

Elena Fammartino

**La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta.
Dacia Maraini e Angela Carter**

© CIRSDe (Centro Interdisciplinare Ricerche e Studi delle Donne)

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

tel. 011/6703129, fax 011/6709699

www.cirsde.unito.it

cirsde@unito.it

Prefazione

Tra i primi risultati di una ricerca su “donne violente” condotta su Google Immagini compaiono, nell’ordine: un posteriore femminile nudo corredato di frustino e calze autoreggenti, Sharon Stone nella scena dell’interrogatorio in *Basic Instinct*, una maggiorata senza volto che punta una pistola nella patta di un paio di jeans inequivocabilmente maschili, due bionde in bikini che imbracciano un mitra. Miserie della civiltà mediatica? O piuttosto una persistente difficoltà non dico ad argomentare, ma anche solo a concepire il rapporto tra le donne e la violenza consapevolmente agita? Provo a perfezionare la ricerca rendendola meno ambigua (“donne in armi”, “donne armate”), ma a parte una prevedibile galleria di soldate, anche in questi casi l’immaginario che si lega alla violenza femminile è regolarmente circoscritto tra glamour e soft porno.

Allora ripenso alla foto scattata a Milano da Tino Petrelli all’indomani del 25 aprile 1945. In primo piano tre partigiane armate (loro, almeno, sono vestite normalmente, sebbene la loro giovinezza e bellezza, e il leggero impaccio con cui tengono in mano i fucili, depotenzino l’implicita carica aggressiva della situazione), sullo sfondo tre compagni, anch’essi armati: la guerra è finita e i vincitori, ma soprattutto le vincitrici, stanno andando a consegnare le armi con le quali hanno combattuto. Questa immagine inedita, e a suo modo inaudita, fu pubblicata solo qualche tempo dopo l’evento che documenta ed è diventata un’icona della partecipazione femminile alla guerra di liberazione soltanto negli Settanta. Oggi sappiamo che anche quello scatto, come molte altre foto-simbolo apparentemente casuali, è stato accuratamente costruito; che quelle tre giovani donne non avevano probabilmente mai imbracciato un’arma prima di allora; che la loro falcata orgogliosa e affermativa voleva essere innanzitutto un’allegoria della nuova Italia, più in linea con l’iconografia risorgimentale che con un protagonismo politico ancora di là da venire.

E tuttavia, forse senza volerlo, Tino Petrelli ha messo in scena anche un evento più sottile, meno immediatamente afferrabile, ma dalle implicazioni più vaste e durature: lo spostamento del binomio donne e violenza dall’ambito privato alla sfera pubblica. Lo stesso slittamento semantico rappresentato quattro anni dopo da Renata Viganò in *L’Agnese va a morire*, da cui non per caso prende le mosse il lavoro di Elena Fammartino. Dico non per caso perché anche il gesto omicida di Agnese, che non è né bella, né giovane, né particolarmente risoluta, ha subito una sorte analoga di rimozione o di neutralizzazione nelle letture più o meno recenti del romanzo – una neutralizzazione, a dire il vero, legittimata dalla stessa autrice, che nel prosieguo della storia sembra quasi volerlo cancellare sottolineando in maniera insistita la vocazione di Agnese alla cura materna.

Eppure quel gesto rimane: potente, inaspettato; chiama in causa gli stereotipi del femminile, ma anche le insidie e le difficoltà dell'autodeterminazione; interroga la forza pervasiva dell'immaginario collettivo e al tempo stesso si interroga sulle modalità della sua sovversione. Elena Fammartino ha accettato la sfida di quelle domande per indagarne il riverbero in un momento chiave della storia della donna, gli anni Settanta del Novecento, e in due autrici che le hanno accolte a propria volta in tutta la loro complessità, Dacia Maraini e Angela Carter. Della prima sono presi in esame due testi concepiti nel pieno della militanza femminista, *Donna in guerra* del 1975 e *Memorie di una ladra* del 1972, e una riscrittura più tarda del mito degli Atridi, *I sogni di Clitemnestra* (2000); il capitolo su Angela Carter prende invece le mosse dal saggio *La donna sadiana*, del 1968, e ne verifica i presupposti nei racconti di *Fireworks* (1974) e *The bloody chamber* (1979) e nel romanzo del 1977 *The Passion of New Eve*.

Incorniciato da due capitoli dove è dispiegata un'agguerrita strumentazione teorica che spazia dalla filosofia politica e morale all'antropologia, dalla semiotica alla psicanalisi al recente dibattito storiografico, il nucleo del lavoro di Elena Fammartino mette in risalto e sfrutta consapevolmente le potenzialità specifiche offerte dalla letteratura nell'affrontare una questione così delicata e controversa. La vocazione del testo letterario a porsi come "formazione di compromesso", infatti, permette di dar voce ai conflitti senza rimuoverne o occultarne nessuno degli elementi, mentre la predilezione accordata all'irriducibilità dell'esperienza individuale tiene al riparo dalle tentazioni della generalizzazione per toccare la radice soggettiva di ogni proiezione simbolica.

Agire sul piano del simbolico giocando con le sue stesse armi è appunto quello che fanno Maraini e Carter, l'una insistendo soprattutto sul versante politico della violenza femminile (la rivolta contro le forme del dominio patriarcale, la conquista di una concreta autonomia decisionale), l'altra privilegiando la dimensione sessuale e affettiva (la legittimazione delle pulsioni "selvagge", la permeabilità delle identità di genere, e delle identità in genere). Ma è difficile tracciare un discrimine preciso tra due autrici ugualmente consapevoli dell'implicazione reciproca di pubblico e privato, erotico e politico. Ciò che sta a cuore a entrambe, anzi, è proprio il nesso invisibile che rende possibile la reversibilità di simili categorie, e sul quale la figura della donna violenta consente loro di intervenire secondo un'ottica non semplificatrice né pregiudiziale, rintracciando nella rivolta domestica una possibile forma di *vita activa*, ossia di assunzione di responsabilità sulla scena del mondo, e nella lotta politica una traccia delle pulsioni originarie.

A partire da questa intuizione, Fammartino valorizza il tratto che più di ogni altro accomuna due scrittrici altrimenti lontanissime per scelte stilistiche e premesse ideologiche: il cimento che entrambe conducono, tramite la riscrittura, con l'immaginario collettivo depositato nel patrimonio mitico-fiabesco. La revisione dell'*Oresteia* di Eschilo che Dacia Maraini compie nei *Sogni di Clitemnestra* è letta infatti come l'approdo finale della riflessione avviata quasi trent'anni prima in

Donna in guerra e Memorie di una ladra: l'autrice risale alle origini dell'espulsione delle donne dal governo della *polis* e della dicotomia tra l'ordine e la razionalità maschili, che trionfano nel processo al matricida Oreste, e il caos femminile delle emozioni e dell'istinto incarnato dalle Erinni sconfitte, per svelare l'arbitrarietà e il carattere coercitivo di quell'apparente disciplinamento della violenza. Allo stesso modo, Angela Carter attinge alle fiabe della tradizione popolare per riportarne alla luce i risvolti perturbanti di crudeltà ed erotismo addomesticati dalla tradizione scritta. L'implicita funzione normativa delle fiabe viene così smascherata e rovesciata, in un fuoco d'artificio inventivo in cui Cappuccetto Rosso finisce a letto col lupo e la Bella non si limita a innamorarsi della Bestia, ma si riconosce (e si trasforma) in essa.

L'impensabile, spesso, è tale solo perché impensato: è questa l'idea che sembra guidare Carter e Maraini nella reinvenzione dei miti e degli stereotipi più consolidati. Elena Fammartino ha fatto propria la libertà e l'ampiezza di orizzonti dei suoi oggetti d'indagine, aprendo un molteplicità di prospettive su un tema frainteso, distorto, manipolato e forse per questo rimasto a lungo un tabù anche per coloro che interpella in prima persona.

Beatrice Manetti, Università di Torino

Indice

1. Donne e violenza.....	1
1.1 Un'introduzione teorica.....	1
1.2 Il contesto della violenza.....	4
1.3 Madri, Mostri, Meretrici.....	7
2. Dacia Maraini.....	13
2.1 Soldatesse della luna	13
2.2 La violenza politica in <i>Donna in guerra</i>	19
2.3 L'attraversamento del confine: <i>Memorie di una ladra</i>	21
2.4 Il simbolico in gioco: <i>I sogni di Clitemnestra</i>	24
3. Angela Olive Carter	30
3.1 La donna sadiana	30
3.2 L'allontanamento: <i>Fuochi d'artificio</i>	33
3.3 La trasfigurazione: La passione della nuova Eva.....	37
3.4 Lo smascheramento: <i>La camera di sangue</i>	40
4. Conclusioni	45
4.1 Amore	45
4.2 Potere.....	49
4.3 Responsabilità	53
Bibliografia	57
Sitografia.....	60
Abstract	61

1. Donne e violenza

1.1 Un'introduzione teorica

La mente umana è generativa, creativa e proattiva, e non soltanto reattiva. (Bandura, 1997)

Nell'aprile dello scorso anno lessi per la prima volta il romanzo di Renata Viganò *L'Agnese va a morire* (1972). L'opera è un limpido e convincente ritratto della Resistenza raccontato attraverso gli occhi di Agnese, una lavandaia di mezza età che vive sola da quando le SS hanno deportato il suo amato marito, Palita. Un giorno, per gioco, un soldato tedesco spara alla gatta di Agnese. La donna, che fino ad allora ha affrontato il lutto e la guerra con energica sopportazione delle fatiche e fiducia nell'animo umano, reagisce a quest'ultima, insensata ingiustizia colpendo a morte il militare nazista addormentato. Questa uccisione a freddo segna il passaggio della protagonista da fiera donna di campagna a fedele alleata dei partigiani, presso i quali trova rifugio e con i quali combatte fino ad andare incontro alla morte.

Il romanzo è stato recentemente analizzato all'interno de *Il simbolico in gioco*, un volume che raccoglie saggi critici su diverse opere letterarie al femminile, nel tentativo di 'far risuonare nel presente le parole di antiche e meno antiche «matri simboliche»' (Ribero, Ricaldone, 2011: 13). Pinuccia Corrias,¹ a cui è affidata l'analisi del romanzo di Renata Viganò, propone una lettura dell'Agnese che, a mio parere, trascura il suo gesto violento. Impegnata in una definizione del femminile improntata alla 'cura del mondo,' la studiosa interpreta il personaggio della partigiana come esempio della donna in guerra che mantiene, anche in un clima di urgenza, il ruolo di madre amorevole indaffarata nelle faccende di cucina e rammendo, pronta a offrire sostegno affettivo e

¹ Pinuccia Corrias è stata per molti anni insegnante di lettere nelle scuole medie superiori di Pinerolo (Torino), dove, insieme ad altre donne, ha partecipato attivamente alla vita politica e culturale con iniziative legate al pensiero della differenza sessuale. Le sue parole sono state ascoltate da me con profonda attenzione e sincera ammirazione durante una serie di incontri che sono stati oggetto del corso di Letteratura Italiana Contemporanea di Luisa Ricaldone nell'anno 2010/2011. Il discorso sull'Agnese, che ha dato impulso alla mia ricerca, è stato al centro di un acceso dibattito nella classe, a dimostrazione di come le parole della studiosa abbiano saputo posizionarsi coraggiosamente su un terreno che suscita ancora un caloroso coinvolgimento.

psicologico ai compagni. L'Agnese di Pinuccia Corrias si inserisce in un orizzonte simbolico basato sulla salvaguardia della specie umana e del pianeta terra, opponendo alla brutalità della guerra un'etica della responsabilità che ha per fondamento la tutela della vita. Per ovvie ragioni, però, l'uccisione del soldato nazista da parte della protagonista si pone in contrasto con questa lettura. Inoltre, curiosamente, l'assassinio si trova anche a essere l'atto che segna il posizionamento politico di Agnese, la sua adesione alla Resistenza. Esso è la prova ineludibile della sua capacità di intervenire sulla realtà, esercitare il proprio potere, agire nel mondo non solo *in relazione* agli altri ma anche *su* di essi.

Nelle scienze filosofiche, sociologiche e psicologiche, l'*agency* è definita come la capacità di un'entità o di una persona di compiere azioni mirate ad un determinato scopo. Essere soggetti agenti significa essere donne e uomini in grado di agire attivamente e trasformare il contesto in cui vivono. L'atto violento rientra a pieno titolo nella sfera delle azioni compiute intenzionalmente che modificano la realtà circostante e il corso dell'esistenza di chi le agisce, così come è simbolicamente rappresentato dalla storia dell'Agnese, nel romanzo di Renata Viganò. Nonostante l'evidente importanza dell'assassinio, come evento che segna e trasforma profondamente la storia della protagonista, la lettura di Corrias sceglie di portare alla luce gli aspetti più accuditivi e materni dell'Agnese, mettendo da parte il gesto violento. L'autonomia decisionale dell'Agnese – la sua intenzionalità, seppure non premeditata, nella crudeltà – è trascurata a scapito di qualità più pacifiche.

Come per l'esempio della lettura di Pinuccia Corrias, ben più recente rispetto al periodo analizzato in questo lavoro, anche nel corso degli anni Settanta la figura della donna violenta è stata spesso privata della sua *agency* (o autonomia decisionale) nell'uso della forza dall'interpretazione delle autrici contemporanee. Negli anni Settanta e Ottanta si è sviluppato in Italia un dibattito che ha visto il movimento femminista - allora maggiore portavoce del discorso sulla ridefinizione di un nuovo soggetto femminile - prendere le distanze dalle donne che scelsero di partecipare agli atti di terrorismo politico compiuti dalle associazioni clandestine di estrema sinistra. Ancora oggi, secondo la testimonianza di Anna Bravo, le protagoniste di quel momento storico fanno fatica a prendere coscienza delle proprie scelte, a riconoscere la loro responsabilità nell'uso della forza e nelle sue conseguenze (Bravo, 2004). Affrontare l'analisi dei testi letterari di due autrici donne del periodo può essere un modo, quindi, per risollevarne la questione della presenza femminile nelle associazioni clandestine che promossero e agirono atti politici di natura violenta e la questione della responsabilità dell'agire storico. Infatti, Dacia Maraini e Angela Carter rendono manifesta, nella loro opera, la partecipazione attiva e cosciente delle donne ad atti di violenza politica e domestica. Le due autrici, inoltre, mostrano un altro aspetto di interesse sul tema della violenza femminile.

Essa si rivela, tra le pagine della loro opera, come uno straordinario luogo di trasgressione dei codici sociali, e quindi un ambito nel quale può manifestarsi una maggiore libertà. Vissuto come terreno di sconfinamento delle norme e invasione di un territorio tutto maschile, l'uso delle armi o l'aggressione fisica e verbale da parte delle donne incontrano lo sguardo atterrito degli spettatori, che si trovano di fronte all'inatteso. Quello della violenza è uno dei pochi ambiti in cui ancora si avverte socialmente un rovesciamento, un inesplorato, in cui il soggetto femminile non è stato ancora disegnato, capito, previsto.

Tra le pieghe del discorso sulla violenza si nasconde quindi l'intento di elaborare una ridefinizione dell'identità femminile, liberandola da un'immagine stereotipata e restituendole facoltà di agire nel proprio tempo con autonomia e determinazione. Trattandosi di un'analisi letteraria, questo lavoro non ha intenti dimostrativi o teorici, ma intende piuttosto contribuire a una riflessione sul simbolico come luogo di smantellamento, costruzione e definizione dell'identità sociale collettiva. Il periodo storico messo a fuoco sono gli anni Settanta, come momento di riscoperta e ridefinizione della soggettività della donna. L'alterità femminile va acquistando, in questi anni, un significato più profondo. È la scoperta dell'inautenticità dell'essere donna in una società dominata dal patriarcato, dove complementarità significa omologazione al maschio come unico significante della storia. Il nuovo concetto di liberazione, contrapposto a quello di emancipazione, pone al centro della ricerca l'identità della donna, il suo essere 'altro' rispetto all'uomo. Liberarsi significa sottrarsi ai modelli culturali, storici e psicologici che altri soggetti (i maschi) hanno stabilito per lei: 'liberare veramente la donna – afferma una delle più importanti teoriche femministe americane, Adrienne Rich – significa allora modificare il pensiero stesso: integrare ciò che è stato definito l'inconscio, il soggettivo, l'emotivo nello strutturale, razionale, intellettuale' (Ribero, 1999: 21). Questa opposizione binaria proposta dal movimento femminista degli anni Settanta fa coincidere il concetto di libertà con un'appropriazione degli aspetti istintivi, irrazionali dell'esistenza che fino ad allora erano stati tenuti nascosti dal pensiero culturale dominante. È interessante notare però come la violenza, come qualità 'oscura' dell'istinto, venga invece attribuita unicamente all'uomo.

Gli anni settanta presentano un'altra incoerenza rispetto al discorso sulla violenza agita dalle donne. È proprio in questo periodo, infatti, che le lotte per l'emancipazione si manifestano anche in scontri armati in Italia come negli Stati Uniti, attraversati allora dai drammatici problemi posti dalla guerra del Vietnam, dalla rivolta dei neri e dai movimenti per i diritti civili e luogo da cui giungevano le sollecitazioni più forti per la sinistra europea, l'area laica-radical, i giovani e le donne. Il movimento femminista pacifico si trova quindi a fare i conti con un battesimo del fuoco imposto da alcune frange estremiste, nelle quali le donne sono presenti. Gli anni settanta sono perciò un momento particolarmente interessante per affrontare il tema della violenza agita dalle donne,

innanzitutto perché un discorso sull'identità femminile non può prescindere dal momento di creazione del nuovo soggetto femminile, e poi perché, storicamente, questi anni si trovano ad essere il momento di maggiore contraddizione rispetto al tema della violenza.

In un momento storico così controverso, le due autrici analizzate, Dacia Maraini e Angela Carter, offrono una prospettiva sul tema originale e complessa. Dacia Maraini ci restituisce uno sguardo onesto e disincantato sulla realtà del proprio tempo raccontando la partecipazione femminile alle rivendicazioni politiche, accogliendo la rabbia come sentimento di frustrazione per il ruolo subalterno nel quale le donne della sua epoca si trovano intrappolate, descrivendo la violenza che opera, soprattutto nelle fasce più deboli della società, allo scopo di portare un rapido cambiamento nella realtà del tempo. Angela Carter tratta la violenza femminile con audacia ed ironia, colorandola di un brillante gusto horror e accostandola alla riscoperta di una potenza erotica libera dal perbenismo e incline piuttosto all'esplorazione degli aspetti selvaggi ed oscuri della natura umana. Entrambe sono impegnate in una ridefinizione del soggetto femminile, che operano attraverso la riscrittura del mito e della fiaba, densi e malleabili contenitori del nostro immaginario culturale collettivo. Entrambe ci offrono uno sguardo di donna sulla loro realtà, coscienti delle implicazioni politiche che essa genera.

Per ciascuna delle due scrittrici viene tracciata una prospettiva generale sul tema della violenza nella loro opera. Ad essa segue, in entrambi i capitoli, l'analisi testuale più dettagliata di tre testi pubblicati negli anni settanta. L'interpretazione puntuale dei testi di Dacia Maraini e Angela Carter è anticipata, in questo capitolo introduttivo, da un discorso teorico che aiuti a mettere a fuoco le tipologie di violenza affrontate nell'analisi testuale e gli stereotipi culturali della donna violenta che sono radicati nel nostro immaginario culturale. Le conclusioni di questa ricerca propongono invece un'analisi comparata delle due autrici attraverso tre parole chiave: amore, potere, responsabilità. Grazie all'immaginario letterario, la violenza femminile è riportata in una dimensione di libertà e coscienza che le è stata per molto tempo negata.

1.2 Il contesto della violenza

Fare un discorso teorico sulla violenza non è cosa semplice. Molti studiosi hanno evidenziato una difficoltà nel trattare questo argomento, così presente e tangibile nell'esperienza di chiunque eppure apparentemente inesprimibile a parole. Nell'introduzione al saggio intitolato *Sulla rivoluzione* (1963), Hannah Arendt spiega come il silenzio rappresenti la condanna di tutti coloro che vivono la violenza. Dove essa regna assoluta, come per esempio nei campi di concentramento dei regimi

totalitari che hanno tristemente segnato il Novecento, l'uomo e la donna perdono la dote della parola. Il linguaggio è impotente di fronte alla violenza e la violenza in se stessa è incapace di linguaggio. Elaine Scarry, nel suo studio intitolato *La sofferenza del corpo* (1985), sostiene che la sensazione del dolore fisico sia così invisibile, così poco esprimibile, che praticamente qualsiasi altro fenomeno presente nello stesso ambiente sia di fatto più facile da descrivere della ferita subita. Cristina Demaria, che indaga l'aspetto narrativo della memoria, mette in evidenza il diniego e la rimozione come strumenti di manipolazione del ricordo legato alla violenza; essi esprimono il sentimento di indicibilità, irrepresentabilità del dolore vissuto (Demaria, 2006).

Riappropriarsi della memoria della violenza significa invece essere chiamati in causa di fronte al dolore, rendendocene responsabili. Laddove il dolore è difficile da verbalizzare, la letteratura è capace di esprimere la ferita attraverso la finzione letteraria, aiutandoci ad aggirare la complessità delle argomentazioni con le storie puntuali dei personaggi, il racconto delle loro personali esperienze e sensazioni. Nell'ambito della tematica della violenza agita dalle donne come si configura nelle opere che ho scelto, esistono molteplici tipologie di violenza: pubblica e privata, fisica e psicologica, totalizzante e irriducibile come quella che si accompagna alla tortura, sottile e invisibile come quella implicita in un ricatto, collettiva e indiscriminata in guerra, individuale e mirata nello scontro diretto o nell'abuso sessuale. Questo lavoro sceglie di occuparsi dell'aggressività che scaturisce in ambito politico e sessuale, entrambi presenti nella letteratura degli anni settanta che ritrae gli episodi di violenza compiuti dalle donne.

Infatti, se da una lato - in una dimensione pubblica - esse prendono parte agli scontri armati in strada e agli atti di terrorismo compiuti dalle frange giovanili di estrema sinistra, dall'altro lato, nel percorso di ridefinizione del soggetto femminile, alcune autrici riconsiderano la pulsione violenta come espressione della rabbia per essere state costrette entro ruoli restrittivi, testimonianza degli istinti più selvaggi dell'animo umano e rivendicazione della propria autorità in campo relazionale. La violenza si ripropone perciò anche nella sfera intima della sessualità, come carica irruenta in opposizione ad un approccio rigido e controllato, come affermazione della propria volontà e del proprio desiderio, come riscoperta degli aspetti più 'oscuri' e censurati del piacere.²

Le due autrici analizzate in questo lavoro prestano la loro voce al racconto della violenza femminile con esplicito intento politico. Dacia Maraini porta, nella sua opera, un forte impegno civile e sociale per l'emancipazione della donna. Figlia della pittrice Topazia Alliata e del famoso etnologo e orientalista Fosco Maraini, la scrittrice eredita una spiccata sensibilità nell'osservare e tracciare i

² Per questo tema si rimanda, oltre all'analisi dei testi di Dacia Maraini e Angela Carter analizzati in questo lavoro, al capitolo su 'La donna sadiana', che approfondisce il rapporto tra sesso e violenza nell'opera di De Sade e nella letteratura americana degli anni settanta.

contorni dell'animo umano. L'esperienza del lager nazista in Giappone – la fame, le privazioni e la violenza a cui è esposta da bambina – si traducono presto in un carattere letterario che non abbandona la realtà per facili astrazioni, e che non volge lo sguardo di fronte ai temi della morte e del dolore. Anche il suo impegno femminista si configura come il tentativo di restituire, attraverso la scrittura, un ritratto fedele e disincantato della realtà contemporanea, delle ipocrisie e delle ingiustizie presenti nella società. La sua curiosità per l'animo umano e la sua attenzione alle tematiche sociali la portano a compiere svariate inchieste sui carceri femminili, sulla prostituzione, sul lavoro in nero. La realtà contemporanea è raccontata con amore e sensibilità, con intenso rapporto di scambio, con missione di denuncia ma senza pedanteria, con umorismo e immaginazione, nella speranza che la creazione letteraria possa contribuire a cambiare lo sguardo collettivo sul mondo e a trasformare le sorti dei più deboli.

Scrittrice di racconti brevi, romanziera, giornalista, drammaturga e critica, Angela Carter è una delle più influenti autrici del novecento inglese e americano. Originale ed eclettica, combina nella sua opera realismo magico, surrealismo, gotico, fantasy e science fiction, infiammando le pagine con il fuoco esplosivo dell'erotismo e della violenza. Gli anni settanta sono colorati da una radicale svolta verso il femminismo: la scrittura si configura per l'autrice come un'incoraggiamento a combattere contro una rappresentazione svilente del femminile, che imprigiona le donne in spazi ristretti, privi di libertà e gloria. La sessualità è il filo rosso che lega i suoi scritti, dalla riflessione teorica sulla donna sadiana (Carter: 1968), le allegoriche rappresentazioni dei sessi nei racconti di *Fireworks* (Carter: 1974) e gli impossibili e rocamboleschi amori della Nuova Eva (Carter: 1977), fino all'avventuroso e purpureo risveglio sessuale delle fiabe riscritte in chiave femminista di *The Bloody Chamber* (Carter: 1979).

Entrambe le autrici desiderano farsi portavoci delle ingiustizie insite nella realtà sociale contemporanea e al tempo stesso promuovere, seppur nei limiti della finzione letteraria, un'idea di donna 'nuova', che si faccia manifesto di una scelta di vita alternativa. Le due autrici sono legate da una profonda consapevolezza della condizione femminile e di un costante interrogarsi sulla natura di donna che non può non tendere verso la necessità di una trasformazione. Questa necessità è in parte anche promossa dal contesto sociale e culturale del sessantotto, un periodo segnato da radicali spinte trasformative.

Nel suo breve, densissimo saggio *Sulla violenza* (1970), Hannah Arendt mette in evidenza le novità portate dai conflitti mondiali che hanno segnato il ventesimo secolo. La violenza, secondo l'autrice, fa parte della sfera politica e si accompagna inestricabilmente ad ogni forma di rivoluzione e di guerra. Per questo motivo è così presente nel Novecento, un secolo segnato da due guerre mondiali e da grandi rivoluzioni che hanno avuto la pretesa di portare nel mondo radicali trasformazioni. In

Italia come in America, la generazione del sessantotto cresce all'ombra della bomba atomica ed è perciò guidata, come prima reazione, da una ripulsa contro ogni forma di violenza e da un'adesione quasi spontanea a modalità di dimostrazione pacifica. Tuttavia, spiega la filosofa Arendt, la protesta giovanile assume ben presto tratti violenti, dapprima limitati alle frange più estremiste dei movimenti ma ben presto dilaganti. La prorompente necessità di un cambiamento finisce per sfociare in un'aggressiva richiesta d'ascolto.

Il movimento del sessantotto attraversa tutto il mondo occidentale, ma si configura in modo diverso a seconda dei contesti nazionali. In Italia le rivendicazioni femminili si compiono in buona parte in una dimensione pubblica, di riflessione collettiva e di condivisione di esperienze attraverso il momento dell'autocoscienza, di manifestazioni politiche che portano alla conquista di nuovi diritti costituzionali. In America il carattere *beat* del movimento spinge verso una ricerca soggettiva e originale di liberazione dalle costrizioni sociali, esplorata attraverso la libertà sessuale, l'uso di droghe che portano la mente su altri piani di coscienza e un'ostentata ribellione ai ruoli sociali. Per questa ragione, nell'ottica di un'analisi comparatistica, questo lavoro ritiene più efficace affrontare la violenza in ambito politico principalmente attraverso l'analisi letteraria di Dacia Maraini e lasciare ad Angela Carter il compito di mostrare la violenza femminile in ambito sessuale, come ironico e prorompente ribaltamento dei ruoli tradizionali.

1.3 Madri, Mostri, Meretrici

*Women are capturing hostages, engaging in suicide bombings, hijacking airplanes, and abusing prisoners. Moreover, they are doing so on the front page of the New York Times (2004) and other major international newspaper. This image of woman runs counter to inherited perceptions of women as maternal, emotional, and peace-loving. (Sjoberg, Gentry, 2007: 1)*³

L'Occidente è erede di una tradizione che ha istituito un nesso simbolico tra donna e pace, tra uomo e guerra; una tradizione che è culturalmente costruita e trasmessa attraverso una serie di miti e memorie. La filosofa contemporanea Jean Bethke Elshtain riflette sulle rappresentazioni femminili e maschili in battaglia, rivelando una fondamentale opposizione di ruoli:

Thus, in time of war, real men and women – locked in a dense symbiosis, perceived ad

³ [Le donne catturano ostaggi, sono impegnate in attentati suicidi, dirottano gli aeroplani, abusano sessualmente dei prigionieri. In aggiunta, lo fanno sulla prima pagina del New York Times (2004) e di altri importanti giornali internazionali. Questa immagine della donna è in contrasto con un'impressione, ereditata dal passato, secondo cui la donna è materna, emotiva e amante della pace.] Nel corso dell'intera tesi, laddove non è stata reperita la versione italiana dell'opera, ho provveduto a mettere in nota una mia traduzione.

beings who have complementary needs and exemplify gender-specific virtues – take on, in cultural memory and narrative, the personas of Just Warriors and Beautiful Souls. Men construed as violent, whether eagerly and inevitably or reluctantly and tragically; woman as nonviolent, offering succor and compassion.⁴ (Elshtain, 1987: 4)

Mentre gli uomini sono responsabili della difesa, artefici e partecipanti attivi del combattimento, le donne sono descritte tradizionalmente come vittime o cause del conflitto, creature da difendere, fragili e bisognose di protezione. Elshtain prende in prestito il concetto di ‘anima bella’ da Hegel, il quale descrive le donne come inclini all’auto-sacrificio, creature delicate che lavorano per preservare la purezza del cuore e che si astraggono dal mondo quando la violenza erompe (Hegel, 1807).

Negli ultimi anni, la presenza femminile sul palcoscenico dei conflitti internazionali ha messo a dura prova questa visione stereotipata. Per quanto la tradizione culturale della guerra abbia da sempre descritto le donne come madri e mogli addolorate, vittime di stupro, crocerossine e pacifiche protettrici delle mura domestiche, viene da sospettare che questa rappresentazione non sia del tutto fedele alla realtà. Nel corso del Novecento e nella prima decade del nuovo millennio le donne hanno partecipato attivamente all’orrore della guerra. I giornali internazionali degli ultimi anni sono stati invasi dalle fotografie delle torturatrici di Abu Ghraib, hanno raccontato gli attentati suicidi compiuti dalle ‘vedove nere’ cecene, le cospirazioni delle terroriste palestinesi, i genocidi sostenuti e perpetrati dalle leader politiche in Bosnia e Rwanda. Anche nella cronaca nera ci siamo abituati a leggere crudeltà pianificate e messe in atto da donne, come nei vicini delitti di Novi Ligure⁵ e di Cogne.⁶

Laura Sjoberg e Caron Gentry, docenti americane di scienze politiche e studi di genere, scrivono insieme nel 2007 un saggio sulla rappresentazione del femminile violento, documentato da un dettagliato insieme di eventi storici. Attraverso un’accurata descrizione di come i mass media abbiano recepito e interpretato negli ultimi anni le azioni violente perpetrate da donne, le due autrici dimostrano come gli stereotipi di genere (e la subordinazione che ne deriva) siano ancora annidati nel nostro patrimonio culturale. Le donne aggressive sono descritte come *devianti* rispetto ad una

⁴ [Perciò, in tempo di guerra, le vere donne e i veri uomini – incatenati in una densa simbiosi, percepiti come esseri che hanno bisogni complementari e che esemplificano le specifiche virtù di genere – tramandano, nelle storie e nella memoria culturale, le figure del Solo Guerriero e dell’Anima Bella. Gli uomini sono rappresentati come violenti, che sia con entusiasmo e in modo inevitabile oppure con riluttanza e tragicamente; le donne come non violente, confortanti e compassionevoli.]

⁵ Nel 2001 a Novi Ligure si consuma un cruento delitto. La sedicenne Erika de Nardo, con l’aiuto del fidanzatino Mauro ‘Omar’ Favaro, 17 anni, uccide premeditadamente a colpi di coltello la madre Susanna Cassini e il fratellino undicenne Gianluca de Nardo.

⁶ La città di Cogne fu sconvolta nel 2002 da un terribile fatto di cronaca nera. Dopo lunghe indagini, Anna Maria Franzoni è condannata nel 2008 per l’assassinio del figlio di tre anni Samuele Lorenzi.

norma che ritrae la femminilità come ‘naturalmente’ propensa alla cura degli altri, incline alla sensibilità emotiva, radicata nell’ambiente domestico. Per descrivere gli stereotipi culturali associati alla devianza femminile, le due autrici riassumono le interpretazioni delle donne violente in tre categorie, sintetizzate dalle parole ‘madre,’ ‘mostro’ e ‘meretrice.’

Madre

MEDEA: Per i demoni sotterranei dell’Ade, non sarà mai che io abbandoni i miei bambini ai nemici perchè li oltraggino. È assoluta necessità che essi muoiano; e poiché è necessario, li uccideremo noi che li abbiamo generati (Euripide, *Medea*: 199).

Secondo la versione euripidea,⁷ Medea, la mitica maga della Colchide, ha sacrificato tutto in nome dell’amore per lo sposo Giasone: per lui ha abbandonato la patria, tradito il proprio padre, ucciso l’amato fratello. Quando Giasone decide di sposare la figlia di Creonte per ottenere il trono di Corinto, Medea si sente abbandonata e scatena la propria furia contro il marito traditore. In una notte decide di assassinare senza pietà i due figli avuti da lui, la nuova promessa sposa e il futuro suocero. La vita di quattro persone è troncata in poche ore, Giasone condotto al suicidio e la felicità della stessa protagonista per sempre compromessa.

Il crimine di Medea è utilizzato spesso come riferimento mitico per spiegare, per esempio, il gesto estremo delle bomber suicide contemporanee. La violenza di queste donne è fatta dipendere da un senso di perdita (dell’amore dello sposo, della propria famiglia) o dalla necessità di una vendetta. È quindi l’eccessivo amore per il marito o per i figli, secondo questa prospettiva, a costringere le donne al martirio di sé e alla crudeltà feroce di un attentato. ‘Il mio cuore è straziato dalla perdita del mio amato marito’ sono le parole di una terrorista palestinese riportate dal Times di Londra (Jaber, 2002). Medea è il modello mitico per questa categoria di donne violente, martiri moderne spinte dalla necessità imposta dal loro ruolo di mogli e di madri. L’idea che si nasconde dietro questa struttura narrativa è che la donna sia portata a compiere violenza perchè ossessionata a tal punto dalla paura della perdita del compagno o dei figli da non essere più capace di controllare le proprie azioni. La crudeltà perciò è il compimento ultimo (e più atroce) del destino di ogni madre e moglie. Le ragioni politiche sono secondarie o inesistenti.

⁷ La tragedia di Euripide andò in scena per la prima volta ad Atene nel 431 a.C. Tratto dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, il dramma euripideo è il primo (a noi pervenuto) e il più celebre testo incentrato sulla figura di Medea e sulla tragica scelta di compiere infanticidio, seguito dalle versioni di Ovidio e Draconzio. Dalla potente incarnazione di sapienza e crudeltà del mito, incontriamo, nella versione del 1998 di Christa Wolf, una Medea incapace di fare del male, orchestrata dagli spietati giochi di potere maschili.

Mostro

Le donne-mostro hanno per lungo tempo abitato l'immaginario degli uomini. Il *topos* della donna come anomalia proviene da Aristotele che per primo, basandosi su un modello maschile di corporeità, classifica il corpo femminile come *differenza* letta in senso peggiorativo al fine di stabilire la positività della norma. Così la donna come figura di anormalità diviene una costante del pensiero Occidentale. In quanto diversa, essa è mostruosa.⁸

Ancora più orrorifica risulta, perciò, la donna che compie violenza. René Girard teorizza la necessità del doppio mostruoso per esternare la violenza, proiettarla fuori da sé e riportare l'ordine laddove regnava il caos. Secondo Girard, la donna rappresenta spesso il capro espiatorio della violenza, la figura su cui l'uomo opera un transfert della propria negatività in eccesso. Il mostruoso non ha altro scopo se non quello di trasportare gli aspetti più paurosi del genere umano in una dimensione 'altra' (Girard, 1972). In questo modo la femminilità non può essere minacciata da uno spaventoso potenziale aggressivo; al contrario, laddove la violenza si manifesta, la donna non è più ritenuta femmina, né umana. Questa idea risponde, di fatto, a un ragionamento molto semplice: le donne crudeli sono necessariamente mostruose perchè le donne 'vere' non possono essere violente.

Tracce di un antenato mitico della donna-mostro possono essere trovate nelle Gorgoni, e in particolare nella loro regina, la Medusa. Adriana Cavarero la descrive come l'incarnazione della ripugnanza: il suo sguardo pietrifica chi la guarda, esattamente come avviene nella sintomatologia dell'*orrore*, la cui radice etimologica *horreo* allude proprio alla reazione del 'drizzarsi dei peli': il panico da paralisi che irrigidisce, agghiaccia chi ne è colto (Cavarero, 2007). La Medusa si presenta come una testa mozzata incorniciata da capelli irti e serpentini. L'assenza di un corpo fa pensare ad una donna senza grembo, quindi privata della sua condizione di madre. Lo smembramento corporeo priva la donna della sua umanità e la rende una creatura aliena insondabile, invincibile, inguardabile.

Meretrice

Scrive René Girard ne *La violenza e il sacro*:

Lo stretto rapporto tra sessualità e violenza, retaggio comune di tutte le religioni, si basa su un'insieme assai impressionante di convergenze. La sessualità ha sovente a che fare con la violenza, sia nelle sue manifestazioni immediate, ratto, stupro, deflorazione, sadismo ecc., sia nelle sue conseguenze più remote. Essa causa diverse malattie, reali o immaginarie; sfocia nei dolori cruenti del parto, sempre suscettibili di causare la morte della madre, del figlio, o di entrambi insieme. [...] La sessualità provoca innumerevoli

⁸ Per il concetto di donna-mostro nel pensiero aristotelico faccio riferimento al testo di Rosi Braidotti, *Madri, mostri, macchine*, Manifestolibri, Roma 1996, pp. 24-26.

liti, gelosie, rancori e lotte; è un'occasione permanente di disordine, anche nelle comunità più armoniose (Girard, 1972: 58).

Conformemente al parallelismo tracciato da Girard, la narrativa della meretrice si basa su di un'associazione costante tra l'attitudine violenta e la perversione sessuale. Come erotomania, disfunzione erotica o schiavitù, la devianza sessuale si accompagna sempre all'uso della violenza. È frequente, per esempio, il mito secondo il quale le donne prendono parte alle associazioni clandestine per il legame affettivo con un uomo che le istiga o le influenza a usare la forza. Anche in questo caso, le ragioni politiche risultano secondarie. Il modello della meretrice codifica la devianza sessuale come matrice della violenza. Incapace di tenere sotto controllo gli impulsi vitali più prorompenti, la donna violenta si colloca *al di sotto* di una femminilità 'sana'.

Le antenate mitiche delle meretrici, le Amazzoni, sono descritte come creature fisicamente danneggiate nel loro organo materno per eccellenza. Manca loro il seno destro: caratteristica che avvicina il loro corpo a quello del maschio e le priva, simbolicamente, di una componente della loro femminilità. Figlie della dea dell'armonia e del dio della guerra, esse fondono insieme qualità femminili e maschili e ostentano una sessualità violenta e disinibita: hanno comportamenti promiscui, usano gli uomini come schiavi, non si sposano, non mostrano bisogno del partner se non come strumento di soddisfacimento del proprio piacere. Hanno scelto di rifiutare l'egemonia maschile e creare uno stile di vita entro il quale gli uomini non sono inclusi. La loro sessualità prorompente e *transgender* e il loro status di guerriere le caratterizza come icone della devianza femminile erotica e violenta.

Madre, mostro e meretrice negano sistematicamente l'immagine tradizionale del femminile, stravolgendolo nelle sue caratteristiche fondanti: un sano desiderio di maternità e amore per i propri figli, un corpo accogliente e non mostruoso, una sessualità improntata alla procreazione. Grazie a queste tre categorie, la donna violenta va a collocarsi *all'eccesso, al di fuori, al di sotto* del modello di femminilità, assicurando un'immagine stabile e incorrotta della 'norma' culturale. In questo modo la tradizione continua a proporre un'immagine di donna orientata al pacifismo, e gli atti di violenza divengono eccezioni, negazioni della norma.

Inoltre, come i recenti sviluppi storici hanno dimostrato, questi paradigmi hanno anche un'altra funzione. Come sostengono le due studioshe americane Laura Sjoberg e Caron Gentry, il difetto peggiore di queste modellizzazioni è che esse negano una dimensione di autonomia nella scelta della forza. Il posizionamento politico, le circostanze, l'agentività delle donne sono messe da parte a vantaggio degli stereotipi culturali di madre, mostro e meretrice.

Diversamente da questi stereotipi culturali, l'opera letteraria di Dacia Maraini e quella di Angela

Carter contengono delle buone suggestioni per un'interpretazione della violenza femminile più complessa e disincantata.

2. Dacia Maraini

2.1 Soldatesse della luna

Soldatesse della luna
che sedete svogliate
sui cornicioni dei vulcani
lasciate la notte cadere
non fatevi cucire la bocca (Maraini, 1982)

Negli anni settanta in Italia si sviluppa un dibattito sul tema della partecipazione femminile ad azioni di violenza politica. Da un lato buona parte della sinistra giovanile mitizza il primato dell'azione, motivato dall'imminenza di radicali trasformazioni sociali. Dall'altro lato, parallelamente, il neonato movimento femminista promuove una rielaborazione del soggetto femminile attraverso la promozione di gruppi di autocoscienza e manifestazioni pacifiche, rimanendo estraneo all'utilizzo di ogni forma di violenza.

Le donne che si trovano coinvolte su entrambe i fronti – quello del movimento femminista 'pacifico' e quello delle varie associazioni giovanili di sinistra più o meno 'interventiste' – sono intrappolate in un dilemma di genere sull'uso della violenza. Nonostante la coerenza con cui molte donne hanno portato avanti la loro idea di pacifismo legata alla lotta di classe e alle rivendicazioni femministe, è dimostrato che alcune frange di estrema sinistra hanno partecipato ad azioni politiche violente e, per ciò che riguarda l'organizzazione clandestina delle Brigate Rosse, compiuto atti di terrorismo. Come testimoniano i dati raccolti dalla storica Paola di Cori, in questi movimenti le donne erano presenti in quantità quasi pari agli uomini (Di Cori, 1994).

La questione teorica che si pone di fronte a questa evidenza è l'incongruenza tra un ideale di donna pacifico, fortemente promosso dal movimento femminista, e una realtà storica che testimonia la partecipazione femminile ad atti di natura violenta. Le donne degli anni settanta hanno compiuto scelte differenti, e il conflitto che si è creato è nato dalla presunzione di aver stabilito che il gesto di violenza non fosse parte dell'animo femminile.

Il dibattito è tutt'oggi aperto. Alcune delle femministe italiane che hanno partecipato direttamente alle lotte degli anni settanta si sono pronunciate sulla questione, facendo riferimento alla loro

esperienza. Mentre Ida Farè e Franca Spirito, coerentemente con la posizione del movimento, tentano di documentare una differenza nei modi e nelle attitudini delle terroriste (Farè, Spirito, 1979), la differenza tra uomo e donna nella partecipazione a manifestazioni violente nel corso degli anni settanta è smentita dalla sociologa Donatella Della Porta. Analizzando i dati relativi all'entità, le caratteristiche e le motivazioni delle donne nelle formazioni terroriste, l'autrice dimostra come i dati storici confermino la militanza attiva delle donne e il loro ruolo di leadership nelle organizzazioni terroristiche, e quindi di responsabilità decisionale rispetto alla violenza (Della Porta, 1989).⁹ I dati raccolti dalla sociologa hanno reso di fatto inconsistenti gli stereotipi della 'donna del capo' (che entra nelle formazioni terroristiche per ragioni affettive più che politiche) e delle donne che svolgono prevalentemente mansioni 'di supporto' all'attività militare, riportando la militanza femminile in una dimensione cosciente e attiva. Poiché i racconti di molte delle donne che hanno preso parte alle organizzazioni terroristiche tendono invece a nutrire questi stereotipi, se ne può dedurre che le differenze esistenti nel tipo di militanza femminile possano essere state accentuate nei racconti dalla ricerca di una specificità che possa corrispondere ad una convinzione ideologica, più che ad una ricerca di verità.

La difficoltà esistente nel demolire lo stereotipo della donna non violenta è evidente. Paola Di Cori, nel suo saggio intitolato *Partigiane, repubblicane, terroriste. Le donne armate come problema storiografico* (1994), mette a fuoco il problema del riconoscimento di sé da parte delle donne combattenti. La donna armata nega una tradizionale immagine femminile, e questo mette in discussione la demarcazione tra donne e uomini, che è garanzia di un'identità sociale stabile. Le donne che hanno partecipato ai conflitti civili del Novecento pongono il problema dell'essenza della femminilità in un campo in cui il camuffamento, oltre che obbligo politico, è una regola di sopravvivenza, in cui l'eccezionalità del momento consente di rivelare doti inaspettate, inattese qualità dell'essere, in cui la percezione di sé appare radicalmente mutata. La guerra è per le donne un campo di trasgressione dei confini sociali, e mette in discussione la tradizionale differenziazione tra i sessi. Il dibattito su donne e violenza politica in Italia pone quindi al centro della discussione la natura della femminilità.

Per le donne che hanno partecipato direttamente ai conflitti civili degli anni settanta e ottanta può essere interessante, a distanza di qualche decennio, ripensare al soggetto femminile e provare a ridisegnarne i contorni osservando la realtà storica dei fatti. È quello che si propone di fare la storica torinese Anna Bravo che, partendo dalla constatazione di un vuoto storiografico sul tema della violenza femminile, compie nel suo saggio dal titolo *Noi e la violenza* (2004) un vero e proprio

⁹ Secondo la ricerca di Della Porta, i ruoli di leadership sono attribuiti, rispettivamente, al 33% delle donne contro il 38% degli uomini aderenti ad associazioni terroristiche; il divario non è perciò così ampio.

esercizio di autocoscienza rispetto alla propria esperienza nel movimento di estrema sinistra di Lotta Continua. La testimonianza dell'autrice aiuta a comprendere quanto la presa di distanza ideologica dal movimento femminista per le donne di Lotta Continua sia stata compiuta in massa, in modo non premeditato, senza elaborare realmente il lutto del distacco. Di fatto l'esperienza della violenza, per coloro che l'hanno vissuta, mette in evidenza come la realtà sia andata a scontrarsi con un'ideale di rivoluzione – e di donna – immacolato e, come tutti gli assoluti, falso. Ed è proprio questa incapacità di armonizzare l'ideale al reale che ha creato il silenzio della Storia intorno alla questione. Scrive Anna Bravo:

Dunque la 'svagatezza' sugli anni Settanta sembra soprattutto una questione di biografia individuale e collettiva. Come se la rivoluzione delle donne, pacifica, sostanzialmente vittoriosa, durevole, si fosse guardata allo specchio sentendosi rispondere 'sei la più bella del reame', e *non accettasse di incrinare quell'immagine*. (Bravo, 2004: 21)

Per molte donne il passaggio sereno verso l'accettazione della violenza come naturale istinto femminile quanto maschile è ancora oggi incompiuto. Lo dimostrano alcune delle molte risposte al saggio di Anna Bravo, che cercano con fermezza di isolare il più possibile le militanti di sinistra che hanno preso parte ad azioni di violenza, nel tentativo di conservare intatta un'immagine di donna differente.¹⁰ Risulta evidente come il dibattito sulla questione femminile e sull'uso della violenza sia tutt'altro che risolto. Come la stessa Bravo conclude: 'Il tempo in cui il cuore di una donna era un altare per la memoria delle imprese maschili è finito, ma non diamo per completato il passaggio a una serena infedeltà.' (Bravo, 2004: 56)

Nel cuore di questo 'passaggio a una serena infedeltà' si iscrive la mia ricerca sull'opera di Dacia Maraini. Autrice prolifica e convinta attivista, femminista militante, appassionata e lucida narratrice del suo tempo, Dacia Maraini non lascia intentato un discorso sulla violenza femminile. Con uno sguardo da sempre rivolto alle donne, e con vocazione poetica alla denuncia dei mali sociali, l'autrice porta, con la sua opera di scrittrice, il suo personale contributo al dibattito femminista sulla coerenza di una violenza femminile. Nella prosa così come in poesia e in teatro il tema della violenza ricorre, modulato diversamente, a ritrarre la realtà complessa dei deboli, degli emarginati, di chi non ha voce, e soprattutto delle donne.

In un'opera artistica che si propone di ritrarre le ingiustizie della realtà contemporanea, Dacia

¹⁰ Miriam Mafai, nell'articolo intitolato "Cara Bravo c'eravamo anche noi" (comparso su La Repubblica, 3 Febbraio 2005) asserisce: 'Può darsi, ripeto, che la storica abbia ragione a condizione però di rendere esplicito che oggetto della sua critica non può essere «tutto» il movimento delle donne ma la parte, pure non irrilevante ma minoritaria, collegata, dal punto di vista culturale ed organizzativo, all'estremismo di quegli anni, e in particolare a Lotta Continua.'

Maraini non dimentica né nega gli abusi, le vessazioni e le aggressioni subite dalle donne in campo sociale, sessuale e sentimentale, che anzi sono al centro di molti suoi romanzi, saggi, drammi teatrali quali, per esempio, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, *I giorni di Antigone*, *Passi affrettati*. Più inaspettatamente, però, anche una forma di violenza agita dalle donne – come primo strumento di difesa, puro desiderio di vendetta, semplice attitudine istintiva – compare nelle storie che l'autrice racconta. In questo Dacia Maraini ci restituisce una visione della realtà fedele e accurata, dove la divisione dei ruoli, come lei stessa ci ricorda, non risiede in una spartizione di compiti, o in un carattere incline all'aggressività piuttosto che proteso alla cura dell'altro. L'autrice tratteggia figure di donne a tutto tondo: impietrite e coraggiose, silenziose e ribelli, vittime e artefici della violenza. Negli anni settanta, quando i rivolgimenti sociali scuotono le vecchie istituzioni e il femminismo comincia un progetto di ridefinizione dell'identità femminile, la violenza agita dalle donne è motivata dalla lotta politica e utilizzata programmaticamente come strumento di emancipazione. È in questi anni che compare più spesso, nell'opera della Maraini, il tema della violenza come esortazione per le donne all'uso della propria forza per trasformare la realtà sociale. Nel 1974 viene pubblicata da Einaudi una raccolta di poesie e tre poemetti intitolata *Donne mie*. L'opera, amorevolmente rivolta a tutte le donne, si presenta come un manuale per la conquista di un'emancipazione sociale e sentimentale. L'intento poetico, dichiarato all'inizio del primo poemetto, è quello di rovesciare l'obsoleta eppure immortale *Ars amandi* di Ovidio e insegnare alle donne l'arte di amare, libere dalle costrizioni sociali che le rendono 'cieche, sorde, aride e fiacche' (Maraini, 1974: 5). Ebbene, la conquista di libertà è invocata dalla Maraini con esortazione battagliera: 'Donne mie che siete pigre, angosciate, impaurite,/ sappiate che se volete diventare persone/ e non oggetti, *dovete fare subito una guerra* (Maraini, 1974: 37). È necessario affrontare il cambiamento con durezza, determinazione e fierezza. Si deve attraversare la brutalità della guerra, intesa come scontro senza mediazioni, per ottenere un radicale cambiamento dei ruoli sociali. Una simile esortazione alla violenza compare anche nell'opera teatrale del 1969 intitolata *Il Manifesto*, una commedia poetico-didascalica sul tema dell'emancipazione della donna che racconta le picaresche avventure di Anna Micolla, una ragazza del popolo. La sua vita si svolge nei collegi di suore, tra le prigioni di stato, nelle fabbriche e nei manicomi. È una vita povera di risorse e possibilità di riscatto, alla quale la protagonista contrappone un carattere fiero e un'attitudine a ribellarsi alle ingiustizie. Quando comincia la commedia, Anna è già morta e racconta agli spettatori la vita or ora vissuta, durata poco e di cui non rimane niente, salvo che un 'manifesto' sulla liberazione della donna scritto in prigione, negli ultimi giorni della sua vita, nel quale esorta le donne a combattere senza timore per i propri diritti: 'Sappiate donne, ve lo dice una/ morta sincera e innamorata della giustizia:/ siate orgogliose, imprudenti, feroci, sicure./ Prendete *con forza e*

violenza la libertà/ che volete e non aspettate/ che qualcuno vi compatisca e vi protegga (Maraini, 2000: 281).

La violenza perciò diviene, nell'opera di Dacia Maraini degli anni settanta, uno strumento al servizio dell'emancipazione femminile, utile a difendersi dagli abusi di una società che svilisce la creatività della donna, limita il suo potere, condiziona e condanna la sua libertà sessuale, la costringe al lavoro non retribuito di casalinga tenendola fuori dalla vita politica del Paese.

Nell'intervista del 1977 con Ileana Montini,¹¹ Dacia Maraini confida, nel modo più accurato e completo, il suo posizionamento rispetto alla violenza politica compiuta dalle sue compagne nella lotta per l'emancipazione:

...il femminismo ha due anime, che vanno in due direzioni, cioè il tutto subito e il pensiamo al domani. Il tutto oggi presuppone una serie di comportamenti che vanno dall'accettazione della violenza (scontro immediato, intolleranza, estremismo) alla guerra e allo scontro frontale. [...] Invece il domani, cioè questa sensibilità per il domani significa tolleranza, significa pazienza, significa rifiuto della violenza, significa amore per gli altri e non c'è dubbio che io mi sento portata verso questa forma di lotta politica, di una lotta politica che tenga conto del domani e non soltanto dell'oggi. Però sono anche molto affascinata dal tutto oggi perché lo sento dire da chi mi è vicino, da chi è escluso, da chi è violentato, da chi è brutalizzato, da chi è tenuto in carcere. (Montini, 1977: 136)

In queste affermazioni Dacia rivela la sua propensione personale verso una lotta femminista non violenta, orientata alla comprensione e al dialogo. Parallelamente, però, si sente di testimoniare la sua vicinanza a chi usa violenza – un gruppo di donne che l'autrice chiama 'una delle due anime del femminismo', non escludendole dal movimento. La violenza non è uno strumento nobile, ma è l'arma dei deboli, di chi ha urgenza di mettere in atto una trasformazione, di chi ha in gioco la propria esistenza nella lotta per l'affermazione di sé e dei propri diritti. Solidale con gli emarginati, Dacia Maraini non può non mostrarsi comprensiva con una realtà che usa ogni mezzo per risollevarsi da una condizione di svantaggio.

In un saggio intitolato *Quale cultura per la donna* Dacia Maraini riflette sull'eredità storica che la

¹¹ Nel 1977 Dacia Maraini è intervistata dalla femminista Ileana Montini, su incarico dell'editore Bertani. La pubblicazione del libro, che doveva riportare un dialogo appassionato tra due donne, un percorso di autocoscienza condiviso, avviene per vie controverse. Dacia Maraini vorrebbe tirarsi indietro poiché ritiene di non avere tempo per un lavoro di rifinitura del testo che, per quanto scaturito dal dialogo, deve essere trasformato in libro e raggiungere la completezza di un'opera d'arte. Ileana Montini, d'accordo con l'editore, non vuole rinunciare al lavoro iniziato e impone invece la pubblicazione delle bozze. *Parlare con Dacia Maraini* è pubblicato senza il consenso dell'autrice, corredato dallo scambio epistolare tra le due donne e con l'editore, di una nota introduttiva e di un'appendice confezionate da Ileana Montini, che si appropria della maternità del testo. Simbolicamente, il dialogo tra le due femministe, dapprima improntato a un sentimento di confidenziale amicizia e poi tramutatosi velocemente in accanito dibattito ideologico, ben rappresenta le divergenze che fratturavano allora il movimento femminista al suo interno.

nostra cultura propone alle donne e afferma:

La donna cerca in tutti i modi di identificarsi con il modello che i 'padri' hanno creato per lei. E poiché questo modello vuole la donna fragile, dipendente, masochista, volubile, incapace come una eterna minorenne, essa sarà fragile, masochista, volubile, infantile secondo i momenti e le occasioni, reprimendo a volte anche con violenza brutale la sua forza, la sua aggressività, la sua creatività, la sua ansia di autonomia, la sua indipendenza intellettuale. (Maraini, 1976: 64)

La violenza femminile non è condannata ma messa al pari di valori come la creatività, il desiderio di indipendenza, l'autonomia, schiacciata come loro sotto la coltre di aspettative sociali che richiedono alla donna di essere remissiva, schiava degli altri, insicura delle proprie potenzialità. Per ritrarre la donna nella sua interezza e complessità, per portare alla ribalta le problematiche attuali, creare una frattura con il passato e intraprendere un percorso di emancipazione femminile, Dacia Maraini non può prescindere dal discorso sulla violenza.

Proprio in virtù della grande ricchezza di opere di Dacia Maraini che mettono in scena la violenza femminile, ho scelto di selezionare quelle che, a mio parere, rappresentano la più ricca fonte di suggestioni e tematiche. Tutti i testi sono pubblicati negli anni settanta, essendo questo il periodo che mi consente di parlare di ciò che mi sta più a cuore rispetto all'Italia, e cioè della violenza agita in ambito politico parallelamente alle rivendicazioni messe in atto dal movimento femminista.

La prima opera presa in esame, *Donna in guerra* (1975), è rappresentativa del rapporto tra donne e violenza politica, di come gli anni settanta siano stati il momento in cui è avvenuta la presa di coscienza, da parte delle donne, della propria rabbia verso un mondo che proponeva un'idea di donna inadeguata, piccola, inautentica e di come la violenza sia diventata, in questo momento storico, uno degli strumenti della guerra per la conquista di autonomia rispetto all'uomo. *Memorie di una ladra* (1972) ritrae la realtà degli emarginati, dove la violenza è quotidiana e non meditata, ma pur sempre sintomo di un carattere ribelle e poco incline alle mediazioni, che porta la donna a scavalcare i confini sociali e a tradire il modello di un femminile troppo costretto dentro rigidi ruoli. *I sogni di Clitemnestra* (2000), infine, mette a fuoco la ricerca di nuovi modelli per il femminile, che riparte dalla contestazione del mito alla ricerca di nuovi modelli per le donne. Insieme, queste tre opere riassumono, a mio parere, l'impegno dell'autrice nel ridisegnare per le donne un futuro nuovo, partendo però da un ritratto veritiero del momento storico e della realtà culturale contemporanea.

2.2 La violenza politica in *Donna in guerra*

Publicato per la prima volta da Einaudi nel 1975, *Donna in guerra* è il racconto del difficile percorso verso l'indipendenza di Vannina, giovane insegnante di scuola elementare che, nel corso di una villeggiatura estiva in un paese campano, prende coscienza di sé e trova la forza di trasformare la propria vita: ritrova felicità nel lavoro, abortisce un figlio non voluto, lascia il marito che non ama. 'Guardami che imparo il coraggio,'¹² recita il verso della poesia che Dacia Maraini sceglie come apertura del romanzo. E l'autrice vuole regalare questo alle sue lettrici: uno sguardo lucido e disincantato sulla maturazione di una coscienza femminile in una realtà sociale ancora priva di tutele e diritti.

È quindi nell'ottica di un'opera che si fa manifesto, esempio di percorso per le donne della sua epoca, che leggiamo l'invito alla violenza implicito nel titolo, *Donna in guerra*. Come la stessa Dacia Maraini ci rivela in un'intervista rilasciata nel 1984, il romanzo è il racconto di una lotta – sottile eppure affilata – tra i sessi (Bertone, 1992). La contrattazione dei propri diritti è per le donne degli anni Settanta un vero campo di battaglia. Le giovani femministe si scontrano con una realtà sociale impreparata ad accogliere le loro richieste: la determinazione e la tenacia con cui cercano la loro trasformazione sono scambiate spesso per aggressività. La violenza è, in effetti, parte del loro percorso, specialmente come sfogo per l'insoddisfazione, la fatica, la paura e le limitazioni a cui sono costrette.

La protagonista del romanzo è una donna riservata, silenziosa, ubbidiente. Le sue energie sono consumate nelle faccende quotidiane, la sua personalità nascosta dietro la voce del marito Giacinto. Vannina è insicura delle proprie capacità: si sente pigra, dispersiva, poco intelligente, priva di talento come insegnante, mediocre nei doveri di casalinga e moglie, inadeguata alle riflessioni politiche, sopita nel rapporto d'amore col suo compagno. Con il procedere della storia, la protagonista inizia una lenta presa di coscienza della sua condizione. Nella tranquillità soleggiata del paese di villeggiatura, la quotidianità ritmata dal riposo, dai pasti, dalle relazioni con i pittoreschi abitanti del luogo offre alla protagonista la possibilità di ascoltarsi, e Vannina si trova presa da un 'rabbioso scoraggiamento' (Maraini, 1975: 11) verso l'apatia di Giacinto, 'piena di rabbia' (Maraini, 1975: 65) per i continui dispetti dei vicini, contaminata da un profondo odio per la scuola. Il sentimento di rabbia è provocato dallo scollamento tra la sua volontà e l'incapacità di ribellarsi alla finzione e di agire autenticamente nella realtà quotidiana.

Spinta da questo fervore, Vannina inizia, goffamente, a combattere con violenza per l'esercizio del

¹² Poesia di Jean Tepperman citata come epigrafe in *Donna in guerra*.

proprio potere. Le dispute con i vicini sono il primo campo di battaglia per la protagonista che, tentata inutilmente la strada del dialogo, decide infine di 'armarsi':

Piangevo per la rabbia. Giacinto diceva di lasciar perdere. Ma non gli ho dato retta. Sono entrata in casa, zoppicando, il sangue che mi colava sulla gamba, ho afferrato due, tre, quattro bottiglie vuote e le ho lanciate al di là del muro. Ad ogni schianto provavo un tale senso di sollievo che sono rientrata per prenderne altre quattro e le ho lanciate tutte (Maraini, 1975: 94).

La ribellione istintiva non dà a Vannina grandi risultati, ma è il primo canale di sfogo che testimonia la sua volontà di reagire ai soprusi ingiustificati della realtà sociale nella quale vive.

Il vero terreno di conquista è la relazione sentimentale con Giacinto. La sessualità è il primo luogo, originario, dove convergono i blocchi fisici ed emotivi di Vannina, e dove la più grande trasformazione può avere atto. Infatti è prevalentemente la sfera sessuale che consente alla protagonista di ritrovare il proprio desiderio, tracciare il confine tra sé e l'altro, imparare a difendersi dalla violenza altrui, ritrovare autonomia nel raggiungimento della felicità. Grazie alla riscoperta del proprio piacere, Vannina ritrova lentamente la propria autenticità e scopre che Giacinto non è più adatto a starle accanto. Il percorso verso l'autonomia è fatto di piccole conquiste quotidiane: il rifiuto di fare l'amore, la decisione di prolungare la vacanza senza il consenso del marito, la confessione di un tradimento. Quando Giacinto le propone di fare un figlio per ricomporre le fratture di un rapporto d'amore ormai sgretolato, e infine fa violenza a Vannina ingravidandola nel sonno, la protagonista decide di lasciarlo e di andare a vivere da sola.

Per la maggior parte il romanzo non si sofferma sugli intimi pensieri della protagonista, ma si focalizza sui suoi incontri sociali e politici. Nel diario delle sue avventure, Vannina mantiene un approccio narrativo di tipo descrittivo e oggettivo. Sono le esperienze - e le persone - che portano l'evoluzione. Nella rete di relazioni che la protagonista intreccia nel corso dell'estate, la più importante è senz'altro quella con Suna, una ragazza paralitica dalla personalità forte, che costringe la protagonista a mettere in discussione il suo rapporto coniugale. Nel dialogo con Ileana Montini, Dacia Maraini rivela che il personaggio di Suna rappresenta la spregiudicatezza, il carattere opposto della riservatezza - la qualità femminile più insegnata fino al 1968 (Montini, 1977: 83). La riservatezza è la negazione della ragione delle donne; per questo è il personaggio più imprudente, feroce, senza ritegno a guidare Vannina verso la rottura della riservatezza come valore e caratteristica femminile. Suna sprona Vannina alla violenza verbale e fisica, a prendere parte attiva nelle discussioni politiche, a decidere per sé, a smascherare i discorsi maschilisti. Suna vive la sua lotta per l'indipendenza e l'affermazione di sé con la convinzione che la sua esperienza personale

possa segnare la storia, secondo il principio femminista del 'personale è politico'. Insieme a Suna, Vannina vive le esperienze più formative in ambito personale, sociale, politico: si trasferisce a Napoli, si unisce al movimento Vittoria Proletaria, conduce un'inchiesta sul lavoro in nero delle donne che abitano nei quartieri popolari. E ancora insieme a lei, la protagonista si trova coinvolta in un atto di terrorismo politico: il sequestro di un direttore di carcere corrotto organizzato da un gruppo di extraparlamentari. Vannina è testimone del rapimento e il suo desiderio di agire in prima persona si manifesta in sogno e il giorno successivo, quando indugia davanti a una vetrina di coltelli, immaginando di giustiziare il direttore del carcere. La protagonista non metterà in atto il suo desiderio. La violenza è agita, in questo romanzo, come testimonianza e veicolo della rabbia per un destino femminile inadeguato, da rovesciare; ma non sempre trova compimento. L'autrice è molto brava a non rovesciare l'uso della violenza in abuso. La vendetta rimane sul piano inconscio del desiderio, si sfoga ed esaurisce solo nel sogno.

Eppure il sogno è trasformativo, come testimonia la fine del romanzo. Dopo il suicidio di Suna, Vannina sogna di precipitare al suolo dopo un volo gioioso, e di risollevarsi solo con l'aiuto della sua fedele amica che le presta le sue stampelle di storpia, con le quali la protagonista si rialza e se ne va avanti leggera, senza fatica. Col sogno avviene, sul piano simbolico, l'identificazione di Vannina con Suna, il passaggio dalla debolezza incosciente del volo alla fierezza di un cammino difficile ma più radicato nella realtà. Lo spostamento del simbolico è l'ultimo gradino di crescita per Vannina: 'Dopo quel sogno mi sono svegliata guarita. Ho buttato all'aria le coperte. Sono tornata a scuola. Ho chiesto a Rosa Colla il nome del medico che l'ha operata' (Maraini, 1975: 267). L'ultima frase del romanzo, 'ora sono sola e ho tutto da ricominciare', segna l'avvenuto distacco che porta la protagonista verso una nuova vita. Gli anni Settanta sono per Dacia Maraini gli anni del femminismo vissuto, della solidarietà tra donne, ma l'autrice è sincera: oltre che un requisito indispensabile per la trasformazione del sé, la solitudine è anche una realtà con la quale le donne del suo tempo – viaggiatrici controcorrente – si scontrano. L'ultima splendida frase è un augurio, un invito alla solidarietà e al coraggio di credere nel superamento di sé.

2.3 L'attraversamento del confine: *Memorie di una ladra*

'Mi piacciono più le storie degli altri che le mie,' scrive Dacia Maraini, 'e quando una persona mi interessa, mi affaccio sulla sua vita e sono presa da una specie di vertigine, ci casco dentro e non riesco più a uscirne' (Maraini, 1980: 44). Così nasce la storia di Teresa Numa, protagonista del

romanzo *Memorie di una ladra*, pubblicato per la prima volta da Bompiani nel 1972. Incaricata pochi anni prima da un quotidiano romano di condurre un'inchiesta sulle condizioni delle detenute del carcere femminile di Rebibbia, Dacia Maraini entra in contatto con un vasto campionario di umanità. Tra le numerose storie raccolte, l'autrice è catturata da quella di una detenuta ormai cinquantenne, condannata più volte per piccoli borseggi e furti. L'incontro è folgorante. La realtà va incontro alle esigenze creative di Dacia Maraini, che partorisce un racconto nato dalle memorie di una donna, narrato in prima persona con un linguaggio colloquiale, quasi dialettale, in cui gli avvenimenti si susseguono fluidi in ordine cronologico, senza *suspense*, con la veridicità di un documento.

Teresa è una ragazzina di Anzio, di famiglia disagiata e numerosa. Rimasta orfana di madre da giovane, e senza poter contare sulla solidarietà di padre e fratelli, si allontana molto presto da casa e si sposa col figlio di un casellante, restando presto incinta. Il matrimonio è infelice e le cognate maligne internano Teresa in un ospedale psichiatrico tentando di sottrarle il bambino. Questo episodio segna l'inizio delle peripezie che conducono un'italiana Moll Flanders¹³ verso la criminalità, la clandestinità, il nomadismo. Iniziata al furto da alcuni amici del marito, Teresa scivola in una 'storia sbagliata' avventurosa e solitaria che si svolge tutta nei bar di seconda categoria, per le strade, nei cinema di serie b, nei ristoranti e negli alberghi scadenti e nelle celle del carcere, fra un'ideale sempre più lontano di serenità e una realtà complessa fatta di fame e prigionia. Come sostiene Giovanni Giudici, 'il fallimento di una vita 'normale' porta poco a poco Teresa verso una normalità 'altra', una contro normalità che è l'avventurosa e picara carriera di taccheggiatrice, tutta inframmezzata di piccoli successi, colpi di sfortuna, soggiorni in carcere e a volte in ospedale, amicizie occasionali, fregature date e subite' (Giudici, 1972). I valori fondanti della vita borghese – la casa, la famiglia, il lavoro, il benessere – scivolano rapidamente in secondo piano nell'esistenza di Teresa; sono raccontati come se fossero rapide visioni, nascosti dal traffico delle piccole lotte quotidiane, dal problema di un'esistenza che si occupa di necessità primarie come la ricerca di un pasto e di un letto, il bisogno di una persona sulla quale fare affidamento, la difesa dalla violenza e dalla sopraffazione. L'ignoranza non aiuta Teresa, la rende invece ancora più vulnerabile, incapace di districarsi tra le leggi complicate della società. Ma Teresa crea da sé il suo codice etico: il denaro è merce di scambio per la fame 'nera', 'avvelenata', 'livida' che la pervade; il sesso si fa solo con chi piace; la violenza fisica è l'unica difesa possibile.

La vita di Teresa è fatta di una violenza scontata, quotidiana, subita e agita con naturalezza - come

¹³ Moll Flanders è la protagonista del romanzo di Daniel Defoe *Fortune e Sventure della famosa Moll Flanders*, pubblicato per la prima volta nel 1722. Per dodici anni prostituta, cinque volte moglie, per dodici anni ladra, per otto anni delinquente deportata in Virginia, Moll Flanders ebbe una vita nomade e avventurosa, raccontata sotto forma di memorie nel romanzo a lei dedicato.

nell'inconsapevolezza della sua evitabilità. E infatti la violenza si iscrive nella storia della protagonista fin dai primi momenti della sua infanzia: 'Ma lui [mio padre] non ci ha creduto e giù botte anche a me. Avevo tredici anni circa. Le gambe me l'ha ridotte nere di frustate' (Maraini, 1972: 11). Crescendo, Teresa impara a fare a botte. Da ragazzina ribelle, con un carattere testardo e orgoglioso, usa la violenza con istintiva naturalezza: come sfogo lecito, come unica, primitiva legge. La violenza è agita con incoscienza e ingenuità, come prima reazione emotiva alle ingiustizie, come affermazione del proprio potere. D'altronde, in un mondo che non sembra attrezzato a sostenere le frange più deboli della società nel momento del bisogno, la forza fisica e la capacità di difendersi da sé sono le uniche armi a disposizione di chi è senza tutela.

Una volta uscita dal nucleo familiare, abbandonata da marito e fratelli, Teresa si tuffa nel mondo e può contare solo su sé stessa. Col trascorrere degli anni, impara che ci sono ingiustizie dalle quali si è sopraffatti (come le botte di una guardia carceraria, le droghe date in manicomio, la denutrizione in prigione) e alle quali è conveniente reagire con pazienza e tentare, dove è possibile, una contrattazione della propria sorte a parole. Nella sua recensione al romanzo, Giovanni Giudici sostiene che questa qualità di Teresa, e cioè la sua rassegnazione di fronte ai soprusi impossibili da evitare, sia la qualità femminile che Dacia Maraini vuole portare in primo piano, come denuncia della 'capacità e destino di sopportare' che continuano ad essere 'ad ogni livello di questa società i fatali e preminenti attributi della donna'(Giudici, 1972). Dal mio punto di vista, questa affermazione inserisce Teresa in un'immagine del femminile inappropriata al personaggio. La violenza che la protagonista esercita sui suoi aggressori dimostra la sua ferrea volontà di farsi valere, il suo attaccamento feroce alla vita e ai valori che le sono cari (onestà, giustizia, una sincera sessualità) con spirito di resistenza, senza compromessi. Teresa usa la sua pazienza quando non può farne a meno, quando capisce, con la sua istintiva intelligenza, che rispondendo alle offese otterrebbe soltanto più dolore. Dacia Maraini ci regala un ritratto autentico e non vuole, a mio parere, sottintendere alcuna generalizzazione rispetto alla 'capacità e destino di sopportare' propri della donna nel racconto di un personaggio di vitale resistenza, alieno da sentimentalismi e compromessi. Io credo, come ha giustamente sottolineato Alcide Paolini (1972), che il personaggio di Teresa possa essere testimonianza dell'essenziale bisogno di libertà di donne e uomini, e di quanto la realtà sia invece intrisa di soprusi di ogni genere, soprattutto verso coloro che si trovano ai margini della società. La denuncia più mordace dell'autrice è infatti dimostrare, attraverso la storia di Teresa Numa, come la nostra società sia impreparata ad accogliere chi sta fuori dai confini della legalità, della ricchezza, di un codice di comportamento accettato e condiviso dalla comunità. Anche quando la legge è ingiusta e talvolta moralmente ambigua, è preferibile restare all'interno dei confini tracciati. È emblematico, a questo proposito, constatare come, nel mondo dell'illegalità, le prostitute

– con le quali Teresa intreccia relazioni di amicizia ma che non imita per un suo cocciuto rifiuto di far l'amore con chi non le piace – hanno più ricchezza e maggiore protezione delle ladre. In questo c'è, a mio parere, una denuncia che può definirsi femminista: e cioè che lo svolgersi di una storia di donna al di fuori dell'emancipazione propria del mondo borghese non trova solidarietà sociale di alcun genere. È in questa prospettiva che Augustus Pallotta interpreta il personaggio del romanzo di Dacia Maraini come una 'selfish, instinctive creature determined to survive in an hostile world that has little use for social deviants'¹⁴ (Pallotta, 1974: 117). La vita di Teresa è la testimonianza che uscire dai confini vuol dire trovarsi in uno spazio privo di protezione, dove la libertà – unico bene – è assoluta, spaventosa e talvolta rubata, il codice etico personale, le relazioni instabili. È interessante notare come la violenza accompagni questo personaggio femminile *borderline*, configurandosi come uno degli elementi che caratterizzano lo sconfinamento delle donne dai canoni culturali, sociali, storici. La violenza è una qualità dei sovvertitori, dei reietti, dei devianti, di chi ha trasgredito i valori del vivere sociale. D'altronde quale qualità se non la violenza è più inappropriata all'immagine tradizionale della donna?

Fedele come sempre alla realtà, Dacia Maraini è attenta a non far sfociare l'attitudine violenta in una qualità attraente, né a fare della vita dei reietti un'avventura romanzesca, hollywoodiana. Teresa non è l'eroina ribelle che scardina le regole della società per vivere felicemente di una normalità altra. Al contrario, la sua vita è una coraggiosa ma inefficace lotta per la sopravvivenza e la conquista della felicità in una realtà sociale restrittiva ed emarginante.

2.4 Il simbolico in gioco: *I sogni di Clitemnestra*

...l'orrore, secondo il mito, ha volto di donna.
(Cavarero, 2007: 23)

L'esperienza storica della guerra è caratterizzata da un ricchissimo patrimonio di rappresentazioni, figure, fantasie, miti. Ma quali immagini ritraggono la donna che compie violenza? Scrutando nel grande contenitore del web, ci si rende rapidamente conto che l'immaginario culturale della donna violenta è ridotto e confuso, vagamente attinente all'esperienza storica e decisamente sbilanciato verso il mondo del cinema, del virtuale, della fantasia. I motori di ricerca offrono, acriticamente, immagini di donne soldato arruolate per i recenti conflitti in Medio Oriente, protagoniste di film, personaggi del mondo dei videogiochi, donne seminude in un atteggiamento falsamente aggressivo

¹⁴ [creatura egoista, istintiva, determinata a sopravvivere in un mondo ostile che offre poche opportunità ai trasgressori sociali]

e piuttosto seducente. La ricerca fotografica sembrerebbe suggerire che l'enciclopedia culturale del 'nostro Occidente' legata all'immagine della donna armata sia ancora oggi inesatta, incompleta, profondamente oscurata e stravolta dagli stereotipi che si sono consolidati nei secoli.

Eppure il ruolo dell'immaginario è tutt'altro che secondario nel determinare un comportamento sociale e nel contribuire a creare un'identità storica. Nel corso di un seminario tenuto nell'agosto del 1985, Luisa Passerini ha raccolto le testimonianze di donne detenute nelle Carceri Nuove di Torino per aver militato nelle Brigate Rosse. I racconti delle storie di violenza fanno emergere che 'una delle cause del grande fascino del terrorismo è nel suo immaginario, [...] prendere alla lettera rappresentazioni condivise e metterle in atto' (Passerini, 1991: 33). L'esperienza della Passerini è testimonianza di come l'immaginario condizioni il nostro agire sociale. Le figure simboliche, mitiche, mediatiche che popolano il nostro immaginario divengono modelli di riferimento. Lo sa bene Dacia Maraini che, nella sua costante dedizione e viscerale passione per il teatro, va a immergere le mani nel profondo pozzo del mito. Così nasce *I sogni di Clitemnestra*, un dramma teatrale scritto nel 1978 e messo in scena per la prima volta a Prato il 4 gennaio del 1980 in occasione del festival di Luca Ronconi, poi ripreso a Roma al teatro Il Politecnico e rappresentato in traduzione inglese a Londra, Vienna e New York. Il dramma riscrive l'*Orestide* di Eschilo da una prospettiva tutta femminile, con l'intento di risvegliare gli archetipi silenti che ancora agiscono nella donna contemporanea. Per trasformare la realtà occorre, secondo l'autrice, ripartire dalle incongruenze del mito e ridare voce alle eroine silenziose che hanno preso posto nel nostro immaginario.

Insieme ad altre figure mitiche quali Medea, Medusa, le Erinni, le Arpie, la Chimera, la Sfinge, le Sirene e le Amazzoni, Clitemnestra è uno dei più conosciuti archetipi culturali della donna violenta. La versione eschilea racconta che Clitemnestra pugnalò a morte il marito Agamennone con la complicità dell'amante Egisto. A muoverla sarebbe stata la gelosia per la nuova schiava di Agamennone, Cassandra, e l'ira furibonda per il sacrificio della figlia Ifigenia. Secondo la tragedia, anche Clitemnestra è presto uccisa per mano del figlio Oreste, il quale, istigato dalla sorella Elettra, riesce così a vendicare la morte del padre. Oreste viene processato al tribunale di Apollo per aver commesso matricidio ma è infine assolto da Atena, dea della saggezza. Le Erinni, dee dell'oscurità che difendono le ragioni di Clitemnestra, sono trasformate in Eumenidi, divinità benefiche. Così la giustizia dei padri trionfa e l'ordine è ricostituito.

Dacia Maraini innesta l'*Orestide* nella realtà operaia del Novecento. Nel suo dramma, Agamennone è un industriale di Prato che parte per l'America per fare fortuna quando scoppia la crisi delle industrie tessili negli anni Cinquanta; Clitemnestra un'operaia tessile adirata col marito che aveva dato la figlia quindicenne Ifigenia in moglie al suo debitore in cambio di un prestito;

Oreste un omosessuale innamorato della madre e contrario all'odio e alla vendetta; Cassandra una giovane americana che sa leggere nel futuro; Elettra una figlia innamorata del padre; Atena una psicanalista, fredda scienziata della mente.

Il gioco letterario di Dacia Maraini è quello di prendere le parti di Clitemnestra, la protagonista del racconto che il mito disegna come traditrice, madre e femmina snaturata, indifendibile carnefice del marito. Il mito si è dimenticato le ragioni della donna: la perdita di una figlia amata, l'assenza del marito lunga più di dieci anni, l'amore per il nuovo compagno Egisto, il tradimento di Agamennone con Cassandra (avere schiave era cosa normale per gli uomini di un certo ceto sociale; avere un'amante era inammissibile per qualsiasi moglie). Tutte queste verità sono oscurate da una lettura fallocentrica della vicenda, che imputa la colpa a una donna malvagia, quasi mostruosa.

Clitemnestra fonda la nostra immagine di donna violenta sui principi d'irrazionalità, irragionevolezza, colpevolezza assoluta. Dacia Maraini è determinata, invece, a portare gli spettatori *dalla parte di lei*. Nell'ottica di una redistribuzione delle colpe, l'autrice decide, con un'abile mossa letteraria, di trasportare l'atto di violenza nella dimensione onirica. Clitemnestra sogna di uccidere ferocemente il marito, e al risveglio è informata da Egisto che Agamennone è morto per un versamento al cuore. Anche Agamennone presagisce in sogno la sua morte per mano della moglie, e confida a Cassandra le sue paure. Il sogno si fa dunque portavoce della verità del mito, che nell'opera della Maraini è tradotta nel linguaggio dell'inconscio. Ciò che resta aderente al mito è la morte di Agamennone (che, come nel teatro greco, non si vede), necessaria perché fondamento della tragedia. Attraverso lo stratagemma del sogno, Dacia Maraini scagiona in parte la protagonista dalle sue colpe: è la natura che ristabilisce l'ordine tragico, e non la feroce volontà di una donna. L'autrice vuole fare riflettere i suoi spettatori sul concetto di relatività della colpa, che è sempre legata a uno sguardo parziale sulla realtà, storicamente e culturalmente determinato. La storia di Clitemnestra è sempre stata vista da una sola prospettiva, quella dei padri. In quest'ottica la donna è colpevolizzata per il suo sentimento di rabbia, e il mito si dimentica delle responsabilità di Agamennone (il sacrificio della figlia, l'abbandono, il tradimento), di Egisto (la partecipazione all'omicidio), di Oreste (il matricidio).

D'altra parte, la riscrittura di Dacia Maraini non deresponsabilizza completamente la protagonista. Clitemnestra desidera ardentemente uccidere il marito, e l'intenzione non si rivela così distante dalla realtà, dove la morte effettiva di Agamennone si manifesta. Clitemnestra si presenta come un personaggio dal carattere violento, vendicativo. Pervasa da un sentimento di odio e da un feroce desiderio di vendetta per il proprio destino ingiusto, minaccia più volte i suoi nemici: *'..volevo che [Agamennone] finisse morto con la gola tagliata in qualche fosso per non vederlo più'* (Maraini, 2000: 632); *'Ho cacciato il coltello nella carne, tante volte, fino a sentirmi dolere i polsi'* (Maraini,

2000: 638). L'autrice non priva la protagonista del suo istinto alla violenza, che si manifesta nello spazio incontrollato e inconscio del sogno.

Il sogno è il *leitmotiv* del dramma, come sottolineato dallo stesso titolo della *pièce*. Tutti gli avvenimenti importanti sono riportati in una dimensione inconscia, psichica. È da sottolineare, infatti, che anche l'uccisione di Clitemnestra è rovesciata, nel racconto della Maraini, in un malessere psicologico che la porterà ad essere internata in manicomio. Attraverso questo passaggio, la responsabilità di Oreste per l'uccisione della madre è attenuata, bilanciando in qualche modo l'incompiutezza dell'assassinio di Agamennone. *I sogni di Clitemnestra* trasporta il mito in una dimensione più introspettiva. Come ha giustamente precisato Daniela Cavallaro nel suo saggio dedicato a quest'opera teatrale:

The characters live in a world encompassing both everyday life and Greek tragedy, where fantasy, dream, and reality coexist in the consciousness of the protagonists. The play destroys the linear narrative of traditional theatre and builds a fragmentary world in which more than one interpretation of the same event is possible. The audience is thus confronted with different versions of the same story, often creating a disturbing effect. (Cavallaro, 1995: 342)¹⁵

La trasposizione degli atti di violenza in una dimensione onirica vale quindi come programma poetico: confondere la realtà del mito col sogno, con la fantasia, con gli agenti più forti dei nostri istinti; riportare la storia all'interno della coscienza della protagonista; far confrontare gli spettatori con una molteplicità di versioni della realtà. L'accostamento tra mito e sogno non è così incomprensibile dato che è nell'inconscio (nella rielaborazione irrazionale, oscura, inconsapevole) che si radica e agisce l'immaginario mitico, portatore della nostra memoria storica, culturale, simbolica.

Nella sfera della psiche rimane l'attitudine alla violenza. Ormai reclusa nell'ospedale psichiatrico e in preda ai provvedimenti crudeli delle infermiere, Clitemnestra viene data 'in cura' alla psicanalista: una moderna dea della ragione, capace di costringere anche i più selvaggi istinti dentro la sfera della razionalità. Nell'unica seduta che è messa in scena nel dramma, la psicanalista giudica l'indole violenta della protagonista liquidandola come imitazione di un'attitudine tutta maschile:

PSICANALISTA: La tua aggressività... poi... ci sarebbe da fare un bel discorso sopra...
La tua aggressività, il tuo parlare sboccato, la tua ossessione sessuale, il tuo infantile

¹⁵ [I personaggi vivono in mondo che comprende la vita di tutti i giorni e la tragedia greca, dove la fantasia, il sogno e la realtà convivono nella coscienza dei protagonisti. Il dramma stravolge il racconto lineare del teatro tradizionale e costruisce un mondo frammentario nel quale più di un'interpretazione dello stesso evento è possibile. Il pubblico è portato dunque a confrontarsi con molteplici versioni della stessa storia, e questo crea spesso un senso di fastidio]

esibizionismo, lo sai cosa sono? Invidia bella e buona, invidia della virilità. Tu non accetti la parte femminile di te, la tua dolcezza, la tua passività. Tu vuoi rivaleggiare con l'uomo, col potere, e diventi dura, isterica. (Maraini, 2000: 666)

Come già risulta dall'analisi delle altre opere, Dacia Maraini non crede in una diversità biologica di genere, ma in una differenziazione tra i sessi che è storicamente e culturalmente fondata. È la storia che fonda un'attitudine alla guerra diversa in uomini e donne, che viene scambiata a torto per una verità biologica. L'aggressività non è invidia della virilità, perché non appartiene al solo mondo maschile, ma anche a quello femminile, come tutti gli altri istinti.

Nell'intervista con Ileana Montini, Dacia Maraini spiega che l'*Orestide* può essere interpretata come il mito che segna il passaggio da una cultura matriarcale a una patriarcale (Montini, 1977). La saga familiare degli Achei è il racconto dello scontro tra le ragioni dell'uomo e quelle della donna, con la sconfitta definitiva delle donne. Atena è interpretata, secondo questa lettura, come traditrice della ragione femminile: dea nata senza parto dalla testa di Zeus, sostenitrice delle leggi democratiche degli uomini, mitica rappresentante della razionalità e dell'ordine che si impongono sul mondo selvaggio e caotico delle emozioni e dell'istinto. Le Erinni, dee della notte e dell'irrazionale che rivendicavano le ragioni di Clitemnestra, la madre uccisa dal figlio, vengono sconfitte. Durante il processo a Oreste, Apollo sostiene invece che la donna è puro contenitore del seme mentre il vero creatore della vita è l'uomo; e nella riappropriazione maschile anche della più naturale facoltà femminile le Erinni – le rappresentanti delle donne, delle ragioni del sangue, del sogno - vengono trasformate in Eumenidi e perdono la loro furia. Riportare l'ordine storico a un equilibrio tra i sessi fatto di pari opportunità e reciproche responsabilità richiede, secondo Dacia Maraini, il recupero di quelle ragioni femminili che, dai tempi del passaggio al patriarcato, sono state soppresse e taciute. La violenza e la furia delle Erinni dovrebbero essere risvegliate ed elette a protettrici del desiderio femminile, trasformando e rianimando 'la sorte donnesca, addormentata dai sonniferi' (Maraini, 2000: 670).

Nell'ottica femminista dell'autrice, le principali colpevoli dello smarrimento delle ragioni femminili nella Storia sono le donne stesse, vittime di una sciocca competizione che le tiene disunite. *I sogni di Clitemnestra* mette in evidenza il rapporto madre-figlia, spezzato da continue liti e incomprensioni. Elettra ripudia la madre per aderire totalmente alle regole sociali che vedono nel tradimento della donna un'infamia, in quello dell'uomo una normale necessità. Elettra rappresenta la donna che ha introiettato a tal punto i modelli maschili da farsene portavoce; è la donna che guarda le altre con occhi da uomini, e perpetua gli stereotipi che pure sono contrari al suo stesso benessere sociale. La solidarietà è cosa impossibile tra donne che non si riconoscono l'una nell'altra, che non trovano il proprio sguardo. La prospettiva maschile resta quindi l'unica possibile.

Clitemnestra accusa le donne del coro gridando: ‘mi avete tradita. Avete lasciato andare il mio assassino. L’avete perdonato’ (Maraini, 2000: 670). Il dramma si conclude con un’appello alle donne a non tradirsi le une con le altre, nella speranza di ritrovare insieme la propria autenticità.

Con questa opera teatrale, Dacia Maraini esorta le ‘figlie ferite’ della modernità a riprendere possesso delle proprie ragioni di donna. Anche laddove la colpa è più estrema, è necessario che una donna conosca le proprie ragioni e non si lasci ingannare da un immaginario che associa ogni atto di violenza femminile all’insensatezza e all’irrazionalità di un gesto incosciente. Occorre riesaminare gli archetipi che popolano il nostro immaginario per trasformare radicalmente il nostro posto nella società. Dacia Maraini propone questo lavoro di revisione del simbolico attraverso l’indagine su una delle figure femminili più oscure della mitologia. E ancora una volta affronta questa rilettura con sguardo lucido, adesione alla realtà, attenzione per gli aspetti più concreti dell’esistenza. Con abilità e sensibilità, restituisce le ragioni della violenza senza eliminarla. Libera la donna da una colpevolezza storica ingiusta e la riporta invece su di un piano personale, psichico, simbolico. La donna non risulta più capro espiatorio della società, ma soggetto agente, responsabile delle sue colpe. Nel disegno di ridefinizione del femminile questo è un grande passo.

3. Angela Olive Carter

3.1 La donna sadiana

Il dibattito che in Italia vede opporsi femminismo e violenza nell'arena della politica, nel mondo anglosassone è trasferito nella sfera più intima della sessualità. Così come Dacia Maraini si distingue in Italia grazie al suo sguardo lucido e disincantato sui conflitti sociali, Angela Carter, con il suo saggio del 1968 intitolato *La donna sadiana*, si pone al centro di un discorso che coinvolge le femministe degli anni Settanta e degli anni successivi sul tema della violenza sessuale.

Il testo rende manifesta l'ammirazione dell'autrice per il Marchese de Sade, a lungo dimenticato nei salotti intellettuali inglesi. Vissuto nel periodo della rivoluzione francese, egli 'si colloca alle soglie dell'epoca moderna, volgendosi sia indietro che avanti, in un momento in cui la qualità della natura umana e delle istituzioni sociali era dibattuta liberamente' (Carter, 1968: 5). La sua opera ci regala un'audace prospettiva sulla sessualità femminile, che viene slegata dalla funzione meramente riproduttiva; una visione sorprendentemente anticipatrice per un uomo vissuto a cavallo tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo. Per riaprire il dibattito sulla natura della sessualità femminile, Angela Carter sceglie così di partire dal personaggio sadiano di Juliette.

All'inizio del Novecento Guillaume Apollinaire paragonava Juliette alla Nuova Donna, 'una figura che le menti umane non riescono ancora a concepire, che si innalza al di sopra dell'umanità, che avrà le ali e che rigenererà il mondo' (Carter, 1968: 73). Negli anni Settanta il personaggio sadiano non ha speranza di essere eletto a ideale, ma rappresenta comunque un modello per le donne contemporanee. Juliette è la razionalità in persona, colei che non obbedisce ai fallaci impulsi del cuore. In opposizione alla sorella Justine, della quale rappresenta l'antitesi, l'eroina sadiana va incontro a tutti i suoi più perversi desideri, restando illesa di fronte alla legge. Se Justine incarna la vergine santa, lei è la meretrice profana. Inganno e astuzia sono per questa moderna Metis – dea greca dell'ingegno – gli strumenti che le permettono di trasformarsi da semplice pedina a regina, e di muoversi liberamente sulla scacchiera del mondo.

La vita di Juliette è 'una progressione aritmetica di atrocità' (Carter, 1968: 74). Avida e dissoluta, si

muove nei conventi, nei bordelli e nei salotti aristocratici con una naturale propensione al vizio, al furto e alla fredda crudeltà. Juliette è l'incarnazione letteraria di un erotismo violento ed egocentrico; le sue continue trasgressioni alle regole sociali spezzano i più sacri fra i tabù: l'adulterio, l'incesto, l'infanticidio. Se la vita di Justine può essere metaforicamente definita come un pellegrinaggio, quella della mostruosa sorella è un campo di battaglia che ha come vittoria finale la conquista di ogni sorta di disgusto, orrore, superstizione, pregiudizio e disumanità.

Nell'introduzione all'analisi della vita di Juliette, Angela Carter è molto chiara circa il suo posizionamento ideologico. Il sadico personaggio femminile, proprio come la casta sorella, rappresenta un tipo piuttosto che un modello di donna; essa è la somma di tutte le perversioni e la sua crudeltà è portata così all'eccesso da risultare irreali. Entrambe le sorelle, tesi e antitesi del carattere femminile, non hanno speranza di divenire il prototipo di Donna Nuova ricercato negli anni Settanta. Eppure la forza dell'opera sadiana, che mette in campo gli aspetti più ferali, perversi, estremi dell'umanità, sta nell'aver controbilanciato, col personaggio di Juliette, uno stereotipo del femminile sofferente e debole, falso eppure diffuso nella società contemporanea assai più che la sua antitesi. La perversione di De Sade scardina il tradizionale rapporto tra i sessi: l'erotismo violento è la negazione enfatica di un'ipnotica retorica che costringe le donne a una dolorosa adesione ai ruoli di vergine e madre. Juliette mostra un carattere alternativo, non incline ai sensi di colpa, non domato dalle restrizioni sociali, non costretto a una sessualità vincolata e priva di piacere. Angela Carter definisce Sade il 'pornografo morale', colui che, per la prima volta, mette la pornografia a servizio delle donne, dando loro una posizione di potere nella relazione sessuale e non solo di spenta subordinazione.

Col suo saggio sulla donna sadiana, Angela Carter s'inserisce nel dibattito femminista sulla pornografia, che si sviluppa in America e in Inghilterra negli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Al pari della diatriba italiana sulla legittimità del coinvolgimento femminile nelle azioni terroristiche, nel mondo anglosassone il conflitto sulla pertinenza della violenza agita dalla donna si sposta sul piano individuale della sessualità. Come sottolinea Robin Ann Sheet nel suo saggio intitolato *Pornography, Fairy Tales and Feminism* (1991), il contenuto violento della pornografia divide il movimento femminista al suo interno. Esprimendo il pensiero dominante del tempo, Andrea Dworkin condanna la pornografia ritenendo la violenza e l'aggressività caratteristiche della sessualità maschile, e recensisce il saggio della Carter come 'a pseudofeminist literary essay'¹⁶ (Sheets, 1991: 636). A metà degli anni Settanta, Robin Morgan scrive il grido del movimento femminista antipornografia che suona: 'pornography is theory; rape is practice'¹⁷ e definisce Ellen

¹⁶ [Un saggio letterario pseudo-femminista]

¹⁷ [La pornografia è la teoria; la pratica è lo stupro]

Willis, Gayle Rubin e Pat Califi, che sostengono la pornografia come scelta possibile nell'ambito di una sessualità libera, le 'moderne Juliette' (a dimostrazione di quanto il saggio della Carter sia penetrato rapidamente nell'immaginario delle sue contemporanee). Loro sono ai suoi occhi le 'cattive ragazze', avventurose fuorilegge che non hanno diritto di chiamarsi femministe. Al contrario, Ellen Willis, Gayle Rubin e Pat Califi considerano le componenti del movimento anti-pornografia delle 'puritane': sentimentali, ingenuie e sessualmente represses (Sheets, 1991).

In quest'ottica dualistica, il saggio di Angela Carter offre una prospettiva moderna, complessa e, a mio parere, ingiustamente radicalizzata. L'autrice non intende difendere la pornografia in termini estetici, la considera anzi una pratica reazionaria, poiché funzionale al consolidamento dei tradizionali ruoli sociali. La profondità del pensiero dell'autrice risiede nella comprensione che la pornografia, come tutti i prodotti culturali, non è immutabile; perciò non deve essere necessariamente asservita al desiderio maschile. La pornografia è nemica delle donne solo perché la nostra attuale concezione di essa non comprende l'eventualità di un mutamento, come se noi fossimo schiavi e non artefici della storia, come se i rapporti sessuali non fossero l'inevitabile espressione dei rapporti sociali, come se il sesso fosse un fattore esterno, immutabile, che crea le consuetudini umane senza mai esserne parte.

Poiché è un fatto sociale quanto umano, la sessualità muterà la sua natura seguendo il mutare delle condizioni sociali. Ed è proprio in questo gioco che s'inserisce la riflessione di Angela Carter suggerita dall'opera di De Sade. La donna sadiana è la prima, nell'ambito della letteratura, a scardinare un'idea di sessualità asservita alla funzione riproduttiva e a mostrare la possibilità di un rivolgimento del ruolo femminile nella pornografia occidentale. Scrive l'autrice:

Nello specchio della misantropia sadiana, le donne si vedono riflesse come erano una volta e non si tratta di una vista piacevole. Egli offre una straordinaria verità di fantasie maschili sulle donne e, a causa della natura equivoca della sua risposta sessuale, un certo numero di intuizioni straordinarie. La sua misantropia generò un odio per la funzione riproduttiva che lo condusse a demistificare gli aspetti più sacralizzati delle donne e se credi donne che soffrivano, credi anche donne che causavano sofferenza. (Carter, 1968: 37)

Il personaggio di Juliette, con la sua indomita ferocia, mostra un nuovo modello di femminilità che, per quanto non adatto a farsi ideale, è comunque esempio di una sessualità più libera e di un carattere volitivo, dominante, autonomo. Al Marchese De Sade, e alla violenza iconoclasta e demistificatrice delle sue opere, si deve riconoscere il merito di aver reso le donne protagoniste della propria vita sessuale e creature potenti dell'immaginario. *La donna sadiana* attribuisce alla violenza femminile un compito preciso nel processo di emancipazione individuale: quello di

scardinare i *cliché* dei quali si è vittime e attuare il proprio potere nell'ambito della relazione sessuale e sentimentale.

3.2 L'allontanamento: *Fuochi d'artificio*

Nel 1969, lasciato il primo marito, Angela Carter vola verso il Giappone con le cinquecento sterline vinte grazie al suo quarto romanzo, *Several perceptions* (1968). A Tokio l'autrice rimane per due anni; scrive in prosa e come giornalista, fa svariati lavori e osserva la realtà che la circonda. Dall'esperienza giapponese nasce la raccolta di racconti *Fireworks*, pubblicata per la prima volta da Quartet Books nel 1974. L'opera è considerata il testo di passaggio di Angela Carter verso un cosciente e più radicale femminismo. L'alterità del Giappone, infatti, permette all'autrice di mettere a fuoco il rapporto tra la donna e i paradigmi culturali dell'Occidente, di esperire la potenza e la tangibilità delle apparenze sociali, di aprirsi verso un immaginario nuovo, depurato dai dogmi del cristianesimo e conturbato da nuove tinte cromatiche.

La raccolta esplora molti dei temi che nutriranno l'opera di Angela Carter negli anni successivi: la capacità di trasporre le tematiche del reale su un piano simbolico e visionario, l'attrazione per la donna selvaggia che scardina, con la sua feroce crudeltà, tutte le istituzioni fatue dell'Occidente, la fascinazione per una sessualità gotica che si accompagna ad atti di ingiustificata crudeltà. Le storie hanno ambientazioni e stili differenti, l'unico minimo comune denominatore di *Fireworks* è una riflessione sul femminile che scaturisce da un allontanamento dalle proprie radici culturali. L'allontanamento, come postula il linguista russo Vladimir Propp in *Morfologia della fiaba*, è la funzione iniziale di ogni avventura fiabesca. Esso porta la protagonista a lasciare la sicurezza del proprio ambiente domestico per incamminarsi verso uno spazio ignoto. La divisione dall'unità coesa (spaziale, familiare, interiore) è ciò che inietta la tensione iniziale all'interno della storia, e la spinge verso un'evoluzione (Propp, 1928). Così *Fireworks* segna, per Angela Carter, l'uscita dall'ordinarietà del mondo Occidentale e dal retaggio culturale ereditato, proiettando l'autrice verso il suo futuro di scrittrice femminista. E la violenza si iscrive, fin da subito, come parte dell'avventura.

La prima storia della raccolta, intitolata 'Gli amori di Lady Purple', riprende la fascinazione per le marionette già mostrata in *The magic toyshop* (1967) e ne rinforza l'aspetto simbolico. Lady Purple è la bellissima marionetta del Professore Asiatico, un burattinaio girovago che la custodisce e la anima come fosse il suo bene più prezioso. Dopo anni spesi a mimare le avventure di una prostituta orientale, Lady Purple si trasforma infine in una donna vera, dalla carne 'calda, umida, palpitante,'

(Carter, 1974: 22) e dall'indole feroce. Il burattinaio, metafora di tutti gli uomini che vorrebbero muovere le donne con fili invisibili costringendole a recitare eternamente il ruolo delle lascive e seduttive amanti, muore morsicato al collo dalla marionetta risvegliata. La violenza libera la donna dalla sua prigionia.

La storia, piuttosto semplice sul piano simbolico, funziona non tanto per gli elementi fantastici della narrazione, né per il significato sotteso all'idea della marionetta 'appesa' alle decisioni dell'uomo, quanto per una riflessione più profonda, che ha a che vedere con il concetto di maschera. Il passaggio da marionetta a donna vuole far riflettere sull'interdipendenza tra modello e individuo, apparenza e verità. Data la profonda interrelazione tra l'individuo e la costruzione simbolica che ne definisce l'identità di genere, è possibile, per la donna, togliersi la maschera e ritrovare la propria autenticità? La risposta dell'autrice è positiva, ma richiede un atto di violenza. Il finale del racconto auspica una liberazione dagli aspetti più costrittivi dei paradigmi comportamentali imposti alla donna; una liberazione ottenuta attraverso un gesto radicale. La violenza scaturisce dalla repressione, che porta a un livello esplosivo le emozioni che sono state a lungo schiacciate sotto la coltre dei doveri sociali. 'La repressione non crea necessariamente solo bellezze austere,' scrive Angela Carter, 'nei suoi interstizi programmati fioriscono mostruose passioni' (Carter, 1974: 149).

Una simile, feroce, liberazione dalla schiavitù si ritrova anche nel racconto intitolato 'Master'. Il protagonista della storia è un cacciatore assetato di sangue che approda nel Nuovo Mondo con la sola missione di uccidere giaguari. Giunto nel cuore della foresta, l'uomo baratta una ruota della sua jeep con un'adolescente vergine dalla pelle bruna che chiama Venerdì e dalla quale si fa chiamare Master. La schiava è violentata ogni notte e costretta, di giorno, a trasportare le pelli di giaguaro durante i lunghi spostamenti attraverso la foresta. Col tempo, però, la giovane donna impara a usare il fucile e ritrova la sua natura selvaggia, tanto da non riuscire più a tollerare la cattività. Istigata dai fantasmi dei giaguari uccisi, Venerdì spara al suo padrone che dorme, dilania il suo corpo a morsi e infine corre via, verso la propria libertà.

La foresta del Nuovo Mondo è una metafora del sesso femminile; così le evocative parole della Carter ce la descrivono: 'Giunse [...] nel luogo in cui il tempo ritorna su sé stesso, l'umido e l'abbandonato crepaccio del mondo il cui fiume portatore di fertilità è anche una donna selvaggia, l'Amazzone' (Carter, 1974: 78). Il percorso verso il cuore della foresta evoca perciò l'atto sessuale, nel quale l'uomo 'cacciatore' si comporta con atteggiamento aggressivo. Egli penetra la foresta con una missione assassina, e attraversa la natura con fare sicuro, munito di armi, privo di rispetto per il rigoglioso paesaggio che lo avvolge. Ma il racconto della Carter vendica la lesa intimità della donna.

L'atto di violenza che libera la donna dalla sua cattività è compiuto in virtù dell'indole animalesca

della protagonista. L'idea di un ritorno della donna alla propria natura selvaggia avrà molta fortuna negli anni Ottanta e Novanta del Novecento: 'l'ombra della donna selvaggia ancora si appiatta dietro di noi, nei nostri giorni, nelle nostre notti', scrive la poetessa e psicoanalista americana Clarissa Pinkola Estès. 'Ovunque e sempre, l'ombra che ci trotterella dietro va indubbiamente a quattro zampe' (Estès, 1992: ix). La donna selvaggia è una figura ricorrente nelle opere di Angela Carter, basti pensare ai racconti con i lupi ('Peter e il lupo',¹⁸ 'Il lupo mannaro', 'La compagnia dei lupi', 'Lupo-Alice'¹⁹) e a 'Nostra Signora dei Massacri', contenuto nella raccolta *Venere Nera* (1985), che narra la storia di una moderna Molly Flanders sbarcata in America e rieducata alle sue radici animali da una tribù di indiani. Nel racconto 'Master' la protagonista riacquista la sua natura selvaggia con una trasformazione che si radica anche nel corpo: le spuntano i baffi, le si sciolgono i capelli, la lingua non riesce più ad articolare parole ma versi. Soltanto dopo aver recuperato la sua natura felina, Venerdì può finalmente compiere la sua vendetta e liberarsi del padrone. La violenza è motivata in questo caso da un'indole bestiale, non arginata dalle leggi sociali.

La violenza è attribuita a un personaggio femminile anche nel visionario racconto intitolato 'Riflessi'. Complice una misteriosa conchiglia, un affascinante e malvagio essere androgino costringe un uomo ad attraversare lo specchio che porta in un inquietante mondo parallelo, dove i suoni si possono vedere e i colori ascoltare. La nipote del mostro, Anna – il cui nome palindromo designa la natura di chi può andare in entrambi i sensi – accompagna il protagonista al di là dello specchio per riporre la conchiglia nel luogo in cui è stata prelevata. Poi, in un impeto violento, abusa di lui ferocemente. Liberatosi dalla presa, l'uomo fugge a ritroso verso la stanza dello specchio e lo oltrepassa per ritornare nel nostro universo. Rotto il varco fra i due mondi, il misterioso essere androgino, simbolo della sintesi di tutti gli opposti, si consuma fino alla morte.

Il racconto mette in scena un universo simbolico complesso, costituito da personaggi e luoghi che risuonano, come note, in molteplici vibrazioni per confondersi in un'armonia dissonante: lo specchio come varco tra due universi complementari e opposti; il misterioso essere dai due volti, maschile e femminile, che tesse le fila di un interminabile ordito (simbolo della razionalità dell'universo); la foresta come incubatrice di ogni azione umana (viene chiamata 'Mare della Fertilità'); la conchiglia come unico anello che sfugge alla trama significativa del mondo. Il racconto è frutto della fascinazione dell'autrice per queste immagini, e lo svolgersi degli eventi perde forza rispetto agli echi che esse richiamano nel lettore. La simbologia di questo visionario dipinto della Carter è così evocativa e complessa da risultare ambigua, impenetrabile. Tuttavia, Anna è l'unico

¹⁸ Il racconto 'Peter e il lupo' è contenuto in Angela Carter, *Black Venus* (1985); trad. it. Barbara Lanati, *Venere Nera*, Feltrinelli, Milano 1987, pp.109-125.

¹⁹ Tutte e tre le storie sono contenute in Angela Carter, *The Bloody Chamber* (1979); trad. it. Barbara Lanati, *La camera di sangue*, Feltrinelli, Milano 1984.

personaggio che mostra una sua coerenza. Nel mondo ‘sinistro’ al di là dello specchio la donna violenta l’uomo, mentre il prigioniero sperimenta il senso di impotenza, abbandono, espropriazione che accompagnano la vittima dell’abuso. L’idea di un varco tra due universi paralleli richiama la continuazione di *Alice nel paese delle meraviglie*, dove lo specchio segna il confine con un mondo dotato di regole opposte.²⁰ Eppure Angela Carter assegna la violenza all’unico personaggio che, per sua stessa natura, mantiene intatta la sua identità in entrambi i mondi. Anche al di qua dello specchio, infatti, Anna si presenta come un personaggio aggressivo, nell’aspetto e nel comportamento.

Anche per ciò che riguarda l’uomo (e forse, simbolicamente, l’umanità nel suo complesso) la fine del racconto sembra suggerire la necessità di riabbracciare l’‘ombra’, che è stata separata dalla figura umana nel pensiero occidentale. ‘Riflessi’ termina con il protagonista che si guarda allo specchio e riconosce nel riflesso la sua natura oscura, antitetica. Il soggetto occidentale ha frantumato l’armonia del mondo separando ragione da istinto, luce da buio, dio da demonio, dionisiaco da apollineo. L’auspicio per il futuro suggerito da Angela Carter in questo racconto è un ritorno alla sintesi tra gli opposti, un’integrazione della *ratio* con gli aspetti bestiali, irrazionali, inconsci, violenti della natura umana.

Fireworks realizza un complesso equilibrio tra l’io e l’altro, tra la solitudine e la comprensione dell’impenetrabile natura di coloro che sono diversi da noi. Scritti in uno stile post-moderno, stilizzato e remoto, i racconti ‘giapponesi’ offrono un primo scorcio sull’opera carteriana e contengono interessanti giudizi sull’amore e sulla violenza che saranno poi ripresi nei successivi romanzi. La storia personale dell’autrice porta con sé una riflessione sul femminile: un risveglio, nato dal tentativo di assimilare una cultura straniera e una nuova proiezione sociale della donna e dei rapporti tra i sessi. Nel confrontarsi con questa diversità Angela Carter ritrova il proprio posizionamento, come donna e come entità politica. La violenza si classifica da subito come un importante strumento di emancipazione, di manifestazione di potere, di scavalco delle parti, di riappropriazione di una naturalità selvaggia che ha il compito di controbilanciare una cultura improntata a modelli di rigida austerità, razionalità, contegno. Dopo *Fireworks*, i personaggi femminili carteriani si rapportano agli uomini secondo il proprio volere, come uguali o superiori, potenziati, impavidi, coraggiosi.

²⁰ *Through the Looking Glass, and What Alice Found There* (1871) è il sequel di *Alice in Wonderland* (1865), scritto dal matematico e scrittore inglese Charles Ludvige Dogson con il ben più noto pseudonimo di Lewis Carroll. Il racconto, pieno di allusioni, poemetti, proverbi e avvenimenti storici, è tutto giocato sul passaggio di Alice attraverso lo specchio, un magico portale che la conduce in un curioso mondo alla rovescia.

3.3 La trasfigurazione: La passione della nuova Eva

Tu ed io, che insieme abitavamo forme false, che apparivamo l'uno all'altra doppiamente mascherati, mistificazione estrema, eravamo due estranei a noi stessi. Le circostanze avevano costretto entrambi a spogliarci dell'io con cui eravamo nati ed ora non eravamo più esseri umani – i falsi universali del mito ci avevano trasformati, ormai privi di ombra, eravamo esseri fatti di echi. (Carter, 1977: 137-8)

Publicato per la prima volta da Victor Gollancz nel 1977, *The Passion of New Eve* è considerato il testo che segna il culmine del periodo surrealista di Angela Carter, seguito pochi anni dopo dalla fascinazione per la fiaba che originerà la raccolta *The Bloody Chamber* (1979). In linea con i principi surrealisti, *La passione della nuova Eva* libera le potenzialità espressive dell'inconscio per lasciare spazio ad una oltre-realtà (sur-realtà) dove i desideri si manifestano senza freni inibitori: è un testo crudo, denso e visionario, che richiede un notevole sforzo interpretativo a lettrici e lettori mentre li stuzzica con pagine incandescenti, ricche di idee pericolose e immagini fantastiche. Ambientato in una New York dilaniata dalle lotte civili e poi in nel deserto tra California e Arizona (misterioso luogo dell'inconscio più che terreno), il romanzo è la storia della trasformazione di Evandro, un misogino professore di letteratura con la testa affollata di miti, in Eva, la donna per eccellenza. Il centro del racconto – di per sé disomogeneo, consequenzialmente illogico come un sogno – è l'idea dell'uomo incarnato nel corpo di una donna e del progressivo passaggio da un modello di virilità egoista e insensibile a uno sguardo nudo e disarmato.

Il capitolo è intitolato 'La trasfigurazione', la funzione della fiaba messa in luce da Propp che vede l'eroe (o l'eroina) cambiare forma, acquisire nuovi abiti e una nuova apparenza (Propp, 1928). Il successo di *The Passion of New Eve*, infatti, è dato dall'intuizione di compiere una riflessione sul femminile attraverso lo sconfinamento dell'identità di genere. La mescolanza di forme e prospettive messa in scena da Angela Carter con doti di mirabolante narratrice, illumina la verità della sostanziale uguaglianza tra i sessi e allo stesso tempo dell'impossibilità del loro superamento nella società.

Il romanzo racconta dell'innamoramento di Evandro per l'ideale hollywoodiano di donna, simbolicamente rappresentato dalla star del cinema Tristessa. Dall'iniziale, fugace masturbazione davanti allo schermo di un cinema a luci rosse fino al rapporto d'amore che si compie al termine del romanzo, Tristessa è forse l'unica stella fissa in un universo caotico di avvenimenti che travolgono il protagonista. Trasformato in Eva per mano di un'oscura divinità chiamata Madre, Evandro compie un percorso iniziatico che lo porta, infine, alla comprensione della sua nuova natura di

donna. L'autrice non perde occasione di smascherare ironicamente tutti i paradigmi della femminilità intesa in senso borghese: denuncia le ingiustizie del matrimonio, svuota di valore l'ideale di amore romantico, spezza il tabù di una sessualità sacralizzata ed eterosessuale. Dopo incredibili avventure, Eva è accompagnata all'interno di una grotta dove si compie il percorso a ritroso verso l'origine della femminilità. Sputata fuori dalla caverna uterina su una spiaggia deserta, la nuova Eva, che ha ormai trasceso tutte le mitologie maschili e il suo stesso passato di odio per le donne, è pronta a salpare verso un nuovo Eden.

La storia di Evandro/Eva è permeata di violenza. Dal carattere gotico della descrizione di New York alle fantascientifiche avventure nel deserto, Angela Carter inserisce il racconto in una cornice grottesca e sanguinaria, dove la carnalità degli istinti sovrasta ogni forma di razionalità. In particolare le donne sono caratterizzate da una primitiva e incontrollata violenza: le femministe di Harlem imbrattano di vernice rossa i muri della città disegnando denti affilati nel simbolo del femminile, il segno della loro rabbia; Leilah cattura Evandro con una sensualità vendicativa e brutale; la Madre è una divinità tirannica, definita 'parricida, castratrice dell'universo fallocentrico.' (Carter, 1977: 68) Persino il linguaggio delle donne non è più verbale ma animalesco, corporeo, violento: 'le ragazze ammassate chiurlavano, miagolavano, squittivano, ruggivano e chiocavano' (Carter, 1977: 86).

La violenza è espressione di un mondo moderno caotico, governato da primitive pulsioni, scosso da forze avverse. Nel suo saggio dedicato a *La passione della nuova Eva e le metamorfosi di genere* (1993), Roberta Rubenstein riprende la tesi di Sandra Gilbert, secondo la quale per i modernisti i disordini degli anni Venti hanno la loro rappresentazione letteraria nell'anomalia di genere, nel travestitismo e nel *trans gender*. Come gli anni Venti, anche gli anni Settanta sono caratterizzati da un radicale rivolgimento sociale. Le rivendicazioni femministe sovvertono i ruoli di potere tra uomo e donna, creando disordine e violenza. Secondo Roberta Rubenstein, *La passione della nuova Eva* riflette questo stravolgimento sociale raccontando una storia che ha per protagonista un transessuale. Evandro/Eva è un uomo nel corpo di una donna, la personificazione letteraria dello scavalciamento dei confini tra i sessi.

La tematica *transgender* è usata da Angela Carter per mettere a fuoco il tema dell'identità di genere. La compenetrazione delle qualità del maschile e del femminile è, allo stesso tempo, testimonianza di un disordine ma anche di un'ideale riconciliazione tra le polarità uomo/donna. La nuova Eva è la trasposizione letteraria della nascita della nuova identità femminile promulgata dal femminismo, portatrice di qualità che fino ad allora erano state attribuite al genere maschile. In seguito alla distruzione dei vecchi schemi, dei ruoli tradizionali, le donne degli anni Settanta si trovano di fronte a un universo simbolico che è stato espropriato di tutti i suoi segni, e che richiede di essere nutrito

di nuovi racconti, immagini, simboli. La donna ‘nuova’ si affaccia al mondo svestita, scevra di ogni definizione:

Non so nulla. Sono una tabula rasa, un foglio di carta bianca, un uovo ancora non schiuso. Non sono ancora una donna sebbene già ne possieda la forma. No, non sono una donna; sono al contempo qualcosa di più e qualcosa di meno di una vera donna.
(Carter, 1977: 83)

La nuova Eva genera interessanti riflessioni anche per ciò che riguarda il discorso sulla violenza. L’eroina è caratterizzata dall’innocenza che appartiene a tutte le creature appena nate, ed è perciò non violenta. La sua iniziazione alla vita di donna è invece tempestata di abusi, sessuali e psicologici. Eva sembra possedere un istintivo senso di pietà che contrasta con la brutalità del mondo che la circonda, come quando il suo pianto scatena premura e imbarazzo tra le milizie degli uomini. Sembrerebbe perciò che Angela Carter abbia voluto – in linea con il movimento femminista - proporre un ideale di femminilità dallo sguardo innocente e disarmato, che oppone la relazione d’amore a quella di potere. In realtà, come Roberta Rubenstein ha sottolineato, ‘...Carter's grotesque phantasmagoria demonstrate that gender, even when ostensibly “bisected,” cannot be dissolved or reduced (alchemically or otherwise) to the state of “genderlessness”²¹ (Rubenstein, 1993: 116). Eva rappresenta dunque un ideale sterile. La nuova donna, nata dalla compenetrazione tra maschile e femminile, rimane un ibrido irreali, confinata in quel territorio d’indeterminatezza e bianca perfezione che non le consente di uscire dal limbo dell’immaginazione e divenire soggetto storico. Fu per primo il filosofo Kirkegaard, il padre dell’esistenzialismo, a descrivere il sentimento di angoscia che si accompagna all’assenza di definizione. L’annullamento di tutte le costrizioni, i doveri, i ruoli e l’affacciarsi di fronte a una nuova realtà ancora da costruire rende le donne ‘nuove’ immensamente potenti, ma anche inconsistenti. Niente può esistere senza avere forma. L’indeterminazione non è una condizione di esistenza ma di pre-esistenza. Così, priva della mitologia che la precede, la nuova Eva di Angela Carter resta una cornice vuota, ‘un essere fatto di echi’.

Nonostante il desiderio di scavalcare i ruoli costrittivi di genere, la storia di Evandro/Eva è la testimonianza di come sia impossibile ancora, per la nostra società, uscire dai confini del maschile e del femminile. Posto nella sua irrealtà, l’ibrido ideale, la Eva ‘priva di ombra’ si fa da parte, allora, per lasciare spazio a una realtà di donne e di uomini ugualmente violenti, crudeli, istintivi, carnali. Il moderno ideale di donna è pacifico, e tuttavia utopico. La violenza regna nel mondo sregolato degli uomini e delle donne, ordina le relazioni di potere, caratterizza le divinità, nutre le relazioni sessuali

²¹ [la grottesca fantasmagoria della Carter dimostra che il genere, anche se ostentatamente ‘sezionato’, non può dissolversi o essere ridotto (alchemicamente né in altro modo) allo stato di ‘assenza di genere’.]

e amorose.

3.4 Lo smascheramento: *La camera di sangue*

Ma non era più una zampa di lupo. Era una mano, mozzata all'altezza del polso, una mano indurita dal lavoro e macchiata dagli anni. C'era una fede nuziale all'anulare e un porro sul dito indice. Da quest'ultimo riconobbe la mano della nonna. (Carter, 1979: 79)

Una donna libera in una società oppressa sarà un mostro. (Carter, 1979: 28)

Se Dacia Maraini tenta un percorso di ridefinizione del soggetto femminile attraverso la reinterpretazione del mito, Angela Carter fa altrettanto, nell'ambito della cultura anglosassone, attraverso un lavoro di riscrittura della fiaba. Dopo aver curato la traduzione inglese della raccolta di Charles Perrault,²² l'autrice diventa un'avidissima lettrice di fiabe, da quelle 'classiche' dei fratelli Grimm²³ alle più recenti collezioni nazionali come le *Fiabe italiane* di Italo Calvino.²⁴ Gli archetipi del folklore tradizionale sono sapientemente rivisitati dall'autrice nella raccolta di racconti *The bloody chamber*, pubblicata da Gollancz nel 1979. Come le ricette di cucina, le storie della tradizione orale sono il prodotto di un sapere antico e condiviso al quale ciascuno può aggiungere un pizzico del suo genio. Angela Carter insaporisce le fiabe della tradizione popolare con il suo peculiare gusto horror, riportando alla luce il contenuto sessuale e violento che in molte delle varianti scritte era stato nel tempo censurato.

Come patrimonio culturale collettivo, infatti, le storie di folklore sono spesso 'depurate' dall'orrore per meglio corrispondere a un ideale comportamentale istituito dalla comunità. Come ci ricorda Guido Ferraro:

Le fiabe tradizionali, si sa, sono espressione di una collettività. Ricordiamo, a riguardo, il ruolo di quella che Petr Bogatyrev e Roman Jakobson (1929) hanno definito 'censura preventiva della comunità', riferendosi al fenomeno per cui la narrativa orale seleziona inevitabilmente ciò che il gruppo sociale ritiene rappresentativo del suo pensiero. Dietro

²² La raccolta di Charles Perrault intitolata *Histoires ou Contes du Temps Passé* (1697) è pubblicata in inglese nel 1977 col titolo *Histoires or Tales of Past Times*.

²³ Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Karl Grimm furono due linguisti tedeschi, meglio noti come i fratelli Grimm, ricordati soprattutto per aver raccolto e rielaborato le fiabe della tradizione popolare tedesca nelle opere *Fiabe (Kinder und Hausmärchen, 1812-1822)* e *Saghe germaniche (Deutsche Sagen, 1816-1818)*. Fra le fiabe più celebri da loro pubblicate vi sono classici del genere come Hänsel e Gretel, Cenerentola, Il principe ranocchio, Cappuccetto Rosso e Biancaneve.

²⁴ *Fiabe Italiane* è una raccolta di racconti folklorici italiani curata da Italo Calvino e pubblicata per la collana I Millenni di Einaudi nel 1956.

le fiabe traspaiono così dei 'codici forti', che stabiliscono prospettive di lettura dell'esperienza, fondano tabù e proibizioni, regolamentano modi di agire, di sentire, di entrare in relazione. (Ferraro, Brugo, 2008: 13)

Tra i 'codici forti' di cui parlano i due semiotici russi rientra anche la relazione tra i sessi. La tradizione ha spesso selezionato quelle fiabe il cui contenuto era più in linea con il ruolo sociale della donna, oppure ha smussato gli aspetti più violenti, triviali, oscuri del rapporto maschio/femmina. Angela Carter è invece attratta da questi contenuti latenti e decide di renderli espliciti nei suoi racconti. Così, la raccolta *The Bloody Chamber* riprende i personaggi, i luoghi, i simboli delle fiabe tradizionali per creare storie originali in cui viene dato spazio alle eroine e al loro coraggio, alla sessualità e alla crudeltà delle donne.

Nota a tutti è la tendenza delle fiabe a ospitare differenti forme del 'mostruoso': draghi, orchi o uomini selvatici, le personificazioni del diabolico (Barbablù) o il più attuale e inquietante uomo/mostro (la Bestia). Nella sua raccolta, però, Angela Carter sovverte l'ordine della fiaba portando la donna nello spazio del mostruoso. Per questo ho intitolato il capitolo con la funzione propiana dello 'smascheramento' (Propp, 1928): ne *La camera di sangue* il cattivo si spoglia del suo travestimento e scopre un corpo di donna. La zampa del lupo non è altro che la mano rugosa della nonna di Cappuccetto Rosso.

I racconti presentano eroine coraggiose e selvagge, figlie curiose 'macchiate di sangue', madri irose e vendicative, belle ragazze che dormono con le Bestie, bambine smalziate dal cappuccio vermiglio che uccidono il lupo con un coltello da caccia. Sebbene la violenza compiuta si inserisca in un'atmosfera noir e non perda mai il suo sapore gotico e cruento (fonte di paura e fascinazione), il richiamo alla fiaba la rende più fantasiosa, libera, leggera. La storia che dà il nome alla raccolta ne è il primo, significativo esempio. 'La camera di sangue' è un'evidente riscrittura della versione di Perrault di 'Barbablù': una parabola sulla curiosità femminile, qualità pericolosa alla quale succede sempre un penoso castigo. Nella versione di Angela Carter, invece, la curiosità della giovane sposa non è punita da un ingiusto finale, bensì libera la giovane moglie da un futuro infausto. L'eroina senza nome di 'La camera di sangue' sembra, da principio, una vergine sacrificale destinata ad essere immolata sull'altare del matrimonio, vittima incosciente di uno sposo sadico ed egoista. Il suo carattere 'alla Justine' si evolve però col farsi del racconto, che può essere con buone ragioni definito iniziatico. Il passaggio della protagonista all'età adulta è suggellato dall'inatteso arrivo della mamma, che salva *in extremis* la giovane protagonista uccidendo Barbablù con un colpo di pistola. Come nel romanzo di Dacia Maraini *Donna in guerra*, la violenza femminile segna il passaggio dall'amore adolescenziale alla maturità dell'età adulta, che vede la donna scegliere per sé un destino di indipendenza e autonomia. A differenza del romanzo, però, la fiaba non ha pretesa di veridicità

né intento di documentare la realtà contemporanea. La violenza della donna è alleggerita, sollevata da ogni responsabilità storica, inserita in un contesto fantastico che per altro prevede l'uccisione del nemico come elemento fondante della propria struttura. L'assassinio è così accolto di buon cuore dal lettore: grazie alla struttura della fiaba, la violenza femminile perde la sua imputabilità; è anzi resa gioiosa, necessaria.

Molti lettori hanno trovato inquietante la brutalità con la quale Angela Carter attacca gli stereotipi culturali legati al femminile. In realtà, come ricorda Merja Makinen nel suo saggio *Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the decolonization of feminine sexuality*, l'utilizzo della violenza va letto in un'ottica di destrutturazione dei miti del femminile:

Carter's strength is precisely in exploding the stereotypes of women as passive, demure cyphers. That she therefore evokes the gamut of violence and perversity is certainly troubling, but to deny their existence is surely to incarcerate women back within a partial, sanitized image only slightly less constricted than the Victorian angel in the house.²⁵ (Makinen, 1992: 9)

Le riscritture della Carter si pongono chiaramente a confronto con le fiabe precedenti, che hanno per secoli abitato il nostro immaginario collettivo. La loro forza risiede nell'ironia che scaturisce dall'antitesi con i racconti tradizionali. Così avviene, per esempio, in 'La corte di Mr Lion' e in 'La sposa della tigre', dove l'autrice gioca con la vergogna e il timore della donna per la potenza della propria libido. In entrambe le storie, evidenti riscritture di 'La Bella e la Bestia', la femminilità è costruita su di una sessualità attiva, desiderante e sregolata, fondata sull'uguaglianza del desiderio tra uomo e donna e sul riconoscimento delle necessità dell'altro. Simbolicamente, la parità dei ruoli è evidenziata anche dal fatto che, se il finale della prima storia vede lo sposo 'bestia' trasformarsi in uomo, la seconda fiaba termina con la sposa che si tramuta in belva. I due racconti mostrano un'analogia soggezione di fronte alla 'bestialità' così come alla 'bellezza' dell'amore; in entrambi la Bestia simboleggia la potenza selvaggia della libido che le donne hanno creduto di dover temere ma che, una volta abbracciata, dona loro potere, forza e una nuova consapevolezza di sé e dell'altro. Lo stesso simbolismo si ritrova anche nella trasposizione di Cappuccetto Rosso intitolata 'La compagnia dei lupi', dove la giovane protagonista, invece di temere il lupo, giace con lui. Angela Carter, con sottile ironia, rovescia il celebre interrogatorio della bambina alla finta nonna in un dialogo a carattere erotico:

²⁵ [La forza della Carter sta precisamente nella demolizione esplosiva degli stereotipi delle donne come passive, remissive nullità. Certamente è preoccupante che lei invece invochi la gamma di violenza e perversità, ma negare la loro esistenza equivale a incarcerare le donne dentro un'immagine parziale, sterilizzata, solo di poco meno costrittiva che l'angelo della casa vittoriano.]

Che denti grandi che hai! [...] Per mangiarti meglio. La bambina scoppiò a ridere; sapeva di non essere il bocconcino di nessuno. Gli rise in faccia, gli sfilò la camicia e la gettò nel fuoco, tra le ceneri dei suoi stessi vestiti. (Carter, 1979: 86)

Una sessualità libera, audace, prorompente si mescola spesso con un carattere crudele. È il caso del racconto 'La signora della casa dell'amore', che narra di una donna-vampiro abituata a sedurre e assassinare i propri amanti ma che soccombe di fronte alla purezza di un giovane soldato inglese. La seduzione è metafora di una 'trappola mortale' che finisce per catturare anche la protagonista. L'aspetto interessante è il ribaltamento dei ruoli operato da Angela Carter: in questa fiaba l'uomo recita la parte del vergine innocente, mentre la donna è il vampiro crudele che seduce e divora le sue prede.

Assistiamo a un sovvertimento dei tradizionali stereotipi. La violenza, così come la libera sessualità, non sono invocate dall'autrice come qualità modello dell'ideale femminile, ma usate come gioco letterario – all'interno di una struttura narrativa che lo consente – che dimostra la possibilità, per la donna, di crearsi un'identità alternativa. Come la stessa Angela Carter specifica in un'intervista (Katsavos, 1994), il lavoro operato sulla fiaba non è di ricostruzione ma di demolizione del mito. L'autrice non mira alla definizione di una donna 'nuova', quanto allo smascheramento della 'vecchia'. Il gioco di inserire il femminile nel mostruoso, di far camminare la donna sul terreno impervio della violenza, dove mai prima era stata prevista, serve ad Angela Carter per svelare la persistenza e la rigidità degli stereotipi culturali preesistenti. In una breve nota sullo stile gotico leggiamo il suo intento poetico:

All art, of any kind, is part of politics. It either expresses or criticizes an ideology. [...] I really do believe that a fiction absolutely self-conscious of itself as a different form of human experience than reality (that is, not a logbook of events) can help to transform reality itself. D. A. F. de Sade: 'Art is the perpetual immoral subversion of the established order.'²⁶ (Carter, 1975: 133)

La critica alle immagini stereotipate della donna ha, per Angela Carter, un intento politico. La letteratura, come trasposizione simbolica della realtà, può fungere da guida per la formulazione di un modello ideale che si opponga a quello presente. Il mondo inventato ha potere trasformativo, per questo la letteratura ha un così grande spazio nella formulazione delle teorie femministe degli anni Settanta: in essa è riconosciuto, approvato, criticato, reinventato il carattere femminile dettato da

²⁶ [Tutta l'arte, di ogni tipo, fa parte della politica. Esprime o critica un'ideologia. Sono interessata, perciò, a una narrativa che prenda piena coscienza del proprio stato di non-essere, e cioè una narrativa che sia consapevole della propria natura, che è differente da quella umana, con tangibile immediatezza. Credo davvero che una narrativa assolutamente auto-cosciente di sé come forma differente rispetto all'esperienza umana (cioè, non un registro di eventi) possa aiutare a trasformare la realtà stessa. D. A. F. Sade: 'L'arte è il perpetuo, immorale sovvertimento dell'ordine stabilito.']

una determinata cultura.

Nella letteratura americana degli anni Settanta la donna mostruosa, folle, irrazionale è tematizzata per creare un'opposizione alla dominante cultura patriarcale e diventare un veicolo di indipendenza, potere, ribellione e sovvertimento dei dettati sociali. Allo stesso tempo, la donna-mostro funziona anche come proiezione dell'ansia e della rabbia di coloro che vivono il difficile momento di rivoluzione sociale della seconda metà del Novecento. Come Gilbert e Gubar annotano nel loro saggio, 'from a female point of view the monster woman is simply a woman who seeks the power of self-articulation'²⁷ (Hoeveler, 1996: 107). Sulla spinta di questa decostruzione dei vecchi modelli, Angela Carter porta il suo contributo letterario allo smascheramento degli stereotipi culturali proponendo un rovesciamento dei ruoli tradizionali di genere.

Fondamentale e costante resta, in tutte le fiabe, l'opposizione tra un 'qui' culturale e sociale, spazio conosciuto familiare e proprio, e un altrove pensato come mostruoso, incognito, inconsueto e quindi 'altro'. Il mostruoso si colloca sempre nell'altrove, poiché rappresenta un codice comportamentale opposto a quello promosso dalla collettività da cui la fiaba è tramandata. Nell'opera della Carter questo confine è sovvertito grazie alla possibilità della violenza femminile, che rovescia la dicotomia tra mostruoso e innocuo, carnefice e vittima, cattivo e buono. Con la raccolta *The bloody chamber*, Angela Carter nasconde il mostruoso sotto le pieghe delle gonne, rivelando come l'orrore sia umano, vicino, femminile.

²⁷ [da un punto di vista femminile la donna-mostro è semplicemente una donna che cerca il potere dell'autodeterminazione.]

4. Conclusioni

4.1 Amore

È l'amore un'eccezione, la sola, anche se di prima grandezza, alla legge del dominio maschile o è la forma suprema, perché la più invisibile, di violenza? È l'amore armonia, reciprocità, rigenerazione, oppure smarrimento, sacrificio di sé, 'atto sacrilego' - come dice Sibilla Aleramo - rispetto all'individualità propria e dell'altro?

Finché resta vincolato al sogno di fondere due esseri in uno, come fossero due metà di un intero, l'amore non può che essere vissuto come una terribile necessità: la ricerca ossessiva di una complementarità. È Platone, nel *Simposio*, a inaugurare questo mito del sentimento amoroso come ritorno a un'unità originaria, postulando che la condizione di ciascun individuo è incompleta a priori, fino a che non si ricongiunge a quell'unica metà ne completa l'esistenza (Platone, 1935). Nello sbilanciato rapporto di potere tra i sessi, questa reciproca compensazione diviene però pericolosa sul piano della libertà. Per l'uomo, protagonista indiscusso delle sorti del mondo, è un esercizio forzato di potenza. Per la donna, sostiene Lea Melandri in *Amore e violenza*, questa complementarità è stata (ed è) una condizione di sopravvivenza: la necessità, per la femmina, di mutuare dall'altro sesso la propria ragione di vita (Melandri, 2011).

Per trovare una risposta alla natura oppositiva e integrativa dell'amore, Lea Melandri parte da una riflessione sul rapporto madre-figlio, considerato da Freud la prima forma di legame profondo tra il genere maschile e quello femminile. Dall'analisi emerge la forte distruttività che si cela dietro il rapporto erotico tra i sessi. L'impulso sessuale è generato da una nostalgia dell'uomo per il ventre materno, per quella quiete intrauterina che ancora non conosce strappi e separazioni e che rappresenta, sul piano simbolico, il modello di unità cui anela il sentimento amoroso. L'appropriazione del corpo femminile da parte del maschio assume perciò anche tratti violenti: la ricerca di unità, di fusione con l'altro sesso è aggressiva perché fragile, di fatto impossibile da ottenere. La violenza si fa perciò componente dell'Eros: l'uomo aggredisce il corpo della donna perché lo identifica, inconsciamente, col corpo materno e legge nell'unione data dall'atto sessuale la possibilità di riacquistare la perduta armonia. Il sentimento amoroso cela in sé un claustrofobico e

violento desiderio di possesso, generato dall'angoscia per l'abbandono e dall'ansia per la separazione.

Le donne degli anni Settanta sono le prime a mettere in discussione questo concetto di amore. L'autonomia acquisita grazie alle rivendicazioni del movimento femminista ha per la prima volta spostato questo modello di potere, rendendo gli uomini insicuri di fronte a una possibile separazione. L'opera di Dacia Maraini propone un'esemplare riflessione in merito a questo tema. *Donna in guerra* è un disincantato discorso sull'amore, che propone come soluzione finale la liberazione del rapporto a due per l'acquisizione della propria individualità e autonomia. Per quanto inserito in un contesto giovanile 'emancipato', il matrimonio tra Vannina e Giacinto è ancora improntato a un modello di complementarietà che vede la protagonista forgiata dallo sguardo del compagno, adagiata in una condizione di dipendenza e asservita alle richieste maschili. La sua volontà è messa a tacere dalle necessità che il ruolo di moglie le impone: compagna remissiva, corpo che assicura piacere e cure, ancella della casa. La riscoperta della propria individualità è un percorso difficile e lento, costellato di piccole conquiste, accompagnato da pochi sostenitori, in un mondo ancora troppo piccolo per accettare uno scarto di libertà guadagnata a scapito delle convenzioni sociali.

La violenza si configura quindi come strumento di lotta per l'emancipazione. Nella riscrittura del mito di Clitemnestra la negazione del matrimonio, come rito sociale che non consente una scelta d'amore libera, raggiunge l'apice della brutalità attraverso l'omicidio cruento di Agamennone da parte della moglie. Anche in questo caso, liberarsi dalle costrizioni sociali in campo affettivo è una decisione difficile, che impone a Clitemnestra un atto radicale e che la trova isolata in una realtà a lei nemica. Dacia Maraini offre alle sue lettrici uno sguardo sul mondo concreto e privo di illusioni, sottolineando l'evidente solitudine delle donne che si trovano a compiere un percorso di emancipazione dai ruoli sociali loro attribuiti. L'indipendenza è una condizione che si conquista senza sostegno, poiché negli anni Settanta la scelta di distanziarsi dalla protezione data dalla relazione con un uomo è ancora una scelta nettamente controcorrente.

Cosciente della difficoltà che esiste nel muoversi fuori dai canoni, Dacia Maraini tenta persino un discorso pedagogico sull'amore con il poemetto *Donne mie*. In questa riscrittura dell'*Ars amandi* ovidiana, tutta dedicata al mondo femminile, l'autrice si propone di fare un vero e proprio compendio 'alternativo' dell'arte del corteggiamento, spronando le donne a non lasciarsi scegliere, piuttosto a prendersi l'uomo desiderato. Anche la Teresa di *Memorie di una ladra*, per quanto in modo istintivo e non sempre fortunato, mostra l'importanza della scelta in campo affettivo. Le avventure di questo picaresco personaggio non sono certo centrate sul rapporto di coppia (dato che Teresa, nel corso della sua vita per lo più solitaria e vagabonda, cambia diversi partner e da nessuno

si fa ‘tenere in custodia’) ma rimandano a un’idea di amore come sentimento onesto, schietto, talvolta insicuro e precario ma sempre legato a un’idea di piacere. Rispetto all’Eros, dunque, Dacia Maraini incoraggia le donne a scegliere il proprio partner, anche a scapito delle convenzioni sociali. La violenza si iscrive così all’interno di una scelta di libertà – è il gesto più estremo e più rapido di riappropriazione di sé; è lo strappo necessario a rompere quell’unità a due che vede la femmina infelicamente costretta a completare il maschio.

Anche nei racconti di Angela Carter si enfatizza la ribellione violenta delle donne contro una realtà che le relega a posizioni di subordinazione. In *Fireworks* leggiamo una trasposizione simbolica del tema in varie modulazioni: la marionetta che si anima e morde alla giugolare il suo burattinaio; la schiava dell’Amazzonia che vendica i giaguari uccisi sbranando il proprio padrone; la semi-dea che violenta brutalmente il suo prigioniero. L’amore come sogno romantico è abbandonato a vantaggio della libertà, ottenuta soltanto attraverso la violenza contro l’altra metà della coppia. Alla figura di donna remissiva e fragile si sostituisce un femminile crudele, selvaggio, incapace di mediazione e dialogo, assoluto nella sua essenza, venerabile e temibile come una divinità.

Angela Carter propone una radicale riappropriazione della sessualità, anche degli aspetti più censurati. Con *La donna sadiana* viene di fatto difesa la pornografia, intesa come strumento di libertà espressiva per le donne che vogliono manifestare un erotismo più audace e meno puritano. Nel prendere in esame le protagoniste sadiane, l’autrice promuove la feroce e sregolata Juliette a scapito della pacata e sensata Justine. Tutta l’opera della Carter sembra muoversi verso uno sconfinamento dell’eros al di là dei codici di comportamento tradizionali. In *La passione della nuova Eva*, ad esempio, l’amore prende dapprima la forma di rapporto carnale che ripropone tutti gli schemi negativi della relazione sentimentale tradizionale (l’innamoramento fondato sul senso di possesso e sulla divinizzazione dell’altro, la quotidianità che è fatta invece di abusi sulla donna, egoismo e abbandono), per poi divenire il momento più intimo della conoscenza spirituale di sé e della compassione per l’altro nell’incontro tra Eva e Tristessa. L’amore nel senso ‘prezioso’ che gli attribuiamo esiste, dunque, nell’opera della Carter. Però è affidato a un travestito e a un transessuale, entrambi con attributi o abiti di donna, perciò omosessuali nell’atto d’amore, provenienti da storie complicate di sofferenza e totalmente incapaci di un’unione tradizionale sotto ogni prospettiva – sessuale, istituzionale, religiosa. L’eros che l’autrice ci propone è libertino, anticonvenzionale, *transgender*, in un atteggiamento di sfida a tutte le regole sociali. Tuttavia l’approccio dell’autrice risulta meno problematizzante di quello di Dacia Maraini, fino ad assumere un tono quasi ludico nella riscrittura della fiaba.

Ne *La camera di sangue* Angela Carter gioca con le paure legate all’amore e le annienta con la leggerezza di un soffio. L’angoscia maschile per l’abbandono, che ha generato mogli e madri

protettive, angeli del focolare e fedeli amanti, non trova sponda nelle protagoniste smalziate e divertite che figurano in queste riscritture. A scapito della tradizione, l'autrice vuole incoraggiare le sue lettrici a spingersi oltre le regole, seguire la propria curiosità e il proprio istinto, abbandonarsi alla passione, usare le armi della seduzione in modo spregiudicato e incurante. La paura di amare è sostituita con una giocosa e gioiosa scoperta dell'altro. Gli aspetti problematici della relazione vengono affrontati con la fantasia, l'immaginazione e il coraggio; il rovesciamento delle regole appare facile e divertente.

Sebbene con toni e approcci differenti, le due autrici esprimono entrambe la radicalità degli anni settanta nel desiderio di ricercare per sé una felicità più autentica e una libertà maggiore nel rapporto affettivo, sul piano personale e istituzionale. Benché la trasformazione messa in atto in quegli anni abbia portato importanti cambiamenti nella sfera della famiglia, nella liberalizzazione dei costumi e per ciò che riguarda le scelte personali in ambito sessuale, il percorso di autonomia femminile non sembra aver portato oggi, a distanza di quarant'anni, i risultati sperati. Come ci mostra l'analisi di Lea Melandri, la condizione di libertà che le donne di allora si auguravano per sé è divenuta compromessa e inautentica. Coloro che si affacciano sulla scena pubblica sono per la maggior parte portavoci di una modalità di relazione maschile oppure hanno sedotto i compagni maschi per strappar loro un po' di visibilità. Basta osservare la scena mediatica italiana contemporanea per scoprire corpi femminili gonfiati e rifatti, trasformati in oggetti erotici, adattati a un modello ideale che è proiezione di un modello maschile. La bellezza individuale è annientata a vantaggio di una feroce e competitiva omologazione a canoni innaturali di perfezione. Come ha sottolineato un recente documentario sulla presenza femminile in televisione:

Ridotta e autoridottasi ad oggetto sessuale, impegnata in una gara contro il tempo che la costringe a deformazioni mostruose, costretta a cornice muta, o assunta a ruolo di conduttrice di trasmissioni inutili, dove mai è richiesta la competenza. [...] È come se la donna non riuscisse a guardarsi allo specchio, non accettando sé stessa, così com'è. (Zanardo, Malfi Chindemi, Cantù, 2009)

Il corpo della donna si affaccia sulla sfera politica, ma si vedono più chiaramente i segni lasciati dalla storia: corpo-oggetto, corpo-merce, lontano da quell'autenticità che gli anni settanta andavano cercando. Sembra che il femminile odierno aderisca ancora a regole di complementarietà, non abbia abbandonato quei tradizionali attributi – seduzione, maternità, passività, apoliticità – che lo hanno costretto in una condizione di assoggettamento ed emarginazione dal potere. Per far riemergere il corpo femminile nella polis, Lea Melandri si augura che le donne acquistino consapevolezza di sé. La violenza degli anni settanta, così come è trattata da Dacia Maraini e Angela Carter, come strumento di emancipazione, è stata per lo più inconsapevole per le donne di quell'epoca. La

controversia circa il posizionamento del femminile sul tema dell'aggressività né è la prova più grande. Così come per il corpo, sono forse la mancanza di consapevolezza e lo sguardo confuso da eccessive modellizzazioni ad aver generato un femminile più inautentico e meno forte sulla scena pubblica. Come il viso mascherato da ogni imperfezione ha reso le donne tutte uguali, dimenticando che la bellezza sta anche in ciò che è irregolare, peculiare, atipico, così la rigida negazione dell'aggressività femminile ha reso il pacifismo codardo, coatto, falsato. D'altronde non si può incarnare bene un ruolo se non si conosce il suo opposto – non c'è cura senza ferita, appropriazione senza abbandono, scelta senza rinuncia. L'accettazione delle proprie potenzialità d'azione (anche violenta) porterà le donne ad accogliere un'immagine di sé (anche, giustamente, improntata al pacifismo) in modo più cosciente, con maggiore saggezza e determinazione.

Forse è necessario fare, in tema di violenza, quello che l'autrice contemporanea bell hooks ci propone di fare in amore:

Può essere utile cominciare a considerare l'amore come un'azione piuttosto che come un sentimento. Ciò comporta, infatti, assumersene automaticamente la responsabilità. Se spesso ci viene insegnato che non abbiamo controllo sui nostri sentimenti, in genere ammettiamo che le azioni che compiamo sono frutto di una scelta, che intenzionalità e volontà svolgono un ruolo determinante in tutto ciò che facciamo. Nessuno di noi si sogna di negare che le nostre azioni abbiano delle conseguenze. (hooks, 2000: 28-9)

Cominciare a considerare la violenza come frutto di un'azione e non di un sentimento incontrollato, ricondurla entro l'orizzonte della ragione, riportarla nella dimensione dell'amore aiuterà a riconoscerne le conseguenze, a sbarazzarsi dei luoghi comuni, a rivalutare il senso della sua assenza. È necessario, cioè, continuare il percorso di consapevolezza che Dacia Maraini e Angela Carter hanno cominciato.

4.2 Potere

Se potessimo liberarci dalla schiavitù, avremmo liberato gli uomini dalla tirannia. Gli Hitler sono generati dagli schiavi.
(Virginia Woolf, *Pensieri di pace durante un'incursione aerea*)

È forse la retrocessione femminile di fronte al potere a rendere le donne poco incisive sulla scena politica? E se la responsabilità dell'emarginazione e dell'asservimento non fosse da attribuire alla violenza dell'uomo ma (se non altro, anche) alla mancanza di auto-centramento da parte della donna, all'assenza della dovuta stima di sé? Scrive l'economista Antonella Picchio:

Ciò che ci distrugge non è la forza degli uomini ma la loro enorme debolezza. [...] Non sono i sistemi patriarcali che ci opprimono ma la nostra assunzione di responsabilità rispetto alla qualità della vita dei nostri compagni e dei nostri figli. Noi abbiamo un delirio di onnipotenza e loro hanno profonde debolezze nascoste e coperte da noi. (Melandri, 2011: 79)

L'idea è senz'altro interessante. Da secoli le donne si confrontano con un'educazione che le forma ad essere in funzione degli uomini: piacere e rendersi utili, farsi amare e onorare, allevarli da piccoli e averne cura da grandi, consigliarli, consolarli, rendere la loro vita piacevole e dolce. Questa formazione da madri protettrici e amorevoli porta con sé la presa in carico delle altrui debolezze, a scapito del riconoscimento di sé quali soggetti autonomi e altrettanto vulnerabili. Curiosamente, la violenza (o meglio, la sua inibizione) si trova ancora ad essere complice di questa celata condizione. Fra i tanti grovigli che vanno emergendo man mano che si fa evidente la subalternità in cui le donne si vengono a trovare in campo lavorativo, mediatico e politico, la mancanza di conflittualità è tra i più lampanti. L'educazione al tacito consenso sembra essere ancora la costante di una modalità femminile di presentarsi sulla scena pubblica. Non che l'accordo debba essere sostituito dalla violenza. Ma viene da chiedersi: è la nostra attitudine a smussare le conflittualità, a farci da parte per l'altro, a renderci soggetti sociali deboli?

Secondo la filosofa Hannah Arendt, la violenza si accompagna spesso all'esercizio del potere, soprattutto nel campo della politica. Citando Mills, Weber, Bertrand, Sartre e Voltaire, Arendt definisce il potere come strumento di dominio e la violenza come 'la più flagrante manifestazione del potere' (Arendt, 1970: 37). Per asservire gli altri alla propria volontà, per affermare il proprio comando contro le resistenze esterne, per imporre se stessi e la propria autorità sembra che lo strumento più estremo ed efficace sia proprio l'uso della forza. Le due autrici prese in analisi in questo lavoro ci offrono numerosi esempi di come la violenza femminile sia la manifestazione di una volontà individuale che si impone sulla realtà esterna – esercizio di potere, cioè, che manifesta la propria esistenza di donna come soggetto presente (e agente) sul palcoscenico della Storia.

La Clitemnestra di Dacia Maraini agisce la propria individualità con l'assassinio del marito Agamennone. L'uccisione, per quanto illegittima, è l'azione che la mette nella condizione di vivere liberamente la sua relazione con Egisto, di vendicare la morte della figlia Ifigenia, di non subire il ritorno dello sposo che avrebbe annullato le scelte da lei compiute e l'avrebbe costretta a riorientarsi entro un ruolo (quello di moglie) che non corrispondeva più al suo desiderio. Il gesto violento di Clitemnestra ha una funzione trasformativa sulla sua realtà, in una società nella quale non esiste uno spazio di libertà per le donne per districarsi diversamente dai doveri imposti. Anche la Teresa di *Memorie di una ladra* fa a botte con le altre detenute o con le carceriere per far sentire la propria

voce. La realtà nella quale Teresa è cresciuta le ha insegnato che la violenza è l'unico modo per affermare la propria autorità. La sua è un'aggressività istintiva, non meditata, che è però usata per 'farsi sentire', in un contesto in cui il suo potere è sempre inferiore a quello degli altri individui e la sua incapacità di difendersi, per esempio, a parole fa risultare la forza fisica l'unica possibilità per ottenere considerazione. In *Donna in guerra*, invece, la dimostrazione del proprio potere rimane ad uno stadio precedente la violenza. Essa non si manifesta tramite l'azione distruttiva agita sugli altri, quanto piuttosto attraverso la negazione delle imposizioni esterne. Si realizza cioè più come difesa che come attacco. Vannina impara a dire di no – a un figlio che non vuole, a un matrimonio che la rende infelice, a un lavoro poco stimolante e soddisfacente – e in questa barriera contro le richieste che le provengono dall'esterno crea il suo spazio di potere.

Nell'opera di Angela Carter quasi tutte le eroine dei racconti e dei romanzi compiono violenza con l'intento di affermare il proprio comando e non come scelta difensiva. La violenza è il modo attraverso il quale le eroine di Carter manifestano il proprio carattere tirannico. Dalla marionetta che uccide il proprio burattinaio alla schiava che fa a pezzi il proprio padrone, dalla semi-dea che violenta l'uomo alle donne di Beluah che si esercitano alla guerra per conquistare il mondo e imporre il proprio dominio, dalla mamma che uccide trionfante il genero Barbablù a Cappuccetto Rosso che accoltella il lupo, tutte si armano per far sentire la propria autorità su chi limita il loro volere, e scelgono la forma di azione più assoluta e incontestabile. La violenza appare come manifestazione di potere soprattutto perché è agita con coraggio e determinazione, con smania di supremazia e non con timore e senso di colpa.

La necessità di aggredire gli oppositori per far sentire la propria voce è data dal fatto che l'autorità del soggetto si misura in base al riconoscimento degli altri. Affinché il proprio comando abbia valore bisogna, cioè, che gli altri gli riconoscano una certa credibilità. È per questo che, quando trova resistenze, la volontà femminile si serve della violenza. Hannah Arendt, nel tentativo di dare una definizione della parola potere, mette in evidenza questo aspetto corale, sociale dell'autorità: 'Potere corrisponde alla capacità umana non solo di agire ma di agire di concerto. Il potere non è mai proprietà di un individuo; appartiene a un gruppo e continua ad esistere soltanto finché il gruppo rimane unito' (Arendt, 1970: 47). Nelle parole di Arendt viene sottolineato un aspetto a mio parere molto importante. La facoltà di essere soggetti politici agenti – capaci, cioè, di esercitare la propria volontà con diverse modalità che possono comprendere, in casi estremi, anche la violenza – è una condizione che si esercita nella relazione con gli altri: ha a che vedere con il riconoscimento di un individuo da parte della collettività.

Questo aspetto di reciprocità, di interdipendenza con gli altri soggetti che sta alla base dell'esercizio del potere è al centro della riflessione politica, psicologica e linguistica della filosofa statunitense

Judith Butler. In *Vita psichica del potere* (1997) vengono indagate le dinamiche relazionali degli individui e messa in evidenza la loro influenza reciproca. Riprendendo le teorie di Freud e Nietzsche, Butler dimostra come la condizione di assoggettamento sia all'origine della costituzione di ciascun individuo. Il potere, infatti, avrebbe una duplice essenza: da un lato esso si configura (come siamo abituati a pensare) come una forza esterna che agisce sulla persona; dall'altro, invece, esso ha una dimensione interna al soggetto e ne determina la formazione. Nei primi anni di vita, una totale dipendenza dai genitori (o da chi ne fa le veci) rappresenta la nostra condizione di sopravvivenza. L'incapacità di essere autosufficienti nel soddisfare i nostri bisogni primari ci getta in uno stato di totale subordinazione rispetto a chi è invece in grado di rispondere alle nostre richieste. Siamo perciò, di fronte agli altri, in una condizione di sottomissione obbligata che Butler chiama 'attaccamento appassionato' (2004: 12) e che rappresenta, di fatto, l'imprinting del nostro legame affettivo profondo. Sebbene da adulto il soggetto riesca a emanciparsi da una condizione di assoluto bisogno, il sentimento di dipendenza relazionale si conserva, anche se in forma inconsapevole, sul piano affettivo e sociale. L'assoggettamento è sì, dunque, un potere esercitato *su di* un soggetto, ma ciononostante è anche un potere assunto *dal* soggetto – un'assunzione, questa, che costituisce la base stessa del suo divenire.

L'atto di dominare e quello di essere dominati si configurano, in questa prospettiva, come aspetti neutrali dal punto di vista morale (né bene né male) costantemente implicati nella relazione intima tra gli individui e, insieme, nella vita pubblica. Questa condizione di interdipendenza tra i soggetti è il *leitmotiv* che attraversa, modulato in diverse forme, tutta l'opera di Butler. La compenetrazione tra l'io e il tu diviene il fondamento dell'etica dell'autrice:

Credo che l'altro in me sia chiamato in causa nel processo stesso della mia costituzione, e che l'estraneità a me stessa sia, paradossalmente, l'origine del mio legame etico con gli altri. Non conosco completamente me stessa, perché parte di quello che io sono è la traccia enigmatica dell'altro. In questo senso, non posso conoscere perfettamente me stessa o conoscere la mia differenza rispetto agli altri in maniera definitiva. (Butler, 2004: 67-8)

La coscienza di essere continuamente compenetrati dall'identità altrui e di essere, sulla scena politica così come sul piano affettivo, costantemente soggetti al potere degli altri è per Butler il presupposto per un'etica della non violenza. La consapevolezza di essere sempre esposti al dominio altrui crea in ciascun individuo la coscienza della propria vulnerabilità. Questa condizione di esistenza – la fragilità dell'io di fronte al tu – è comune a tutti gli individui. La reciprocità di questa condizione dovrebbe, secondo Judith Butler, fungere da deterrente nei confronti di ogni azione violenta agita contro gli altri. Cosa accade, però, se la possibilità di agire sull'altro non solo è negata

alla donna, ma neppure ammessa?

Nella storia della donna manca, a mio parere, una sicura appropriazione del comportamento aggressivo che è parte, anch'esso, della formazione dell'identità del soggetto femminile. La ricerca svolta in questo lavoro si pone perciò un passo indietro rispetto alle teorie butleriane, e cioè non nella prospettiva di una soluzione alla violenza, quanto piuttosto di una sua ammissione, che è precedente alla definizione di un'azione risolutiva. La reazione all'abuso può essere discussa solo una volta postulata un'uguale autorità degli individui – femmine e maschi. Se manca questo, non si può giungere al concetto di reciprocità, fondamentale per un'etica della non violenza.

Dacia Maraini e Angela Carter ci informano, con le loro opere letterarie, che l'azione aggressiva è il più estremo esercizio di potenza. Accettare la possibilità di una violenza femminile significa bilanciare il potere della donna con quello dell'uomo, dare a entrambi i sessi facoltà di scegliere se e come agire.

Quello del potere è un teatro in cui i recessi più profondi dell'affettività umana coesistono con le manifestazioni storico-sociali, dove le possibilità di emancipazione o di subordinazione riguardano direttamente il modo in cui viene elaborata la relazione con gli altri. Judith Butler si interroga su quale sia il modo eticamente corretto di agire sugli altri la propria forza. La sua risposta invoca un 'eccesso di socialità su ogni solitudine,' (Butler, 2004: 157) un paradigma comportamentale fondato sul reciproco riconoscimento della propria vulnerabilità e una limitazione della propria violenza che sia tutelata dal diritto internazionale. Per fare questo, tuttavia, è necessario prima di tutto riconoscere una parità nell'esercizio del proprio potere, nell'affermazione della propria volontà, nella facoltà di mettere in moto una violenza che va vista, ancor prima che limitata.

4.3 Responsabilità

I do not believe
our wants have made our lies
holy.
(Audre Lorde, 'Between Ourselves',
Collected Poems)

Fare i conti con la malvagità femminile non è cosa semplice. La filosofia morale si è preoccupata per secoli di assegnare uno status deontologico ai comportamenti della specie umana. Eppure il problema della cattiveria sembra essere rimasto ai margini del discorso etico. Il problema è che - nella prospettiva di una ricerca del bene e del vivere sociale - sembra difficile ammettere che si voglia, deliberatamente, commettere violenza. Immanuel Kant, padre della deontologia, sostiene che solo una volontà priva di influenze, non determinata da cause esterne, può essere definita buona

e giusta. Il problema del male però è escluso dalla sua filosofia, poiché la volontà non può essere libera e malvagia allo stesso tempo. Nel saggio intitolato *Responsabilità e giudizio*, Hannah Arendt mette in evidenza questa grande lacuna filosofica:

Va tenuto conto [...] della perplessità più scioccante, cui ho solo accennato prima: l'elusione del problema della malvagità umana. Se la tradizione della filosofia morale (distinta dalla tradizione del pensiero religioso) è unanime su un punto, da Socrate a Kant, fino a oggi come vedremo, lo è sul fatto che è impossibile per l'uomo compiere il male deliberatamente, volere il male per amore del male. Certo, il catalogo dei vizi umani è antico e ricchissimo di voci, tra cui non mancano la golosità e l'accidia (peccati minori dopotutto). Ma il sadismo, ossia il puro piacere di infliggere e contemplare il dolore e la sofferenza, curiosamente manca. Eppure è questo il vizio che avremmo ragione a definire il vizio di tutti i vizi, quello che per secoli è stato rappresentato solo nella letteratura pornografica e nell'arte della perversione. È sempre stato un vizio comune, ma lo si è sempre rinchiuso tra le mura della camera da letto, e solo di tanto in tanto si è riusciti a trascinarlo in tribunale. (Arendt, 2003: 61)

Sembra che il pensiero filosofico in qualche modo eluda il problema del male. Secondo la nostra tradizione, ogni malvagità umana va addebitata all'ignoranza del genere umano, alla sua debolezza, alla sua cecità. Nella cristianità, i Giuda si autopuniscono o si pentono, e sono perdonati perché in realtà non sanno quello che fanno. L'uomo è incapace di compiere automaticamente il bene quanto di commettere deliberatamente il male. Lo stesso, forse ancora di più, vale per la donna.

È importante, invece, come la stessa Arendt sottolinea, comprendere che non si cede al desiderio (sia esso orientato verso il bene o verso il male) per ignoranza o debolezza, ma per volontà. La ragione non basta, così come non basta il desiderio; la mente non si muove finché non vuole essere mossa. La vera libertà coincide con la possibilità di agire con libertà e coscienza. Perciò, una volta abbandonata la prospettiva secondo la quale la malvagità femminile è dettata da una volontà esterna, dall'assenza di umanità, da un difetto biologico, da necessità o da istinto irrazionale scriteriato, possiamo prendere coscienza della violenza compiuta. Riconoscere la volontà femminile nella malvagità così come nella bontà è il primo passo per restituire alla donna la sua libertà di essere, il suo status di soggetto politico libero.

La responsabilità della violenza è innanzitutto storica. In quel pezzo denso, complesso di storia - gli anni Settanta - le donne ci sono state: hanno partecipato pienamente alla rielaborazione ideologica, alle rivendicazioni sociali, alle manifestazioni e al battesimo del fuoco che ha accompagnato le proteste in piazza e che ha coinvolto buona parte delle associazioni clandestine. Si può osare dire che per alcune la partecipazione è stata addirittura più estesa rispetto agli uomini, poiché esse erano contemporaneamente coinvolte sul fronte politico giovanile e del movimento femminista. Fare i conti con questa presenza significa ricostruire un quadro storico più completo. Ricordare il dolore,

come sostiene Hannah Arendt, ci aiuta a non ripeterlo, mentre dimenticarlo ci rende capaci di fare qualsiasi cosa, poiché 'il peggior male non è [...] un male radicale, ma un male senza radici' (Arendt, 2003: 81).

In secondo luogo, prendere coscienza dell'azione violenta è una responsabilità di ordine sociale: trasforma l'immagine del femminile sulla scena pubblica, ristabilendo un equilibrio nella relazione con gli uomini. In *Critica della violenza etica* (2005), Judith Butler riporta il concetto di responsabilità all'interno della sfera collettiva. La possibilità di rendere conto di sé è ridimensionata dalla consapevolezza che la soggettività di ciascuno è data da un'identità sfaccettata, culturalmente fondata e soprattutto, come ha sottolineato la filosofa Adriana Cavarero nel suo saggio *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), posta nell'impossibilità di ricostruire il senso di sé se non a posteriori e nella relazione con l'altro, cioè nel racconto che presuppone sempre la presenza di un interlocutore. Come le scienze linguistiche insegnano, l'atto di dar conto di sé è sempre rivolto a un altro e avviene sempre in uno specifico contesto. Parlare di filosofia morale oggi, perciò, significa abbandonare i forti assolutismi e abbandonarsi a un'etica della relazione dove il senso di sé è colto solo nel dialogo con l'altro, dove il disegno del sé non è intelligibile se non grazie a uno sguardo esterno. Assumersi le proprie responsabilità significa perciò, in chiave butleriana, saper riconoscere i limiti di ogni comprensione di sé.

Nel contesto della violenza delle donne, la teoria di Judith Butler può essere così interpretata: per definire i contorni del soggetto femminile nel modo più autentico possibile, è importante saperne riconoscere i limiti - sia nel senso di colpe, ossia dei difetti che non sono riconosciuti come appartenenti alla propria natura e che si tende invece a proiettare fuori da sé, sia nel senso di confini, e cioè dei limiti di spazio entro i quali l'identità femminile si muove. Il soggetto donna è un contenitore eterogeneo, sottoposto alle trasformazioni culturali, sociali e storiche, modulabile a seconda delle peculiarità individuali, dei momenti di vita, delle suggestioni date dalle relazioni con gli altri soggetti. Sul concetto di genere, Judith Butler afferma:

Se si 'è' donna, non si è sicuramente solo quello; il termine non è esauriente [...] perché si interseca con modalità razziali, di classe, etniche, sessuali e regionali di identità costituite discorsivamente. Diviene pertanto impossibile separare il 'genere' dalle intersezioni politiche e culturali in cui viene invariabilmente prodotto e mantenuto. (Butler, 1990: 6)

E ancora: 'la donna è anch'essa il termine di un processo, di un divenire, di una costruzione senza un'origine o una fine vere e proprie. Essendo una pratica discorsiva in via di sviluppo, tale termine è aperto all'intervento e alla risignificazione' (Butler, 1990: 43). Attraverso questa lente, il concetto di responsabilità diviene un problema legato all'identità del soggetto femminile. Ammettere la

possibilità di una violenza agita dalla donna trasforma i contorni di genere, adattandoli a una realtà più complessa, meno stereotipata e più autentica. Più saremo capaci di lasciare la nostra immagine aperta alle trasformazioni, adattabile alle curve individuali, indulgente verso le nostre colpe, tanto più essa sarà capace di contenerci nella verità.

Un'analisi della violenza femminile acquista, in questo contesto di riformulazione dell'identità di genere, una dimensione simbolica che è definita attraverso il linguaggio. È nel dialogo, infatti, che l'identità soggettiva si forma e si contratta con gli altri. In *Religion and Culture* (1999) Michael Foucault riflette sulla confessione, presentandola come una pratica che impone una manifestazione del sé, un atto in cui il soggetto si 'pubblica', cioè si rende pubblico, si dà attraverso le parole, impegnandosi in un'articolata azione di verbalizzazione del sé rivolta a un altro. Secondo l'autore, l'autoesame diviene un atto di pubblicizzazione del sé. L'interiorità si restituisce in una pratica di assoluta exteriorità. Il soggetto non è più il prodotto di una razionalità che lo determina, al contrario la sua capacità di raccontare il vero su sé stesso, di autodenunciarsi è limitata da ciò che il discorso lo autorizza a dire. Così, in conformità col pensiero di Foucault, l'identità è definita attraverso il linguaggio, nella pratica della narrazione.

In questo senso la letteratura è un prezioso strumento d'interpretazione del soggetto femminile, del flusso di trasformazioni che lo ha coinvolto nel corso della storia, della sua essenza parziale e contestuale, delle sue verità svelate attraverso il racconto. Le opere di Dacia Maraini e di Angela Carter si offrono come un indispensabile esercizio di responsabilità, contribuendo alla ridefinizione di un simbolico che restituisce liceità alla violenza delle donne. Il carnale, l'orrore, sono stati repressi, misconosciuti, mistificati, elusi dal racconto del soggetto femminile e si stanno oggi ripresentando con veemenza. È necessario ripartire da questa lacuna: far riemergere il celato (ma presente) orrore, disegnare un soggetto femminile più completo, ridando verità e consistenza al binomio uomo-donna, e riportando ordine e autenticità nella società. Con la loro opera, Dacia Maraini e di Angela Carter fanno appello al nostro senso di responsabilità non negando l'oscurità femminile, non lasciandola latitante, agente inconsapevole, esplosiva minaccia per la nostra società. Come allora, anche oggi è il momento di ricreare uno spazio intellettuale in cui sia possibile elaborare distinzioni di genere più sensate, dove le storie possano essere raccontate nella loro complessità e dove un risvegliato senso di responsabilità sulla violenza riporti equità sociale e libertà politica e personale.

Bibliografia

Algini Maria Luisa - Bruzzichelli Pia (a cura di), *Donna, cultura e tradizione*, Mazzotta, Milano, 1976

Arendt Hannah, *Responsibility and Judgment* (2003); trad. it. Davide Tarizzo, *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino, 2004

Arendt Hannah, *On Revolution* (1963); trad. it. di Maria Magrini, *Sulla rivoluzione*, Einaudi, Torino, 2006

Arendt Hannah, *On Violence* (1970); trad. it. di Savino D'Amico, *Sulla violenza*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1996

Bandura Albert, *Self-efficacy: the Exercise of Control* (1997); trad. it. di Michele Lo Iacono, *Autoefficacia. Teoria e applicazioni*, Erickson, Trento, 2000

Bertone Manuela, "Pandora's box: a conversation with Dacia Maraini" in *Harvard Review*, n.1 Spring 1992, pp. 76-79

Braidotti Rosi, *Madri, mostri, macchine*, Manifestolibri, Roma, 1996

Bravo Anna, "Noi e la violenza. Trent'anni per pensarci" in *Genesis. Anni Settanta*, vol. III, 2004, n.1, pp. 17-56

Butler Judith, *Giving an account of oneself* (2005); trad. it. Federico Rahola, *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano, 2006

Judith Butler, *The psychic life of power* (1997); trad. it. Elena Bonini e Carlotta Scaramuzzi, *La vita psichica del potere. Teoria della soggettivazione e dell'assoggettamento*, Meltemi, Roma, 2005

Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity* (1990); trad. it. Giulio Giorello. Judith Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano, 2004

Butler Judith, *Precarious life. The powers of mourning and violence* (2004); trad. it. Annarita Taronna, Laura Fantone, Fiorenzo Iuliano, Caterina Dominijanni, Fabio De Leonardis, Laura Sarnelli, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma, 2004

Carter Angela, *Bluebeard*, Penguin Books, London, 2011

Carter Angela, *Fireworks* (1974); trad. it. Sara Caraffini, *Fuochi d'artificio*, Marcos y Marcos, Milano, 1974

Carter Angela, *The Bloody Chamber* (1979); trad. it. Barbara Lanati, *La camera di sangue*, Feltrinelli, Milano, 1984

Carter Angela, *The sadeian woman. An exercise in cultural history* (1968); trad. it. Patrizia Carella, *La donna sadiana*, Feltrinelli, Milano, 1986

- Carter Angela, *The Passion of New Eve* (1977); trad. it. Barbara Lanati, *La passione della nuova Eva*, Feltrinelli, Milano, 1977
- Carter Angela, *The Virago Book of Fairytales* (1990); trad. it. Marisa Bulgheroni e Ennio Valentino, *Le fiabe delle donne, raccolte dalla tradizione popolare di tutto il mondo*, Serra&Riva, Milano, 1991
- Carter Angela, "Notes on the gothic mode" in *The Iowa Review*, vol.6, n.3/4, Summer-Fall 1975, pp. 132-134
- Carter Angela, *Black Venus* (1985); trad. it. Barbara Lanati, *Venere nera*, Feltrinelli, Milano, 1987
- Cavallaro Daniela, "I sogni di Clitemnestra: the Oresteia according to Dacia Maraini" in *Italica*, vol.72, n.3, Autumn 1995, pp. 340-355
- Cavarero Adriana, *Orrorismo. Ovvero della violenza sull'inerme*, Feltrinelli, Milano, 2007
- Cavarero Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997
- Cruciata Maria Antonietta, *Dacia Maraini*, Cadmo, Fiesole, 2003
- Della Porta Donatella, "Specificità delle donne e violenza politica" in *Rivista di storia contemporanea*, vol.18, n.1, 1989, pp. 116-126
- Demaria Cristina, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Carocci, Roma, 2006
- Di Cori Paola, "Partigiane, repubblicane, terroriste. Le donne armate come problema storiografico" in *Guerre Fratricide*, a cura di G. Ranzato, Bollati-Boringhieri, Torino, 1994
- Elshtain Jean Bethke, *Women and war*, University of Chicago Press, Chicago, 1987
- Estés Clarissa Pinkola, *Women Who Run With the Wolves. Myths and Stories of the Wild Woman Archetype* (1992); trad. it. Maura Pizzorno, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della donna selvaggia*, Edizioni Frassinelli, Milano 1996
- Farè Ida - Spirito Franca (a cura di), *Mara e le altre*, Feltrinelli, Milano, 1979
- Ferraro Guido, Brugo Isabella, *Comunque Umani. Dietro le figure di mostri, alieni, orchi e vampiri*, Meltemi, Roma, 2008
- Foucault Michael, *Religion and culture*, edited by J. Carrette, Routledge, New York, 1999
- Freud Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930); trad. it. Ermanno Sagittario, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1971
- Giudici Giovanni, "Messaggio dal pianeta dove vivono i ladri" in *l'Espresso*, 21 maggio, 1972
- Girard René, *La Violence et le Sacré* (1972); trad. it. di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 2005

- Haffenden John, 'Angela Carter' in *Novelists in interview*, Methuen Press, New York, 1985, pp. 76-96
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. Enrico De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze, 1933
- Hoeveler J. David Jr., "Writing Feminine" in *American thought and culture in the Seventies. The post-modernist turn*, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers Inc, 1996, pp. 100-118
- hooks bell, *All About Love. New Visions* (2000); trad. it. Lucia Cornalba, *Tutto sull'amore*, Feltrinelli, Milano, 2000
- Jaber Hala, "Inside the World of the Palestinian Suicide Bomber." in *The Times*, London, March 24, 2002
- Katsavos Anna, 'A conversation with Angela Carter' in *The Review of Contemporary Fiction*, Vol.14.3, Fall 1994
- Makinen Merja, "Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the decolonization of feminine sexuality" in *Feminist Review*, n.42, Autumn 1992, pp. 2-15
- Maraini Dacia, *Dimenticato di dimenticare*, Einaudi, Torino, 1982
- Maraini Dacia, *Donna in guerra*, Einaudi, Torino, 1975
- Maraini Dacia, *Donne mie*, Einaudi, Torino, 1974
- Maraini Dacia, *Fare teatro 1966-2000*, Rizzoli, Milano, 2000
- Maraini Dacia, *Memorie di una ladra*, Bompiani, Milano, 1972
- Melandri Lea, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011
- Montini Ileana, *Parlare con Dacia Maraini*, Bertani, Verona, 1977
- Pallotta Augustus, "Memorie di una ladra" in *Books Abroad*, vol.48, n.1, Winter 1974, p. 117
- Paolini Alcide, "Moll Flanders a Rebibbia" in *Corriere Letterario*, 15 giugno 1972
- Passerini Luisa, *Storie di donne e femministe*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991
- Platone, *Il simposio*, Chiantore, Torino, 1935
- Propp Vladimir Yakovlevich, *Morfologiiija skazki* (1928); ed. it. a cura di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000
- Ribero Aida, *Una questione di libertà. Il femminismo degli anni Settanta*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1999

Ribero Aida - Ricaldone Luisa (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, Il Poligrafo, Padova, 2011

Roemer Danielle Marie - Bacchilega Cristina, *Angela Carter & the fairy tale*, Wayne State University Press, Detroit, 1998

Rubenstein Roberta, "Gender metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and Lois Gould's *A Sea-Change*" in *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol.12, n.1, Spring 1993, pp. 103-118

Ruffilli Paolo, "Tre domande a Dacia Maraini" in *Il Resto del Carlino*, 18 Novembre 1975

Scarry Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985); trad. it. Giovanna Bettini, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Il mulino, Bologna, 1990

Sheets Robin Ann, "Pornography, Fairy Tales and Feminism: Angela Carter's *The Bloody Chamber*" in *Journal of the History of Sexuality*, University of Texas Press, vol.1, n.4, Apr 1991, pp. 633-657

Sjoberg Laura, Gentry Caron E., *Mothers, monsters, whores. Women's violence in global politics*, Zed Books, London, 2007

Viganò Renata, *L'agnese va a morire*, Einaudi, Torino, 1972

Sitografia

BBC Interview. Modern Writers. Angela Carter, 1991

Link: <http://www.bbc.co.uk/archive/writers/12245.shtml> (05/02/2013)

Bureau of Justice Statistics, Female victims of violence, 2009. Link:

<http://bjs.ojp.usdoj.gov/content/pub/pdf/fvv.pdf> (05/02/2013)

Dacia Maraini. Link: www.daciamaraini.it (05/02/2013)

Istat, *La violenza e i maltrattamenti contro le donne dentro e fuori la famiglia*, 2006.

Link: http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070221_00/testointegrale.pdf (05/02/2013)

Liukkonen Petri, *Angela Carter's Biography*. Link: <http://kirjasto.sci.fi/acarter.htm> (05/02/2013)

VanderMeer Jeff, *The Scriptorium. Angela Carter*. Link:

<http://www.themodernword.com/scriptorium/carter.html> (05/02/2013)

Zanardo Lorella, Malfi Chindemi Marco, Cantù Cesare, *Il corpo delle donne*, 2009. Link:

http://www.ilcorpodelledonne.net/?page_id=89 (05/02/2013)

Abstract

A conservative interpretation of gender sees women as peaceful and apolitical, historically unrelated to war. It has also been said that violent women disrupt feminist images of liberated women as capable and equal, but not prone to men's mistakes, excess, or violence. Apparently, women are not supposed to be violent; this is one tenet on which various understandings of gender seem to converge.

In contrast with this perspective, the Seventies have seen women acting violently on both public and private field. On one hand, women were strongly engaged with a fire baptism that was stirred up by some left extremist fringes. On the other hand, they were deeply involved with an emancipation path, where violence was eventually used as a mean to affirm their will, desire and authority in love affairs.

The present research deals with political and domestic violence acted by women, and its literary representations in the work of two authors: Dacia Maraini and Angela Carter. These women writers show a new perspective on female subject, without censoring or denying the chance of aggressive behaviours. Dacia Maraini tells violence with a poetic vocation to denounce social ills, and to encourage women to fight against their destiny. On the other hand, with a taste for gothic atmospheres, Angela Carter depicts surreal worlds, where all the rules can be subverted.

With their peculiar and original gazes above the topic, both the authors agree in the intent of reversing a stereotyped discourse on women's violence, calling the female subject into question. If women's violence has always fell outside of ideal-typical understandings of what it means to be a woman – so that violent women have fallen into historical categorization of 'bad' women – Dacia Maraini and Angela Carter do not accept this premise. Their work cooperates to redefine an imagery that allows the female horror, which has been denied, misunderstood and misrepresented for a long time. Above all, they acknowledge women's agency in every sphere of life, bringing back violence to a dimension of choice and awareness.

Through the analysis of Dacia Maraini and Angela Carter's work, the female subject is freed from restrictive cultural stereotypes, gaining new integrity and authenticity. The acceptance of women's violence returns women their historic responsibilities, restores truth and consistency to gender

differences, and lays the foundations of a reciprocity that brings social equity and political and personal freedom.

Keywords: women, violence, Seventies, Maraini, Carter.

Parole chiave: donne, violenza, anni settanta, Maraini, Carter