghe catene di «se»:

> «Oh, my poor girl!» exclaimed Lizzie on a sigh. «If only... If only the baby had not taken a turn for the worse; oh, and if only Gianni's cough had not turned septic, so he had to take to his bed; If only Isotta never took such a tumble down the stairs that the doctor swore she must spend the last three months of her time flat on her back on the kitchen sofa... Oh, Mr Walser, the dolorous litany of the misfortunes of the poor is a string of "if onlys"».
>
> (Ibidem, p. 55)

Il carattere mistificante dello stile impiegato dalle due donne ci è rivelato dal contesto in cui le enunciazioni hanno luogo: si tratta di dichiarazioni rivolte alla stampa, cariche, quindi, di autogiustificazioni ed enfatizzazioni.

La variazione si differenzia dalla stilizzazione in quanto in essa:

> ...la coscienza linguistica stilizzante può non soltanto illuminare la lingua stilizzata, ma avere anche la parola e immettere il proprio materiale linguistico nella lingua stilizzata stessa.
>
> (M. Bachtin, 1979, p. 171)

Un esempio di variazione è, in *Nights at the Circus*, il dialogo tra Fevvers e il capo dei banditi, definiti, dalla ragazza, «comic operetta brigands» (p. 234). L'intera discussione è letta, da Fevvers, in chiave farsesca, con il bandito che si esprime, appunto, come un personaggio da operetta e Fevvers che ci fornisce commenti e didascalie, demistificando, così, il patetismo della situazione:

> «We are neither prisoners, nor exiles, nor settlers, madame, though our ranks, on occasion, have been swelled by all three conditions of men; we exist outside a law that shows us no pity and we demonstrate by our lives and deeds, how the wild life in the woods can bring liberty, equality and fraternity to those who pay the price of homelessness, danger and death. Swords are our only sisters, now: our wives are those rifles with whom faithfully each night we share our mattresses and jealously never let out of our sight. We go towards our deaths as joyously as we would towards a marriage».
>
> Don't think I'm unsympathetic to the spirit of his peroration, although the letter wants attending to here and there, to my mind. [...] Furthermore, it seems to me his speech would sound well set to music, scored for brass and tympani, and a male voice chorus wouldn't come amiss, at points.
>
> (*Nights at the Circus*, pp. 229-30)

La lettura farsesca che Fevvers ci dà dell'episodio è un'ulteriore prova del suo sangue freddo: la ragazza, nonostante si trovi al cospetto del suo rapitore, armato fino ai denti, si mantiene lucida e conserva perfino il suo senso dell'umorismo. Viene, inoltre, portata levità in una discussione che sta diventando una vera e propria battaglia ideologica tra una donna emancipata e un rappresentante di una società patriarcale che considera le donne una proprietà da proteggere, riducendo la loro importanza agli organi genitali, che vanno preservati; la sfera del coraggio e degli ideali resta, invece, sempre secondo tale mentalità maschilista, riservata agli uomini. La Carter demistifica così, tramite la variazione, l'opinione, fin troppo comune nella nostra tradizione, secondo la quale le donne sarebbero il corpo, mentre gli uomini rappresenterebbero la mente.

La pluridiscorsività è, inoltre, presente in *Nights at the Circus* sotto forma di **«generi intercalari»**. All'interno del

romanzo, infatti, troviamo inclusi altri generi artistici di vario tipo: tutta la prima sezione del romanzo è formata dall'autobiografia che Fevvers detta a Walser; vengono riportati brani di canzoni (cfr. p. 142); vi è trascritta una lettera (cfr. pp. 84-5) e Lizzie, per presentare la gelateria dei suoi parenti, usa uno stile da *dépliant* pubblicitario (p. 47).

Non solo vengono, nel romanzo, trasgrediti i confini tra i generi, ma anche quelli tra le arti: ci vengono fornite delle indicazioni sceniche cinematografiche («Silence. The lights dim», p. 117) e, a p. 154, troviamo una descrizione in termini pittorici:

> The replete cats lay with their heavy heads between their paws among the bloody bones, a beautiful still-life or *nature morte* of orange tawny shapes composed around the Princess's open Bechstein grand; they drowsed like unawakened desire, like unlit fire. A tangerine cub curled for a nap on the piano stool.
>
> (*Nights at the Circus*, p. 154)

7. L'INTERTESTUALITÀ PUNTUALE

Molto spesso, in *Nights at the Circus*, si trovano frasi e immagini prese da vari autori, vengono citati titoli di libri e nominati artisti (scrittori, pittori, musicisti e scultori) del passato. Nel caso delle citazioni di frasi si tratta, quasi sempre, di quei fenomeni che Julia Kristeva definisce «prelievi», cioè di «citazioni senza indicazione di fonte» (J. Kristeva, 1978, p. 270). Talvolta tali riferimenti sono inseriti con spirito polemico, ma questo non accade sempre, e spesso, più che di parodia, è indicato parlare di *pastiche*, cioè di riprese «alla maniera di» inserite per il gusto del montaggio, del *collage*. Questo giocare con il passato va ricondotto al modo in cui la Carter guarda alla nostra tradizione culturale:

> *Nights at the Circus* is using the whole of western European culture as though it were an oral tradition, in the same casual way that writers in the sixteenth and seventeenth centuries made references to the classics. [...] I have always used a wide number of references because of tending to regard all of western Europe as a great scrap-yard from which you can assemble all sorts of new vehicles... *bricolage*.
>
> (In J. Haffenden, 1985, p. 92)

Tanto i rimandi intertestuali ideologicamente pregnanti, quanto quelli inseriti senza particolari scopi polemici, semplicemente per il gusto di giocare con la tradizione culturale, provocano nel lettore quella soddisfazione che il rinvenire inaspettatamente qualcosa di familiare non manca mai di produrre: il piacere derivante da quello che Freud definisce «il ritrovamento del già noto» (cfr. S. Freud, 1975, p. 145).

Già la creazione di Fevvers si pone in termini intertestuali, in quanto il personaggio della «winged woman» del futuro è, senza dubbio, la materializzazione di un'immagine usata da Guillaume Apollinaire che la Carter riporta in *The Sadeian Woman*:

> «It was no accident that the Marquis de Sade chose heroines and not heroes», said Guillaume Apollinaire. «Justine is woman as she has been until now, enslaved, miserable and less than human; her opposite, Juliette represents the woman whose advent he anticipated, a figure of whom minds have as yet no conception, who is rising out of mankind, who will have wings and who will renew the world».
>
> (*The Sadeian Woman*, p. 79)

Da Apollinaire, comunque, viene presa solo la metafora, ma non il referente, Juliette, che la Carter vede solo come una versione ironica della «New Woman»:

> With apologies to Apollinaire, I do not think I want Juliette to renew my world.
>
> (Ibidem, p. 111)

Infatti, Juliette è tanto inadatta quanto Justine a rinnovare il mondo, la donna ideale deve essere una sintesi delle due, «neither submissive nor aggressive, capable of both thought and feeling» (Ibidem, p. 79), proprio come Fevvers.

Nights at the Circus non è debitore a Sade per una ripresa del personaggio di Juliette, ma per un'osservazione che viene posta sulle labbra di Fevvers:

> Wherein does a woman's honour reside, old chap? In her vagina or in her spirit?
>
> (*Nights at the Circus*, p. 230)

Tale domanda riecheggia quella posta dal brigante Coeur-de-Fer a Justine in *Justine, ou les malheurs de la vertu* (cfr. *The Sadeian Woman*, pp. 41 e 47). In *Nights at the Circus*, però, la situazione è ribaltata. Il fatto che sia la ragazza a porre la domanda al bandito, e non il contrario, mostra come la donna si sia emancipata e abbia capito in cosa risiede veramente il suo valore. La lezione del Divin Marchese è stata appresa. La Carter si riferisce, quindi, nel romanzo, al Sade araldo del progresso, dell'emancipazione femminile, portando avanti la tesi esposta, in termini teorici, in *The Sadeian Woman* di un Sade progressista, un «moral pornographer» che auspica la parità dei sessi. L'autrice evita, invece, di chiamare in causa il Divin Marchese in un contesto sadico (negli episodi di Mme Schreck, di Mr Rosencreutz e del Granduca, per esempio). Angela Carter si rifiuta, ancora una volta, di utilizzare il riferimento intertestuale in modo scontato e lo fa, invece, polemicamente, mostrandoci come il femminile trionfi anche dove, come in Sade, sembra venir schiacciato. A essere messe in risalto sono le potenzialità moderne, antitradizionaliste e persino femministe che si possono trovare nei testi di Sade, se solo ci si accosta ad essi in un'ottica sgombra da pregiudizi.

Si trovano, nel romanzo, immagini e frasi prese da autori del passato che, se ricondotte ai contesti da cui sono state tratte, possono chiarirci ulteriormente il senso degli eventi. Insistenti sono i riferimenti a William Blake:

> ...the unforged steel of the tigress's forepaws,..
>
> (*Nights at the Circus*, p. 164)

> ...fearfully symmetric tigers burning as brightly...
>
> (Ibidem, p. 249)

> ...blood or sinew ... blazing night ... burning energy...
>
> (Ibidem, pp. 205-6)

> ...mind forg'd manacles,...
>
> (Ibidem, p. 285)

Le prime tre citazioni alludono alla «Song of Experience»: «The Tyger». Chiamando in causa Blake, la Carter arricchisce il suo messaggio includendovi la consapevolezza del

poeta che, benché il sacrificio sia doloroso, è necessario accettarlo per raggiungere una visione più matura del mondo: e sono davvero tante le peripezie che i personaggi devono attraversare nell'ultima sezione del romanzo, prima che si giunga al lieto fine.

Altrettanto rilevanti sono i due riferimenti a William Butler Yeats. Il primo, che rinveniamo nella descrizione del museo di Mme Schreck:

> ...this lumber room of femininity, this rag-and-bone shop of the heart.
> (*Nights at the Circus*, p. 69)

è tratto da una poesia i cui ultimi versi sono:

> I must lie down where all the ladders start,
> In the foul rag-and-bone shop of the heart.

Il titolo della poesia è «The Circus Animals' Desertion» e, scoperto questo, risulta evidente come la citazione svolga la funzione di prolessi: ci saranno davvero, nel romanzo, degli animali che abbandoneranno il circo (gli scimpanzé) e altri che desidereranno, fino alla morte, farlo (gli elefanti).

Un'altra allusione a Yeats si trova a proposito di Buffo:

> Things fall apart at the very shiver of his tread on the ground. He is himself the centre that does not hold.
> (*Nights at the Circus*, p. 117)

La citazione è tratta, questa volta, dalla poesia «The Second Coming» che descrive un mondo in preda al caos e profetizza l'avvento di un despota. Anche in *Nights at the Circus* sembra, a volte, di trovarsi in un mondo che ha perso il suo punto d'appoggio e nel quale si presentano situazioni paradossali, come quella che ci viene proposta nel secondo capitolo della terza parte: gli elefanti, che stoicamente si accaniscono a cercare dei superstiti (mentre gli umani accanto a loro pensano solo ad ubriacarsi) peggiorano la condizione di Walser, che viene invece salvato da un'assassina. Anche la Carter, come Yeats, pensa che il mondo cambierà, perché, attualmente, «the centre does not hold», ma il mutamento,

secondo lei, non avverrà nella direzione auspicata dal poeta: il domani sarà di libertà, non di tirannia.

La descrizione della «smoky London» con la sua opprimente miseria e la presenza del carbone e della fuliggine (cfr. p. 89) ha, invece, il sapore del *pastiche*, in quanto, nel suo sconcertante realismo, sembra riecheggiare Charles Dickens.

La sensazione che si prova, da Mme Schreck, di trovarsi all'inferno è veicolata, oltre che direttamente, anche attraverso il riferimento a Dante e Virgilio. In questo caso, perciò, l'intertestualità non ha uno scopo ideologico, ma serve, esclusivamente, per finalità estetiche (per creare l'atmosfera).

Tra i numerosissimi riferimenti musicali, di particolare importanza sono, dal punto di vista tematico, quelli alla «Cavalcata delle Valchirie» di Wagner (cfr. pp. 150 e 282), alla *Carmen* di Bizet (cfr. pp. 53 e 293) e all'*Eugene Onegin* di Čajkovskij (cfr. p. 162). I primi due lo sono per l'immagine femminile che forniscono. Le Valchirie sono delle dee guerriere che, nell'antico mito nordico, scortavano sui campi di battaglia gli eroi destinati a morire e li conducevano, poi, nella Valhalla (l'oltretomba); si trattava, quindi, di donne che superavano gli uomini in un ambito tradizionalmente maschile: in guerra, loro erano immortali, gli eroi no. Carmen è, poi, il prototipo della donna forte e volitiva che riesce, grazie alla sua carica vitale, a prevalere sugli uomini. L'*Eugene Onegin*, invece, narrando una vicenda di passione e di morte, si presta bene ad introdurre quello che si prefigura già come un dramma della gelosia: «the tiger's bride», gelosa per aver perso il *partner*, assalirà Mignon (cfr. pp. 179-80). Quest'ultimo riferimento può essere inteso come una prolessi.

La coppia formata da Mignon e dalla Principessa d'Abissinia, in cui «one [was] as fair as the other was dark, twinned opposites» (*Nights at the Circus*, p. 153), è densa di echi pittorici, poiché richiama alla mente il tema romantico della bionda e della mora presentato in vari dipinti di Jules Robert Auguste e nelle *Dormeuses* di Gustave Courbet (cfr. M. Praz, 1966, p. 300).

Nel presente articolo ho tentato di illustrare i diversi tipi di recupero intertestuale rinvenibili in *Nights at the Circus*.

Benché, per motivi di brevità, questa trattazione non possa essere esaustiva, quanto detto è sufficiente a mostrare come il recupero della tradizione da parte di Angela Carter sia vario e ideologicamente pregnante; ironico, divertente e divertito, ma, nondimeno, politicamente valido. L'attenzione prestata al segno non si esaurisce in un mero gioco formale, ma diventa, per l'autrice, strumento per discutere problematiche legate alla sessualità. Questo romanzo al femminile, spaziando tra generi e arti, ci mostra davvero come la donna sia capace di appropriarsi della nostra tradizione culturale; come la donna, cioè, essendo in grado di far suo ogni tipo di discorso, sia un essere «dialogico», «pluridiscorsivo».

Al di là dei contenuti, che molto spesso si avvicinano dichiaratamente alla pornografia, gli scritti di Angela Carter possono essere definiti «trasgressivi» nel senso etimologico del termine: in *Nights at the Circus* come in tutta la sua opera, infatti, risulta evidente la volontà di abbattere le barriere tra i generi, sia sessuali che letterari, di oltrepassare, cioè, i confini imposti dalle convenzioni narrative come dalle società sessiste. La libertà auspicata per la donna si accompagna a quella reclamata per lo scrittore. Dovunque, nell'opera di Angela Carter, emerge l'insofferenza nei confronti di ogni tipo di limitazione.

Quanto detto è vero sia per quei testi, scritti nei primi anni della sua carriera, in cui predomina un impulso analitico, sia per quelli più recenti in cui vengono introdotti elementi celebratori e utopistici e viene prospettata, per la donna, una possibilità di cambiamento. Esemplare, tra i primi romanzi, è *The Magic Toyshop* (1967) nel quale la fiaba si mescola con i romanzi gotici per ricreare il clima di aggressività, di violenza latente rinvenibile in una comunità di stampo patriarcale.

Anche nel suo ultimo romanzo, *Wise Children*, pubblicato nel giugno 1991, l'autrice ci invita a riflettere su come la nostra tradizione culturale sia sessista e ci mostra quanto sia interessante (e divertente) riscriverla al femminile. Ad essere usato e, nello stesso tempo, abusato è, questa volta, nientemeno che William Shakespeare: ricorrono citazioni puntuali e variate tratte da testi del drammaturgo elisabet-

tiano e, molto spesso, le vicende narrate nel romanzo ricalcano motivi shakespeariani. Il recupero è, comunque, polemico: viene attaccata la matrofobia rinvenibile nelle opere di Shakespeare il quale, come nota Ellen Terry nella frase posta come epigrafe al romanzo, ritrae sempre padri e figlie, ma mai madri e figlie. Quanto sia assurdo privilegiare il legame padre/figlia appare chiaro in *Wise Children* che ci presenta dei padri irresponsabili o perennemente assenti e delle figure materne onnipresenti.

Ancora una volta la Carter rilegge il nostro passato culturale svelandone i risvolti patriarcali, e il risultato di questo suo ultimo lavoro di demistificazione è, come sempre, una storia piacevolissima «that make[s] magic in order to break the spell of the past» (L. Sage, 1985).

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CONSULTATE

Trattandosi, in prevalenza, di opere recenti, l'unica data riportata si riferisce all'edizione consultata. Eccezione è stata fatta per le opere di Angela Carter, per le quali la data riportata è quella della prima pubblicazione. Precisazioni ulteriori circa le opere sono state inserite, quando si è ritenuto opportuno, tra parentesi.

ALEXANDER, FLORA (1989) *Contemporary Women Novelists*. Stratford-Upon-Avon Studies 18: Edward Arnold.

BACHTIN, MICHAIL (1979) *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.

BETTELHEIM, BRUNO (1990) *Il mondo incantato*. Milano: Feltrinelli.

BILLI, MIRELLA, a cura di, (1986) *Il gotico inglese: il romanzo del terrore 1764-1820*. Bologna: Il Mulino.

BONO, PAOLA (1986 a) «L'altra parola di Angela Carter». *D.W.F.* 2 (estate 1986).

BONO, PAOLA (1986 b) «Intervista con Angela Carter». *D.W.F.* 2 (estate 1986).

BONO, PAOLA (1990) «Angela Carter: le allegorie di una terrorista dell'immaginario». *Il Manifesto*, giovedì 25 ottobre 1990.

BURKE, CAROLYN (1980) «Introduction to Luce Irigaray's 'When Our Lips Speak Together'». *Signs* 6.1 (Autumn 1980): 66-8.

CARTER, ANGELA (1967) *The Magic Toyshop*. London: Virago, 1981.

CARTER, ANGELA (1979) *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London: Virago.

CARTER, ANGELA (1983) «Notes from the Front Line». In WANDOR, MICHELENE, ed. *On Gender and Writing*. London: Pandora Press.

CARTER, ANGELA (1984) *Nights at the Circus*. London: Picador, 1985.

CARTER, ANGELA (1987) «Afterword». In *Fireworks*. Harmondsworth: Penguin Books.

CARTER, ANGELA (1991) *Wise Children*. London: Chatto & Windus.

DAY, WILLIAM P. (1985) *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The University of Chicago Press.

ECO, UMBERTO (1984) «Postille» a *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.

FREUD, SIGMUND (1975) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Torino: Boringhieri. (Composto nel 1905).

GLENDINNING, VICTORIA (1984) «Carter's Magical Mystery Tour». *The Sunday Times*, 30 September 1984. (Recensione di *Nights at the Circus*).

GOLDSWORTHY, KERRYN (1985) «Angela Carter». *Meanjing* 44.1 (March 1985): 4-13. (Intervista).

HAFFENDEN, JOHN (1985) *Novelists in Interview*. London: Methuen.

HUTCHEON, LINDA (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.

IRIGARAY, LUCE (1980) «When Our Lips Speak Together». *Signs* 6.1 (Autumn, 1980): 69-79.

JACKSON, ROSEMARY (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.

KRISTEVA, JULIA (1978) *Semiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.

LOKKE, KARY E. (1988) «*Bluebeard & The Bloody Chamber*: The Grotesque of Self-Parody & Self-Assertion». *Frontiers* 10.1: 7-12.

MARS-JONES, ADAM (1984) «From Wonders to Prodigies». *The Times Literary Supplement*, 28 September 1984. (Recensione di *Nights at the Circus*).

MOI, TORIL (1985) *Sexual/Textual Politics*. London: Methuen.

NYE, ROBERT (1984) «Daring Young Woman». *The Guardian*, 27 September 1984. (Recensione di *Nights at the Circus*).

PALMER, PAULINA (1987) «From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight». In ROE, SUE, ed. *Women Reading Women's Writing*. Brighton: Harvester Press.

PRAZ, MARIO (1966) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni. (Prima edizione: 1930).

PUNTER, DAVID (1985) *Storia della letteratura del terrore*. Roma: Editori Riuniti. (Edizione originale: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980).

RAWDON WILSON, ROBERT (1989) «Angela Carter, In/Out/In the Postmodern Nexus». *Ariel: A Review of International English Literature* 20.4 (October 1989): 97-114.

SAGE, LORNA (1977) «The Savage Sideshow: A Profile of Angela Carter». *The New Review* 39/40 (June/July 1977): 51-7.

SAGE, LORNA (1979) «Female Fictions: The Women Novelists». In BRADBURY, MALCOLM, and DAVID PALMER, ed. *The Contemporary English Novel*. Stratford-Upon-Avon Studies 18: Edward Arnold, 1979.

SCHMIDT, RICARDA (1989) «The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction». *Textual Practice* 3.1 (Spring 1989): 56-75.

SHOWALTER, ELAINE, ed. (1986) *The New Feminist Criticism* London: Virago.

TODOROV, TZVETAN (1985) *La letteratura fantastica: definizione e grammatica di un genere letterario. I testi esemplari del fantastico nella letteratura dell'800 e del '900*. Milano: Garzanti.

TURNER, RORY P. B. (1987) «Subjects and Symbols: Transformations of Identity in *Nights at the Circus*». *Folklore Forum* 20.1-2: 39-60.

WOOD, MICHAEL (1984) «Stories of Black and White». *London Review of Books* VI.18 (4-17 October 1984). (Recensione di *Nights at the Circus*).

THE PASSION DI JEANETTE WINTERSON. BIOLOGIA DI UN 'EFFETTO'

di
Silvana Carotenuto
(Napoli)

Il 'servizio' che, nel contesto di Luca, è un 'servizio di tavola' diviene un 'riscatto', una 'redemption', un 'lytron' in Marco. Questo slittamento semantico illustra assai bene lo statuto del 'sacrificio' di Cristo. Colui che dà da mangiare è colui che paga di persona e scompare per far vivere. La sua morte non è un omicidio né una deiezione ma una discontinuità vivificante, più vicina alla nutrizione che alla semplice distruzione di un valore o all'abbandono di un oggetto decaduto. Con questi testi si attua un cambiamento della concezione del sacrificio, che pretende oramai di stabilire un legame tra gli uomini e Dio per il tramite di un donatore. Se è vero che il dono implica una privazione da parte di colui che dona, che *si* dona, l'accento cade piuttosto sul *legame*, sull'assimilazione ('servire a tavola') e sui vantaggi conciliatori di questa operazione[1].

The Passion di J. Winterson, nelle sue quattro sezioni 'The Emperor', 'The Queen of Spades', 'The Zero Winter' e 'The Rock', può essere interpretato quale scena storica e immaginifica di una passione dai mille *legami* scritturali che nascono, si intrecciano e, nel loro sviluppo, sanno tenere fede a tutti i significati del 'servizio'.

Il 'servizio a tavola' fa da sfondo a tutto il romanzo: la storia di Napoleone e del suo 'appetito' per i polli, di un tamburino Henri che ama appassionatamente l'Imperatore e che diventa suo 'cuoco' personale, e di un altro 'cuoco', un personaggio malvagio e crudele che viene scacciato dall'esercito

[1] J. Kristeva, *Sole nero*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 113.

napoleonico per ritornare in scena a conclusione del romanzo ed essere ucciso da Henri.

I tre personaggi e il loro gioco di 'nutrimento' costituiscono la trama generale di *The Passion*; una tessitura come struttura profonda del romanzo. Negli spazi liberi della narrativa, subentra al contempo una attenzione ai temi della scrittura e della finzione capaci di sviluppare molti altri sensi di 'passione' e di 'servizio'.

La prima sezione di *The Passion*, 'The Emperor', si apre infatti all'insegna di una passione per la scrittura stessa che identifica un senso di *inventio* a metà tra 'meccanicità' e 'finzione'. Questa invenzione lega le guerre napoleoniche ad un diario tenuto da Henri, intenzionato a compensare gli orrori delle imprese belliche tramite il racconto delle storie minute di 'soldati' e di 'donne'.

La determinazione ha degli sviluppi testuali specifici; all'interno della volontà della scrittura a mettere in scena uno sviluppo più 'organico' di quanto non possa avere la guerra, il diario inizia col descrivere i 'soldati': il tempo dell' 'infanzia' di Henri, i ricordi della sua nascita e i suoi desideri da bambino, i legami con le passioni infantili dei suoi compagni di sventura. Nell'organicità della sua crescita naturale, intenzionato ora a narrare storie di 'donne', il diario avanza quindi nella riflessione sulla *differenza sessuale*, assumendo al suo interno la pluralità delle forme passionali dell' 'adolescenza' di una 'donna': Villanelle.

Questa figura illumina la seconda parte di *The Passion* e garantisce al romanzo la visione multiforme di strutture narrative aperte, nelle intersezioni critiche tra segni e simboli proprie dell'adolescenza: intorno alla donna si muovono così giochi *tra* sessi, passeggiate *tra* ponti, amori *tra* donne, baci *tra* labbra, messaggi e separazioni *tra* amanti.

L'intersezione è senza tregua, e lentamente costruisce il legame *tra* infanzia e adolescenza, *tra* uomo e donna: la terza sezione del romanzo descrive l'incontro tra Henri e Villanelle, animandolo con le avventure di un viaggio 'epico' che mette in comunicazione le loro storie e passioni. Alla fine del viaggio comune nasce soprendente il segno del legame massimo della passione di *The Passion*: l'immagine inquietante

di un 'cuore' letteralmente espropriato a Villanelle e recuperato da Henri.

Allegoricamente quale influsso dell'inconscio e metafora realizzata dell'immaginazione stessa, l'esperienza del recupero e della riassimilazione di questo cuore elimina le ultime dis-organicità del testo e definisce la 'maturità' dei suoi personaggi, risolvendo molti legami testuali con il genere e il *gender* del romanzo ma soprattutto segnando la riflessione del romanzo sull'*economia libidinale* della passione e dei 'vantaggi conciliatori dell'operazione' narrata: dopo aver tessuto i legami etici, scritturali e di genere, la quarta sezione del testo lega insieme il 'dono' dell'accettazione della vita con la visione di una scrittura consapevole di se stessa e dei suoi rapporti con l'alterità.

L'unione è una scoperta che vive sotto l'egida debole, dolce e rasserenata dell'effetto più importante della passione: la meraviglia, l'ammirazione. Questo sentimento, sempre presente nel romanzo in quanto descritto nell'immaginario del Cristianesimo e analizzato nei suoi sensi storici e valori simbolici, è il punto d'approdo di *The Passion*; conduce cioè l'intero viaggio passionale del romanzo verso una 'dimora' testuale, in un *ethos* della scrittura che ha saputo legarsi a tutti i sensi del 'venire' — «invenire, *inventio*, avvenire, avventura»[2] — e che ora vuole epifanizzarsi nel 'divenire' tramite l'effetto di un 'bello' silenzioso e impossibile.

Questo bello è prodotto del passato del testo in quanto passione infantile che al contempo riesce a inserire in sé le capacità adolescenziali dell'immaginazione — esiste così «tra i due bordi del non senso e del senso, di Satana e di Dio, della

[2] L'*ethos* inteso come 'venir verso casa' è indicato da A. Jardine, *Gynesis*, Ithaca, Cornell U.P., 1985, p. 154. L'autrice enfatizza il senso di *heim* (casa) come già nel mito della caverna platonica, affermando che, nella scrittura femminile contemporanea, il viaggio verso casa è sostenuto da una analisi capace 'to develop an ethos *unheimlich* by questioning the writing on the walls of the cave itself'. L'affermazione ci sembra particolarmente utile per lo sviluppo e la conclusione di *The Passion*, le cui diverse sezioni inoltre sembrano poter essere testualmente interpretate secondo la varietà significante delle accezioni del verbo 'venire' come indicato da J. Derrida, «Invention de l'autre», *Psyché*, Paris, Galilée, 1987.

caduta e della resurrezione»[3]. Esso è anche il futuro del romanzo perché si identifica, nella sua stranezza, con un luogo carico di promessa: «...ciò che è differente stimola in quanto raro e straordinario. L'incipiente posizione del soggetto come tale vede ancora come auspicabile ciò che il soggetto non conosce. Ciò che ignora. Gli rimane estraneo. La differenza sessuale potrebbe trovare posto qui»[4]. Esso è in ogni caso lo stesso presente del romanzo in quanto traccia di pace e riposo, nella sua richiesta finale e gentile: 'Trust me'.

Invenire *il nutrimento e* inventio *della scrittura*

> Pensons ici à la passion de Philoctète, à Ulysse l'oblique — et au tiers (*terstis*), à la fois témoin (*testis*) innocent, *acteur* — participant mais *acteur* aussi à qui on fait jouer un rôle, instrument et délégué agissant *par représentation*, à savoir l'enfant *problématique*, Néoptolème.
>
> (J. Derrida, *Passions*)

«...Nascita, svezzamento... frustrazione, castrazione»[5] — la vita psichica umana è segnata irrevocabilmente da necessarie 'separazioni'; dalla cesura ciò che riesce a creare vita è la 'passione'.

La scrittura di *The Passion*[6], consapevole sia delle 'separazioni' sia dei legami che può fornire la scelta passionale, fa nascere e svezzare la sua creatura romanzesca in un ventaglio di legami passionali: l'intestazione del romanzo è l'evoca-

[3] J. Kristeva, *op. cit.*, p. 90.

[4] L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 67.

[5] *Ibid.*, p. 114.

[6] Pubblicato da Bloomsbury nel 1987, *The Passion* segue *Boating for Beginners* (Methuen, 1985), *Oranges Are Not the Only Fruit* (Vintage, 1985) e precede *Sexing the Cherry* (Vintage, 1989). Il romanzo ha vinto il John Llewelyn Rhys Memorial Prize, ed è stato tradotto in italiano: *Passione*, Milano, Mondadori, 1992. Le citazioni sono riferite all'edizione inglese e verranno date nel testo.

zione della passione greca di Medea per Giasone[7]; l'impostazione del testo è data tramite la passione di Napoleone per i polli; lo sviluppo della sua prima sezione intitolata 'The Emperor' è dedicata alla passione della scrittura per l'invenzione letteraria.

Le tre immagini hanno funzioni diverse quanto vincoli strettissimi. In particolare, se il movimento dal mondo 'mitico' della tragedia greca verso l'ambientazione moderna è segno realizzato della passione dell'autrice per la 'scrittura a spirale'[8], la passione di Napoleone verso i polli è modularità scritturale della prima e vera forma di passione del romanzo: la problematicità della 'nutrizione'. Problema

[7] Il romanzo si apre con una citazione da *Medea* di Euripide (cfr. la traduzione italiana nell'edizione Garzanti, 1990): «You have navigated with raging soul far from the paternal home, passing beyond the seas' double rocks and now inhabit a foreign land». La frase segna l'inizio della prima sezione di *The Passion* ed anche il suo sviluppo, enfatizzando il senso del viaggio: «The traveller always wants home to be just as it was. The traveller expects to change, to return with a bushy beard or a new baby or tales of a miraculous life where the streams are full of gold and the weather is gentle. I was full of such stories» (pp. 50-51). In *The Passion*, il senso dell'epica si dipana nei suoi legami con la nascita stessa del romanzo, nel riferimento alla lunga storia dell'idealismo che include in sé il genere romanzesco quale forma letteraria connotata dalla 'trascendent homelessness of the idea' (M. Bakhtin). L'epica, funzionale all'etica, si lega inoltre al problema del soggetto sempre alla ricerca di una 'posizionalità' di fronte alla legge, alla moralità e alla politica, come si vedrà nel seguito dell'analisi del romanzo.

[8] «As a shape, the spiral is fluid and allows infinite movement. But is it movement backwards or forwards? Is it height or depth? Draw several, each drifting into each and all this will be clear. A spiral narrative suits me very well and I have continued to use it and to improve upon it in *The Passion* and *Sexing the Cherry*. I really don't see the point of reading in straight lines. We don't think like that and we don't live like that. Our mental processes are closer to a maze than a motorway, every turning yields another turning, not symmetrical, not obvious. Not chaos either. A sophisticated mathematical equation made harder to unravel because X and Y have different values on different days», J. Winterson, 'Introduction', *Oranges ...* (p. XIII). In *The Passion*, la struttura spiralica si dipana in forme specifiche: la prima sezione dà l'avvio alla narrazione e poi si riflette nella seconda sezione; la terza viene narrata *backward* da Henri; la quarta si divide e si intreccia in continue indicazioni del 'futuro' sfuggente del romanzo e in dichiarati ricordi intrecciatisi nella memoria.

essenziale per l'etica di ogni 'scrittura' contemporanea legata alla questione della concezione - appropriazione - assimilazione del materiale vitale e romanzesco, della gerarchia interna al mondo e della soggettività[9], la nutrizione in *The Passion* si affida a figure diverse ma collegate. In primo luogo, Napoleone, colui che vive sotto l'egida dell'appetito

[9] Vedi «"Eating well," or the Calculation of the Subject: An Interview with J. Derrida», in E. Cadava, P. Connor, J.L. Nancy (eds.), *Who comes after the subject?*, London, Routledge, 1991. Al centro della riflessione del 'soggetto' e della scrittura ma soprattutto nell'etica e politica concreta e contemporanea del 'vivente', il filosofo pone la problematicità della 'nutrizione' ed il suo rapporto con la 'struttura sacrificale', nel carattere occidentale del fallocentrismo quale 'virilità carnivora': «*carno-phallogocentrism*... passing through the 'speculative Good Friday': it suffices to take seriously the idealizing interiorization of the phallus and the necessity of its passing through the mouth, whether it's a matter of words or of things, of sentences, of daily bread or wine, of the tongue, the lips, or the breast of the other» (p. 113). Nel saggio il problema della concezione-appopriazione-assimilazione si focalizza su: «How far should one eat well (*bien manger*)? And what does it imply? What is eating? How is this metonymy of introjection to be regulated? And in what respect does the formulation of these questions in language give us still more food for thoughts... 'One must eat well'... means... *learning* and *giving* to eat, learning -to-give-the other-to-eat» (p. 115). Importante per *The Passion*, l'indicazione sostiene alcuni elementi strutturanti del romanzo; ad esempio la composizione gerarchica che concede autorità e autonomia al capo piuttosto che al suddito: «The chef must be a eater of flesh» (p. 114) (è la posizione di Bonaparte); all'adulto piuttosto che al bambino (vedi il seguito dell'analisi); all'uomo piuttosto che alla donna la quale, in particolar modo, vede il climax del suo asservimento proprio in periodo napoleonico: «...contrary to what it is often thought, the 'feminine condition', notably from the point of view of right, deteriorated from the fourteenth to the nineteenth century in Europe, reaching its worst moment when the Napoleonic code was inscribing the positive right of the concept of subject we are talking about» (p. 114); alla donna piuttosto che all'animale. Sullo sfondo di tutta l'analisi derridaiana — e oseremmo dire anche all'interno dell'intera trama di *The Passion* — esiste la relazione tra *umano, non-umano* e *fra-umano*, rispetto alla definizione classica di soggettività legata all'uomo il quale, fin dalla 'nascita', assume presenza, cioè 'sos-stanza', stasi, stanza, in un senso di 'ap-propriazione' che è diverso dall' 'es-propriazione' che in realtà non si chiude mai, non si totalizza mai ma al contrario segna 'l'irriducibilità della relazione all'altro'. La nascita di *The Passion* sembra indicare il senso dell' 'appropriazione' e la sua conclusione tende verso una immagine di 'es-propriazione'.

— «Odd to be so governed by an appetite» (p. 3) — cannibale delle proprie passioni 'animali' e ossessionato dai polli: «He wishes his whole face were mouth to cram a whole bird. In the morning ... luck to find the wishbone» (p. 4). Accanto a lui c'è un cuoco, cannibale principalmente delle passioni 'umane'[10], uno spirito aggressivo e violento verso gli animali e le donne, soprattutto nella scena di un bordello (pp. 21-24) dove dovrebbe aver iniziazione sessuale il personaggio principale del testo, Henri, il cuoco personale di Napoleone. Rispetto al potente imperatore e al suo cuoco violento, Henri ha un rapporto diverso con l'animale e con il cibo in generale — il suo arruolamento nelle file dell'esercito napoleonico è all'insegna di una riflessione ingenua e delicata: «For one brief, bright moment I imagined a training as a pastry cook building towers of sugar and cream» (p. 7)[11]. L'immaginazione si scontra con la successiva consapevolezza:

> The space from the ground to the dome of the canvas was racked with rough wooden cages about a foot spare with tiny corridors running in between, hardly the width of a man. In each cage there were two or three birds, breaks and claws cut off, staring through the slats with dumb identical eyes... I was not prepared for the silence. Not even a rustle. They could have been dead, should have been dead, but for the eyes. The cook turned to go. 'Your job is to clear them out and wring their necks' (p. 8)[12].

[10] Esistono due modalità fondamentali dell' 'appetito': «Such are the executions of ingestion, incorporation, or introjection of the corpse. An operation as real as it is symbolic when the corpse is 'animal'... a symbolic operation when the corpse is 'human'», *ibid.*, p. 112.

[11] Il rapporto che ha Henri con gli animali si è formato già nell' 'infanzia', come egli ricorda: «When I was small, I'd seen my father with two sacks like that, but they had been full of blind moles, their whiskers still rough with dirt. They were dead. We trapped them because they ruined the fields but I didn't know that then, I only knew that my father had killed them. It was my mother who pulled me away rigid with cold from my night vigil. The morning the sacks were gone. I've killed them myself since, but only by looking the other way» (p. 31).

[12] L'immagine sembra ricordare le tesi metafisiche annotate da M. Heidegger il quale attribuisce all'animale, privato dell'accesso al mondo degli uomini, alla verità e al linguaggio, la 'tristezza' come assenza del mondo dello spirito; cfr. J. Derrida, *Dello spirito*, Torino, Feltrinelli, 1992. Ciò che importa qui però è il significato fondativo dell'ordine che viene dato

Al confronto con la violenza della 'nutrizione', il giovane svela uno spirito intellettuale (p. 13) a metà tra un poetico 'istrice' (p. 34) e un 'street urchin' (p. 59)[13], in funzione di una intellettualità, introiezione e fanciullezza che segnano il cambiamento primo del romanzo: dall'ambito dell'etica dell'appetito all'etica della 'invenzione'. Parola difficile, l'invenzione è elemento essenziale a *The Passion* in quanto inscrive l'*incipit* del romanzo all'interno della scrittura, inaugurando l'allegoria, il movimento o il 'venire' di una parola che passa all'altro, dall'altro lato dello specchio[14], e il cui avvento si dona alla forma narrativa come 'le dénouement d'une historie en cours'[15]. Nell'autoriflessività della scrittura, il suo incominciamento inventivo:

On invente, d'une part, des *histoires* (récits fictifs ou fabuleux) et, d'autre part, des *machines*, des dispositifs techniques, au sens le plus large de ce mot. On invente en fabulant, par la production de récits auxquels une 'réalité' ne correspond pas hors du récit (un *alibi* par exemple) ou bien on invente en produisant une nouvelle possibilité opératoire (l'imprimerie ou une arme nucléaire et j'associe à dessein ces deux exemples, la politique de l'invention ... étant toujours *à la fois* politique de la culture et politique de la guerre)... *Fabula* et *fictio*, d'une part, *tekhnè, epistemè, istoria, methodos* d'autre part... Voila... les deux seuls registres possibles et rigoureusement spécifiques pour toute invention aujourd'hui[16].

---

ad Henri, ad eco della frase: «The putting to death of the animal, says this denegation, is not a murder. I would link this denegation to the violent institution of the 'who' as subject». Vedi J. Derrida, «Eating well», cit., p. 115.

[13] L'intellettualità è aspirazione di Henri nata durante la lettura di un testo di Madame de Stäel: «I didn't understand much but I learned the word 'intellectual' which I would like to apply to myself» (p. 13). Per il legame tra 'istrice' e 'spirito poetico', utile ci sembra ricordare il saggio di J. Derrida, «Che cos'è la poesia», in M. Ferraris, *Postille a Derrida*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990. Confronta anche J. Kirwan, *Literature Rhetoric Metaphysics*, London, Routledge, 1990, p. 30. La valenza critica della figura del 'bambino' è inoltre essenziale alla struttura di *The Passion*, come cercheremo di evidenziare nel proseguo dell'analisi.

[14] Cfr. J. Derrida, «Invention de l'autre», cit., p. 20. Utile per *The Passion* la susseguente definizione di 'Favola' data dal filosofo: «Fable pose *en acte* la question de la référence, de la spécularité du language *ou* de la littérature, et de la possibilité de dire l'autre ou de parler *à* l'autre».

[15] *Ibid.*, p. 21.

[16] *Ibid.*, pp. 21-22.

Sotto la legge delle 'Politiche dell'invenzione', la nascita dell'affabulazione tra alibi e invenzione meccanica: *The Passion* presenta tale dialetticità agli albori della sua stessa invenzione, nel rapporto specifico tra Napoleone ed Henri.

L'Imperatore e la sua Storia, già portatori delle proprie passioni divoranti nel romanzo, sono infatti capaci di segnare una 'genealogia' insieme ai dispositivi testuali del racconto stesso. Napoleone, «the focus of our lives» (p. 31), è il cardine del territorio assoluto ed 'eccessivo' del *romance*[17]:

Bonaparte, the Corsican. Born in 1769, a Leo.... He was in love with himself and France joined in. It was a romance. Perhaps all romance is like that:

---

[17] Nel riferimento al 'romance', J. Winterson sembra si stia rifacendo ad una intera tradizione a partire da N. Frye — «che tanta parte ha avuto sulla sua formazione», L. Curti, «Femminismo, postmoderno e il romanzo», in *Storia della letteratura inglese* (a cura di F. Marenco), (in corso di pubblicazione) — fino alle considerazioni di F. Jameson secondo cui il romance rappresenta una resistenza alla rappresentazione oppressiva secondo un potenziale performativo che permette l'articolazione del desiderio marginalizzato (in genere di donne o di oppressi). In questa genealogia e secondo le annotazioni critiche di D. Elam, in *Romancing the Postmodern*, London, Routledge, 1992, *The Passion* può essere inserito nel panorama 'postmoderno' inteso come lo stato nascente o l'infanzia del modernismo, secondo la visione di J.F. Lyotard: «Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant» (p. 9). Nell'impossibile sequenza storica, il postmodernismo si lega al romance in quanto entrambi presentano «the persistence of excess, a concern that leads to a rethinking of history and culture... to question the assured conceptual threshold of referentiality or historical periodicity» (pp. 2-8). In particolare: «Postmodernism... is the rethinking of history as an ironic coexistence of temporalities; ... romance threatens to expose 'reality' as a constructed referent rather than as a 'natural' state of existence to which we all naturally, textually, refer» (p. 8). L'unione tra postmodernismo e romance ha una ragione 'letteraria': «we are forced to riconsider, re-remember the historical event- no longer in the form of realism but through the genre of generic uncertainty, through romance» (pp. 2-12). Questa visione si lega strettamente al femminismo: «Romance and postmodernism evoke a difference that cannot be pinned down into simple opposition (realist/fantastic, historical/ahistorical). Their politics are thus as inexhaustible and disruptive as those of feminism, which has consistently refused to allow sexual difference to be controlled and kept in check as a decidable opposition of genders (female/male)» (p. 24). 'Eccesso' temporale e di genere, tra 'infanzia', 'realtà' e 'femminile', è il termine portante della prima e seconda sezione di *The Passion*.

not a contract between equal parties but an explosion of dreams and desires that can find no outlet in everyday life... he divorced the only person he ever really loved, because she couldn't give him a child. That was the only part of the romance he couldn't manage by himself (p. 20).

«L'enfant est le problème. Comme toujours. Et le problème est toujours l'enfance»[18] — dall'interno della violenza del 'panorama alimentare' del romanzo e nell'autonomia del *romance*, sorge l'immagine di un 'bambino problematico' che porta con sé la prima forma di politica dell'invenzione, la 'cultura'.

Il romanzo introduce lentamente tale figura e la sua funzione: inizialmente, debole nelle ombre di una placenta ancora intatta, si accenna ad un disegno: «a little figure in a child's snowstorm»[19] (p. 5). Al suo debole tumulto, il romanzo fa subentrare la forma del desiderio degli innumerevoli giovani francesi arruolatisi di primavera, lontano dalla loro terra di 'dandelions' (p. 9) dove l'infanzia spaventa eppur rassicura (p. 10). «As a child lets loose his kite» (p. 35), essi vengono spinti contro l'Inghilterra, patria dell'arroganza s-legata s-passionatamente dalla infanzia stessa: «We knew about the English, how they ate their children and ignored the Blessed Virgin» (p. 12)[20].

[18] J. Derrida, *Passions*, Paris, Galileé, 1993, p. 81. Il passo insiste sulla distinzione tra 'problema' e 'mistero' dell'infanzia: «Non qu'il faille distinguer ici, comme nous le faisions jadis, et dans la tradition de Gabriel Marcel, entre *problème* et *mystère*. Le mystère tiendrait plutôt ici à une certaine problèmaticité de l'enfant. Plus loin, nous essaierons peut-être de distinguer le *secret* et du *mystère* et du *problème*». Tale distinzione è utile in vista del mistero che caratterizza la seconda parte di *The Passion*.

[19] La fanciullezza è elemento di disturbo della capacità autonoma del romanzo; nella sezione successiva dedicata alla leggenda, l'adolescenza rappresenterà un eccesso, l'errore al femminile. Entrambe le scelte dell'infanzia e dell'adolescenza costituiscono segni di ciò che D. Elam, *op. cit.*, p. 24, definisce «a practice ...that persistently opens up a space of transformation within the materiality of culture».

[20] L'invasione dell'Inghilterra da parte dei soldati francesi e di Henri in particolare viene successivamente descritta tramite un ulteriore riferimento all'infanzia: «I particularly wanted to visit the Tower of London because the priest had told me it was full of orphans: bastards of aristocratic descent whose parents were too ashamed to keep them at home.

Nel binomio 'vergine madre/bambino', l'affabulazione dà quindi forma alla 'figura' e nome alla 'cultura': la nascita di Henri, scandita da un assoluto «Then I was born» (p. 19). Henri è il 'bambino problematico' di cui il romanzo racconta l'infanzia insieme alla storia della madre pia e del padre gentile, scandendola con lo scoppio della rivoluzione quando aveva cinque anni, con la nascita della sua passione per Bonaparte, l'arruolamento, la licenza ottenuta per l'incoronazione ed infine il suo ritorno tra le file dell'esercito napoleonico.

L'attesa 'creativa' — con Valery potremmo dire «la création c'est la création de l'attente» — si fa funzionale ed introduce la seconda politica dell'invenzione: l'invenzione bellica legata alla 'meccanica'. Aiutato dall'amico Patrick, il prete dall'occhio straordinario, una notte, Henri osserva la scena di una tremenda sconfitta:

July 20th, 1804. Too early for dawn but not night either...
Noon...
July 20th, 1804. Two thousand men were drowned today (p. 38-39).

Il coinvolgimento nel mondo storico segnato da un guerra che ha in sé gli olocausti dell'orrore come altro lato della passione e l'orrenda scena della messa a morte di 2.000 giovani sono intollerabili per il giovane osservatore. Nella sua passione per l'imperatore interviene «an affective disturbance... the effect of eccessive... sentiment, of sentimentality»[21] che si identifica testualmente con un'enfasi sull' 'infanzia' — il sacrifico umano provoca infatti la domanda di Henri: «Do you ever think of your childhood?» (p. 41). Il pensiero dell'infanzia rompe lo specchio dell'iden-

We're not like that in France, we welcome our children» (p. 32-33). Per l'immagine della madre vergine e del Bambino, vedi il quadro di Holbein, 'La vergine e il bambino' (Basilea, 1514) ed il commento di J. Kristeva, «La bellezza; l'altro mondo del depresso», *Sole Nero*, cit., pp. 87-119. Vedi anche il senso di 'comunione' legato al bambino, 'simbolo dell'alleanza', in L. Irigaray, *Etica*, cit., p. 21. La 'comunione' ritorna letterale in *The Passion* a p. 73, per segnare la fine della prima sezione del romanzo.

[21] D. Elam, *op. cit.*, p. 15.

tità[22] e porta sulla scena un riferimento diretto all'invenzione: inizialmente è uno strano ed incongruo ricordo: «there was a man in our village who liked to think of himself as an inventor» (p. 44)[23]; qundi è l'immagine dell'invenzione dello stesso Henri — nella sua riflessione, il ricordo di sirene e delle acque segnate da vite innocenti necessita un elemento che si contrapponga alla morte distesa sui campi marini:

> It was after the disaster at sea that I started to keep a diary (p. 44)[24].

Il diario è una scrittura necessaria per tenere a bada la guerra e la cultura, per attuare la trasformazione della Storia in 'storie', per raccontare i ritorni e i bui, assorbendo l' 'alibi' dell'invenzione della 'realtà': «Soldiers and women.

[22] La domanda è seguita da un lungo ricordo materno che ritornerà a p. 220 e che introduce l'immagine dell'identità: «This morning I smell the oats and I see a little boy watching his reflection in a copper pot he's polished. His father comes in and laughs and offers him his shaving mirror instead. But in the shaving mirror the boy can only see one face. In the pot he can see all the distortions of his face. He sees many possible faces and so he sees what might become». Nella seconda sezione del romanzo appare la stessa frase pronunciata da Villanelle, l'adolescente di 'The Queen of Spades': «On the lagoon this morning, with the past at my elbow, rowing beside me, I see the future glittering on the water. I catch sight of myself in the water and see in the distortions of my face what I might become» (p. 101).

[23] La storia dell'inventore, dal cuore leggero e ottimista, si lega a sua volta all'infanzia e preannuncia l'essenzialità della figura femminile - l'uomo, padre di sei bambini, vede sparire il suo ottimismo alla morte della moglie: «She had made him possible. In that sense she was his god. Like God, she was neglected» (pp. 44-46).

[24] Per rimanere nella definizione di postmoderno, il diario sarà luogo della memoria postmoderna: «while realism remembers the past as to forget it, the postmodern romance re-members the past, re-situates its temporality, in order to make the past impossible to forget. To render the past in this sense unforgettable is to point out that it is impossible fully to remember, fully to come to terms with the past. It is this sense of the past as an excess over consciousness that is shared by postmodernism and romance», D. Elam, *op. cit.*, p. 5. In *The Passion*, dopo la decisione di tener il diario, Henri afferma: «I started so that I wouldn't forget» (p. 46). Criticato dall'amico Domino, insiste: «I don't care about the fact, Domino, I care about how I fell. How I fell will change, I want to remember that» (p. 47).

> That's the world is. Any other role is temporary. Any other role is a gesture» (p. 75)[25].

Rifiutando i 'gesti' della teatralizzazione, in un'allusione «alla 'morte' e al femminile, alla fine e all'origine che ci assorbono e ci costituiscono per turbarci... un intreccio di simbolico e dell'organico... forse la stessa *pulsione*, punto di giuntura dello psichico e del biologico»[26], *The Passion* si concentra così sui ruoli del reale in quanto 'romanzo': le storie dei soldati che danno 'origine' al racconto infantile della scrittura, e l'attenzione alle donne quale l'oggetto delicato del suo svilupparsi.

Le storie dei soldati sono tante, frammentate, visioni fantastiche, miserie e determinazioni; le storie delle donne sono quelle di Joséphine, la moglie di Bonaparte (pp. 47-48/56-60), e di tutte le *vivandières* di Napoleone: «runaways, strays, younger daughters of too-large families, servant girls... and old fat dames» (p. 63). La varietà solo annunciata dei mille quadri di donne riporta in scena la passione di Cristo: «One woman I met crawling home after an officer's party said she'd lost count at thirty-nine. Christ lost consciousness at thirty-nine» (p. 64). In un ennesimo riferimento alla Holy Mother nell'incontro fatto da Henri con una donna ed il suo bambino alla vigilia del nuovo anno (p. 73), così si conclude la prima parte di *The Passion*:

> I lay awake till the seagulls began to cry. It was New Year's Day, 1805, and I was twenty (p. 76).

*L'*avvenire *del 'romanzo adolescente'*

La data e l'età di Henri concludono l'avvento della nascita dell'invenzione stessa e dell'infanzia del personaggio su immagini di donne; intorno a esse il testo può tessere la

[25] Queste due categorie possono associarsi al mondo del 'romance': «two dominant plot modes of the romance; heroic struggle and sexual intrigue». D. Elam, *op. cit.*, p. 23.

[26] J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Milano, Fetrinelli, 1990, p. 169.

propria 'crescita'. La seconda parte di *The Passion* sviluppa così un ulteriore legame con il corpo organico della scrittura nell' 'adolescenza' come suo avvenire: sullo sfondo del più profondo scenario d'acqua immaginabile, nella laguna di Venezia tra le onde della leggenda dei gondolieri, appare il primo essere femminile dai 'piedi palmati', Villanelle. Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza sposta il livello 'biologico' del romanzo verso una passione che, nelle parole di J. Kristeva, apre la letteratura alla propria 'perversione', segnando artisticamente ogni riflessione critica della scrittura contemporanea:

> Comme l'enfant, l'adolescent est une figure mythique de l'imaginarie... J'entendrai par le terme 'adolescent'... une structure psychique ouverte. Comme les 'systèmes ouverts' dont parle la biologie à propos des organismes vivants qui renouvellent leur identité dans l'interaction avec une autre, la structure adolescente s'ouvre au refoulé. Elle amorce en même temps une réorganisation psychique de l'individu grâce à un formidable assou-plissement du surmoi. L'éveil de la prégénitalité s'ensuit, ainsi qu'une tentative de son intégration dans la génitalité. Après la stabilisation œdipienne de son identité subjective, l'adolescent remet en question ses identifications, ses capacités de parole et de symbolisation. La recherche d'un nouvel objet d'amour réactive la position dépressive et les tentatives maniaques de sa résolution... Lorsque le roman moderne se remet en cause, ou met en cause les valeurs, forcément paternelles, de la société forcément adulte, l'écrivain se dit explicitement séduit par l'adolescent ou par l'adolescente[27].

Il genere romanzesco è sempre tributario, nei personaggi e nella logica delle sue azioni, all'economia 'adolescente' della scrittura; il romanziere è a sua volta sempre un perpetuo soggetto-adolescente che si rintana in questo stato immaturo, depressivo e giubilatorio, a cui si deve il piacere chiamato 'estetico'[28]. *The Passion* mostra il proprio tributo all'adolescenza nella seconda sezione intitolata 'The Queen of Spades' dove si intrecciano tutti i temi della gioia e della

[27] J. Kristeva, «Le roman adolescent», *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, pp. 203-225.

[28] *Ibid.*, p. 209.

depressione, della ricerca di una identità e dei sovvertimenti della passione adolescenziale.

Il cambiamento è gentile ma netto: l'invenzione che precedentemente si era divisa tra guerra e cultura, si rende passaggio liquido della città labirintica di Venezia circondata da acqua e con acqua al suo interno, in una fluidità dove possono far 'eco' le strutture aperte di un genere diverso dal 'romance', la 'leggenda'[29]:

> Rumour has it that the inhabitans of this city walk on water. That, more bizarre still, their feet are webbed. Not all feet, but the feet of the boatmen whose trade is hereditary.
> This is the legend. (p. 80).

«Le récit se donne à lire, il est lui-même une légende»[30]; in coincidenza con una eclisse, l'autoriflessività dell'invenzione artistica segna la nascita del personaggio principale della seconda parte di *The Passion*, identificandolo con un errore nel rituale:

> A girl...
> My feet were webbed.

[29] Vedi il riferimento alla 'storia anfibia' in L. Curti, *op. cit.*, nella sezione dedicata a 'Tra storia e finzione: tra ananas e banane'. Sia nella conoscenza di Villanelle che nelle impressioni di Henri quando vi si recherà successivamente, la descrizione di Venezia ricorda una poesia di E.A. Poe, «The City in the Sea», *The Complete Poems and Stories of E.A. Poe*, New York, A.A. Knopf, 1951, vol. 1: «Lo! Death has reared himself a throne/In a strange city lying alone/Far down within the dim West,/Where the good and the bad and the worst and the best/Have gone to their eternal rest./There shrines and palaces and towers/(Time-eaten towers that tremble not!)/Resemble nothing that is ours./Around, by lifting winds forgot,/Resignedly beneath the sky/The melancholy waters lie.../But lo, a stir is in the air!/The wave - there is a movement there!/As if the towers had thrust aside,/In slightly sinking, the dull tide -/As is their tops had feebly given/A void within the filmy Heaven./The waves have now a redder glow - /The hours are breathing faint and low - /And when, amid no earthly moans,/Down, down that town shall settle hence,/Hell, rising from a thousand thrones,/Shall do it reverence». Per il senso contemporaneo della fluidità, cfr. J. Kristeva, «Le roman adolescent», *cit.*: «Ces "structures ouvertes" se trouvent d'emblée en écho avec la fluidité ou l'inconsistance de la société médiatique» (p. 205).

[30] J. Derrida, «Invention de l'autre», cit., p. 23.

There never was a girl whose feet were webbed in the entire history of the boatmen. (pp. 83-84).

Eccesso dell'eccesso, donna e con i piedi palmati[31], Villanelle rappresenta uno spostamento rispetto al 'bambino problematico'; il testo accenna brevemente alla sua infanzia e quindi rappresenta il ritratto della sua adolescenza, a partire dai diciotto anni: «and we passed the next eighteen years in a normal family way» (p. 85).

In tale mondo adolescenziale, il tempo che era stato elemento storico e maschile si trasforma in 'spazio'. Villanelle fa infatti coincidere la sua età con la scoperta di una città 'silenziosa' e 'nascosta': «I... discovered the city within the city that is the knowledge of a few» (p. 86). Luogo abitato da ladri, ebrei, bambini orfani ed esiliati (p. 87)[32], il labirinto fa da sfondo al racconto del lavoro di Villanelle al Casinò di Venezia:

I dressed as a boy because that's what the visitors liked to see. It was part of the game, trying to decide which sex was hidden behind tight breeches and extravagant face-paste... (p. 89).

---

[31] Secondo la versione orientale della leggenda, i piedi palmati sarebbero un 'eccesso' «dal punto di vista dei suoi organi... dal punto di vista della sua costruzione naturale... un piede palmato comporta una membrana inutile»; vedi *Zhuang-zi*, Adelphi, 1982, p. 76. La donna in particolare sarebbe un 'eccesso' dell'eccesso e porterebbe nel romanzo il legame con il 'passato': «Such a concern with the past brings us to the importance of the figure of the woman; for within postmodern romance the figure of woman is what allows the work of remembering to be performed... That is to say the figure of the woman is what allows the past to be represented (via the en-gendering of romance), but she is also the figure whose very inscription reveals, through the play of gender, the impossibility of accurate and complete representation», D. Elam, *op. cit.*, p. 16. In generale, la donna rappresenta 'the incarnation of contradiction', cfr. N.K. Miller, *The Heroine's Text*, New York, Columbia U.P., 1980, p. 74.

[32] Le descrizioni della città interiore sono molteplici e spesso si popolano di bambini e donne. Segno di una discendenza di 'donne', bellissima è la storia di una vecchia donna francese dai capelli verdi, una volta ricchissima, che insistentemente pone l'incongrua domanda sull'ora del giorno e che ricorda a Villanelle che il suo stesso nome è un 'travestimento' (pp. 87-88). La donna riapparirà successivamente a pp. 188-190.

Il travestitismo della donna è artificio primo della 'differenza sessuale' che «si gioca sul versante della nudità e della perversità. La donna, per il fatto di non essere situata, di non situarsi nel suo luogo, è nuda. Gli abiti, i belletti, i gioielli sono ciò con cui cerca di darsi un involucro, degli involucri. Lei non dispone dell'involucro che è, e deve crearne di artificiali»[33]. In Villanelle, l'artificialità ed il travestitismo vengono spesso associati alla profondità, al buio e alla morte[34], quale segnali della perversità dell'adolescente all'insegna del 'desiderio':

Il desiderio occupa o designa il luogo dell'intervallo. Darne una definizione permanente equivale a sopprimerlo come desiderio. Desiderare richiede un'attrazione: la modificazione dell'intervallo, lo spostamento del soggetto o dell'oggetto nei loro rapporti di prossimità o distanza[35].

Il desiderio di Villanelle vive testualmente in 'intervalli' dalle forme varie. La più 'classica' è la 'croce': «Passion is sweeter split strand by strand. Divided and re-divided like mercury then gathered up only at the last moment» (p. 96). Quindi il 'gioco': «It's somewhere between fear and sex. Passion I suppose» (p. 90). In entrambi i casi, i due lati dell'intervallo, il *tra* indefinibile, non possono essere detti se non quale spazio vuoto dell'immaginazione che deve essere semplicemente attraversato:

A bridge is a meeting place. A neutral place. A casual place. Enemies will choose to meet on a bridge and end their quarrel in that void. One will cross to the other side. The other will not return. For lovers, a bridge is a possibility, a metaphor of their chances. And for the traffic in whispered goods, where else but a bridge in the night? (p. 93).

---

[33] L. Irigaray, *Etica*, cit., p. 15.

[34] La frase è «In the dark you are in disguise and this is the city of disguise» (p. 92 e p. 94). Essa viene ripetuta a p. 151: «chance is there in disguise. Will she wear your colours? This is the city of disguise». Il luogo si associa alla notte, nei riferimenti al 'dark' (pp. 93-94) e alla morte (p. 95), con un'enfasi sulla differenza sessuale: «il femminile come spazio... come voragine e notte; ...il maschile come tempo», L. Irigaray, *Etica*, cit., p. 13.

[35] *Ibid.*, p. 26.

La metafora del 'Ponte di Rialto' è immagine dell'attraversamento dello specchio dell'invenzione: paradossalmente[36], basta attraversarlo, una notte, per confrontarsi con la descrizione fantastica di una festa con mangia-fuochi, orsi ballerini, fuochi d'artificio, trapezi, reti, in un casinò popolato da indovine, dalla donna con le tre mammelle, dalla scimmia canterina e da giocatori del domino e dei tarocchi[37]. L'adolescente Villanelle attraversa il ponte e, all'interno del mondo incantato, inizia a muoversi come un'amante marina[38] confrontandosi con una donna mascherata che gioca e vince con la carta della Regina di Picche.

'La vedova del malefico influsso', come direbbe Genet[39],

[36] «Under the Rialto, that strange half-bridge that can be rawn up to stop one half of this city warring with the other. They'll seal it eventually and we'll be brothers and mothers. But that will be the doom of paradox. Bridges join but they also separate» (p. 101). Sul paradosso, vedi A. Jardine, *op. cit.*, p. 113: «Only paradox can move us into pure 'becoming' beyond the fixed sexual identites of intersubjectivity, of object and object». È una forma di 'neutro' alla Deleuze il quale, nelle parole dell'autrice, esemplifica «this process through the image of 'the little girl', the wonderings of Alice: the paradox is first of all that which destroys good sense as the unique sense, but afterward that which destroys good sense as the assignation of fixed identities».

[37] La scena potrebbe costituire l'affiliazione più fedele al romanzo di A. Carter.

[38] Cfr. la riscrittura 'femminile' di Nietszche da parte di L. Irigaray, in *Amante marina*, Torino, Feltrinelli, 1981. Sempre più, Villanelle appare come l'agente della scrittura di Henri; ripete spessissimo frasi pronunciate o scritte dal giovane cuoco (pp. 54-5) e sembra riportare in scena l'assenza funzionale dello scrittore - vedi S. Carotenuto, «*Wide Sargasso Sea* di J. Rhys: l'a-topia di un'interrogazione», in *Intrecci e Contaminazioni*, Padova, Supernova, 1993. In tutti i casi, Villanelle potrebbe star rappresentando l'alter ego di Henri, inscenando la distanza che è al cuore del problema della 'presenza': «the *ego* is marked, without being able to have the originary and presentative experience of it, by the non-*ego* and especially by the *alter ego*. The *alter ego* cannot present itself, cannot become an originary presence for the *ego*... The *alter ego* can never be given 'in person', it resists in principle the principles of phenomenology - namely, the intuitive given of originary presence», J. Derrida, «Eating well», *cit.*, p. 102. Più 'semplicemente', nella definizione di 'adolescente', ella può rappresentare il Narciso di *The Passion*, l'eco al femminile di Henri.

[39] J. Genet, *Nostra signora dei fiori. Miracolo della rosa*, Milano, Mondadori, 1980, p. 29.

silenziosa, dopo un leggero tocco sul viso, scompare. Il cuore di Villanelle, organo fino al momento fidato, le si schiaccia nel petto; gli occhi imploranti si muovono alla ricerca di una traccia - forse un orecchino lasciato al casino per lei come segno di un doppio nella differenza?

Dopo una passeggiata sul mare, le membra stanche dell'adolescente si rilassano. Eppure il suo pensiero segna, come direbbe Kristeva, l'inizio dei dubbi sulle proprie 'identificazioni': «I catch sight of myself in the water and see in the distortions of my face what I might become» (p. 101)[40]. Nel dubbio, è l'inizio del 'destino' della passione:

> How could anything so passing be so pervasive? But Christ said, 'Follow me', and it was done (p. 105).

Villanelle sente i muscoli diventarle rigidi, perde peso, la sua mente si svuota e il suo corpo ha freddo, beve champagne offertole da un orrido commerciante di carni che la vuole in moglie, si rintana nei luoghi sicuri delle chiese[41]. Il tempo lento e strascicato si prolunga fino ad una notte in cui, nella Venezia avvolta dal catarro e dalla nebbia, annunciata

[40] L'immagine è molto simile al ricordo già espresso da Henri. Vedi nota 22.

[41] Interessante è il riferimento all'estasi religiosa: «If I were a little different I might turn passion into something holy and then I would sleep again. And then my extasy would be my extasy but I would not be afraid» (p. 103). Il senso dell'estasi a metà tra passione religiosa e 'genere' viene analizzato da J. Kristeva, *Sole Nero*, cit.: «Al posto della morte e per non morire della morte dell'altro, io produco — o almeno ammiro — un artificio, un ideale, un 'aldilà' che la mia psiche produce per porsi fuori di sè, *exstasis*. Che bello poter sostituire tutti i valori psichici deperibili» p. 88. Il meccanismo è importante soprattutto per i suoi effetti: «La dinamica della sublimazione, mobilizzando i processi primari e l'idealizzazione, tesse intorno al vuoto depressivo e con esso un *iper-segno*. È l'*allegoria* come magnificazione di ciò che *non è più* ma che riprende per me una significazione superiore perché sono capace di rifare il niente, in meglio e in un'armonia inalterabile, qui e ora e per l'eternità, in vista di un terzo». In *The Passion*, la 'sublimazione' verrà realizzata in seguito.

da un cameriere del Caffe Florian che porta la copia dell'orecchino dorato, la Regina di Picche riappare.

Nella croce della passione e nel 'gioco' per il rischio[42], il primo incontro tra Villanelle, travestita da uomo, e la donna misteriosa viene suggellato dall'intensità di un bacio come 'passaggio' verso una totale 'ridefinizione' di ogni senso: «...all things pass through it [the mouth] and are redefined» (p. 111)[43]. Al bacio si associa la messa in dubbio di ogni capacità di 'linguaggio' e di 'simbolizzazione':

> ...for us who travel along the blood vessels, who come to the cities of the interior by chance, there is no preparation. We who were fluent find life is a foreign language. Somewhere between the swamp and the mountain. Somewhere between fear and sex. Somewhere between God and the devil passion is and the way there is sudden and the way back is worse (p. 112).

Nell'immenso sconcerto dell'innamoramento e sperando di fuggire dal luogo del suo destino, l'adolescente Villanelle si allontana dalla scena aprendo le lune dei suoi piedi palmati, pallidi, opachi, inusati:

> Could I walk in that water?
> Could I?...
> Could a woman love a woman for more than a night?

[42] La prima volta che si legge del gioco e del rischio coincide con la notte dell'estremo ripensamento sulla morte dei soldati: «On the flagstones, still visible under a coating of ice, some child has scrawled a game of noughts and crosses in red tailor's chalk. You play, you win, you play, you lose. You play. It's the playing that's irresistible. Dicing from one year to the next with the things you love, what you risk reveals with you value. I sat down and scratching in the ice drew my own square of innocent noughts and angry crosses. Perhaps the Devil would partner me. Perhaps the Queen of Heaven. Napoleon, Joséphine. Does it matter whom you lose to, if you lose?» (p. 72). La frase viene ripresa da Villanelle a 'incorniciare' la sua passione (p. 108, p. 120) e, successivamente, nella versione «what you risk reveals with you value», nel racconto di un uomo che gioca e perde la 'vita' (pp. 147-154)

[43] Si potrebbe rintracciare qui un senso di 'assimilazione' a capo di un 'appetito' molto diverso da quello che il romanzo ha tracciato al suo inizio.

> I stepped out and in the morning they say a beggar was running round the Rialto talking about a young man who'd walked across the canal like it was solid (p. 114).

Il destino implacabile riporta Villanelle nella casa della Regina di Picche, con la giustificazione di poterle confessare la sua vera identità femminile. Inizia così il loro amore impossibile ed innocente, fatto di messagi spediti tramite bambini veneziani, di incontri segreti e di separazioni[44]. Separazioni, dolore e disperazione; come Psiche che perde l'amato per aver voluto vedere malgrado l'interdetto, una notte, Villanelle si arrampica alla finestra dell'amata per guardarla intenta ad osservare il palmo delle sue mani, interrotta dal marito che entra nella stanza. È lo spazio di una visione della realtà che allontana Villanelle: «they did not live in the fiery furnace she and I inhabited, but they had a calm and a way that put a knife to my heart» (124)[45].

Al grido degli antenati e al suono dell'organo di San Marco, è di nuovo la vigilia dell'anno nuovo:

> In between freezing and melting. In between love and despair. In between fear and sex, passion is. My oars lie flat on the water. It is New Year's Day, 1805 (p. 125).

[44] In una di tali separazioni, riappare l'estremo 'egoismo' dell'adolescente: «I think about myself, I get up when I like, instead of at the crack of dawn to watch her open the shutters». L'animo di Villanelle si tesse così nei paradossi tra certezza, fedeltà, compassione e 'gioco': «Gambling is not a vice, it is an expression of our humanness. We gamble. Some do it at the gaming table, some do not. You play, you win, you play, you lose. You play» (p. 120).

[45] L'esperienza viene legata, in seguito, ancora ad un'immagine infantile: «The silent space full of starving children. She loved her husband» (p. 158).

*L'*avventura *della intersoggettività, o «this was the face I had become»*

> If you felt for every man you murdered, every life you broke in two, every slow and painful harvest you destoyed, every child whose future you stole, madness would throw her nose around your neck and lead you into the dark woods where the rivers are polluted and the birds are silent.
>
> (J. Winterson, *The Passion*)

> ...ognuno è l'altro e nessuno è se stesso. L' 'essi' che fornisce la risposta alla domanda sul 'chi' del *Desain* quotidiano è il 'nessuno' a cui ogni *Desain* si è arreso nell'esserci.
>
> (M. Heidegger, *Essere e Tempo*)

Villanelle fugge da Venezia e dall'amata la notte della sua nascita narrativa, il primo giorno del 1805. L'indicazione è importante in quanto conclude la seconda parte del romanzo riproducendo la data che ha già chiuso la prima. Su tale limite, il tempo segna l'incontro del narratore Henri con l'adolescente del suo immaginario, realizzando una pausa in cui è possibile effettivamente attraversare lo specchio dell'invenzione, tendendo ad un'unità del romanzo tramite il bambino-adolescente quale 'effetto' di soggettività[46] e situando la storia «at the symbolic intersections of the Oedipus complex and language... at the crossroad of the Greek (Same and Other) and the Jew (Infinitely Other)»[47].

La sezione di *The Passion* dal titolo 'The Zero Winter' si apre di fatto sul legame tra lo Stesso e l' 'Altro': «The one who is not on your side» (p. 129). Henri si riferisce alla pluralità dei popoli 'nemici' che incontra sul cammino a fianco di Napoleone: austriaci, prussiani, italiani, spagnoli, egiziani,

[46] Cfr. J. Derrida, *Positions*, Chicago, U.C.P., 1981.

[47] A. Jardine, *op. cit.*, pp. 106-110. Il confronto tra Stesso e Altro avverrà in questa sezione del romanzo; nella prossima apparirà l' 'Infinitamente Altro'.

inglesi, polacchi. Soprattutto russi che egli sente vicini per un comune desiderio di paternità[48] e i cui corpi abbandonati sulle lande devastate dagli incendi vorrebbe vedere coperti dalla neve:

> I prayed for the snow to fall and bury them for ever. When the snow falls you can almost believe the world is clean again.
>
> Is every snowflake different? No one knows (p. 133)[49].

L'intero universo del romanzo prende le forme della domanda sulla 'differenza' e provoca conseguenze specifiche per la consapevolezza narrativa del romanzo. Nell'immagine dell'orrore dell'esperienza vissuta, l'interrogativo rende il 'genere' conscio della propria realtà fittizia, mostrando ad esempio l'incongruenza dell' 'epica':

> And the heaviest lie? That we could go home and pick up where we had left off. That our hearts would be waiting behind the door with the dog. No all men are fortunate as Ulysses (p. 136)[50].

[48] «They called the Czar 'The little father'... in their simplicity I saw a mirror of my own longing and understood for the first time my own need for a little father that had led me this far» (p. 132). La scrittura è in genere strettamente legata all'assenza del Padre; cfr. J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Èd. du Seuil, 1972: «La spécificité de l'écriture se rapporterait donc à l'absence du père», p. 86. In *The Passion*, la passione di Henri per Bonaparte è ascritta al padre putativo: «my mentor, the priest who had supported the revolution... the priest carried a drawing of Bonaparte next to his drawing of the Blessed vergin and I grew up with both» (p. 25). Questo personaggio confonde la figura di Bonaparte con quella di Cristo, nella versione della Bibbia: «Christ said he came not to bring peace but a sword, Henri, remember that» (p. 26) [L'immagine ricorda K. Gibran, *Le tempeste*, Milano, Feltrinelli, 1991, nel brevissimo racconto 'La sera di festa': «Sono la rivoluzione che agita le nazioni. Sono la tempesta che abbatte gli idoli di tutti i tempi. Sono colui che è venuto sulla terra per cercare la spada, non la pace» (p. 57)]. Villanelle, dal canto suo, non ha mai conosciuto il padre: «I never knew him because I wasn't born when he disappeared», p. 82; il padre putativo è 'a prosperous baker' (p. 83).

[49] L'immagine della neve dà inizio alla prima sezione e la conclude a p. 71: «they say that every snowflake is different. If that were true, how could the world go on? How could we ever get up off our knees? How could we ever recover from the wonder of it?».

[50] Vedi i riferimenti al 'viaggio' alle note 2 e 7.

Nel viaggio senza ritorno nell'inimmaginabile inverno russo[51], l'interrogativo prende atto dell' 'etica' stessa quale forma estrema di auto-cannibalismo: «The body clings to life at any cost. It even eats itself. When there is no food it turns cannibal and devours its fat, then its muscle then its bones» (p. 134). Tra incongruenza dell'epica e vertigine dell'etica, la notte in cui Henri è costretto a servire a Napoleone «a scrawny chicken surrounded by parsley the cook cherished in a dead man's helmet» (p. 137), nasce in lui l'ossessione dell'odio ed il desiderio di liberazione da ogni autorità paterna e soggettiva: «I am going to desert» (p. 139).

La decisione si realizza sotto l'egida dell'alterità per eccellenza, la 'scrittura': «The Mystic Pad, the psyche, society, the world»[52]; Henri si reca dall'amico Domino per portarlo con sé ma l'uomo ferito non può parlare e 'scrive' sulla neve parole di assenso al progetto di fuga dell'amico. I segni si legano al dono di un talismano quale effetto della topografia della scrittura stessa:

> ...he wrote in the snow that had drifted still soft under the tent.
> CRAZY...
> He wrote, WHY?...
> He wrote, FUTURE. And then he put a line through it...
> He wrote, YOU GO.
> ...He snatched an icicle from the blackened canvas and handed it to me. It was beautiful. Formed from the cold and glittering in the centre. I looked again. There was something inside it, running through the middle from top to bottom. It was a piece of thin gold ... An ordinary miracle (pp. 141-143).

[51] Il numero 'zero' è l'invenzione di questa sezione che si ricollega alla neve e ai numeri: «Snow... when it falls and you catch those pieces of nothing in your hands, it seems so unlikely that they could hurt anyone. Seems so unlikely that simple multiplications can make such a difference. Perhaps not. Even Bonaparte was beginning to learn that numbers count. In this vast country there are miles and men and snowflakes beyond any resource» (p. 165). Il riferimento immette nel testo l'inimmaginabile, come direbbe il poeta: «si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de éros: signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque» (S. Mallarmé, *Pléiades*, Paris, Gallimard, 1945, p. 398).

[52] J. Derrida, *Writing and Difference*, London, Routledge, 1978, p. 227.

Composta sempre di 'due testi, due mani, due visioni, due modi di ascoltare. Insieme simultaneamente e separatamente'[53], la scrittura compie immediatamente il proprio 'miracolo' — Henri torna al campo ed incontra una *vivandière* che gli rivolge parole 'divinatorie':

> She said the Russians could hide under the snowflakes. Then she said, 'They are all different'.
> 'What?'
> 'Snowflakes. Think of that'.
> I did think of that and I fell in love with her.
> ...Love. In the middle of a zero winter (p. 144).

La donna è Villanelle, misteriosamente riapparsa a fornire risposta alla domanda di Henri tramite la voce dell'alterità stessa nella 'differenza'. Questa voce ripete il racconto della propria vita, lo arricchisce di dettagli, lo colora di suspense, lo determina con pause, «ripiega il testo su se stesso, e indica in ogni momento il luogo, la condizione, il lavoro, il ritmo»[54]: Villanelle narra della sua passione con l'amata nel dono di sole nove notti passate insieme, della perdita del proprio cuore, del suo matrimonio disperato con un uomo dalle 'mani grasse', dei viaggi in fuga da se stessa, della sua vendita da parte del marito al generale Murat (154-163).

Il racconto è importante perché traduce l'invenzione in 'avventura': contro il biancore della neve che è la pagina della scrittura stessa e tramite segni silenziosi e potenti incisi nel cuore di Henri innamoratosi della giovane donna, inizia il loro viaggio comune descritto come un'opera di vera 'traduzione' in terre straniere e scandito dai continui altri racconti: «Stories were all we had» (p. 177).

Tramite le storie della loro prima notte d'amore, della morte dell'amico Patrick in fuga con loro e della crescente

[53] Cfr. J. Derrida, *Margins of Philosophy*, Brighton, The Harvester Press, 1986, p. 65.

[54] J. Derrida, «Introduzione», in S. Mallarmé, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1991, p. XIV.

passione di Henri per Villanelle, il viaggio progredisce dai bordi della Polonia e porta i due personaggi in Austria, quindi a Venezia. Sempre più città dei labirinti — «...a figure of eight working back on itself» (p. 188) — e centro di un mondo assente ed interiore senza schemi o tramature previste e formali — «The cities of the interior do not lie on any map» (p. 188) —, Venezia diventa spazio dell'analisi vera di *The Passion*:[55] nella fascinazione sconosciuta della città folle, Henri si perde e dopo cingue giorni di confuso vagabondaggio ritrova Villanelle. La donna gli pone allora la sua straordinaria richiesta: che le recuperi il cuore chiuso nella stanza dell'amata in cambio del talismano che l'uomo crede di avere perduto.

Folle d'amore, Henri accetta il patto[56] e, in una notte di luna piena portato da una gondola funeraria, entra nelle labirintiche stanze di un palazzo veneziano, rappresentazione intensa di un intero 'universo fantastico'[57]. Avanza fino al battito proveniente da una ampolla dove il cuore è rinchiuso, afferra la piccola cripta e ritorna da Villanelle per porgerle il cuore:

> 'In that house, you will find my heart. You must break in, Henri, and get it back for me'.
>
> Was she mad? We had been talking figuratively. Her heart was in her body like mine. I tried to explain this to her, but she took my hand and put it against her chest.
>
> 'Fell for yourself'.
>
> ...I could hear nothing... It was fantastic...

[55] «...analysis produces always more and something other than an analysis. It transforms; it translates a transformation already in progress. Translation is transformative», J. Derrida, «Eating well», cit. p. 109.

[56] Henri chiede una sola cosa in cambio: che Villanelle mostri i piedi risolvendo il mistero che incuriosisce l'uomo «why had she never taken her boots off? Not even while we stayed with the peasants in Russia? Not even in bed?» (p. 180).

[57] Appare una bestia impagliata, la stanza dell' 'harpsichord', quindici finestre di 'stained glass', due bare, una immensa biblioteca, una enorme mappa del mondo «with whales in the seas and terrible monsters chewing the lands», un arazzo non finito di Villanelle, lo studio, un tavolo da biliardo, quindi un 'closet' dove Henri troverà l'ampolla contenente il cuore (pp. 196-199).

> 'When you bring me my heart, I'll give you your miracle' (pp. 191-193)
>
> ...
>
> There was quiet. She touched my back and when I turned round took my hand again and placed it on her breast.
>
> Her heart was beating.
>
> *Not possible.*
>
> I tell you the heart was beating (p. 200).

La scena è straordinaria e presenta mille legami passionali. Dal vuoto dell'abisso della perdita del suo cuore, Villanelle interroga il reale del suo corpo e trova un inconscio 'fantastico'[58] il cui mistero incarnato parla di 'psicosi' e di 'reificazione':

> ... il segno non viene vissuto come arbitrario ma assume un'importanza reale... ci troviamo così di fronte all' 'onnipotenza del pensiero' che, per costituirsi, invalida tanto l'arbitrario dei segni quanto l'autonomia della realtà, ponendoli sotto il dominio di fantasmi che esprimono desideri o timori infantili. La nevrosi ossessiva, ma anche, seppure in modo diverso, le psicosi, hanno come tratto caratteristico quello di 'reificare i segni'[59].

La reificazione dell'immagine del 'cuore sottratto' diventa la metafora realizzata capace di sprigionare tutta l'energia della parola 'cuore' iscrivendola nella realtà allucinata dell'unità tra vocabolo e cosa. Nel meccanismo chiuso che rinvia «al proprio gioco soltanto, e non uscendo veramente verso qualcos'altro. La cosa è *compresa*, come *effetto di cosa*»[60], la comprensione dell'energia trova il suo effetto a metà tra *Erlebnis* di benjaminiana memoria, il senso freudiano di *unheimlich*[61], e la *catachresis*: «...sometimes metaphor, sometimes metonymy, the only name for that which is unnamable - God - or perhaps Woman»[62]. Ciò che

[58] J. Lacan, 'Ronds de Foicelle', in *Le Séminaire - Livre XX: Encore*, Paris, Ed. du Seuil, 75, p. 118, cit. in A. Jardine, *op. cit.*, «The real...is the mystery of the speaking body; it's the mystery of the unconscious».

[59] J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, cit., p. 169. La psicoanalista commenta il 'Perturbante' di Freud.

[60] J. Derrida, «Introduzione», cit., p. XVIII.

[61] S. Freud, *Il Perturbante*, *Opere*, Torino, Boringhieri: «Il simbolo cessa di essere simbolo e assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato», p. 73.

[62] A. Jardine, *op. cit.*, p. 40.

è categorialmente non rappresentabile, non umano, al limite del conosciuto, il vuoto, il grido, il punto zero di morte, la prossimità della 'jouissance', sono tutti elementi che riportano in scena la quiddità delle cose nell'unione tra *tekhné* e *physis* e identificano l' 'allegoria' quale 'dinamica immaginaria':

> ...la semplice figura dell'allegoria è forse una fissazione regionale, nel tempo e nello spazio, di una dinamica più vasta: la dinamica immaginaria stessa... noi percepiamo l'esperienza immaginaria non come simbolismo teologico o come un impegno laico ma come un infiammarsi del senso morto attraverso un sovrappiù di senso in cui il soggetto parlante scopre di colpo il riparo di un ideale, ma soprattutto l'opportunità di rigiocarlo nell'illusione e nella delusione... La capacità immaginaria dell'uomo occidentale che si compie nel cristianesimo è la capacità di trasferire senso nel luogo stesso in cui si è perduto nella morte e/o nel non senso. Sopravvivenza dell'idealizzazione: l'immaginario è un miracolo, ma è contemporaneamente la sua polverizzazione: un'autoillusione, null'altro che sogno e parole, parole, parole... Esso afferma l'onnipotenza della soggettività provvisoria, quella che sa dire sino alla morte[63].

Nel miracolo realizzato, nella dinamica immaginaria resasi reale, nel punto massimo della passione, il ri-tratto[64] del recupero del cuore passa all'Altro, ad Henri, creando in lui la 'soggettività provvisoria' segnata nel romanzo quale momento storico in cui le distorsioni cadono e si erge la 'maturità':

> I thought of my village and the bonfire we hold at the end of winter... celebrating the life to come. Eight soldier years had gone into the canal with

[63] J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 91.

[64] Vedi J. Derrida, «Le retrait de la métaphore», *Psyché*, cit.: «Le retrait n'est ni une chose, ni un étant, ni un sens. Il se *retire* et de l'être de l'étant comme tel et du language, sans être ni être dit ailleurs; il *entâme* la différence ontologique elle-même. Il *se* retire mais l'ipséité du *se* par laquelle il se rapporterait à lui-même d'un trait ne le précède pas et suppose déjà un trait supplémentaire pour se tracer, signer, retirer, retracer à son tour. *Retraits* s'écrit donc au pluriel, il est singulièrement pluriel en lui-même, se divise et rassemble dans le retrait du retrait. C'est ce que j'ai tenté ailleurs de nommer aussi *pas*. Il y a ici du chemin, encore, de ce qui y passe, le passe, s'y passe, ou pas», pp. 92-93. Vedi note 2, 7 e 50.

> the beard that didn't suit me. Eight years of Bonaparte. I saw my reflection in the window; this was the face I had become (p. 207).

La maturità della soggettività provvisoria a seguito dell'allegoria realizzata concretizza il tratto e l'incisione, rifondando i 'legami' di *The Passion*. Ad esempio, l' 'appetito': il cinico marito di Villanelle, in realtà il cuoco napoleonico già incontrato dal giovane tamburino, riappare per rivendicare dei diritti sulla donna. Henri è presente alla scena e osserva: «His mouth is the clearest image I have. A pale pink mouth, a cavern of flesh and his tongue, just visible like a worm from its hole» (p. 211). La reazione è immediata; al grido di Villanelle «Soft side, Henri, like sea urchins» (p. 212), grido capace di riannodare i legami con l'infanzia del personaggio, il giovane intellettuale decreta la fine del cuoco, strappandogli il cuore dal petto in una incisione a forma di triangolo.

Nella trinità non più teologica rappresentata dall'atto di Henri, dall'apertura della sua incisione e in un nuovo legame col 'genere', l'uomo cura subito dopo le lacrime di Villanelle con la 'fiaba' della principessa di perle:

> I took her in my arms dropping the heart between us and told her a story about a Princess whose tears turned to jewels (p. 213)[65].

La fiaba che parla di trasformazione dispiega l' 'infanzia' e l' 'adolescenza' in atto — l'immagine di Villanelle che, rassenerata, spinge con i piedi palmati la gondola sull'acqua della laguna, osservata da Henri il quale sogna di essere trasportato a 'casa':

[65] «There is a story about an exiled Princess whose tears turned to jewels as she walked. A magpie followed her and picked up all the jewels and dropped them on the windowsill of a thoughful Prince. This Prince scoured the land until he found the Princess and they lived happilly ever after. The magpie was made a royal bird and given an oak forest to live in and the princess had her tears made into a great necklace, not to wear, but to look at whenever she felt unhappy. When she looked at the necklace, she knew that she was not» (p. 139). La scelta del romanzo della fiaba echeggia, nel legame con la soggettività, la frase: «The subject is a fable...», J. Derrida, «Eating well», cit., p. 102.

I was in the red forest and she was leading me home (p. 214)[66].

L'economia libidinale e il divenire *dell'ammirazione*

Con cuore folle hai lasciato la patria,
oltrepassato le duplici rocce
dello stretto di mare.
Ti ritrovi in terra straniera,
hai perso il tuo uomo, il tuo letto,
e ora, esule infelice, vieni scacciata
con ignominia da questo paese.
...Non hai più dimora paterna, Medea,
un porto che ti ripari, naufraga, dagli affanni...
(Euripide, *Medea*)

Il neutro. Sto parlando dell'elemento vitale che tiene unite le cose... Io stavo vivendo della tessitura di cui sono fatte le cose. Ed era un inferno... la tortura di una gioia.
(C. Lispector, *La passione di G.H.*)

La terza sezione di *The Passion* si conclude con la parola 'casa'. Il tentativo di comprendere il senso di tale riferimento alla 'dimora' avviene nello spazio delimitato e circoscritto di una roccia che dà il titolo all'ultima parte del romanzo, 'The Rock'. «Luogo dell'imene e figura del sepolcro»[67], l'escrescenza d'acqua di S. Servelo è la prigione dei pazzi dove viene rinchiuso Henri e intorno a cui ruota, come lo spazio della 'neutralità dell'abisso'[68], la fine del testo sulla comprensione dell' 'Infinitamente Altro'.

[66] È questa una immagine che ricorda la passeggiata di Cristo sull'acqua, già introdotta precedentemente: «Villanelle, who loved to tell stories, wore for their wildest dreams. She even said that the boatmen had webbed feet, and while Patrick and I could hardly swallow our laughter, the Poles grew wide-eyed and one even risked excommunication by suggesting that perhaps Christ had been able to walk on the water thanks to the same accident at birth» p. 172.

[67] J. Derrida, «Introduzione», *cit.*, p. XVII.

[68] M. Blanchot cit. in A. Jardine, *op. cit.*, p. 25. Il 'neutro' designa la strana alterità della scrittura: «difference is not diversity inscribed in the

In un 'anticlimax' (p. 218) come lo chiama il testo, si esprimono inizialmente le voci più generali dei 'morti', metonimia dell'altro in noi: «The dead are talking all the time» (p. 217). Inanzitutto è Bonaparte il quale appare a Henri in continue allucinazioni: «his hands still greasy from his last dinner» (p. 219). Anche la madre visita la solitudine dell'uomo, incarcerato e oramai quasi impazzito, tramite un ricordo caro:

I can smell porridge cooking, thick and black. I like those days because it means mother is here. (p. 220)

Tra l'antica violenza dell'appetito dell'imperatore e l'immagine del diverso nutrimento della madre, l'invenzione della scrittura fa una scelta di 'genealogia' materna e ricorda che: «La discesa alle madri non ci conduce a una inconcussa autenticità, ma già sempre a una forma, una strofa, a un ritornello, a una sintassi»[69]. Il testo così avanza nel racconto del tempo lasciato a Henri e Villanelle, uno nel 'limite' dell'altro: «Pleasure and danger. Pleasure on the edge of danger is sweet» (p. 224), e poi fa seguire la descrizione dell'ultimo incontro di amore tra i due personaggi, segnato dall'ombra della statua di Cesare[70] e definitivamente sancito nella 'differenza':

We lay flat on the floor for a while and I said, 'See? Now you understand why I love to be still and look at the sky'

'I'm only still when I'm unhappy. I don't dare move because moving will hasten another day. I imagine that if I'm absolutely still what I dread won't happen...'

We didn't make love that night. Our bodies were too heavy (p. 230).

I due personaggi vengono separati per sempre; la legge

general but the repetition and displacement of the Same, that is, that which separates from while resembling itself, without resemblance implying the presence of an original to which its copy would refer». Per Barthes, questa è una 'oscillazione amorale'. *Ibid.*, p. 30.

[69] J. Derrida, «Après-coup», in S. Mallarmé, *Poesie*, cit., p. 226.

[70] C'è un riferimento alla 'statua' già a p. 67 nel racconto di Patrick sulla statua della vergine madre che si 'muove' quando le donne entrano nella chiesa, ed è 'like the rock it's made of' quando entrano gli uomini.

crudele di un avvocato senza cuore imprigiona Henri e lascia Villanelle al suo destino. La 'separazione' è un momento importante per *The Passion* perché nel suo spazio vuoto la differenza sessuale si traduce in 'economia libidinale':

> ...libidinal economy... the way we manage our own existence, accept poverty, misery... the way we trasform into poverty, misery, or wealth, the way in which we acquire goods. ... all the movements of our different ways of having or of acquiring. When I qualify this libidinal economy by masculine or femminine, I do it with ten thousand precautions, because the words I use are deceptive. They are easy to use: they are facile, current words. We should do without them, but we still use them. A feminine economy does not refer to women, but perhaps to a trait that comes back to women more often, that of the possibility of accepting what is socially intolerable, for example, general equivalence. We do not accept it: nobody accepts it, in fact. One has to do an extraordinary kind of labor — except in a case of congenital sanctity — to tolerate love of ugliness from equal to equal. We are quite selective, through high or low. But ... a capacity not to have... is most difficult and hard to tolerate[71].

La capacità di tollerare la propria 'povertà' assorbe le differenze di genere dei due personaggi, concludendo l'esperienza di *The Passion*.

Villanelle riappare da sola e racconta di aver comprato una casa di fronte alla Dama di Picche per poterla incontrare di nuovo. Divisa tra sé e la possibilità di una vita parallela — «The parallel life. The point at which my selves broke away» (pp. 235-6) —, la giovane donna decide infine di rifiutare la passione passata: «If I give it to passion, my real life, the most solid, the best known, will disappear and I will feed on shadows again like those sad spirits whom Orpheus fled» (p. 239). Differentemente dagli 'spiriti tristi', ella si dona all'amore fraterno verso Henri tramite la nascita della loro figlia, una bambina dai capelli rossi come i suoi ma con i piedi umani come quelli di Henri, e tramite i continui e fallimentari tentativi di farlo fuggire dalla prigione.

Nella separazione, nella differenza e nel *dis-placement*, l'economia libidinale di Villanelle riesce in questo modo pur

[71] H. Cixous, *Reading with Clarice Lispector*, Brighton, The Harvester Press, 1990, pp. 156.

sempre ad affermare il suo 'si' trionfante alla vita, alla passione e al gioco per eccellenza:

> In the soft darkness that hides the future from the over-curious, I content myself with this; that where I will be will not be where I am. The cities of the interior are vast, do not lie on any map.
>
> And the valuable, fabulous thing? Now that I have it back? Now that I have been given a reprieve such as only the stories offer?
>
> Will I gamble it again?
>
> Yes (p. 247).

Appare adesso colui il quale non può più essere «the 'opener of truth' but must find a way to become the opening for it... (he) turns to the poets to find that 'way'»[72]: il soggetto provvisorio Henri. Nella maturità, egli ha scoperto di poter vivere nel *self-estrangement* di un'opera che lo costringe a perdere tutto per costruire una propria natura, liberato da ogni desiderio di riformare l'Io e diventato spazio vuoto e poetico di un cambiamento. Rinchiuso volontariamente sulla roccia e circondato dai suoi poveri possedimenti — «the Madonna, my notebooks, this story, my lamp and wicks, my pens and my talisman» (p. 249) —, l'uomo scrive:

> I am in love with her; not a fantasy or a myth or a creature of my own making. Her. A person who is not me. I invented Bonaparte as much as he invented himself. My passion for her, even though she could never return it, showed me the difference between inventing a lover and falling in love.
>
> The one is about you, the other about someone else (pp. 258-9).

La scrittura dedica il presente ed il futuro di Henri all' 'alterità infinita' della propria passione. Il romanzo fa un ultimo riferimento al 'genere', nella 'leggenda' del Santo Graal che sancisce un assoluto desiderio di ricerca: «It was Perceval, the gentle knight, who came to a ruined chapel and found what the others had overlooked, simply by sitting still.» (p. 252)[73]. La stasi viene ravvivata dalla creazione di

[72] A. Jardine, *op. cit.*, p. 100.

[73] Nell'esperienza del 'lutto' esiste sempre l'esperienza della libertà, una apertura che resiste alla soggettivazione; vedi J-L. Nancy, *L'expérience de la liberté*, Paris, Galilée, 1988.

un paradiso perduto e ritrovato nella descrizione di un giardino dedicato alla madre, a Patrick, a Domino e a se stesso (pp. 254). In questo luogo incantato e libero, il soggetto perde ogni forma di onnipotenza — ad esempio si prende cura di un uccello senza nome: «I won't give it a name. I'm not Adam» (p. 256) — e acquisisce il senso della 'tessitura' e del 'tempo': «...getting a sense of surface, of texture... There is time here to love slowly» (pp. 256-257).

Trama e ritmo dell'amore; lentamente è di nuovo la vigilia del nuovo anno (p. 260). All'insegna della festività e nel dono del ricordo che ritorna dal passato, deformato e disconnesso da e attraverso l'inconscio nelle finzioni della vita, il personaggio rivede per un'ultima volta Villanelle. Apparsa da una barca sulla laguna, illuminata dai fuochi d'artificio e così vicina da poterla toccare, l'immagine provoca il commento di Henri che cerca una stabilità nel dolore e allo stesso tempo la ricostruzione dell'abisso senza fondo:

> Once more, what difference could it make to be near her again? Only this. That If I start to cry I will never stop.
>
> I re-read my notebook today and I found:
>
> I say I'm in love with her, what does that mean? It means I review my future and my past in the light of this feeling. It is as though I wrote in a foreign language that I am suddenly able to read. Wordlessly she explains me to myself; like genius she is ignorant of what she does.
>
> I go on writing so that I will always have something to read (p. 261)[74].

La scena chiude il romanzo sull'immagine dell'incontro tra 'scrittura' e 'lettura' come ad eco della frase «...His reader and 'writer' merge. His reader can only listen to language; his writer can only relinquish his own self-reading to unite with the reader within and through the impersonal

[74] La citazione indica una conclusione della prospettiva sul 'soggetto' che ricorda la frase di Derrida: «... define the subject rather as the finite experience of nonidentity to self, as the underivable interpellation inasmuch as it comes from the other, from the trace of the other, with all the paradoxes or the aporia of being-before-the-law», J. Derrida, «Eating well», cit., pp. 103-104.

consciousness of language... the nonsubject unites with a nonobject (often called l'absent, an 'absent female')»[75]. L' 'unione' è poetica; introdotta dagli adorniani 'fuochi d'artificio' della letteratura, l'assente 'donna' si incastona nelle forme di una *gynesis*, un effetto femminile che brilla di rose trionfanti e domanda l'impossibile:

> A bright ribbon, a talisman for the New Year. I will have red roses next year. A forest of red roses.
>
> On this rock? In this climate? (p. 260)
>
> I'm telling you stories. Trust me[76].

Tramite l' ultimo invito ai lettori, l' 'effetto' scritto di *The Passion* assimila la prima vera passione: la 'meraviglia'[77]. Da sempre essa deve aver sedotto J. Winterson; in

[75] Vedi M. Blanchot cit. in A. Jardine, *op. cit.*, pp. 110-111.

[76] Le rose hanno il colore della passione, del fuoco, come già a p. 52: «we stayed up late... sitting till the fire was the colour of fading roses». Vedi il bellissimo racconto di C. Lispector, *Legami Familiari*, Milano, Feltrinelli, 1986, e il commento attibuito da H. Cixous, *op. cit.*: «Every reader is struck by the story of the flowers... The rule of the text consists of a release, of a setting in motion, of an insistence until, and I stay in metaphors, one arrives at the acme, at the incandescence of something that is orgiastic, but in the feminine mode, at something that goes over to the limit. Then, one can say no and everything starts up again. One needs to see the system of the starting up again (*relance*)», p. 18 (in *The Passion* il sistema del 'rilancio' è già implicito nel 'gioco di carte', così centrale al romanzo). Nel romanzo, l'impossibile determinazione a far nascere rose rosse sulla roccia e nel clima impietoso della prigione sembra rilanciare il discorso dell'invenzione: «L'espérience de l'autre comme invention de l'impossible, en d'autres termes comme la seule invention possible», J. Derrida, «Invention de l'autre», cit., p. 27. Il testo non vuole in ogni caso chiudersi su una affermazione ma su un invito, nella ripetizione liberatoria. La frase 'I'm telling you stories. Trust me' è stata pronunciata a p. 66 da Patrick, 'the de-frocked priest with the eagle eye' (p. 24; p. 34), utilizzato da Napoleone come vedetta e straordinario narratore di storie magiche (pp. 34-37) per rassicurare il compagno Henri. La frase è già apparsa a p. 7 e p. 21; quindi a p. 114 per una volta sola nella seconda sezione e mai nella terza parte. Essa diventa dialogica nella quarta parte, a suggellare l'incontro amoroso di Henri e Villanelle: «'if you are telling the truth...' 'Trust me'» (p. 227).

[77] La 'meraviglia' o 'ammirazione' è la 'prima passione', come trattato da Cartesio, *Le passioni dell'anima*, Torino, Utet, 1951.

The Passion, dopo aver sedotto i personaggi verso il mondo e verso l'altro, seduce ora noi lettori che, ammirati, non possiamo che lasciare scrivere la nostra fiducia al ritmo della sua natura 'meravigliosa':

> ...La meraviglia non è un involucro avvolgente. Essa corrisponde al tempo, allo spazio-tempo prima e dopo ciò che può circoscrivere, abbracciare, accerchiare. Essa costituisce un aperto prima e dopo ciò che circonda, avviluppa. Passione del già nato e non ancora riavvolto d'amore. Di chi è toccato e si muove verso e nell'attrazione, senza nostalgia della prima dimora. Fuori dalla ripetizione. È la passione del primo incontro. E della rinascita perpetua? Affetto che sussisterebbe tra tutte le forme di altri irriducibili l'uno all'altro. Passione inaugurale dell'amore, dell'arte. E del pensiero. Luogo di seconda nascita dell'uomo? E della donna? Nascita a una trascendenza, quella dell'altro, ancora sensibile, ancora fisica e carnale, e già spirituale. Luogo d'incidenza e di congiunzione del corpo e della mente, sempre di nuovo incrostrata, indurita, da ripetizioni che intralciano la crescita e la fioritura? Possibili soltanto nella fedeltà alla perpetua novità di sé, dell'altro, del mondo. Fedeltà al divenire, alla sua verginità, alla sua potenza d'impulso, senza perdere il supporto dell'inscrizione corporea. L'ammirazione sarebbe la passione dell'incontro tra il più materiale e il più metafisico. Della loro eventuale concezione e reciproca fecondazione. Dimensione terza. Intermedia. Né l'una né l'altro. Non per questo neutra. Suolo dimentico della nostra condizione tra mortali e immortali, uomini e dèi, creature e creatori. In noi e tra noi[78].

[78] L. Irigaray, *Etica*, cit., p. 67.

IDENTITÀ 'INNESTATE': *SEXING THE CHERRY* DI JEANETTE WINTERSON

di
Anna Maria Cimitile
(Napoli)

In principio è la Natura. Natura artificiale, creata con uno stratagemma (de)-formata dalla *tekhnē*, seminata e coltivata nella «cultura».

In principio è l'«innesto»:

> Grafting is the means whereby a plant, perhaps tender or uncertain, is fused into a hardier member of its strain, and so the two take advantage of each other and produce a third kind, without seed or parent. In this way fruits have been made resistant to disease and certain plants have learned to grow where previously they could not.

Così spiega Jeanette Winterson nel suo romanzo *Sexing the Cherry*[1].

Nella Londra del diciassettesimo secolo, la gigante Dog-Woman vive sulle rive del Tamigi con Jordan, il trovatello da lei adottato. Jordan si chiede se l'arte dell'innesto si applichi alle persone così come alle piante, ed il romanzo è la risposta affermativa a questa silenziosa domanda: le vite di Dog-Woman e di Jordan sono infatti «innestate» l'una su quella della mendicante folle che vive sulle rive di un piccolo fiume e si lamenta per il livello del mercurio nelle sue acque, e l'altra su quella di Nicolas Jordan, un ragazzo che vuole

[1] Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry*, London, Vintage, 1989, p. 78. Tutte le altre citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione. Le pagine sono riportate nel testo.

arruolarsi nella Marina; la mendicante ed il ragazzo vivono entrambi nel ventesimo secolo.

L'innesto è la metafora dominante in questo complesso romanzo, dove nel racconto della vicenda la voce narrante femminile si alterna a quella maschile, la memoria individuale si intreccia con la Storia, il mondo fantastico si innesta su quello 'reale', il tempo interiore su quello convenzionale del mondo esterno, e dove ancora l'*altro* si innesta sull'io nella ricerca che quest'ultimo intraprende alla scoperta di se stesso, in un viaggio che è allo stesso tempo interiore ed esteriore.

Jeanette Winterson gioca con gli opposti e li con-fonde, a creare 'identità' che non sono mai tali, la cui 'origine' plurale resta evidente nel loro essere entità fluide, correnti come le acque del fiume — l'altra metafora del romanzo — uguali a se stesse eppure diverse come la pianta nata dall'innesto. Attraverso l'innesto le fittizie barriere tra l'io e l'altro, il femminile ed il maschile, sono superate; l'innesto è già sempre all'origine, come il titolo stesso del romanzo annuncia.

Gli innesti dell'io

Sexing the Cherry traccia la storia dell'io durante la sua crescita, nella ricerca della propria identità. L'io viaggia attraverso spazio e tempo e passa attraverso identità diverse per trovare se stesso, procedendo nella realtà con un andamento a spirale:

> As a shape the spiral is fluid and allows infinite movement. But is it movement backwards or forwards? Is it height or depth? Draw several, each drifting into each, and all this will be clear. A spiral narrative suits me very well ... I really don't see the point of reading in straight lines. We don't think like that and we don't live like that. Our mental processes are closer to a maze than a motorway, every turning yields another turning, not symmetrical, not obvious. Not chaos either. A sophisticated mathematical equation made harder to unravel because X and Y have different values on different days[2].

[2] Jeanette Winterson, «Introduction», *Oranges Are Not the Only Fruit*, London, Vintage, 1991, pp. xi-xv, p. xiii.

Il viaggio intrapreso passa attraverso diversi livelli di esperienza: è il percorso interiore dell'io nel proprio labirinto di pensieri, emozioni e percezioni del mondo esterno. Jordan il marinaio personifica il viaggiatore interiore: naviga verso terre esotiche e intraprende un lungo viaggio alla ricerca di una ballerina che non ha mai incontrato e che tuttavia sa di amare. La ricerca della ballerina coincide con la ricerca dell'io, di cui la danzatrice non è altro che la parte più profonda e inesplorata, come Jordan stesso nota: «Was I searching for a dancer whose name I did not know, or was I searching for the dancing part of myself?» (p. 40). Viaggio interiore ed esteriore coincidono.

L'io percorre più strade allo stesso tempo, ogni vita si sviluppa contemporaneamente in tempi e spazi diversi:

> Every journey conceals another journey within its lines: the path not taken and the forgotten angle. These are journeys I wish to record. Not the ones I made, but the ones I might have made, or perhaps did make in some other place or time (pp. 9-10).

L'unicità di ciascuna vita è un'illusione, un'apparenza; la vita è fatta di esistenze multiple, legate una all'altra come delle figurine di carta intagliata, ma che si dispongono una sull'altra come in una pila di piatti dove solo il più alto è visibile:

> ... we are multiple not single, and ... our one existence is really countless existencies holding hands like those cut-out paper dolls, but unlike the dolls never coming to an end. When we say 'I have been here before', perhaps we mean, 'I am here now', but in another life, another time, doing something else. Our lives could be stacked together like plates on a waiter's hand. Only the top is showing, but the rest are there and by mistake we discover them (pp. 90-91).

L'identità è un innesto di diverse vite: la consistenza dell'io è come quella del mercurio che si frantuma in cloni sul pavimento, ma che si può raccogliere di nuovo in un unico clone senza lasciare tracce della precedente divisione. Come il mercurio, l'io ha una o innumerevoli vite: «It's one life or countless lives depending on what you want» (p. 126). Perciò Jordan è — ed è stato e sarà — Nicolas Jordan, così come

Dog-Woman è la pazza del fiume, nonostante questi personaggi vivano in secoli diversi: «Time has no meaning, space and place have no meaning ... All times can be inhabited, all places visited. In a single day the mind can make a millpond of the ocean» (p. 80).

L'io è un «fleet-footed self», identità 'a piede libero', e ogni viaggio intrapreso non è che un tentativo di raggiungere se stessi:

> When I left England I thought I was running away. Running away from uncertainty and confusion but most of all running away from myself. I thought I might become someone else in time, grafted on to something better and stronger. And then I saw that the running away was a running towards. An effort to catch up with my fleet-footed self, living another life in a different way (p. 80).

Se la fuga dal luogo abitato è in realtà una corsa verso il proprio io, un tentativo di conquistare una totale comunione con la propria identità, tale tentativo è tuttavia destinato a fallire: in quanto elemento fluido e sempre in movimento, l'io non è catturabile, esso è piuttosto una cometa che guida l'interminabile viaggio del soggetto verso se stesso; mai imprigionabile, il proprio io può essere solo «incontrato»:

> The self is not contained in any form or any place, but it is only in the intersection of moment and place that the self might, for a moment, be seen vanishing through a door, which disappears at once (p. 80).

L'io è invisibile anche per se stessi, Jordan scopre che la vita si svolge a sua insaputa, ad un livello diverso dalla realtà percepibile; egli non ha controllo sulla propria esistenza, ma può soltanto «spiarla»:

> I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me...
>
> I resolved to set a watch on myself like a jealous father, trying to catch myself disappearing through a door just noticed in the wall (p. 10).

L'io è fuggevole, è un'entità fluida, come il fiume: Jordan viene trovato nel Tamigi e il suo nome è appunto quello di un fiume. Il mondo di *Sexing the Cherry* è solcato da corsi

d'acqua. Questi sono il luogo di 'nascita', reale o immaginata che sia, per Jordan e Dog-Woman; sulle loro sponde abitano i personaggi del romanzo. I fiumi di *Sexing the Cherry* collegano luoghi inconciliabili, accolgono nella propria fluidità elementi opposti: lo stesso ruscello passa sotto un «recinto» (*pen*) di prostitute e un convento di suore, e permette alle prime di uscire dal luogo in cui sono tenute prigioniere e di incontrare i loro amanti nel convento (cfr. pp. 30-31).

Panta rei: Eraclito affermava il perpetuo flusso delle cose con la metafora dell'acqua che scorre; il fiume è allo stesso tempo diverso e medesimo: scorrendo dalla sorgente alla foce è elemento di continuità tra luoghi e tempi altrimenti lontani. Il fiume concilia quelli che altrove nel romanzo sono considerati i due desideri discordanti che guidano l'umanità: restare nel medesimo luogo e allo stesso tempo lasciarlo per sempre[3].

Come il Tamigi, l'io è unico eppure diverso da se stesso, continuamente riplasmato dal proprio incontro con l'*altro*. L'io e il mondo esterno diventano tutt'uno in una «fluida essenza»: «we are part of all we have met and ... all we have met is already a part of us» (p. 90). Il viaggio verso l'esterno, l'altro da sé, porta all'incontro con il sé, crea tale sé:

> I began to walk with my hands stretched out in front of me, as do those troubled in sleep, and in this way, for the first time, I traced the lineaments of my own face opposite me (p. 9).

L'io è là fuori: «perhaps whilst looking for someone else you might come across yourself unexpectedly, in a garden somewhere or on a mountain watching the rain» (p. 102).

L'incontro con il proprio io può essere spaventoso, come è per Jordan:

---

[3] Tra i luoghi 'visitati' da Jordan nei suoi viaggi della mente, c'è una città dove gli abitanti, per sfuggire alle pressioni dei creditori, ogni notte distruggono le loro case per ricostruirle in un altro punto della città. In questo loro essere sempre in movimento ma entro uno spazio limitato si incontrano le due 'nature' dell'umanità: «In the city the inhabitants have reconciled two discordant desires: to remain in one place and to leave it behind for ever» (p. 43).

He came to, and feeling his way, arms outstretched he had suddenly touched another face and screamed out. For a second the fog cleared and he saw that the stranger was himself (p. 143).

Se l'altro non è che il medesimo, il viaggio verso l'altro è già sempre un viaggio di ritorno; pluralità e identità convergono, la molteplicità è contenuta dalla singolarità, l'altro da sé non è che l'io stesso. La soggettività in quanto entità inalterabile, definita entro fisse coordinate di spazio e tempo, è ancora una volta minata in questo romanzo, e le figure di Dog-Woman e Jordan sono il luogo della sua messa in discussione.

Avevamo iniziato con un innesto, con il quale la natura è già all'origine alterata, produttore di una nuova pianta «senza seme o genitore» (il singolare è di Jeanette Winterson). I risultati ottenuti con tale pratica sono naturali ed artificiali allo stesso tempo; il loro 'genitore' è l'innesto stesso. Come i prodotti dell'innesto, Jordan e Dog-Woman non hanno *una* origine con cui confrontarsi e da cui far derivare le loro caratteristiche, entrambi non hanno radici; le loro identità sono 'costruite'. A rappresentare tale soggettività innestata è, nei romanzi di Jeanette Winterson, la figura del *foundling*: in *Oranges Are Not the Only Fruit* la protagonista Jeanette è una trovatella; in *Sexing the Cherry* Dog-Woman trova Jordan nel Tamigi e lo alleva come un figlio, mentre egli immagina una simile 'nascita' per Dog-Woman: emersa dal Tamigi in una bottiglia blu cobalto da cui viene liberata «come un genio dalla brocca»[4].

La figura dell'infante abbandonato esemplifica la condizione del soggetto formato dalle strutture che linguaggio,

[4] Jordan descrive la nascita di Dog-Woman così come egli la immagina: «I think she may have been found herself, long before she found me. I imagine her on the bank, in a bottle. The bottle is cobalt blue with a wax stopper wrapped over a piece of rag. A woman coming by hears noises from the bottle, and taking her knife she cuts open the seal and my mother comes thickening out like a genie from a jar, growing bigger and bigger and finally solidifying into her own proportions. She grants the woman three wishes and throws the bottle out to sea, and now she has forgotten all that and sits with her dogs watching the tide» (pp. 79-80).

ordine simbolico, ideologia, costituiscono. L'origine è un continuo processo di formazione, un incontro di elementi diversi che si intricano ciascuno a contaminare l'integrità dell'altro. Come spiega Linda Hutcheon:

... neither man nor woman is an autonomous, coherent, free agent; neither can be separated from cultural systems or ... «historically circumscribed signifying operations» which prove to have priority over the subject. Human reality, for both sexes, is a construct[5].

Così è pure per l'origine sessuale: Jordan è un neonato senza sesso finché Dog-Woman e la sua vicina non ne 'scoprono' i genitali lavando via lo sporco che ricopre il suo corpo[6].

Anche il nome che non scegliamo ma che gli altri ci impongono è uno degli elementi su cui si innesta l'identità individuale. Dog-Woman non ricorda il suo vero nome, sono stati gli altri a soprannominarla «Donna-cane»: «I had a name but I have forgotten it. They call me the Dog-Woman and it will do» (p. 11). «Names are your story», dice un verso di *Dream Operator* dei Talking Heads: Jordan, che si chiama come un fiume presto si separerà dalla donna che l'ha cresciuto; andare via è nel suo nome, e perciò nella sua natura. Quel nome Dog-Woman lo aveva scelto proprio affinché il figlio potesse mantenere la libertà e l'indipendenza delle acque del fiume: «But I wanted to give him a river name, a name not bound to anything, just as the waters aren't bound to anything. ... I should have named him after a stagnant pond and then I should have kept him, but I named him after a river and in the flood-tide he slipped away» (p. 11). L'identità è definita da un nome, i nomi determinano la natura dell'io[7].

[5] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988, p. 159.

[6] «When I found Jordan, so caked in mud I could have baked him like a hedgehog, she helped me wash him down to find out what his sex was» (p. 14).

[7] Anche in *Oranges Are Not the Only Fruit* il nominare è un processo che detiene un forte potere a cui nessuno può sfuggire: «I know your name. And so she stopped, afraid. If this were true she would be trapped. Naming

Nella definizione dell'io concorrono, insieme al nome, i ricordi: *Sexing the Cherry* si apre con la voce di Jordan, che si presenta dicendo il proprio nome e iniziando a raccontare la prima cosa che ha visto: «My name is Jordan. This is the first thing I saw» (p. 9). Più avanti Fortunata, la ballerina che egli insegue e che finalmente riesce ad incontrare, inizierà la sua storia nella stessa maniera: «'My name is Fortunata', she said. 'This is the first thing I saw'» (p. 93).

La realtà dell'io risiede negli eventi che tale io ha vissuto, e il ricordo è l'unica garanzia che essi siano davvero accaduti. Ma la memoria è un mezzo ingannevole che nel richiamare al presente eventi passati li reduplica e li differisce; il senso di questa duplicazione è già contenuto nella struttura stessa della parola: «memoria» deriva da *memor*, forma raddoppiata della radice **mer-*, «ricordare». L'inalterabilità del passato è salvaguardata dal differimento che il ricordo attua, la sua verità è preservata nella duplicazione della memoria: la singolarità, univocità, dell'evento passato si conserva solo attraverso la sua alterazione. La realtà di *Sexing the Cherry*, già fuori dalle categorie classiche di spazio e tempo, diventa ancora più labile, più «fluida», diversa: «There was no history that would not be rewritten and the earliest days were already too far away to see» (p. 133). La storia è riscritta in ogni resoconto, è il risultato di una serie di storie che si innestano su altre precedenti, tutte inestricabilmente intrecciate e ugualmente 'vere'. La verità in quanto categoria universale e inalterabile non costituisce più una parte fondante del discorso: ciascuno costruisce la propria verità su un evento, i 'fatti' svaniscono nel passato, sostituiti dai resoconti verbali, dai testi, dai ricordi[8].

E i ricordi danno vita ad altri eventi, altre realtà prendono forma, quelle che inconsciamente decidiamo di rammentare, sostituendole all'evento 'reale', quelle che raccontiamo innanzitutto a noi stessi. L'infanzia è uno di questi

meant power. Adam had named the animals and the animals came at his call» (*Oranges*, p. 138).

[8] Su questo punto vedi Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Md, Johns Hopkins UP, 1978.

eventi, che lascia tracce indelebili nella vita futura ma della cui esistenza non possiamo essere certi, almeno non nelle forme che ricordiamo:

> Did my childhood happen? I must believe it did, but I don't have any proof. ...
> ... I will have to assume that I had a childhood, but I cannot assume to have had the one I remember.
>
> Everyone remembers things which never happened. And it is common knowledge that people often forget things which did. Either we are all fantasists and liars or the past has nothing definite in it. I have heard people say we are shaped by our childhood. But which one? (p. 92).

La realtà è instabile, riferirsi ad essa in quanto certezza è una tra le sette bugie del romanzo:

> *Lies 6*: Reality as something which can be agreed upon.
> *Lies 7*: Reality as truth (p. 83).

La realtà di *Sexing the Cherry* è una costruzione di memorie: la storia è raccontata da Dog-Woman e da Jordan, che si alternano nella narrazione degli eventi (che sono a volte storici, a volte fantastici), ma è anche narrata da Nicolas Jordan e dalla pazza che vive in riva al fiume, così come dalle Dodici Principesse Danzanti che raccontano ciascuna la propria storia a Jordan. La pluralità di prospettive dissolve i concetti di veracità e sincerità nello spazio più indefinibile del fittizio. I romanzi di Jeanette Winterson presentano un mondo in cui tutte le verità sono ugualmente accettate: l'universo 'autobiografico' del romanzo fornisce il punto di vista del narratore omodiegetico che racconta in prima persona, ma solo per scardinarne l'univocità: la narrazione è infatti affidata a più personaggi nel corso del testo. Ciascun individuo vive ed offre agli altri la propria verità, privata, intima, non condivisibile.

La «verità» è composta da tutti questi 'frammenti'. Essa è inoltre un miscuglio di fantasia, storia, mito: Dog-Woman era presente al processo del 1649 in cui fu decretata la morte di Carlo I, e l'identità di Fortunata, la «donna inesistente», è innestata su quella di una figura mitologica, come vedremo

più avanti. Verità-mosaico, quella di *Sexing the Cherry*, composta da tasselli eterogenei, che sostituisce la Verità univoca, assoluta, inalterabile[9]. La realtà è composita, come lo è l'identità, come lo è, lo vedremo, il corpo.

Il corpo come innesto

La verità del corpo è ugualmente un mosaico di frammenti diversi. Dog-Woman è una gigantessa il cui corpo è un grottesco assemblaggio di animali e vegetali, come i ritratti allegorici di Giuseppe Arcimboldi: grandi cavità sul volto ospitano le pulci, il suo sesso è come un'arancia e alcuni la paragonano ad una montagna. Ella stessa dice di cantare silenziosamente entro la «montagna» della propria carne con una voce snella come una «canna».

Nel pensiero occidentale il corpo femminile è tradizionalmente associato alla natura. In quanto Natura il corpo si oppone a Cultura/Storia/Mente/Arte/Azione; il corpo della donna è associato al «palpabile» contro l'«intelligibile»[10] (Fig. 1). Dog-Woman scardina tale sistema di opposizioni, diventa la risposta ad una serie di costruzioni culturali che imprigionano la femminilità entro gli stereotipi di 'sesso debole', di innocenza, purezza, non-violenza: ella è enorme,

[9] Un episodio del romanzo sembra riecheggiare tale 'sostituzione' in *mise en abîme*: durante i tumulti che precedono il processo a Carlo I, una chiesa viene colpita da palle di cannone, che ne distruggono la vetrata dell'altare raffigurante il miracolo del pane e dei pesci. I frantumi vengono raccolti in grandi cesti e portati in un luogo segreto, dove le donne ricostruiscono la vetrata: «[The women] gathered the broken bread, and the two fishes, and the astonished faces of the hungry until their baskets overflowed as the baskets of the disciples had overflowed in the original miracle» (p. 64).

La *mise en abîme* funziona a due livelli: essa rievoca il carattere della verità-mosaico, e allo stesso tempo ripete lo slittamento della realtà nelle 'finzioni' della memoria, attraverso la sostituzione, nei cesti delle donne, del pane e dei pesci con i frammenti di vetro su cui questi sono raffigurati.

[10] Cfr. Hélène Cixous, «Sorties: Out and Out: Attacks, Ways Out, Forays» (1975), in *The Newly Born Woman*, Hélène Cixous e Catherine Clément, trad. Betsy Wing, Manchester, Manchester UP, 1986, pp. 63-132.

Fig. 1 - Mathieu Merian (1631 ca.). Incisione per il *De formatio foetu* di Adrian van Spiegel. Paris, Bibliothèque nationale.

la sua obesità è un'asserzione di potere: «I was fat because I wanted to be bigger than all the things that were bigger than me. All the things that had power over me. It was a battle I intended to win» (p. 124).

Dog-Woman è brutta; grassa, gigante, sporca, vestita di stracci, la bruttezza di Dog-Woman è «una maschera d'indifferenziazione protettrice»[11]. Il suo aspetto ripugnante le evita il destino toccato alle donne belle della sua stessa estrazione sociale, vittime delle attenzioni poco lusinghiere di uomini ricchi e potenti: Dog-Woman non è la 'bella preda senza difese', eroina di tanti romanzi d'appendice: piuttosto che attirare i complimenti degli uomini, con il suo fisico ella incute un senso di paura e disgusto insieme. La bellezza espone la donna povera al pericolo mentre la bruttezza nega la femminilità attirandola verso una «neutralità meno sessuata»[12]. La bruttezza di Dog-Woman impedisce qualsiasi scena di seduzione e le evita il ruolo di eroina da fiaba o da avventura romanzesca. Questo la oppone alla maggior parte dei personaggi femminili della letteratura dal Rinascimento all'età moderna, fragili fanciulle la cui femminilità era definita sempre dalla bellezza. Dog-Woman distrugge lo stereotipo di tale femminilità, e impone una ridefinizione delle relazioni tra i sessi[13].

Nello stereotipo femminile bellezza e bruttezza si presentano l'una come il familiare, il riconosciuto, e l'altra come il non-familiare, il perturbante. Il corpo abnorme porta in

[11] Sulla bruttezza come «maschera protettrice» cfr. Véronique Nahoum-Grappe, «L'estetica: maschera tattica, strategia o identità velata», *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, eds. Georges Duby e Michelle Perot, Bari, Laterza, 1991, pp. 100-18.

[12] *Idem.*

[13] Sulla bruttezza femminile come elemento di ridefinizione dei rapporti tra i sessi si veda ancora Nahoum-Grappe, «art. cit.».

A proposito di Dog-Woman, Lidia Curti evidenzia come nel gigantismo siano inoltre «lo slittamento e la vanificazione delle identità singole»: la proliferazione del corpo, la sua mostruosità, mettono in discussione la singolarità, unicità dell'io (cfr. L. Curti, «Femminismo, postmoderno e il romanzo», in *Storia della letteratura inglese*, a cura di F. Marenco, Torino, UTET. Di prossima pubblicazione).

superficie il perturbante, ne rivela l'esistenza entro il riconosciuto, mostra un'*altra* realtà, quella magnifica e spaventosa che si cela dietro il 'normale'. Il corpo di Dog-Woman è, in un certo senso, l'inconscio che entra in natura, l'inconscio materializzato; il suo corpo è la natura che supera se stessa, la natura in disordine, forza incontrollabile, 'in-naturale'.

La 'naturalezza' (Fig. 2) del corpo femminile non è 'naturalmente' sinonimo di purezza, leggerezza, candore, bellezza. Naturale è anche il disgustoso, il grottesco, l'abietto (Fig. 3). Il corpo di Dog-Woman continua a essere paragonato a elementi naturali, ma sempre in immagini ripugnanti: il suo sudore viene fuori a «cascate», che nella loro veemenza trasportano «innumerevoli pidocchi e altre timide creature» (p. 21). In *Sexing the Cherry*, i rapporti naturali sono sempre resi tramite similitudini con l'orripilante. Così ad esempio

Fig. 2 - Martin Heemskerk, *Natura* (1572 ca.). Paris, Bibliothèque nationale.

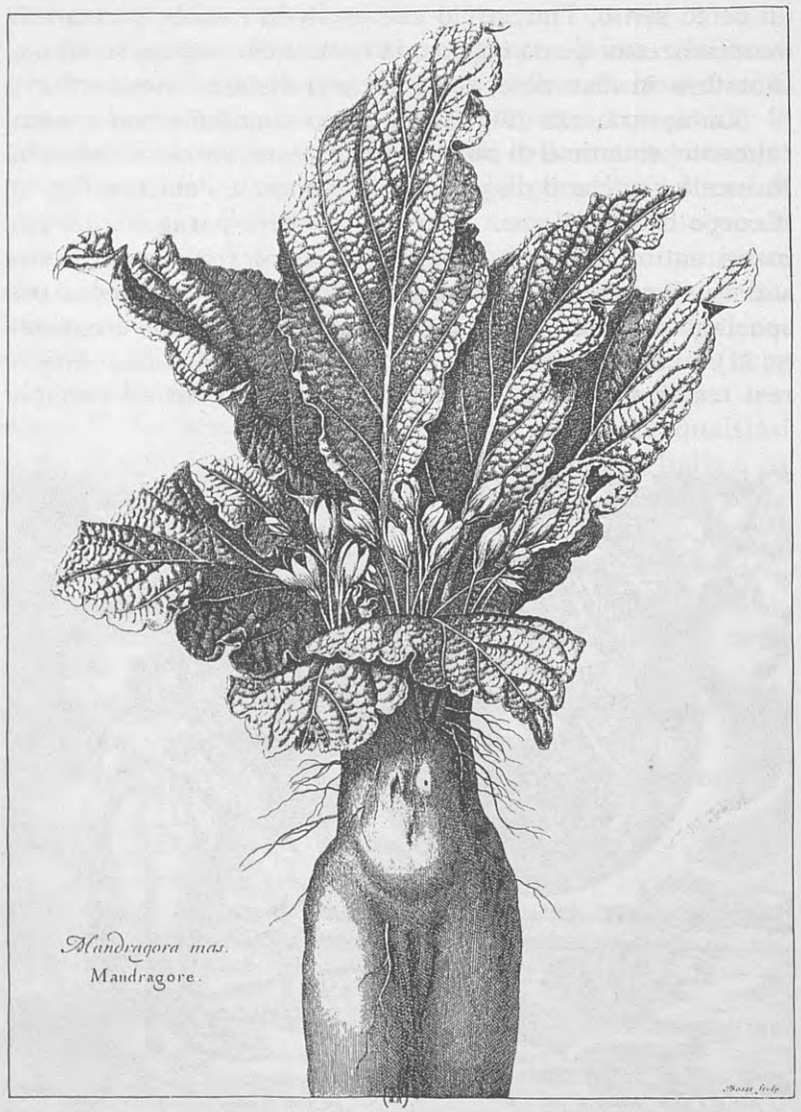

Fig. 3 - Abraham Bosse, *Mandragora* (XVII sec.). Paris, Bibliothèque nationale.

Dog-Woman racconta di come l'amore la facesse correre alla fontana a lavarsi con la stessa bramosia con cui i demoni divoratori di cadaveri erano attirati verso le tombe:

> I hate to wash, but knowing it to be a symptom of love I was not surprised to find myself creeping towards the pump in the dead of night like a ghoul to a tomb (p. 35).

E ancora, la gigantessa si descrive nell'atto di allattare Jordan come il letame su cui si posa la mosca per nutrirsi:

> When Jordan was a baby he sat on top of me much as a fly rests on a hill of dung. And I nourished him as a hill of dung nourishes a fly, and when he had eaten his fill he left me (p. 11).

Il rapporto madre-figlio è dissacrato; alle immagini piene di grazia della Vergine con in grembo il Bambino si sovrappone quella di Dog-Woman che tiene sul palmo della mano Jordan, mentre questi è intento a toglierle le pulci dal viso:

> When Jordan was new I sat him on the palm of my hand the way I would a puppy, and I held him to my face and let him pick the fleas out of my scars (p. 25).

Il corpo femminile è una collina di letame. La bellezza esteriore, quando c'è, è solo la copertura dell'altro mondo, quello nascosto, di un corpo disgustoso; la matta del ventesimo secolo ricorda che da ragazza avvertiva un'altra presenza dentro di sé, gigante, spregevole, che gli altri non vedevano perché occultata dalla sua bellezza:

> 'You're pretty', said my father, 'any man would want to marry you'.
> Not if he pulled back my eyelids, not if he peeped into my ears, not if he looked down my throat with a torch, not if he listened to my heartbeat with a stethoscope. He'd run out of the room holding his head. He'd see her, the other one, lurking inside. She fits, even though she's so big (p. 127).

Il 'magnifico' (l'orribile) è contenuto nel quotidiano, l'alterità è presente nel 'familiare'[14]. Dog-Woman è l'*alter ego* della

[14] Cfr. Sigmund Freud, «Il perturbante» (1919), in *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Roma, Newton Compton, 1970, pp. 245-76.

ragazza, 'abita' nella sua mente, nel suo corpo, nonostante sia più grande di lei; a lei si rivolgeva la ragazza quando aveva bisogno di aiuto:

> When the weight had gone I found out something strange: that the weight persisted in my mind. I had an *alter ego* who was huge and powerful, a woman whose only morality was her own and whose loyalties were fierce and few. She was my patron saint, the one I called on when I felt myself dwindling away ... Whenever I called on her I felt my muscles swell and laughter fill up my throat. Of course it was only a fantasy, at least at the beginning ... (p. 125).

Corpi innestati. Anche nella fisicità, l'identità è un gioco di intersezioni, incontri, sovrapposizioni di più elementi. Il corpo non è cornice esteriore, che definisce l'io entro forme finite per distinguerlo dagli altri, non è limite tra il sé e l'altro; il corpo cambia, assume dimensioni diverse, è più corpi contemporaneamente: il corpo gigante di Dog-Woman, quello leggiadro di Fortunata, quello grazioso della ragazza del ventesimo secolo si innestano uno sull'altro. Corpi minuti ed enormi, leggeri e pesanti, forme graziose e orribili coesistono: la donna matta avvertiva da ragazza la presenza dell'enorme corpo di Dog-Woman nel proprio; Dog-Woman ricorda di essere stata un tempo un'esile fanciulla che sembrava più leggera di un angelo, sebbene già più pesante di un elefante[15]. La gigantessa non è sempre tale, le sue proporzioni si ridimensionano o svaniscono nel buio della notte e nell'acqua, suoi regni: «In the dark and in the water I weigh nothing at all» (p. 40). E poi c'è Fortunata, la ballerina, così leggera che insieme alle sorelle, le altre undici Principesse Danzanti, ogni notte volava via dalla finestra della propria stanza (cfr. p. 48). Fortunata insegna ai suoi allievi come diventare «punti di luce» attraverso il ballo (cfr. p. 72); la corporeità si dissolve nella danza, lasciando solo spazio vuoto. In *Sexing the Cherry* la materia è definita come «spazio vuoto

[15] Dog-Woman ricorda di come una volta fosse riuscita a mandare in aria un elefante in un circo a Cheapside, da sola, saltando sul sedile opposto a quello dell'animle (cfr. pp. 24-25).

e punti di luce»: è questa materia fluida, invisibile, a costituire il corpo e a renderne possibili gli innesti.

Dog-Woman sovverte il sistema di opposizioni binarie, i contrari coesistono in lei. Ella è una vergine, e come tale è pura e innocente come le vergini sacrificali del passato. Ma è anche un'omicida e una bugiarda, una ripugnante gigantessa. Archetipalmente la castità è associata con il coraggio, l'eroicità. Le vergini combattono in nome del Signore: Giovanna d'Arco è una guerriera cristiana, come lo è Bradamante nell'*Orlando Furioso*. Ma Dog-Woman è diversa: ella uccide per difendersi, appartiene alla classe più bassa della società e agisce fuori da qualsiasi regola morale. Così trasgredisce la tradizione di vergini guerriere in cui si iscrive.

Nancy Huston ricorda come la forza della vergine, la sua inclinazione alla lotta, siano attribuite proprio alla sua verginità, condizione che precede la 'prima ferita', quella che renderebbe vulnerabili a tutte le altre:

> The contact with the male body is ... a source of permanent defeat, by virtue of the metaphor which likens the penis to a deadly weapon. Virginity is seen as an invisible armour, and the hymen as a shield designed to protect both the body and the soul of the young girl. Once it has been pierced, once she has succumbed to the first paradigmatic wound, all other wounds become possible. The deflowered female body is irremediably permeable, irreversably vulnerable[16].

La forte vergine sarebbe tradizionalmente opposta alla più debole madre, ma Dog-Woman è, come la Vergine Maria, vergine *e* madre contemporaneamente. Questa condizione diviene una fuga dalla consunzione, dalla morte. Julia Kristeva interpreta il significato della maternità verginale nella cristianità come una risposta alla paranoia femminile, che rifiuta l'*altro* (sesso) mentre desidera «contenerlo», avere un figlio[17]. In *Sexing the Cherry* l'impulso di comprendere lo

[16] Nancy Huston, «The Matrix of War: Mothers and Heroes», in *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, ed. Susan Rubin Suleiman, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 1986, pp. 119-36, p. 129.

[17] Cfr. Julia Kristeva, «Stabat Mater», in *Storie d'amore* (1983), Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 249-73.

'straniero' è sempre anche un rifiuto di esso, ha sempre la doppia connotazione di creazione e distruzione:

> 'I'd like to swallow you'. ...
> Whole ... every single bit, straight down the throat like an oyster, your feet last, your feet waving in my mouth like a diver's flippers. Jonah and the Whale (p. 127).

Le enormi proporzioni del corpo di Dog-Woman stanno per «l'incommensurabile, non localizzabile corpo materno»[18], ma il corpo che accoglie, che comprende, è anche, contemporaneamente, un corpo divoratore, distruttore.

Il corpo si innesta sul mito. Fortunata è l'ancella di Artemide, di cui la ballerina racconta la storia a Jordan. Artemide è deità ambivalente: ella rappresenta l'ambiguità sessuale, somiglia molto a suo fratello Apollo, con cui condivide gli stessi poteri[19]. La dea incarna inoltre la dualità di amore e morte: ella è protettrice della prole animale e allo stesso tempo dea della caccia, ha i poteri di scagliare tra gli uomini carestia e morte così come di liberare da tali malanni[20]. Il mito serve ancora a conciliare gli opposti: l'esile Fortunata è al servizio di Artemide, che sembra l'*alter ego* mitologico di Dog-Woman. Madre premurosa e assassina senza pietà, la gigantessa incarna, come Artemide, la dualità di amore e morte. La dea è l'elemento di congiunzione tra Fortunata e Dog-Woman, tra le loro opposte fisicità, è il «terzo invisibile» che permette l'ennesimo innesto del romanzo, quello tra i due personaggi[21].

---

[18] *Idem*, p. 265.

[19] Artemide aveva chiesto di essere come suo fratello e di avere, come lui, arco e frecce e i poteri di disporre della vita e della morte degli uomini.

[20] Cfr. Robert Graves, *The Greek Myths* (1955), Harmondsworth, Penguin, 1960, 2 voll.

[21] Nel raccontare la storia di Artemide, Fortunata ricorda che per gli alchimisti il terzo elemento, quello di passaggio tra uno stato e l'altro della materia, resta invisibile: «'*Tertium non data*': the third is not given. That is, the transformation from one element to another, from waste matter into best gold, is a process that cannot be documented. It is fully mysterious» (p. 131).

Se la vergine Artemide condivide con suo fratello caratteristiche 'maschili', in Dog-Woman la specificità femminile è di volta in volta confrontata e mischiata con la sua controparte: la gigantessa si traveste più volte da uomo per sfuggire ai propri persecutori[22]. Maschile e femminile si innestano in *Sexing the Cherry* come alberi da frutta; ed è proprio la frutta a definire il *gender* nel gioco delle voci narranti: il disegno di una banana è all'inizio di tutte le parti narrate da Dog-Woman, mentre il disegno di un ananas introduce la voce di Jordan. Due frutti esotici distinguono i generi, gli stessi frutti che delimitano il lungo viaggio di Jordan: la banana che Dog-Woman gli mostra quando è ancora un bambino e l'ananas che lui stesso porterà, molti anni dopo, di ritorno dai suoi viaggi. Con uno 'scambio' delle parti: la banana fallica introduce la voce femminile, mentre la forma rotonda dell'ananas è insegna per la voce maschile. L'ennesimo innesto.

Frutta, innesti, *gender*: nell'identità del corpo la natura si fa cultura. Afferma Jeanette Winterson: «Naked is the best disguise»[23]. Il corpo non è mai totalmente nudo, una serie di definizioni culturali si sovrappongono in esso. L'io scrive i propri segni sul corpo; il corpo è un testo, la natura è sempre già scritta, sempre già un «innesto», *graft*, dal greco *graphein*, ossia «scrivere». «Graffiti» d'identità: l'io è «scrittura», innesto, artificio. La natura è alterata: *sexing the cherry*.

---

[22] Nel gioco dei travestimenti entra anche Jordan, che vivrà per un certo tempo sotto le spoglie di donna.

[23] In Gerard Nicci, «The Prophet», in *New Statesman and Society*, 1° settembre 1989, p. 13.

LE PAROLE DELLA MELANCONIA *ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT* DI JEANETTE WINTERSON*

di
Marina De Chiara
(Napoli)

Nella tenebra della parola, nella tenebra della grotta...

Rintanarsi nelle pieghe del linguaggio, come in oscure caverne sibilline da cui dire, indisturbati, straniere parole indecifrabili; appropriarsi, non visti, del buco nel simbolico, per farlo risuonare di accenti nuovi e insospettati. Rodere la parola lentamente, lasciando all'aria le sue lacerazioni pronte ad ulcerarsi.

Jeanette[1] rosicchia silenziosa nelle crepe del linguaggio fatto Legge divina: la Torà ebraica. Di Genesi, Esodo, Levitico, Numeri e Deuteronomio[2], Jeanette sfilaccia la scrittura, quella sacra, di un intoccabile Mosè, per riscriverci

* Ringrazio Lidia Curti per i preziosi spunti fornitimi durante il corso su «Femminismo, psicoanalisi e postmoderno» (I.U.O. - 1992/93) a cui questo saggio si ispira. Un ringraziamento particolare va a Marina Vitale, per i suoi suggerimenti.

[1] È la giovane protagonista del romanzo di Jeanette Winterson, *Oranges Are Not the Only Fruit* del 1985. Il romanzo, ambientato in un villaggio del Lancashire, è un intreccio di divagazioni onirico-fantastiche e memorie della protagonista, che evoca la sua difficile adolescenza nell'ambiente ottuso e superstizioso della più gretta religiosità evangelica. Ma il romanzo è soprattutto la storia dell'amore di Jeanette per la giovane Melanie. (Le citazioni tratte dal romanzo si riferiscono all'edizione London, Vintage, 1991).

[2] I vari capitoli del romanzo hanno per titolo il nome dei libri sacri della Bibbia ebraica.

altre storie, la propria storia fatta di fluide memorie, da snidare negli interstizi di una parola da sempre troppo solida, troppo «mosaica»[3].

Intaccare la Legge del linguaggio, trasgredendo il Supremo Divieto, vuol dire rendersi sordo alla Voce che si impone, la voce del Padre-Dio: Jeanette diventa sorda; non può, non vuole più udire la Voce. Tutti la crederanno rapita in mistica unione col Signore:

> One Sunday the pastor told everyone how full of the spirit I was. He talked about me for twenty minutes, and I didn't hear a word (p. 24).

Jeanette si è resa sorda.

Abramo chiudeva gli occhi per poter «udire», non vedere, Dio padre: la voce divina è per i Giudei lo spazio vuoto il cui confine è l'orecchio[4]. Ma Jeanette non può sentire né vuole far sentire la sua voce: preferisce affidare le sue parole alla scrittura:

> ...on the night I realized I couldn't hear anything I went downstairs and wrote on a piece of paper, 'Mother, the world is very quiet' (p. 24).

Non poter parlare agli altri, né poterli ascoltare: alienarsi dal loro linguaggio, rendersi staniero ad esso ed alla sua legge, per abitarne le zone d'ombra, gli spazi più bui, quelli abitati dalle figure pitiche, sempre folli e sempre oscure. È nella zona d'ombra della parola che si fa viva la parola interdetta, la parola folle. Foucault vede la follia come parola che si avvolge su se stessa, dicendo sempre altro da ciò che dice; follia non come l'astuzia di un significato celato, ma come prodigiosa riserva di senso[5]. Follia, linguaggio

[3] Hélène Cixous parla di «meravigliose isteriche» che, con le loro carnali parole corporee, hanno bombardato la «statua mosaica/legge di Mosè» di Freud; Cixous fa riferimento ad una società di tipo «biblico-capitalista» in «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays», in Catherine Belsey and Jane Moore (eds), *The Feminist Reader*, London, Macmillan, 1989, p. 114.

[4] Alice Jardine, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1985, p. 79.

[5] Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 1992, pp. 480-81.

esoterico che scava la parola dal suo interno, infinitamente, «fuga incontrollabile verso una dimora sempre senza luce»[6], dimora tenebrosa come l'antro sibillino.

La Sibilla abita una caverna da cui risuona la sua voce invasata, voce trasgressiva, ignara dei limiti tra umano e divino, perché è in quel limite la sua dimora. Eppure parla parole note a tutti; dice lo stesso ma che è sempre altro. Una maschera di mutismo, come il mutismo dello straniero, il mutismo di Winnet/Jeanette[7]:

> The woman tried to teach Winnet her language, and Winnet learned the words but not the language (...) and when she made a mistake, they smiled and remembered she was foreign... (p. 148-9).

Jeanette mastica le parole come un topo, le rosicchia fino a disfarne l'ossatura; tre topolini bianchi saranno il premio per la sua sordità, e con essi Jeanette riceve in dono dall'amica Elsie anche la promessa di iniziazione alla numerologia: esoterismo come erosione del linguaggio.

> A thrill of excitement ran through me because I knew my mother disapproved. She said it was too close to madness (p. 29).

Se si sfilaccia il linguaggio comune per costruirne altri, folli, incomprensibili, muti agli altri, ci si rende «zona di silenzio», ci si pone tra le figlie mute descritte da Luce Irigaray, che esplodono pitiatiche in parole che sono la loro afasia: «Interpretarle mentre non esibiscono che il proprio mutismo equivale a sottometterle a un linguaggio che le esilia sempre più lontano da ciò che forse vi avrebbero detto, o già vi bisbigliavano»[8].

Jeanette è un'esule dal/nel proprio linguaggio; il suo dire è come una «pelle estranea»[9]; è un'interdetta che viene ban-

[6] *Idem*, p. 479.

[7] Winnet è un alter-ego fiabesco di Jeanette.

[8] Luce Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 92-3.

[9] In Julia Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 52; Kristeva usa questa immagine a proposito del dire del depresso, che è uno «straniero nella sua lingua».

dita insieme dal linguaggio e dalla terra; il suo linguaggio è eretico, i suoi sensi inaccettabili:

The pastor came up to me and said that as a mark of new obedience to the Lord I was to give up all preaching, Bible study classes and any form of what he called 'influential contact' (p. 132).

Jeanette è da allontanare, da segregare, come il demente, il vagabondo, il dissoluto, il dissipatore, l'omosessuale, il libertino, il mago, e tutti gli esseri di sragione riconosciuti e isolati dalla società[10]. Sragiona chi sottrae il senso usuale delle cose, sragiona colui che trasgredisce alla linearità della parola, per andarne a cercare la piega nascosta. Sragionano i profeti, che non si attengono a libri e a disciplina:

I could have been a priest instead of a prophet. The priest has a book with the words set out. Old words, known words, words of power. Words that are always on the surface. (...) The prophet has no book. The prophet is a voice that cries in the wilderness, full of sounds that do not always set into meaning. The prophets cry out because they are troubled by demons (p. 156).

Profeti ossessionati dai demoni tentatori, dalla piega della parola, profeti condannati a non restare mai fermi, come la donna perpetua invasata descritta da Luce Irigaray: «Ti muovi. Non resti mai ferma. Non ti fermi mai. Non sei mai. Come dirtelo? Sempre altra. Come parlarti?»[11]

È la tentazione del sapere che si fa demonio. Jeanette ha il suo piccolo demonio arancione, specchio della sua forza, della sua scelta e del suo senso di colpa. Il pastore vuole esorcizzarla facendola indebolire:

«...and don't feed her. She needs to lose her strength before it can be hers again» (p. 105).

Renderla docile mutilandola del suo demonio, della sua furia, della follia che la spinge a volteggiare vorticosamente,

[10] Si veda Michel Foucault, *op. cit.*, p. 106.
[11] Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 178.

per voler vedere tutto, sapere tutto. Essere posseduti; l'immaginario maschile rifugge la possessione come segno della pericolosa passività femminile. Essere posseduti come «dispossessarsi da sé». Ma questa «passività», dice Cixous, può anche voler dire fiducia, comprensione, e meravigliosa espansione[12].

Come l'imperatore immaginato da Jeanette, Tetraedro, dalle tante facce, che vive in un palazzo fatto di elastici e riceve in dono un circo roteante azionato da nanetti che inscenano tutte le tragedie e moltissime commedie:

They acted them all at once, and it was fortunate that Tethraedron had so many faces, (...) walking round his theatre, [he] could see them all at once, if he wished (p.48).

Foucault esplora l'inscindibile nesso tra follia, sapere, e tentazione demoniaca: follia come fascinazione di un sapere difficile, chiuso, esoterico, ed il Sant'Antonio tentato non dalla violenza del Desiderio, ma da quella, ben più insidiosa, della curiosità[13], la stessa curiosità che divora Jeanette:

The curious are always in some danger. If you are curious you might never come home, like all the men who now live with mermaids at the bottom of the sea (p. 92).

La curiosità demoniaca che si impossessa di chi abbandona il noto per l'ignoto, il villaggio per il bosco, la casa per il cielo aperto.

Walls protect and walls limit. It is in the nature of walls that they should fall (p. 110).

Ed una volta caduti i muri, si diventa nomadi.

Then is it necessary to wander unprotected through the land?
It is necessary to distinguish the chalk circle from the stone wall.
Is it necessary to live without home? (p.110-11).

[12] Cfr. Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. 105-106.
[13] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 27.

Senza casa, Jeanette non vuole muri, ma solo cerchi di gesso, come le streghe; Jeanette nomade come la strega descritta da Clément: «she is without family, she lives nowhere, in the places that signify 'nowhere'»; e nel nulla lei si aprirà «forbidden passages»[14]. È nomade dei paesi e dei linguaggi, entra ed esce da segni ambigui, come la Sfinge, vergine Pizia sacerdotessa di Apollo; ma Apollo è il dio dell'ambiguo, e i suoi oracoli guardano nel profondo enigma tragico dell'uomo, l'uomo frontiera tra vita e morte, l'uomo soglia tra gioia e dolore. E la Pizia è vergine come tutte le sacerdotesse votate all'attività mantica, vergini sapienti, vergini vaticinanti[15].

Per l'enigma del suo linguaggio la sacerdotessa divina è la straniera relegata ai margini di sedi oscure dove si fa più forte il contrasto con la luce, nelle selve tenebrose in cui ci si smarrisce; la donna profetessa, tutt'uno con la strega e con la maga, con il Sapere impuro e illegale così descritto da Simone de Beauvoir: «Sappiamo la differenza che intercorre tra prete e mago: il primo domina e dirige le forze di cui si è impadronito, d'accordo con gli dei e con le leggi, per il benessere della collettività (...); il mago opera ai margini della società, contro gli dei e le leggi, seguendo le proprie passioni. Ora, la donna non è perfettamente integrata nel mondo degli uomini; in quanto altro da esso, è in opposizione; è naturale che usi le forze di cui dispone (...) nella sua solitudine, polarità, esclusione, per trascinare il maschio nella solitudine di ciò che è diviso, nelle tenebre dell'immanenza. La donna è la sirena; e i marinai, udendola, naufragano tra gli scogli; è Circe che tramutava gli amanti in bestie, è l'ondina che attira il pescatore sul fondo dello stagno»[16].

Jeanette è più volte maga apprendista di segni.

And so I learned to interpret the signs and wonders that the unbeliever might never understand (p. 17).

[14] Catherine Clément, «The Guilty One», in H. Cixous, C. Clément, *The Newly Born Woman*, Manchester, Manchester U.P., 1986, p. 54.

[15] Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 25.

[16] Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Euroclub Italia, 1979, p. 212.

... Ma è apprendista di troppi maestri: libri sacri e fanatismo materno, esoterismo e poesia visionaria di Yeats, Blake, Swinburne[17]; allora Jeanette diventa Winnet la maga, bramosa di librarsi dalla cerchia del suo Padre-Stregone, per scegliere l'altrove, ma senza perdere i poteri acquisiti, poiché, come le spiega il corvo Abednego, gli stregoni non possono riprendersi i doni concessi, però Winnet dovrà poi usarli in un «modo diverso». Diversità, per andare via dai territori dei padroni, dei maestri; «Le loro proprietà sono il nostro esilio. Le loro clausure, la morte del nostro amore. Le loro parole, il bavaglio delle nostre labbra»[18].

Jeanette l'ebrea fugge dai luoghi già occupati; la sua diaspora mentale fa di lei insieme un'intoccabile profetessa ed un'esule dal linguaggio[19]. Jeanette non vuole lasciarsi «occupare»; come le vergini inviolate dal contatto, la diaspora di Jeanette rifugge la violenza dell'abbraccio maschile:

I went the long way, so as to miss the couples. They made funny noises that sounded painful, and the girls were always squashed against the wall (p. 70).

L'abbraccio maschile «spreme» con violenza le ragazze contro il muro, come succose arance; ma Jeanette non vuole farsi spremere da contatti e «amori» così dolorosi:

[17] I riferimenti a questi poeti sono ricorrenti nel libro.

[18] Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 175.

[19] La donna come ebreo è un luogo comune di tanta filosofia e letteratura. In ambito filosofico si veda, ad esempio, in Cixous e Derrida come la donna e l'ebreo rappresentino l'elemento disturbatore dell'intero sistema di pensiero originato dalla dialettiea greeo-cristiana. Per l'ambito letterario può risultare utile il libro di Franco Rella *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 1981. Rella dedica il primo capitolo ad un'analisi del testo di O. Weininger *Sesso e carattere*, del 1903, in cui la donna e l'ebreo, sono visti entrambi come simbolo di differenza e della crisi dei valori della cultura e della civiltà della razionalità classica; la donna è la ragione del corpo, è portatrice di molte ragioni e, quindi, di pluralità e contraddizione; la donna è l'inconscio, l'eterogeneità, l'estraneità a fini e valori, l'assenza di senso. Ma «un pericolo ancora più grande dell'assenza di senso, qualcosa che corrode il senso e lo incrina come dall'interno, (...) è lo Judentum, l'idea dell'ebreo, il tipo ebraico» (p. 38); l'ebreo è il distruttore di limiti, è colui che non venera il mistero, è il nemico più grande della civiltà.

My uncle (...) rubbed his spiky chin against my face. (...) 'You hurt me', I accused.

'No I didn't', he grinned. 'It was just a bit of love' (p. 72).

Anche il pastore le impone l'odiato rito dell'abbraccio violento:

'I hope you'll testify on Sunday', said the pastor, hugging me. 'Yes', I said, squashed (p. 107).

Le arance di Jeanette invece non vengono spremute, «squashed», ma si spaccano a metà, rifulgendo nella loro pienezza divisa, e sono frutti che altri spesso non riescono a vedere, come avviene per sua madre e per il pastore: le arance offerte da Jeanette sono invisibili ai loro occhi e la bollano per sempre come indemoniata:

... seven ripe oranges had just dropped on to the window sill.

'Have an orange', I offered, by way of conversation. They both stared at me like I was mad (...). 'It's her master speaking', replied the pastor gravely. (p. 129).

Il Sapere abietto

Frutti di allucinazione. Ma il linguaggio femminile è da secoli legato all'anatema dell'allucinazione per le eroine dei romanzi, deragliamento e allucinazione come risposta al «silenzio parlante della figura femminile»[20].

Allucinazioni sataniche, come le arance, «seven ripe oranges». Sette come il numero del demonio, quello tentatore di cui parla Foucault, il demonio della curiosità: l'arancia spaccata a metà di Jeanette.

On the banks of the Euphrates find a secret garden (...) and at the heart an orange tree. (...) All true quests end in this garden, where the split fruit pours forth blood and the halved fruit is a full bowl for travellers and pilgrims. To eat of the fruit means to leave the garden because the fruit speaks of other things, other longings. So at dusk you say goodbye to the place you love, not knowing if you can ever return (p. 120).

[20] Rosalind Coward, «The True Story of how I Became My Own Person», in Catherine Belsey and Jane Moore, *op. cit.*, p. 38.

Viaggiatori e pellegrini mangiano di questo frutto e si perdono per sempre; la loro curiosità li danna a farsi nomadi, come Abramo, che non può tornare a casa, come l'Ebreo dell'Olocausto, la cui unica dimora è la dispersione stessa, la sua diaspora eterna[21]. L'arancia del giardino segreto è quella impura del segreto satanico. Jeanette, mangiandone, è contagiosa anch'essa:

I was almost asleep when the pastor appeared (...) He stood a safe distance away like I was infected (p. 129).

Il Contagio, figura religiosa basilare, come la Colpa ed il Terrore. Senso di impurità, putrefazione, disfacimento, sporcizia. Queste immagini abitano il mondo di Jeanette, ossessioni di un giudaismo esasperato che ha diviso perentoriamente tutto il sacro dal non sacro, tutto il puro dall'impuro. Lunghi elenchi di esseri impuri ritornano nelle pagine di Levitico e Deuteronomio, ma Jeanette non resta inorridita dall'aura contagiosa delle creature immonde.

My mother had taught me to read from the Book of Deuteronomy because it is full of animals (mostly unclean). (...) Deuteronomy had its drawbacks, it's full of Abominations and Unmentionables (p. 41).

Essenze abominevoli ed immenzionabili, rifiutate dall'umano e dall'umana parola, perché il contagio non si insinui ad arte, come il lento strisciare di silenziosi corpi viscidi, che Jeanette invece riporta in piena luce e nomina senza timore; 'vermin', 'coackroaches', 'rats', 'lice', 'slugs', 'molluscs', spuntano nel racconto di Jeanette, come putrefazioni che affiorano dalle piaghe antiche della sua memoria:

[21] Sull'Olocausto come senso d'esilio e di impossibilità (con riferimento alla poesia di Paul Celan) si veda Daniel Gunn, *Psychoanalysis and Fiction*, Cambridge, Cambridge U.P., 1988, pp. 66-67.

If she had taught me to read like other children had been taught to read, I wouldn't have these obsessions (p. 79).

Ossessioni barocche di decomposizione; ossessioni partorite dalla memoria.... Già Freud aveva visto come il soggetto isterico soffrisse soprattutto di reminiscenze, il «ritorno del represso» che minaccia la stabilità del soggetto, poiché viene a «perturbare» l'ordine temporale costruito dalla nostra capacità di dimenticanza[22]. Espulsione della memoria, quindi, come presupposto per la normale costituzione di un senso cronologico della nostra psiche.

Ma è un'altra espulsione che è invece alla base della normale formazione del proprio senso d'identità: Julia Kristeva la chiama «abiezione»[23]. Abiezione è la rivolta del soggetto e della cultura contro il corporeo della soggettività, contro cioè la sua dipendenza materiale dagli altri, la sua mortalità e la sua specificità sessuale. Per Kristeva una normale soggettività nasce dall'esclusione o dall'espulsione degli elementi «impropri» e «impuri» della esistenza corporale del sé, che deve separarsi dal sé «puro» e «proprio». Ma per Kristeva l'abietto non può mai essere del tutto obliterato. Come sa anche Jeanette:

...and the things I had buried were exhuming themselves; clammy fears and dangerous thoughts and the shadows I had put away for a more convenient time. I could not put them away forever, there is always a day of reckoning. But not all dark places need light, I have to remember that (p. 16).

L'abietto è il perturbante pronto a scatenare in qualsiasi momento la dissoluzione dell'identità del soggetto, poiché l'abietto e l'impossibilità stessa di nette separazioni tra puro

[22] Sul rapporto dimenticanza-memoria si veda Daniel Gunn, *op. cit.*; «How do we make sense of time? (...) by our obtuseness and by our capacity for forgetting» (p. 114).

[23] Per la nozione di abiezione riporto in sintesi l'analisi che Elizabeth Gross ha dedicato a *Poteri dell'orrore. Saggi sull'abiezione* di J. Kristeva, nel saggio «The Body of Signification», in John Fletcher and Andrew Benjamin (eds), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, London, Routledge, 1990.

e impuro, proprio e improprio, ordine e disordine; l'abietto è l'ambiguo che non si può classificare, esso è dentro e fuori del corpo, è morto e vivo (come il cadavere), è parte del soggetto, ma è ciò che il soggetto vuole espellere da sé. Abietti sono gli animali presenti nel Levitico, animali non facilmente classificabili in nette categorie, e dunque considerati impuri e proibiti come cibo. Animali che oltrepassano i limiti dei diversi habitat di terra, aria ed acqua diventano oggetti non consumabili, come i fluidi e rifiuti corporei, tabuizzati per l'inabilità culturale ad accettare la materialità del corpo, i suoi limiti, i suoi cicli naturali e la sua mortalità.

Ciò che sta dentro il corpo, una volta espulsone diventa disgustoso, immondo, impuro. Non a caso le streghe compiono i loro abietti riti maneggiando intoccabili fluidi corporali; Clément spiega che la strega è «mixed up in dirty things; she has no cleanliness phobia (...). She handles filth, manipulate wastes, buries placentas, and burns the cauls of newborn babies for good luck»[24]. E Jeanette, come una strega, non ha alcuna «cleanliness phobia»; lei sceglie luoghi scuri e sporchi, per nascondersi alla vista altrui:

And so, three terms later, I squatted down in the shoebags and got depressed. The shoebag room was dark and smelly (p. 33).

Luoghi scuri per essere depressa e per uscirne «nera»:

When it was washday I hid in the dustbin to hear what the women said (...). When it was safe, I crept out of the dustbin, as confused as ever and covered in soot (p. 73; p. 75).

Jeanette, strega, maga, profetessa, si allontana nel suo «antro-bidone», a sfidare l'abietto per dare sfogo alla parola depressa della malinconia: perdita di parole che va verso la disperazione, linguaggio straniero, mai materno, che ha perduto il gusto della vita[25]. Jeanette erode i confini tra il sog-

[24] Catherine Clèment, «The Guilty One», cit., p. 36.

[25] Cfr. J. Lechte, «Art, Love and Melancholy in the work of Julia Kristeva», in John Fletcher and Andrew Benjamin, *op. cit.*, p. 34.

getto e l'abietto, come il grande «profeta di abiezione», Tiresia[26], che guarda, cieco e «throbbing between two lives», la terra desolata evocata da T.S. Eliot.

Membrana porosa, anche Jeanette, come Tiresia, vive in un perpetuo «in-between», che la conduce a infrangere persino l'ultima abiezione e contagio immondo: il contatto con la carne cadaverica.

Per Kristeva il cadavere è l'orrore massimo dell'abiezione, è l'intollerabile che esiste proprio ai confini della vita. Comporre e truccare i corpi dei defunti: a Jeanette piace lavorare per le pompe funebri, tra fantasiose corone di fiori e gli oggetti cari che i defunti, quasi ad eco dei rituali egizi, vogliono con sé per l'aldilà. Sacralità del rituale e abiezione del cadavere, corpi non del tutto morti, né più vivi: niente confini, ma membrane porose, la porosità di Jeanette, «profeta di abiezione».

È dai morti che venivano gli oracoli alle sacerdotesse delfiche. Vapori che emanavano da una fenditura del terreno, l'oracolo era in origine un oracolo dei morti.

E Jeanette è alla ricerca dei luoghi più scuri, abietti e neri, come gli antri sibillini: le Sibille, in fondo, vogliono tutte morire...

> Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: *Sibylla ti tèleis*; respondebat illa: *apothanèin thèlo*[27].

Il desiderio di Sibilla

La parola profetica di Jeanette è il silenzio assoluto della malinconia; la profezia malinconica è il futuro che precipita

[26] Definizione di Maud Ellmann, che analizza *The Waste Land* di T. S. Eliot nel saggio «Eliot's Abjection», in John Fletcher and Andrew Benjamin, *op. cit.*, p. 184.

[27] Si tratta dell'epigrafe posta da Eliot a *The Waste Land*. La traduzione è la seguente: «In verità, vidi con i miei occhi la Sibilla a Cuma, sospesa in una ampolla; e ai giovinetti che le chiedevano 'Sibilla, che cosa vuoi?', lei rispondeva 'Voglio morire'». I versi sono una citazione da Petronio.

nell'assoluto «prima»[28]: tendere al vuoto estremo della parola, al senza parole della morte.

Kristeva esplora in *Sole Nero* la peculiarità della parola malinconica: «la parola straniera, rallentata o dissipata del melanconico lo porta a vivere in una temporalità decentrata. È una parola che non trascorre, il vettore prima/dopo non la governa, non la dirige da un passato verso una meta. (...) Fissato al passato, regredendo al paradiso o all'inferno di un'esperienza insuperabile, il melanconico è una memoria strana: tutto è passato e compiuto, egli sembra dire, ma io sono fedele a questo passato, sono inchiodato ad esso»[29].

Jeanette è anch'essa inchiodata al suo passato; a nulla vale il tentativo di Melanie, primo amore di Jeanette, di eclissare le tracce del loro antico amore:

> She said those sorts of feelings were dead, the feelings she once had for me. There is a certain seductiveness about dead things. (...) She said she hoped I hadn't kept any letters, silly to hang on to things that had no meaning. As though letters and photos made it more real, more dangerous. I told her I didn't need her letters to remember what had happened (p. 166).

Melanconica inchiodata alla memoria e sedotta dalle «cose morte», Jeanette è l'amante di Melanie. Melanie, nome greco che vuol dire «nero». Melanie come la melanconia: Jeanette è l'amante del Nero, un nero che Jeanette si porta dentro, «incriptato», come la sua memoria. Ed in questo attaccamento ad una memoria senza domani, Kristeva scorge il covare l'oggetto narcisistico nel chiuso di una tomba personale senza vie d'uscita[30].

In uno sdoppiarsi a sorpresa, Jeanette è Melanie. Jeanette è la «nera» l'una è doppio dell'altra, in una identificazione che è «l'incriptazione dell'altro, l'installazione della tomba dell'altro dentro di sé»[31]. Un atto di cannibalismo,

[28] Rimando qui alle tesi freudiane di *Al di là del principio di piacere*: la vita come incontenibile tensione verso il primordiale stato di quiete, la morte.

[29] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 57.

[30] *Ibidem*.

[31] *Idem*, p. 129.

trattenere l'altro per meglio possederlo: «Meglio frantumato, dilaniato, tagliato, inghiottito, digerito ... che perduto. L'immaginario cannibalico melanconico è una sconfessione della realtà della perdita e insieme della morte»[32].

Desiderio dell'altro confuso nel sapore della morte:

When I reached Melanie's it was getting dark. I had to cut through the churchyard to get there, and sometimes I'd steal her a bunch of flowers from the new graves. She was always pleased, but then, I never told her where they came from (p. 6).

Fiori d'amore rubati alle tombe; amore e morte riuniti in un solo rituale. Il romanzo *Pompe Funebri* di Jean Genet rievoca simili malinconie:

...col pensiero, insieme con la mia tenerezza, stendevo un velo di tulle bianco col quale mi sarebbe piaciuto coprire il capo adorabile di Jean, un velo ricamato e corone di fiori. Attendevo, a un tempo, ai riti di un funerale e a quelli d'uno sposalizio, confondevo in un solo movimento l'incontro simbolico dei due cortei[33].

Funerale e sposalizio, lutto per una perdita e ri-unione con l'oggetto perduto, la melanconia come frutto di traumi antichi di cui non si è saputo fare il lutto: una perdita, una morte o un lutto di qualcuno o di qualcosa che un tempo si è amati e da cui si è stati traditi o abbandonati[34]. Freud parla di «lutto impossibile per l'oggetto materno», e Kristeva legge nella separazione dalla madre la forma melanconica del tradimento e dell'abbandono. L'unione tra madre e figlio precede la separazione, dunque precede l'ingresso nel simbolico. Melanconia sarebbe allora l'esito di una non riuscita separazione dalla madre, un lutto per una perdita che non può essere simbolizzata[35]. Jeanette non potrà dire alla madre delle notti trascorse con la sua Melanie, con la sua

[32] *Idem*, p. 18.
[33] Jean Genet, *Pompe Funebri*, Milano, Mondadori, 1981, p. 184.
[34] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.
[35] J. Lechte, *op. cit.*, pp. 34-35.

«melanconia»[36]. Jeanette non può dirle delle sue ossessioni di tradimento e abbandono: Jeanette insolita orfana, abbandonata dalla prima madre e poi tradita dalla seconda, è ossessionata dal terrore della perdita:

betrayal is betrayal wherever you find it. She [la madre] burnt a lot more than the letters that night in the backyard. I don't think she knew. In her head she was still queen, but not my queen any more, not the White Qeen any more (p. 110).

Sua madre non più regina, ma traditrice, anzi ... «whore»:

If there's such a thing as spiritual adultery, my mother was a whore (p. 132).

Ed in questo dolore per la perdita si rivela la disposizione al «nero» di Jeanette, la ricerca dell'oscuro luogo che è pure il luogo materno, il luogo uterino, che nel sogno di Winnet diviene spirale:

She dreamed her eyebrows became two bridges that ran to a bore-hole between her eyes. The hole has no cover, and a spiral staircase starts, and runs down and down into the gut. She must follow it if she wants to know the extent of her territory. She must pass through the blood and bones that swill round the bottom step, before she can squat on the top step, in the huge space under her skin (p. 155).

... *La spirale «nera» della scrittura*

La scrittura di Jeanette è una spirale che va al profondo, e che penetra una foresta di sangue e ossa[37]; il suo movimento si perde in una «silva» in cui essa «si spinge avanti disordinatamente, mossa dal calore e dall'impeto, attraverso

[36] «I (...) for a while made no mention of the amount of time I spent with Melanie» (p. 86).
[37] Interessante a questo punto l'idea di Derrida, del testo come «invaginazione», un ripiegarsi della narrativa dall'esterno all'interno in un processo infinito. Cfr. Alice Jardine, *op. cit.*, p. 284.

la materia»[38]. È una scrittura nomade dei labirinti più impervi, degli antri più intricati e scuri, in cui bisogna che Jeanette si addentri, come nel sogno di Winnet, «if she wants to know the extent of her territory»; ... anzi, «her vast bodily territories» direbbe Hèlène Cixous:

> To write - the act that will 'realise' the un-censored relationship of woman to her sexuality, to her woman-being (...); that will return her goods, her pleasures, her organs, her vast bodily territories kept under seal[39].

E così Jeanette suggerisce una lettura che sia anch'essa a spirale:

> ... you can read in spirals. As a shape, the spiral is fluid and allows infinite movement. But is it movement backwards or forwards? Is it height or depth? (...) Our mental processes are closer to a maze than a motorway, every turning yields another turning, not symmetrical, not obvious (p. XIII).

Sembra far eco Kristeva che parla di Storia e Parola non come «fuga lineare in avanti né eterno ritorno della ripetizione morte-vendetta, ma spirale che segue la parabola della pulsione mortale e quella dell'amore rinascita»[40].

Una spirale fluida dunque, che palpita tra amore e morte in una porosità che è quella propria dell'immaginario adolescenziale. E il romanziere si riconosce nell'adolescente, è lui stesso, come l'adolescente, un sistema incompleto e aperto. Ma l'immaginario dell'adolescente, essenzialmente amoroso, è pure sempre preso nella tensione depressiva, perché il suo oggetto amoroso è suscettibile di essere perduto[41].

E la scrittura, allora, parla sempre di perdita e amore, è la scrittura orfana di cui parla Derrida[42], scrittura

[38] Questa bella immagine della «silva» della scrittura risale a Quintiliano ed è riportata in Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, cit., p. 49.

[39] Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 116.

[40] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 174.

[41] Si veda di Julia Kristeva, «The Adolescent Novel», in John Fletcher and Andrew Benjamin, *op. cit.*

[42] L'idea della scrittura «orfana», non scritta da alcun Padre-Autore, è formulata da Derrida in *Dissemination*.

«orfana» e «innamorata» come Jeanette. Scrittura che Kristeva vuole figlia della melanconia, poiché «non si dà scrittura che non sia innamorata, (...) non v'è immaginazione che non sia, in modo aperto o latente, melanconica»[43].

[43] Julia Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 13.

recensioni

D. Elam, *Romancing the Postmodern*, London and New York, Routledge, 1992, 206 pp.

Romance e postmodernismo, romance postmoderno. Aggiungere l'etichetta postmoderno ad un argomento polveroso o ad un campo di analisi trascurato sembra essere il segreto per garantire ad un libro l'attenzione del mercato dei 'consumatori di teoria'. Di questo Diane Elam è estremamente consapevole e, in apertura di libro, avverte la necessità di sottolineare immediatamente la sua distanza da tale tipo di operazione editoriale:

> To suggest that romance is a signature of postmodernism may seem to be just the kind of marketing move which I claim not to be making. That is to say, to some my argument may seem like just another application of the postmodern retrofit kit: if you have a stodgy topic and wish to dress it up for contemporary theoretical consumption, simply add the word «postmodern» and you're guaranteed to find an audience of theory goers (p. 2).

Mettere in relazione il romance e il postmodernismo si rivela invece un'operazione strategica che consente ad Elam di ri-pensare le relazioni cruciali fra storia, generi letterari e generi sessuali, in un serrato discorso critico che sovrappone continuamente l'analisi della problematica estetica con quella politica e storica.

Considerato un genere femminile, il romance, nella tradizione del romanzo, è segnato da una storia di esclusione, quella di una estromissione dall'olimpo letterario e di una relegazione nei territori marginali della produzione culturale, un'esclusione voluta e operata a favore del realismo.

Se il realismo, come la Storia, è il reame di una prospettiva maschile, che stabilisce i confini della narrazione del reale, il romance si può allora considerare, suggerisce Elam, come la femminilizzazione e la messa in discussione di quella narrazione storica. Da questo punto di vista, accostare il romance alle pratiche critiche del postmodernismo, soprattutto in relazione al suo modo di ripensare la storia e la rappresentazione, assume una diversa rilevanza e un modo efficace per rivalutare il discorso femminile.

> If realism can only deal with woman by relegating her to romance, if real history belongs to men, and women's history is merely the fantasy of historical romance, postmodern cultural analysis of history and the «real» offers a way of revaluing female discourse (p. 3).

La rivalutazione postmoderna del romance, 'nel nome del desiderio e del discorso femminile', consente ad Elam l'adozione di una prospettiva duplice — femminista e postmoderna — che non solo estende l'analisi critica attraverso una mutua ri-appropriazione dei due discorsi, ma stabilisce

anche un diverso rapporto fra femminismo e postmodernità, che va al di là del loro antagonismo o del loro 'matrimonio felice'.

Il romance, come il desiderio femminile, sovverte la linearità temporale e quella della scrittura ed è seguendo uno stesso principio che nel libro l'organizzazione del discorso critico sul 'romance postmoderno' non si articola su una strutturazione lineare, né prevede una distribuzione degli argomenti secondo un asse cronologico. In *Romancing the Postmodern* la prefazione («A Preface which should have been a postscript») e il postscriptum («A Postscript which should have been a preface») sono intercambiabili. Si parla dei romances di Walter Scott dopo aver discusso *Il nome della rosa* di Umberto Eco; Joseph Conrad viene analizzato prima di George Eliot; i romanzi di Kathy Acker si sovrappongono al romance teorico di Jaques Derrida. L'eccesso che accomuna il romance e il postmodernismo rende indecidibili i confini fra i paragrafi, fra i diversi campi di indagine e i diversi approcci teorici.

Il discorso derridaiano del romance fra *la poste* e *le poste* (*La carte postale*) dell'ultimo capitolo ritorna o meglio viene anticipato nella discussione su *Nostromo* di Conrad. La leggibilità/illegibilità della «cartolina» di Derrida — «neither legible nor illegible» — si trasferisce al discorso della storia modernista e imperialista documentato dal romanzo:

> If the imperialism that the novel documents is a discourse of historical readability — the insistence that destiny is *manifest* — then this is a piece of postmodern correspondence: whether postcard or cargo manifest itself, it remains unreadable (p. 80).

Quando la storia modernista, osserva Elam, usa per la sua 'corrispondenza' il romance, si affida ad un corriere molto «sui generis» che destabilizza la narrazione imperialistica e coloniale:

> Yet if modernist history, as a matter of historical correspondence, depends upon romance for its delivery, romance proves an unreliable corrier. The uncertain generic construction of romance — its lack of rules for postage and handling — upsets both the imperialistic narrative of history as progress ... and the colonial narrative of history as adventure (p. 82).

Il romance ignora la «realtà» della storia e rivela come essa sia sempre «a colonizing gesture, always a mode of discourse that silences some group» (p. 82).

Se si pensa alle voci messe a tacere dalla storia, è difficile dimenticare che le voci delle donne, qualunque fosse il loro gruppo di appartenenza, sono quelle a cui il silenzio è stato imposto *comunque*. Da questo punto di vista, nel viraggio dalla narrazione storica modernista e coloniale a quella postmoderna del romance di Eco *Il nome della rosa*, lo scenario, osserva Elam, rimane pressoché immutato. Alle donne si continua a negare la parola:

> Eco's *Postscript* articulates the postmodern romance, and likewise the romance of postmodernism, as a tale told by a man for men. Women, whether represented by the female character in *The Name of the Rose*, the women in the photo of the mosaic, or the cultivated woman in the *Postscript*, are not allowed a voice, or at least a voice any of the men can understand (p. 47).

La lettura critica di Elam svela l'intento di Eco di escludere le donne dalla storia (e dal romance), perpetuando una tradizione narrativa che ha in Scott un precedente emblematico. Anche Scott, nel finale dei suoi romances, esclude le donne dalla rappresentazione storica, obbligandole allo spazio recluso del matrimonio o del convento. Tuttavia, a differenza di Eco, in Scott le donne svolgono un ruolo determinante nel processo narrativo.

Il loro prendere parte all'azione — soprattutto nelle operazioni cruciali di mediazione e traduzione linguistica fra differenti e opposti gruppi di uomini — di solito avviene assumendo un travestimento maschile. Se da una parte questo 'stratagemma' sembra voler confermare lo stereotipo secondo il quale l'uomo è attivo e la donna passiva, d'altra parte, osserva Elam, il continuo ricorso al travestimento ottiene il risultato (non previsto) di dissolvere le polarità fra i sessi rendendo fluide e mutabili le loro posizioni. I romances di Scott diventano allora il luogo in cui il travestimento sessuale rivela come travestimento lo stesso genere sessuale:

> ...Woman is mobilized only by a disguise which — even as it hides her gender — is the very figure of the folds of her sex ...Scott's text suggests that woman is disguised as herself... Thus woman cannot simply drop her disguise to return to subordinate married life with the hero... Postmodern romance offers a model not simply of feminine escape from reality through disguise but of feminine *resistance* to male reality through a recognition of gender roles as disguises (p. 113-4).

Continuando ad usare lo stesso principio della dislocazione dei discorsi da una parte all'altra del libro, l'analisi condotta da Elam sui travestimenti da uomo delle eroine di Scott ricompare nella discussione sulla indecidibilità dell'identità sessuale nei romanzi di Kathy Acker e nel travestimento del nome maschile 'George Eliot' assunto come pseudonimo da Mary Anne Evans.

Il rapporto fra Scott ed Eliot si dirama ulteriormente quando Elam affronta l'ambivalenza della loro relazione. La «regina del realismo» disprezza il romance, come si sa dal suo saggio «Silly Novels By Lady Novelists», ma ammira e legge i romances di Walter Scott. L'ambivalenza di questa relazione fra Eliot e «il re del romanzo storico», fra Eliot e il romance, così come il suo rapporto con il femminismo, può essere meglio compreso, secondo Elam, in termini autobiografici. È proprio leggendo i romances di Scott, che nella vita Mary Anne Evans trova la forza di resistere all'ortodossia della borghesia vittoriana:

Romance, the genre of formulaic and silly orthodoxy that Eliot ridiculed, is also the literay form that provides a space for her resistance to bourgeois moral orthodoxy (p. 125).

Pure, quando scrive il suo romanzo storico — *Romola* — Eliot lo fa da un punto di vista conservatore, interpretandolo come ricerca di accuratezza storica che nega gli 'anacronismi' (al contrario dello stesso Scott o di Eco) e inscrivendo le azioni delle eroine in un'ortodossia ancora più grande. Ma Eliot non è semplicemente monolitica. Per lei, come per le sue eroine, osserva Elam, la scena del gioco sovverviso del desiderio femminile non ha luogo nella *scrittura* del romance ma nella *lettura* del romance. Nello scarto fra la scrittura e la lettura del romance le eroine di Eliot — ma anche le altre lettrici di romances — esplorano uno spazio che va al di là delle sue stesse strategie di rappresentazione. Uno spazio intertestuale, al di là dell'autorità del soggetto unificato autoriale, che le unisce in una 'comunità di desiderio':

...in conventional romance, society controls female desire by acknowledging it as a fantasy for which a woman must «really» sacrifice herself. The reading of romance opens another kind of space, an intertextual play in which no absolute self-sacrifice is possible because there is no absolute self (p. 140).

In questa catena di desiderio femminile, di desiderio di lettura, che disperde l'autorialità e le logiche dell'identità, si intrecciano rapporti inediti fra storie e politiche, sessualità e culture.

Lettura, ri-lettura; spazio di conoscenza e di speculazione. Il circuito del desiderio di cui parla Elam si estende allora ad un altro desiderio, il desiderio della teoria. La teoria non può mai essere completamente 'oggettiva' perché anche la sua testualità contiene elementi di romance:

Theory has one kind of textuality that upsets its claims to objectivity: an element of romance. Theory, as we all know but are afraid to admit, is sexy (p. 143).

La teoria è sexy o almeno, secondo Elam, in parte lo è quella postmoderna e (post)femminista. Che sia la teoria sexy di Derrida in *La carte postale* o la sessualità teorica dei controversi romanzi sadomaso di Kathy Acker, il decostruzionismo e il femminismo reintroducono il desiderio nel campo della conoscenza teoretica e rifiutano, come il romance, la razionalità modernista, «that constructs reality by means of the exclusion of desire by a knowing subject» (p. 158).

Nella conclusione di Elam, si auspica la possibilità che entrambi i «controdiscorsi» sulla storia (il reale e la sessualità) diano vita — questa volta insieme — ad un nuovo, appassionante e avventuroso romance postmodernista:

The interaction of feminism and deconstruction begins here(after), when attention to difference replaces oppositional identity, when solidarity displaces critical isolation. Their postmodern romance, however, is the matter of another book than this one (p. 174).

Annamaria Morelli

L. Haire-Sargeant, *Heathcliff. The Return to Wuthering Heights*, London, Century, 1992, 285 pp.

For you, Charlotte, there is no more. For you the story was completed a long time ago, when Heathcliff and Cathy died. They are dead, the world they inhabited is dead and there is the end of it (p. 284).

Le parole venate di rimprovero che Emily rivolge alla sorella Charlotte verso la fine del romanzo sembrano suonare come un monito per tutti quei lettori i quali, ingenuamente soddisfatti di quanto la superficie di una storia rivela, non si lasciano trascinare nell'avventura, nelle profondità del viaggio testuale che sempre mette in luce complessità, ambiguità, zone d'ombra. Tale viaggio suggerisce che un'opera può essere sottratta all'eternità e alla sacralità inviolabile del mito; anzi, spesso la trasforma in un luogo dai labili contorni attraverso cui sfuggono o entrano 'altri' testi, 'altre' voci che s'intrecciano con l'opera primaria in un gioco serrato di confronti, critiche, parodie.

Già con la scelta del titolo — *Heathcliff. The Return to Wuthering Heights* — che è enfatica citazione del celebre capolavoro ottocentesco, la scrittrice statunitense Lin Haire-Sargeant rende esplicita l'intenzione di rituffarsi nella tradizione letteraria: e così, ammiccante, invita ad intraprendere il viaggio di ritorno a 'Wuthering Heights' in sua compagnia. Lo fa inoltrandosi fra le 'pagine' della biografia di Emily e Charlotte Brontë, fra i versi delle poesie e fra le righe dei due più noti romanzi delle due narratrici: *Wuthering Heights* (1847) e *Jane Eyre* (1847). In tal modo, Haire-Sargeant fa muovere i suoi lettori contemporaneamente sul filo della memoria (che rinvia ai due romanzi vittoriani) e su quello costruito dalla sua inventiva di narratrice (che la spinge a ripensare gli antichi testi in una prospettiva inattesa). Le storie vissute dai personaggi della finzione narrativa si confrontano con le vicende private delle sorelle Brontë e con le interpretazioni che ne ha dato nel corso di circa due secoli la critica letteraria. Il personaggio di Heathcliff attira su di sè l'interesse di chi si accinge a leggere il romanzo e sposta in secondo piano sia il luogo che il testo della storia di Emily Brontë. Allo stesso tempo, però, il «ritorno a Wuthering Heights», evocato nel sottotitolo del romanzo, si configura come una rilettura/riscrittura di *Cime Tempestose*, svolta da Haire-Sargeant insieme a Charlotte Brontë la quale — divenendo personaggio di finzione — in un certo senso rappresenta, veicola anche i 'contesti' (la famiglia; la brughiera; l'amore; le amicizie; le idee...) del capolavoro della sorella Emily.

Una delle trovate narrative che fa da cornice al racconto è data dal lungo viaggio notturno in treno da Londra a Leeds durante il quale Charlotte Brontë, ancora immersa nei ricordi del recente soggiorno a Bruxelles, incontra un altro personaggio di *Cime tempestose*, il signor Lockwood. Questi, spinto dal desiderio di ricevere da una lettrice 'imparziale' un giudizio su certi accadimenti verificatisi anni addietro, le mostra una lettera scritta sessant'anni prima dall'ormai defunto Heathcliff. Charlotte si mostra sensibile al turbamento, ancora molto forte, del suo compagno di viaggio; così, prima di immergersi nella lettura, gli chiede curiosa:

> Before I begin, however, I have a particular reason for repeating my previous question, though it may seem impertinent to do so. What is it about the memory of Heathcliff that has the power to disturb you now? (p. 14).

Ma Lockwood non desidera interferire nell'interpretazione della lettrice Charlotte. Si viene a sapere però che la lettera di Heathcliff gli era stata recapitata insieme a un'altra lettera, quella con cui Nelly Dean lo invitava ad esprimere un'opinione su Heathcliff e su di lei. Lockwood, dunque, usando il medesimo accorgimento della 'lettera nella lettera' praticato da Nelly Dean, pone Charlotte Brontë nella sua stessa posizione, cioè di chi legge il testo di Heathcliff racchiuso in quello di Nelly Dean. È come se, raddoppiando il momento della recezione, Lockwood voglia suggerire una catena quasi infinita di letture 'esterne' che verrebbero forse a coincidere con o a discostarsi da quelle adottate da lui e da Charlotte.

Sembra dunque che il ritorno a 'Cime Tempestose' possa essere visto come una chiave di lettura del romanzo di Haire-Sargeant utile, più che a penetrare nell'intreccio di una vicenda, a riflettere sulla centralità del «ritorno del lettore», punto di grande rilevanza teorica negli studi della critica letteraria contemporanea.

Charlotte si fa poi prendere dal desiderio di entrare nei misteri celati tra i mille risvolti del testo epistolare.

> ...I wish to read every word. Of course I am tired... but as I am absolutely unable to sleep while travelling, I will find more relief in losing myself in this manuscript than in vainly seeking rest (pp. 13-14).

Da questo momento si è catapultati nel flusso di costrizione alla lettura che la Sargeant abilmente colloca su un treno in corsa, presumibile metafora dell'atto del leggere (e forse anche del riscrivere?) che coinvolge Charlotte ed i lettori allo stesso modo.

La lettera di Heathcliff, il cui destinatario, a suo tempo, avrebbe dovuto essere Cathy (p. 11), è stata nascosta da Nelly Dean per far sì che le nozze con Edgar Linton avessero luogo senza intralci. Nelly, quindi, appropriatasi illegittimamente dell'epistola, in punto di morte è assalita dal rimorso per il gesto compiuto. Ella porta alla luce tale documento affinché si possa capire realmente il personaggio Heathcliff. Ma per il lettore esterno la lettura del suo contenuto rappresenta l'occasione per includere alcune riflessioni di tipo estetico su Heathcliff autore e sulla sua scrittura. Tutto questo ha luogo grazie allo svelamento operato da Nelly e all'intercessione di Lockwood che consente a Charlotte di diventare partecipe di ciò che, come doviziosamente la governante di *Wuthering Heights* spiega nella sua lettera, era accaduto:

> Heathcliff's tale, as I told you, had a gap in the middle of it; I said no one knew what had become of him during those three years that he had been gone, or how he had got his fortune. That was a lie. I knew, though no one else did: I had found out by reading the manuscript I now send to you (p. 11).

Ella improvvisamente viene immessa in quel vuoto temporale di tre anni che nel romanzo di Emily Brontë era stato interdetto, una sorta di porta socchiusa, punto di fuga da cui scaturisce il farsi degli eventi. Viene qui richiamato un qualcosa di non detto che, sottratto alla storia principale, riaffiora prepotentemente imponendo che ne venga riconosciuta l'esistenza, che ne venga ascoltata la voce.

Heathcliff, con le parole della sua lettera, parla, spinge a riaprire e a rileggere *Wuthering Heights* che, del resto, come ogni testo letterario, non è definito e chiuso completamente in sè, ma straripa dai suoi limiti testuali per disporsi su altri tipi di terreno narrativo, dando vita a un movimento che intima al lettore di intraprendere un 'viaggio'. Così si parte insieme con Charlotte, ci si addentra in una nuova decifrazione di accadimenti che da sempre si sarebbe voluto conoscere di *Wuthering Heights*. Cosa mai sarà accaduto ad Heathcliff durante quegli anni? Perché quella censura? Cosa poteva celarsi tra le pieghe di quel romanzo? Man mano che si procede nella lettura vengono alla luce nomi, luoghi, fatti, personaggi di *Wuthering Heights* che, allo stesso tempo e incessantemente, si appellano anche all'altra opera già citata, *Jane Eyre*: il discorso si sposta su Charlotte autrice posta di fronte ai suoi personaggi e alle problematiche della sua finzione. *Heathcliff* attiva, dunque, un intenso gioco intertestuale che genera un *pastiche* di straordinario effetto comunicativo.

Thornfield e Wuthering Heights, Heathcliff e 'la pazza della soffitta' ad esempio, adattati alle nuove esigenze finzionali, entrano nel libro di Haire-Sargeant abbattendo barriere e spesso svolgendo funzioni di interscambiabilità. La memoria letteraria del lettore viene costantemente sollecitata a ricordare entrambi i romanzi; tuttavia, cresce il desiderio di lasciarsi abbracciare — insieme a Charlotte — dall'atmosfera irreale di piacere/terrore che tale lettura, esperita quasi come un sogno ad occhi aperti, produce:

> ... still I could not be insensible of the extraordinary *unnaturalness* of this folding of time and space — this fragile capsule coughing and rumbling headlong against its future through the darkness, plunging in and out of tunnels, through storm and cloud, heedless of all.
>
> To let one's mind dwell on it was to summon terror. Though the glow Heathcliff's letter cast through the small chamber now seemed less warming than sepulchral, I sought refuge there (p. 127).

È una notte buia e tempestosa, un «topos» definito da Alessandro Serpieri come il «simbolo romantico dell'energia» (A. Serpieri, «La ballata di Coleridge: il senso circolare», in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 309) che frequentemente accompagna gli eventi fantastici legati al mondo dell'irrazionale, dell'inconscio, dell'indicibile e che fa subito ritornare alla mente pagine memorabili di tanti romanzi gotici e di tanta poesia romantica. E questo tempo notturno — che coincide singolarmente con quello impiegato da Heathcliff per dar vita alla narrativizzazione della sua vicenda personale, delle sue motivazioni conscie ed inconscie (quasi che, verrebbe di dire, incarnasse la figura del poeta romantico, solitario e amante della notte) — è quello in cui Charlotte legge «every word» (p. 13) della lettera di Heathcliff.

Da una parte, quindi, Charlotte è destinataria delle parole che il figlio della brughiera le ha affidato per lettera e, dall'altra, condivide la passione che possedeva Heathcliff in quanto autore di quel testo. Inoltre, si potrebbe sostenere che — attraverso lo straordinario viaggio in treno nel cuore della notte — Charlotte rivive le medesime sensazioni di Heathcliff; il movimento dell'occhio di Charlotte sui segni grafici tracciati da Heathcliff di notte sembrerebbe testimoniare uno spostamento nel testo, da parte della lettrice, *simultaneo* a quello del mittente dell'ormai famosa lettera. Autore e lettore coincidono dunque? Piuttosto, essi si rinviano l'uno all'altro costantemente in un circolare movimento comunicativo che implica una ridefinizione continua di ruoli e funzioni per cui il lettore diventa anche autore e viceversa.

Queste ed altre sono le riflessioni che il romanzo di Haire-Sargeant pone all'attenzione dei lettori. La vicenda — che gioca sull'espediente epistolare — è data attraverso il punto di vista di una Charlotte che, nel decifrare il testo prodotto dalla sorella, afferma la propria indipendenza di lettrice capace di sostenere un dibattito con Emily autrice. Ed in questo confronto Charlotte viene convinta, quasi attraverso una sorta di «shock» di riconoscimento, che non c'è una sola storia con un'unica conclusione in *Wuthering Heights*. Essa, infatti, ne contiene molte, così come molte sono le voci che risuonano nel suo tessuto: Nelly Dean, Catherine Earnshaw, figlia vedova di Cathy e Lockwood parlano a Charlotte e ad Emily come si vede nell'ultimo capitolo di *Heathcliff*. Perciò si può sostenere che:

> Some things cannot be directly explained. It is as I have said. Some stories can never be told. The heart of some stories can never be known. They can only be felt... (p. 283).

È per questo che Charlotte vuole tornare a 'Cime Tempestose', entrare nella casa simbolo di relazioni inattese, 'diverse' e ad Emily, che la lascia sull'orlo di nuovi dubbi, nuove domande, lancia un rimprovero:

> No! Emily! You have brought me all this way! It is not fair! Let us go in! I want to know more! (p. 284)

Ed è chiaro che 'Wuthering Heights' non è soltanto il luogo simbolico

della storia di Heathcliff e Cathy; esso è anche lo spazio testuale di un romanzo che viene, per così dire, ripensato e riproposto sotto nuove vesti allo sguardo smaliziato del lettore contemporaneo. Ma addentrarsi in questo spazio costituisce un'avventura ardua, un'avventura che già Virginia Woolf, in un suo saggio del 1916, aveva giudicato problematica poiché, secondo la sua opinione, questo testo poneva forti interrogativi a qualsiasi lettore il quale non sa fino a che punto ritrovarsi nelle emozioni e situazioni descritte:

> We are given every opportunity of comparing *Wuthering Heights* with a real farm and Heathcliff with a real man. How, we are allowed to ask, can there be truth or insight or the finer shades of emotion in men and women who so little resemble what we have seen ourselves? («*Jane Eyre* and *Wuthering Heights*», in *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966, vol. I, pp. 189-190).

La Charlotte lettrice di *Heathcliff* impara che leggere un testo significa carpirne i molti sensi; avvertire il mormorio, talvolta indistinto, delle sue voci; il fluire dei suoi elementi, il fermento che lo pervade: forse 'the return to Wuthering Heights' può presagirsi come preludio di molti altri 'returns':

> ... the rushing of the spring-swollen beck was loud in our ears, and that sound of the mingling of many waters seemed the very murmur of life, strong and insistent, continous beneath the hardened surface of everyday existence (pp. 284-85).

Nell'ambito delle numerose riscritture presenti nella letteratura contemporanea, *Heathcliff. The Return to Wuthering Heights* rappresenta senz'altro un'altra occasione importante per confrontarsi o, forse, sarebbe meglio dire, per giocare con la tradizione ponendo l'enfasi su quanto resta non detto e su come ne sia possibile il recupero: basta che il lettore entri nel ruolo di viaggiatore privo di pregiudizi, disponibile a considerare i 'luoghi' che visita sempre con relatività perché essi, confrontati con quelli che ha già conosciuto o che andrà a conoscere, non contengono mai una verità assoluta, ma tante verità. Il treno del desiderio di scoperta ha qui travalicato la fragile barriera di un altro mito letterario, così come è accaduto nel caso di altre famose riscritture che vanno, per esempio, da *Wide Sargasso Sea* (1967) di Jean Rhys, riscrittura di *Jane Eyre*, alla recente *Rossella* di Alexandra Ripley (1991), continuazione del famoso *Gone with the Wind*.

Il romanzo di Haire-Sargeant, studiosa di scrittura e letteratura ottocentesca, offre molteplici riflessioni sull'arte dello scrivere racconti oggi; il 'buco nero' dei tre anni in cui — nel testo di Emily Brontë — si perdevano le tracce di Heathcliff costituisce il punto di partenza della sua sperimentazione narrativa. Riempire quello spazio vuoto con la consegna della 'lettera' di Heathcliff a Cathy poteva rappresentare un'altra possibilità narrativa per il racconto di Emily Brontë. Certo, si sarebbe avuta un'altra storia; si sarebbe avuto un finale diverso; non si sarebbe raggiunta la dimensione mitica di *Wuthering Heights*. Non si sarebbe, però, avuta una storia sul farsi di un racconto, sulle relazioni fra scrittura e lettura, una storia che si confi-

gura come metadiscorso. Ma, forse, tutto ciò non è neanche molto importante: resta il fatto che *Heathcliff. The Return to Wuthering Heights* è uno scritto avvincente come un romanzo e suggestivo come un testo critico.

Carmela Formisano

T. Morrison, *Playing in the Dark-Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard U.P., 1992, xiii+91 pp.

Frantz Fanon writes: «Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc» (*Peau noire masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 187). In this symbolic fracture, not only does Fanon inscribe the negation of essences but he deliberately opens up a new interrogative space: «mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge!» (idem, p. 188). Fanon's intellectual and political commitment was to reveal the history of the black subject in an alienated context. His radical critique of the ideology of 'race' and its relation to power, culture and knowledge, comprises a matrix of issues which Toni Morrison powerfully resumes in her last book *Playing in the Dark-Whiteness and the Literary Imagination*, a critical text that focuses on the synchronic interplay between a *dark* absence and a *white* presence, and on the «effect they have on the literary imagination and its product» (p. x).

The title itself assesses Morrison's main theoretical act: to consider how metaphorical figurations of 'blackness' have been historically paradigmatic and 'specular' to the erecting of 'whiteness'. The text's program of ideological demystification moves in a set of challenging and provocative readings of key American canonical texts and, in the complex attempt to negotiate with a historically determinate system of meaning, it questions and unravels the literary past in order to lay open and explore the removed black body on which the 'quintessential' American *white* identity has been constructed. Moreover, in a brilliant combination of critical seriousness and political commitment, the writer's dissenting voice shifts continually from multiple sites of marginality - race, gender, class - to contest and destabilize old notions of self, history and 'generic' borders.

In its cultural specificity, Morrison's own writing has always been inhabited by *memory*. Her earlier novels provided an important alternative reading of American history by revealing the hidden and *veiled* African-American presence, the narrative of slavery. Once again in her new text, the act of re-memoration opens up a narrative space, the site of (an)other *dark* discourse at the 'heart' of *whiteness* of American history and culture. The uncharted impact of cultural diversity on American identity illuminates the author's critical journey through literary imagination and language by showing how racialism either as 'metaphysical necessity' and 'ideological utility' has inspired and permeated the concept of *Americaness*.

The book's preface uses Marie Cardinal's *The Words To Say It*, an autobiographical journey into madness and therapy from a feminine perspective, and from the beginning clarifies Morrison's critical interest: the narrative representation of black people and the use of 'blackness' as metaphorical literary device. Morrison examines several passages in the text, calling attention to the associations of black images with love, despair and anarchy in order to demonstrate how metaphorical 'blackness' is encoded in language contrived by social and cultural pressures; language itself, far from being transparent, powerfully evokes and enforces folded signs of racial tensions and cultural authority.

In the first chapter, *Black Matters*, Morrison conjures up her own specific position - «an African-American woman writer in a genderized, sexualized, wholly racialized world» (p. 4) - as evidence and example of the urgency of an alternative discourse, a new 'critical geography' in order to explore and re-map American Literature «unencumbered by dreams of subversion or rallying gestures at fortress walls» (p. 4). The first deliberate act is to retrieve the question of 'race' for critical analyses by questioning and underminig the assumption - long established and accepted - of canonical literature as totally free from 'African and then African-American presence'. The author's attempt might seem to re-locate the unarticulated black presence which has forged American cultural history. But this is not Morrison's only aim; her critical movement leads precisely to consider how impressively and powerfully the literary imagination has long been inhabited and permeated by a black frightening presence:

> The speculations have led me to wonder whether the major and championed characteristics of our national literature - individualism, masculinity, social engagement versus historical isolation; acute and ambiguous moral problematics; the thematics of innocence coupled with an obsession with figurations of death and hell - are not in fact responses to a dark, abiding, signing Africanist presence (p. 5).

«Africanism» is the term adopted by Morrison to indicate the 'darkness' or the blank space where «African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreadings that accompany Eurocentric learning about these people» (pp. 6-7). Far from being marginal to the narrative strategies, implicit or explicit black presences embody the 'distantiating' act of the meditation of the self: «... a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious» (p. 17). 'Africanism', therefore, represents the critical interrogative 'space' from which to rethink literature not in terms of its object - the victim of racist policy - but looking at its 'subjects', «those who perpetuate it» (p. 11).

In her intention to recognise the nature and power of the institutionalized interpretative models which seek precisely to 'erase' narrative racial tensions by claiming universality and 'race-free' notions of literature, Morrison offers an illuminating reading of W. Cather's *Sapphira and the Slave*

Girl, a text considered by American critics a 'failure' in the author's production. Disclosing the text's complex relations with disrupting elements such as power, race, sexuality and mother-daughter relationship, Morrison reads the 'hypothetical' discrepancies and incongrousness in Cather's narrative as 'signs' of the far too intricate and complex content of the novel itself.

In a historical perspective, the second chapter *Romancing the Shadow* offers a challenging textual investigation of early American renderings of the Africanist presence. Morrison recalls the 'projective' past of the American national literature and shows how the formation of a specific cultural white identity was bound to the representation of an uncanny dark *shadow*. The 'great void', the American continent to the gaze of its first European immigrants, did not only provide a sense of possibility and potential freedom or a new 'control of one's own destiny', but it mainly outlined a blank page of history, the space of the threatening encounter with an external and internal 'other': «Americans' fear of being outcast, of failing, of powerlessness... their fear of boundarylessness, of Nature unbridled and crouched for attack... their fear of the absence of the so-called civilization... in short the terror of human freedom» (p. 37).

Fears, terrors and anxieties powerfully haunted early American literary production. Romance and gothic, the two imported European genres, provided the narrative forms for their inscription and control, offering at the same time a set of metaphorical and symbolic devices to inscribe and objectify the 'repressed darkness' as the Africanist other. Specifically, the black slave offered his/her dark body for the 'mirroring' of the white selves' hidden fears and desires and for their reflection on ethical and moral issues; racial difference regulated slavery and as an organizing principle provided the platform for the meditation on human freedom and civil rights.

As emblematic of these two Africanist strategies, Morrison follows some metaphorical images of *whiteness* in the inextricable conjunction with their dark side, the Africanist other, through the 'formative' narrative of Poe, Twain and Faulkner. In a stimulating survey of their works, she reaches the conclusion that 'the forbidden space of blackness' articulated and expressed a major component of American cultural identity:

> Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny (p. 52).

The last chapter *Disturbing Nurses and the Kindness of Sharks* points out how literary imagination articulates the forbidden through and by means of *darkness*, tracing some strategies that encode the racial subtext in 'language' as a response to the Africanist body. Morrison outlines several categories: economy of stereotype, metonymic displacement, metaphysical condensation, fetishization, dehistoricizing allegory, patterns of explosive, disjointed, ripetitive language. On the grid of these linguistic devices, she offers a radical reading of Hemingway's *To Have and Have Not* and *The Garden of Eden*, problematizing and giving an originally deep and complex interpretation of both texts. Morrison brilliantly unfolds the author's extensive use of the Africanist presence, providing a stimulating account of the ways his narrative and linguistic codes overtly or implicitly reflect the 'serviceability' of black male and female characters, their employment as secondary and silenced counterparts of the white male character, while conjuring the texts' large use of 'fetishized' associations between darkness and sexual deisre, irrationality and evil.

Morrison powerfully challenges canonical literary criticism expressing the urgency for a re-location of those disruptive elements of *darkness* encoded and often hidden in human literary productions, 'to avert the critical gaze from the racial object to the racial subject; from the described and imagined to the describers and imaginers; from the serving to the served' (p. 90).

Beautifully written, *Playing in the Dark* offers a compelling explanation of the way race, gender, class and nation overlapped and collided from a literary past to a 'racist' praxis embedded in cultural discourses of our modernity. This book is an essential reading in cultural studies, philosophy, feminism and political theory.

Demetrio Yocum

A. Portelli, *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992, 303 pp.

«A quel tempo, parecchie delle cose che diceva le capivo appena, ma quello che imparai dopo, quando mi abituai meglio alla sua maniera spezzata di parlare, mi permette adesso di riferire tutta la sua storia». Così, nella limpida traduzione del compianto Nemi D'Agostino, Ishmael, il narratore del *Moby Dick* melvilliano, inizia a raccontare la vita del suo più caro amico, il buon selvaggio polinesiano Queequeg, nato in un'«isola lontanissima, verso sudovest. Non è segnata in nessuna carta: i posti veri non lo sono mai».

La narrativa degli Stati Uniti costruisce le sue grandi strutture fabulatorie e simboliche anche grazie al tentativo di dare spazio alle voci 'aliene' che hanno lasciato traccia di sé su un intero continente - gli Indiani di Fenimore Cooper, i neri di Mark Twain, ma anche i ragazzi di buona e cattiva famiglia, i derelitti, le adultere. Talvolta, perfino gli oggetti parlano, come fa, letteramente, la pompa dell'acqua che si trova all'angolo delle due strade principali di Salem in un racconto di Nathaniel Hawthorne. C'è, in effetti, una materia folklorica, densa e multiforme, che fa lievitare il linguaggio del romanzo americano e dà ad esso le caratteristiche di portavoce di una coscienza democratica, nutrita di fermenti utopici e di oscure

inquietudini. Non a caso si muovono in questo ambito due tra i libri di critica più affascinanti apparsi negli ultimi tempi, *The Anatomy of National Fantasy. Hawthorne, Utopia, and Everyday Life* di Lauren Berlant (The University of Chicago Press, pp. 269, dollari 14.95 nell'edizione paperback) e *Il testo e la voce* di Alessandro Portelli. Mentre la Berlant coglie soprattutto il processo narrativo attraverso cui, intorno alla metà dell'Ottocento, Hawthorne riesce a interpretare le origini della nuova nazione alla luce di una sconvolgente ricerca di identità (e cruciale appare allora il personaggio di Hester Prynne nella *Lettera scarlatta*), Portelli ci dà uno straordinario esempio di lettura «post-moderna» della storia letteraria americana, percorrendo in lungo e in largo, senza alcuna ossessiva preoccupazione cronologica, la grande tradizione ottocentesca e gli esiti del romanzo contemporaneo. Per Portelli il grande e limaccioso fiume dell'oralità, un Mississippi twainiano, si incanala nelle strutture del linguaggio narrativo americano e le riempie della propria inesauribile vitalità. Infatti, «il romanzo appare come una forma di contaminazione fra voce e scrittura: una scrittura rivolta alla folla, e invasa dalla voce della folla nell'uso del dialogo e del registro linguistico ordinario, nella mimesi del quotidiano, nel riconoscimento delle passioni». Tra la polifonia delle testimonianze orali o dei racconti autobiografici e la rigidità delle convenzioni che modellano la parola scritta si agita tutto un universo letterario in bilico tra desiderio e materialità del testo, cronaca e simbolo. Costruendo la sua trama ricca di esempi e di citazioni, Portelli restituisce vigore all'analisi di opere famose, dai racconti di Poe ai romanzi di Mark Twain, dalla *Lettera scarlatta* di Hawthorne al *Grande Gatsby* di Scott Fitzgerald, esamina testi sconosciuti al grande pubblico, si spinge fino agli scrittori delle ultime generazioni (Pynchon, Vonnegut, De Lillo e molti altri ancora) e istituisce rimandi e confronti suggestivi, ad esempio, tra i dialoghi 'femminili' utilizzati da Henry James nelle *Bostoniane* e la scrittura di Grace Paley, ovvero tra il lento 'parlato' degli *Ambasciatori* jamesiani e le battute fitte e nervose di Richard Wright in *Native Son*. Il netto rifiuto di categorie tradizionali di valutazione o di contrapposizioni artificiose tra letteratura 'alta' e 'bassa' consente a Portelli di tenere conto dei 'classici' americani (essi stessi spesso considerati 'irregolari' e controcorrente), ma anche di esplorare zone più periferiche. Ecco, allora, le pagine illuminanti dedicate non solo alla narrativa afro-americana (di cui Portelli è un grande conoscitore), ma anche al romanzo delle donne (l'anglo-canadese Margaret Atwood, e poi Alice Walker Toni Morrison, e altre), o a un genere 'discriminato' come la fantascienza. Portelli ha pienamente ragione quando toglie Asimov e Bradbury, la Le Guin e Gibson, da un'area troppo circoscritta e specialistica e mostra invece come questi scrittori possono 'funzionare' all'interno di una tradizione americana, comprendente opere come *Il mago di Oz* e, ancora più indietro, aspetti rilevanti del *romance* ottocentesco. Del resto, proprio dalla fantascienza è tratta l'idea centrale sviluppata in tutto il volume: «Con le opportune modifiche, il ciclo di *Foundation* di Isaac Asimov ha fornito lo schema di base di questo libro: l'idea della doppia fondazione, scritta e orale, positiva e immateriale, dello

stato e del linguaggio». E l'intero discorso viene riportato continuamente al di fuori dell'empireo delle teorizzazioni astratte, sul terreno d'una concreta e convincente storicità, come quella che si manifesta, in modo esemplare all'inizio dell'ultimo capitolo: «Carrie Meeber, la 'piccola operaia' di *Sister Carrie* di Theodore Dreiser, ascolta, indifesa e inarticolata, 'le voci della materia cosidetta inanimata': la 'persuasione' degli oggetti, i vestiti, le merci che parlano 'teneramente, e gesuiticamente, da loro stesse'. Il romanzo è del 1900; l'anno dopo nasce la Victor Talking Machine Company. Con la commercializzazione del fonografo, la riproduzione della voce diventa esperienza ordinaria, e le merci e gli oggetti incominciano davvero a parlare».

Si potrebbe ricordare che il *romance* americano dell'Ottocento conosce già la figura dell'automa assassino, silenzioso e spietato, nella «Torre campanaria» di Melville e nel «Signore di Moxon» di Bierce. Nel Novecento avremo i garruli e talvolta infidi robot di Asimov e i loro infiniti discendenti.

Segnalare una o due imperfezioni de *Il testo e la voce* è solo una ulteriore prova dell'attenzione vivissima con cui il libro di Portelli è stato letto. A pagina 142 *Cat's Cradle* (il titolo d'un romanzo di Vonnegut) viene attribuito a Margaret Atwood, ovviamente al posto dell'altrettanto bello Cat's Eye. Le pertinenti riflessioni sugli elementi di oralità contenuti in alcuni romanzi della Le Guin si sarebbero applicate ancora di più al suo *Always Coming Home* (in italiano *Sempre la valle*) e ai successivi racconti di *Buffalo Gals*.

Credo comunque che lo studioso, lo studente, l'appassionato di letteratura americana (perché la 'voce' di Alessandro Portelli parla certamente a tutte e tre le categorie) non potranno assolutamente fare a meno d'un libro così intenso e personale, e nello stesso tempo ricco di idee, di interpretazioni, di suggerimenti di lettura.

Carlo Pagetti

riassunti

N. CAPUTO, «Oltre i confini di genere: problematiche testuali e sessuali in *Nights at the Circus* di Angela Carter», XXXV, 2-3, pp. 31-55.

The article shows how, in *Nights at the Circus*, Angela Carter uses intertextuality to discuss questions linked to sexuality and gender. In the novel, our cultural tradition is tested and reshaped to speak the female. Narrative genres (the gothic and the picaresque), myths and folklore are both used and abused to point out the sexism of our cultural heritage and to try to subvert the patriarchal bias on which the western tradition is founded. Angela Carter also uses Michail Bachtin's pluridiscursivity in its various forms to re-interpret male-dominated discourses and make them express feminine issues.

S. CAROTENUTO, «The Passion *di Jeanette Winterson. Biologia di un 'effetto'*», XXXV, 2-3, pp. 57-92.

Jeanette Winterson's art lies in her acute perception of the contemporary need for a new ethics of storytelling. As this article shows, in Winterson's fifth novel *The Passion*, this ethics takes the form of the complex game of different genres (romance, legend, epic, fable) that work as the formal background for the destinies of two separate subjects: a child and an adolescent.

In the article's interpretation, the former represents the birth of a new 'invention' for the writing, that is then enriched by ambiguous and open forms of the adventures of the latter. Winterson dedicates two sections of the novel to the analysis of the relevance of the organic elements that childhood and adolescence bring to the storytelling. The third and fourth sections of the book are then devoted to the description of the characters' meeting and to the telling of their separation in the final part of the novel. This signs the creative moment in which the characters and the art of storytelling itself have to face the creative necessity of 'libidinal economy', and the emergence of a new passion that is the first and elementary motif of 'sexual difference'.

A.M. CIMITILE, «Identità 'innestate': *Sexing the Cherry* di Jeanette Winterson», XXXV, 2-3, pp. 93-111.

The article draws on the image of 'grafting', present in the novel, to explore identity as it comes out of the text. The graft accounts for a natural-

ity which is yet an artefact, a construct, the site where heterogeneous elements meet.

The characters are analyzed as the sites of a shifting identity, where the boundaries between different genders, spaces and times are crossed. By blurring the frontiers between inner and outer life, by containing opposites, and by grafting myth and history, the self becomes the place of plurality, a transgressive, fluid entity which eludes definitions and can never be fully grasped or known, and which disrupts stereotyped categories by containing and at the same time exceeding them all.

R. CIOCCA, «Rito, sogno, gioco in *A Midsummer Night's Dream*», XXXV, 1, pp. 27-48.

Ritual, dream and game are used in this reading of *A Midsummer Night's Dream* as metaphorical interpretative categories. With their help the apparent duplicity of the play can be interpreted.

Through the three categories of ritual, dream and game, the elements of the play are examined at the different levels of form (precise, stereotyped, regulated) and of matter (instinctive, mysterious, vitalistic). By means of this device the complexity of the play can be solved in relation to a consistent symbolical horizon, and aspects usually kept apart and separately dealt with can be viewed as different facets of the same reality.

M. DE CHIARA, «Le parole della malinconia. *Oranges Are Not the Only Fruit* di Jeanette Winterson», XXXV, 2-3, pp. 113-129.

The memories of the adolescent heroine Jeanette speak words which reveal silences, hidden meanings and the curse of female language: as is well acknowledged by feminist criticism, metaphors of exclusion, exile and abjection have always obsessed women, who are compelled to speak from within the boundaries of a male-dominated world, ruled by the Law of the Father. Jeanette is a witch, a Sybill, a madwoman, whose language, like a dark spiral, uncovers the Freudian death-wish which is melancholia. But writing is a melancholic activity in itself. As psychoanalist Julia Kristeva points out, novelistic writing is like the adolescent imaginary, essentially amorous and depressed, since it is always caught in the never-ending tension between wish and death, love and fear of loss.

L. FASCIA, «Giardini shakespeariani», XXXV, 1, pp. 49-70.

The organization of garden space in the sixteenth century came to play a significant part in the search for an appropriate theatrical space. In *Love's Labour's Lost* the park of Navarre is the best location for King Ferdinand's

utopian project: knowledge for knowledge's sake. Shakespeare adopts the image of the garden in order to provide the spectator with the idealistic atmosphere of the *locus claustralis*, which will render the failure of the Academy even more striking. In *Richard II* Shakespeare emphasizes the end of the medieval conception of kingship through the image of a rotten garden (England).

F. FERRARA, «La battaglia delle poetiche», XXXV, 1, pp. 7-25.

In the last decade of Elizabeth I's reign, after Leicester's death, different groups with contrasting ideologies were generated by the fragmentation of the original assembly of intellectuals he had collected and kept together around himself. Shakespeare's comedy *Love's Labour's Lost* is an allegory of the contrasting attitudes of Ralegh's followers (probably the so called «School of Night») and of Essex' faction which included Shakespeare. Chapman's dark and stern poetics, strongly reminiscent of Puritan principles, are contrasted with Shakespeare's luminous and merry principles of poetry founded on love and natural instincts.

INDICE DELL'ANNATA 1992
XXXV,1, 2-3

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI