



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MODENA E REGGIO EMILIA

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali

Corso di Laurea Magistrale
in
Lingue, Culture, Comunicazione

**STORIE E *TOPOI* FIABESCHI NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA: LE
RISCRITTURE DI ANGELA CARTER, MARGARET ATWOOD
E A.S. BYATT**

***FAIRY-TALE STORIES AND TOPOI IN CONTEMPORARY FICTION: THE
REWRITINGS OF ANGELA CARTER, MARGARET ATWOOD AND A.S. BYATT***

Relatrice:

Prof.ssa *Gioia Angeletti*

Correlatrice:

Prof.ssa *Giovanna Buonanno*

Laureanda:

Sara Beccalossi

ANNO ACCADEMICO 2025-2026

Riassunto

La presente tesi analizza la riscrittura femminista della fiaba nella narrativa breve contemporanea, concentrandosi in particolare sui racconti di Angela Carter, Margaret Atwood e A.S. Byatt. L'obiettivo del lavoro è mettere in luce come queste autrici riprendano strutture, motivi e figure del repertorio fiabesco tradizionale per rielaborarli in chiave critica, problematizzando gli stereotipi di genere e proponendo nuove forme di rappresentazione dell'esperienza femminile.

A partire dal concetto di re-vision e dagli studi sulla riscrittura letteraria femminista, la tesi mostra come la fiaba, da genere fortemente codificato e storicamente legato alla trasmissione di ruoli e modelli culturali, venga trasformata in uno spazio narrativo capace di accogliere voci, corpi e desideri prima marginalizzati o silenziati. L'analisi si sviluppa attraverso una serie di nuclei tematici principali: la ridefinizione della figura maschile, che da eroe salvifico diventa presenza secondaria, ambigua o antagonista; l'evoluzione dei rapporti tra donne; il valore della narrazione e della metanarrazione come strumenti di riappropriazione della voce; la riscoperta della sessualità femminile; la metamorfosi del corpo come luogo di crisi, liberazione e ricostruzione identitaria.

Attraverso il confronto tra i testi primari e la bibliografia critica di riferimento, il lavoro evidenzia come Carter, Atwood e Byatt non si limitino a riprendere le fiabe tradizionali, ma le sottopongano a un processo di revisione profonda, intervenendo sui loro presupposti simbolici, ideologici e narrativi. Ne emerge una risemantizzazione del fiabesco che consente di interrogare in modo nuovo i rapporti tra genere, potere, desiderio e autorappresentazione. La tesi intende dunque mostrare come la riscrittura femminista della fiaba costituisca non soltanto una pratica intertestuale, ma anche un gesto critico e culturale attraverso cui le autrici ridefiniscono il ruolo delle protagoniste e restituiscono centralità alla soggettività femminile.

Abstract

This thesis examines the feminist rewriting of fairy tales in contemporary short fiction, focusing in particular on the stories of Angela Carter, Margaret Atwood, and A.S. Byatt. Its aim is to highlight how these authors draw on structures, motifs, and figures from the traditional fairy-tale repertoire in order to rework them critically, problematizing gender stereotypes and proposing new forms of representing female experience.

Drawing on the concept of re-vision and studies of feminist literary rewriting, the thesis shows how the fairy tale, historically codified and linked to the transmission of cultural roles, is transformed into a narrative space capable of accommodating voices, bodies, and desires that had previously been marginalized or silenced. The analysis develops through a series of major thematic nuclei: the redefinition of the male figure, who shifts from saviour-hero to a secondary, ambiguous, or antagonistic presence; the evolution of relationships among women; the value of narration and metanarration as tools for the reappropriation of voice; the rediscovery of female sexuality; and the metamorphosis of the body as a site of crisis, liberation, and identity reconstruction.

Through a comparison between the primary texts and the relevant critical bibliography, the thesis demonstrates that Carter, Atwood, and Byatt do not merely reuse traditional fairy tales, but subject them to a profound process of revision, intervening in their symbolic, ideological, and narrative assumptions. What emerges is a resemanticization of the fairy-tale mode that makes it possible to rethink the relationships between gender, power, desire, and self-representation. The thesis therefore aims to show how the feminist rewriting of fairy tales constitutes not only an intertextual practice, but also a critical and cultural gesture through which these authors redefine the role of female protagonists and restore centrality to female subjectivity.

Résumé

Ce mémoire analyse la réécriture féministe du conte de fées dans la narration brève contemporaine, en se concentrant en particulier sur les récits d'Angela Carter, de Margaret Atwood et d'A.S. Byatt. L'objectif de ce travail est de mettre en lumière la manière dont ces autrices reprennent des structures, des motifs et des figures issus du répertoire traditionnel du conte afin de les retravailler dans une perspective critique, en problématisant les stéréotypes de genre et en proposant de nouvelles formes de représentation de l'expérience féminine.

À partir du concept de re-vision et des études consacrées à la réécriture littéraire féministe, ce mémoire montre comment le conte, genre fortement codifié et historiquement lié à la transmission de rôles et de modèles culturels, est transformé en un espace narratif capable d'accueillir des voix, des corps et des désirs auparavant marginalisés ou réduits au silence. L'analyse se développe à travers une série de noyaux thématiques principaux : la redéfinition de la figure masculine, qui passe du héros salvateur à une présence secondaire, ambiguë ou antagoniste ; l'évolution des rapports entre les femmes; la valeur de la narration et de la métanarration comme instruments de réappropriation de la voix; la redécouverte de la sexualité féminine ; et la métamorphose du corps comme lieu de crise, de libération et de reconstruction identitaire.

À travers la confrontation entre les textes primaires et la bibliographie critique de référence, ce travail met en évidence que Carter, Atwood et Byatt ne se limitent pas à reprendre les contes traditionnels, mais les soumettent à un profond processus de révision, en intervenant sur leurs présupposés symboliques, idéologiques et narratifs. Il en ressort une resémantisation du merveilleux qui permet d'interroger d'une manière nouvelle les rapports entre genre, pouvoir, désir et autoreprésentation. Ce mémoire veut donc montrer que la réécriture féministe du conte constitue non seulement une pratique intertextuelle, mais aussi un geste critique et culturel à travers lequel ces autrices redéfinissent le rôle des protagonistes féminines et redonnent une place centrale à la

subjectivité féminine.

Indice

Prefazione.....	1
Introduzione.....	4
Dalla rilettura alla riscrittura. Definizioni, origini e declinazioni del <i>Feminist Revising</i>	4
1.1 Riscrittura e revisione femminista: origini e sviluppi teorici.....	4
1.2 C'era una volta una ribelle: il <i>feminist revising</i> e la fiaba.....	8
Capitolo 1.....	12
Da eroe ad antagonista crudele e personaggio secondario: l'evoluzione del ruolo maschile nelle riscritture femministe moderne.....	12
1.1 Il lato oscuro del Principe Azzurro.....	12
1.2 Angela Carter, "The Bloody Chamber".....	14
1.2.1 Plot.....	14
1.2.2 Il Marchese: minaccia e violenza.....	18
1.3 Margaret Atwood, "Bluebeard's Egg".....	25
1.3.1 Plot.....	26
1.3.2 "The false incompetence it's dominance under a guise".....	30
1.4 A.S. Byatt, "A Stone Woman".....	37
1.4.1 Plot.....	38
1.4.2 L'uomo spettatore della metamorfosi femminile.....	41
Capitolo 2.....	49
Sorellanze interrotte e ritrovate: l'evoluzione del rapporto tra le donne nella fiaba moderna.....	49
2.1 Sorelle, figlie, madri: legami femminili ed eredità silenziose.....	49
2.2 Angela Carter, "The Earl King".....	52
2.2.1 Plot.....	53
2.2.2 Assenza materna e collettività femminile implicita.....	56
2.3 Margaret Atwood, "Bluebeard's Egg".....	62
2.3.1 "L'altra donna" e il riflesso di sé: l'internalizzazione del patriarcato e la negazione della solidarietà.....	62
2.4 A.S. Byatt, "Cold".....	71
2.4.1 Plot.....	71
2.4.2 La reinvenzione dell'identità femminile: sorellanza e alterità.....	77
Capitolo 3.....	86
Dentro e oltre la fiaba: narrazione, meta-narrazione e <i>agency</i>	86
3.1 Raccontare e disvelare.....	86
3.2 Angela Carter, "The Company of Wolves".....	87
3.2.1 Plot.....	88
3.2.2 Voci del bosco e voci della fiaba.....	91
3.3 Margaret Atwood, "Loulou; or The Domestic Life of the Language".....	99
3.3.1 Plot.....	100

3.3.2 Non poter parlare per sé: il potere narrativo della parola	102
3.4 A.S. Byatt, “The Story of the Eldest Princess”	110
3.4.1 Plot.....	111
3.4.2 “She Walked Out of the Story”: riscrivere la propria narrazione	116
Capitolo 4	126
Eros, potere e identità nelle riscritture femministe	126
4.1 Sessualità femminile: dal tabù al potere	126
4.2 Angela Carter, “The Company of Wolves”	129
4.2.1 Desiderio, corpo e potere erotico di una moderna Cappuccetto Rosso	130
4.3 Margaret Atwood, “The Sunrise ”	139
4.3.1 Plot.....	140
4.3.2 Lo sguardo invertito e l’esorcizzazione del dolore	144
4.4 A.S. Byatt, “The Djinn in the Nightingale’s Eye”	156
4.4.1 Plot.....	156
4.4.2 Riscoprire il corpo e il desiderio in età matura.....	161
Capitolo 5	173
Corpi in metamorfosi: femminilità, alterità e cambiamento nelle riscritture contemporanee	173
5.1 La metamorfosi come atto di liberazione verso il vero sé	173
5.2 Angela Carter, “The Tiger’s Bride”	177
5.2.1 Plot.....	178
5.2.2 Una storia di spostamenti, smascheramenti e movimenti verso l’altro	184
5.3 Margaret Atwood, “Hurricane Hazel”	193
5.3.1 Plot.....	195
5.3.2 Crescita, desiderio e tempesta: il corpo adolescente.....	200
5.4 A.S. Byatt, “A stone woman”	208
5.4.1 Ines: il corpo che evolve e la donna che si riscopre	208
Conclusione	219
Bibliografia.....	224

Prefazione

La presente tesi si propone di analizzare alcune riscritture contemporanee della fiaba classica in prospettiva moderna e femminista, concentrandosi su un *corpus* di racconti di Angela Carter, Margaret Atwood e A.S. Byatt, tre autrici che, pur con poetiche e soluzioni narrative differenti, hanno fatto della riscrittura del patrimonio fiabesco uno strumento privilegiato di riflessione critica sull'identità femminile, sui rapporti di genere e sulle forme della narrazione. L'indagine prende in esame dodici racconti, selezionati da raccolte particolarmente significative all'interno della produzione delle tre scrittrici: *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) di Angela Carter, *Bluebeard's Egg and Other Stories* (1983) di Margaret Atwood, *The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories* (1994), *Elementals: Stories of Fire and Ice* (1998) e *Little Black Book of Stories* (2003) di A.S. Byatt.

Il lavoro prende avvio dalla considerazione che la fiaba, proprio per la sua struttura codificata, per la ricorrenza dei suoi *topoi* e per la sua tradizionale funzione culturale e pedagogica, si presti in modo particolarmente efficace a operazioni di revisione. Nelle mani di queste autrici, il repertorio fiabesco viene infatti trasformato in uno spazio critico entro cui interrogare i ruoli di genere, la costruzione dell'identità femminile, il rapporto con il desiderio, il corpo e la parola narrativa.

La tesi si sviluppa a partire da un quadro teorico dedicato alla pratica della riscrittura e, più specificamente, alla revisione femminista dei modelli letterari e fiabeschi. In questa prospettiva, la parte introduttiva definisce il concetto di *feminist revising*, per poi soffermarsi sul recupero della fiaba come genere privilegiato della riscrittura contemporanea al femminile. L'attenzione si concentra, in questa prima sezione, sia sulla

dimensione teorica della riscrittura, sia sulle ragioni per cui la fiaba, con il suo patrimonio di stereotipi, simboli e strutture narrative, diventa un terreno particolarmente fertile per una riflessione critica sulla rappresentazione della donna.

I capitoli successivi sono organizzati per nuclei tematici. Il primo capitolo esamina la trasformazione della figura maschile, mostrando come il personaggio dell'uomo si allontani dal modello tradizionale di eroe salvifico per assumere, nei testi analizzati, un ruolo secondario, ambiguo o apertamente antagonista. Il secondo capitolo si concentra invece sull'evoluzione del rapporto tra donne, osservando come i racconti selezionati mettano in scena forme nuove e complesse di relazione femminile, che si discostano dalla competizione o dalla marginalità spesso assegnate alle figure femminili nella fiaba tradizionale. Il terzo capitolo affronta il tema della narrazione, della meta-narrazione e dello *storytelling*, mostrando come le protagoniste diventino non solo oggetto del racconto, ma anche soggetti capaci di rinarrare, reinterpretare o riappropriarsi della propria storia. Il quarto capitolo è dedicato alla sessualità femminile, intesa come luogo di consapevolezza, potere e ridefinizione di sé. Il quinto e ultimo capitolo analizza la metamorfosi del corpo femminile, osservando come il corpo diventi nei testi uno spazio simbolico di crisi, trasformazione e riscrittura identitaria.

L'analisi è stata condotta attraverso una lettura ravvicinata dei testi primari, posta costantemente in dialogo con la bibliografia critica secondaria. Il lavoro si fonda, infatti, su un approccio comparatistico e tematico, che privilegia l'intersezione tra analisi testuale e riflessione teorica. La bibliografia secondaria è stata utilizzata non come semplice supporto esterno, ma come strumento interpretativo essenziale per collocare i racconti all'interno del dibattito sulla riscrittura femminista, sugli studi di genere e sulla revisione contemporanea del fiabesco. In questo senso, il confronto con il materiale critico ha consentito di mettere in luce continuità e scarti rispetto alla tradizione, evidenziando come Carter, Atwood e Byatt

impieghino la materia fiabesca per riformulare dall'interno modelli narrativi e simbolici profondamente radicati nell'immaginario occidentale.

L'obiettivo complessivo del lavoro è, dunque, mostrare come la riscrittura femminista della fiaba non si limiti a rovesciare alcuni elementi del racconto tradizionale, ma produca una più ampia ridefinizione delle dinamiche di genere, delle forme del desiderio, delle relazioni tra donne e delle possibilità di autorappresentazione femminile. Attraverso la rilettura di figure, motivi e strutture narrative consolidate, i testi analizzati restituiscono alla fiaba una funzione critica nuova, facendone uno strumento privilegiato per interrogare la cultura, la letteratura e l'identità.

Introduzione

Dalla rilettura alla riscrittura. Definizioni, origini e declinazioni del *Feminist Revising*

1.1 Riscrittura e revisione femminista: origini e sviluppi teorici

Il *feminist revising*, o revisione femminista, è una pratica teorico-critica e creativa affermata negli anni Settanta del Novecento nell'ambito della seconda ondata del femminismo¹, soprattutto nel contesto angloamericano. Essa si configura come un intervento consapevole sul canone letterario tradizionale, volto a rileggere, decostruire e riscrivere i testi della cultura patriarcale dal punto di vista delle donne, restituendo loro voce, *agency* e centralità narrativa. Più che un semplice esercizio intertestuale, la riscrittura femminista si presenta come una modalità di contestazione del discorso dominante e di produzione di nuovi immaginari.

La nozione di *re-vision* viene teorizzata in modo esplicito da Adrienne Rich nel saggio "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1972), che ne fa una vera e propria parola d'ordine del femminismo letterario. Per Rich, *re-vision* significa "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction" (Rich 1972: 18); si tratta dunque di tornare ai testi canonici da una prospettiva nuova, non per cancellarli, ma per smascherare i dispositivi attraverso cui essi hanno escluso, deformato o silenziato l'esperienza femminile. Non è, per l'autrice, un gesto puramente esegetico: Rich insiste infatti sul fatto che esso sia "an act of survival" (Rich 1972: 18), aggiungendo poco dopo che la ricerca di sé costituisce, per le donne, parte della

¹ Si fa riferimento al movimento sviluppatosi tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, principalmente negli Stati Uniti e nel Regno Unito, che ha ampliato le rivendicazioni femministe dal piano giuridico a quello culturale, sociale e simbolico. A differenza della prima ondata, incentrata sui diritti civili (come il suffragio), la seconda ondata si è concentrata su temi quali il corpo, la sessualità, i ruoli di genere e la rappresentazione delle donne nella cultura e nella letteratura.

“refusal of the self-destructiveness of male-dominated society” (Rich 1972: 18). La revisione si configura così come pratica insieme critica ed esistenziale, attraverso cui la donna tenta di ridefinire sé stessa dentro un linguaggio che l’ha, al tempo stesso, imprigionata e resa dicibile.

Sebbene Rich fornisca la prima formulazione teorica sistematica del concetto, sul piano narrativo la pratica della riscrittura femminista conosce importanti anticipazioni già prima degli anni Settanta. In particolare, *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys (1966) viene spesso richiamato come uno dei testi precursori più significativi, poiché rilegge *Jane Eyre* restituendo voce a Bertha Mason — o, più precisamente, ad Antoinette Cosway — e trasformando una figura marginale e patologizzata del canone in soggetto narrativo. In questo senso, la riscrittura femminista si rivela fin da subito non soltanto come gesto interpretativo, ma come pratica di riattribuzione della parola a personaggi e figure che la tradizione aveva relegato ai margini.

Parallelamente, l’opera di Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), segna un altro snodo cruciale nella definizione del *feminist revising*: le due studiose propongono un’analisi ginocritica della letteratura inglese dell’Ottocento, mettendo in luce l’“ansia dell’autorialità” (*anxiety of authorship*) che attraversa l’opera delle scrittrici, costrette a misurarsi con modelli e strutture narrative maschili. La formula più nota del loro ragionamento definisce questa condizione come “a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her” (Gilbert and Gubar 1979: 49). Secondo la loro interpretazione, le autrici ottocentesche proiettano spesso la propria rabbia e il proprio desiderio di libertà in figure devianti, folli o mostruose — come Bertha Mason in *Jane Eyre* — che finiscono per incarnare il doppio represso della soggettività femminile e, insieme, il sintomo della violenza simbolica esercitata dal canone.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, il concetto di riscrittura viene ulteriormente affinato in chiave postmoderna e intertestuale. Linda Hutcheon, in *A Theory of Parody* (1985) e poi in *A Poetics of Postmodernism* (1988), insiste sul carattere critico e autoriflessivo della parodia, che non coincide con la semplice derisione, ma si configura come una pratica capace di esporre l'artificialità e la storicità dei discorsi dominanti. In questa prospettiva, la riscrittura femminista può appropriarsi dei miti, dei modelli narrativi e delle strutture simboliche tramandate dalla tradizione per mostrarne la parzialità ideologica e, allo stesso tempo, per produrre nuove forme di rappresentazione. La parodia, dunque, non è mera ripetizione deformante, ma una contro-lettura capace di incrinare l'autorità del testo originario e di riaprire lo spazio del significato.

Una sintesi particolarmente efficace di queste linee teoriche è offerta da Susan Sellers, che concepisce la riscrittura femminista come una pratica duplice: da un lato demolizione dei miti patriarcali, dall'altro costruzione di forme narrative alternative (Sellers 2001). In questa prospettiva, riscrivere significa non soltanto ribaltare trame e personaggi, ma produrre nuovi modelli di identità, desiderio e relazione, attraverso tecniche come l'ironia, la moltiplicazione dei punti di vista, l'ibridazione dei generi e la disarticolazione della linearità narrativa. La riscrittura, insomma, non corregge semplicemente il testo del passato, ma apre uno spazio di possibilità per raccontare il femminile altrimenti.

Nella sua forma matura, il *feminist revising* si configura, dunque, come un progetto estetico, politico e culturale. Le autrici che vi aderiscono non si limitano a creare personaggi femminili più forti o autonomi, ma mettono in discussione l'intero impianto simbolico, linguistico e narrativo su cui la cultura occidentale ha costruito la propria immagine della donna. In questa prospettiva si collocano figure fondamentali come Jean Rhys, Angela Carter, Margaret Atwood, A. S. Byatt, Emma Donoghue e Jeanette

Winterson, autrici che, in modi diversi, hanno riscritto romanzi canonici, miti e fiabe per restituire complessità alle soggettività femminili e interrogare criticamente la tradizione.

Se Rhys rappresenta una forma precoce e decisiva di revisione del romanzo canonico², Carter costituisce uno spartiacque fondamentale nella riscrittura femminista della fiaba: *The Bloody Chamber* (1979), infatti, è considerato uno dei testi seminali di questo filone. Accanto a lei, Margaret Atwood rielabora motivi fiabeschi e archetipi tradizionali in una chiave più ironica, psicologica e disincantata, mostrando la persistenza delle strutture patriarcali anche nella quotidianità contemporanea. A. S. Byatt, invece, intreccia riscrittura fiabesca, riflessione metanarrativa e tensione intellettuale, mettendo in luce il rapporto tra racconto, desiderio e costruzione dell'identità. Emma Donoghue lavora spesso sul recupero delle voci femminili marginalizzate, riscrivendo fiabe e leggende da prospettive laterali o sovversive³, mentre Jeanette Winterson rilegge miti e narrazioni tradizionali attraverso una scrittura fortemente simbolica e postmoderna, interessata a destabilizzare norme di genere, sessualità e identità⁴.

Inoltre, la riscrittura femminista non nasce nel vuoto, ma si innesta su una tradizione più antica di parola femminile (Warner 1995; Harries 2001). Come mostrano Marina

² Jean Rhys offre uno degli esempi più precoci e influenti di revisione femminista del romanzo canonico con *Wide Sargasso Sea* (1966), testo che riscrive *Jane Eyre* di Charlotte Brontë restituendo voce e storia a Bertha Mason, qui rinominata Antoinette Cosway. La revisione operata da Rhys non consiste soltanto nel recupero di un personaggio marginale, ma in un vero spostamento di prospettiva: la "madwoman in the attic" cessa di essere figura patologizzata e silenziata per diventare soggetto narrativo, al crocevia fra genere, razza e colonialismo. In questo senso, Rhys affronta la revisione come pratica di contro-narrazione, capace di incrinare l'autorità del testo canonico dall'interno.

³ Emma Donoghue lavora invece soprattutto sulla revisione della fiaba tradizionale. In *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins* (1997), raccolta di tredici racconti ispirati a fonti europee come Grimm, Perrault e Andersen, l'autrice riscrive trame ben note da prospettive femminili e queer, sottraendole alla linearità normativa del modello classico. La sua revisione insiste meno sulla semplice inversione dei ruoli e più sul recupero di voci laterali, sul desiderio tra donne, sulla circolarità del racconto e sulla continuità fra un testo e l'altro: la fiaba diventa così uno spazio di relazione, trasmissione e ridefinizione dell'identità.

⁴ Nel caso di Jeanette Winterson, la revisione si concentra soprattutto sul mito. Un esempio significativo è *Weight* (2005), riscrittura del mito di Atlante ed Eracle pubblicata nella serie *The Myths*. Qui Winterson non si limita ad aggiornare il racconto antico, ma lo trasforma in una riflessione contemporanea su destino, libertà, responsabilità e costruzione del sé. La revisione assume una forma fortemente postmoderna e simbolica: il mito viene attraversato da inserti autobiografici, da una struttura palinsestica e da una scrittura che usa la tradizione non come modello stabile, ma come materia da interrogare e rifare.

Warner in *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (1995) e Elizabeth Wanning Harries in *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale* (2001), la storia della fiaba letteraria europea è stata segnata anche dal ruolo delle *conteuses* francesi del tardo Seicento e dalla presenza di una linea di narrazione femminile a lungo marginalizzata dalla canonizzazione successiva. Da questo punto di vista, il *feminist revising* non appare soltanto come un gesto di rottura, ma anche come un atto di recupero genealogico: una maniera di riallacciarsi a una tradizione di voci femminili a lungo marginalizzate, e di trasformarla in uno strumento di critica e di invenzione narrativa.

1.2 C'era una volta una ribelle: il *feminist revising* e la fiaba

Tra i generi letterari che il *feminist revising* ha progressivamente assunto come terreno privilegiato di intervento, la fiaba occupa una posizione centrale. Se in una prima fase la revisione femminista si concentra soprattutto sui testi del canone, cioè su quelle opere che hanno contribuito in modo più evidente alla costruzione dell'autorità letteraria e simbolica della cultura occidentale, in un secondo momento l'attenzione si sposta verso la fiaba, perché essa agisce su un livello ancora più profondo e precoce: non soltanto quello della rappresentazione, ma quello della formazione dell'immaginario. La fiaba, infatti, non trasmette semplicemente delle storie, ma anche modelli, ruoli, gerarchie, paure e desideri che vengono interiorizzati sin dall'infanzia. Proprio per questo, essa offre alla riscrittura femminista qualcosa che altri generi non possiedono con la stessa intensità: una struttura narrativa fortemente codificata, riconoscibile e archetipica, ma anche estremamente flessibile, capace di sopravvivere alle epoche e di essere continuamente rimodellata.

La fiaba possiede, inoltre, una duplice natura che la rende particolarmente adatta alla revisione. Da un lato, presenta forme semplici, opposizioni nette, personaggi tipizzati e dinamiche ricorrenti; dall'altro, proprio questa apparente semplicità nasconde una forte densità simbolica. Nelle sue trame si sedimentano immagini della femminilità passiva, del desiderio regolato, della maternità assente o ambivalente, della punizione della devianza e della ricompensa dell'obbedienza. Intervenire sulla fiaba significa allora non solo modificare una storia nota, ma mettere mano a un dispositivo culturale che ha contribuito a naturalizzare le differenze di genere e a renderle familiari, quasi inevitabili. In questo senso, la fiaba risulta persino più strategica del romanzo canonico: se quest'ultimo agisce sulla memoria culturale, la prima interviene sull'immaginario primario.

In questa prospettiva si può comprendere meglio l'osservazione di Susan Sellers, per la quale *myth and fairy tale* continuano a esercitare una forte presa sulla soggettività proprio perché partecipano ai processi di *social and self formation* (Sellers 2001). La fiaba, dunque, non è un genere innocuo o puramente infantile, ma uno dei luoghi in cui la cultura costruisce e trasmette idee di identità, alterità e desiderio. La sua revisione non ha, quindi, soltanto un valore letterario: è anche un gesto politico, perché interviene sulle forme narrative che, più di altre, hanno modellato ciò che una donna può o non può essere.

Questa centralità della fiaba diventa ancora più chiara se si considera la sua lunga storia di trasmissione orale e la sua relazione con la voce femminile. Marina Warner ha mostrato come la fiaba sia stata, storicamente, anche uno spazio di espressione per le donne, come le *conteuses* francesi del Seicento, ma anche le balie, nonne e narratrici popolari. In *From the Beast to the Blonde* (1995), l'autrice riflette, infatti, sul legame tra narrazione e voce femminile, interrogandosi sul ruolo delle donne come principali trasmettitori di racconti e sulle implicazioni culturali di questa posizione. La riscrittura contemporanea, in questa luce, non si limita a correggere dei testi patriarcali, ma riattiva

una genealogia di narrazione femminile che la canonizzazione letteraria ha spesso marginalizzato o deformato. La fiaba offre, quindi, non solo un repertorio di forme da sovvertire, ma anche una tradizione sommersa di voci da recuperare.

Su questo sfondo, il lavoro di Paula Ryggvik Mikalsen è utile perché chiarisce come le riscritture fiabesche contemporanee non operino dall'esterno, ma si inseriscano 'nel corpo' stesso del racconto tradizionale. Nella sua tesi, Mikalsen legge Carter e Atwood come autrici che utilizzano la fiaba come "intertext and playground for their artistic vision" e si chiede se sia possibile "to revision fairy tales using the traditional elements and topoi of the genre and still create narratives that can satisfy feminist values, without simply reversing the gender roles" (Mikalsen 2015: i). La riscrittura femminista più interessante non consiste nel capovolgere meccanicamente i ruoli, ma nel mettere in crisi la logica che li produce. Per tale motivo, le protagoniste di queste nuove fiabe sono non solo più attive, ma anche soggetti narrativi più contraddittori, opachi, desideranti, spesso lontani dalla linearità morale della fiaba tradizionale.

Anche Nikolina Vranić insiste sul carattere strategico della fiaba per la scrittura femminista contemporanea. Nel suo studio sulla riscrittura dell'immagine della donna tradizionale, la fiaba viene letta come uno dei luoghi privilegiati in cui i modelli di femminilità vengono prima codificati e poi contestati. Il ritorno al "once upon a time" non è, in questo senso, nostalgico, ma conflittuale: le autrici contemporanee tornano alla fiaba proprio perché essa concentra in forma esemplare stereotipi, aspettative e copioni di genere, e può quindi essere riaperta a esiti diversi, a identità ibride, a finali non conciliatori. La principessa che non sposa il principe, la strega che smette di essere puro antagonismo, la madre che ricompare come figura attiva: tutte queste trasformazioni mostrano che la fiaba è un laboratorio ideale per la ridefinizione simbolica del femminile (Vranić 2023).

In questa direzione si collocano anche riflessioni come quelle di Laura Venegoni e Chiara Lepri. Venegoni mette a fuoco la funzione pedagogica delle fiabe e il loro contributo alla sedimentazione degli stereotipi di genere, mostrando come esse abbiano storicamente proposto modelli femminili fondati su passività, bellezza, obbedienza e attesa (Venegoni 2013). Lepri, invece, insiste sulla persistenza della fiaba e sulla sua adattabilità: proprio perché è una forma narrativa essenziale, densa e mobile, essa può essere continuamente smontata e rimontata, mantenendo intatta la propria forza simbolica (Lepri: 2022). Per la riscrittura femminista, dunque, la fiaba ha 'in più' rispetto ad altri generi proprio questa straordinaria combinazione di rigidità strutturale e duttilità semantica: è abbastanza codificata da poter essere riconosciuta anche quando viene deformata ma, dall'altra parte, è abbastanza aperta da sopportare deviazioni, innesti e rovesciamenti profondi.

La fiaba riscritta non è, allora, soltanto un testo alternativo, ma un'operazione culturale complessa: un atto di memoria, di dissenso e di creazione. Attraverso il *feminist revising*, le autrici contemporanee non si limitano a correggere le fiabe del passato, ma ne esplorano i margini, ne riscoprono le ambiguità e ne rilanciano le potenzialità trasformative. Se il romanzo canonico consente di contestare l'autorità della tradizione letteraria, la fiaba permette di intervenire ancora più a monte, là dove le identità iniziano a essere raccontate, semplificate e normate. È forse proprio per questo che, a un certo punto, il *feminist revising* ha trovato nella fiaba non un genere secondario, ma il suo campo d'azione più radicale.

Capitolo 1

Da eroe ad antagonista crudele e personaggio secondario: l'evoluzione del ruolo maschile nelle riscritture femministe moderne

1.1 Il lato oscuro del Principe Azzurro

Fin dalle prime versioni orali e scritte, le fiabe hanno proposto modelli narrativi fortemente binari: l'uomo come eroe e salvatore, la donna come figura passiva, da redimere o proteggere. Il principe azzurro che risveglia la principessa addormentata, il cavaliere che uccide il drago, il padre che protegge la figlia dalle insidie del mondo – sono tutti archetipi che si ripetono nel tempo e che rispecchiano la struttura patriarcale della società in cui le fiabe sono state prodotte. Tuttavia, nelle riscritture contemporanee operate da autrici come Angela Carter, A.S. Byatt e Margaret Atwood, questo schema viene profondamente rielaborato: l'uomo perde progressivamente la centralità narrativa e simbolica e si trasforma in figura ambigua, marginale o addirittura antagonista.

Questa decostruzione non è solo un gesto narrativo, ma un atto politico e culturale. Come scrive Adrienne Rich nel suo saggio fondamentale “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, il lavoro di riscrittura operato dalle donne non si limita a raccontare storie diverse, ma mira a modificare le strutture profonde della narrazione: “Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction — is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival” (Rich 1972: 18). L'eroe maschile, dunque, non viene solo ridimensionato, ma riletto alla luce di un bisogno di sopravvivenza simbolica da parte delle figure femminili, che si riappropriano della propria centralità.

In questo contesto, il maschile diventa spesso oggetto di analisi piuttosto che soggetto di azione. Come osserva Nikolina Vranić, molte riscritture contemporanee non mirano tanto a distruggere la figura dell'uomo quanto a spogiarla della sua autorità narrativa, lasciandola emergere nella sua fragilità, nella sua dipendenza dal punto di vista femminile (Vranić 2023). In questa logica, il “principe” non salva più la protagonista: è lei a salvare sé stessa, o addirittura a liberarsi da lui. La narrazione fiabesca, così come la conoscevamo, viene sovvertita dall'interno.

Nei racconti che verranno analizzati in questo capitolo – “The Bloody Chamber” di Angela Carter, “Bluebeard’s Egg” di Margaret Atwood e “A Stone Woman” di A.S. Byatt – questa trasformazione è declinata in tre modalità differenti ma complementari. Nel primo, l'uomo è il predatore da cui la protagonista deve salvarsi, con l'aiuto di una figura materna che interrompe la consueta dinamica del salvataggio maschile. Nel secondo, l'uomo è un enigma, una figura ambigua e opaca che esercita potere non attraverso la violenza, ma attraverso l'invisibilità e l'indifferenza. Nel terzo, l'uomo è un testimone silenzioso, una presenza che osserva ma non interviene, lasciando alla donna il pieno controllo della propria metamorfosi. Il maschile perde la centralità narrativa e simbolica che aveva nella fiaba tradizionale. Non è più l'eroe che salva la donna, né egli è il motore del suo destino, ma una presenza marginale, enigmatica o semplicemente impotente di fronte al percorso di consapevolezza e trasformazione che le protagoniste intraprendono. Carter, Atwood e Byatt non si limitano a destrutturare l'immaginario maschile: lo svuotano dall'interno, mostrando come la vera rivoluzione stia nel riappropriarsi della narrazione stessa, facendo delle donne non più oggetti della storia, ma soggetti attivi, narratrici e artefici del proprio cammino.

Attraverso questi esempi, si può cogliere la ricchezza e la complessità della riscrittura contemporanea delle fiabe e, in particolare, del modo in cui il ruolo maschile

viene svuotato di autorità per lasciare spazio a nuove forme di soggettività femminile. L'uomo non scompare del tutto, ma smette di essere necessario alla realizzazione del percorso della protagonista: da soggetto che agisce e determina diventa oggetto che viene guardato, decifrato, o semplicemente superato.

1.2 Angela Carter, “The Bloody Chamber”

Publicato nel 1979 all'interno dell'omonima raccolta, “The Bloody Chamber” è uno dei racconti più noti e rappresentativi di Angela Carter, nonché uno dei più intensi esempi di riscrittura femminista della fiaba tradizionale. A differenza della fiaba originale, infatti, qui la protagonista non è una figura passiva, ma una giovane donna che tramite l'esperienza della scoperta – e del pericolo – attraversa un processo di iniziazione e di emancipazione. L'autrice prende a modello la fiaba di Barabablù, risalente alla versione canonica di Charles Perrault, e la trasforma in un racconto gotico e sensuale, impregnato di tensione erotica, desiderio e consapevolezza.

1.2.1 Plot

La storia è narrata in prima persona da una giovane pianista parigina di cui non ci è dato sapere il nome. È un inizio quasi *in medias res*: la ragazza si trova a bordo di un treno, in viaggio verso la terra sconosciuta dove dovrà prendere marito. La protagonista, poco più che diciassettenne, è convolata a nozze con un uomo sconosciuto e molto più grande di lei, il Marchese, con il quale si sta apprestando a raggiungere la loro dimora, la cui esatta posizione non viene rivelata.

Fin dalle prime righe, il lettore può percepire quasi cosa riserverà questa unione alla protagonista e lo fa attraverso la descrizione che Carter introduce dello sguardo della

madre, l'altro personaggio principale della narrazione, che viene descritto come dolceamaro. Si ha da subito chiaro che tipo di legame unisce queste due donne: un amore profondo, unito al rispetto l'una per l'altra. Negli occhi della protagonista si può leggere quanta ammirazione nutra per sua madre, che ha sempre dato prova di grande coraggio e indipendenza, doti che ha trasmesso alla figlia.

Il Marchese, fin dall'inizio, viene descritto come una figura affascinante, ma molto misteriosa: è un uomo ricchissimo, raffinato, appassionato di arte, che dimostra anche negli atteggiamenti di essere più vecchio della ragazza, soprattutto per la sua compostezza pesante che lo porta a mantenere uno sguardo e dei lineamenti quasi marmorei. La protagonista lo paragona a un Giglio funebre, bello ma sinistro, elegante ma associato a un immaginario di morte.

L'uomo è stato già sposato con altre donne prima della protagonista, l'ultima delle quali si dice sia morta in un incidente nautico. Sin dal suo arrivo a palazzo aleggia un senso di oppressione sul destino della ragazza, che dal momento in cui giunge nella dimora del marito si sente come in esilio, sola e minacciata da forze a lei invisibili. La protagonista cerca di allontanare questi pensieri concentrandosi piuttosto sulla ricchezza del marito, che la ricopre di regali e vestiti sontuosi. A distrarla è anche la bellezza del paesaggio che circonda il castello, immerso in un immaginario quasi fiabesco: remoto, bellissimo, sospeso tra terra e acqua, come uno spazio incantato e malinconico. Proprio questa bellezza, però, rende ancora più perturbante la scoperta successiva. Il rapporto con il marito stesso la distrae molto: tra loro si instaura subito un legame molto carnale, carico di seduzione.

Ben presto, però, la giovane si trova sola in quel luogo immenso, in quanto l'uomo deve lasciare la Francia per raggiungere il suo agente in America per sei settimane. La giovane rimane contrariata inizialmente: è la 'nuova arrivata', sconosciuta in quel castello, una ragazza che ha appena scoperto le gioie carnali del matrimonio, che sta scoprendo

lentamente la sua sessualità durante la sua luna di miele ma che si ritrova da sola. Prima di andare, il Marchese le lascia il mazzo di chiavi della proprietà e le descrive le innumerevoli sale e stanze che il castello contiene: la sala della musica, la cantina, la sala dell'arte francese, quella dell'arte cinese, il suo ufficio e tante altre. La ragazza si immagina così a girovagare per queste sale ricche di storia e meraviglie, quasi padrona del castello. Rimane solo una chiave da mostrare attaccata al mazzo, quella di una stanza che il marito le proibisce tassativamente di aprire. In tono apparentemente leggero, egli definisce quel luogo come il suo inferno personale e sostiene che ogni uomo debba conservare almeno un segreto anche nei confronti della propria moglie.

La leggerezza e la spensieratezza dei suoi diciassette anni la portano nei giorni seguenti a correre per il castello e a giocare con le chiavi, sfidando la sorte su quale porta sarà la prossima ad aprire. Come è tipico per la sua giovane età – e come accade esattamente nella fiaba originale di Barbablù – la giovane non riesce a tenere a bada la sua curiosità e pensa incessantemente alla chiave proibita. Una spinta che si fa più forte in realtà dopo aver trovato dei fascicoli riguardanti le ex mogli del marito nel suo ufficio. Una notte, la ragazza prende la chiave e si dirige nell'area del castello in cui le era stato proibito andare perché descritta come pericolosa e difficile da raggiungere. Entra di fatti in una piccola camera sotterranea, priva di finestre, illuminata da candele. Con la forza e il coraggio che la madre le ha trasmesso, la giovane si addentra nella camera, assolutamente ignara della scena che la luce flebile delle candele sta per rivelarle: un luogo pieno di strumenti di tortura, cimeli funerari provenienti da altre età e pezzi d'antiquariato macabri e cupi.

Ciò che è posto al centro della camera è ciò che la sconcerta di più, ovvero i corpi e i resti delle prime tre mogli del Marchese sospesi in diverse pose, quasi come reliquie di una perversa collezione privata. La prima, la cantante lirica, viene ritrovata imbalsamata e

con chiari segni di strangolamento. La seconda è ridotta a uno scheletro sospeso il cui capo è cinto da una corona di rose rosse. Infine, il corpo della terza, la contessa, viene ritrovato trafitto dalle lame di una Vergine di ferro.

In preda al terrore, la ragazza cerca di richiudere la porta, ma la chiave le cade dalle mani e si macchia di sangue. Spegne le candele e chiude rapida la porta. Corre per il castello in uno stato di agitazione, confusione e allo stesso tempo di realizzazione: il marito non è un uomo appassionato d'arte e bellezza, ma un assassino che si compiace del potere assoluto sulla vita delle donne. Tale realizzazione si precisa ulteriormente dopo la conversazione della ragazza con il giovane accordatore di piano che vive nel castello. L'uomo le racconta infatti alcune storie sul Marchese, descritto come un giovane predatore che andava a caccia di giovani donne accompagnato dai propri cani. A questo si aggiunge un dettaglio ancora più inquietante: l'antico nome del castello sarebbe stato "Castle of Murder".

Il campanello suona: è il Marchese di ritorno. La protagonista cerca di lavare via il sangue di cui si è impregnata la chiave. Inconsciamente sa che la storia sta per giungere al termine e intuisce che il marito sia tornato proprio nel momento giusto, quando lei ha aperto il vaso di Pandora, violando il suo segreto. Il marito le chiede subito le chiavi, ma la voce e l'atteggiamento della moglie gli rivelano subito che il patto è stato rotto. Poi, la rivelazione ultima: la chiave lascia un segno rosso carminio sulla pelle della fronte della ragazza. Il Marchese non ha altra scelta: la ragazza gli ha disubbidito, perciò deve morire.

All'improvviso, però, nel bel mezzo dell'esecuzione compare la madre della ragazza, audace e selvaggia come viene descritta all'inizio del racconto, che uccide il Marchese con un solo colpo di pistola, salvando sua figlia. Liberata dall'infausto destino, la ragazza è ora libera di vivere serena con la madre e in compagnia di Jean-Yves, l'accordatore di pianoforti. Dopo aver ereditato il castello, lo trasforma in una scuola di

musica per giovani cieche. La memoria del Marchese e di ciò che ha vissuto, però, vengono a farle visita ogni tanto, come un campanello che la risveglia o un fantasma nella notte, anche perché, per quanto possa provarci, la macchia che la chiave le ha lasciato sulla fronte non viene via. La donna porta con sé, per sempre, il segno di quell'esperienza iniziatica, segno non solo della violenza subita, ma anche del sapere conquistato.

1.2.2 Il Marchese: minaccia e violenza

In "The Bloody Chamber", Angela Carter compie un'operazione di riscrittura fiabesca che sovverte dall'interno il modello tradizionale di fiaba gotica e moralizzante. Attraverso una prosa carica di simbolismo e ambiguità, l'autrice rielabora il mito di Barbablù restituendo centralità alla soggettività femminile, che da oggetto del racconto diventa voce narrante, testimone e interprete della propria storia. Così essa regala a lettori e lettrici una figura nuova dell'uomo, che non è più il cavaliere dalla scintillante armatura tanto mitizzato dalle fiabe, ma qualcuno capace di nuocere alla protagonista femminile anziché portarla in salvo. Già all'inizio del racconto, la protagonista avverte di muoversi verso "the unguessable country of marriage" (Carter 2006: 1), formula che fin dalle prime righe sottrae il matrimonio a ogni rassicurante prevedibilità e lo carica di mistero e minaccia. Lo stesso passaggio dalla casa materna al nuovo stato viene vissuto come una lacerazione, quasi come se, nel momento in cui l'anello le viene posto al dito, ella avesse "ceased to be her child in becoming his wife" (Carter 2006: 1): il matrimonio si configura dunque fin da subito come ingresso in un ordine sconosciuto che comporta perdita, separazione e vulnerabilità.

Uno degli elementi più caratterizzanti di questa riscrittura – e in generale dello stile narrativo di Angela Carter – è l'uso della sessualità come linguaggio narrativo e politico. L'autrice affronta due modi differenti di vivere il desiderio, rappresentati dalla giovane

pianista e dal Marchese. Carter non censura il desiderio femminile né lo subordina alla logica morale della punizione; come ha osservato Merja Makinen, “The Bloody Chamber” non è un testo pornografico né meramente trasgressivo, ma una riscrittura radicale, in cui “female desire and sexuality are reconfigured not as a site of submission, but of potential liberation and knowledge” (Makinen 1992: 4). Il desiderio della protagonista è reale, così come la sua attrazione per il mistero e il fascino del Marchese. Carter esplora proprio l’ambivalenza tra desiderio e paura, fascinazione e orrore. Seppur in relazione con l’uomo che minaccerà la sua vita, la giovane riscopre sé stessa come un corpo umano capace di desiderare. L’erotismo qui è una soglia: il punto in cui la protagonista entra in contatto con sé stessa, ma anche con il pericolo, rappresentato proprio da suo marito. Non a caso, quando il Marchese la spoglia, la giovane riconosce di vedersi improvvisamente come lui la vede e di avvertire in sé “a potentiality for corruption” che le “took [her] breath away” (Carter 2006: 11): il desiderio diventa così, insieme, esperienza di risveglio corporeo e di perturbante auto-riconoscimento.

Da parte sua, il Marchese è una figura complessa, ambigua, in totale opposizione rispetto alla figura archetipica dell’uomo salvatore, del cavalier servente dall’animo nobile e valoroso il cui unico scopo è trarre in salvo la protagonista da qualsiasi male possa raggiungerla. Egli, infatti, incarna una sessualità predatoria e mortifera, fredda, collezionista, estetizzante; ama i corpi solo quando sono resi immobili, imbalsamati, privati di volontà. La sua ambivalenza risiede proprio nel fatto che Carter non lo costruisce come un mostro immediatamente riconoscibile, ma come una figura insieme raffinata e minacciosa, colta e crudele, capace di sedurre proprio perché intreccia il fascino aristocratico alla violenza. La protagonista lo descrive attraverso immagini già profondamente perturbanti, soffermandosi sulla sua “heavy and fleshy composure” (Carter 2006: 3) e paragonandolo a uno di quei gigli funebri, “cobra-headed, funereal lilies”, la cui

bellezza è inseparabile da un presagio di morte (Carter 2006: 3-4). Persino i suoi occhi, “fixed upon [her]” come quelli dipinti sui sarcofagi egizi, e il suo volto “like a mask” dietro il quale sembrerebbe celarsene un altro, contribuiscono a costruire l’immagine di un uomo che si offre sempre come superficie seducente e insieme come enigma minaccioso (Carter 2006: 2-3). Come ha osservato Merja Makinen, la scrittura di Carter rielabora la sessualità femminile sottraendola ai codici patriarcali tradizionali; in questo processo, il Marchese rappresenta invece la persistenza di un modello maschile in cui eros e dominio coincidono, e in cui il desiderio passa necessariamente attraverso il controllo del corpo femminile (Makinen 1992: 2–15).

Tale caratteristica si manifesta nel modo in cui il Marchese gestisce il rapporto con la giovane protagonista. È lui a stabilire tempi e modalità dell’incontro erotico; quando invece è la ragazza a mostrarsi disponibile all’avvicinamento, egli rimanda tutto a causa della partenza imminente. Anche in questo atteggiamento si coglie il suo bisogno di regia: il desiderio non deve mai appartenere davvero alla donna, ma restare racchiuso entro una scena predisposta da lui, in cui la protagonista è al tempo stesso oggetto del desiderio, spettatrice della propria fascinazione e potenziale vittima. Lo stesso gesto di consegnarle il mazzo di chiavi, apparentemente segno di fiducia e di apertura, si rivela in realtà una mossa di controllo, soprattutto quando il Marchese indica la chiave proibita come “the key to my enfer” (Carter 2006: 18) e aggiunge che “every man must have one secret [...] with his wife” (Carter 2006: 18). La sua logica di possesso emerge anche quando, guardandola, la definisce “my little nun” o “my little love”, infantilizzandola e inglobandola in un linguaggio di appropriazione che riduce la moglie a oggetto di una fantasia erotica accuratamente orchestrata (Carter 2006: 9). Karen Seago insiste proprio sul fatto che nelle riscritture di Carter la relazione romantica tradizionale viene smascherata nella sua

componente coercitiva, e che dietro il linguaggio del lusso, della seduzione e della fiaba emerge una struttura di possesso profondamente violenta (Seago 1999: 77–98).

Ma questo bisogno di controllo emerge in forma ancora più esplicita nella stanza segreta, concepita come un museo degli orrori in cui i corpi mutilati delle donne vengono esibiti, nella sua prospettiva perversa, alla stregua di opere d'arte. La stanza proibita rende visibile ciò che il Marchese è fin dall'inizio: un collezionista di bellezza femminile ridotta a oggetto, un aristocratico decadente per il quale la contemplazione estetica del corpo non può separarsi dalla sua immobilizzazione e dalla sua distruzione. La prima moglie appare infatti imbalsamata, con ancora sul collo “the blue imprint of his strangler’s fingers” (Carter 2006: 27); la seconda è ridotta a uno scheletro sospeso e incoronato da rose bianche, mentre la terza, la contessa romena, giace trafitta dentro la Vergine di Ferro, “pierced, not by one but by a hundred spikes” (Carter 2006: 28). La protagonista comprende allora di trovarsi in “a room designed for desecration”, popolata da strumenti di tortura e da reliquie funerarie, e proprio questa teatralizzazione dell'orrore rivela quanto per il Marchese la morte femminile debba essere non solo inflitta, ma anche allestita e contemplata (Carter 2006: 26). In questo senso, la sua sessualità è intimamente legata al possesso, all'oggettificazione e alla morte. Non a caso, il personaggio può essere letto anche alla luce di quella riflessione sulla pornografia e sul potere che Carter sviluppa in *The Sadeian Woman*, dove scrive che “A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes” (Carter 1979: 19). Il Marchese incarna precisamente il polo oscuro di questa dinamica: non una liberazione del desiderio, ma la sua degenerazione in rituale di dominio, spettacolo e annientamento.

È il Barbablù per antonomasia, ma reso dall'autrice ancora più inquietante e infido, nascosto dietro alla figura del ricco nobile sensuale. Carter ne accentua così la pericolosità: il Marchese non è terrificante perché apertamente mostruoso, ma perché la sua brutalità si

presenta sotto le forme del carisma, della cultura, della raffinatezza e di una virilità sofisticata che inizialmente seduce anche la protagonista. Proprio questa tensione fra attrazione e orrore lo rende il vero centro perturbante del racconto. La stessa narratrice riconosce di essersi sentita scelta come possibile vittima proprio per una qualità ambigua inscritta nella propria innocenza, quando immagina che egli possa aver intuito in lei “a rare talent for corruption” (Carter 2006: 15): il Marchese appare dunque perturbante anche perché trasforma l’innocenza in materia di seduzione e di distruzione.

Lo stesso castello è segnato da una profonda dualità: inizialmente appare come un luogo remoto e quasi fiabesco, immerso nella meraviglia e nel lusso; in seguito, però, si rivela uno spazio claustrofobico e perturbante, un vero e proprio teatro degli orrori. La protagonista insiste dapprima sulla sua “faery solitude” e sul fatto che quella dimora sorga “on the very bosom of the sea”, come un luogo “mysterious” e “amphibious”, sospeso tra terra e acqua (Carter 2006: 8-9); proprio questa bellezza malinconica rende ancora più violenta la successiva rivelazione. In questo processo di progressivo smascheramento, risultano particolarmente significativi i quadri, i libri e i riferimenti culturali disseminati da Carter nel racconto, che non hanno una funzione puramente ornamentale, ma alludono simbolicamente sia alla natura predatoria del Marchese sia al destino minaccioso che incombe sulla protagonista. Titoli come *The Key of Mysteries* dell’occultista francese Eliphas Levi evocano fin da subito l’idea del segreto e della conoscenza proibita; la stampa *The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk* richiama invece l’immaginario della reclusione femminile e della donna ridotta a oggetto erotico. Allo stesso modo, il ritratto della moglie del simbolista Moreau, intitolato *Sacrificial Victim*, anticipa la possibilità che anche la giovane sposa venga trasformata in vittima sacrificale, mentre la tela di Ensor, *The Foolish Virgins*, suggerisce il tema dell’innocenza inconsapevole esposta al pericolo. Infine, l’arazzo raffigurante *The Rape of the Sabines* introduce in modo

esplicito il motivo della violenza maschile e del possesso del corpo femminile. Il castello diventa così uno spazio profondamente simbolico: da un lato rimanda alla tradizione gotica della “casa infestata” e piena di segreti; dall’altro è un teatro di possessione, in cui l’uomo custodisce il suo potere su donne oggettificate, trasformate in trofei. La stanza proibita è il luogo della verità nascosta, il cuore del potere patriarcale, nel quale la protagonista può accedere solo trasgredendo un ordine. In questo senso, come ha osservato Chiara Lepri, la curiosità della giovane non è più colpa, ma un atto conoscitivo che sovverte la struttura della fiaba: non è punita, ma porta alla rivelazione (Lepri 2017). La stessa protagonista comprende di aver preso parte a un gioco già deciso in partenza, riconoscendo di aver “played a game in which every move was governed by a destiny as oppressive and omnipotent as himself” (Carter 2006: 34).

La vera sovversione, tuttavia, si compie nel finale. A differenza della fiaba tradizionale, qui non è un fratello o un cavaliere a intervenire, ma la madre: una figura femminile forte, concreta, autonoma, che arriva a cavallo per salvare la figlia dalle mani del marito assassino. Carter rovescia così in modo radicale la logica fiabesca tradizionale: non è più un uomo benevolo a sottrarre la protagonista al male, ma una donna che strappa un’altra donna alla violenza maschile. In questo senso, il finale non rappresenta soltanto una soluzione narrativa inattesa, ma la messa in scena di una diversa realtà simbolica, in cui la protezione, l’azione e la forza non appartengono più in via esclusiva al maschile. L’irruzione materna è descritta dalla narratrice come una scena quasi mitica: “You never saw such a wild thing as my mother”, dice, prima di raccontare come ella, senza esitazione, punta la pistola e metta “a single, irreproachable bullet through my husband’s head” (Carter 2006: 40-41). Come ha osservato Karen E. Lokke, il salvataggio operato dalla madre riscrive in profondità la struttura del racconto di *Barbablù*, sostituendo al tradizionale intervento maschile una figura materna potente e risolutiva (Lokke 1988). Carter immagina

dunque un mondo in cui l'uomo non coincide affatto con il principio salvifico: il Marchese, al contrario, è il predatore, il carnefice, colui che dietro il fascino aristocratico nasconde una violenza pronta a ferire e uccidere. Di fronte a questa figura, la madre non rappresenta solo un aiuto esterno, ma l'irruzione di una solidarietà femminile capace di interrompere concretamente la catena del dominio patriarcale. Il ruolo eroico viene così riassegnato a una donna, e più precisamente a una madre, segnando uno dei più significativi rovesciamenti del racconto. Il contrasto con l'impotenza finale del Marchese è altrettanto eloquente: nel momento in cui la madre irrompe sulla scena, egli resta "stock-still", come paralizzato, e il suo copione di dominio si spezza definitivamente (Carter 2006: 40).

Alla fine del racconto, la protagonista è sopravvissuta, ma non redenta: ha attraversato il male, ha conosciuto il potere patriarcale nella sua forma più cruda e ne porta il segno – letteralmente, in quanto il segno rosso del sangue sulla chiave che il Marchese le appone sulla fronte non sparirà mai. La permanenza del marchio sulla fronte, che "no paint nor powder" può cancellare, rende visibile la sopravvivenza del trauma ma anche la trasformazione irreversibile della protagonista, che non può più tornare alla condizione di inconsapevolezza iniziale (Carter 2006: 42). Non è più l'adolescente ingenua dell'inizio, ma una donna consapevole, capace di narrare la propria storia. E infatti è lei, non il Marchese, ad avere l'ultima parola. Il passaggio da oggetto narrativo a soggetto narrante è forse il gesto più rivoluzionario della Carter: l'uomo non viene solo rimosso dalla posizione di potere, ma viene relegato a spettro del passato, mentre la donna prende il controllo del linguaggio, della memoria e della narrazione.

"The Bloody Chamber" si configura come una delle più radicali riscritture femministe della fiaba tradizionale, perché demolisce dall'interno l'immaginario che per secoli ha associato l'uomo alla salvezza, alla protezione e all'ordine. Nel racconto di Carter, il maschile non coincide più con il principio eroico, ma con una forza ambigua e predatoria,

che seduce per meglio dominare e che fa del desiderio uno strumento di possesso. Al tempo stesso, però, l'autrice non si limita a rovesciare i ruoli in modo meccanico: attraverso la voce della protagonista, la centralità del corpo, il valore conoscitivo della trasgressione e l'intervento salvifico della madre, Carter costruisce una nuova grammatica narrativa in cui la donna non è più oggetto passivo della storia, bensì soggetto consapevole del proprio percorso. La fiaba di Barbablù viene così svuotata della sua morale patriarcale originaria e trasformata in un racconto di smascheramento, in cui il vero pericolo non è la curiosità femminile, ma la violenza maschile nascosta sotto le forme del fascino, della cultura e del privilegio. In questo senso, "The Bloody Chamber" non racconta soltanto la caduta di un carnefice, ma soprattutto la nascita di una soggettività femminile che, dopo aver guardato nell'orrore, acquisisce finalmente il diritto di nominare, ricordare e raccontare.

1.3 Margaret Atwood, "Bluebeard's Egg"

"Bluebeard's Egg" è il racconto che dà il titolo all'omonima raccolta di Margaret Atwood pubblicata nel 1983. Come suggerisce il titolo, il racconto si presenta fin da subito come una riscrittura della fiaba di Barbablù, ma operata attraverso una lente profondamente contemporanea: non più castelli gotici e chiavi insanguinate, ma case borghesi, matrimoni di routine e tradimenti silenziosi. Atwood trasporta il mistero e la tensione della fiaba in un contesto realistico, dove la minaccia maschile non è aperta né violenta, ma sottile, quasi invisibile.

Il centro del racconto, infatti, è una dinamica relazionale ambigua, nella quale la protagonista Sally crede di occupare una posizione di forza e di controllo interpretativo nei confronti del marito Ed. Convinta di conoscerlo fino in fondo e di poterlo quasi guidare o proteggere grazie alla propria superiorità intellettuale ed emotiva, la protagonista non si

accorge di essere invece intrappolata in un rapporto fondato sull'opacità e sull'elusività dell'uomo. Il potere di Ed non si esercita attraverso l'autorità esplicita, ma attraverso una silenziosa indecifrabilità che sfugge costantemente allo sguardo di Sally. In questo senso, Atwood riscrive *Barbablù* non come racconto dell'orrore spettacolare, ma come storia di una minaccia domestica e psicologica, resa tanto più inquietante proprio dalla sua apparente banalità.

1.3.1 Plot

La storia si presenta come il racconto della vita di un matrimonio apparentemente ordinario, quello di Sally, la protagonista, e di Ed. La coppia vive una vita agiata e tranquilla, nella quale non manca qualche piccolo screzio tipico di ogni coppia e che riguardano gli argomenti più disparati: dalle pietre del giardino da risistemare alla terrazza da rimodernare, fino ai vecchi vestiti da buttare.

Agli occhi di Sally, il marito è un essere bonario, persino stupido, mentre lei si ritiene molto sveglia e autonoma. La donna lo ama profondamente proprio per questa sua stupidità intrinseca e monumentale, la quale può, alle volte, essere anche energica, perché Ed le suscita senza volerlo una grande tenerezza. La stupidità di Ed fa intenerire Sally a tal punto da considerarlo come una creatura da proteggere, eccetto quando questo tratto di Ed si trasforma in tremendo ottusità e volontà di lasciarla fuori dai suoi pensieri così che lei non colga ciò che pensa. La differenza tra i due è tale che le persone che li conoscono si chiedono perché Sally abbia scelto Ed quando era chiaro che lei avesse ben altre opzioni.

Ed è già stato sposato con due donne differenti prima di Sally, la quale non riserva loro parole gentili. La protagonista dice di averlo salvato e di essersi presa cura di lui dopo la fine dell'ultima relazione, anche se Ed non ha mai capito il perché dei suoi precedenti

divorzi. Sally, giustamente, si chiede se lo stesso destino l'aspetti. Si domanda infatti se la stessa inconsapevolezza che avrebbe accompagnato la fine dei precedenti matrimoni non stia agendo anche nel loro rapporto, e arriva a pensare che la stupidità di Ed possa costituire un vero pericolo per chi gli sta vicino.

La protagonista si trova spesso a parlare di Ed con una delle sue più recenti amiche, Marylynn. Quest'ultima è una donna con una grande personalità e una spiccata intelligenza, che lei rispetta molto. Anche lei da poco divorziata come Ed, è un'affermata *interior designer*. Sally la descrive come una bellissima donna dal modo di vestire eccentrico, ma mai scontato o fuori luogo. La protagonista la ammira molto, ma non può fare a meno di sentire una certa pressione quando le è accanto: si è sempre ritenuta una bella donna per la sua età, ma quando l'amica le è vicino, non può fare a meno di auto ispezionare i propri abiti e il proprio make-up, ai quali fa più attenzione quando sa che Marylynn deve venire a cena. Anche Marylynn parla spesso in modo negativo di Ed e, anzi, forse è anche migliore di lei nel formulare descrizioni della stupidità di Ed. La protagonista, però, non ne ride. Anzi, si irrita molto quando questo accade, perché sente di essere l'unica a potersi permettere di giudicarlo e perché, provenendo da lei, questo tipo di commento appare indulgente e amorevole.

Ed è uno dei migliori cardiologi della zona, ma anche uno dei più attraenti a detta di Sally, la quale guarda con ironia alla schiera di pazienti che cercano di sedurlo in ogni modo. Ma la protagonista non può fare a meno di chiedersi se Ed la consideri tanto quanto lei fa con lui, che invece ogni tanto sembra non darle alcuna importanza. Sally osserva che molte donne si avvicinano a Ed con confidenza anche in sua presenza, come se lei fosse invisibile, e questa sensazione di marginalità finisce per insinuare in lei il timore di non contare davvero nulla nel suo stesso matrimonio.

Anche nella loro vita sessuale Ed non eccede mai in gesti o emozioni, ma Sally dice che ne rimane comunque soddisfatto. La loro intimità è descritta come regolare, ripetitiva e priva di slanci: Ed non prenderebbe mai l'iniziativa in modo impreveduto, e ogni incontro segue sempre lo stesso ordine, come se anche il desiderio fosse sottoposto a una rigida abitudine. Perfino quando la donna accenna all'idea di volere un figlio, il marito non asseconda troppo il discorso e rimane neutrale. Sally non vuole affrettare le cose perché Ed è già padre di due figli, ormai adolescenti, avuti dalle precedenti mogli, le quali sembrano essere sparite senza una ragione. Sally confessa di pensare ogni tanto a cosa possa essere successo loro e le sue ipotesi vanno dall'abuso di droghe alla pazzia. Sa solo che deve prendersi cura dei loro figli insieme a Ed e accoglierli in casa propria, senza che le sia mai stata data la possibilità di esprimere un'opinione a riguardo, come se lei non facesse parte dell'equazione.

Sally è la dirigente della rivista di una fiduciaria. È un ambiente che le trasmette sicurezza, anche se spesso è costretta a svolgere il lavoro di alcuni suoi colleghi dirigenti uomini che, anziché lavorare, intrattengono clienti tra alcol e golf. Un lavoro per la quale viene complimentata dai suoi superiori, ma sempre in disparte. È spesso in trasferta per lavoro, elemento che utilizza per stuzzicare la curiosità e la gelosia di Ed raccontandogli che deve incontrare degli affascinanti finanziari. Ma, come sempre, Ed non si dimostra per nulla minacciato e, anzi, le dice di divertirsi.

Oltre al lavoro, Sally si tiene indaffarata con diversi appuntamenti e corsi tra cucina e scrittura creativa così da tenere la mente sempre attiva, o almeno così dice alle amiche. La realtà è che Sally sa di nutrire delle insicurezze sul suo rapporto con Ed e non riesce a pensare ad altro.

Durante il corso di *Forms of Narrative Fiction*, l'insegnante alquanto eccentrica di Sally, Bertha, affida alla classe un compito: rileggere la fiaba di Barbablù e riscriverla da

nuovi punti di vista. Dopo aver scartato varie idee, Sally decide di raccontare la storia dal punto di vista dell'uovo che Barbablù dà in custodia alla nuova moglie insieme alle chiavi del castello: un oggetto così innocente e passivo, ma in grado di creare così tanto scompiglio. Inevitabilmente, Sally paragona suo marito Ed all'uovo: entrambi così semplici e adorabili, con la loro superficie liscia e senza crepe. Ma si domanda anche se possa esistere una storia raccontata da un oggetto così chiuso e inconsapevole.

Una sera, la coppia dà una cena a casa loro per stare in compagnia tra amici. Sally, impeccabile e attenta come sempre, ha cucinato dall'antipasto al dolce esibendo le tecniche imparate al corso di cucina e ha apparecchiato perfettamente la tavola. Anche Marylynn è invitata. La serata procede nel migliore dei modi, se non fosse che Sally nota la disturbante vicinanza di Ed a Marylynn e l'attenzione che le dà mentre parla. Al termine della cena, la protagonista avvicina l'amica e le chiede di portare Ed a vedere il nuovissimo tavolo vintage che le due hanno scelto per decorare un angolo della casa. Non vedendoli tornare, Sally li raggiunge e ciò che vede la inquieta. Li sorprende infatti in una posizione di eccessiva intimità: Ed è troppo vicino a Marylynn e, per un istante brevissimo ma decisivo, Sally coglie un contatto fisico che la turba profondamente, prima che lui si ritragga.

La protagonista non pensa più ad altro per tutta la sera. Si chiede cosa abbia visto, se effettivamente sia successo o se lo sia immaginato; si domanda cosa possa significare, se ci sia affetto tra i due o se stia reagendo eccessivamente. Rimasti soli, mentre riordina la tavola, la protagonista sente il marito avvicinarsi e dirle che se ne potrà occupare la donna delle pulizie il giorno dopo. Sally lo guarda lo abbraccia in silenzio, senza dire nulla.

Mentre Ed va a dormire, la donna rimane in piedi a girovagare per la casa, immaginando l'uovo della fiaba di Barbablù. Nella sua fantasia, l'uovo non appare più come un oggetto piccolo, freddo e inerte, ma come qualcosa di più grande, caldo e vivo, adagiato in un nido di rovi e attraversato da un bagliore rosso interno. Sally lo percepisce

come una presenza pulsante e minacciosa, e giunge così all'intuizione finale: l'uovo è vivo e un giorno si schiuderà, ma ciò che ne uscirà resta per lei del tutto ignoto e spaventoso.

1.3.2 “The false incompetence it's dominance under a guise”⁵

In “Bluebeard's Egg”, Margaret Atwood compie una riscrittura moderna e sottile della fiaba di Barbablù, spostando il centro della narrazione dal terrore fisico alla tensione psicologica e dalla violenza esplicita a una forma di dominio silenzioso, domestico e quasi impercettibile. L'enigma non è più una stanza chiusa a chiave, ma un uomo apparentemente ordinario e indecifrabile; il pericolo non si manifesta attraverso sangue e cadaveri, ma attraverso il silenzio, l'opacità, l'indifferenza e la progressiva erosione della sicurezza della protagonista. Non a caso, il racconto si apre su un paesaggio domestico solo in apparenza tranquillo, in cui Sally osserva Ed dalla finestra mentre lui “putter[s] around the rock garden”, assorto e autosufficiente, già iscritto in una quotidianità che lei contempla, interpreta e sorveglia a distanza (Atwood 1998: 109). Atwood rilegge così Barbablù nel contesto della modernità borghese, mostrando come la minaccia maschile non debba necessariamente assumere forme spettacolari per risultare pervasiva: può insinuarsi nella routine del matrimonio, nella neutralità apparente del marito, nella sua capacità di sottrarsi costantemente alla piena comprensione.

Il racconto costruisce fin dall'inizio una situazione profondamente ambigua, perché Sally crede di occupare una posizione di superiorità interpretativa nei confronti di Ed. È lei a definirlo, a spiegarlo, a ridurlo entro categorie rassicuranti. La sua descrizione più celebre è anche la più rivelatrice: Sally ama Ed per la sua “monumental and almost energetic stupidity”, una stupidità che la riempie di meraviglia e che le appare “colossal and

⁵ Paris Paloma, lyrics of the song “Labour”

endearing” (Atwood 1998: 110). In questa prospettiva, Ed sembra quasi una creatura da proteggere, un uomo bonario e limitato che la protagonista può osservare dall’alto della propria maggiore intelligenza e consapevolezza. Tuttavia, già nelle prime pagine Atwood incrina questa costruzione, perché Sally riconosce che la stupidità del marito può trasformarsi in “willfulness, a stubborn determination to shut things out” (Atwood 1998: 111). Questo passaggio è decisivo: Ed non è soltanto ingenuo o ottuso, ma possiede anche una volontà di chiusura, una capacità di escludere, di non lasciar entrare nessuno nel proprio spazio interiore. La stessa Sally, del resto, avverte che nelle giornate peggiori l’ottusità di Ed diventa un vero muro, “a wall, within which he can go about his business, humming to himself, while Sally, locked outside, must hack her way through the brambles” (Atwood 1998: 111): immagine che traduce perfettamente la sua esclusione dall’interiorità del marito. È qui che si intravede il Barbablù moderno: non un mostro spettacolare, ma un uomo che conserva il potere escludendo e tenendo all’oscuro gli altri da ciò che pensa.

Come osserva Coral Ann Howells, Atwood “exposes the hidden structures of male power not through overt domination, but through the subtle psychological mechanisms that define and confine female identity” (Howells 2006: 72). La forza di Ed sta infatti proprio nella sua apparente innocuità. Sally pensa di avere ‘le chiavi’ della relazione perché si considera più lucida, più forte e più capace di lui; crede di sapere cosa c’è oltre quella superficie liscia e un po’ vuota che attribuisce al marito, e si immagina quasi nella posizione di chi l’ha salvato dalle precedenti mogli, che descrive significativamente come “sink-hole” e “quagmire” (Atwood 1998: 111). È significativo che siano gli altri stessi a domandarsi perché Sally abbia sposato Ed, visto che per lei sembrava evidente che “she had other options” (Atwood 1998: 111): anche il testo, quindi, mette in scena la percezione di una sproporzione tra i due coniugi, che Sally interpreta come superiorità e che invece si rivelerà un’illusione. Ma questa fantasia di controllo è già, in sé, la sua trappola. Come la

moglie di Barbablù che crede di possedere il castello perché ne ha ricevuto le chiavi, anche Sally si sente inizialmente in una posizione di sicurezza e di padronanza; solo più tardi comprenderà che il potere interpretativo che si attribuiva era illusorio e che il vero segreto è sempre rimasto nelle mani dell'uomo. È significativo che Sally descriva se stessa come colei che ha “hunted him down”, correggendo persino il più neutro “choose him”: la sua idea iniziale della relazione è quella di un possesso conquistato, di un uomo individuato, scelto e quasi salvato da lei (Atwood 1998: 111).

In questo senso, essere la moglie di Barbablù, nella modernità immaginata da Atwood, non significa più solo essere esposta a una minaccia fisica, ma vivere dentro una relazione in cui si è costantemente escluse dalla verità dell'altro. Sally crede di conoscere Ed fino in fondo, ma il racconto mostra che il suo rapporto con lui è attraversato da un bisogno crescente di certezza, da una vigilanza quasi continua, da una ricerca di rassicurazione che non trova mai vero compimento. La protagonista osserva, interpreta, anticipa, monitora. Sa di pensare troppo a Ed: “She knows she thinks about Ed too much. She knows she should stop. She knows she shouldn't ask, ‘Do you still love me?’” (Atwood 1998: 127). Questa frase è importante perché mostra come l'ansia di Sally non sia improvvisa né accidentale, ma strutturale. La sua vita matrimoniale è segnata da una tensione continua tra il desiderio di credere alla stabilità del rapporto e la percezione sotterranea che qualcosa le sfugga. In questa dinamica si può leggere anche una marcata difficoltà a tollerare l'incertezza relazionale⁶: Sally osserva, anticipa, interpreta e cerca continuamente di ottenere conferme, ma ogni tentativo di chiarire il senso del rapporto si

⁶ Per *intolerance of uncertainty* si intende la tendenza a vivere le situazioni incerte come particolarmente minacciose, reagendo con maggiore ansia, preoccupazione anticipatoria e bisogno di ridurre l'ambiguità tramite controllo, monitoraggio o ricerca di rassicurazione. In questa prospettiva, alcune dinamiche di “Bluebeard's Egg” — il continuo interrogarsi di Sally su Ed, il suo bisogno di conferme e la difficoltà a tollerarne l'opacità — possono essere lette come effetti di una soggettività esposta a un'incertezza relazionale cronica. Cfr. G. Bartoszek et al., “Intolerance of uncertainty and information-seeking behavior,” *Behaviour Research and Therapy*, 2022; G. I. Clark et al., “Adult attachment, worry and reassurance seeking,” *Clinical Psychologist*, 2020; N. A. Rector et al., “Assessing excessive reassurance seeking in the anxiety disorders,” *Journal of Anxiety Disorders*, 2011.

scontra con l'opacità di Ed. Atwood mostra così come il bisogno di rassicurazione non attenui l'ansia della protagonista, ma finisca per alimentarla, perché l'uomo resta costantemente sottratto a una conoscenza piena. Questo bisogno di certezza si intravede già quando Sally arriva a domandarsi se anche per lei possa ripetersi il destino delle precedenti mogli, chiedendosi se Ed possa un giorno svegliarsi e decidere che lei non è affatto "the true bride" ma "the false one" (Atwood 1998: 112).

L'inattendibilità della voce narrativa della protagonista è uno degli strumenti principali attraverso cui Atwood costruisce il racconto. L'intera vicenda passa attraverso lo sguardo di Sally, ma questo sguardo è tutt'altro che trasparente: interpreta, razionalizza, riduce, ironizza, si corregge. Come sottolinea Susan Strehle, "Sally's narration is a performance of control, but it masks a profound anxiety and blindness" (Strehle 1992: 118). Sally racconta come se dominasse la storia, ma in realtà la sua stessa narrazione rivela il contrario: la paura di essere tradita, sostituita, resa invisibile. Non è un caso che, di fronte alle pazienti che circondano Ed, la protagonista osservi che esse si comportano "as if she's invisible" e subito dopo confessi che "Sometimes [she] worries that she's a nothing" (Atwood 1998: 115). Il problema non è soltanto la gelosia, ma un vero e proprio rischio di cancellazione simbolica. Sally investe talmente tanto nella lettura del marito da finire per perdere consistenza propria.

Questa dinamica non riguarda solo il matrimonio, ma si riflette anche in altri ambiti della sua vita. Atwood suggerisce infatti che la situazione 'alla Barbablù' non sia confinata allo spazio privato, bensì costituisca una condizione femminile più ampia. Anche sul lavoro Sally occupa una posizione apparentemente rispettabile, ma segnata da un riconoscimento incompleto e marginale: svolge bene il proprio compito e riceve complimenti, ma in disparte e mai davanti a colleghi o dirigenti. Il suo valore è riconosciuto solo lateralmente, mai in modo pieno e pubblico, in un ambiente dominato da uomini che continuano a

detenere il potere simbolico. Allo stesso modo, nelle decisioni che riguardano i figli di Ed, Sally si sente esclusa “as if the house wasn’t a place she lived in” (Atwood 1998: 124). La fiaba di Barbablù, quindi, non si riscrive solo nella coppia, ma in una più generale esperienza di esclusione femminile da spazi e decisioni che pure la riguardano direttamente.

Anche la sessualità tra Sally ed Ed conferma questa asimmetria. Ed non è mai espansivo, mai davvero coinvolto, mai capace di restituire alla moglie una conferma piena. La loro vita erotica è rigidamente prevedibile: “Ed makes love in the same way, time after time, each movement following the others in an exact order. But it seems to satisfy him” (Atwood 1998: 122). Questa monotonia non ha nulla di rassicurante; al contrario, diventa il segno di una chiusura. Sally vorrebbe attivare una tensione erotica, provocarlo, suscitare in lui gelosia o desiderio — per esempio quando gli parla dei suoi viaggi di lavoro con “a dashing financier or two” — ma Ed non reagisce, le dice soltanto di divertirsi (Atwood 1998: 117). Anche quando la protagonista accenna al desiderio di avere un figlio, lui rimane semplicemente “neutral about it” (Atwood 1998: 124). Il marito esercita così un potere profondamente frustrante: non impone, non vieta, non esplosione; semplicemente non si espone, non si compromette, non risponde con l’intensità che Sally cerca. È una forma di potere che agisce per sottrazione.

La grande intuizione di Atwood sta nel mostrare che la minaccia maschile moderna può coincidere proprio con questa neutralità apparente. Ed non è il Barbablù tradizionale che proibisce apertamente l’accesso a una stanza; è un uomo che sembra non avere nulla da nascondere e che proprio per questo risulta ancora più inquietante. Sally lo paragona a un uovo: “Ed Egg, blank and pristine and lovely. Stupid too. Boiled, probably” (Atwood 1998: 133). L’immagine è ironica, ma anche rivelatrice, perché costruisce Ed come qualcosa di liscio, chiuso, innocente solo in superficie. Il compito di scrittura assegnato da Bertha sul racconto di Barbablù permette alla protagonista di proiettare inconsapevolmente nel

simbolo dell'uovo tutta la sua relazione matrimoniale: "How does it feel, to be the innocent and passive cause of so much misfortune?" (Atwood 1998: 133). Qui l'uovo non è semplicemente un oggetto fiabesco, ma la figura stessa del mistero maschile. Sally si chiede come possa esistere una storia dal punto di vista dell'uovo "if the egg is so closed and unaware?" (Atwood 1998: 133). La domanda, in realtà, riguarda Ed: come raccontare un uomo che sembra chiuso a ogni accesso e quasi inconsapevole di sé?

Il simbolo dell'uovo assume così una valenza nuova, più sottile e psicologica: non è soltanto il segreto da non infrangere, ma anche il segno della fragilità della relazione e della vulnerabilità femminile. L'uovo promette trasparenza, levigatezza, innocenza; ma proprio questa superficie perfetta si rivela impenetrabile. Come suggerisce Nikolina Vranić, nelle riscritture contemporanee il mistero maschile non coincide più necessariamente con una minaccia gotica, ma con una forma di banalità e chiusura che logora dall'interno l'immaginario femminile (Vranić 2023).

Vranić aiuta a leggere le riscritture contemporanee della fiaba non come semplici aggiornamenti ambientati nel presente, ma come trasformazioni del modo in cui il potere maschile viene percepito e narrato (Vranić 2023). Nel caso di Atwood, il mistero maschile non coincide più con la spettacolarità gotica del castello, del sangue o della stanza proibita, ma con una quotidianità opaca, con una maschilità che sembra banale, innocua, quasi mediocre, e che proprio per questo risulta più difficile da identificare e da nominare. In altre parole, Barbablù non è più il mostro evidente da cui fuggire, ma l'uomo comune che sfugge alla comprensione, che non si espone, che mantiene il controllo semplicemente restando chiuso e lasciando la donna in uno stato di costante incertezza. Da questa prospettiva, la riscrittura di Atwood mostra che la minaccia patriarcale nella modernità non passa necessariamente attraverso la violenza manifesta, ma può annidarsi nell'ordinarietà del matrimonio, nella neutralità emotiva, nella reticenza e nell'impossibilità per la protagonista

di accedere davvero al mondo interiore del marito. È proprio questo slittamento dal gotico al domestico che rende il mistero maschile più sottile e, per certi versi, più destabilizzante.

Il finale del racconto risponde a questa domanda trasformando radicalmente il simbolo. Dopo aver assistito alla scena tra Ed e Marylynn — una scena minima, quasi insignificante nella sua brevità, ma proprio per questo sconvolgente — Sally non riesce più a pensare ad altro. Il gesto che osserva, “the back of it pressed against Marylynn, her shimmering upper thigh, her ass to be exact” (Atwood 1998: 136), è minuscolo, quasi negabile; eppure incrina tutto. Da quel momento, l’uovo non è più “blank and pristine”, ma qualcosa di vivo, minaccioso, pulsante: “the egg is alive, and one day it will hatch. But what will come out of it?” (Atwood 1998: 138). Il vero orrore di “Bluebeard’s Egg” è tutto qui: Sally scopre che ciò che aveva creduto vuoto conteneva invece una vita segreta. Il mistero maschile non si rivela come spettacolo dell’orrore, ma come improvvisa evidenza di un’interiorità che le è sempre stata preclusa. Anche una metafora apparentemente secondaria come quella del Monopoli contribuisce a chiarire l’evoluzione del loro matrimonio: se un tempo Ed era più disposto al compromesso, in seguito “never offered deals, and never accepted them” e quando Sally capita sulle sue proprietà deve pagare senza che lui le conceda nulla. “He played a lone game” (Atwood 1998: 125). Il gioco diventa allora una miniatura della relazione: Ed detta le regole senza dichiararlo, vince senza clamore, e Sally si scopre progressivamente intrappolata in una struttura che non controlla più. È in questo momento che l’uomo comincia ad apparirle non più come un essere quasi vuoto e bonario, ma come una presenza che si addensa e incombe, una sorta di macchia d’inchiostro dai contorni sempre più scuri.

Il racconto non offre catarsi né soluzione. Sally non affronta Ed, non ottiene confessioni, non ristabilisce il controllo. Rimane invece in una consapevolezza sospesa, dolorosa e silenziosa, simile a quella della moglie di Barbablù dopo l’apertura della porta

proibita. Il matrimonio non è più il luogo sicuro che sembrava, ma uno spazio ambiguo, pieno di ombre e di esclusioni. Attraverso questa riscrittura, Atwood destruttura il mito dell'uomo salvatore senza sostituirlo con un antagonista apertamente mostruoso. Ed non salva, non protegge, non si offre come punto fermo, ma non ha nemmeno bisogno di agire con violenza per esercitare il proprio potere. Gli basta restare indecifrabile. È proprio questa opacità a fare di lui un Barbablù moderno e di Sally una moglie di Barbablù che ha creduto troppo a lungo di possedere le chiavi del castello. L'ultima immagine del racconto, con l'uovo che "is not small and cold and white and inert but larger than a real egg and golden pink, resting in a nest of brambles, glowing softly as though there's something red and hot inside it. It's almost pulsing [...]" (Atwood 1998: 138) lascia Sally non davanti a una verità chiarita, ma davanti all'attesa di qualcosa che deve ancora schiudersi: la conoscenza non coincide con la soluzione dell'enigma, ma con il riconoscimento irreversibile della sua esistenza.

1.4 A.S. Byatt, "A Stone Woman"

Pubblicato nel 2003 all'interno della raccolta *Little Black Book of Stories*, "A Stone Woman" racconta una metamorfosi sorprendente e potente: quella di Ines, una donna di mezza età che, a seguito di un intervento chirurgico e della morte della madre, inizia a trasformarsi lentamente in una creatura fatta di pietra e cristallo.

Attraverso questo straordinario processo, Byatt rilegge i temi della perdita, della rinascita e della riconnessione con la natura in chiave simbolica e femminista. Il racconto si concentra infatti sul progressivo raggiungimento della consapevolezza da parte di Ines, sul suo rapporto con il corpo che cambia e sulla costruzione di una soggettività nuova, non più definita dagli schemi umani e sociali tradizionali.

In questo quadro, la presenza maschile viene significativamente ridimensionata: la figura di Thornsteinn resta ai margini della storia e non assume mai il ruolo di protagonista attivo, di salvatore o di oggetto del desiderio. Durante il viaggio in Islanda, egli accompagna la protagonista in modo silenzioso e rispettoso, configurandosi piuttosto come una presenza di sostegno, quasi un aiutante fiabesco, che rende possibile il cammino di Ines senza però determinarlo o orientarlo. Anche in questo senso il racconto si inserisce in quella più ampia revisione delle dinamiche tradizionali di genere che caratterizza molta narrativa di riscrittura contemporanea: l'uomo non guida più il destino della donna, ma assiste alla sua trasformazione, ne riconosce l'autonomia e rimane sullo sfondo del suo processo di realizzazione.

1.4.1 Plot

La protagonista è Ines, una donna di mezza età che, nelle settimane che seguono la morte della madre, viene ricoverata d'urgenza perché in preda a dolori improvvisi e lancinanti in tutto il corpo. Dopo essersi svegliata nel suo letto d'ospedale, i medici le spiegano che ha dovuto subire un'operazione a causa della totale necrosi delle sue viscere e che ha richiesto la completa rimozione delle parti lesionate e la ricostruzione dell'ombelico.

Una volta dimessa, Ines torna all'appartamento che condivideva insieme alla madre, e trova il coraggio di osservare e analizzare la cicatrice: la ferita appare livida, gonfia e percorre tutta la lunghezza del suo ventre; dove prima c'era l'ombelico, ora c'è un vorice asimmetrico con una piccola sporgenza di pelle. Il suo pensiero va subito a questo, rimosso appunto con l'operazione, simbolo del legame fisico tra lei e la madre, da lei molto amata.

Le giornate di Ines trascorrono tranquille nell'appartamento, ma un senso crescente di vuoto e di perdita la porta a non provare più alcun interesse verso ciò che la circonda.

Finché un giorno accade qualcosa di inaspettato: mentre è immersa nella vasca da bagno, Ines si trova a giocare con una piccola pietra pomice che, sbadatamente, lascia cadere nella vasca. La pietra a contatto con il suo corpo tintinna e il suono stranisce Ines a tal punto da convincerla a indagare nuovamente la ferita. Ciò che nota Ines sono delle strane protuberanze calcaree rossastre che nascono dalla cicatrice. Col passare dei giorni, esse si espandono sul suo corpo: dapprima le circondando la vita, si protendono verso le spalle e le braccia e le ricoprono infine il petto con fiocchi dentellati di silice, quasi a formare un corsetto pietroso. Se all'inizio Ines è inorridita e spaventata da ciò che le sta accadendo, col tempo la sua curiosità cresce, sostituendosi all'orrore iniziale che provava verso se stessa.

Lavorando come ricercatrice per gli editori di un grande dizionario etimologico, Ines si dedica assiduamente a una catalogazione tassonomica di tutti i tipi di pietra che riconosce sul suo corpo. Questo la porta col tempo a considerare uniche e meravigliose quelle incrostazioni, ma a porsi anche importanti domande sul suo futuro. Infatti, si domanda se, diventando roccia, smetterà anche di parlare, di muoversi, di respirare e quindi di vivere. Giorno dopo giorno, la sua metamorfosi continua, ma l'inerzia alla quale la donna crede di essere condannata non giunge. Anzi, il desiderio di vivere si impossessa di lei e la spinge a volersi muovere, esplorare il mondo, uscire. Questo la porta a voler cercare un posto per sé, perché ormai consapevole di essere altro dagli esseri umani.

Ines inizia così la ricerca di un luogo nel quale trovare pace in attesa di completare la metamorfosi. Vaga per la città, senza arrivare a una meta. Un giorno però, ritrovatasi nel cimitero cittadino, viene attirata da quello che le sembra il suono di un martello che colpisce la roccia e, seguendolo, giunge alla baracca di uno scultore. Quando arriva, rimane incantata dalla sua: egli riesce a donare vita ai blocchi di pietra e a creare stupende decorazioni da sculture ormai rovinate. L'uomo, di nome Thornsteinn Hallmundursson, racconta a Ines che la sua arte proviene dalla sua terra, l'Islanda, un luogo lontano dove le

pietre vengono considerate elementi vivi, con una propria energia e una propria anima. È così che Ines si convince che è in Islanda che dovrà recarsi, e Thornsteinn accetta di accompagnarla.

In attesa della partenza in primavera, il rapporto tra i due personaggi cresce: lo scultore è affascinato dalla natura incredibile della donna di pietra, la quale pensa che solo lui possa capire veramente. La trasformazione di Ines, nel frattempo, procede: lo strato di roccia che la ricopre diventa sempre più spesso e calda lava inizia a sgorgare nelle sue vene; la donna comincia inoltre a perdere la capacità di vedere, di leggere e parlare, e si trova dunque a creare un nuovo modo per comunicare, fatto di fischi e suoni secchi prodotti dalle labbra. Persino il ricordo della madre ormai sembra svanire dalla sua mente.

Giunta la primavera, i due intraprendono il viaggio che li conduce in Islanda, che si rivela in tutto il suo splendore: immense montagne dalle rocce nere scavate da ghiacciai antichi, valli sconfinata ricche di vegetazione variopinta, foreste selvagge abitate dalle più svariate specie animali. Una terra viva, giovane, in continuo cambiamento, ricca di energia viva e pulsante che Ines sente sempre più sua. La metamorfosi della donna è quasi completa: sente il suo corpo irrigidirsi sempre di più, l'immagine di Thornsteinn e il suono della sua voce si fanno sempre più vaghi e sfocati, i ricordi della sua vita precedente sempre più lontani.

Giunti nel cuore di quella magnifica terra, i due personaggi si stabiliscono in una valle immensa e sconfinata dove trascorreranno il resto della primavera e dove Thornsteinn attenderà l'arrivo dell'autunno per partire nuovamente e tornare a casa. Ines col tempo dimentica la sua vita precedente ed entra sempre più in contatto con l'anima della terra selvaggia, fino a percepire l'essenza di creature invisibili all'occhio umano, come i troll, e fino a diventare parte integrante del paesaggio: diventa sempre più irrequieta e piccoli

giardini si stanno assestando nelle fessure del suo corpo insieme a piante rampicanti; insetti di vario genere iniziano a popolare il suo corpo.

Il racconto di “A Stone Woman” si conclude con l’immagine di Ines che, ormai trasformatasi completamente in una donna di pietra, circondata da piccole creature che ruotano e saltano intorno a lei, accenna a pochi passi di danza e, ridendo, esclama: “*Trunt, trunt, og tröllin í fjöllunum*”⁷ (Byatt 2004: 180, 183), un’antica espressione in una lingua sconosciuta agli umani che segna ufficialmente il suo passaggio nel mondo non-umano delle creature mitiche che popolano miti e leggende.

1.4.2 L’uomo spettatore della metamorfosi femminile

In “A Stone Woman”, A.S. Byatt compie un’operazione narrativa che supera il paradigma classico della fiaba e della metamorfosi punitiva per costruire invece un percorso di trasformazione consapevole e liberatorio, al centro del quale si colloca un soggetto femminile attivo, riflessivo e in relazione profonda con il paesaggio naturale. Il corpo di Ines, che si mineralizza gradualmente dopo un intervento chirurgico e la perdita della madre, non viene punito né rifiutato: è anzi osservato con attenzione, decifrato con rigore, fino a essere accettato come espressione di un’identità in divenire.

La metamorfosi non è dunque la sanzione di una colpa, né la materializzazione di una degradazione morale, ma la forma assunta da un processo di lutto, di ridefinizione del

⁷ Detto proveniente da un antico racconto islandese che Thornsteinn racconta a Ines: “There is a tale we tell of a group of poor men who went out gather lichens for the winter. And one of them climbed higher than the others and the crag above him suddenly put out long stony arms, and wound them round him, and lifted him, and carried him up the hillside. The story says the stone was an old troll woman. His companions were very frightened and ran home. The next year, they went there again, and he came to meet them, over the moss carpet, and he was gray like the lichens. They asked him, was he happy, and he didn’t answer. They asked him what he believed in, was he a Christian, and he answered dubiously that he believed in God and Jesus, he would not come with them and we get the impression that they did not try very hard to persuade him. The next year he was greyer and stood stock-still staring. When they asked him about his beliefs, he moved his mouth in his face, but no words came. And the next year, he came again, and they asked again what he believed in, and he replied, laughing fiercely, *Trunt, trunt, og tröllin í fjöllunum*”(Byatt 2003: 179-180)

sé e di uscita dalle coordinate ordinarie dell'esperienza umana. Come sottolinea Marzia Beltrami, il racconto si concentra sulle “continuities between the transformations involving the body and those affecting the mind”, mettendo così in scena un soggetto la cui coscienza si modifica insieme alla materia che la ospita (Beltrami 2020: 250). Il corpo di Ines, quindi, non è più il semplice supporto di un'identità già data, ma il luogo dinamico in cui identità e trasformazione coincidono. La perdita della madre investe Ines a tal punto da farla passare istantaneamente da figlia a figura invecchiata e svuotata: “Ines, who had been the younger woman, became the old woman in an instant” (Byatt 2003: 129).

La metamorfosi che investe la protagonista è al tempo stesso biologica e simbolica. Ines perde il suo corpo umano e acquisisce le caratteristiche di un elemento di pietra, ma non cessa di essere soggetto: anzi, diventa autrice del proprio corpo, traducendo in linguaggio ciò che le accade, classificando i minerali che la compongono, costruendo un sapere della sua nuova materia. Come ha osservato Marzia Beltrami, Byatt sostituisce “the masculine act of naming and controlling with a female character who classifies herself — while the man looks on in awe” (Beltrami 2020: 258). In questa inversione di prospettiva, la narrazione non serve più a esercitare potere sul corpo femminile, ma a liberarlo da ogni necessità di conferma esterna da parte dell'uomo. Il lavoro tassonomico di Ines è decisivo proprio perché converte l'angoscia in conoscenza: nominare le pietre, riconoscere le incrostazioni, passare dall'orrore alla curiosità significa sottrarre il corpo al dominio dello sguardo medico o normativo e ricollocarlo entro una pratica di auto-interpretazione. Non è casuale che una donna lessicografa reagisca alla metamorfosi cercando parole: Byatt suggerisce che il linguaggio, lungi dall'essere soltanto uno strumento di classificazione fredda, può diventare una forma di sopravvivenza cognitiva e simbolica. Il testo insiste proprio su questo slittamento dall'orrore alla curiosità: “There were, increasingly, days when curiosity jostled her horror” e, poco dopo, Ines comincia a leggere e a registrare i

“lovely words” delle pietre che la compongono, trasformando la metamorfosi in un lessico da esplorare (Byatt 2003: 139).

Questa immersione nell'elementale porta con sé anche una nuova visione del rapporto tra identità e paesaggio. Ines diventa letteralmente parte della terra, si lascia attraversare da piante, insetti, umidità, colonie di vita microscopica: non è più solo soggetto trasformato, ma ecosistema vivente, portatrice di un equilibrio che rifiuta la dicotomia natura/cultura. Come ha suggerito Susan Sellers, molte riscritture contemporanee della fiaba consentono ai soggetti femminili di evadere dalle definizioni patriarcali allineandosi con le forze elementari e i cicli mitici. “A Stone Woman” incarna esattamente questo gesto: il rifiuto del linguaggio normativo dell'umano e la scelta di una soggettività altra, geologica, non addomesticabile. In questo senso, gli elementi della pietra, del ghiaccio e della materia vulcanica non rinviano a una semplice immobilizzazione, ma a una diversa forma di vitalità. La stessa Ines arriva a correggere la propria idea iniziale del minerale come regno della fissità, comprendendo che esistono “reciprocities, both physical and figurative” fra il mondo umano e quello delle pietre, e che perfino il linguaggio geologico è attraversato da metafore organiche e corporee (Byatt 2003: 146-147). Come osserva uno studio sul racconto, Ines rappresenta “a hybrid body” (Boldizsárová 2016: 60), un corpo che unisce umano, organico e minerale e che destabilizza i confini tra ciò che è accettato come umano e ciò che ne eccede i limiti. Lungi dall'essere una pura figura di irrigidimento, la pietra di Byatt è energia trattenuta, memoria profonda, durata geologica e il ghiaccio, come accade anche in altri testi dell'autrice, non equivale soltanto a morte o sterilità, ma a una condizione liminare in cui si conserva una forza trasformativa.

Il racconto insiste inoltre sul fatto che il progressivo venir meno delle facoltà umane non coincide con una perdita assoluta. Quando Ines smette gradualmente di vedere, parlare e percepire secondo i codici consueti, non viene privata del rapporto con il mondo: ne

acquisisce uno diverso, più vicino alla materia, ai suoni, ai ritmi del paesaggio e alle presenze invisibili che abitano l'Islanda. È proprio questo passaggio che rende la metamorfosi di Ines diversa dalle tradizionali pietrificazioni mitiche: non una condanna all'inerzia, ma l'accesso a un'altra forma di sensibilità. Quando il suo corpo si irrigidisce, infatti, Ines non si spegne, ma affina altri sensi: "She noticed that her sense of smell had grown sharper" e "The water fell on the cement with a new, intricate music", segni di un nuovo modo di abitare il mondo attraverso la materia e i suoi ritmi (Byatt 2003: 144). Per questo il racconto può essere letto, come suggerisce ancora Beltrami, come una riflessione sull'*embodied cognition*⁸, cioè sulla continuità tra corpo, mente e ambiente, più che come la semplice allegoria di una perdita.

Il personaggio maschile, Thornsteinn, si inserisce in questo processo non come guida o salvatore, ma come presenza laterale. Il suo ruolo è quello di accompagnare senza invadere, di testimoniare senza reclamare. Lo sguardo maschile, nella scrittura di Byatt, viene così spogliato delle sue consuete prerogative di controllo e possesso, e diventa uno sguardo contemplativo, "a rare instance of male vision that does not seek to dominate or possess the female body, but to witness it" (Sako 2009: 89). Thornsteinn riconosce la bellezza e la forza della trasformazione di Ines, non cerca mai di plasmarla secondo un proprio desiderio. In questo modo, il potere maschile non viene negato o demonizzato, ma svuotato di funzione, restituito a una dimensione umile e laterale. La scena in cui Ines si spoglia davanti a lui è rivelatrice: dopo averla osservata intensamente, Thornsteinn non reagisce con disgusto né con desiderio possessivo, ma pronuncia un solo giudizio, decisivo: "Beautiful. Grown, not crafted" (Byatt 2003: 156). Questo aspetto diventa ancora più

⁸ Con *embodied cognition* si intende una prospettiva teorica secondo cui i processi cognitivi non dipendono esclusivamente dalla mente intesa come facoltà astratta, ma sono strettamente legati al corpo, alla percezione sensoriale e all'interazione concreta con l'ambiente. Nel caso di "A Stone Woman", tale concetto aiuta a leggere la metamorfosi di Ines non solo come trasformazione fisica, ma come mutamento complessivo della sua percezione del mondo e delle possibilità di relazione che il nuovo corpo le apre.

significativo se lo si legge in controtendenza rispetto alle riflessioni classiche sullo sguardo. John Berger sintetizza la dinamica patriarcale della visione affermando che “men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at” (Berger 1972). Anche Laura Mulvey, analizzando il regime scopico patriarcale, parla della donna come immagine e dell’uomo come portatore dello sguardo, cioè come soggetto attivo della visione (Mulvey 1975). Ines, almeno all’inizio, conosce bene questa logica: evita lo specchio, teme il proprio corpo mutato, interiorizza la distanza tra sé e la propria immagine. Ma proprio per questo il modo in cui Thornsteinn la guarda acquista un valore eccezionale: il suo non è lo sguardo che trasforma la donna in spettacolo o in oggetto erotico, bensì quello di un artista che contempla una forma irriducibile alla propria volontà.

Il fatto che Thornsteinn sia uno scultore rende tale dinamica ancora più sottile e interessante. In un immaginario tradizionale, l’artista che lavora la pietra potrebbe facilmente scivolare nella figura maschile che modella, corregge e idealizza il corpo femminile. Si potrebbe pensare al mito di Pigmalione e al potere del *male artist’s gaze* di dare forma alla donna secondo un desiderio maschile: nel mito classico, Pigmalione è lo scultore che, deluso dalle donne reali, scolpisce una figura femminile ideale e finisce per innamorarsene; la statua, Galatea, prende poi vita, ma soltanto come compimento del desiderio e dell’immaginazione maschili. Il mito mette così in scena una dinamica profondamente gerarchica: l’uomo crea, modella e anima; la donna, invece, nasce come oggetto della sua volontà, della sua fantasia e del suo ideale estetico. In questa prospettiva, lo sguardo dell’artista non è mai neutro, perché non si limita a osservare il corpo femminile, ma lo plasma simbolicamente, lo organizza e lo riconduce entro una forma desiderabile e controllabile.

Proprio per questo la presenza di Thornsteinn, scultore di professione, è particolarmente significativa: Byatt sembra evocare implicitamente questa tradizione, ma

per svuotarla dall'interno. Thornsteinn non si comporta come un Pigmalione moderno, non modella Ines, non la corregge, non la riporta entro una forma leggibile o rassicurante. Al contrario, riconosce in lei una trasformazione autonoma, che non dipende dal suo intervento e che resta irriducibile a qualsiasi progetto maschile di definizione o possesso. Il suo sguardo non crea la donna, ma contempla con meraviglia una metamorfosi già in atto; non produce l'opera, ma ne riconosce la vitalità. In questo modo, Byatt sostituisce al paradigma dell'artista che dà forma al femminile quello dell'artista che si arresta davanti a una forma vivente che non gli appartiene.

Nel contesto del racconto, il personaggio di Thornsteinn incarna in modo esemplare la trasformazione dell'archetipo maschile da eroe-salvatore a compagno di viaggio silenzioso. Se nella maggior parte delle fiabe tradizionali l'uomo si afferma come agente risolutivo — colui che spezza l'incantesimo, sconfigge il mostro, restituisce alla donna la sua umanità — in “A Stone Woman” la sua funzione è profondamente depotenziata. Thornsteinn non salva Ines, né interviene per modificarne il destino: la segue, la ascolta, la accoglie senza bisogno di comprendere del tutto ciò che accade. Il suo agire è un non-agire consapevole, un gesto narrativo che esprime una nuova etica maschile: quella dell'accompagnamento rispettoso. In termini fiabeschi, la sua figura può essere letta alla luce della morfologia di Propp: il *donor/helper*⁹ è colui che prepara il cammino dell'eroe, rendendo possibile l'acquisizione di un aiuto o di un agente che permetta di proseguire la prova (Propp 1968). Tuttavia, Byatt rielabora profondamente questa funzione: Thornsteinn non consegna a Ines un oggetto magico, non scioglie l'enigma della metamorfosi, non la restituisce a una norma perduta. Le offre piuttosto uno spazio di transito, un contesto, una compagnia non invasiva; il suo aiuto consiste nel non ostacolare il processo e nel non

⁹ Per Propp, tra le principali sfere d'azione della fiaba figurano il *donor*, cioè il personaggio che mette l'eroe alla prova e/o gli fornisce un mezzo utile per proseguire, e l'*helper*, che lo assiste concretamente nello svolgimento dell'impresa.

pretendere di dominarlo. Il suo gesto più importante, infatti, non è risolvere ma accompagnare: “Wait for the spring,” le dice, “and I will take you there”, offrendole non una cura né una restaurazione, ma il passaggio verso il luogo in cui la metamorfosi potrà compiersi (Byatt 2003: 157). In questo senso, egli conserva qualcosa dell’aiutante fiabesco, ma in una forma radicalmente anti-eroica e post-salvifica.

Byatt riscrive così il ruolo del maschile non per eliminarlo, ma per liberarlo dalla necessità di definire e possedere il femminile. Thornsteinn diventa il simbolo di un modello relazionale non gerarchico, in cui l’uomo si fa testimone e spettatore di una trasformazione che non gli appartiene. In questa visione, l’abbandono del ruolo centrale non è una perdita, ma un atto di lucidità e rispetto, che rompe con il tradizionale immaginario fiabesco del salvatore e riconsegna alla donna la pienezza del proprio divenire. La marginalità di Thornsteinn non segnala dunque debolezza narrativa, ma una precisa scelta ideologica: decentrando il personaggio maschile, Byatt sottrae al maschile il monopolio dell’azione, della mediazione e del senso. Persino quando Thorsteinn prova a nominare ciò che Ines sta diventando, lo fa in termini aperti e non appropriativi: “I do not think you are a troll. I think you are a metamorphosis” (Byatt 2003: 165). L’uomo resta presente, ma non come principio ordinatore; la centralità narrativa e simbolica appartiene interamente a Ines e alla sua metamorfosi.

In questo contesto, l’eroismo non appartiene all’uomo, ma alla donna che sceglie di seguire fino in fondo la propria alterità, senza paura. Thornsteinn non è necessario alla metamorfosi di Ines, ma ne è il testimone silenzioso, colui che comprende senza intervenire. D’altro canto, la protagonista non è più un oggetto narrativo da salvare, ma il fulcro di una narrazione che celebra il divenire, l’ibridazione, la continuità tra essere umano e ambiente naturale. In questo modo, Byatt apre a una nuova forma di fiaba, in cui la soggettività femminile non ha bisogno di essere approvata, spiegata o contenuta, ma

semplicemente esiste. Proprio per questo “A Stone Woman” risulta particolarmente significativa all’interno di un capitolo dedicato alla trasformazione della figura maschile: qui l’uomo non è antagonista, non è principe, non è salvatore, ma presenza secondaria che accompagna il processo di autorivelazione della protagonista senza sottrarle centralità. La vera forza del racconto sta allora nel mostrare che la donna può attraversare perdita, mutazione e rinascita senza che il maschile debba intervenire a legittimarla o a ricondurla entro un ordine rassicurante.

Capitolo 2

Sorellanze interrotte e ritrovate: l'evoluzione del rapporto tra le donne nella fiaba moderna

2.1 Sorelle, figlie, madri: legami femminili ed eredità silenziose

Un elemento che nella fiaba tradizionale – sia nella versione popolare sia in quella letteraria ottocentesca – è quasi assente o, se presente, introdotto come estremamente controverso e negativo, è il rapporto tra le donne protagoniste del racconto. In tutte le storie, da Cappuccetto Rosso a Cenerentola, esso è spesso relegato ai margini o rappresentato attraverso modelli binari e conflittuali: la madre buona contrapposta alla matrigna crudele che ne prende il posto a causa della morte prematura; la sorella virtuosa e gentile contro quella perfida e invidiosa; la protagonista giovane e bella perseguitata dalla strega vecchia e gelosa. La fata madrina, presente in alcune storie, potrebbe fungere da immagine femminile a sostegno della protagonista, un *deus ex machina*, anche se non condivide una vera e propria solidarietà con la protagonista, mentre quest'ultima in genere la riconosce non come vera compagna ma, piuttosto, come un mezzo per evolvere dalla sua situazione iniziale.

Le fiabe propongono spesso legami inesistenti o pericolosamente competitivi, una rappresentazione dualistica, radicata in una narrazione androcentrica¹⁰, che riflette la volontà patriarcale di semplificare e controllare i legami femminili, escludendo la possibilità di solidarietà, trasmissione del sapere e *agency* condivisa. In controluce, però,

¹⁰ Nel Saggio “Toward a Feminist narratology” (1986), l'autrice Susan S. Lanser osserva che molta narratologia “classica” è stata costruita su un canone maschile assunto come universale e, in questo senso, definisce “androcentrica” anche la morfologia di Propp: un modello del racconto folklorico che prende come norma un tipo di trama centrata sulle azioni intenzionali dell'eroe maschile e finisce per naturalizzare come “neutra” una struttura in realtà sessuata, in cui i personaggi femminili risultano spesso funzionali alla missione dell'eroe in quanto premio, ostacolo, o aiuto (Lanser 1986: 612)

proprio questa “assenza” funziona spesso come dispositivo narrativo: privare l’eroina di una genealogia materna o di alleate credibili significa isolarla, rendere più facile l’interiorizzazione della norma e fare dell’uomo – o del suo desiderio – l’unico orizzonte di senso e di salvezza.

Le autrici postmoderne hanno operato su questo fronte, riscrivendo la fiaba da una prospettiva femminista anche per rimettere al centro la complessità dei rapporti tra donne, restituendo loro profondità e ambivalenza, e trasformando così la fiaba in un luogo in cui esplorare reti affettive e forme di sorellanza, ma anche conflittualità, sebbene più autentiche. Come sottolineato da Marina Warner, “fairy tales put the heroine in competition with other women – her sisters, her stepmother, rivals – but they also describe, in flashes, alternative female alliances: with old women, godmothers, mothers returned from the dead” (Warner 1994: 218). Questa osservazione anticipa una delle principali direzioni assunte dalle scrittrici postmoderne: sostituire la rivalità con l’interdipendenza, o almeno metterla in discussione. La riscoperta della genealogia femminile diventa un atto sovversivo, poiché rompe con l’isolamento dell’eroina fiabesca tradizionale e ne ridefinisce il percorso evolutivo.

Nel contesto della riscrittura contemporanea, il rapporto tra donne assume spesso una valenza simbolica: esso riflette dinamiche di potere, interiorizzazioni del patriarcato, tentativi di emancipazione o ricerca di un’identità collettiva femminile. Margaret Atwood, Angela Carter e A.S. Byatt, seppur con approcci stilistici diversi, riscrivono i legami femminili liberandoli dalle gabbie simboliche della fiaba tradizionale e offrendo rappresentazioni più sfaccettate e autonome. Come evidenziato da Nikolina Vranić, “Contemporary feminist writers subvert the traditional roles of female characters by transforming archetypes of evil stepmothers, passive heroines and jealous sisters into women with complex psychologies, capable of growth, agency and solidarity” (Vranić

2017: 41). In alcuni casi, il legame tra donne si manifesta non in una relazione esplicitamente costruita nella narrazione, ma attraverso una solidarietà simbolica e condivisa: donne che tramandano memoria, che testimoniano lo stesso trauma, che vengono riscattate da altre donne.

Al centro di questi nuovi racconti o riscritture vi è allora l'identità femminile complessa e costruita anche in relazione con le altre donne, mettendo in discussione questa visione esogena dell'identità, come osserva Marina Warner: "fairy tales have traditionally represented female identity as something that is bestowed on women from the outside: by marriage, by transformation, by magic aid, usually administered by a fairy godmother or witch" (Warner 1994: 203).

Nei racconti analizzati in questo capitolo, le relazioni tra donne non sono più semplicemente funzionali alla narrazione dell'eroe, ma diventano esse stesse centro nevralgico della trama e luogo di riflessione sul potere, sulla trasmissione della conoscenza, sul corpo e sull'identità; queste relazioni assumono una nuova funzione narrativa e rivelano un vero e proprio potenziale emancipatorio. In "The Erl-King", la protagonista attraversa un paesaggio simbolico in cui l'assenza materna e la seduzione del "padre-foresta" producono cattura e silenziamento, ma dove sopravvive anche una collettività femminile implicita: le donne trasformate in uccelli, prigioniere in gabbia, che l'eroina può immaginare e infine liberare. In "Bluebeard's Egg", Margaret Atwood indaga i rapporti femminili mediati da una cultura patriarcale che trasforma la solidarietà in sospetto, e che porta la protagonista Sally a guardarsi persino dal suo gruppo di amiche e da una figura quasi distante che minaccia il suo rapporto con il marito, quella di Marylynn. In "Cold", A.S. Byatt affida alla genealogia femminile e alla memoria mitica della figura di Fror un ruolo decisivo nella formazione dell'identità di Fiammarosa.

Ogni racconto propone quindi un modello diverso di relazione tra donne: sorellanza, eredità, complicità, ma anche distanza e incomprensione. La fiaba, riscritta da queste autrici, non è più una narrazione individualista e isolata, ma un luogo dove le donne si rispecchiano, si trasmettono forza, si liberano dai ruoli imposti e, a volte, si salvano a vicenda.

2.2 Angela Carter, “The Earl King”

“The Erl-King” è stato pubblicato per la prima volta nel 1979 all’interno della raccolta *The Bloody Chamber*, opera fondamentale della riscrittura femminista della fiaba nel secondo Novecento. Il racconto prende ispirazione dal poema romantico tedesco *Der Erlkönig*¹¹ di Goethe, ma Carter ne sovverte radicalmente l’impianto simbolico e ideologico: al centro non vi è più il rapporto padre-figlio, bensì una relazione ambigua e pericolosa tra una giovane donna e una figura maschile mitica, incarnazione del desiderio predatorio e del controllo.

A differenza di altre riscritture più esplicitamente fiabesche della raccolta, “The Erl-King” si colloca in uno spazio liminale tra fiaba, mito e racconto gotico. La foresta in cui si svolge la vicenda non è un semplice sfondo naturale, ma un ambiente femminilizzato e minaccioso, che riflette tanto l’attrazione quanto il pericolo insiti nella relazione con il

¹¹ *Der Erlkönig* è un poema-ballata che l’autore Johann Wolfgang von Goethe scrisse nel 1782; venne musicato successivamente da diversi compositori, tra cui in modo celeberrimo Franz Schubert (1815). Il testo si ispira a un’antica leggenda nordica rielaborata da Johann Gottfried Herder nella sua raccolta di canti popolari (*Stimmen der Völker in Liedern* del 1778), e racconta la corsa disperata di un padre a cavallo, di notte, con in braccio il figlio febbricitante, mentre una figura spettrale — l’Erlkönig, il “Re degli Elfi” o “Re degli Ontani” — tenta di attirare a sé il bambino con parole seducenti. Il padre non riesce a vedere o sentire la creatura, che invece si manifesta solo al figlio. Giunti a destinazione, il padre si accorge che il figlio è morto tra le sue braccia. L’opera, carica di ambiguità, è stata interpretata come allegoria della morte, del desiderio, della febbre o della follia, e rappresenta una delle espressioni più intense del *fantastico gotico* tedesco settecentesco. Il nome “Erlkönig”, che potrebbe essere tradotto letteralmente come “re dell’ontano”, deriva da un errore di traduzione del danese “ellekonge” (re degli elfi). Angela Carter recupera questo titolo evocativo, ma lo sovverte profondamente nel suo racconto del 1979: l’Erl-King non è solo simbolo di morte, ma figura predatoria e sensuale che domina un microcosmo fiabesco in cui il femminile è catturato, ammutolito e infine liberato.

maschile. È proprio in questo spazio che Carter costruisce una collettività femminile implicita, centrale per la salvezza e, quindi, per la vita della protagonista.

2.2.1 Plot

“The Erl-King” viene narrato in prima persona dalla protagonista della storia, di cui non è dato sapere il nome. Saranno la sua voce immaginaria, i suoi pensieri e la descrizione delle sue sensazioni e di ciò che vede a guidare il lettore attraverso la vicenda.

La narrazione si apre con la descrizione dell’ambientazione in un freddo pomeriggio di ottobre. Si tratta di un luogo lontano, quasi perduto e soprattutto incantato: la luce filtra tra le nubi grigie e colpisce le foglie, creando un’atmosfera insieme magica e minacciosa. Ma un senso di oppressione emerge soprattutto nel modo in cui il bosco viene personificato: non è un semplice sfondo, ma uno spazio che può inghiottire chi vi entra e rendere difficile ogni tentativo di avanzare tra i rami taglienti.

Qui, Carter presenta la protagonista e descrive come si stia aggirando per il bosco. La donna si addentra sempre più nella foresta, che sembra chiudersi su di lei come una morsa, fino a guidarla in una piccola radura in cui si trova ogni genere di creatura, alata e non; lì la protagonista incontra l’Earl-King. Esso vive in una casa fatta di rami, pietre e muschio; passa il suo tempo intrecciando cesti di vimini con i quali poi raccoglie i frutti e le bacche del bosco, di cui poi si nutre cucinando zuppe di ortiche, insalate di tarassaco e finferli, o ancora stufati di coniglio e uova di quaglia.

L’Earl-King è una creatura apparentemente gentile, piena di un’energia avvolgente che sembra quasi attirare a sé gli altri esseri viventi; e la protagonista non gli è indifferente: i due condividono una relazione molto fisica ed estremamente sensuale, dalla quale la donna si sente travolta. Quando lo va a trovare, ella racconta di come l’essere possente la

possiede sessualmente. L'Earl-King, dal fisico prestante e forte e dalla presenza decisa, ha un forte ascendente sulla protagonista. Il suo contatto viene percepito dalla donna come profondamente ambiguo: da un lato la consola e la attrae, dall'altro la destabilizza e la consuma interiormente. La protagonista torna ripetutamente da lui, spinta da un desiderio che si intreccia a una sensazione di annientamento, come se quel legame la spogliasse progressivamente di sé e la avvolgesse in una dimensione fluida, seducente ma potenzialmente mortifera.

Sembra essere, insomma, una creatura perfettamente in armonia con la realtà che lo circonda, dal forte potere, estremamente rispettoso e in equilibrio con gli altri esseri viventi della foresta. È come se fosse lo spirito di quel luogo, tranne per un aspetto singolare: la sua dimora è piena di gabbie che tengono rinchiusi molti uccelli, il cui canto invade la foresta. Tale elemento disturbante torna costantemente nel racconto della protagonista, che alterna la narrazione di momenti sensuali e idilliaci a costanti riferimenti a una parte oscura della creatura maschile, definito come dolce macellaio. La donna ama la sua compagnia e il modo in cui la fa sentire, ma preferisce addentrarsi nella foresta durante il giorno anziché di notte, quando tutto è più scuro e cupo, cosa che renderebbe ancora più difficile trovare la strada verso casa. Quando l'uomo la spoglia e giace con lei, le viene in mente l'immagine di un coniglio a cui viene levata la pelliccia, di una preda catturata dalle mani dell'uomo-creatura. Paragona poi il modo in cui l'Earl-King ha una presa su di lei al modo in cui tiene rinchiusi gli uccelli così che possano cantare per lui.

L'inverno arriva, il volto della foresta cambia e gli animali si apprestano ad affrontare il letargo. È proprio in questa stagione, dove tutto muore, che la vita della protagonista insieme all'Earl-King subisce un cambiamento e la donna vive un processo di *awakening*. Un giorno, mentre è insieme all'uomo-creatura, senza inizialmente comprenderne il motivo, la protagonista si sente attratta inesorabilmente dallo sguardo

profondo di lui, dai suoi occhi verdi e luminosi che la fissano quasi a volerla ipnotizzare. Ed è proprio in questo momento che la protagonista comprende fino in fondo il potere di soggezione esercitato dall'Earl-King. Il suo sguardo non appare più soltanto seducente, ma apertamente annientante: la donna teme che, se continuasse ad abbandonarsi a lui, finirebbe per smarrire la propria identità, ridotta a una creatura sempre più piccola e inerme, fino a essere intrappolata nella foresta e nella relazione stessa.

La protagonista, dapprima così attratta inesorabilmente da quella figura affascinante, legata alla natura, lontana da qualsiasi tempo sociale, con la quale aveva sviluppato un rapporto in una dimensione sospesa e sensuale, comprende che l'Erl-King non è solo un amante, ma un carceriere. Gli uccelli che l'uomo-creatura tiene in gabbia sono le donne che l'hanno preceduta e non cantano teneramente per lui, ma piangono perché incapaci di ritrovare la via di casa e private della loro forma umana. La donna comprende di essere destinata alla stessa sorte e riconosce il meccanismo ciclico della violenza: ogni nuova donna prende il posto delle precedenti, senza che il sistema venga mai spezzato.

Così, l'eroina decide di vivere, con non poco timore e rimorso, poiché sente di amarlo profondamente, ma sceglie la sua libertà e, con la sua, anche quella delle altre donne. Nel momento culminante del racconto, la protagonista agisce: in uno dei loro teneri momenti in cui l'Earl-King riposa accanto a lei, cullato dalle sue carezze, la donna utilizza quegli stessi capelli che sta pettinando per strozzare l'uomo e ucciderlo. Infine, si compie l'atto finale di liberazione degli uccelli che, non appena vengono liberati dalle gabbie, si trasformano di nuovo in creature umane e scappano dalla foresta, lontane da quel luogo di prigionia, di cui però porteranno il segno: un livido rosso carminio, ovvero il segno del bacio violento con cui l'uomo scavava il collo delle sue donne per marcare il possesso prima di ipnotizzarle e trasformarle. Si tratta di un atto finale che non è solo un gesto di

autodifesa, ma una liberazione collettiva, che restituisce alle donne precedenti una forma di esistenza e rompe definitivamente il ciclo di dominio maschile.

2.2.2 Assenza materna e collettività femminile implicita

L'elemento che rende "The Erl-King" particolarmente adatto a un'analisi dei legami femminili è paradossalmente ciò che, a prima vista, sembra negarli: la radicale assenza della madre e, più in generale, di qualsiasi figura femminile "originaria" che possa fungere da modello, da protezione o da mediazione. In molte fiabe, la madre viene rimossa precocemente e sostituita da figure antagonistiche come matrigne, sorelle rivali e streghe, oppure da una presenza femminile intermittente e funzionale come quella della fata madrina. La critica ha spesso letto questa cancellazione come un dispositivo narrativo che fa sì che l'eroina venga isolata e più facilmente assorbita da una trama androcentrica. Di questo argomento discute l'autrice Susan S. Lanser nel saggio "Toward a Feminist narratology" (1986), nel quale l'autrice afferma che l'unico asse trasformativo stabile è quello con il maschile.

In questa prospettiva, la sparizione materna non è un vuoto neutro, ma un'operazione che taglia la protagonista fuori dalla trasmissione femminile di esperienza e sapere, lasciandole come unici mezzi relazionali la dipendenza, la seduzione o la salvezza amministrata dall'uomo. Come scrive Warner nel volume *From the Beast to the Blonde, on Fairy Tales and their Tellers* (1995), in termini culturali la fiaba classica ha spesso rappresentato la femminilità, ovvero quell'insieme di caratteristiche, comportamenti e modelli culturali che la società associa al genere femminile indipendentemente dal sesso biologico, come qualcosa che viene validato da elementi esterni quali, ad esempio, nozze,

metamorfosi, aiuti magici più che come un'identità costruita internamente e in relazione con altre donne.

Carter prende questa struttura e la rende visibile, quasi dolorosamente. La protagonista entra nel bosco senza genealogia: non esiste alcun "prima" femminile che la guidi, nessuna madre che le abbia dato i mezzi per riconoscere il pericolo e che, quindi, l'abbia aiutata a creare delle modalità per evitarlo, nessuna rete affettiva che faccia da argine all'incanto. Non a caso, il testo inserisce subito la figura di una giovane che si inoltra nel bosco "as trustingly as Red Riding Hood to her granny's house" (Carter 2006: 97), collocando la protagonista dentro una grammatica fiabesca di vulnerabilità femminile e di affidamento ingenuo. L'isolamento non è solo tematico: è scritto come condizione spaziale e cognitiva, perché la protagonista si trova "inside it... for there is no way through, the wood has reverted to its original privacy" (Carter 2006: 96). Il bosco stesso, invece di essere un luogo "attraversabile", diventa un dispositivo di disorientamento: "The woods enclose and then enclose again, like a system of Chinese boxes... It is easy to lose yourself in them" (Carter 2006: 97). Persino il rumore degli alberi viene associato a figure femminili smarrite: "The trees stir with a noise like taffeta skirts of women who have lost themselves in the woods and hunt round hopelessly for the way out" (Carter 2006: 96-97). In questo senso, la vulnerabilità della protagonista non nasce da una psicologia individuale astratta, ma da una struttura narrativa che la lascia sola davanti a un maschile che può presentarsi, contemporaneamente, come guida e come trappola.

Qui la lettura femminista diventa più tagliente: il maschile, in Carter, non appare soltanto come forza predatoria, ma come strumento di seduzione perché sembra colmare un'assenza originaria e, colmandola, la sfrutta. La domesticità del bosco ha il volto dell'Erl-King "housewife" (Carter 2006: 99). La sua competenza nel nutrire e nel conoscere i ritmi del bosco coincide con la sua capacità di amministrare la prigionia. Non a caso, la

rivelazione più importante non arriva come spiegazione morale, ma come immagine materiale: “He showed me how to thread the little cages in which he keeps his singing birds... He laughed with delight when he piles up one cage against the wall, a wall of trapped birds. How cruel!” (Carter 2006: 99). La protagonista capisce che forma avrà la sua fine: “I have seen the cage you are weaving for me, I have seen myself in it” (Carter 2006: 103). L’assenza della madre permette dunque all’Erl-King di occupare abusivamente uno spazio materno e domestico che in realtà non è altro che una minaccia alla vita e alla libertà della protagonista: non cura, ma controllo; non contenimento, ma possesso.

In questo senso, il racconto rappresenta una condizione di vulnerabilità che si presta anche a una lettura psicologica, attraverso cui è possibile comprendere il ruolo della madre in molte narrazioni di formazione. Come scrivono Waters e Cummings, un legame di attaccamento sicuro¹² si struttura intorno a una figura primaria usata come “secure base from which to explore” e come “haven of safety in retreat” (Waters & Cummings 2000: 2). Se questa “base sicura” manca, l’esplorazione non è più sostenuta da un criterio interno di protezione e ritorno: la protagonista resta esposta a forme di orientamento altre, a mappe emotive costruite dall’esterno, spesso dal potere. In altre parole: quando non c’è una madre che costituisce il punto di continuità e contenimento, è più facile scambiare la promessa di appartenenza per una forma di cattura e confondere l’intimità con la prigionia. Il testo lo suggerisce con chiarezza quando la narratrice ammette di tornare da lui “like any other

¹² Per teoria dell’attaccamento si intende il modello elaborato da Bowlby e Ainsworth secondo cui l’essere umano organizza fin dall’infanzia un sistema motivazionale orientato a mantenere vicinanza a poche figure privilegiate quando è presente minaccia, vulnerabilità o incertezza; tale relazione ha due funzioni complementari: *safe haven* (ritiro e regolazione del distress) e *secure base* (possibilità di esplorazione). Il *caregiver* è la figura che permette al soggetto di usare la relazione “as a secure base from which to explore and... as a haven of safety in retreat” (Waters et al. 2002: 234). Bowlby descrive la base sicura come la condizione per “make sorties into the outside world” con la fiducia di poter tornare per “comfort, reassurance, and/or assistance” (Bowlby 1988: 11; cit. in Feeney 2004: 632). Questa organizzazione relazionale non resta esterna: con lo sviluppo della rappresentazione, l’individuo costruisce modelli interni dell’esperienza di base sicura (“every individual constructed representations of his or her own secure base experience”) (Waters et al. 2002: 234), che guidano aspettative su disponibilità dell’altro, valore del sé e lettura del rischio/relazione. Waters e McIntosh ribadiscono che l’aspetto “secure-base” di una relazione include “the caregiver being a haven of safety, someone you can retreat to” e, simmetricamente, il sostegno all’esplorazione (Waters & McIntosh 2011: 474-475).

trusting thing that perches on the crook of his wrist” (Carter 2006: 100), cioè con l’affidamento inerme di una creatura che non possiede più strumenti autonomi di orientamento.

Per questo Carter rifiuta la scorciatoia della fiaba tradizionale: non offre alla protagonista un salvatore maschile alternativo che ristabilisca l’ordine, un principe o un pari in valore che sconfigga idealmente l’Earl-king e salvi la protagonista. Al contrario, conduce quest’ultima verso la scoperta che l’esito naturale della relazione totalizzante è la perdita di soggettività, simboleggiata dalla trasformazione in uccello dentro una gabbia, cioè una morte simbolica che è anche collettiva, perché è il destino di tutte le altre donne. La violenza non è mai separata dalla tenerezza, ma esplicitata nel paradosso più inquietante: “He is the tender butcher” (Carter 2006: 100). La protagonista riconosce infatti che “His embraces were his enticements and yet, oh yet! they were the branches of which the trap itself was woven” (Carter 2006: 103): l’intimità non precede la cattura, ma ne costituisce il materiale stesso. Quindi, la trappola non è soltanto spaziale, ma anche psichica. L’Earl-King esercita un potere di risucchio attraverso lo sguardo, che la narratrice descrive come un “buco nero” capace di consumare l’identità: “a black vortex of his eye... I will be drawn down into that black whirlpool and be consumed by him” (Carter 2006: 103). Poco prima, il racconto aveva già reso questa attrazione in termini di vertigine e caduta: “I am not afraid of him; only, afraid of vertigo, of the vertigo with which he seizes me. Afraid of falling down” (Carter 2006: 100). Ecco che allora, senza alcun tipo di figura femminile originaria, la protagonista rischia di leggere il richiamo del bosco come vocazione inevitabile, come un luogo dove potersi scoprire anche grazie all’uomo-creatura, che lei scambia come figura educatrice.

A questo punto, Carter compie la svolta decisiva: l’assenza materna non produce soltanto isolamento, ma apre lo spazio per un diverso tipo di legame femminile, non

fondato sulla presenza rassicurante della madre, bensì su una genealogia laterale, spezzata, fatta di tracce e di vittime precedenti. Le donne-uccello sono le “madri” simboliche della protagonista: la loro presenza e il loro canto la guidano verso la scoperta del suo infausto destino. Non offrono conforto, ma conoscenza; non protezione, ma riconoscimento. La protagonista arriva a capire che gli uccelli “don’t sing, they only cry because they can’t find their way out of the wood” (Carter 2006: 103): il loro canto non è armonia naturale, ma voce deformata della prigionia. La solidarietà femminile non nasce da un rapporto già dato e armonico, bensì da un trauma condiviso: dalla scoperta che ciò che sta accadendo alla protagonista è già accaduto ad altre donne e che la sua liberazione non può essere solo individuale. In questo senso, come nota Merja Makinen, la dinamica di “The Erl-King” mette in scena un vuoto che la protagonista ha contribuito a costruire, “a void of her own making” (Makinen 1992: 10) e l’atto finale la costringe a registrare anche l’ambivalenza del gesto liberatorio: l’Erl-King la chiama “mother” nel momento in cui essa lo distrugge (Carter 2006: 104). Carter, insomma, non “ripara” la fiaba: la fa vedere da dentro e rende leggibile quanto la cattura possa travestirsi da intimità.

In questo modo, Carter rovescia la funzione patriarcale dell’eroina isolata: la protagonista non costruisce la propria identità in esclusiva attraverso il maschile, ma recupera una forma di appartenenza femminile proprio nel momento in cui vede la pluralità delle donne ridotte al silenzio. Qui l’idea di re-vision di Adrienne Rich è calzante: tornare ai miti del passato per entrarci “from a new critical direction” e trasformare la sopravvivenza in atto di consapevolezza (Rich 1971: 18). La protagonista di *The Erl-King* compie esattamente questo movimento: passa dall’incanto individuale alla lettura corale del destino che la attende e da lì alla decisione di spezzare il ciclo.

La liberazione delle donne-uccello non è un gesto accessorio: è il punto in cui la genealogia femminile, rimossa all’inizio, ritorna come comunità ideale. Non è una

comunità di armonia, ma fondata su memoria e riscatto: un'alleanza che sostituisce la competizione femminile tipica della fiaba classica con un'interdipendenza che nasce dal riconoscimento e dalla responsabilità verso l'altra — quelle “alternative female alliances” che, come scrive Warner, appaiono talvolta nelle fiabe “in flashes” (Warner 1994: 218). Nel finale, Carter rende questa scelta brutalmente concreta, facendo dire alla sua eroina: “I shall take two huge handfuls of his rustling hair... I shall strangle him with them” (Carter 2006: 104). Subito dopo sposta il fuoco dalla singola protagonista alla moltitudine: “Then she will open all the cages and let the birds free” (Carter 2006: 104). È significativo che il testo precisi ciò che accade a quelle creature liberate: “they will change back into young girls, every one, each with the crimson imprint of his love-bite on their throats” (Carter 2006: 104). La liberazione non cancella il trauma, ma lo rende visibile sui corpi femminili come memoria condivisa della violenza. È la forma più netta di genealogia femminile “ricostruita”: non trovata *prima* come protezione, ma conquistata *dopo* come responsabilità.

Carter non lascia che questa liberazione sia edulcorata. Anzi, essa è uno degli elementi gotici di questa riscrittura: la chiude con un grido che suona come colpa e come rovesciamento del mito materno: ““Mother, mother, you have murdered me!”” (Carter 2006: 104). Ellen Linkin legge *The Erl-King* come una “bloody revision” del paradigma romantico e del “family romance”: la riscrittura culmina in un passaggio verso una voce materna e nella figura paradossale della protagonista che diventa “daughter-mother” attraverso la distruzione della controparte maschile totalizzante, facendo riemergere la madre non come garanzia pacificante ma come nodo conflittuale e traumatico (Linkin 1994: 309; 321-322). Proprio qui, la madre assente ritorna come figura problematica e fantasmaticamente convocata: non c'è all'inizio come base sicura, ma riemerge alla fine come parola-chiave del trauma. Così facendo, di fatto, Carter non ripristina la madre ma mostra quanto la sua assenza sia funzionale al dominio e, nello stesso tempo, immagina una

maternità simbolica e collettiva non più centrata sull'eroina singola, ma sul gesto che libera anche le altre.

2.3 Margaret Atwood, “Bluebeard’s Egg”

Publicato nel 1983 all'interno dell'omonima raccolta, “Bluebeard’s Egg” di Margaret Atwood riprende la fiaba tradizionale di “Barbablù”, rielaborandola attraverso una lente intimista e domestica che trasforma il castello gotico in una casa borghese e il temibile mostro in un marito impacciato e apparentemente innocuo. Come accade anche in altri racconti della raccolta, la protagonista Sally osserva e rielabora il proprio ruolo all'interno della coppia e della società patriarcale, riformulando la propria identità attraverso un linguaggio ironico e autoanalitico. In questo racconto, il tema dell'evoluzione del rapporto tra le donne emerge attraverso il modo in cui la protagonista percepisce e reinterpreta le figure femminili che la circondano: le pazienti che tentano di sedurre Ed, l'eccentrica insegnante del corso di scrittura creativa che Sally frequenta e le colleghe. Emerge, in particolare, Marylynn, una delle amiche più recenti di Sally, da lei molto invidiata per la sua *allure* magnetica e sicura che, secondo la protagonista, minaccia il suo equilibrio matrimoniale.

2.3.1 “L'altra donna” e il riflesso di sé: l'internalizzazione del patriarcato e la negazione della solidarietà

Sally è la voce e il filtro di “Bluebeard’s Egg”: una donna intelligente, competente, abituata a tenere insieme casa, relazioni sociali e lavoro. Organizza momenti conviviali, cucina e accoglie gli ospiti con precisione, aggiustando i dettagli prima che qualcuno se ne accorga.

Frequenta corsi di cucina e scrittura creativa “to keep her brain from atrophying” (Atwood: 1998: 118). Sul lavoro si impegna senza fatica apparente, come se potesse fare tutto a occhi chiusi. Tra i suoi compiti rientra anche quello di prendersi cura del marito Ed, uomo di poche parole, abitudini e azioni ripetitive, che quasi va protetto, perché tanto ingenuo, a detta della protagonista. Non a caso, la donna arriva a definirlo con un misto di tenerezza e superiorità “Edward Bear, of little brain” e ad ammettere che, “at times like this she feels very protective of him” (Atwood 1998: 110). La voce e i pensieri di Sally guidano il lettore attraverso le giornate della coppia medio-borghese, una scelta che non è casuale. Infatti, Margaret Atwood dà la possibilità – o meglio l’illusione – alla sua protagonista di ordinare il mondo con un’autorità narrativa che è insieme competenza e controllo.

Lanser definisce tale autorità come mai neutra, ma dipendente da codici culturali e retorici che storicamente hanno regolato chi può parlare in pubblico, con quale credibilità e legittimità. Lanser osserva che “gendered conventions of public voice and of narrative self-reference serve important roles in regulating women’s access to discursive authority” (Lanser 1992: 15). Sally non è soltanto la narratrice, ma la mediatrice di tutti i giudizi e di tutte le interpretazioni, è la voce attraverso cui il coro femminile – vale a dire l’insieme delle presenze femminili che costellano il racconto e che Sally osserva e valuta – entra nel testo e viene continuamente riorganizzato in gerarchie. La sua mente attiva non è solo un tratto psicologico, ma una strategia di controllo discorsivo, un modo per mantenere autorità su un mondo in cui la femminilità è costantemente esposta a valutazione e confronto.

Sally sembra essere dunque una donna tutta d’un pezzo, una persona solida e funzionale, sotto ogni aspetto della sua vita, tranne uno: il rapporto con le donne che la circondano. È vero che Sally è la voce narrante, ma non è quasi mai da sola. Atwood la colloca infatti in uno scenario narrativo ricco di donne di ogni tipo, una specie di coro greco che accompagna in sottofondo la vita della protagonista. Attorno a lei si addensano registri

femminili diversissimi: le compagne dei corsi extra che frequenta, le colleghe, l'insegnante Bertha, la sua amica Marylynn, le ex mogli di Ed, perfino la donna delle pulizie. Ciascuna di queste presenze funziona come uno specchio che rimanda a Sally un'immagine diversa di femminilità che satura la mente della protagonista. Lanser chiarisce che la *personal voice*, cioè quando l'“io” narrante racconta la propria storia, porta con sé un'autorità peculiare: non pretende onniscienza, ma rivendica “the validity of one person's right to interpret her experience” (Lanser 1992: 19). È esattamente ciò che accade con Sally: la sua autorità nasce dal fatto che il racconto è costruito come un dispositivo percettivo, perché il lettore vede le altre donne attraverso di lei, ma quella stessa autorità diventa fragile nella misura in cui dipende dalle interpretazioni soggettive della protagonista. È significativo che Sally stessa riconosca quanto il proprio sguardo sia interamente occupato da Ed e dal mondo che gli costruisce attorno: “In her inner world is Ed, like a doll within a Russian wooden doll, and in Ed is Ed's inner world, which she can't get at” (Atwood 1998: 126-127). La polifonia¹³ femminile di “Bluebeard's Egg” è quindi filtrata: molte voci esistono, ma la loro legittimità viene concessa o negata dalla narratrice, secondo codici interiorizzati che trasformano facilmente la pluralità in competizione.

L'elemento lampante che contraddistingue gli scambi di Sally con queste donne, così come i pensieri che nutre su di loro, è l'assenza di positività: non ci sono scambi sinceri o parole d'affetto, nessun complimento genuino, né solidarietà. Anzi, forse tutto il contrario, perché le sue relazioni e pensieri sono intrisi di gelosia, sbeffeggiamento e additamento. Qui Atwood riprende uno degli elementi più discussi dalla critica femminista, ovvero la tendenza della fiaba tradizionale di addestrare le ragazze a una rivalità di genere, espressa in competizione per valore, bellezza e desiderabilità. La dicotomia fiabesca che

¹³ Una “polifonia” che però è interamente mediata dalla coscienza narrante: un coro plurale che esiste come pluralità di voci, ma sempre attraverso un'unica percezione – dinamica che può essere descritta, sul piano teorico, come polifonia e dialogismo teorizzati da Bakhtin e, sul piano narratologico, come focalizzazione interna, di cui discute Genette.

vede la bella protagonista gentile scontrarsi con la strega brutta e invidiosa non sussiste più perché, di fatto, non c'è una vera e propria strega, ma tale lato negativo riemerge come giudizio delle donne verso altre donne. Atwood fornisce numerosi esempi nel racconto.

Fin dalle primissime pagine, Sally richiama uno dei più vecchi cliché della storia, quello delle “dumb blondes”¹⁴ che con la loro “helplessness and confusion” (Atwood 1998: 110) non possono che essere sessualmente più attraenti per gli uomini. Definisce “sink-hole” e “quagmire” (Atwood 1998: 111) le ex mogli di Ed, dalle quali essa avrebbe salvato lui e i suoi figli, di cui solo lei si sarebbe veramente presa cura. Definisce “middle-aged” (Atwood 1998: 112) qualsiasi donna almeno cinque anni più grande di lei, classificando semplicemente in base alla condizione di invecchiamento e perdita, ma non applica lo stesso criterio agli uomini. Infine, parla a Ed di come sia convinta che le pazienti del marito assomigliano più a “sirens” (Atwood 1998: 115) che cercano di ammaliare e di mettere le grinfie sul loro affascinante cardiologo fingendo qualsivoglia preoccupazione o dolore al petto. Queste parole e aggettivi sono molto lontani da un'idea di solidarietà femminile, ma in realtà vengono utilizzati strategicamente dall'autrice per denunciare la rivalità sottesa e normalizzata tra donne.

Questa denuncia emerge con chiarezza nello spaccato che l'autrice inserisce all'inizio del racconto per parlare del lavoro di Sally. La scrittrice lo utilizza come promemoria della condizione in cui si trovano troppe donne ancora al giorno d'oggi: Sally è una donna in gamba, uno dei membri attivi principali di una *trust company*, ma viene messa sistematicamente in disparte, perché “It's still the boys, though the few women in anything resembling key positions are wheeled out regularly, bloused and suited and smiling brightly, with what they hope will come across as confidence rather than aggression”

¹⁴ Nel suo lavoro *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers* (1995), Marina Warner analizza il valore della caratteristica dei capelli biondi: “Blondness is less a descriptive term about hair pigmentation than a blazon in code, a piece of a value system”(Warner 1995: 364)

(Atwood 1998: 116). Tra le sue mansioni principali rientra quella di sopperire al mancato lavoro del suo superiore che “goes out for long alcoholic lunches and plays a lot of golf” (Atwood 1998: 116), ma non può essere licenziato per ovvi legami famigliari con il board. È anche questo uno dei lavori per cui Sally riceve complimenti, ma “aside when no one is looking” (Atwood 1998: 116). È un ruolo che somiglia a quello di segretaria, che, come tanti altri, è tipicamente collegato alla figura femminile e viene classificato da Sally come non valido o degno di lode, non quanto il suo, almeno “she doesn’t bring him coffee” (Atwood 1998: 117).

Nel racconto convivono tante voci, tanti archetipi di femminilità diversi, eppure gli scenari sono simili. Questa è la ragione dietro l’iper-attività della mente di Sally: lavora come un radar, proietta, rimugina, indovina, non tanto perché tutte le donne sono una minaccia reale, ma perché ha interiorizzato un mondo in cui il femminile è continuamente valutato. Atwood disvela così un sistema di pensiero introiettato dalla protagonista, la quale fatica a fidarsi delle altre donne non per una loro reale colpa o ambiguità, ma perché ha imparato che, nel racconto patriarcale della coppia, l’altra donna è sempre una minaccia e mai una possibilità di alleanza.

In termini psico-sociali, l’atteggiamento di Sally verso le altre donne è leggibile come interiorizzazione di norme svalutanti sul femminile: la Sage Encyclopedia of Psychology and Gender descrive l’*internalized sexism* (Capodilupo 2017) come un processo in cui una donna può assorbire dall’ambiente culturale criteri patriarcali di valore (rispettabilità, desiderabilità, “correttezza” del corpo e dello stile) e riutilizzarli per valutare se stessa e le altre donne, trasformando il femminile in un terreno di confronto e sorveglianza più che di solidarietà. In “Bluebeard’s Egg” questa interiorizzazione prende la forma di una pratica quotidiana di giudizio: Sally non attacca idee o comportamenti oggettivi, ma ricorre a un lessico che riduce le donne a categorie quali età, look, ruoli

sociali, facendo funzionare la socialità femminile come un dispositivo competitivo. Rose Lovell-Smith definisce questa dinamica “internalized misogyny”: non si tratta di una semplice “cattiveria” individuale, ma l’effetto di un’educazione che porta Sally a percepire l’altra donna come minaccia strutturale e a tradurre gesti neutri (gentilezza, apertura, confidenza) in indizi di manipolazione o potenziale tradimento (Lovell-Smith 1999: 8–9). Se *internalized sexism* nomina il quadro culturale, cioè la gerarchia del femminile interiorizzata, *internalized misogyny* ne nomina l’esito affettivo e relazionale: la difficoltà a riconoscere nell’altra donna una possibile aiutante, perché la mente tende a produrre automaticamente rivalità, sospetto e controllo.

In questo senso, come suggerisce Christina Bacchilega in *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (1997), Atwood compie una mossa tipica della riscrittura femminista: sposta la violenza dal gotico inteso come spettacolo esterno al quotidiano, dove la coercizione non ha bisogno di catene, ma bastano il dubbio, il confronto, lo sguardo delle altre donne. Il paradigma fiabesco “giovane/bella/buona” vs “vecchia/brutta/cattiva” riemerge qui come meccanismo culturale e non come personaggio. Non serve la strega: basta l’idea che tra donne si debba competere per valore estetico e performance, come se la femminilità fosse un concorso permanente. È precisamente ciò che la critica femminista ha osservato nelle fiabe più popolari: la socializzazione della ragazza passa spesso attraverso un addestramento alla rivalità, dove l’altra donna diventa lo specchio deformante che giudica e minaccia.¹⁵

¹⁵ Marcia R. Lieberman, nel suo saggio ormai classico “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale”, legge le fiabe più canoniche (soprattutto quelle rese “di massa” dalle versioni popolari/Disney) come dispositivi di socializzazione: insegnano alle ragazze che il valore femminile è legato a bellezza, desiderabilità, docilità e attesa, mentre il compimento narrativo coincide con riconoscimento maschile e matrimonio. In questo quadro, la presenza di altre figure femminili non costruisce comunità, ma attiva spesso una logica competitiva: l’altra donna (sorellastre, rivali, matrigne, antagoniste “più vecchie” o “inadeguate”) diventa il termine di confronto attraverso cui l’eroina è valutata e “premiata”, e la relazione fra donne viene rappresentata come minaccia, giudizio o ostacolo, più che come alleanza. (Lieberman 1972: 383–395)

Di fatto, la rivalità è radicata ma superficiale. Proprio perché non nasce da esperienze in prima persona, come torti subiti, discussioni o litigi, Sally non attacca le idee ma le donne attraverso l'alfabeto più disponibile della svalutazione femminile, cioè quello che riguarda l'aspetto, l'età, il gusto e la posizione sociale. Il momento esemplare è la scena dell'"inner world", durante cui Bertha, l'insegnante del corso di scrittura creativa, invita gli studenti all'introspezione per "explore [their] inner world" (Atwood 1998: 126). Sally, subito dopo, riduce l'autorevolezza della donna a un dettaglio cosmetico dicendo "For instance, she should really get something done about her hair" (Atwood 1998: 126). La battuta sembra insignificante, ma il meccanismo sul quale è costruita è grave. Così facendo, Sally si posiziona al di sopra di un'altra donna ripetendo, senza bisogno di dirlo apertamente, la dicotomia fiabesca che separa il femminile "giusto" da quello "sbagliato": la donna credibile, giovane, attenta e desiderabile dalla donna la donna ridicola, più anziana, estrosa, scartabile. Persino il nome e ciò che indossa sono terreno fertile per questo svilimento: "No wonder she never gets anywhere, with a name like Bertha" (Atwood 1998: 128).

In questo contesto Atwood inserisce un'altra figura cardine che diviene centrale solo alla fine del racconto, quando gli equilibri si ribaltano e le sicurezze di Sally vacillano: Marylynn. La donna entra come una figura "sbagliata" rispetto al cliché: tra le amiche più recenti della protagonista, Marylynn non è una giovane femme fatale, ma una donna con una presenza sociale forte. Il suo gusto impeccabile l'ha fatta diventare un'importante *interior designer* con il proprio studio e la propria azienda. Ha un portamento estroso ma elegante e un carisma che Sally percepisce come potere. La protagonista non crede di dover mai fare attenzione al suo aspetto, ma, quando c'è Marylynn, "Sally takes especial care with her clothes and make-up" (Atwood 1998: 114). È una figura così magnetica che persino i capelli bianchi le donano e fanno dubitare Sally della sua tinta castana, che a

confronto sembra così banale. Apparentemente Sally sembra temere la bellezza e il portamento dell'amica, ma la sua descrizione insiste su due punti: "her intelligence [with] is the kind Sally respects" e ammette che è "the confidence she envies" (Atwood 1998: 113). È come se tra le due esistesse una gerarchia invisibile non del tutto basata sull'eros, ma piuttosto su chi sa vivere con leggerezza e chi, come Sally, sente il peso di dover reggere il confronto e le aspettative. Marylynn non viene presentata inizialmente come una minaccia oggettiva; la minaccia è l'interpretazione che la mente di Sally produce nel corso dei loro scambi, fin da quando la protagonista riconosce che Marylynn "is even better than Sally at concocting formulations for Ed's particular brand of stupidity" (Atwood 1998: 114). La protagonista percepisce questa libertà come un'invasione di uno spazio che vorrebbe esclusivamente suo, come suo è il marito che sta canzonando.

L'apice di questa opposizione viene raggiunto in una scena finale durante una cena tra amici a casa della coppia. Mentre gli ospiti si godono la serata, l'unica cosa che Sally riesce a notare è la vicinanza dell'amica al marito, "sitting beside Marylynn, and paying far too much attention to her for Sally's comfort" (Atwood 1998: 135). Quasi a voler testare i suoi sospetti e la sua pazienza, Sally suggerisce a Marylynn di prendere in disparte il marito per mostrargli l'antica scrivania in legno dell'Ottocento che l'amica è riuscita a trovare per la protagonista come pezzo pregiato d'arredamento. Quando i due tardano a tornare, Sally li raggiunge e trova l'amica e il marito in atteggiamenti sospetti: "Marylynn is bending forward, one hand on the veneer. Ed is standing too close to her, and as Sally comes up behind them she sees his left arm, held close to his side, the back of it pressed against Marylynn, her shimmering upper thigh, her ass to be exact. Marylynn does not move away." (Atwood 1998: 136).

La paura non nasce perché Marylynn fa effettivamente qualcosa, ma perché la cultura ha insegnato a Sally che un'altra donna, vicino a un uomo, è sempre una variabile

competitiva. Il dubbio non riguarda tanto le azioni di Ed, quanto le presunte intenzioni nascoste di Marylynn. Per questo l'amica è centrale: è la donna a essere la minaccia, non l'uomo. Non perché Marylynn sia davvero il mostro, ma perché il patriarcato educa le donne a temere l'altra donna prima ancora di nominare la responsabilità maschile. Marylynn, infatti, non viene mai descritta come realmente seduttrice o manipolatrice, ma è il sistema di valori interiorizzato da Sally a leggerla così: "Sally must translate Marylynn's kindness as manipulation, her openness as potential betrayal" (Lovell-Smith 1990: 8). Così, la coppia resta il centro sicuro, mentre l'altra donna diventa lo schermo su cui proiettare il dubbio. Marylynn è, quindi, per Sally un doppio speculare: non una rivale nel senso classico, ma una figura che la costringe a rivedere le proprie sicurezze.

Le donne sono molte, parlano sul lavoro, cenano insieme, si frequentano, ma la loro socialità non produce automaticamente alleanza. Anzi, la conversazione femminile diventa spesso un luogo di lettura sospettosa, una stanza mentale in cui ogni gesto dell'altra donna rischia di venire interpretato come minaccia. Le donne diventano co-protagoniste del meccanismo non perché "cattive", ma in quanto intrappolate nella stessa grammatica culturale che le spinge a leggere la relazione come competizione e la gelosia come prova di realtà. La critica Carol Merli nota che nel racconto di Atwood "the story itself is a secret chamber" (Merli 2007). In questo quadro, la "camera proibita" non è un luogo fisico, ma una zona psichica e culturale, ovvero la mente delle donne, il loro immaginario affettivo. La vera stanza proibita è la possibilità della solidarietà femminile, un atto continuamente sabotato¹⁶.

¹⁶ Lovell-Smith, Rose discute nel suo saggio "Feminism and Bluebeard" (Australian Feminist Studies, Vol. 12, No. 26, 1990, pp. 7-15) come le scrittrici moderne come Angela Carter e Margaret Atwood abbiano ripreso gli elementi canonici della fiaba di Barbalù e li abbiano analizzati da punti di vista nuovi, innanzitutto domandandosi se la storia di Barbalù sia incentrata sulla figura maschile o femminile. Tra i numerosi elementi sui quali le autrici hanno lavorato, come ad esempio il significato degli elementi dell'uovo e del sangue, viene preso in considerazione anche l'elemento della presenza femminile, gotica in Carter, moderna in Atwood, la quale porta nella sua versione un gruppo eterogeneo di donne che, anziché salvarsi le une con le altre, fa prevalere rivalità e gelosia, rimanendo intrappolate ognuna nella sua stanza proibita.

2.4 A.S. Byatt, “Cold”

Pubblicato nel 1998 all'interno della raccolta *Elementals: Stories of Fire and Ice*, “Cold” è uno dei racconti più emblematici di A.S. Byatt in cui l'elemento fiabesco si intreccia alla riflessione sulla condizione femminile, l'identità, la corporeità e l'autodeterminazione. Il racconto ruota attorno alla figura di Fiammarosa, principessa dotata di una profonda affinità con il ghiaccio. Il suo percorso di vita la conduce a una trasformazione radicale: da figura mite e docile del canone favolistico, Fiammarosa evolve in donna libera e determinata. Questa metamorfosi comporta una revisione profonda dei suoi valori, delle sue radici, della sua famiglia e, più in profondità, dei ruoli tradizionali imposti dalla società patriarcale. Tramite la scoperta della storia di una figura degli antichi racconti del Nord, la *icewoman* Fror, Fiammarosa recupera la memoria di una femminilità forte e indipendente che la guiderà nella sua trasformazione.

In “Cold”, Byatt recupera la struttura classica della fiaba per stravolgerla e trasformarla in una narrazione che mette in luce le potenzialità espressive del desiderio femminile e dell'indipendenza creativa, aprendo al lettore uno spazio di riflessione sulla costruzione culturale della soggettività femminile.

2.4.1 Plot

Fin dalle prime parole del racconto, Byatt immerge il lettore in uno spazio senza nome o tempo e presenta la principessa Fiammarosa come la protagonista della storia. La piccola viene presentata come figlia a lungo desiderata dal re e dalla regina, soprattutto perché è la tredicesima di dodici fratelli maschi. Viene descritta come una creatura vivace e perfetta, il ritratto della delicatezza e della bellezza. Alla nascita, Fiammarosa viene descritta come

una bambina esile ma perfettamente proporzionata, con folti capelli neri e una pelle così sottile e trasparente da lasciar trasparire il rosso vivo del sangue sotto le guance. Fin dai primi istanti appare straordinariamente bella; per questo la madre, stremata dal parto, le attribuisce il nome di Fiammarosa, che le sembra racchiudere perfettamente il suo aspetto acceso, delicato e luminoso.

Tale delicatezza contraddistingue Fiammarosa per tutti i suoi primi mesi e anni di vita. Con il passare del tempo, l'aspetto di Fiammarosa cambia progressivamente e si avvicina sempre più a uno stato di fragilità: i capelli diventano di un biondo chiarissimo, quasi argenteo alla luce, mentre il colorito acceso della nascita lascia spazio a una carnagione sempre più pallida e lattiginosa, simile ai petali di una rosa bianca. Il suo corpo si sviluppa in modo minuto e finissimo: le ossa appaiono sottili, i lineamenti già affilati e delicati, le dita lunghe e appuntite. Anche gli occhi conservano quella tonalità profonda e indefinibile dei neonati, e la bambina viene così paragonata dalla nutrice a una preziosa porcellana finissima. I dottori interpretano tale fragilità come purezza e delicatezza. Di conseguenza, tutta la corte si prodiga per preservare e proteggere Fiammarosa da tutto ciò che esiste all'infuori delle mura del castello.

Tuttavia, nonostante le attenzioni e l'affetto che riceve, Fiammarosa perde progressivamente la vitalità di cui godeva quando era ancora in fasce: il colore vivace delle sue guance sbiadisce in un incarnato cereo e lattiginoso, i suoi capelli divengono di un biondo pallido e più sottili, mentre le sue ossa crescono fragili e i suoi lineamenti si fanno più fini e pronunciati. Inizia, inoltre, ad assumere un atteggiamento cauto e contenuto, perdendo quella curiosità e quella spensieratezza tipiche dell'infanzia. Al cambiamento fisico, corrisponde anche un cambiamento interiore: insieme a quel corpo sempre più pallido e diafano, in Fiammarosa si fa strada un languore profondo. La principessa cresce docile e ben educata, compie tutto ciò che ci si aspetta da lei nei tempi giusti, ma appare

quasi sempre assonnata, inclinata alla stanchezza e priva di autentica vitalità. Non è affatto sciocca, ma sembra vivere in una condizione di torpore continuo, come se in lei mancasse slancio, curiosità e desiderio di partecipare davvero al mondo che la circonda. Ormai alla soglia dell'età adulta, Fiammarosa sembra aver vissuto gran parte della sua vita in disparte dal resto del mondo in uno stato letargico.

L'estate e l'autunno lasciano posto all'inverno, che con il suo vento gelido lambisce ogni terra del regno e ricopre con neve candida ogni suo centimetro. A corte c'è fermento per rendere il castello il più sicuro e caldo per la fragile principessa: addobbano il suo letto con tende di velluto e c'è sempre qualcuno che tiene vivo il fuoco. Ma, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, è proprio l'inverno ad accendere qualcosa in lei. Una notte, la protagonista sogna di solcare acque scure e campi infiniti e, attirata dal suono del vento gelido oltre la finestra delle sue stanze, si avvicina e appoggia il suo viso sulla superficie ghiacciata del vetro. Un brivido intenso le attraversa il corpo, dandole la sensazione di riportarla per un istante alla vita.

Inspiegabilmente attratta dal gelo e dalla neve dai quali viene ostinatamente tenuta lontano dai suoi cari, Fiammarosa esce ripetutamente di nascosto la notte per recarsi al di fuori del castello e sentire di nuovo quel brivido così piacevole e rigenerante. Spogliatasi nuda, Fiammarosa si lascia cadere sulla neve e poi danza tra i fiocchi, vivendo il gelo non come sofferenza ma come una vera e propria rinascita sensoriale. Il freddo, infatti, non la intorpidisce, bensì le procura una sensazione di piacere intenso e inatteso, simile a quella che altri assocerebbero al calore dell'estate, alla sabbia o alla pietra riscaldata dal sole. Correndo nella notte, la protagonista avverte il sangue vibrare, il corpo attraversato da una scarica quasi elettrica, e sperimenta per la prima volta una vitalità piena e travolgente: la neve la punge, la risveglia e la riporta, con forza, alla vita.

Da quel momento, la vita di Fiammarosa cambia drasticamente e la principessa si

evolve nella versione più viva di sé: avverte una forza nuova crescere dentro di lei, che si riflette anche sul suo corpo, il quale riprende la vitalità perduta negli anni precedenti. Passa le sue giornate con una nuova consapevolezza e il desiderio che la notte arrivi, così che lei possa uscire di nuovo al freddo e al gelo e correre tra il vento e la neve. Con il passare del tempo, Fiammarosa si accorge che il suo corpo non sta soltanto diventando più forte e resistente, ma si sta trasformando in modo sempre più evidente: la sua pelle sembra rivestirsi di un sottile strato di ghiaccio trasparente e crepitante, che si incrina mentre danza e subito dopo si ricompone. Questa sorta di seconda pelle le procura una sensazione intensa e piacevole; perfino le ciglia si fanno ghiacciate, lo sguardo sembra filtrato da una lente di ghiaccio e i capelli, irrigiditi dal gelo, producono un suono fragile e musicale a ogni movimento.

Un giorno, il suo tutore Hugh le confessa di averla vista fuori dal castello nella neve. Si sente dunque in dovere di raccontare alla giovane di come il suo antenato, il re Beriman, sposò una “icewoman” di nome Fror: la giovane donna venne data in sposa a Beriman come segno di pace tra il regno dei ghiacci e il regno degli uomini. Non c’era amore o affetto tra i due, che sopportavano l’esistenza l’uno dell’altra.

Una notte, la donna venne vista ballare nuda nella neve alla luce della luna e, creduta una strega, fu rinchiusa nelle segrete. Lì, poco dopo, avrebbe dato alla luce il primogenito ed erede al trono del regno, Leonin, che venne dato in custodia al padre. Un giorno, dei cavalieri del regno di ghiaccio giunsero intimidando la liberazione della regina; temendo che la pace creata potesse vacillare, il re Beriman acconsentì. Ciò che i cavalieri di ghiaccio si trovarono dinnanzi era la figura di una donna debole e fragile, che non chiese nemmeno di vedere il figlio prima di tornare nel suo regno.

Il tutore crede che Fror e Fiammarosa condividano la stessa essenza e lo stesso destino: figlie del ghiaccio e del gelo, entrambe sono state rinchiusse tra mura inospitali che

non accettano le loro differenze e non capiscono la loro natura. Colpita dal modo in cui la leggenda sottolinea la freddezza e l'incapacità di provare sentimenti di Fror, Fiammarosa si chiede se anche lei diverrà incapace di amare, ma realizza anche come sia stato proprio l'amore a farla sentire malata in tutti quegli anni.

Dopo aver convinto il re e la regina di avere bisogno del freddo e del gelo per sopravvivere, la protagonista si prepara a vivere una nuova vita. Le vengono costruite stanze apposite con muri di fredda pietra sul lato nord del palazzo, dove può essere veramente sé stessa. Qui può dare libero sfogo alla sua creatività e curiosità creando magnifici arazzi e studiando il ghiaccio in tutte le sue forme. Nonostante avverta che tutti a corte la guardano in modo diverso e provino meno affetto per lei, Fiammarosa si sente solo piena di vita.

Tuttavia, in quanto principessa, Fiammarosa deve adempiere ai suoi doveri reali e deve prendere marito. Il padre, infatti, le impone il dovere del matrimonio, temendo che la sua nuova natura la confini in uno stato di freddezza e solitudine. Invita quindi numerosi principi da tutto il regno a renderle omaggio. L'attenzione di Fiammarosa viene attirata dai doni del principe Sasan, originario di Sasania, un regno immerso nelle dune del caldo deserto. Il principe Sasan viene presentato come il perfetto opposto fisico di Fiammarosa: ha capelli neri, lisci e asciutti, una pelle color oro scuro e lineamenti affilati e marcati. Pur essendo di statura non imponente, possiede spalle forti e una presenza intensa; i suoi tratti, scuri e netti, insieme al suo atteggiamento silenzioso e felino, lo rendono una figura profondamente diversa dalla principessa, pallida, gelida e luminosa.

Tuttavia, ciò che di lui colpisce la protagonista è altro. Il principe si presenta come abile soffiatore di vetro, un artigiano e le fa dono delle sue meravigliose sculture di cristallo. Affascinata dalla maestria del principe e rapita dalla somiglianza tra il vetro e il suo elemento, il ghiaccio, Fiammarosa decide di sposarlo e seguirlo nel suo regno.

Inizialmente, l'amore per il principe accende Fiammarosa di sensazioni nuove e pure. Eppure, è come se questo sentimento così nobile le lasciasse delle cicatrici addosso, come se l'intensità dell'esperienza fosse insieme desiderabile e abrasiva. Le loro prime notti d'amore sono infatti un misto di piacere e dolore. Ma ciò che attende Fiammarosa non è lontanamente paragonabile a queste piccole escoriazioni: abitare nel suo regno, infatti, si rivela essere un'esperienza annichilente per la protagonista, costretta ai venti cocenti che formano le dune del paesaggio che caratterizza il regno. Nonostante le sia stata dedicata la parte più buia e fredda del castello del marito, per Fiammarosa il caldo rimane comunque un elemento distruttivo, e si ritrova a ripararsi nei corridoi bui del suo lato del palazzo, quasi una trappola nella trappola.

Questa condizione la riporta alla stanchezza e all'inerzia della sua infanzia. Sente che la sua infelicità cresce sempre di più in lei, influenzando negativamente anche sul rapporto prima così vivace con Sasan, il quale si dimostra sempre più distaccato. Nelle lettere inviate alla famiglia e a Hugh, Fiammarosa descrive le sue giornate come lunghe e soffocanti e confessa di non essere propriamente infelice, ma nemmeno in salute. La vita nel regno di Sasan la opprime profondamente: sola e malata in una terra estranea, avverte perfino l'aria più fresca dei corridoi come abbastanza calda da scioglierla lentamente, quasi fosse una figura di neve sfiorata da una carezza. Quando viene investita in pieno dal calore e dalla luce del sole, il dolore diventa insopportabile e la principessa ha la sensazione di liquefarsi, di cedere e disfarsi sotto quella forza distruttiva, come se il suo corpo stesse perdendo consistenza e vita.

La sofferenza si intreccia anche alla perdita del bimbo che porta in grembo. Fiammarosa affronta l'esperienza in solitudine, perché Sasan è partito per un viaggio verso una terra lontana, un segno che la principessa interpreta come profondo allontanamento e che sancisce la perdita di amore che il principe del deserto provava per lei.

In realtà, il distacco si rivela l'espressione del profondo amore che Sasan prova per Fiammarosa: tornato dalla spedizione, il principe la conduce attraverso il deserto fino a una meta inaspettata, un palazzo di cristallo costruito nel cuore della montagna, tra le nevi ai confini del regno. Il luogo appare come uno spazio incantato, fatto di colonne e strutture di vetro attraversate da liquidi colorati e da suoni delicati e cristallini. Ma soprattutto è uno spazio finalmente adatto alla natura della principessa: l'aria vi è fredda, raffreddata dall'acqua, dalla pietra e dal ghiaccio della vetta, tanto da far rifluire la vita nel suo sangue di donna di ghiaccio e restituire luce ai suoi occhi.

Consapevole del dolore della moglie e della sua necessità di esprimere la sua vera natura, il principe ha costruito un luogo nel quale la principessa possa vivere a suo modo. Qui Fiammarosa ritrova la forza e l'energia che aveva perso in nome, ancora una volta, di un amore che costringe ma che, in seguito, si rivela un amore che accetta e si modella sulle esigenze di entrambi gli individui della coppia. La storia di Fiammarosa non si chiude con un fine amaro come in alcune riscritture: la protagonista viene lasciata libera di abitare il palazzo in totale libertà, praticando la sua arte e dando spazio alla sua curiosità. Torna ad amare la vita, a danzare col vento gelido, riesce a creare una famiglia con Sasan e, finalmente, riesce a vivere e sentirsi libera.

2.4.2 La reinvenzione dell'identità femminile: sorellanza e alterità

In questo racconto, Byatt attinge a piene mani dalla tradizione folcloristica, presentando strutture ed elementi tipici delle fiabe più conosciute: tempo e luoghi indefiniti, principi valorosi e bellissime principesse indifese, regni lontani ed eventi magici e surreali. Riprendere la classica formula fiabesca rappresenta per Byatt il mezzo più efficace per

giungere direttamente alla coscienza di intere generazioni di lettori e per mettere in dubbio i pilastri sui quali si erge la loro visione del mondo.

Come ricorda Sara Lyons, la struttura fiabesca funziona come scorciatoia culturale: “Fairy tale structure functions as a short cut, allowing readers to bring their expectations of the fairy tale to the contemporary text. The writer who employs the structure of the fairy tale is able to draw on a suite of motifs, cultural symbols and themes that are already known by readers” (Lyons 2012: 31). Infatti, fin dall’*incipit* favolistico “In a temperate kingdom, in the midst of a landmass, with great meandering rivers but no seashores, with deciduous forests, and grassy plains, a princess was born on a blue summer day” (Byatt 1999: 115), il lettore entra in uno scenario misterioso e magico, che richiama la tradizione di fiabe e racconti d’infanzia.

Byatt presenta Fiammarosa come il classico modello principesco: una giovane e bellissima fanciulla amabile e ubbidiente, dall’aspetto delicato e gentile. Katsura Sako osserva come la principessa corrisponda fin da subito a quell’immagine di purezza e delicatezza già incontrata in altre famose favole: “[...] the pinkness of her body parts symbolises the softness and the pureness of her body. The description of the physical features of Fiammarosa including her black hair makes an explicit allusion to Snow White, a delicate, beautiful and innocent princess” (Sako 2009: 79).

Allo stesso tempo, “Cold” devia presto dal canone. Fiammarosa, infatti, non è l’orfana tipica della fiaba. A differenza di ciò che viene normalmente proposto come *topos* dalla fiaba classica, nella quale le giovani principesse sono sottomesse a matrigne che hanno sostituito la madre originaria e vivono con un padre assente, essa cresce in un ambiente ricco d’amore, in cui entrambi i genitori l’hanno voluta e aspettata fortemente. Il racconto lo ribadisce: “Never was a young girl more loved” (Byatt 1999: 118).

Eppure, nonostante l'ambiente saturo di attenzioni e di amore, Fiammarosa non cresce sana e forte. Sako scrive che la principessa scivola “into a lethargic state of death-in-life” (Sako 2009: 79): la ricca dieta, l'istruzione individuale, le cure della corte per tenerla al caldo e al sicuro trasformano la protagonista prima in “a very frail and delicate child” e poi in “a somnolent and lifeless adolescent” (Pereira 2012: 72). Il suo cambiamento è sia morale che fisico: viene descritta come “a picture of lassitude and boredom, or, just possibly, despair” (Byatt 1999: 120-121). Il suo colorito roseo scompare, i capelli divengono biondi – segno della sua ancor più evidente “submersion into the regime of the traditional fairy tale” (Sako 2009: 79). Ma i genitori e la corte continuano a vederla soltanto come la giovane fanciulla fragile e ingenua che deve essere protetta a tutti i costi, perché “She looked breakable” e “the doctors pronounce her ‘delicate’”(Byatt 1999: 117).

Byatt offre qui un'importante chiave di lettura per interpretare una sfumatura centrale dell'amore che la famiglia e la corte di Fiammarosa le riservano: “Cold” non mette a fuoco la mancanza di affetto, ma l'eccesso di protezione. In questo racconto, le mura nelle quali la protagonista viene a ritrovarsi minacciata non sono quelle della casa di una strega, di un orco o di un cacciatore, ma quelle tra le quali, paradossalmente, c'è abbondanza di cura. La fragilità iniziale della protagonista diventa la giustificazione narrativa per un regime di tutela totale – dieta ricca, tutor personale, stanze chiuse, clima controllato, mobilità limitata – che trasforma il castello in una prigione e il corpo della protagonista in un bene da amministrare, un'opera d'arte senz'anima da ammirare. La preservazione avviene anche a costo di impedire una vita piena, mantenendo l'eroina simbolicamente in uno stato di morte. Qui è utile l'analisi di Elizabeth Bronfen: diverse culture affermano l'esistenza di un forte legame tra la femminilità e la morte, poiché “the feminine body is culturally constructed as the superlative site of alterity” e diventa superficie su cui “art [...] dream[s] the death of beautiful women” (Bronfen 2017: xi). Investito di immagini di

“wholeness, purity and the immaculate” (Bronfen 2017: 62), il corpo femminile diviene il mezzo con cui la società affronta la propria paura dinnanzi all’invecchiamento e alla morte.

L’amore della famiglia e delle figure genitoriali si configura allora come un’architettura di costrizioni che impediscono a Fiammarosa di esplorare la sua natura e dare sfogo alla sua curiosità, trasformandola in una creatura apatica. Il cambiamento di sguardo verso Fiammarosa, dopo la rivelazione, mostra i limiti di questo sentimento: la amano a condizione che resti come loro la immaginano. In psicologia, questo meccanismo può essere letto come controllo psicologico¹⁷ travestito da protezione. Non agisce tanto con divieti “fisici”, quanto con la costruzione di una cornice emotiva che orienta desideri, paure, obbedienza. Lo psicologo e teorico Barber definisce il *psychological control* come quel “control that constrains, invalidates, and manipulates children’s psychological and emotional experience” (Barber 1996: 3296).

Anche se Fiammarosa, fin da bambina, viene nutrita, istruita e protetta, questo avviene sempre dentro un perimetro che non le appartiene e che progressivamente la convince che non ci sia altro al di fuori di esso e che non può fare altro che adeguarsi. Fiammarosa cresce, quindi, come una creatura amata ma contenuta e imprigionata da ciò che dovrebbe accudirla, l’amore della sua famiglia. La fiaba smette di essere la storia di una ragazza che deve fuggire da una strega o da una matrigna: in Byatt diventa la storia di una ragazza che deve emanciparsi da un’idea di amore che non accetta trasformazioni.

¹⁷ In psicologia dello sviluppo, la distinzione tra *protezione* e *controllo psicologico* è cruciale: il *psychological control* indica uno stile genitoriale intrusivo che mira a governare l’esperienza interna del figlio (pensieri, emozioni, attaccamento), spesso tramite colpa, ritiro dell’amore, svalutazione o manipolazione emotiva; è diverso dal controllo comportamentale (regole e monitoraggio) perché agisce sulla soggettività e sull’autonomia. In parallelo, la *parental overprotection* descrive un eccesso di protezione che limita l’esplorazione e l’indipendenza, mantenendo il figlio in una posizione infantile e dipendente. (Barber 1996; Barber & Harmon 2002; Soenens & Vansteenkiste 2010; Parker et al. 1979 da *Parental psychological control: a brief review of the literature* di Mariangela Abbate e Sebastiano Costa, TOPIC-Temi di Psicologia dell’Ordine degli Psicologi della Campania V. 2 N. 3 (2023) <https://doi.org/10.53240/2023topic3.0.34.03>)

Byatt mette in discussione anche la struttura familiare e le sue gerarchie. È vero che l'autrice presenta la principessa come figlia di un padre e una madre entrambi presenti, ma la realtà è altra: l'infanzia della principessa non è contrassegnata da relazioni femminili significative, poiché la madre è assente in tutto il resto del racconto, e "the long labour" (Byatt 1999: 115) di cui ha fatto esperienza la classifica come figura debole e stanca. Non compaiono né madrine né donne di corte. In questo contesto di isolamento, Fiammarosa non ha modelli femminili forti da cui trarre insegnamenti, perché l'unico modello femminile a cui riferirsi è l'ideale passivo e silenzioso incarnato dalla madre.

Su questo sfondo relazionale femminile inesistente si staglia l'ombra del padre, che ricalca il prototipo paterno delle fiabe e incarna la figura genitoriale preminente: "He was, like his father before him, like all the kings of that country, a large, strong, golden-bearded, deep-voiced, smiling man, a good soldier who avoided conflict, a good huntsman who never killed heaps and droves of creatures, but enjoyed the difficulty of the chase, the dark of the forests, the rush of the rivers" (Byatt 1999: 116). Come tutti a corte, anche il padre ha un debole per la piccola Fiammarosa, la ama profondamente e cerca in ogni modo di proteggerla – o meglio, contenerla. Quando la figlia manifesta i segni della sua vera natura di donna di ghiaccio viva, determinata e curiosa, anche il padre commisura il suo sentimento nei confronti della figlia, non riconoscendo più la tenera e indifesa bambina che era. Nonostante fin dalla rivelazione accetti in parte la condizione della figlia e le sue nuove esigenze, il re non esita a esercitare il suo potere decisionale patriarcale, esente dall'approvazione della moglie, il cui pensiero e parola sono inesistenti: Fiammarosa deve sposare un principe.

Nella tradizione della fiaba canonica occidentale il matrimonio funziona spesso meno come scelta che come dispositivo di chiusura e di legittimazione: è il sigillo narrativo che porta la ragazza al suo destino compiuto. Come osserva Karen E. Rowe, il romance

fiabesco tende a risolversi in un finale “formulaic closing with nuptial rites” (Rowe 1979, in Zipes 1986: 11). Rowe analizza anche come in questa logica, la felicità viene promessa come ricompensa per un certo tipo di femminilità – disciplinata, desiderabile, accomodante – e, soprattutto, come riconoscimento pubblico da parte di un uomo e di un sistema sociale più che come compimento interiore. Il padre, dunque, tenta di ricondurre Fiammarosa all’unico destino possibile: quello di moglie. Il riconoscimento paterno non si traduce in libertà, ma in amministrazione. Il matrimonio diventa dovere, e il dovere diventa il modo legittimo con cui il controllo patriarcale e genitoriale rientra dopo essere stato apparentemente mitigato dalla cura.

Fiammarosa può sopravvivere solo se le viene concesso il freddo, ma può esistere socialmente solo se accetta la forma che il padre e, di conseguenza, la moglie e la corte, intende come “destino femminile”. Byatt lo esplicita attraverso le parole di Fiammarosa:

Princesses, also, are expected to marry. They are expected to marry for dynastic reasons, to cement an alliance, to placate a powerful rival, to bear royal heirs. They are, in the old stories, gifts and rewards, handed over by their loving fathers to heroes and adventurers who must undergo trials, or save people. It would appear, Fiammarosa had thought as a young girl, reading both histories and wonder tales, that princesses are commodities. (Byatt 1999: 134)

Per questa ragione la figura mitica di Fror diventa centrale per lo sviluppo del personaggio di Fiammarosa. La donna di ghiaccio non è semplicemente un mito del regno del Nord: è un vero e proprio specchio narrativo di Fiammarosa, una figura che traduce in forma leggendaria ciò che la protagonista sta vivendo in forma domestica. Entrambe sono creature del gelo che si sentono vive solo se immerse in un ambiente freddo. Entrambe vengono quasi letteralmente intrappolate nel vincolo del matrimonio, con l’unica differenza che Fiammarosa può scegliere suo marito tra diversi pretendenti. Entrambe perdono la loro forza vitale dal momento in cui non vengono riconosciute e rinchiuso in mondi a cui non appartengono, che per Fiammarosa sono prima l’ambiente familiare controllante e il deserto

di Sasania successivamente, mentre per Fror è un matrimonio infelice in una terra lontana dal Nord. Entrambe perdono il rispetto e il riconoscimento dei loro cari quando rivelano la loro essenza e, anche se Fiammarosa non viene rinchiusa e additata come strega come accade a Fror, comunque la protagonista rimarca che “there was perhaps a little less love” (Byatt 1999: 134) da parte della famiglia e della corte.

La figura di Fror, pur non comparando fisicamente, rappresenta un modello alternativo di femminilità: indomita, respinta eppure potente. Come ha scritto Carina Hart, Fror è una figura liminale che “resists both emotional domestication and narrative containment” (Hart 2012: 216). Proprio questa resistenza permette a Fiammarosa di scorgere una genealogia diversa da quella proposta dalla famiglia e dalla corte. L’identificazione con Fror costituisce una forma di sorellanza simbolica, una genealogia alternativa, una riconnessione con una tradizione di donne diverse, resistenti, capaci di affermare la propria autonomia. Fiammarosa non incontra Fror, ma ne eredita la memoria, come accade spesso nelle riscritture femministe delle fiabe, dove il legame tra donne è mediato da racconti, leggende e narrazioni altre rispetto a quelle dominanti.

Proprio perché presente come uno specchio-monito lungo tutto il racconto e non fisicamente, Marina Warner legge questa forma di solidarietà tra i due personaggi come quelle “alternative female alliances” (Warner 1994: 218) intermittenti ma decisive, in cui le donne non sono rivali, bensì depositarie di passaggi, avvertimenti, riconoscimenti. Quella con Fror non è un’alleanza presente che consola, ma piuttosto una trasmissione di sapere sul pericolo: Fror insegna che essere incomprese e non riconosciute può uccidere lentamente; Fiammarosa comprende che essere amate *a condizione* di restare docili è un’altra forma di morte. Come si è detto all’inizio del capitolo, l’assenza della figura materna/genitoriale è funzionale nella maggior parte dei classici fiabeschi perché pone le eroine in essere e in azione senza avere indicazioni su cosa possa essere una minaccia, alla

quale quindi cedono sconfitte. Nel caso di Fiammarosa, la presenza della famiglia non è comunque funzionale alla salvezza della protagonista, perché la protezione e la cura con cui la circondano cancellano la consapevolezza del fatto che esse stesse siano il pericolo.

Il conflitto presentato in questa riscrittura va oltre la dicotomia fiabesca “eroina vs drago/strega/orco” e si presenta come verità dell’essenza contro norma sociale. La posta in gioco non è la fuga dall’oppressore, ma la legittimazione di un’identità che non coincide con ciò che la comunità sa riconoscere: non è Fiammarosa che non si adatta, è il mondo che non sa riconoscere una donna che non rientra nei suoi parametri. Judith Butler, parla del concetto di intelligibilità, dove ciò che è riconoscibile come “persona/identità” dipende da cornici normative che producono coerenza e continuità e rendono impensabile ciò che le interrompe: “‘Intelligible’ genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire” (Butler 1990: 23).

Essendosi allontanata dai canoni di comportamento attesi, dettati dalla visione maschilista e patriarcale che si ritrova nelle fiabe e che soddisfa le aspettative della società, Fiammarosa non viene più riconosciuta. Butler esplicita anche che la matrice culturale dell’intelligibilità fa sì che alcune identità siano trattate come non-esistenti, proprio perché non seguono la logica normativa: “the cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’” (Butler 1990: 24). Come suggerisce Alice Neikirk, dopo la rivelazione Fiammarosa esibisce un carattere forte e determinato, che di solito viene associato alle matrigne crudeli e alle streghe profittrici che, determinate a cambiare la loro condizione, prendono il loro destino nelle loro mani e decidono per sé. Esse si impongono ai danni delle protagoniste, le quali possiedono invece le qualità a cui Fiammarosa dovrebbe conformarsi secondo la società in quanto “[...] beautiful and good [...] quiet and obedient [...] submissively accepting of her

lot in life while waiting for the prince to appear and take control of her destiny [...]” (Neikirk 2009: 39). Byatt, invece, non presenta la differenza come difetto, perché Fiammarosa non è una ragazza da correggere o da tenere d’occhio perché troppo libera e autodeterminata, ma la descrive come verità e mostra come ciò che la società chiama “pericolo” è spesso solo una donna che non è controllabile. Fror, in questa dinamica, è la prova narrativa che la violenza contro le donne non nasce soltanto dall’odio, ma dalla paura della loro opacità, cioè dal fatto che non siano immediatamente traducibili nella lingua sociale dell’utile, del decoroso, del controllabile.

Attraverso questa relazione ideale e immaginaria, Fiammarosa trova la forza per rivendicare uno spazio proprio, sottraendosi alle aspettative familiari e sociali. Si riscopre curiosa, studiosa e artista. La creatività prende forma negli arazzi e nelle sculture di ghiaccio che crea e che diventano la manifestazione concreta della sua identità ritrovata, di una soggettività che si afferma in modo non aggressivo ma persistente, elegante e intellettuale. Così, Byatt non solo decostruisce gli archetipi tradizionali, ma offre anche una narrazione trasformativa, nella quale il femminile si afferma attraverso la creazione, la memoria e il legame simbolico con altre donne, reali o leggendarie, in grado di trasmettere alternative di vita e di senso.

Capitolo 3

Dentro e oltre la fiaba: narrazione, meta-narrazione e *agency*

3.1 Raccontare e disvelare

Le fiabe tradizionali sono da sempre legate alla trasmissione orale e alla funzione pedagogica, caratteristiche che ne fanno strumenti privilegiati di costruzione identitaria e culturale. La loro circolazione attraverso tempi, luoghi e comunità differenti ha fatto sì che esse si configurassero non come testi fissi e immutabili, ma come forme narrative mobili, capaci di trasformarsi, adattarsi e sopravvivere proprio grazie alla ripetizione e alla variazione. In questo senso, il potere della narrazione non risiede soltanto in ciò che viene raccontato, ma anche nel modo in cui le storie vengono trasmesse, modellate, risignificate e rese autorevoli. La fiaba, infatti, non si limita a intrattenere: organizza l'esperienza, trasmette norme, costruisce ruoli, stabilisce gerarchie di genere e offre modelli attraverso cui leggere il desiderio, il corpo, la famiglia e il potere.

Su questo terreno intervengono molte riscritture contemporanee, in particolare quelle di autrici come Angela Carter, Margaret Atwood e A. S. Byatt. All'interno di questi testi, il racconto non è solo un mezzo di intrattenimento, ma diventa veicolo di resistenza, di ridefinizione del sé e di messa in discussione degli stereotipi. Le protagoniste non sono più semplicemente personaggi passivi calati in strutture narrative preconfezionate, ma acquistano una crescente consapevolezza del modello narrativo che le contiene, lo interrogano, lo deviano e, in alcuni casi, arrivano a riappropriarsi della propria storia.

Tuttavia, il punto decisivo non riguarda soltanto questa riconquista da parte delle eroine. Nelle riscritture qui analizzate, infatti, anche il testo stesso lavora in modo attivo sulla propria forma: le autrici mettono in evidenza le cuciture del racconto, ne espongono i

dispositivi, ne moltiplicano i livelli, inseriscono storie dentro altre storie, allusioni, commenti, cornici, incrinando così l'illusione di una narrazione trasparente e naturale.

Questo processo di auto-narrazione e messa in discussione dei modelli tradizionali porta con sé un elemento centrale: la metanarrazione. La narrazione autoriflessiva non si limita a presentare una vicenda, ma attira l'attenzione sul proprio stesso funzionamento, sul fatto di essere costruzione, artificio, scelta formale e ideologica. In questa prospettiva, le fiabe riscritte da Carter, Atwood e Byatt diventano spazi in cui il racconto viene contemporaneamente usato e interrogato: non solo si racconta una storia diversa, ma si mostra anche come le storie si producano, si tramandino e si impongano come modelli.

In questo capitolo verranno analizzati tre racconti che mettono al centro proprio il valore della narrazione, della struttura narrativa e della capacità delle protagoniste di riscrivere il proprio destino attraverso la parola: "The Company of Wolves" di Angela Carter, "Loulou, or The Domestic Life of the Language" di Margaret Atwood e "The Story of the Eldest Princess" di A. S. Byatt. Sebbene molto diversi tra loro per tono, ambientazione e costruzione, tutti e tre mostrano che la riscrittura contemporanea non agisce solo sul piano tematico, ma anche su quello formale. Attraverso la rilettura e la sovversione delle strutture tradizionali, queste narrazioni offrono alle protagoniste l'opportunità di riscrivere i copioni prestabiliti e affermare la propria identità; allo stesso tempo, però, espongono la fiaba come artificio, come sistema di convenzioni che può essere manipolato, deviato e persino smascherato.

3.2 Angela Carter, "The Company of Wolves"

Publicato per la prima volta nel 1979 all'interno della raccolta *The Bloody Chamber*, "The Company of Wolves" è una riscrittura del celebre archetipo di Cappuccetto Rosso,

declinata però in chiave gotica, sensuale e profondamente sovversiva. Angela Carter parte dalla tradizione orale e dalla versione di Charles Perrault, ma le rielabora in un racconto carico di simbolismo, desiderio e consapevolezza femminile. Inserito in un contesto in cui la narrazione stessa assume un ruolo centrale, il testo si apre infatti con una serie di brevi storie e leggende su lupi mannari e pericoli del bosco, che non hanno soltanto una funzione introduttiva, ma mettono già in scena un primo disvelamento del meccanismo narrativo. Il racconto diventa così non solo una riscrittura della fiaba tradizionale, ma anche una riflessione sul potere del raccontare e sulla possibilità di riscrivere, insieme alla storia, anche i ruoli di genere che essa tramanda.

3.2.1 Plot

Il racconto si apre con una narrazione impersonale che elenca credenze, racconti popolari e avvertimenti sui lupi e sul bosco. La voce narrante descrive queste creature come feroci, assetate di sangue e insaziabili. Sono in grado di nascondersi nell'oscurità e di manifestarsi attraverso dettagli minacciosi, come gli occhi che brillano nel buio o l'ululato che attraversa la foresta. Di tutti i pericoli e i mostri che il bosco può nascondere, questa bestia è di gran lunga la più pericolosa, perché, in quanto animale, non è in grado di utilizzare la ragione. La voce narrante, tuttavia, suggerisce al lettore che il lupo sia anche un animale estremamente ingannevole perché, spesso, può essere più di ciò che sembra.

Vengono presentate tre storie differenti che introducono la leggenda dei licantropi. Nella prima, si narra di come un cacciatore avesse catturato il lupo che aveva massacrato il suo gregge. Una volta in gabbia, l'uomo fece a pezzi la bestia, ma il giorno dopo non trovò i resti del lupo, bensì il corpo smembrato di un uomo. Nella seconda storia, una strega trasformò il suo vecchio amante, la sua nuova sposa e tutti gli invitati al matrimonio in lupi,

gelosa perché l'uomo aveva scelto un'altra. La terza storia, infine, parla di come un altro uomo sparì durante la sua prima notte di nozze, lasciando sola la moglie a tremare ascoltando i lunghi ululati che provenivano dal bosco. Essa lo cercò a lungo e pianse perché lo aveva perso, ma tempo dopo sposò un altro uomo e insieme ebbero dei figli. Anni dopo, il primo marito tornò e, vedendo che la moglie si era rifatta una vita, si trasformò in lupo, attaccò la famiglia e infine venne ucciso dal secondo marito.

La voce narrante si sofferma poi sulla descrizione delle varie leggende sull'origine e la trasformazione dei licantropi: c'è chi dice che alcuni siano mutati dopo essersi cosparsi di un unguento del Diavolo, altri che essi siano frutto dell'unione di un'umana e di un licantropo, altri ancora sostengono che, prima di trasformarsi, gli uomini debbano essere completamente nudi e che bruciare i loro vestiti significa condannarli alla forma animale per l'eternità. Nulla è certo, ma la voce narrante suggerisce che queste creature, sospese tra umano e bestiale, portino in sé una forma di tristezza profonda. I loro ululati non esprimono soltanto ferocia o minaccia, ma anche una malinconia insistente, quasi un lamento legato alla propria condizione. Il narratore lascia intendere che proprio da questa natura ambigua derivi il tono doloroso del loro canto, segnato da una profonda malinconia.

In seguito, la voce narrante introduce la storia principale presentando la protagonista, che si identifica subito per il suo spirito attento e il suo coraggio. La giovane si sta preparando per partire e portare delle provviste alla nonna, la quale abita oltre il bosco. La protagonista è una ragazza bellissima e acuta, che si sta affacciando all'età adulta: il suo corpo sta maturando e ha già avuto le prime mestruazioni. La sua verginità, però, è ancora inviolata.

Giovane, armata del coltello e convinta che nulla possa spaventarla o ferirla, la protagonista si addentra nel bosco diretta dalla nonna, con la raccomandazione della madre di non lasciare il sentiero. Tutto sembra tranquillo lungo il tragitto, fino a quando la giovane

non incontra un cacciatore, un giovane avvenente dal quale viene subito affascinata. Da subito tra i due si crea una bellissima intesa e si instaura un sottile gioco di seduzione e corteggiamento. Infatti, il giovane afferma che grazie alla sua bussola riuscirà ad arrivare per primo alla casa dell'anziana signora e i due fanno una scommessa: se il cacciatore ci riuscirà, la giovane dovrà dargli un bacio. Imbarazzata ma risvegliata dalla sfida, la ragazza accetta e i due si separano. Mentre il ragazzo va per la sua strada, la giovane fa di tutto per tardare il suo arrivo dalla nonna e nella speranza di dare al giovane cacciatore la sua ricompensa. Si dimentica perfino di avergli affidato il cesto nel quale era riposto il coltello, che non ha mai ripreso.

Come previsto, il cacciatore giunge per primo dall'anziana signora: una donna pia che ha scelto di isolarsi nella sua dimora e tra le pagine della sua Bibbia, che deve sempre essere aperta sul tavolo. Senza indugiare, il giovane si spoglia dei suoi vestiti per trasformarsi e la narrazione si sofferma per un momento sul suo corpo, descritto nei dettagli mentre si libera dei vestiti: la pelle chiara, la sottigliezza del torso, i peli sul ventre e sulle gambe, fino all'insistenza finale sui genitali. Dopo aver divorato l'anziana, il giovane si riveste e nasconde i resti, in attesa della protagonista.

Quando l'eroina giunge alla capanna e, inizialmente, non trova nessuno, rimane più delusa di non aver visto subito il giovane, pensando al bacio che l'attendeva. Ma quando questo le blocca la porta dietro le spalle, comprende subito che qualcosa non va e i suoi sensi si attivano: non vede la nonna nel letto e nota la Bibbia chiusa sul tavolo. Da qui Carter inserisce una sequenza che riprende fedelmente le battute tra Cappuccetto Rosso e il Lupo Cattivo, ma che, in questa riscrittura, svelano come il lupo sia in realtà un giovane licantropo: mentre parlando, infatti, i due odono gli ululati profondi dei lupi che hanno accerchiato la casa. Il licantropo li definisce suoi Fratelli.

Da qui, lo scambio tra i due si trasforma in gioco di seduzione con cui la protagonista riesce a salvarsi la vita. La giovane, invece di lasciarsi paralizzare dalla paura, comincia a spogliarsi seguendo le indicazioni del ragazzo e getta i propri abiti nel fuoco, uno dopo l'altro. Subito dopo, si avvicina a lui e inizia a spogliarlo, trasformando la scena finale in un confronto ravvicinato tra i due corpi. Quando il giovane pronuncia infine la sua intenzione di divorarla, la protagonista non può fare altro che scoppiare a ridere.

Il racconto si chiude con l'immagine dell'eroina che dorme beatamente nel letto della nonna, viva e tra le zampe del lupo.

3.2.2 Voci del bosco e voci della fiaba

In "The Company of Wolves", la narrazione non costituisce soltanto il veicolo attraverso cui viene ripresa e riscritta la fiaba di Cappuccetto Rosso, ma diventa essa stessa il vero oggetto di riflessione del testo. Carter costruisce infatti un racconto che, prima ancora di raccontare una vicenda, mette in scena il funzionamento dell'atto del narrare: l'incipit non introduce subito una trama lineare, bensì un insieme di credenze, dicerie, ammonimenti e micro-racconti sui lupi e sui licantropi, che precedono la comparsa sulla scena della protagonista e producono l'effetto di una tradizione già in atto. Il testo si apre, dunque, come un archivio di voci e di leggende, come se la storia principale emergesse da una stratificazione narrativa preesistente, depositata nel tempo e trasmessa collettivamente.

La prima storia suggerisce subito la correlazione tra lupo e uomo: il cacciatore, dopo aver fatto a pezzi la bestia che decimava il bestiame, non ne trova i resti, ma "the bloody trunk of a man, headless, footless, dying, dead" (Carter 2006: 131). La seconda identifica la forma lupina come una maledizione, come quella lanciata da una strega sugli invitati a un matrimonio perché "the groom", che lei amava, "had settled on another girl" (Carter 2006:

131). La terza, infine, mostra come la licantropia si configuri come una condanna alla violenza e alla morte: dopo aver scoperto che la moglie che aveva abbandonato si è risposata e ha avuto dei figli, l'uomo desidera essere "a wolf again" (Carter 2006: 132), si trasforma, ferisce il primo figlio e viene poi ucciso dal secondo marito.

In questo senso, Carter non si limita a riscrivere una fiaba, ma la mette in scena come forma culturale sedimentata, come insieme di discorsi e racconti che costruiscono sapere, norme e paure. Da questo punto di vista, l'incipit non ha soltanto una funzione introduttiva, ma simula la stessa logica cumulativa della tradizione orale: casi esemplari, formule sentenziose, variazioni sul medesimo motivo e passaggi improvvisi da un *exemplum* all'altro ricreano sulla pagina il movimento della trasmissione leggendaria, in cui la ripetizione non coincide con l'identità ma con la continua riattivazione di uno stesso nucleo narrativo (Warner 1994; Hutcheon 1984).

Questa sezione iniziale svolge innanzitutto una funzione che si potrebbe definire metafiabesca. Le storie sui lupi non sono un semplice preludio atmosferico, ma un vero e proprio racconto nel racconto: una cornice che simula la trasmissione orale della leggenda e richiama la natura mutevole e trasformabile della fiaba. Attraverso formule apodittiche – cioè enunciati che si presentano come verità assolute – e generalizzazioni, sentenze e indirizzi impliciti al lettore, Carter ricrea l'autorità della tradizione popolare, ma nello stesso tempo la espone come costruzione (Warner 1994). Il sapere che il testo veicola non appare come neutro o oggettivo, bensì come il prodotto di una ripetizione culturale: i lupi sono temibili perché così vengono raccontati e la loro mostruosità prende forma proprio dentro la lingua che li descrive. In questa prospettiva, il racconto mostra sin dall'inizio che la paura non è semplicemente un dato naturale, ma anche un effetto discorsivo. La formula "The wolf is carnivore incarnate" (Carter 2006: 129) funziona precisamente in questo modo: è insieme definizione zoologica e sintesi proverbiale, quasi un'etichetta narrativa che

organizza l'immaginario del lettore e lo prepara a riconoscere il lupo come figura paradigmatica della minaccia. Immagini come “those luminous, terrible sequins stitched suddenly on the black thickets” (Carter 2006: 129) mostrano come il racconto costruisca il lupo attraverso dettagli visivi fortemente teatralizzati, quasi scenici, che trasformano il paesaggio in superficie narrativa della paura.

La sezione iniziale, inoltre, richiama con forza la funzione storica delle fiabe e delle leggende come strumenti di trasmissione del sapere. Le storie sui licantropi, sui viandanti smarriti, sui pericoli del bosco e sugli uomini che possono trasformarsi in bestie funzionano come racconti ammonitori: informano, mettono in guardia, prescrivono comportamenti, costruiscono una mappa collettiva del pericolo. Si racconta dell'origine dei licantropi, forse a causa di un “ointment the Devil gives you” o forse perché “[they] had a wolf for [their] father” (Carter 2006: 132). Si racconta poi che, prima di trasformarsi, “lycanthrope strips stark naked” e che, dunque, se qualcuno dovesse scorgere un uomo nudo nella foresta, l'unica cosa da fare è correre via “as the Devil were after you” (Carter 2006: 132).

In questo senso, la fiaba e la leggenda hanno una funzione non solo narrativa, ma anche una funzione pedagogica e sociale. Esse operano qui come repertori di orientamento: non soltanto spiegano il mondo, ma forniscono alla comunità una grammatica condivisa del rischio, un sistema di immagini e di interdizioni che permette di nominare il pericolo e quindi di gestirlo simbolicamente. È in questo senso che il racconto produce anche coesione sociale: chi ascolta quelle storie partecipa a un sapere comune, si riconosce all'interno della stessa rete di allarmi, precetti e memorie collettive (Warner 1994). Narrare storie costituisce da sempre “a means of survival in a threatening world” (Warner 1994: XIX). La funzione informativa delle leggende iniziali, dunque, non va separata dalla loro funzione performativa: raccontare il lupo significa già produrre una comunità che sa cosa temere, come interpretare il bosco e quali confini non oltrepassare. Non a caso la voce narrante

insiste sul fatto che addentrarsi nel bosco “unwisely late” espone il viandante a una minaccia precisa e già codificata, quella dei “forest assassins” che si raccolgono invisibili attorno all’“smell of meat” (Carter 2006: 129): il sapere trasmesso dalle storie è quindi anche un sapere pratico, di orientamento e di sopravvivenza.

Accanto a questa funzione culturale, le leggende iniziali svolgono poi un ruolo decisivo nella costruzione dell’universo gotico del racconto. Prima ancora che la giovane compaia sulla scena, il lettore è già immerso in uno spazio narrativo cupo, opaco e minaccioso, dominato da neve, oscurità, occhi che brillano nei cespugli, ululati notturni e presenze indistinte. Carter non utilizza il gotico come semplice decorazione stilistica, ma come modalità percettiva che rende il bosco un luogo di incertezza ontologica, dove i confini fra umano e bestiale, reale e soprannaturale, noto e ignoto si fanno instabili. I racconti preliminari servono proprio a preparare questa sospensione: accumulando figure di lupi mannari, uomini-lupo, spose tradite e viandanti smarriti, il testo costruisce un orizzonte di attesa in cui tutto è potenzialmente ambiguo (Pasolini 2016). In tal modo, il lettore viene introdotto non in uno spazio realistico, ma in una dimensione governata dalla logica del perturbante. L’effetto è coerente con quella cifra carteriana fatta di oscurità, densità simbolica e opacità semantica, in cui la fiaba non rassicura ma inquieta, non semplifica il mondo, ma ne rende visibili le zone di indistinzione. Anche la critica più recente ha insistito sul fatto che nei *wolf tales*¹⁸ Carter “foregrounds the performance of story-telling” (Ryan-Sautour 2012: 2), mostrando una forte coscienza di come le immagini del lupo e del bosco vengano culturalmente costruite e reiterate; il gotico, quindi, non è solo atmosfera, ma una forma di consapevolezza del racconto come fabbrica dell’immaginario.

¹⁸ Con l’espressione *wolf tales* si indicano i racconti di Angela Carter incentrati sulla figura del lupo e del licantropo, in particolare “The Werewolf”, “The Company of Wolves” e “Wolf-Alice”, spesso letti dalla critica come un nucleo tematico autonomo all’interno di *The Bloody Chamber* per la loro comune riscrittura dell’immaginario lupesco, della fiaba di Cappuccetto Rosso

Da questo punto di vista, l'incipit produce anche un importante disvelamento narrativo: la storia non si presenta come se nascesse da sé, ma come se emergesse da una massa di narrazioni precedenti che la condizionano. Il lettore viene così reso consapevole che la fiaba non è mai innocente né univoca: è un montaggio di varianti, una serie di possibilità già raccontate, un sistema di motivi che può sempre essere riattivato in forme diverse. In questo senso, si può parlare di un dispositivo metanarrativo vero e proprio: il racconto riflette sulla propria natura di racconto e lascia intravedere la macchina fiabesca mentre è ancora in funzione. Cristina Bacchilega descrive le riscritture di Carter come una forma di "magic re-clothing" (Bacchilega 1997: 51), vale a dire un rivestimento nuovo che non si limita a cambiare il contenuto della fiaba, ma interroga anche la sua costruzione narrativa e i suoi presupposti ideologici. Applicata a "The Company of Wolves", questa osservazione aiuta a leggere l'incipit come il luogo in cui la tradizione viene simultaneamente evocata e smontata. Anche la continua oscillazione fra asserzioni assolute e formule di incertezza contribuisce a questo effetto: il testo accumula casi e ammonimenti, ma lascia filtrare il dubbio, come quando suggerisce che perfino nell'ululato dei lupi vi sia "some inherent sadness in it" e una "vast melancholy" (Carter 2006: 131), incrinando così l'immagine monolitica della bestia e mostrando che il racconto costruisce, ma anche complica, il proprio oggetto.

In questo quadro, la protagonista entra in scena quando il terreno narrativo è già stato preparato dalle storie che la precedono. La sua vicenda non comincia in uno spazio neutro, ma all'interno di un orizzonte discorsivo già saturo di ammonimenti e di precedenti. Proprio qui si colloca uno degli aspetti più interessanti del racconto: la giovane non si limita a vivere la storia di Cappuccetto Rosso, ma si muove dentro una rete di versioni, di leggende e di possibili esiti che il testo ha già evocato (Hutcheon 1984). Per questo ogni suo gesto – accettare di essere corteggiata e corteggiare, spogliarsi e spogliare il lupo per

salvarsi – acquista un valore che è insieme diegetico e metanarrativo. Quando la protagonista modifica il copione atteso, non cambia soltanto il proprio destino individuale, ma interviene simbolicamente sul repertorio delle storie disponibili. La sua scelta non agisce solo contro il lupo, ma contro la prevedibilità della fiaba stessa.

La protagonista, infatti, non si salva grazie all'intervento di una figura esterna, né attraverso un ritorno all'ordine, ma trasformando dall'interno la scena finale della fiaba: anziché leggere di un cacciatore esterno che uccide il lupo salvando Cappuccetto Rosso e la nonna, troviamo la protagonista che dorme “in granny's bed, between the paws of the tender wolf” (Carter 2006: 139). Il suo corpo diventa il luogo attraverso cui la trama devia dal percorso previsto: non è più il corpo della vittima destinata a essere consumato, ma il dispositivo attraverso cui la narrazione viene riconfigurata. In altri termini, la giovane interviene sulla fiaba non mediante un discorso esplicito, ma mediante una performance corporea che cambia il significato stesso della scena. È qui che la riscrittura si fa particolarmente sofisticata: Carter non sostituisce semplicemente un finale con un altro, ma fa sì che la protagonista risponda al racconto antico con un gesto capace di incrinare la logica.

La critica che legge il racconto in chiave femminista insiste sul fatto che la protagonista “rejects the narrative of female victimhood” (Laine 2018: 3); ciò che qui interessa, però, è che questo rifiuto non avviene solo sul piano tematico, ma sul piano formale, perché costringe la fiaba a produrre un esito diverso da quello che il proprio apparato preliminare sembrava preparare. La scena in cui la ragazza, “clothed only in her untouched integument of flesh” (Carter 2006: 138), resta rivestita unicamente del proprio corpo, segna visivamente questo scarto: il corpo non è più semplice bersaglio della trama, ma superficie attiva attraverso cui la scena viene riformulata.

La trasformazione della scena finale assume così un valore insieme narrativo e simbolico. Nella fiaba tradizionale, la dinamica lupo/ragazza è costruita come opposizione rigida tra predatore e preda, inganno e innocenza, minaccia e vulnerabilità. In Carter, questa opposizione viene rinegoziata dall'interno. La protagonista riconosce il ruolo che le è stato assegnato, ma invece di aderirvi fino in fondo lo devia, introducendo un'altra possibilità narrativa. Lo si vede già nel modo in cui la riscrittura riprende e altera il celebre dialogo di Cappuccetto Rosso: mentre si spoglia e getta gli abiti nel fuoco, la giovane entra nel gioco verbale del lupo, fino a rivolgergli lei stessa la domanda "What big arms you have", a cui segue la risposta "All the better to hug you with" (Carter 2006: 138). La scena conserva dunque la memoria della fiaba tradizionale, ma la ricolloca in un contesto completamente diverso, in cui il dialogo non prepara più soltanto l'aggressione, bensì una diversa configurazione del rapporto tra i due personaggi.

Più che capovolgere semplicemente la gerarchia, il racconto destabilizza la grammatica binaria che sorregge la versione tradizionale di Cappuccetto Rosso; è per questo che alcune letture recenti sottolineano come la protagonista non si limiti a sottrarsi alla posizione di preda, ma si collochi in una zona di reciprocità e di ridefinizione dei ruoli. Come ha osservato Sarah Gamble, "Carter rewrites Red Riding Hood not to reverse the power structure but to dismantle it entirely" (Gamble 1997: 147). Il punto, allora, non è una semplice inversione dei ruoli, ma la destabilizzazione della struttura stessa che li produce. La tensione predatoria resta infatti esplicitata fino all'ultimo, nel momento in cui il lupo pronuncia la battuta conclusiva, "All the better to eat you with" (Carter 2006: 138); e tuttavia la protagonista risponde a questa minaccia con una reazione inattesa, perché "burst out laughing" e sa di essere "nobody's meat" (Carter 2006: 138). La ragazza non diventa il lupo, né il lupo cessa di essere minaccioso; ciò che cambia è la configurazione della loro relazione, e con essa quella del racconto.

In questo senso, “The Company of Wolves” mostra con particolare evidenza come la meta-fiaba possa diventare uno strumento politico. Carter non solo recupera Cappuccetto Rosso, ma ne espone il dispositivo, ne spezza la linearità, ne moltiplica le voci e ne rende percepibili i presupposti ideologici. Come ha scritto Cristina Bacchilega, “Carter’s rewriting invites us to question the authority of traditional tales and to participate in the process of meaning-making” (Bacchilega 1997: 59): la riscrittura non consiste solo nell’aggiornare una trama, ma nel rendere leggibile il processo stesso attraverso cui la fiaba produce autorità, naturalizza i ruoli e codifica il rapporto tra genere, paura e desiderio. Il lettore, infatti, non è chiamato semplicemente a seguire una trama, ma a riconoscere il carattere costruito della tradizione, a vedere come le storie producano modelli di comportamento e a comprendere che tali modelli possono essere modificati. La fiaba diventa così non solo oggetto di riscrittura, ma anche luogo di riflessione critica sul modo in cui la cultura narra il genere, il desiderio, la paura e il potere.

In definitiva, “The Company of Wolves” non è soltanto una riscrittura fiabesca, ma un testo che pensa la fiaba mentre la racconta. Le leggende iniziali fungono da archivio orale, da strumento di trasmissione del sapere e da dispositivo di immersione nel gotico; al tempo stesso, rendono visibile la natura costruita del racconto e preparano il terreno alla deviazione finale della protagonista. Quest’ultima, a sua volta, non si limita a sopravvivere: modifica la scena che la tradizione le aveva assegnato e, così facendo, riscrive non solo il proprio destino, ma anche la logica narrativa che sembrava governarlo. La forza specifica del racconto carteriano si colloca proprio in questa convergenza tra disvelamento del meccanismo fiabesco e riappropriazione della storia da parte dell’eroina.

3.3 Margaret Atwood, “Loulou; or, The Domestic Life of the Language”

Publicato per la prima volta nel 1983 e poi incluso nella raccolta *Bluebeard's Egg and Other Stories*, “Loulou; or, The Domestic Life of the Language” è un racconto che, pur non configurandosi come una riscrittura fiabesca in senso stretto, si inserisce nel discorso di questo capitolo per la centralità che assegna alla parola, al racconto e al potere di nominare. In Atwood, infatti, la narrazione non agisce solo sul piano della struttura o dell'intreccio, ma anche su quello più sottile e quotidiano del linguaggio: chi possiede le parole possiede anche, in parte, il potere di definire gli altri, di interpretarli e di fissarli entro immagini e ruoli che finiscono per precedere la loro stessa voce.

Il racconto ruota attorno alla figura di Loulou, una scultrice che si trova circondata da uomini – poeti, ex mariti, amanti – il cui rapporto con il mondo passa costantemente attraverso il linguaggio. La protagonista diventa il centro di una fitta rete di discorsi che la descrivono, la ribattezzano, la interpretano e la trasformano in oggetto della parola altrui. Il testo mette così in scena una dinamica particolarmente significativa: non tanto l'eroina che riscrive apertamente la propria storia, quanto una donna la cui difficoltà di definirsi nasce dal fatto che altri parlano incessantemente di lei e per lei.

Se nei racconti di Carter e Byatt il disvelamento del meccanismo narrativo avviene in modo più apertamente fiabesco e metaletterario, qui Atwood lavora sul livello della parola come strumento di potere e di costruzione identitaria. Qui, infatti, Atwood intende mostrare come il raccontare non significhi soltanto tramandare storie o organizzare trame, ma anche stabilire chi ha il diritto di parlare, chi può definire la realtà e chi, invece, rischia di esistere soprattutto come personaggio nel discorso degli altri.

3.3.1 Plot

La protagonista della storia è Loulou, scultrice canadese specializzata nella lavorazione della creta. Il racconto si apre con l'immagine della donna mentre lavora a un'anfora, vestita dei suoi abiti da lavoro eccentrici che l'hanno sempre contraddistinta e mentre ascolta alla radio musica classica. Il suo studio è nella rimessa, una capanna costruita nel giardino dietro casa sua. È un'incredibile artista, con braccia e mani possenti che possono ottenere qualsiasi cosa dalla materia, a differenza delle sue due apprendiste, secondo lei troppo mingherline per essere adatte alla professione.

Loulou non vive da sola: casa sua, infatti, è invasa da un gruppo di sei poeti, i quali sono o sono stati tutti legati a lei sentimentalmente, ma nonostante la fine della relazione, non hanno mai lasciato l'abitazione, per la quale non versano nessun tipo di affitto o contributo, economico o domestico.

Bob è stato il primo marito, conosciuto alla scuola d'arte presso cui Loulou si è diplomata. L'uomo non è stato mai pragmatico, mai quanto Loulou che, dopo aver passato la prima notte con lui, ha pulito da cima fondo la sua cucina dimessa, facendolo innamorare del bisogno che l'uomo avrebbe avuto di una come Loulou e non di Loulou. Il secondo poeta, Phil, viene descritto dalla protagonista come quello più innamorato del senso delle parole. Di fatti, Phil si è innamorato del nome 'Loulou' più che di lei, convinto che fosse l'abbreviazione per Louise o un altro nome francese. Ora, la donna è sposata con Calvin, il quale si dimostra totalmente disinteressato alle faccende tecniche e burocratiche come tasse e denaro, che considera noiose. Insieme a loro tre vivono anche il secondo ex-marito e due amanti senza nome. Così, senza volerlo e senza accorgersene, Loulou si è trasformata nella domestica della sua stessa dimora, a servizio dei sei poeti: deve conciliare la lavorazione della creta con i panni da stendere, le camere da riassetto e i pasti da preparare.

I poeti non hanno per nulla un'alta considerazione di Loulou, la quale diviene sempre l'oggetto dei loro scherzi e giochi di parole. Si riferiscono a lei con ogni espressione possibile, tra cui la divina, la marmorea, la nemica dell'ordine astratto e la lady. Incapace di comprendere la maggior parte dei termini che essi utilizzano, la donna si trova spesso a sfogliare i dizionari negli studi dei suoi ex-amanti. I poeti, coscienti delle sue lacune linguistiche, la raggirano sempre creando mix di parole, così da divertirsi mentre le osservano cercare disperata i loro significati inesistenti.

I sei uomini hanno messo da parte gli iniziali screzi dati dalla situazione di co-abitazione e hanno fondato una rivista di poesia collettiva, dal titolo *Comma*. Spesso, organizzano anche incontri letterari in salotto, occasioni durante le quali Loulou non compare mai se non per rifornire il buffet. Il nome stesso della rivista si presta a storpiature sulle quali essi scherzano, per esempio, quando dicono alle aspiranti poetesse che sarebbero felici di farle entrare in *Coma*. È di fronte a queste battute che Loulou si chiede come sia stato possibile per lei finire in questa situazione. Non riesce a trovare una vera risposta se non che, semplicemente, nessuno di loro sei se ne è mai andato una volta entrato nella sua vita.

Uno dei poeti l'ha definita come una che si lascia troppo trasportare e, effettivamente, Loulou ne è cosciente: sa di essersi resa disponibile quando tutti loro, in momenti diversi, si sono abbandonati allo spettro del blocco dello scrittore, o di averli accompagnati nelle lunghe serate di bevute in preda allo sconforto creato dalle loro stesse poesie. Ma la donna si chiede dove uomini come loro potrebbero mai andare senza di lei, inetti e incapaci come sono alle faccende pratiche.

Uno di questi problemi pratici riguarda il denaro e le tasse. Un giorno, Loulou deve recarsi dal suo commercialista per la dichiarazione dei redditi – non senza essere prima schernita dai poeti a causa del vero intento che si cela dietro le sue visite ravvicinate.

Durante gli incontri che hanno avuto fino a quel momento, tra discorsi su bilanci e quote, l'uomo ha sempre parlato alla protagonista in modo molto astratto di libertà e arte, convinto che la donna sia un'artista eterea che crea sculture magnifiche e delicate. Volendo sedurlo per convincerlo a chiudere un occhio sulla rimessa come bene di proprietà e luogo di lavoro, Loulou lo ha sempre assecondato, anche se, dentro di lei, crede che la sua arte ruoti attorno a semplici torte di fango, come le definisce lei.

Un giorno, mentre il commercialista invita Loulou a rivedere la sua posizione all'interno del sistema che i sei uomini hanno creato in casa sua, la protagonista lo approccia con successo e i due hanno un rapporto sessuale. Una volta terminato, l'uomo le comunica che la ricontatterà per farle avere cifre più concrete. Uscita dall'ufficio, Loulou sceglie di tornare a piedi: nonostante si senta euforica perché ha ottenuto ciò che voleva, allo stesso tempo si sente svuotata e riflette su tutte le parole che i poeti le hanno rivolto e le espressioni con le quali l'hanno descritta.

Arrivata a casa, trova i poeti che l'attendono e le chiedono della cena. Esasperata, la donna si infuria e, poco a poco, esprime ad alta voce lo sdegno che prova per ognuno, rinfacciandogli la loro incompetenza. Essi, per tutta risposta e come al solito, la sbeffeggiano per l'avventura con il commercialista e utilizzano contro di lei ulteriori giochi di parole, davanti ai quali Loulou non può fare altro che stare in silenzio.

3.3.2 Non poter parlare per sé: il potere narrativo della parola

Se "Loulou; or, The Domestic Life of the Language" non è propriamente un racconto fantastico o una riscrittura di un classico fiabesco, si inserisce tuttavia in modo coerente in questo capitolo perché sposta il problema del raccontare dal livello della trama a quello, più radicale, della parola stessa. In Atwood, infatti, la parola non è un mezzo neutro di

comunicazione, ma una forma di potere: chi possiede il linguaggio possiede anche la facoltà di descrivere il mondo, di interpretarlo e di definire gli altri.

Loulou vive precisamente all'interno di questa asimmetria. I poeti che la circondano non si limitano a parlare: parlano di lei, su di lei e, in una certa misura, per lei, saturando lo spazio con un lessico ridondante, pseudo-colto e autoreferenziale. Le formule con cui la nominano — “Loulou is so geomorphic”, “fundamentally chthonic”, “Telluric” (Atwood 1998: 45) — non servono a descriverla per la persona che veramente è o a chiarirne l'identità, ma a esibire il prestigio culturale di chi le pronuncia e a collocare la protagonista in una posizione di inferiorità linguistica.

In questo senso, il racconto mette in scena con particolare evidenza ciò che Isabel Carrera Suárez definisce “linguistic disadvantage” come vero nucleo del conflitto: il problema centrale di Loulou non è semplicemente il fatto di comprendere poco certi termini, ma di vivere in un sistema in cui il linguaggio è già strutturato come privilegio e come strumento di dominio (Carrera Suárez 1994: 239). Proprio per questo, in Atwood il linguaggio non coincide mai semplicemente con la capacità di esprimersi, ma con il potere di stabilire quali parole contino, quali definizioni siano legittime e quale immagine di un soggetto possa circolare come vera. La parola, dunque, non è solo mezzo del racconto: è anche il luogo in cui si esercita una gerarchia.

Il testo insiste più volte sul fatto che Loulou sia costretta a inseguire, di nascosto, i significati delle parole usate contro di lei. I poeti sanno che consulta il dizionario e proprio per questo trasformano l'atto del nominare in una forma di scherno e di superiorità intellettuale: “when they'd discovered she was doing it they'd found it amusing and had started using words like that on purpose” (Atwood 1998: 45). La protagonista, da parte sua, tenta di reagire leggendo il *Shorter Oxford* e persino i loro diari, “washing her hands first so she won't leave any tell-tale signs of clay on the page” (Atwood 1998: 45), gesto che

condensa con straordinaria efficacia il suo rapporto con il linguaggio: Loulou vi si avvicina come a uno spazio non suo, che teme di contaminare con la materia del proprio lavoro. La creta sulle mani, in questa immagine, non è solo dettaglio realistico ma figura di una frattura simbolica tra chi lavora con la materia e chi domina il regno delle parole. Per questo il racconto non mette in scena una donna muta, ma una donna tenuta ai margini del discorso, costretta a origliare e a consultare di nascosto il codice attraverso cui gli altri la definiscono.

Come osserva Mary Ellen Richards, Atwood mostra spesso protagoniste costrette a interrogarsi su “how the words of others affect [their] identity”; in “Loulou”, tale dinamica diventa addirittura il motore della narrazione (Richards 1990: 95). Il dettaglio delle mani lavate prima di toccare il dizionario suggerisce un preciso livello di lettura: la materia, il fango, la creta, cioè tutto ciò che definisce il lavoro e la corporeità di Loulou, sembrano incompatibili con l’universo ‘alto’ del linguaggio maschile. Atwood costruisce così una contrapposizione tra il lavoro materiale della protagonista e il capitale simbolico dei poeti: Loulou produce oggetti, pane, ordine, continuità domestica; loro producono definizioni, giochi di parole, riviste, discorsi sul linguaggio.

La violenza simbolica esercitata dai poeti non consiste però soltanto nell’usare parole difficili o inesistenti, ma nel fatto che essi si arrogano il diritto di fare di Loulou un contenuto dei loro lavori. Il racconto lo dice in modo esplicito quando nota che “Sometimes, though, they do it silently, and Loulou only knows about it from the poems they write afterwards” (Atwood 1998: 46): anche quando non la commentano a voce, essi continuano a trasformarla in oggetto del proprio linguaggio poetico. Loulou sa che quei testi parlano di lei, benché cambino i sostantivi: “my lady”, “my woman”, “my wife”, “my friend’s wife” (Atwood 1998: 46). Proprio qui emerge uno degli aspetti più significativi del racconto: la protagonista occupa il centro dell’attenzione, ma raramente come soggetto

della parola; molto più spesso vi compare come corpo nominato, interpretato e trasfigurato dal discorso maschile. In questa prospettiva, il racconto mostra una dinamica che ricorda, pur in un contesto completamente moderno, ciò che Gilbert e Gubar hanno individuato nella tradizione patriarcale della rappresentazione femminile: “a life of feminine submission, of ‘contemplative purity,’ is a life of silence, a life that has no pen and no story” (Gilbert and Gubar 1979: 36), cioè la donna non come voce piena, ma come figura silenziosa e funzionale alla creatività degli uomini. Atwood non denuncia astrattamente questa struttura, ma la mette in scena nel quotidiano, nella casa, nella cucina, nei quaderni, nelle battute ripetute attorno al tavolo. È significativo che la protagonista esista per i poeti innanzitutto come materia di testi futuri: anche quando tace, anche quando non è presente, può essere recuperata nei loro versi, trasformata in immagine, usata come referente mobile di un lessico che le appartiene solo in apparenza. In questo senso, Loulou non è semplicemente guardata o osservata, ma continuamente tradotta in discorso.

Questa logica di eterodefinizione (Scandroglio, López, San José 2008) appare con particolare chiarezza nel passaggio sul nome di Loulou. Phil afferma che “Loulou, as a name, conjured up images of French girls in can-can outfits, with corseted wasp-waists and blonde curls and bubbly laughs. But then there was the real Loulou — dark, straight-haired, firmly built, marmoreal, and well, not exactly bubbly” (Atwood 1998: 48). Il nome, dunque, non rinvia alla persona, ma a un’immagine stereotipata ed erotizzata, che la donna reale finisce per smentire. È qui che il racconto rende visibile uno scarto decisivo fra parola e soggetto designato: prima ancora di parlare, Loulou è già stata immaginata dagli uomini attraverso una fantasia linguistica che la precede. Non sorprende allora che Phil parli esplicitamente di “the gap between the word and the thing signified” (Atwood 1998: 48), formula che, pur usata da lui in un contesto di seduzione pseudo-intellettuale, si rivela significativa per la logica del racconto. Come sottolinea Carrera Suárez, il racconto insiste

proprio sulla frattura tra la donna concreta e il sistema di segni che gli uomini le sovrappongono (Carrera Suárez 1994). Atwood mostra infatti come il linguaggio maschile non descriva semplicemente Loulou, ma tenti di piegarla a una figura immaginaria: frivola, “bubbly”, francese, erotizzata. La Loulou reale, “marmoreal” e “firmly built”, resiste a quella proiezione, ma non per questo riesce automaticamente a produrre una definizione autonoma di sé (Atwood 1998: 49).

A questa prevaricazione discorsiva si accompagna una chiara gerarchia di genere. I poeti si arrogano il privilegio della parola e del sapere, mentre le donne vengono sistematicamente relegate ai margini, o come oggetti erotici o come presenze di servizio. La dinamica emerge non solo nel rapporto con Loulou, ma anche nel modo in cui il gruppo guarda alle poetesse che frequentano i loro salotti: le giovani aspiranti vengono ribattezzate “proupies”, cioè “poetry groupies”, e restano fuori dal vero centro di legittimazione culturale, non essendo nemmeno sul comitato editoriale di *Comma* (Atwood 1998: 47).

In questo piccolo dettaglio si coglie una struttura molto ampia: gli uomini producono, dirigono, battezzano; le donne gravitano attorno, come mascotte, appendici o corpi da osservare. Anche Loulou, che pure mantiene economicamente e materialmente l'intero gruppo, viene ricondotta a una funzione ancillare. È lei che prepara il cibo, sforna il pane, sostiene il mutuo, riordina, mette in sicurezza il mondo concreto da cui i poeti si tengono accuratamente lontani. Non a caso, il testo sottolinea che “they don't have her expenses. Part of her expenses is them” (Atwood 1998: 47), formulazione che condensa il paradosso del rapporto: gli uomini si presentano come detentori del capitale simbolico, ma vivono materialmente sulle spalle della donna che trattano come inferiore sul piano linguistico. Il racconto smaschera così una doppia prevaricazione, intellettuale e domestica, in cui il monopolio maschile della parola si appoggia sul lavoro femminile invisibile. Questo scarto è reso ancora più evidente dal fatto che Loulou non mette in discussione il

valore della materia in sé, ma il prestigio eccessivo attribuito alla parola astratta. Quando afferma “Who cares what a thing’s called? A piece of bread is a piece of bread” (Atwood 1998: 45), la protagonista oppone al narcisismo linguistico dei poeti una logica concreta e antiretorica, che però, nel sistema del racconto, non riesce mai a diventare linguaggio egemone.

Anche il commercialista a cui si rivolge la protagonista, che potrebbe apparire come una via d’uscita dal piccolo universo dei poeti, non costituisce in realtà una vera alternativa. La sua prospettiva su Loulou cambia registro, ma non meccanismo: anche lui la racconta prima di conoscerla. Il suo problema, infatti, è che ha deciso che ella non sia “just a potter but an artist”, e “his idea of an artist does not at all accord with Loulou’s view of herself. He wants her to be wispy and fey, impractical, unearthly almost” (Atwood 1998: 56). Ancora una volta, la protagonista si trova sottoposta a una definizione esterna: non più la musa tellurica, la Grande Dea o il “great mattress” dei poeti, ma un’artista eterea e impalpabile che non corrisponde affatto alla materialità sporca e concreta del suo lavoro con la creta. Loulou stessa prova a spiegare che per lei fare vasi è come fare “mud pies” (Atwood 1998: 56), riportando l’arte al fango, al gioco infantile, alla manualità; ma anche qui “she could not find the words to make him understand what she meant” (Atwood 1998: 56). Il racconto insiste dunque sul fatto che Loulou non venga pienamente vista né dai poeti né dal commercialista: cambia l’immagine proiettata su di lei, ma non il gesto maschile di appropriazione simbolica. Come osserva Edit Kovacs, Atwood mette spesso in scena protagoniste che si trovano a negoziare la propria identità dentro discorsi dominanti che le trasformano in musa, in corpo, in allegoria, senza riconoscerne la concretezza e la complessità (Kovacs 2013).

Il punto più forte del racconto, tuttavia, sta nel fatto che Atwood non offre una liberazione semplice o consolatoria. Loulou non conquista improvvisamente una lingua

propria, né espelle i poeti dalla casa in un trionfo di *agency* definitiva. Al contrario, la sua presa di coscienza è esitante, contraddittoria, dolorosa. Dopo l'incontro con il commercialista, sente che “all those words which the poets have attached to her over the years have come undone and floated off into the sky, like balloons” (Atwood 1998: 60): è una crisi del linguaggio, perché ciò che la teneva insieme simbolicamente si dissolve all'improvviso, lasciandola senza definizione. Questa liberazione apparente si accompagna però a un vuoto identitario: “Maybe she is what the poets say she is, after all; maybe she has only their word, their words, for herself” (Atwood 1998: 61). In questa frase Atwood concentra il nucleo tragico del racconto: Loulou è così profondamente inscritta nel discorso altrui da non sapere più se possieda un'immagine di sé che non sia già passata attraverso le parole degli uomini. È solo a questo punto che il testo mette in scena il disvelamento più radicale: non la donna che prende finalmente la parola in modo sovrano, ma la donna che comprende fino in fondo quanto la propria identità sia stata occupata dal linguaggio degli altri.

In una prospettiva teorica più ampia sulla narrativa di Atwood, Edit Kovacs insiste sul fatto che l'*agency* femminile non vada letta secondo un semplice binarismo tra resistenza e sottomissione, ma come qualcosa che prende forma in modalità ancora parziali, “still restricted”, all'interno di soggetti discorsivamente costituiti (Kovacs 2013: 79). In “Loulou”, questa dinamica si manifesta con particolare evidenza: la protagonista arriva a intuire il meccanismo che la tiene prigioniera, ma non riesce ancora a collocarsi stabilmente fuori da esso. Quando pensa che forse “she has only their word, their words, for herself” (Atwood 1998: 61), il racconto mostra che la crisi dell'eterodefinizione non genera immediatamente una lingua nuova, ma produce prima di tutto uno smarrimento.

Il finale rende esplicita questa dinamica con una chiarezza quasi brutale. Quando i poeti tornano a parlare di lei in terza persona — “They're always talking about her in the

third person like that, telling each other what she thinks” (Atwood 1998: 61) — Loulou è costretta ancora una volta a misurarsi con un regime discorsivo che le sottrae il diritto all’autodefinizione. Il culmine arriva quando Bob afferma: “If Loulou didn’t exist, God would have to invent her”, e Phil rincara: “We would. We 109idi t the first time, right?” (Atwood 1998: 62). È un passaggio molto violento, perché traduce in forma quasi comica la pretesa maschile di aver ‘inventato’ Loulou come personaggio, come figura. La sua reazione — “Nobody invented her, thank you very much” (Atwood 1998: 62) — sembra dapprima affermare con decisione l’esistenza di un sé sottratto alle definizioni altrui. Il racconto, però, incrina immediatamente questa possibilità.

Poco prima, infatti, Phil aveva detto agli altri che “Loulou thinks *to reify* means to *make real*”, attribuendole ancora una volta un pensiero e interpretandola al suo posto, quando in realtà la protagonista non aveva mai sentito quella parola prima (Atwood 1998: 61-62). Quando poi Phil precisa che “to reify” significa “to make into a thing”, e non “make real” (Atwood 1998: 62), Loulou risponde con un semplice “Why not?”, offrendo ai poeti proprio ciò che essi desiderano: la conferma che continuerà a rientrare nella figura che hanno costruito per lei, “just like Loulou. No more, but certainly no less” (Atwood 1998: 62). Questa chiusura non mostra una liberazione compiuta, ma la rivelazione di un meccanismo: i poeti non le chiedono di essere pienamente sé stessa, ma di restare aderente all’immagine di Loulou che hanno costruito. In questo senso, il racconto non mette in scena tanto la riconquista piena di una voce, quanto il momento in cui diventa visibile la struttura attraverso cui una donna viene narrata, definita e contenuta dal linguaggio maschile.

Il fatto che tutto questo avvenga in una scena intrisa di battute, giochi di parole e risate è fondamentale: la comicità non attenua la violenza simbolica, ma la rende più sottile e più efficace, perché la traveste da spirito di gruppo, da intelligenza condivisa, da brillantezza sociale. Atwood mostra così che il dominio del discorso può assumere anche

forme leggere, spiritose e apparentemente innocue, senza per questo cessare di essere una forma di potere. La parola “reify”, infine, rende esplicito ciò che il racconto ha mostrato fin dall’inizio: i poeti trasformano costantemente Loulou in una “thing”, in un oggetto verbale, in una figura disponibile alla loro interpretazione. Non si limitano a raccontarla, ma la reificano.

Atwood non lavora qui sul piano della riscrittura fiabesca, ma su quello più quotidiano e insidioso del linguaggio come dispositivo di potere. Il testo mostra che il raccontare non riguarda soltanto le grandi storie, ma anche la facoltà di nominare il reale, di attribuire significato, di fissare l’identità altrui in una formula ripetibile. Loulou non viene semplicemente amata, sfruttata o guardata: viene soprattutto raccontata. La sua difficoltà a definirsi non è un tratto caratteriale, ma l’effetto di una condizione in cui altri hanno parlato così a lungo su di lei da farle dubitare di poter esistere fuori dalle loro parole. In questo senso, “Loulou” mostra con crudezza che l’*agency* femminile non dipende soltanto dall’aver una storia, ma dall’aver una lingua in cui raccontarla.

Se Carter e Byatt mettono in scena protagoniste che intervengono più apertamente sul copione narrativo che le contiene, Atwood sceglie qui una strada diversa e forse più aspra: mostra una donna che comprende di essere stata a lungo prigioniera delle parole altrui e che proprio per questo fatica ancora a immaginare la forma linguistica della propria libertà.

3.4 A.S. Byatt, “The Story of the Eldest Princess”

Publicato all’interno della raccolta *The Djinn in the Nightingale’s Eye: Five Fairy Stories* del 1994, “The Story of the Eldest Princess” è uno dei racconti in cui A. S. Byatt insiste in modo più esplicito sul rapporto tra fiaba, consapevolezza narrativa e riscrittura del destino

femminile. Il testo riprende l'impianto classico del *wonder tale* — il regno, la *quest*, le tre principesse, la prova da affrontare — ma lo attraversa con una forte tensione autoriflessiva, che porta la protagonista a riconoscere il modello narrativo in cui è inserita e a metterne in discussione l'esito previsto.

Il racconto mostra in modo evidente come la narrazione non sia solo il contenitore della vicenda, ma il luogo stesso in cui si gioca la possibilità di una deviazione dal copione tradizionale. La protagonista, infatti, non si limita a vivere una narrazione, ma sa di trovarsi dentro una storia già codificata, in cui la sorella maggiore è normalmente destinata al fallimento, mentre la più giovane è destinata al successo. Proprio questa consapevolezza trasforma il racconto in uno spazio di meta-narrazione e di agency: Byatt non si limita a riscrivere la fiaba, ma mette in scena una protagonista che riconosce la struttura che la precede e decide di non aderirvi passivamente.

3.4.1 Plot

Il racconto è ambientato in un regno sospeso tra mare e montagne, tra foresta e deserto. A governarlo sono un re e una regina che hanno tre figlie, molto diverse tra loro: la maggiore è pallida e silenziosa, la seconda è più energica e intraprendente, mentre la più giovane non possiede nessun tratto particolare se non quello della figlia più piccola, la più fortunata da cui ci si può aspettare tutto e niente. Fin dalla loro nascita, il cielo accompagna simbolicamente le tre principesse: inizialmente è azzurro e luminoso, ma con il passare degli anni inizia a mutare gradualmente colore, assumendo sfumature sempre più verdi.

Quella che all'inizio appare come una meraviglia naturale diventa presto motivo di inquietudine. I verdi si moltiplicano, l'azzurro si fa sempre più raro e alla fine il cielo perde del tutto il suo colore originario. Anche la luce della terra cambia: frutti, fiori e paesaggi

appaiono diversi sotto il nuovo cielo verdastro. Il popolo, dapprima affascinato, comincia a innervosirsi e finisce per attribuire al re e alla regina la responsabilità di questo cambiamento. I sovrani, pur dichiarandosi innocenti, si lasciano contagiare dal timore collettivo e convocano consiglieri, sacerdoti, generali, streghe e maghi per trovare una soluzione.

Fra tutte le proposte avanzate, quella che viene accolta è quella di un mago autorevole, il quale suggerisce di intraprendere una *quest*. L'eletto o l'eletta dovrà percorrere la strada che attraversa la foresta, superare il deserto e giungere fino alle montagne, per recuperare un unico uccello d'argento con il suo nido di rami di frassino, custodito nel giardino murato del Vecchio delle Montagne. Solo così sarà possibile riportare il cielo al suo azzurro originario. Il re e la regina riuniscono allora il Consiglio di Stato, composto anche dalle tre figlie e altri rappresentanti per decidere chi debba partire. Il re, seguendo una logica di precedenza dinastica, stabilisce che sia la figlia maggiore a iniziare il viaggio e la giovane accetta senza opporsi.

La principessa parte così per la sua missione, equipaggiata con una spada, una borraccia inesauribile, del cibo e una mappa della strada. Il racconto insiste subito su come la protagonista non sia una semplice eroina ingenua: è una principessa lettrice, abituata ai libri e alle storie, e proprio questa sua familiarità con le fiabe la porta quasi subito a riconoscere il modello in cui sa di essere entrata. Riflettendo sui racconti che conosce, capisce infatti che nelle fiabe tradizionali i due figli maggiori falliscono quasi sempre, mentre il più giovane ha successo – come nel racconto de *L'Uccello d'Oro*¹⁹ e nella fiaba

¹⁹ Il re invia i suoi tre figli alla ricerca dell'uccello d'oro che ruba i frutti del suo giardino; i due maggiori si lasciano deviare, falliscono e vengono persino umiliati, mentre il più giovane, seguendo i consigli ricevuti lungo il cammino e superando una serie di prove, riesce infine a conquistare l'uccello, il cavallo e la principessa, portando a termine la *quest*.

rumena *Harap Alb*²⁰. Intuisce allora con angoscia di essere intrappolata in uno schema che la destina al fallimento, alla pietrificazione o alla prigionia. Questa consapevolezza la getta nello sconforto, tanto che a un certo punto si siede sul bordo della strada e si mette a piangere.

La pietra su cui si è seduta, però, nasconde uno scorpione ferito, che le parla con tono irritato e le chiede aiuto. La principessa lo libera e, dopo un breve dialogo in cui lo scorpione si mostra scontroso ma intelligente, decide di portarlo con sé nel cestino del pranzo. La principessa devia così dal suo cammino, ma lo fa dopo aver riflettuto sul fatto che, se il suo destino è comunque quello di fallire secondo il modello narrativo previsto, allora può almeno tentare di uscire dalla storia che la imprigiona e imboccarne un'altra. Invece di procedere spedita lungo la strada, la principessa si ferma, ascolta, risponde, e soprattutto sceglie di lasciare la via principale per seguire il richiamo della foresta, seguendo anche le indicazioni del suo nuovo compagno di viaggio.

All'interno della foresta, la principessa trova un rospo ferito e assetato, abbandonato nel terreno dopo essere stato mutilato da un uomo che sperava di trovare nella sua testa una pietra preziosa. Lo soccorre e il rospo, una volta ripresosi, le chiede di portarlo con sé verso la persona che potrà guarirlo. Durante il dialogo, il rospo chiarisce subito che non si trasformerà in un principe, smontando ironicamente una delle più note aspettative fiabesche. La principessa lo accoglie nel suo cestino, accanto allo scorpione.

Poco dopo, tra le radici e i cespugli, la giovane scorge una creatura intrappolata in fili neri: è un enorme scarafaggio, rimasto impigliato in una trappola destinata agli uccelli.

²⁰ Un altro esempio del medesimo *pattern* è la fiaba rumena *Harap Alb*, in cui il più giovane di tre fratelli è l'unico capace di affrontare con successo il viaggio iniziatico imposto dal padre. Dopo il fallimento dei fratelli maggiori, il giovane protagonista parte, attraversa una serie di prove, incontra aiutanti straordinari e riesce infine a superare gli ostacoli che gli si presentano, confermando il modello fiabesco per cui il terzo figlio, apparentemente il meno promettente, è in realtà quello destinato al compimento della missione.

Anche questo animale non parla subito, ma viene raccolto dalla principessa e affidato al viaggio insieme agli altri due.

Durante questo tragitto, la principessa scorge anche tre figure maschili. Il primo è l'Uccellatore, di cui sente il fischio e il richiamo ingannevole, usato per attirare gli uccelli nelle reti. La principessa è tentata di avvicinarsi, ma viene dissuasa dallo scorpione e si allontana. Il secondo è il Cacciatore, evocato dal suono del corno che terrorizza il rospo, il quale rivela che è stato proprio lui a ferirlo nella speranza di trovare una gemma nella sua testa. Anche in questo caso la principessa rinuncia all'incontro. Il terzo è il Taglialegna: la principessa lo osserva da lontano mentre canta una canzone seducente che promette amore, condivisione e vita domestica. Potrebbe facilmente cadere nel fascino della sua immagine, ma lo scarafaggio interviene e le racconta che si tratta di un uomo violento, responsabile della morte delle sue giovani mogli. Anche stavolta la principessa ascolta il racconto dell'animale e sceglie di non avvicinarsi.

Dopo aver attraversato a lungo la foresta, affamata, stanca e scoraggiata, la principessa giunge finalmente a una piccola casa illuminata, l'ultima casa prima della fine del bosco. Qui vive una vecchia donna, la figura verso cui gli animali l'hanno guidata fin dall'inizio. La casa è accogliente, piena di calore, di pane e dolci appena sfornati e di creature di ogni tipo. La donna anziana cura gli animali chiedendo loro di raccontare la storia delle loro ferite; mentre essi parlano, li medica con pazienza e competenza. Subito dopo invita anche la principessa a raccontare la propria storia. Così, la ragazza ripercorre il momento in cui ha capito di essere intrappolata in una fiaba già scritta e narrando i suoi incontri con gli animali e i pericoli evitati. Raccontando, prova per la prima volta un piacere pieno: quello di raccontare bene, di scegliere la parola giusta, di dare forma alla propria esperienza.

La vecchia riconosce immediatamente in lei una narratrice naturale e interpreta il suo percorso in termini che nessuno aveva ancora formulato così chiaramente. Le spiega che la sua vera capacità non è quella di vincere la *quest*, ma quella di riconoscere la storia in cui si trova e di cambiarla entrando in un'altra. Le dice anche che il suo destino è legato a una sorta di maledizione benedetta: per lei la storia conta più delle cose stesse e proprio questa coscienza l'ha salvata dagli errori che altre giovani donne avrebbero potuto commettere. La principessa, pur felice di essere giunta in quel luogo sicuro e libero, resta però turbata dal pensiero del cielo ancora verde e delle sorti del regno.

A questo punto lo scarafaggio chiede alla vecchia di raccontare il seguito della storia, cioè ciò che accade alle altre due sorelle. La donna allora narra due brevi vicende. Nella prima racconta che la seconda principessa, determinata e caparbia, compie davvero la *quest*: percorre il cammino previsto, riesce a impossessarsi dell'uccello d'argento e del suo nido, torna al palazzo e, seguendo le indicazioni del mago, brucia nido e uccello. Dal fuoco nasce un nuovo uccello splendente che attraversa il cielo e lo restituisce al suo colore azzurro. La seconda principessa diventa poi regina e governa con saggezza, anche se il popolo finisce per lamentarsi, rimpiangendo i verdi che un tempo aveva desiderato eliminare.

Nella seconda storia, la vecchia racconta della terza principessa. Essa, vedendo che il cielo è tornato azzurro senza dover fare nulla, si trova improvvisamente priva di una storia da vivere. Avverte un vuoto e un senso di smarrimento, finché un'altra vecchia donna le offre alcuni strumenti magici: uno specchio che le mostrerebbe il suo vero amore, un telaio magico e infine un filo sottilissimo. La giovane sceglie il filo e comincia a seguirlo fuori dal frutteto, verso il bosco, dando così inizio a un'altra storia, che però il racconto non sviluppa oltre.

Dopo aver ascoltato questi racconti, la Eldest Princess chiede infine alla vecchia se fosse lei la figura che aveva intravisto tante volte lungo la strada. La donna risponde spiegando che lungo ogni viaggio c'è sempre una vecchia davanti e una dietro, talvolta benevola, talvolta minacciosa, e che queste figure non sono mai una sola persona fissa. La principessa dichiara di essere felice di trovarsi con lei, nella forma in cui è adesso, e il racconto si chiude con entrambe che si preparano a dormire, in attesa del mattino successivo e dei nuovi cambiamenti che esso porterà.

3.4.2 “She Walked Out of the Story”: riscrivere la propria narrazione

Se “The Story of the Eldest Princess” appartiene in modo evidente all’universo della fiaba, esso lo fa innanzitutto attraverso una ripresa consapevole della sua grammatica più tradizionale. Byatt costruisce infatti un racconto che si presenta fin dalle prime battute come un *wonder tale* perfettamente riconoscibile: “Once upon a time, in a kingdom between the sea and the mountains, between the forest and the desert, there lived a King and Queen with three daughters” (Byatt 1995: 41). In questa formula iniziale sono già contenuti molti degli elementi costitutivi della fiaba: uno spazio sospeso e astratto, una famiglia reale, tre figlie differenziate secondo tratti quasi tipologici e un equilibrio iniziale destinato a incrinarsi. Anche la caratterizzazione delle tre principesse richiama una logica archetipica: la maggiore è “pale and quiet”, la seconda “brown and active”, mentre la terza è una di quelle figlie fortunate “of whom everything and nothing was expected” (Byatt 1995: 41).

A questa struttura di partenza si aggiunge presto una minaccia collettiva che stabilisce il rompimento dell’equilibrio iniziale, cioè il mutamento progressivo del cielo, che da “speedwell blue” diventa un nuovo “sky-green” (Byatt 1995: 42), provocando

l'inquietudine del popolo e il bisogno di una soluzione straordinaria. Da qui il racconto attiva un'altra serie di *topoi* fiabeschi: il consiglio riunito a corte, il mago che riappare dopo anni, la *quest* da intraprendere, la strada da seguire senza deviare, un giardino segreto e lontano, il "single silver bird" custodito fra spine velenose e serpenti di fuoco che costituisce l'oggetto del desiderio (Byatt 1995: 43-44). Byatt, in altre parole, mette in primo piano la riconoscibilità del genere. Come osserva Jessica Tiffin, la presenza insistita di motivi folklorici e fiabeschi in Byatt riflette il suo interesse per un uso "self-conscious" della narrazione, tanto più evidente proprio nelle forme artificiali e visibilmente costruite della *fairy tale* (Tiffin 2006: 47-48).

Proprio per questo il racconto è così efficace sul piano metanarrativo: la fiaba può essere disvelata e deviata solo perché è stata prima costruita con tutti i suoi segni più tipici. Sempre Tiffin osserva che Byatt usa la *metafiction* "not only to comment on the structure of fairy tales but also to question the ideological constraints that these structures impose on female identity" (Tiffin 2009: 142). La sua operazione, dunque, non consiste nell'abbandonare la fiaba, ma nel renderne visibile la struttura proprio mentre la mette in atto. Una lettura recente del racconto insiste sul fatto che Byatt utilizzi "a traditional structure of a fairy tale" in modo però "playful" e "challenging", trasformando l'apparente fedeltà al genere in uno spazio di interrogazione critica (Hájková 2023: 69).

Questa forte riconoscibilità fiabesca non produce però un racconto chiuso o autosufficiente. Al contrario, "The Story of the Eldest Princess" appare fin dall'inizio come una fiaba che porta con sé la memoria di molte altre fiabe. Il testo funziona infatti come un archivio intertestuale disseminato di echi e richiami che rinviano a una lunga tradizione narrativa. Lo scorpione ferito richiama la logica dell'apologo esopico della rana e dello scorpione, tanto che è la stessa principessa a evocarne la memoria, dicendo: "I know that story too. I carry you [...] And when we are going along, you sting me [...] And you

answer — it is my nature” (Byatt 1995: 51). Il rospo, a sua volta, convoca ironicamente il *topos* del principe-ranocchio, ma lo rovescia con decisione quando precisa che la principessa non deve aspettarsi che esso si trasformi in “a handsome Prince, or any such nonsense” e rivendica invece di essere già “a handsome Toad” (Byatt 1995: 55). Anche la sequenza degli animali soccorsi rimanda a una struttura ben nota della fiaba tradizionale, in cui l’aiuto prestato alle creature apparentemente più umili diventa condizione di accesso a un sapere o a una salvezza successivi.

Più avanti compaiono poi figure maschili che sembrano emergere da un repertorio già codificato: l’Uccellatore che tende reti invisibili per intrappolare le creature alate, il Cacciatore che colpisce per puro piacere gli animali che scorge tra i rami e nella radura, il Taglialegna seduttore che canta un invito amoroso con l’ascia tra le mani. La sua canzone, “Come live with me and be my love / And share my house and share my bed” (Byatt 1995: 58), viene infatti corretta in controcanto da una seconda versione che ne rivela la violenza domestica e il destino mortifero delle mogli.

Anche la casa della vecchia nel bosco, con il pane appena sfornato, il profumo di torte e biscotti, la luce nella finestra e il calore del focolare richiama altre case fiabesche di soglia e di pericolo – in particolare, la strega di *Hansel e Gretel* – che qui si trasforma, però, in luogo di rifugio. Infine, nella storia della terza principessa, oggetti come lo specchio magico, il telaio e il filo rimandano a ulteriori racconti come *La Bella e la Bestia* e *La Bella Addormentata del Bosco*, ma anche la storia di Arianna e del Minotauro. Il punto, tuttavia, non è semplicemente accumulare riferimenti: Byatt costruisce una fiaba che sa di appartenere a una tradizione, e che continuamente richiama quella tradizione per ricordare al lettore che nessuna fiaba nasce da sola, ma sempre da una rete di altre storie. In questo senso, si può leggere il racconto anche alla luce di quella tendenza che Margarida Esteves Pereira individua più in generale nella scrittura di Byatt, dove le storie nascono da altre

storie e i personaggi femminili si definiscono spesso come *storytellers* o come figure immerse in una fitta rete di racconti preesistenti (Pereira 2023). Il racconto, dunque, non è soltanto una fiaba, ma anche una riflessione sulla fiaba come memoria di forme, motivi e strutture già raccontate.

Il cuore teorico del testo emerge nel momento in cui la principessa prende coscienza del fatto di trovarsi dentro un *pattern* narrativo già codificato. È qui che il racconto si fa apertamente metanarrativo. Byatt insiste sul fatto che la Eldest Princess non è una principessa d'azione, ma una “reading, not a travelling princess” (Byatt 1995: 46), una lettrice che ha passato il tempo a leggere storie di principi e principesse in cerca di imprese. La sua esperienza di lettrice le permette dunque di identificare con chiarezza il copione fiabesco che la contiene: i racconti che conosce hanno tutti in comune “a pattern in which the two elder sisters, or brothers, set out very confidently, failed in one way or another, and were turned to stone, or imprisoned in vaults, or cast into magic sleep, until rescued by the third royal person, who [...] fulfilled the Quest” (Byatt 1995: 46-47).

La consapevolezza della principessa è formulata in termini espliciti e quasi teorici: “I am in a pattern I know” (Byatt 1995: 47). Con questa frase il testo rompe quasi la quarta parete e rende visibile il proprio meccanismo. La protagonista non sta più solo vivendo una fiaba: la sta leggendo dall'interno, la sta riconoscendo come struttura e come distribuzione preventiva di ruoli. Per questo il problema non è solo la difficoltà dell'impresa, ma il fatto che il suo essere figlia maggiore la colloca automaticamente nella posizione di colei che fallirà. La principessa lo dice senza ambiguità: “I suspect I have no power to break it, and I am going to meet a test and fail it, and spend seven years as a stone” (Byatt 1995: 47). La fiaba appare così come una macchina narrativa che assegna funzioni prima ancora che esperienze e proprio questo riconoscimento produce il disvelamento decisivo del racconto.

Come scrive Alexandra Cheira, questo racconto “challenges the deterministic nature of fairy tale archetypes and allows the female character to exercise narrative agency” (Cheira 2016: 56). Il *pattern* fiabesco, dunque, non è presentato come innocente o naturale, ma come una forma rigida che la principessa, in quanto lettrice, è in grado di vedere e interrogare. Come notano Alfer e Edwards de Campos, la protagonista “has, according to the formulae of fairytales, no chance of succeeding in her designated task” e, proprio da questa consapevolezza, prende avvio la sua decisione di “literally rewriting the classic fairytale plot” (Alfer, de Campos 2010: 112).

Questa lucida realizzazione conduce alla presa di posizione della protagonista: la deviazione. La principessa non lascia la strada per debolezza, paura o incapacità, ma perché ha capito che rimanere sulla strada significa restare dentro la storia che la vuole sconfitta. Il suo gesto non consiste nel tentare di vincere meglio la *quest*, ma nel sottrarsi al tipo di racconto da essa imposto. Il momento decisivo arriva dopo l’incontro con lo scorpione, quando la protagonista riflette apertamente sulla possibilità di “just walk out of this inconvenient story and go my own way” (Byatt 1995: 52). In questa formulazione, Byatt trasforma la deviazione da spaziale a narrativa: uscire dalla strada significa uscire dalla trama prevista. La principessa stessa lo esplicita quando pensa che, se anche abbandonasse la strada, “it would make no difference to the Quest. I should have failed if I left the Road and then the next could set off” (Byatt 1995: 52). Proprio perché si sa già destinata al fallimento, la Eldest Princess comprende che la sola possibilità di *agency* consiste nel rifiutare la forma stessa della storia che la contiene.

Da questo momento in poi, il viaggio cambia natura. La principessa non avanza più verso la conquista dell’uccello d’argento, ma entra in un altro tipo di narrazione, segnata dall’ascolto, dalla deviazione e dalla cura. Il passaggio è marcato anche fisicamente: dopo aver preso con sé lo scorpione, la principessa guarda nella foresta e riconosce che il

sottobosco è “soft and tempting after the dust and grit of the Road” (Byatt 1995: 52). Poco dopo, con “a little rebellious skip and jump”, lascia la via stabilita e si inoltra tra gli alberi (Byatt 1995: 52). Il gesto ha qualcosa di quasi giocoso, ma il suo significato è radicale: la protagonista smette di essere il personaggio che obbedisce alla linearità dell’impresa e diventa invece una figura che sceglie il proprio percorso sulla base delle storie ascoltate e delle relazioni che costruisce lungo il cammino.

Gli animali, da questo punto di vista, non sono solo aiutanti fiabeschi, ma veri mediatori di un altro sapere narrativo: sono loro a guidarla, dissuaderla dagli incontri pericolosi e a sottrarla alla progressione prevista del racconto (Tiffin 2009). La principessa, infatti, sopravvive non perché supera eroicamente le prove, ma perché ascolta. È in questo senso che la sua deviazione non rappresenta una fuga dalla storia, ma il passaggio a una storia diversa. Alfer e Edwards de Campos insistono proprio su questo punto, osservando che la principessa, “having literally deviated from the path laid out for her, [...] carves out a decidedly unconventional life for herself” e arriva così a un luogo in cui “she had come home to where she was free” (Alfer, de Campos 2010: 112).

La casa della Old Woman segna il punto in cui questo cambiamento nel percorso si trasforma in una vera alternativa narrativa. Qui Byatt introduce uno spazio radicalmente diverso da quello della corte, della sua impresa e della successione dinastica: uno spazio femminile, marginale, curativo, non orientato alla conquista, ma all’ascolto e alla trasmissione. La principessa vi giunge dopo giorni di fatica e l’apparizione della casa è costruita come una vera scena di approdo fiabesco: la luce calda nella finestra, il sentiero nel buio, la porta che si apre sulla promessa di riparo e di cibo. La protagonista riconosce in quel momento di vedere ciò che “countless benighted travellers had seen before her” e si sente “at one with all those lost homecomers and shelter-seekers” (Byatt 1995: 62). L’arrivo alla casa non è quindi solo una salvezza pratica, ma l’ingresso in una diversa

tradizione narrativa, fatta non di prove eroiche ma di accoglienza, memoria e racconto condiviso.

La signora non si limita infatti a guarire gli animali: li guarisce facendoli raccontare. Il testo lo esplicita con chiarezza quando afferma che “Her way was to make them tell the story of their hurts” (Byatt 1995: 64). La cura passa dunque attraverso la narrazione: la ferita non viene semplicemente medicata, ma anche detta, ricomposta verbalmente, inserita in una storia che la rende intelligibile e condivisibile. Questo principio vale anche per la principessa, che viene invitata a raccontare la propria vicenda “as best she could” (Byatt 1995: 64). È in questo momento che il racconto mette in scena una trasformazione decisiva: la Eldest Princess non è più solo personaggio di una fiaba altrui, ma soggetto che narra la propria esperienza. Byatt insiste sul piacere che la protagonista prova nel raccontare bene la propria storia, nel “getting it right”, nel “finding the right word”, e perfino nel trovare “the right gesture” per evocare figure e figure d’ombra sul muro (Byatt 1995: 65). Questa attenzione al gesto, alla parola e alla forma del racconto è fondamentale, perché mostra che la principessa scopre non solo la possibilità di parlare, ma anche una competenza specifica: quella di essere *storyteller*.

L’anziana donna lo riconosce esplicitamente, dicendole: “You are a born storyteller” (Byatt 1995: 65). Il suo talento non consiste nell’essere la principessa che compie la missione, né quella che salva il regno, ma colei che sa riconoscere le strutture narrative, ascoltare le storie degli altri e raccontare la propria con precisione e piacere. Anche la spiegazione che la Old Woman offre della sua natura va in questa direzione: la Eldest Princess possiede “the sense to see you were caught in a story, and the sense to see that you could change it to another one” (Byatt 1995: 65). In altre parole, il suo dono non è l’eroismo tradizionale, ma la consapevolezza narrativa. È proprio questa capacità a salvarla,

perché le consente di riconoscere la storia che la imprigiona e di farle prendere una direzione differente.

La casa della vecchia diventa così uno spazio in cui la fiaba viene non solo raccontata, ma pensata, raccolta, interpretata e persino curata. Quando la donna spiega che li “we collect stories and spin stories and mend what we can and investigate what we can’t” (Byatt 1995: 66), descrive una comunità che vive fuori dalla teleologia della fiaba tradizionale e che fa del raccontare una forma di conoscenza e di libertà. In una prospettiva più ampia sulla narrativa di Byatt, Margarida Esteves Pereira sottolinea proprio la ricorrenza di figure femminili la cui attività narrativa diventa parte integrante della struttura del racconto; la giovane principessa si inserisce perfettamente in questa genealogia di *women storytellers* che non subiscono soltanto le storie, ma imparano a riconoscerle, raccontarle e trasformarle (Pereira 2023).

Le brevi storie finali delle altre due sorelle rafforzano ulteriormente questa pluralizzazione delle possibilità narrative. Byatt non sostituisce un unico copione ‘giusto’ a quello tradizionale, ma mostra che esistono diversi modi di stare dentro una storia. La seconda principessa segue fino in fondo la logica classica della *quest*: quando comprende che la sorella maggiore non tornerà, si mette in cammino, affronta le prove, conquista “the single silver bird in her nest of branches” e, tornata a corte, obbedisce al vecchio mago che le ordina di bruciare il nido e l’uccello (Byatt 1995: 68). Dal rogo nasce allora “a new glorious bird” (Byatt 1995: 68) che attraversa il cielo con la coda fiammeggiante e restituisce al regno il colore azzurro perduto. Questa seconda storia corrisponde, dunque, al modello fiabesco più tradizionale: la principessa porta a termine la missione, salva il regno e, alla morte dei genitori, diventa regina. Eppure, Byatt incrina anche questo apparente lieto fine, aggiungendo che il popolo continua a lamentarsi, perché finisce per rimpiangere

proprio quei verdi che aveva tanto desiderato eliminare. Anche la storia ‘riuscita’, dunque, non viene consegnata come soluzione perfetta e definitiva.

La vicenda della terza principessa apre invece una direzione ancora diversa. Privata della necessità di intraprendere un viaggio, la più giovane si trova improvvisamente a confrontarsi con il vuoto di chi ha “no story” e prova un senso di vertigine davanti a quello spazio aperto e indeterminato (Byatt 1995: 69). Quando un’anziana signora le offre uno specchio magico che potrà rivelarle il vero amore, un telaio meraviglioso e infine un filo sottilissimo da seguire, la principessa sceglie quest’ultimo, che la conduce fuori dal frutteto, attraverso il prato e dentro il bosco (Byatt 1995: 70). La sua storia resta intenzionalmente sospesa, affidata all’apertura di un altro racconto: “but that is another story” (Byatt 1995: 70).

In questo modo, Byatt distribuisce i tre destini delle sorelle su tre piani differenti: la seconda realizza la fiaba canonica dell’impresa vittoriosa; la terza inaugura una storia ancora da cominciare; la maggiore trova invece il proprio spazio nella narrazione stessa, nella casa dove si raccolgono e si riparano le storie. Come osserva Kathleen Renk, “The Story of the Eldest Princess” è un racconto che “resists closure and embraces the possibilities of storytelling as a dynamic, transformative act” (Renk 2006: 122). La fiaba, così, non viene semplicemente capovolta, ma aperta e moltiplicata: nessuna delle tre sorelle incarna da sola il destino corretto, perché il racconto rifiuta l’idea che esista un unico modello legittimo di compimento femminile.

Byatt riprende con precisione la forma della fiaba, ne espone il *pattern* interno, mostra quanto esso possa essere costrittivo per una protagonista femminile e poi immagina una via di fuga che non consiste nella vittoria eroica, ma nella deviazione narrativa. La principessa non sceglie di essere l’eroina che trionfa, né la vittima che soccombe, ma colei che riconosce il copione e decide di uscire dal ruolo che le era stato assegnato. Il racconto

insiste, infatti, sul fatto che il suo vero talento non stia nel compimento della missione, ma nella capacità di vedere “that [she was] caught in a story” e di capire “that [she] could change it to another one” (Byatt 1995: 65). Proprio per questo, il suo approdo alla casa della vecchia signora non rappresenta un semplice ritiro dal mondo, ma l’accesso a una forma diversa di *agency*: non quella della conquista, ma quella dell’interpretazione, del racconto e della scelta di un’altra struttura narrativa. La Eldest Princess non salva il regno, non sposa un principe e non torna alla corte; sceglie, invece, uno spazio in cui si “collect stories and spin stories” (Byatt 1995: 66) e in cui il valore non risiede nella chiusura della fiaba, ma nella possibilità di raccontarla e trasformarla.

Se la tradizione assegna ruoli fissi e gerarchici – la maggiore che fallisce, la minore che riesce, la donna che non devia dalla strada indicata e che viene premiata – Byatt mostra che la vera libertà può consistere nel riconoscere questi ruoli come costruiti e nel sottrarsi alla loro necessità. È proprio in questo passaggio, da personaggio intrappolato nel *pattern* a narratrice della propria possibilità, che si colloca la forza più radicale del racconto. Come sintetizzano Alfer e Edwards de Campos, Byatt “thoroughly upset[s] generic expectations and flaunt[s] the tension between form and formula to surprising effect” (Alfer, de Campos 2010: 112). Precisamente in questa tensione tra forma fiabesca riconoscibile e deviazione consapevole dal suo esito previsto consiste la specifica modernità del racconto.

Capitolo 4

Eros, potere e identità nelle riscritture femministe

4.1 Sessualità femminile: dal tabù al potere

La rappresentazione del corpo e della sessualità femminile costituiscono un tabù nella cultura fiabesca nota ai più. Se si pensa alle versioni canoniche, infatti, le protagoniste sono giovani belle, delicate, pie che non esprimono un vero e proprio interesse verso i loro principi: vengono semplicemente scelte, senza possibilità di avere ripensamenti o senza che esprimano un segno di apprezzamento nei confronti dei pretendenti, perché il potere di scegliere è solo maschile. Anche gli unici atti sessuali rappresentati dalla maggior parte delle versioni, ovvero i baci, non avvengono per uno slancio della principessa, ma dal principe quando questa è dormiente – si pensi a Biancaneve o alla Bella Addormentata.

Nel sistema delle fiabe tradizionali, la sessualità femminile è quasi sempre implicita, ignorata e, soprattutto, tematizzata attraverso il suo controllo: la verginità delle fanciulle viene custodita in torri e castelli, i corpi addormentati possono essere toccati solo dal vero principe. Laddove le donne oltrepassano questi confini di controllo, l'atto viene punito, non per la mancata ubbidienza, ma per la possibilità che il desiderio femminile si manifesti fuori dai confini consentiti, quali il matrimonio eterosessuale, la passività, la disponibilità al sacrificio (Mihaila- Petričić 2015). Molte versioni ottocentesche dei Grimm articolano un discorso in cui la ragazza desiderabile è quella che non desidera, la cui bellezza è messa a disposizione della trama e degli sguardi maschili ma non coincide mai con una soggettività erotica autonoma (Wynn 2019). In questo quadro, la sessualità femminile è soprattutto un

qualcosa che deve essere sorvegliato e regolato, non ciò attraverso cui la protagonista può conoscersi, salvarsi o trasformarsi.

Eppure, se si torna alle versioni più antiche delle fiabe – ai Grimm meno censurati, a Perrault, alle varianti popolari – il corpo non è affatto assente: è esposto, ferito, punito. Bambini abbandonati, ragazze mutilate o perseguitate, corpi bruciati o smembrati: molte fiabe originarie mettono in scena vere e proprie punizioni corporali, che le riscritture più tarde hanno attenuato o cancellato. Questa progressiva edulcorazione si deve sia al desiderio di non traumatizzare un pubblico pensato come infantile, sia alla volontà di conformare il racconto fiabesco a un modello borghese e religioso di narrazione educativa, in cui il corpo – soprattutto quello femminile – è sospetto, legato al peccato, e dunque da velare piuttosto che da mostrare (Venegoni 2013).

Come ricorda Marina Warner, “fairy tales have always treated sexuality through symbol and metaphor: the forest, the tower, the beast, the spindle, the key” (Warner 1995: 213): boschi, torri, chiavi, stanze proibite funzionano da dispositivi simbolici che spostano sul piano dell’allegoria ciò che non può essere nominato direttamente. Le versioni modernizzate e popolarizzate – da Perrault riscritto in chiave moralistica fino alle celebri trasposizioni Disney – tendono però a conservare soprattutto la superficie romantica di queste storie, cancellando tanto la violenza quanto il desiderio. Il corpo femminile sopravvive così quasi solo come immagine idealizzata: la principessa bella e silenziosa, addormentata, pietrificata o imprigionata, che deve essere trovata, guardata, baciata, scelta. Il corpo è centrale nel quadro, ma come oggetto di sguardo e di scambio, non come luogo da cui parte il movimento del desiderio.

La riscoperta e la rappresentazione della sessualità femminile diventano allora uno dei nuclei fondamentali della riscrittura fiabesca in chiave femminista. Angela Carter è tra le più note autrici contemporanee che hanno trasformato il desiderio femminile da tabù

narrativo a centro propulsore della trama. Nei racconti di *The Bloody Chamber*, la sessualità non è un semplice premio finale, ma un campo di forze in cui si misurano potere, violenza, piacere, rischio. Come ha messo in luce Sabrina Abeni, *The Bloody Chamber* opera una vera e propria ridefinizione del desiderio femminile, spostando il fuoco dall'oggettivazione del corpo alla possibilità che le eroine riconoscano e nominino il proprio desiderio, anche quando questo passa attraverso forme estreme e ambigue (Abeni 2013). La stessa Carter ha dichiarato: "My intention was not to do 'versions' [...] but to extract the latent content from the traditional stories" (Sulway 2024). Quindi, il suo intento è far emergere il contenuto latente, quello erotico e violento delle fiabe e rileggerlo dalla parte della donna.

Anche Margaret Atwood tratta il tema della sessualità femminile, ma lo fa spesso in modo più ironico, disturbante o introspettivo. Nei racconti di *Bluebeard's Egg*, il corpo femminile è al centro di complesse dinamiche di potere e vulnerabilità e l'erotico è intrecciato all'osservazione e al linguaggio. Come osserva Rose Lovell-Smith, "Atwood's Bluebeard retellings place particular emphasis on the verbal, cognitive, and bodily control exerted over women, suggesting that control of the female body is central to the patriarchal Bluebeard plot" (Lovell-Smith 2000: 20). Le eroine atwoodiane "imparano" il proprio corpo e il proprio desiderio proprio nel momento in cui si accorgono di essere state ridotte a muse, oggetti, fantasmi testuali nelle vite dei loro partner (Kovacs 2013). Per loro, la sessualità diventa un linguaggio attraverso cui elaborare traumi, ridefinire i rapporti amorosi e, talvolta, usare lo sguardo e l'arte come strumenti di controllo e di esorcismo del tradimento.

Per A. S. Byatt, infine, la sessualità femminile si intreccia alla dimensione intellettuale e artistica, diventando una delle molteplici espressioni del desiderio. Nei suoi racconti, il corpo e il piacere sono esplorati non solo in chiave erotica ma anche simbolica, estetica e narrativa. Jessica Tiffin ha osservato che Byatt "uses motifs of ice, glass and

transformation to describe female desire, creating images that are both sensual and distanced, intellectualised and embodied” (Tiffin 2006: 52). Nelle fiabe contemporanee di Byatt, il desiderio femminile è spesso legato alla metamorfosi in un immaginario in cui l’erotico coincide con il passaggio da una forma all’altra, con la scelta di diventare altro da ciò che la fiaba canonica permetteva, il che include anche l’evoluzione del corpo umano a uno stato più maturo, in aperto contrasto con la tendenza culturale a desessualizzare l’invecchiamento femminile (Walezak 2018).

La sessualità delle protagoniste diviene uno spazio di potere, conoscenza e affermazione del sé. Angela Carter, Margaret Atwood e A. S. Byatt riscrivono le loro eroine come soggetti sessuati, che guardano, scelgono, provano piacere, mettono in discussione ruoli e copioni. Come afferma Jack Zipes, “fairy tales can no longer be told in the same way” (Zipes 1993: 146): per queste scrittrici, raccontare di nuovo le fiabe significa confrontare e trasformare i codici che hanno distorto le rappresentazioni di genere, sessualità e potere.

4.2 Angela Carter, “The Company of Wolves”

Publicato per la prima volta nel 1979 all’interno della raccolta *The Bloody Chamber and Other Stories*, “The Company of Wolves” è una delle più note riscritture carteriane di Cappuccetto Rosso. Il racconto combina materiali folklorici, immaginario gotico e un’attenzione marcata alla corporeità della protagonista, trasformando la fiaba della bambina ingenua divorata dal lupo in una parabola di iniziazione erotica in cui la ragazza prende consapevolezza del proprio desiderio.

Il cuore della riscrittura sta nel modo in cui Carter sovverte il copione tradizionale vittima/predatore: la ragazza non viene salvata dall’intervento esterno di un cacciatore, ma

sceglie di condividere il letto con il lupo alle proprie condizioni, rifiutando di soccombergli. In questo senso, il racconto è stato letto dalla critica come uno dei testi chiave in cui Carter mette in scena un’“alternative erotic economy” (Lau 2008: 77), in cui il desiderio femminile diventa strumento di sopravvivenza e di negoziazione del potere.

Qui la scoperta del piacere non coincide con un semplice lieto fine romantico, ma con la possibilità, ambivalente e rischiosa, che una giovane protagonista usi il proprio desiderio per sfuggire alla posizione di vittima sacrificale e riscrivere dall’interno una delle fiabe più codificate della tradizione occidentale.

4.2.1 Desiderio, corpo e potere erotico di una moderna Cappuccetto Rosso

In “The Company of Wolves” Angela Carter porta alle estreme conseguenze la propria operazione di revisione femminista della fiaba tradizionale, trasformando la passività di Cappuccetto Rosso in una piena assunzione del desiderio. Come la stessa Carter ha dichiarato, il suo intento non era produrre semplici “versions” o ripulire le storie tradizionali, ma “extract the latent content from the traditional stories” (Sulway 2024). In questo racconto, tale contenuto latente è soprattutto erotico e corporeo: la fiaba viene riscritta come una parabola di iniziazione sessuale in cui il corpo femminile non è più il luogo della punizione, ma diventa il terreno ambiguo e rischioso di una nuova forma di *agency*.

Uno degli aspetti più notevoli del racconto è che Carter non entra subito nella storia attraverso la bambina, la nonna o il bosco, ma attraverso una serie di microstorie crudeli sui lupi e sui licantropi. L’effetto di questa apertura è duplice. Da un lato, viene costruito immediatamente il clima gotico della narrazione: un mondo dominato dalla neve, dalla paura, dalla fame, dalla carne lacerata, dall’idea che il corpo umano possa improvvisamente

tradirsi e rivelare la propria natura animale. Dall'altro, questa sezione introduttiva lega fin da subito nudità, sessualità e violenza. Il licantropo, infatti, per diventare bestia deve spogliarsi: "Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked" (Carter 2006: 132). La metamorfosi passa dunque attraverso l'esposizione del corpo nudo, come se la nudità fosse la soglia stessa in cui l'umano si apre al mostruoso. Allo stesso modo, le storie che raccontano la distruzione dei lupi mostrano corpi fatti a pezzi, gole squarciate, arti staccati, come nel caso del licantropo della prima storia, di cui restano "the bloody trunk of a man, headless, footless, dying, dead" (Carter 2006: 131): il corpo è sempre il luogo in cui la violenza si iscrive materialmente. Il gotico carteriano, allora, non è puro sfondo decorativo, ma linguaggio del corpo, dispositivo narrativo che rende visibile il legame profondo fra eros, ferinità, desiderio e minaccia.

Questa centralità del corpo ritorna con forza nella presentazione della protagonista. La ragazza non viene introdotta come una bambina astratta o puramente innocente, ma come un corpo situato su una soglia puberale: i seni che cominciano a crescere, i capelli chiarissimi, il rosso e il bianco delle guance, il sangue mestruale appena comparso. Carter insiste sul fatto che "her breasts have just begun to swell" e che "she has just started her woman's bleeding", per poi definirla "an unbroken egg", "a sealed vessel", "a closed system" (Carter 2006: 133). La sessualità non è ancora esperienza compiuta, ma è già presenza materiale che abita il corpo. In questa fase liminale, la verginità non si presenta tanto come valore morale, quanto come configurazione corporea e simbolica: una chiusura, un sigillo, una soglia. Proprio qui si vede bene ciò che Sabrina Abeni individua come uno dei movimenti fondamentali della scrittura carteriana, cioè la volontà di sottrarre il desiderio femminile a una rappresentazione puramente passiva o moralistica e di ricollocarlo al centro del racconto come esperienza corporea complessa, ambigua e non riducibile agli schemi repressivi del discorso patriarcale (Abeni 2013).

Il viaggio nel bosco assume allora un valore chiaramente simbolico. Non è soltanto il tragitto fiabesco verso la casa della nonna, ma il passaggio della protagonista da uno stato infantile a uno stato sessualmente consapevole. Il bosco, che nella tradizione funziona come spazio di smarrimento e pericolo, diventa qui anche lo spazio della crescita, della prova, del contatto con ciò che è oscuro ma necessario. La ragazza vi entra non come vittima sprovveduta, ma come soggetto già definito da tratti di autonomia: è “strong-minded”, porta con sé il coltello, “is afraid of nothing” (Carter 2006: 132–133). Carter corregge così la passività della Cappuccetto Rosso più addomesticata dalla tradizione moderna e crea una protagonista che, pur giovanissima, non coincide mai del tutto con il ruolo della preda. La celebre immagine dell’eroina che entra nel bosco e di questo che “closed upon her like a pair of jaws” (Carter 2006: 135) non è solo una metafora della pericolosità esterna, ma richiama l’angoscia maschile verso il corpo femminile, che la fiaba tradizionale proiettava sul lupo. Nella riscrittura carteriana, tuttavia, il terrore non annulla la possibilità del piacere: la foresta resta un luogo di rischio, ma diventa anche lo spazio in cui la protagonista sperimenta il proprio passaggio dalla chiusura all’apertura, dal pentacolo protettivo alla condivisione del letto con il lupo. Come nota Lilli Laine, “The Company of Wolves” “transforms the werewolf into a metaphor for the female libido and the dangers of untamed sexuality” (Laine 2018: 2). In questo senso, il lupo non è soltanto un predatore esterno, ma anche il correlativo simbolico di un desiderio femminile non più interamente addomesticato.

Un primo movimento fondamentale del racconto riguarda la costruzione del desiderio. La protagonista non è semplicemente terrorizzata dalla foresta e dal predatore; la sua paura è attraversata da curiosità, attenzione, attrazione. Nel momento in cui incontra il giovane cacciatore/licantropo, la protagonista nota subito come egli sia “a very handsome young man”. Lui risponde allo sguardo con “a comic yet flattering little bow” (Carter 2006:

134). Carter costruisce una dinamica che rovescia almeno in parte la tradizione: non c'è solo uno sguardo maschile che desidera la fanciulla, ma anche uno sguardo femminile che registra la bellezza del corpo maschile e risponde ad essa. C'è un intenso flirt tra i due – “they were laughing and joking like old friends” (Carter 2006: 134) – che culmina in una scommessa: “If he plunged off the path into the forest that surrounded them, he could guarantee to arrive at her grandmother's house a good quarter of an hour before she did [...] Shall we make a game of it?” (Carter 2006: 134). La ricompensa è un bacio – “What would you like? she asked disingenuously. A kiss (Carter 2006: 135) –, che non è da intendersi come trappola tesa dal predatore, ma una scena di seduzione reciproca. Il dettaglio decisivo è che la ragazza vuole che il giovane vinca: “she wanted to dawdle on her way to make sure the handsome gentleman would win his wager” (Carter 2006: 135). Non si tratta dunque di una sessualità subita dall'esterno, ma di un desiderio che si risveglia e che sa, almeno in parte, ciò che vuole. Come ha sottolineato Lorna Sage, Carter “allows Red Riding Hood to take the wolf to bed because she wants to, and because she is not afraid of her own sexuality” (Sage 1994: 133). La protagonista del racconto, dunque, non è una fanciulla ingenua da salvare, bensì una giovane consapevole della propria sensualità, che entra nella tana del lupo non come vittima designata, ma come soggetto attivo del proprio piacere.

Kimberly J. Lau legge la *wolf trilogy*²¹ come il luogo di una “alternative erotics” e di un “other erotic” situato “in the very infidelities to the usual, enchained erotic” (Lau 2008: 77). Parlando proprio di “The Company of Wolves”, osserva che Carter scrive Little Red Riding Hood come “ultimately, a sexual agent” (Lau 2008: 85), e insiste sul fatto che la protagonista continua a possedere “sexual agency” anche nel momento in cui si spoglia e

²¹ Con l'espressione “wolf trilogy”, Kimberly J. Lau si riferisce ai tre racconti conclusivi di *The Bloody Chamber* — “The Werewolf”, “The Company of Wolves” e “Wolf-Alice” — letti come tre riscritture consecutive e strettamente connesse dell'immaginario di Little Red Riding Hood e del rapporto fra femminilità, desiderio e animalità. Pur non essendo esplicitamente presentati da Carter come una trilogia, Lau li considera “necessarily conjoined” sul piano tematico e simbolico (Lau 2008: 78).

seduce il lupo (Lau 2008: 86). La sessualità della ragazza non viene interpretata come resa o come assoggettamento, ma come una forma di azione che destabilizza il copione vittima/predatore. Lau aggiunge inoltre che la trilogia carteriana “flirts with another erotic”, un erotico che “simultaneously acknowledges and contests the complex, ambivalent potentialities inherent in the power of the phallus” (Lau 2008: 80). In una formulazione ancora più ampia, Lau osserva che Carter “traces the liminal boundary between the human and the animal, the civilized and the wild, the rational and the libidinal – and collapses these binaries” (Lau 2008: 90): in “The Company of Wolves” il racconto insiste proprio sul crollo delle opposizioni tra umano e bestiale, attrazione e minaccia, desiderio e sopravvivenza. Lo stesso nodo tematico ritorna, seppure in una forma diversa, anche in “The Tiger’s Bride”, dove il desiderio femminile passa ancora una volta attraverso il superamento della frontiera tra umano e animale e si traduce non in una perdita di sé, ma in una metamorfosi che sottrae la protagonista ai codici convenzionali della femminilità rispettabile. Anche lì, come in “The Company of Wolves”, Carter immagina un erotico alternativo in cui l’incontro con il bestiale non coincide con la degradazione della donna, ma con l’accesso a una forma diversa e più consapevole di libertà corporea e sessuale.

Un altro nodo fondamentale del racconto è la figura del doppio. Il ragazzo e il lupo non sono due figure separate, ma due facce dello stesso corpo maschile. Il giovane cacciatore, affascinante e quasi civilizzato, convive con il licantropo feroce che divora la nonna; la seduzione e la minaccia, il corteggiamento e la violenza, abitano lo stesso soggetto. Questo sdoppiamento ha una funzione ideologica precisa: Carter smonta la rassicurante opposizione tra uomo “buono” e bestia “cattiva”, mostrando che il pericolo non viene da un’alterità esterna alla cultura, ma è annidato nella stessa maschilità che si presenta come desiderabile. Il corpo del licantropo, che si spoglia e rivela “A crisp stripe of hair [...] down his belly, his nipples [...] ripe and dark as poison fruit [...] hairy legs [...].

His genitals, huge. Ah! huge.” (Carter 2006: 136) rende visibile ciò che il fascino del ragazzo nascondeva: la continuità tra eros e ferinità, tra desiderio e aggressione. Il fatto che Carter si soffermi esplicitamente sui genitali del lupo-uomo non è gratuito; è il modo con cui porta alla superficie la sessualità maschile come presenza materiale, ingombrante, potenzialmente minacciosa, ma anche oggetto di uno sguardo che la protagonista può sostenere e restituire. In questa prospettiva, il lupo non è solo il pericolo sessuale, l’uomo predatore’ tipico della fiaba tradizionale, ma anche la rappresentazione stessa del desiderio femminile represso, temuto e infine accolto. Come ha evidenziato Marina Warner, il lupo rappresenta “the other within”, vale a dire quella parte irrazionale, corporea e istintiva che le fiabe tradizionali tentano di sopprimere, ma che nella versione carteriana viene invece abbracciata e trasformata in fonte di libertà (Warner 1995: 202).

La scena nella casa della nonna costituisce il vero punto di svolta del racconto, perché concentra in pochi gesti il passaggio da una logica di predazione a una logica di negoziazione erotica. Dopo aver divorato l’anziana signora, il licantropo si adopera per rimettere ordine e non destare sospetti: “He burned the inedible hair in the fireplace and wrapped the bones up in a napkin that he hid away under the bed [...] a clean pair of sheets. These he carefully put on the bed instead of the tell-tale stained ones [...] he picked up the Bible from the floor, closed it and laid it on the table” (Carter 2006: 136). Quando la ragazza entra e vede che “there was not even the indentation of a head on the smooth cheek of the pillow and how, for the first time she’d seen it so, the Bible lay closed [...]” (Carter 2006: 137), comprende ciò che è accaduto. Tutto sembrerebbe ricondurre alla conclusione canonica: la vittima, il mostro, la divorazione. Invece Carter sovverte il finale. Il dialogo rituale della fiaba classica viene mantenuto, ma il suo esito cambia radicalmente. Quando il lupo dichiara che le sue mascelle servono “to eat you with”, la ragazza “burst out laughing; she knew she was nobody’s meat” (Carter 2006: 138). Questa frase è centrale: da un lato,

essa rifiuta il destino tradizionale della giovane vergine consegnata alla bestia; dall'altro, riecheggia in modo significativo il lessico che Abeni legge attraverso *The Sadeian Woman*, cioè la contrapposizione fra corpi ridotti a “meat”, carne da consumare, e corpi che rivendicano il proprio statuto di soggetti erotici, cioè di “flesh”, luogo azadi piacere e di scambio non unilaterale (Abeni 2013: 7–9). Rifiutando di essere “meat”, la protagonista rifiuta di essere soltanto oggetto del desiderio o della violenza altrui e si posiziona come soggetto del desiderio.

Lau legge il gesto della ragazza come il passaggio dalla pornografia patriarcale a uno spazio che Carter, richiamando *The Sadeian Woman*, definisce come “the world of absolute sexual license for all the genders” (Lau 2008: 86–87). Dopo essersi proclamata “nobody’s meat”, Cappuccetto Rosso continua infatti a spogliarsi, a spogliare il lupo, a gettarne i vestiti nel fuoco: “she drew her blouse over her head; her small breasts gleamed [...] now off came her skirt, her woollen stockings, her shoes [...] she ripped off his shirt for him and glung it into the fire” (Carter 2006:138). Lau interpreta questa scena come una forma di striptease insieme “playful” e “defiant” (Lau 2008: 86), seduttiva ma anche oppositiva nei confronti del moralismo di Perrault. La nudità, in Carter, non coincide dunque semplicemente con la vulnerabilità. Certo, spogliarsi significa esporsi, ma significa anche scegliere di entrare nella scena erotica come soggetto e non soltanto come corpo senz’anima. La nudità femminile non viene isolata come spettacolo per il desiderio maschile, perché a essa si affianca la denudazione del corpo maschile, che diventa a sua volta oggetto di sguardo.

Il gesto di gettare nel fuoco i vestiti del licantropo aggiunge un ulteriore livello di senso. All’inizio del racconto il narratore aveva spiegato che “if you burn his human clothing you condemn him to wolfishness for the rest of his life” (Carter 2006: 132). Nel finale, è proprio la ragazza a compiere questo gesto. Ciò significa che ella non solo accetta

la sessualità del lupo, ma sceglie il lupo contro l'illusione di una mascolinità pienamente civile, trasparente, controllabile. È una scelta rischiosa e ambigua, ma non priva di lucidità. La protagonista sembra comprendere che la ferinità non è una deviazione esterna all'umano, bensì una delle sue verità più profonde. In questo senso, il piacere non coincide con la conferma del dominio maschile, ma con la riscrittura del finale: non morte, non salvataggio dall'esterno, ma una nuova forma di convivenza erotica, inquieta e non normalizzata.

Da questo punto di vista, "The Company of Wolves" può essere letto come una vera e propria battaglia dei sessi, ma in un senso molto particolare. Non si tratta della vittoria semplice di una donna su un uomo, né di un'inversione meccanica del dominio. La ragazza non elimina il lupo, non lo sottomette nel senso tradizionale, non viene salvata da un terzo. Piuttosto, usa la propria sessualità come strategia di sopravvivenza, trasformando una situazione di radicale asimmetria in una scena di contrattazione erotica. Brittany Sauv -Bonin osserva che, in "The Company of Wolves", Carter usa la sessualit  "primarily in the form of seduction" per rappresentare sia le strategie maschili sia quelle femminili di acquisizione del potere (Sauv -Bonin 2020: 21). La seduzione, quindi, non   arma esclusiva del lupo, ma diventa la modalit  attraverso cui anche la protagonista negozia una posizione meno subalterna nel campo erotico e il desiderio non abolisce il conflitto di potere, ma diventa il mezzo attraverso cui esso viene rinegoziato.

La critica ha spesso insistito sul carattere ambiguo e disturbante di questa scelta. Da un lato, la ragazza evita di essere divorata e, quindi, letteralmente si salva; dall'altro, accetta una forma di coabitazione con la violenza potenziale del lupo. Questo doppio registro   esattamente ci  che interessa a Carter quando, come ricorda Abeni, tenta di andare oltre tanto il moralismo antipornografico quanto l'esaltazione ingenua del desiderio "liberato", per immaginare una terza via in cui l'eros femminile possa misurarsi con il

potere senza essere ridotto a esso (Abeni 2013: 8). In “The Company of Wolves”, tale terza via prende la forma di un erotico impuro, in cui il desiderio femminile guadagna margini di agency dentro una situazione in cui l’asimmetria di potere non è abolita, ma costantemente rinegoziata.

L’immagine del fiore che sboccia — implicita nella descrizione del corpo in trasformazione — non è soltanto un topos lirico, ma una vera figura politica. La fioritura della protagonista non coincide con il rassicurante scenario del matrimonio fiabesco, ma con un atto di autoaffermazione rischioso: scegliere il proprio partner sessuale, decidere di restare nella casa del lupo, assumersi la responsabilità del proprio desiderio. In una lettura ginocratica del racconto, Azadeh Nouri e Fatemeh Azizmohammadi leggono proprio le eroine carteriane come figure che si sollevano contro l’oppressione e lottano per una forma di uguaglianza sessuale e politica, trasformando il ruolo femminile da passivo ad attivo (Nouri e Azizmohammadi 2015).

Infine, la sessualità della protagonista è inscindibile dalla sua voce narrativa. Anche se la storia è raccontata in terza persona, la focalizzazione si stringe spesso sui suoi pensieri, sulle sue paure e sui suoi gesti deliberati. Studi sull’autorità della voce femminile nei testi di Carter hanno mostrato come “The Company of Wolves” sovverta il modello della fanciulla silenziosa: la ragazza ride del lupo, lo provoca, gli pone domande, rifiuta di recitare il ruolo della vittima (He 2021). La sua *agency* è quindi sia erotica sia narrativa: nel momento in cui rifiuta il finale previsto dalla fiaba contribuisce a riscrivere la storia stessa, a trasformare il racconto di predazione in racconto di negoziazione.

Il finale, con la ragazza che dorme “between the paws of the tender wolf” (Carter 2006:139), non chiude il racconto in una pacificazione borghese, ma in un’immagine volutamente instabile. Il lupo resta lupo e, tuttavia, la ragazza è viva e il suo corpo non è stato annientato. In questo senso, la sua sessualità non coincide né con la rovina né con il

matrimonio come premio, ma con una forma paradossale di salvezza. Carter prende il vecchio racconto morale della bambina che deve imparare a temere il lupo e lo riscrive come la storia di una giovane donna che impara invece a riconoscere il proprio desiderio, a guardare il mostro senza distogliere gli occhi e a usare il corpo non come luogo di punizione ma come spazio di scelta.

4.3 Margaret Atwood, “The Sunrise”

“The Sunrise” è uno dei racconti che compongono la raccolta *Bluebeard’s Egg and Other Stories*. Pur non trattandosi di una riscrittura fiabesca né di un racconto apertamente fantastico, il testo dialoga in modo significativo con i nuclei tematici che attraversano l’intera raccolta e, più in generale, con il progetto atwoodiano di mettere in discussione i rapporti di potere inscritti nei corpi, negli sguardi e nei linguaggi dell’intimità.

Come accade anche in altri racconti di Atwood, l’assenza di un impianto meraviglioso non indebolisce ma, anzi, rende particolarmente netto il lavoro di revisione dei codici culturali che regolano la sessualità femminile. Qui il corpo non è collocato dentro una cornice allegorica o fantastica, bensì nello spazio realistico della città, dello studio d’artista, dell’incontro fra sconosciuti: è proprio in questa quotidianità che Atwood mostra come desiderio, vulnerabilità e potere continuino a essere profondamente segnati da gerarchie di genere. Il racconto mette al centro una protagonista che, attraverso lo sguardo artistico e la selezione dei corpi maschili da ritrarre, tenta di ridefinire il proprio rapporto con la sessualità, sottraendolo almeno in parte alla centralità del desiderio maschile.

Più che raccontare una liberazione lineare, “The Sunrise” mette in scena una forma ambigua e problematica di riappropriazione. La protagonista usa l’arte per osservare, scegliere e mettere in immagine il corpo maschile, spostando così l’asse tradizionale dello

sguardo erotico: la donna non è più soltanto oggetto, ma anche soggetto del guardare. Il racconto consente di esplorare la sessualità femminile non come semplice tema del piacere, ma come campo in cui si intrecciano trauma, desiderio, immaginazione e controllo simbolico. Anche senza ricorrere alla fiaba o al fantastico, Atwood costruisce, così, una riflessione intensa sul corpo e sulla sessualità, mostrando come il desiderio femminile possa emergere in forme oblique, ironiche e disturbanti, ma non per questo meno significative.

4.3.1 Plot

La protagonista del racconto si chiama Yvonne ed è un'artista di Toronto di cui non è data sapere l'età. La narrazione inizia quasi in *medias res*, quando il narratore esterno del racconto racconta di come Yvonne segua gli uomini. L'artista, infatti, predilige i ritratti di uomini che, per caso, incontra per strada, andando al parco o prendendo la metro. È raro che Yvonne esca solo per questo proposito, ma è capitato. Per evitare di dare un'idea sbagliata, la donna deve fare attenzione a non fissare con insistenza e, nel pedinamento, si tiene a una giusta distanza. È capitato anche che si appostasse fuori dalle abitazioni in attesa di incontrarli per presentarsi e chiedere loro di posare per lei. Anche la richiesta segue un copione ben definito: farli sentire unici e dai tratti mai visti, cosa che Yvonne sa funzionare perfettamente.

L'artista non è interessata agli uomini ordinari, a quelli che sanno di avere un viso e dei lineamenti di dèi greci, ma ai corpi insoliti: sorrisi dai denti irregolari, cicatrici, asimmetrie del viso, quegli uomini che sembra possano raccontare una storia. Una volta convinti, li porta nel suo studio, dove li tratta con tatto e rispetto: li mette a loro agio offrendo da bere, spiegando il suo lavoro e lasciando a loro la scelta se spogliarsi o meno. Poi, inizia a disegnare, creando un'atmosfera rilassata e potenzialmente erotica: il rumore

della matita sulla carta viene percepito dai modelli quasi come una carezza passata sul corpo, e proprio questa vicinanza sensoriale fa sì che spesso l'esperienza del ritratto scivoli verso una tensione sessuale o sentimentale. Essa, d'altro canto, risponde con una serie di domande per assicurarsi che siano single e non sposati e, in questo caso, se siano o meno felici.

Yvonne non ha sempre ritratto solo i volti degli uomini: da più giovane, infatti, aveva creato una vera e propria mostra i cui soggetti principali erano i peni, soprattutto in erezione. Uno slancio creativo che le era costato la chiusura della mostra, ma del quale lei non ha mai percepito il problema in quanto, secondo la sua visione, stava semplicemente rappresentando ciò che accade normalmente in natura e di cui, normalmente, gli uomini non si vergognano.

Le giornate di Yvonne seguono un ritmo preciso: sveglia all'alba per uscire e individuare il modello da ritrarre così da iniziare a lavorare prima di pranzo, che invece trascorre spesso in compagnia di amici. È una donna che ricerca la compagnia degli altri a piccole dosi; in compenso, i suoi amici la frequentano volentieri perché è una buona ascoltatrice ed è sempre interessata a tutto. È così indipendente che, al contrario, le persone che le stanno accanto non le chiedono mai della sua vita o se stia bene, convinti che, qualsiasi cosa Yvonne stia facendo sia quella giusta.

L'artista vive all'ultimo piano di un palazzo in una delle zone più moderne di Toronto. È di proprietà della coppia che abita al piano inferiore, Judy e Al. I tre condividono un buon rapporto di vicini: quando la coppia non ha a chi affidare la figlia, chiedono un favore a Yvonne, alla quale loro innaffiano le piante. Judy e Al vogliono bene e rispettano Yvonne, ma si ritrovano spesso a chiedersi che tipo di vita conduca la donna – soprattutto a livello sentimentale – perché non si fa mai sentire quando è in casa e non è mai stata vista in compagnia di un uomo o di una donna.

Spesso, Yvonne sparisce per giorni, a volte settimane, ma nessuno sa dove sia o perché se ne sia andata. Questo rafforza alcune teorie della coppia sulla vicina: secondo Al, incontra l'amante, di cui l'identità deve rimanere segreta perché o sposato o importante, mentre per Judy, fa visita ai figli che è convinta lei abbia dovuto lasciare dopo aver perso la causa contro il compagno violento.

Il narratore racconta di come Yvonne, spesso dopo periodi di apparente tranquillità e serenità, ricada in un incubo ricorrente che cerca per lo più di ignorare. Avverte un'agitazione sotterranea della natura, come se qualcosa stesse emergendo dal sottosuolo e la terra stessa tremasse lievemente sotto i piedi; mentre tenta di tornare a casa, una gigantesca parete d'acqua nera la raggiunge, oscura tutto ciò che la circonda e infine la travolge. Yvonne non è mai riuscita a comprenderne le cause: questi episodi non sembrano avere un innesco preciso né segnali premonitori, e lei finisce per accettarli come qualcosa che semplicemente le accade.

La narrazione poi si sposta a una giornata di primavera durante la quale Yvonne pranza con un uomo, di cui non è dato sapere il nome. Il narratore fa capire che si tratta di qualcuno con cui la donna ha avuto una relazione, perché non va più a letto con lui e si precisa che è un uomo di cui Yvonne è stata innamorata. Parla di come lei non lo abbia mai ritratto perché impossibilitata a guardarlo oggettivamente, cosa che invece fa con i modelli che ritrae. Il narratore scrive poi di come Yvonne non riesca più a sopportare troppo questo genere di situazioni, non creda più nell'amore e di come amare un uomo sia diventato per lei troppo faticoso, quasi un lavoro eccessivo. Quando Yvonne, per smorzare la tensione tra i due, racconta una barzelletta sui peli pubici, l'uomo rimane esterrefatto e, ridendo, le chiede da dove tragga tutta la sua energia. Yvonne risponde che il suo segreto è alzarsi ogni mattina per guardare il sorgere del sole, senza aggiungere altro e sperando che lui le creda.

Tornando a casa dal pranzo, Yvonne si ferma in un negozio di fiori e compra un solo fiore, come suo solito, per abbellire la sua scrivania.

Un giorno d'estate, Yvonne incontra un ragazzo singolare: di solito il suo sguardo si posa su uomini vestiti regolarmente ma con dei tratti del viso particolari; questa volta, l'artista fa il contrario, perché segue un ragazzo con un completo di pelle e maglietta rosa, con una cresta arancione e che porta una cartelletta da artista. In passato, Yvonne ha sempre evitato di ritrarre artisti. Eppure, il ragazzo si ritrova nello studio di Yvonne con solo la sua maglietta rosa indosso, seduto sulla sedia di velluto. Il ragazzo la sfida mentre la osserva disegnare e Yvonne si sente molto a disagio. Poi, all'improvviso, lui si alza e le ordina di fermarsi, le si avvicina, le cinge i fianchi e preme il suo corpo contro di lei. Nel bel mezzo dell'atto sessuale, il ragazzo si interrompe e fissa i quadri di Yvonne, per poi affermare sprezzante che la sua arte non è abbastanza valida. Si allontana dalla donna e apre la sua cartella, dalla quale recupera i suoi lavori, che turbano molto Yvonne: sono dei *collage* in cui egli incolla figure di donne ritagliate dalle riviste. I corpi sono nudi, contorti, spesso mancano testa o arti e sono immerse in scenari cupi e disturbanti. La frase del ragazzo le rimane impressa: se l'arte è solo arte, se è solo nulla, lei cosa ha fatto per tutta la sua vita?

La scena si sposta poi sull'armadietto dei medicinali di Yvonne. La donna è stata sempre meticolosa nella loro organizzazione e racconta di come, un tempo, prestava la massima attenzione a quale pillola prendere, come e quando. Ora, però, la donna ha dimenticato ogni nozione, convinta che ci sia un modo molto più facile e indolore: una vasca piena d'acqua calda e una lametta, che Yvonne tiene nella box dei colori per usarla come tagliacarte. Per un momento, immagina di compiere l'atto e pensa alla sua immagine nella vasca, vestita di un abito leggero con i fiori rosa. Dice di non essere ossessionata dalla morte, né dalla sua, né da quella dei suoi cari e che disdegna il suicidio; eppure, la lametta è sempre lì, a portata di mano.

Il racconto si chiude con l'immagine di Yvonne che dorme in un pomeriggio d'estate. Svegliandosi sempre prima dell'alba, cerca di recuperare qualche ora di sonno. Da quando lavora come artista, la donna non si è mai persa un'alba e si è convinta che, se non fosse lì per vederlo, il sole non sorgerebbe affatto.

4.3.2 Lo sguardo invertito e l'esorcizzazione del dolore

Pur non presentando elementi del fantastico, "The Sunrise" lavora sugli stessi nuclei che, in forme diverse, attraversano le revisioni femministe del meraviglioso: il corpo femminile come luogo di controllo e di esposizione, la sessualità come spazio ambiguo di *agency* e vulnerabilità, la necessità di sottrarre il desiderio delle donne alla grammatica dominante dello sguardo maschile. All'interno di *Bluebeard's Egg and Other Stories*, il racconto si colloca infatti in quel gruppo di testi in cui Atwood esplora relazioni eterosessuali segnate da asimmetrie, incomunicabilità e modelli affettivi interiorizzati, mostrando protagoniste che faticano a distinguere fra desiderio autentico, bisogno di riconoscimento e autodifesa. Frank Davey osserva che diversi racconti della raccolta, fra cui proprio "The Sunrise", "Hurricane Hazel" e "Bluebeard's Egg", mettono in scena personaggi "in search of something more than what the inherited social patterns offer", ma incapaci di articolare pienamente ciò che sentono o vogliono; il loro problema è spesso linguistico, perché "there seems to be no words available to articulate what they feel or desire" e Yvonne stessa "cannot fully seize even the sunrises she is so compulsively drawn to watch. The correct word escapes her" (Davey 1984: 25-26).

Il primo elemento che colpisce nel racconto è il rovesciamento della logica predatoria tradizionale. Yvonne "follows men" (Atwood 1998: 208): "usually she spots them on the subway", ma talvolta li vede "on the street and turn[s] and walk[s] along

behind him, hurrying a little to keep up” (Atwood 1998: 208). Sul treno la donna “takes care not to stare too hard” e, quando l’uomo scende, lo fa a sua volta e procede “several yards behind” (Atwood 1998: 208). In sostanza, è come una figura che pedina e sceglie i propri uomini attraverso una pratica quasi da stalker femminile (Howells 2005). La scena è costruita da Atwood con una consapevole inversione dei codici culturali abituali: in una società in cui il pedinamento, l’insistenza, il controllo dello spazio urbano sono quasi sempre associati allo sguardo e all’iniziativa maschili, qui è la donna a seguire e scegliere il proprio oggetto di interesse.

Questa inversione non ha solo un valore narrativo singolare, ma produce uno spostamento ideologico: il racconto mette in crisi l’idea che l’uomo sia il soggetto naturale del desiderio e la donna il suo oggetto, mostrando invece una protagonista che esercita desiderio, selezione e iniziativa. Dieter Meindl, riflettendo sulla narrativa breve di Atwood, osserva che molte delle sue storie in terza persona sono costruite attorno a un centro di coscienza femminile per il quale “the outward view of a male provided by the female point-of-view character constitutes her mind or inner world”: l’uomo, cioè, entra nel testo attraverso il modo in cui la donna lo guarda e lo pensa (Meindl 1989: 65). In “The Sunrise”, questa struttura viene radicalizzata, perché lo sguardo femminile non si limita a registrare la presenza dell’uomo, ma lo insegue, lo seleziona e lo sottrae alla posizione di soggetto sovrano del desiderio. In questo senso, il racconto lavora su un vero e proprio doppio standard: pratiche come il pedinamento, la scelta del corpo altrui e l’iniziativa dell’approccio, che nella cultura patriarcale sono tradizionalmente tollerate o perfino valorizzate quando appartengono agli uomini, diventano strane, quasi scandalose, quando sono esercitate da una donna.

L’inversione continua anche nella dinamica della seduzione. Non è l’uomo a corteggiare la donna, ma è Yvonne a doversi ‘vendere’ ai suoi potenziali modelli,

rassicurarli, lusingarli, convincerli che la richiesta non è folle né sessuale, almeno in apparenza: “Excuse me. You’re going to find this strange, but I’d like to draw you. Please don’t mistake this for a sexual advance” (Atwood 1998: 209). Poi spiega e promette che non c’è alcun costo né obbligo, che non devono spogliarsi se non vogliono, che le basterebbero anche solo testa e spalle. Atwood costruisce qui un’ironia sottile ma tagliente: Yvonne usa strategie di persuasione che ricordano i rituali del corteggiamento, ma applicate al corpo maschile. Gli uomini vengono “singled out as unique, told they are not interchangeable” (Atwood 1998: 208-209) e il narratore aggiunge con precisione quasi crudele: “No one knows better than Yvonne how seductive this is” (Atwood 1998: 209).

In altre parole, il racconto non si limita a invertire i ruoli, ma mostra anche quanto la seduzione funzioni attraverso il bisogno di essere riconosciuti come unici, speciali, non sostituibili. Il punto decisivo è che Yvonne conosce benissimo questa logica perché, implicitamente, ne è stata a sua volta oggetto o vittima. Il potere che esercita non è ingenuo, ma appreso, forse persino difensivo. Qui il racconto si avvicina, per via realistica e non fiabesca, a un tratto tipico delle riscritture femministe: le protagoniste non restano più dentro il copione della passività, ma diventano figure che seducono e, talvolta, ingannano. Come osserva Cornelia Wilhelmsson a proposito delle riscritture femministe, la sfida ai ruoli di genere tradizionali non avviene semplicemente “by reversing gender roles”, ma più radicalmente “by blurring the distinction between masculine and feminine altogether” (Wilhelmsson 2015: 1). Atwood non presenta Yvonne come un uomo travestito da donna, né come una semplice caricatura del predatore maschile; mostra piuttosto una soggettività femminile che assume su di sé gesti culturalmente codificati come maschili e, così facendo, ne rivela il carattere costruito.

In questa prospettiva, il racconto non umilia l’uomo riducendolo a preda, ma incrina il modello secondo cui il maschile dovrebbe coincidere con iniziativa, sicurezza e potere di

scelta, mentre il femminile dovrebbe limitarsi a farsi guardare o conquistare (Venegoni 2013). Yvonne costringe gli uomini a occupare una posizione più esposta, più esitante, più passiva del consueto. Atwood, così, non mette in scena una banale vendetta contro il copione patriarcale, ma una sua disarticolazione sottile: spostando la donna nella posizione di chi cerca e l'uomo in quella di chi viene scelto, rende visibile che anche il corteggiamento, il desiderio e la seduzione sono pratiche regolate da convenzioni di genere, e proprio per questo possono essere riscritte.

Il secondo grande nucleo del racconto è il legame tra corpo, sessualità e sguardo artistico. Yvonne non disegna uomini in astratto, ma corpi maschili, e in passato ha addirittura avuto problemi con la legge per aver dedicato un'intera mostra sul membro maschile, percepita così oscena da farsi chiudere l'esposizione: "I was only painting hard-ons. Isn't that what every man wants?" (Atwood 1998: 212). La battuta è ironica, ma potentissima: Yvonne mette a nudo l'ipocrisia di una cultura che fa del fallo il centro simbolico del potere maschile, salvo poi censurarne la rappresentazione quando a produrla è una donna. Anche in questo senso, il suo lavoro artistico rovescia il regime tradizionale del *male gaze*: non è il corpo femminile a essere sezionato, esposto, ridotto a dettaglio erotico, ma quello maschile (Wynn 2019). Victoria Boynton, parlando del corpo in Atwood, scrive che la sua narrativa "explores the gendered body as surface, teasing out the mechanics of attraction" (Boynton 1990: 30) e insiste sul fatto che l'attrazione vada interpretata come una "reading", qualcosa di variabile, instabile, culturale, non naturale. In "The Sunrise" questo si applica perfettamente: il corpo maschile è reso leggibile, interpretato, selezionato, eroticizzato dallo sguardo femminile.

Tuttavia, il racconto introduce subito una differenza decisiva rispetto allo scenario più abituale dell'oggettivazione. Yvonne tratta quei corpi con estrema cura. Quando porta gli uomini nel suo studio, è "very delicate with them, very tactful"; li fa accomodare su una

poltrona “solid, comforting, wine velvet”, offre loro tè o caffè, li mette a proprio agio, li ringrazia sinceramente e ne riconosce il dono: “she’s about to eat their souls, not the whole soul of course, but even a small amount is not to be taken lightly”²² (Atwood 1998: 210). La formula è singolare perché unisce rispetto e appropriazione. Yvonne ‘mangia’ qualcosa di loro, ma lo fa senza violenza esplicita, in un’atmosfera quasi di intimità consensuale. L’erotismo non nasce qui dalla brutalità del possesso, ma dalla vicinanza del gesto artistico: “The sound of the pencil travelling over the paper raises the small hairs on the skin, as if the pencil is not a pencil at all but a hand being passed over the body” (Atwood 1998: 210).

Disegnare diventa carezzare a distanza, e lo studio si trasforma in uno spazio in cui arte e sessualità si sfiorano continuamente. È proprio questo slittamento che spinge alcuni uomini a farle *avances*. L’arte, in Atwood, non è mai puramente mentale: passa dal corpo, lo sfiora, lo eccita, lo mette in immagine. Il narratore precisa infatti che “some of the men connect this sensation — which can be erotic — with Yvonne, and ask to take her out or see her again or even sleep with her” (Atwood 1998: 210). In questo modo, l’erotico emerge come possibile prolungamento di un rapporto innanzitutto visivo.

Se Yvonne osserva gli uomini, però, il racconto non smette mai di ricordare che anche lei è osservata. Da questo punto di vista, la sezione su Al e Judy è molto più che un intermezzo narrativo: è una critica sullo sguardo sociale. I vicini la chiamano “The Shadow” (Atwood 1998: 215), la guardano come una presenza opaca, la riempiono di ipotesi, le costruiscono addosso romanzi interi. Per Judy, Yvonne è una donna tragica che ha perso i figli; per Al è una figura sessualmente attiva che va a incontrare un amante segreto. Atwood insiste infatti sul fatto che Judy pensa che Yvonne “has no sex life at all”,

²² Si può intravedere una lontana eco di *The Picture of Dorian Gray*, dove l’immagine non si limita a raffigurare il soggetto, ma trattiene e rende visibile una verità che il corpo vivente non espone direttamente. Tuttavia, mentre in Wilde il ritratto assorbe la corruzione nascosta dietro una superficie intatta, in Atwood il disegno di Yvonne mira piuttosto a perforare la superficie del volto e del corpo maschile per coglierne le tracce dell’esperienza, della fragilità e della storia vissuta.

mentre Al è convinto che “a woman who looks like Yvonne... has to be getting it somehow” (Atwood 1998: 216). In entrambi i casi, quello che manca è l’idea che possa esistere una vita femminile autonoma non spiegabile o non riconducibile a un uomo, a una maternità mancata o a una ferita romantica. È proprio questo automatismo interpretativo che la critica femminista ha più volte denunciato.

Parlando di “compulsory heterosexuality” (Rich 1980: 653), Adrienne Rich mostra come l’esistenza delle donne venga culturalmente organizzata intorno all’idea che il loro destino trovi senso solo nella relazione con gli uomini e nelle istituzioni che ne derivano, mentre tutto ciò che eccede questo modello tende a essere rimosso, patologizzato o reso incomprensibile. Atwood mostra qui con ironia come la donna sola e indipendente venga immediatamente trasformata in oggetto di narrazione altrui. Persino la sua serenità è letta come enigma da decifrare. In questo senso, Yvonne non viene semplicemente guardata: viene catturata dentro un bisogno collettivo di spiegazione, come se una donna potesse essere davvero leggibile solo in quanto moglie, madre, amante o donna abbandonata (Campbell 2010). E, cosa ancora più amara, la presenza di Yvonne funziona come specchio attraverso cui Judy misura la propria fortuna coniugale. Il testo lo esplicita ironicamente: “The standard against which she measures her luck is Yvonne” (Atwood 1998: 218). La sua vicina diventa il termine di paragone necessario per rassicurarsi sulla propria vita.

Anche questo elemento rientra nella logica del *feminist revising*: molte riscritture femministe intervengono infatti proprio sui modelli narrativi che assegnano alle donne valore solo in funzione del matrimonio, della domesticità o della dipendenza affettiva, producendo invece figure femminili che esistono fuori da quei finali obbligati e che per questo appaiono socialmente anomale, opache o disturbanti (Wilhelmsson 2015). Il racconto mostra che le donne non sono soltanto soggetti che guardano o che vengono guardati dagli uomini: sono anche continuamente catturate da un orizzonte di sorveglianza

sociale e domestica che le trasforma in passatempo, ipotesi e proiezione. Yvonne, allora, diventa interessante non solo perché guarda gli uomini, ma anche perché resiste alla necessità di essere definita attraverso una trama eterosessuale o familiare che la renda immediatamente riconoscibile agli occhi degli altri.

Sotto questa superficie di controllo, autoironia e rituale, il racconto lascia emergere un trauma affettivo profondo. “The Sunrise” non esplicita in modo del tutto lineare un tradimento o una specifica dinamica passata, ma dissemina indizi di una ferita importante, legata a relazioni finite male, a un logoramento emotivo che ha prodotto in Yvonne una forte strategia di autodifesa. La donna non vuole uomini sposati infelici, non vuole “breathe anyone else’s black smoke”, non si lascia convincere da proteste d’amore, promesse, adulazioni, “claims on her charity, whining, and bluster”; li ha già sentiti prima. Accetta solo la giustificazione più nuda: “Because I want to” (Atwood 1998: 211). Questo filtro severo è già il segno di una soggettività ferita, ma anche molto lucida. Yvonne ha imparato la protezione. Quando il narratore osserva che “she has had to learn how to take care of herself; she didn’t always know” (Atwood 1998: 214), il racconto apre uno sfondo di vulnerabilità passata. La sua indipendenza non è un tratto semplicemente naturale, ma una risposta costruita, forse necessaria.

La metafora della pianta rara che può vivere “only under certain conditions” (Atwood 1998: 214) rafforza questa lettura: Yvonne non è fragile in modo melodrammatico, ma esige un ecosistema preciso per non soccombere. Da un punto di vista psicologico, questa costruzione del sé può essere letta come una forma di difesa organizzata attorno al controllo delle condizioni relazionali: Yvonne non si sottrae al contatto con gli uomini, ma cerca di renderlo selettivo, prevedibile, regolabile, quasi sterilizzato sul piano affettivo. Il racconto lascia intravedere qualcosa di simile a quel passaggio che Bowlby descrive dalla ferita della separazione a una postura di “detachment” (Bowlby 1973: 47),

non come assenza di bisogno, ma come difesa contro il dolore della dipendenza e della perdita. Anche Judith Herman, del resto, osserva che il trauma tende a produrre soprattutto “disempowerment and disconnection from others” (Herman 1998: 133): in questa prospettiva, il rigore con cui Yvonne seleziona gli uomini, filtra le loro parole e limita la durata dei legami può essere letto come il tentativo di preservare una zona di sicurezza psichica minima, in cui il contatto non si trasformi di nuovo in invasione, dipendenza o crollo.

Il pranzo con l’uomo che aveva amato conferma tutto questo. Yvonne non dorme più con lui; la “situation” (Atwood 1998: 219) è diventata impossibile. Atwood è volutamente vaga, ma la posta emotiva è chiarissima: quel legame ha lasciato un segno, e Yvonne ora guarda quell’uomo con una lucidità dolorosa. Prima lo vedeva come “concentrations of the light”; ora “[the] light has gone out of him and now she can see him clearly” (Atwood 1998: 220). L’oggettività, paradossalmente, è più depressiva dell’illusione: non perché l’uomo sia mostruoso, ma perché ora è tornato al livello delle cose visibili, osservabili, ma che lei “cannot touch” (Atwood 1998: 220). Qui Atwood lega amore, sguardo e perdita. Quando Yvonne pensa che egli sia “the last man she will ever have the energy to love. It’s too much work” (Atwood 1998: 221), il racconto non formula un semplice cinismo: mostra la fatica psichica del legame eterosessuale per una donna che non crede più alla sicurezza affettiva. Poco prima, infatti, leggiamo che “love is just another form of [addiction]” e che i giorni in cui poteva credere che, nascondendosi sotto le coperte con un uomo, sarebbero stati al sicuro, “are gone” (Atwood 1998: 220). Il lessico del racconto è vicino a una fenomenologia del trauma relazionale: l’intimità non viene pensata come protezione, ma come esposizione pericolosa, investimento troppo costoso ed esperienza che chiede un’energia psichica che Yvonne sente di non possedere più. In questa luce, la sua lucidità non coincide con una conquista pacificata, ma con una forma di

disincanto difensivo: vedere chiaramente l'uomo significa anche non potersi più abbandonare all'illusione che il legame salvi. Se, come sostiene Herman, il trauma spezza i legami tra sé, corpo e fiducia nel mondo, allora la frase "It's too much work" (Atwood 1998: 221) può essere letta non solo come stanchezza sentimentale, ma come indice di un 'io' che associa ormai l'amore a un eccesso di esposizione, a una richiesta di energie che confina con il rischio di dissoluzione di sé. Yvonne non rifiuta il desiderio, ma rifiuta piuttosto la forma di dipendenza e di vulnerabilità che l'amore, nella sua esperienza, sembra inevitabilmente comportare.

Questo piano emotivo si intreccia con un altro, ancora più oscuro: quello della salute mentale. Gli episodi del "wall of black water" sono descritti come crisi improvvise, forse allucinazioni, forse attacchi di panico, forse episodi dissociativi o depressivi, che Yvonne considera "chemical" perché non riesce a trovarvi un'origine narrativa precisa (Atwood 1998: 218-219). Il fatto che non ci siano *trigger* chiari rafforza l'idea di una vulnerabilità interna, che non dipende semplicemente da eventi esterni immediati. La donna sa come comportarsi durante queste ondate nere e, anche qui, l'autodifesa è tecnica appresa.

Tuttavia, l'episodio davvero decisivo è l'incontro con il giovane artista punk. Con lui il racconto cambia tono: per la prima volta Yvonne perde il controllo della scena. Il ragazzo non si lascia sedurre dal rituale dello studio; la sfida, la guarda a sua volta, si impone corporalmente, la interrompe, la domina nello spazio. Soprattutto le mostra la sua arte di *collage*: "The settings are all outdoors: woods, meadows, rocks, seashores. Onto them he has pasted women, meticulously cut from magazines, splayed open-legged torsos with the hands and feet removed, sometimes the heads, over-painted with nail polish [...]" (Atwood 1998: 224). In questa sequenza si riforma all'improvviso il vecchio ordine: il corpo della donna torna a essere luogo di aggressione visiva e materiale, l'arte si contamina con la violenza maschile e Yvonne si trova esposta a un'immagine del femminile come

corpo a pezzi. Più che come semplice provocazione estetica, i collage del giovane artista possono essere letti come il ritorno di uno sguardo maschile che riprende possesso della scena proprio attraverso la frammentazione del corpo femminile (Wynn 2019). In termini femministi, il punto non è soltanto che la donna è guardata, ma che è resa manipolabile, scomponibile, disponibile alla riscrittura altrui: una forma di violenza visiva che il racconto contrappone in modo netto alla pratica di Yvonne, fondata invece su tatto, ascolto e consenso.

La sua arte, per quanto appropriativa, non riduce i corpi maschili a pezzi disumanizzati; quella del ragazzo, invece, restituendo al visivo una funzione apertamente aggressiva. In questo senso, la scena può essere letta come una riemersione del *male gaze* non solo come regime di visione, ma come pratica di potere: Yvonne, che fino a quel momento aveva costruito uno spazio in cui il corpo maschile era oggetto di osservazione femminile, viene improvvisamente ricacciata nella posizione storicamente familiare del corpo femminile esposto alla violenza dello sguardo e della rappresentazione. Il commento sprezzante “That’s art [...] art sucks” (Atwood 1998: 224) colpisce non solo il suo lavoro, ma il principio stesso su cui la sua vita era costruita. Se la sua arte era stata il modo per trasformare la ferita in forma, l’uomo le insinua che quella forma non salva. La brutalità della scena, allora, non sta solo nell’interruzione dell’atto erotico o nella derisione del suo lavoro, ma nel fatto che il ragazzo restituisce a Yvonne un’immagine del femminile come corpo disarticolato e disponibile, cioè esattamente ciò da cui la sua pratica artistica aveva cercato di prendere le distanze.

Non sorprende che, subito dopo, il racconto si sposti sul pensiero del suicidio. La sequenza del rasoio è una delle più forti del testo: Yvonne immagina con precisione la scena, il corpo vestito con una camicia da notte “with small pinky flowers”, la vasca, il sangue, la gestione dell’atto, perfino il problema pratico di non disturbare troppo chi dovrà

poi occuparsi del cadavere. Atwood insiste su questo aspetto quasi compositivo: Yvonne vuole che il corpo “look[s] well” e sia il meno possibile “troublesome”, perché “clothed corpses are so much less disturbing than naked ones” (Atwood 1998: 225). Anche qui il corpo è pensato come immagine, disposizione estetica, quasi ultimo oggetto artistico. Ma il centro del passaggio è un altro: “What it means is that she can control her death; and if she can’t do that, what control can she ever possibly achieve over her life?” (Atwood 1998: 226).

La questione è il controllo. Il suicidio entra nel racconto non solo come desiderio di annientamento, ma come estrema fantasia di padronanza sul proprio corpo e su un’esistenza altrimenti esposta all’imprevedibilità della sofferenza, del giudizio altrui e della violenza. Letta in questa prospettiva, la scena si avvicina a quella che la riflessione sul trauma descrive come risposta al “disempowerment and disconnection from others” (Herman 1998: 133): quando il soggetto non riesce più a governare il proprio rapporto con il mondo, il corpo può diventare l’ultimo spazio su cui esercitare una forma di sovranità, anche distruttiva. Al tempo stesso, il modo in cui Yvonne immagina il proprio cadavere mostra quanto profondamente il corpo femminile resti preso dentro un regime di visibilità: non solo corpo che soffre o che vuole sparire, ma corpo ancora disposto, vestito, composto, quasi consegnato a un ultimo sguardo. In questo senso, la sequenza richiama quella lunga tradizione culturale in cui la morte femminile viene trasformata in immagine estetica, mostrando come persino il gesto estremo dell’autodistruzione non riesca a uscire del tutto dalla logica della rappresentazione. Atwood lega quindi in modo molto netto il corpo, la morte e il problema dell’autonomia femminile: il corpo è insieme ciò che può essere guardato, toccato, ferito, desiderato, rappresentato, ma anche ciò che una donna vorrebbe governare fino in fondo almeno nel proprio sparire.

In questa prospettiva, la metafora del *sunrise* assume il suo pieno peso. Yvonne ha bisogno di alzarsi ogni mattina per guardare l'alba, e al tempo stesso sa che "sunrise should not be a noun", che "the sunrise is a fraud" (Atwood 1998: 226). Davey legge questo punto come chiave simbolica dell'intero racconto: il *sunrise*, come il rapporto uomo-donna, è un effetto, non una sostanza, una forma linguistica che tenta di fermare qualcosa che in realtà non si lascia possedere. Per Yvonne, l'alba è dunque un rito necessario ma non rassicurante: un'ancora minima di senso che lei sa essere costruita, precaria, persino falsa. Ed è proprio questo a renderla così importante. Il testo lo dice con chiarezza quasi superstiziosa: "She hasn't missed the sunrise for years; she depends on it. It's almost as if she believes that if she isn't there to see it there will be no sunrise at all" (Atwood 1998: 226). Se l'amore, l'arte, il corpo e la salute mentale sono tutti spazi instabili, l'alba è la figura di una dipendenza che non promette guarigione ma ripetizione. Yvonne si alza, guarda, ricomincia. Il racconto si chiude non con una soluzione, ma con una pratica di sopravvivenza.

Il racconto mostra dunque come Atwood, anche fuori dalla riscrittura fiabesca vera e propria, continui a lavorare sugli stessi nodi teorici: il corpo come campo di iscrizione del potere, lo sguardo come forma di desiderio e controllo, la sessualità femminile come esperienza non lineare ma stratificata, ambivalente, esposta sia al piacere sia alla minaccia. Yvonne non è una principessa né una figura del meraviglioso, eppure partecipa allo stesso gesto di revisione: non accetta di restare semplicemente oggetto di sguardo, si appropria del corpo maschile come soggetto artistico, tenta di riformulare i rapporti di forza della scena erotica, ma scopre anche quanto sia fragile questa riconquista in un mondo dove la violenza maschile e il controllo simbolico possono sempre riaffacciarsi. Il racconto evidenzia che la riscrittura del desiderio femminile non passa soltanto per il lupo, il djinn o la fiaba risemantizzata, ma anche per la metropolitana di Toronto, per uno studio con una poltrona

di velluto color vino, per una matita che scivola sulla carta come una mano e per una donna che continua a guardare il sole sorgere pur sapendo che è una menzogna.

4.4 A.S. Byatt, “The Djinn in the Nightingale’s Eye”

Il racconto lungo “The Djinn in the Nightingale’s Eye” è la novella centrale e più estesa della raccolta omonima *The Djinn in the Nightingale’s Eye: Five Fairy Stories*, pubblicata nel 1994. Rappresenta un esempio di contaminazione tra fiaba e riflessione metanarrativa. Si tratta di una *wonder tale* fortemente intertestuale, che fonde motivi delle *Arabian Nights*, miti mesopotamici, richiami a Shakespeare e Chaucer con la vita quotidiana di una narratologa inglese della tarda modernità.

La protagonista, Gillian Perholt, è una donna di mezza età, divorziata, esperta di fiabe e testi classici, che si ritrova a vivere una vera e propria esperienza favolosa dopo aver acquistato un oggetto misterioso in un bazar turco. L’incontro con un djinn, spirito magico imprigionato in una bottiglia di vetro, la porterà a vedere la sua identità con occhi nuovi: percepita come irrilevante nel mondo sociale vista la sua età e la sua situazione matrimoniale, Gillian si riscoprirà dotata di desiderio, immaginazione e capacità di piacere.

Il racconto usa la struttura della fiaba dei tre desideri per interrogare il corpo di una donna di mezza età e la sua sessualità.

4.4.1 Plot

Il lettore incontra per la prima volta la protagonista in volo da Londra verso la città di Ankara: Gillian Perholt è una famosa studiosa ed esperta di narratologia riconosciuta a livello internazionale e, quindi, molto spesso in viaggio per lavoro. Ha raggiunto la mezza

età, sta attraversando la menopausa e i suoi figli ormai sono adulti e vivono lontano da casa. Anche il marito l'ha abbandonata per ricominciare una nuova vita insieme a una donna poco più che ventenne.

Nonostante l'esperienza personale di Gillian, però, la sua condizione professionale attuale è molto diversa, dato che viene invitata a numerose conferenze in tutto il mondo dalle università più prestigiose per tenere conferenze e lezioni. In questa occasione, Gillian si trova nella capitale turca di Ankara per partecipare alla conferenza su "Stories of Women's Lives" incentrata sul ruolo della figura femminile nelle fiabe. La protagonista interviene con un lungo monologo incentrato su Griselda²³, figura centrale della centesima novella del *Decameron* di Boccaccio, ripresa poi nella nona novella di *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, "The Clerk's Tale". L'intervento è un successo e suscita la curiosità e l'attenzione di tutti i presenti, sia studenti che accademici affermati, ma crea anche un senso di sgomento e smarrimento in Gillian, che, proprio mentre ne narra la storia, realizza di essere più simile a Griselda di quanto creda. Infatti, riflette su come entrambe siano ridotte a una posizione di subalternità, derubate della loro storia e della loro posizione di protagoniste dai loro mariti, i quali hanno attribuito a loro stessi anche i ruoli di antagonisti e allo stesso tempo di narratori. La realizzazione giunge così inaspettata che, durante l'intervento, si blocca completamente, come in trance.

²³ Le versioni di Boccaccio e di Chaucer presentano il medesimo svolgimento della vicenda, differendo unicamente sulla figura del marito: nella novella di Boccaccio, il marito è Gualtieri, marchese di Saluzzo, in Piemonte, mentre nella versione di Chaucer viene presentato come Walter, marchese lombardo. Griselda, giovane figlia di un umile paesano, viene promessa in matrimonio al nobile uomo, che decide di sperimentare la pazienza della moglie sottoponendola a prove di progressiva durezza e crudeltà: dapprima le sottrae i due figli, facendole credere di averli uccisi, poi la ripudia pubblicamente e, infine, le ordina di occuparsi dei preparativi del matrimonio del marito con un'altra giovane donna. Griselda soddisfa ogni assurda richiesta del marito e sopporta ogni umiliazione con dignità, tolleranza e totale dedizione coniugale al punto che l'uomo, vinto dalla sua fermezza e ormai convinto della sua fedeltà, le restituisce la posizione di moglie e signora.

Nei giorni successivi, Gillian approfitta del suo soggiorno per visitare la Turchia e i suoi maggiori centri culturali, ritrovandosi immersa nella magica realtà turca, che tanto le ricorda l'atmosfera magica e surreale delle fiabe orientali.

Insieme a un suo collega narratologo, Orhan Rifat, si sposta poi a Istanbul per partecipare a un altro congresso. I due approfittano del loro tempo libero per visitare il centro e al Gran Bazar della città Gillian incontra il suo destino. Immersa nella prorompente e colorata realtà dei venditori di spezie, tappeti e tessuti istanbulioti, Gillian si imbatte in un negozio di sculture di vetro e viene rapita dalla loro bellezza. La sua attenzione viene attirata da una singolare bottiglia di vetro, un *çesm-i bülbül*, ovvero un occhio dell'usignolo: si tratta di una fiaschetta dal collo alto, chiusa da un tappo di vetro a cupola, scura ma attraversata da un regolare vortice di strisce bianche, e sormontata da un cono vitreo ruvido al tatto, verdastro e trasparente come il ghiaccio; alla base reca inoltre i cerchi concentrici azzurri, gialli e bianchi del tradizionale occhio apotropaico, pensato per respingere il malocchio.

Tornata nella sua camera d'hotel, Gillian osserva il riflesso del suo corpo nello specchio, dal quale riceve un'immagine che non accetta: ricorda infatti come, appena dieci anni prima, si considerasse ancora una bella donna, incapace perfino di immaginare che quella pelle tonica ed elastica potesse cedere al tempo; ora, invece, percepisce con lucidità il venir meno di quella vitalità, nei piccoli cedimenti delle palpebre, nei contorni delle labbra che si sfumano, nei segni sempre più evidenti dell'invecchiamento sul volto e sul corpo.

Amareggiata, concentra la sua attenzione sulla bottiglia dalla quale cerca di pulire le macchie ostinate di polvere strofinando con le dita. Accade l'inaspettato, perché il sigillo che la teneva chiusa si rompe e una nuvola nera fuoriesce dalla fiaschetta di vetro, svelando a poco a poco la figura di un genio, il cui corpo contratto occupa gran parte della camera:

Gillian si trova così davanti un essere gigantesco, ripiegato su se stesso come un serpente, tanto imponente da riempire metà della stanza, con la testa e le spalle contro il soffitto e le braccia distese lungo le pareti; indossa una tunica di seta verde e porta dietro di sé una massa di piume cangianti che sembrano insieme mantello e parte integrante del suo stesso corpo, mentre il volto, enorme e quasi privo d'aria, è segnato da palpebre verde livido, occhi color mare screziati di malachite, zigomi alti, naso aquilino e una bocca larga, scolpita come quella dei faraoni egizi

Stupita, ma non spaventata, la donna osserva l'uomo, il quale annuncia di essere da ora un suo servitore e che potrà garantirle tre desideri, escluso il dono dell'immortalità. Da subito a suo agio alla presenza di un essere magico e fantastico che, normalmente, non potrebbe esistere nel mondo reale, Gillian esprime il suo primo desiderio: vuole tornare a quando amava veramente il suo corpo. Non si verifica alcun tipo di rumore, scia di polvere di stelle o formula magica: quando Gillian apre gli occhi, si trova ad ammirare sé stessa quando aveva trentacinque anni, nel pieno delle forze e bellissima; si sente invincibile, libera dal pensiero del suo corpo decadente che tanto detestava, convinta che questo nuovo aspetto rispecchi anche la sua energia intellettuale, vitale e prorompente. Il genio però la avverte: manterrà questo corpo per tutta la vita, ma non potrà evitare la morte perché, per natura, gli uomini sono mortali.

Ripresasi dallo stupore e incuriosita dalla storia del genio, Gillian gli chiede di raccontarle del suo passato. Egli le racconta allora di essere stato posseduto da altre tre donne prima di lei: la Regina di Sheba, la concubina di Suleiman il Magnifico Roxelana e la giovane Zefira. Gillian intuisce dalle parole dell'essere soprannaturale che egli provava un forte sentimento d'affetto e amore verso quelle donne forti, determinate, intelligenti, consapevoli della loro bellezza, sensuali oltre ogni immaginazione. Non potendo fare a meno di mettere a confronto le tre donne e la sua persona, Gillian si sente inferiore. Quando

il genio le chiede di raccontargli la sua storia, la donna è assalita da un senso di panico, convinta di non averne davvero una. Gillian non sa come rispondere, se non dicendogli della sua professione e raccontandogli dell'accaduto con l'ex marito. Poi, una memoria del college le torna alla mente e gli racconta di come una sua vecchia compagna, pronta a convolare a nozze, le avesse chiesto di farle da testimone. La sera prima del matrimonio, le due avevano fatto il bagno insieme e Gillian aveva percepito quanto si sentisse a suo agio nel proprio corpo. Avvertendo un incredibile vuoto, la protagonista esprime il suo secondo desiderio e chiede al genio di amarla e di rimanere con lei. Dopo aver esaudito il suo desiderio, i due trascorrono insieme una notte d'amore di cui Byatt riporta molti dettagli, soprattutto di come per Gillian sia un'esperienza totalizzante.

La narrazione si sposta poi in autunno, quando Gillian viene invitata alla conferenza di narratologia di Toronto, il cui tema centrale, questa volta, è il ruolo del desiderio nella fiaba. In questa occasione, la storia che la protagonista racconta ai presenti è quella del pescatore di Bagdad Khalifa²⁴ e della scimmia magica, narrata da Sheherazade ne *Le Mille e Una Notte*. Ancora una volta, la protagonista rivede delle similarità tra sé stessa e il protagonista della fiaba, in quanto a entrambi è stata concessa la possibilità di realizzare i propri desideri tramite una creatura magica, incatenandola però così al loro volere.

Seguendo l'esempio di Khalifa, Gillian desidera che il genio utilizzi il terzo e ultimo desiderio per ottenere tutto ciò che il suo cuore desidera. Tornata nella sua stanza d'hotel, la protagonista comunica la sua decisione al djinn. Nel momento in cui egli approfitta del

²⁴ Una notte, il povero pescatore bagadese Khalifa getta la sua rete nel mare con la speranza di ricavare del pesce con cui cibarsi. Inaspettatamente, cattura con la sua rete tre scimmie: la prima muore subito dopo, la seconda è malridotta, mentre la terza gode di ottima salute. Sul punto di sopprimere la seconda, la terza scimmia interviene per salvarla, promettendo a Khalifa di esaudire ogni suo desiderio. Il pescatore acconsente, e pensa subito a cosa potrebbe farlo felice; è però consapevole che dovrà scegliere con cura cosa desiderare, per non correre il rischio di destare sospetti e invidie che potrebbero portarlo alla rovina. Passano gli anni, la scimmia rimane sempre al fianco dell'uomo, esaudendone ogni richiesta. Il pescatore, però, si accorge che, desiderio dopo desiderio, la scimmia rimpicciolisce sempre di più e viene a conoscenza del fatto che il suo destino sarà quello di morire, per poi rinascere e servire un altro padrone. Impietosito, Khalifa desidera che la scimmia utilizzi un desiderio per realizzare il volere del suo cuore. L'attimo dopo, questa sparisce insieme al fratello, lontana dagli occhi e dai desideri degli umani.

desiderio, la bottiglietta si dissolve. Essendo consapevole e riconoscente del sacrificio di Gillian, questo le promette di amarla oltre ogni condizione e oltre il tempo e che, dunque, tornerà presto a visitarla. Prima di separarsi, i due trascorrono un'altra notte d'amore insieme.

Anno dopo anno, il genio mantiene la sua promessa e raggiunge Gillian ovunque lei si trovi. La protagonista ha ormai preso consapevolezza di sé e di una verità imprescindibile: prima o poi, arriverà anche il suo turno di lasciare questo mondo. Nonostante il suo corpo rimarrà quello di una trentacinquenne, il suo destino sarà quello di morire, in quanto la vita eterna è garantita solo agli esseri supremi e soprannaturali, come il genio.

4.4.2 Riscoprire il corpo e il desiderio in età matura

Fin dalle prime pagine di *The Djinn in the Nightingale's Eye*, Gillian Perholt appare come una figura profondamente ambigua: autorevole e vulnerabile, colta e insicura, autonoma sul piano intellettuale ma segnata da una percezione di sé come corpo in declino. Byatt la presenta come una narratologa di fama internazionale, una donna economicamente indipendente e consapevole di essere “an unprecedented being, a woman with [...] her own store of money, her own life and field of power” (Byatt 1995: 105). Proprio per questo Elizabeth Wanning Harries la legge come un personaggio che ha oltrepassato almeno in parte l’“imprisonment” dei ruoli di genere tradizionali, resa privilegiata non solo dalla propria classe e cultura, ma anche dalla prominenza professionale (Harries 2008: 84).

Eppure, la novella insiste con altrettanta forza sul suo statuto di “being of secondary order” (Byatt 1995: 96): Gillian è una donna che racconta storie su altre storie, una studiosa che “tells stories about stories” (Byatt 1995: 96), ma che non ha ancora davvero assunto il

centro della propria narrazione. È proprio questa frattura tra autorità intellettuale e secondarietà esistenziale a costituire uno dei nodi più interessanti della sua identità. Cheira la accosta a Sheherazade e alle Sibille, cioè a figure femminili che usano la parola come sapere e come sopravvivenza, mentre Maack sottolinea come il cognome Perholt richiami ironicamente Perrault e collochi Gillian in una posizione derivata, subalterna rispetto ai grandi inventori di racconti del passato (Cheira 2016; Maack 2001).

La contraddizione si fa ancora più netta nel momento in cui il racconto collega la sua marginalità non tanto all'intelligenza, quanto al corpo. Gillian è una donna oltre la soglia della fertilità, con figli adulti e un marito che l'ha lasciata per una donna molto più giovane: "Emmeline Porter [...] was twenty-six, that is all you need to know" (Byatt 1995: 236). Il commento è tagliente proprio perché mostra quanto poco basti, nel sistema simbolico che struttura il desiderio eterosessuale, a svalutare il corpo femminile maturo: l'età dell'altra donna è tutto ciò che bisogna sapere. In filigrana agisce la stessa logica che Byatt aveva già individuato nelle strutture profonde della fiaba, cioè l'idea che il valore femminile stia nel ciclo "kiss, marriage, child-bearing" (Byatt 2000: 156) e che, una volta esaurita questa traiettoria, la donna si avvicini a una sorta di irrilevanza narrativa. Byatt rende esplicita questa violenza culturale mostrando Gillian come una donna che, agli occhi della società, ha già assolto i compiti previsti e che, dunque, può essere simbolicamente accantonata. Proprio per questo il suo corpo che invecchia non è soltanto un dato biologico, ma anche il luogo in cui si iscrive una svalutazione sociale precisa.

Questo nesso tra corpo che invecchia e coscienza della morte è uno degli assi portanti del racconto. Quando Gillian si guarda allo specchio, ciò che vede non è semplicemente una serie di segni dell'età, ma l'avanzare della propria fine: "She had tried to imagine how this nice, taut, flexible skin would crimp and wrinkle and fall [...] And now it was all going" (Byatt 1995: 189). Poco dopo, la scena si radicalizza: "The mirror was

covered with shifting veils of steam, amongst which, vaguely, Gillian saw her death advancing towards her” (Byatt 1995: 189–190). Lo specchio non restituisce più un’immagine neutra, ma una visione quasi allegorica, in cui il corpo femminile invecchiato appare come il volto visibile del tempo e della mortalità.

Kathleen Williams Renk legge giustamente questo corpo come “an objective correlative for the state of her life”, una vita che Gillian percepisce ormai come “without a story and close to an end” (Renk 2006: 118). Byatt non racconta semplicemente di una donna che si sente meno bella, ma di una che, guardando il proprio corpo, teme di essere uscita dal racconto stesso del desiderio. La perdita di attrattività, in questa logica, non è solo una questione estetica: coincide con il rischio di diventare narrativamente superflua, un personaggio oltre il proprio tempo.

In questo processo, il vetro assume un ruolo simbolico centrale. Gillian colleziona fermacarte di vetro e ama il materiale proprio per la sua natura paradossale: “translucent as water, heavy as stone, invisible as air, solid as earth” (Byatt 1995: 182). La protagonista “liked glass in general, for its paradoxical nature, translucent as water, heavy as stone, invisible as air, solid as earth. Blown with human breath in a furnace of fire” (Byatt 1995: 182). Più avanti il racconto esplicita il valore quasi cosmologico di questa sostanza: “Glass is made of dust, of silica, of the sand of the desert, melted in a fiery furnace and blown into its solid form by human breath. It is fire and ice, it is liquid and solid, it is there and not there” (Byatt 1995: 271). Il vetro è, contemporaneamente, trasparenza e prigione, fragilità e durezza, immobilità e metamorfosi. Non sorprende, allora, che Byatt lo associ tanto al blocco quanto alla liberazione. Durante la conferenza su Griselda, Gillian sperimenta una paralisi quasi fisica: “Her voice echoed inside a glass box [...] She could move neither fingers nor lips” (Byatt 1995: 117–118). Più tardi la stessa sensazione ritorna con il corpo come sospeso, incapace di muoversi, mentre la protagonista sente “flowers, and her own

blood” e il ronzio delle vene (Byatt 1995: 167). Il vetro, qui, funziona come figura dell’intrappolamento: della voce congelata, del corpo immobilizzato, della donna ridotta a oggetto di narrazione altrui. Mundler coglie bene questo punto quando osserva che, come Griselda, Gillian rischia di diventare “an object, not a speaking subject”, una figura “story-less” dentro il racconto di qualcun altro (Mundler 1997: 14).

Lo specchio, in particolare, concentra in sé il lato disciplinare del vetro. Esso restituisce a Gillian non il suo essere, ma l’immagine che la sua cultura le ha insegnato a temere. Quando il djinn le propone di esaudire un desiderio, Gillian chiede come prima cosa: “for my body to be as it was when I last really *liked* it” (Byatt 1995: 201). La risposta del djinn è illuminante: “you are well enough as you are, in my opinion. Amplitude, madame, is desirable”, ma Gillian replica subito “Not in my culture” (Byatt 1995: 201). In poche righe Byatt condensa l’intero problema: il corpo femminile non è mai semplicemente vissuto, ma sempre già valutato secondo standard culturali. Il djinn, con il suo sguardo non occidentale e non moralizzante, trova desiderabile ciò che Gillian ha imparato a percepire come difetto; lei stessa riconosce che la richiesta di ringiovanire il proprio corpo nasce non da un astratto narcisismo, ma da dieci anni di desiderio quotidiano, disperato e insieme interiorizzato. Katsura Sako legge questa scena come il punto in cui la novella rischia di confermare gli standard occidentali di bellezza; ma il testo, più sottilmente, mette in scena proprio la violenza di quegli standard, mostrando quanto profondamente abitino la protagonista (Sako 2009: 77).

Un primo contributo critico utile a leggere il racconto in questa direzione è quello di Ayşe Naz Bulamur, che insiste sul fatto che Istanbul, il bazar, il djinn e più in generale l’immaginario orientaleggiante del racconto non svolgano una funzione puramente esotica o decorativa, ma diventino gli strumenti attraverso cui Byatt mette in crisi modelli occidentali di femminilità. Bulamur osserva infatti che proprio il paese che Gillian teme

inizialmente di visitare “enables a critique of female roles” (Bulamur 2011: 117), poiché il suo desiderio di essere ancora attraente e amata mostra quanto anche una donna colta, economicamente indipendente e professionalmente affermata resti segnata dai paradigmi romantici e patriarcali interiorizzati attraverso le fiabe e le narrazioni culturali dell’amore. In questo senso, la novella non racconta soltanto una fantasia di risarcimento individuale, ma espone la tenacia di modelli simbolici che continuano a legare il valore femminile alla giovinezza, alla bellezza e alla desiderabilità erotica.

Bulamur insiste in particolare sul fatto che i temi della magia e del *wish fulfilment* “serve as a critique of stories that impose beautiful and happily married princesses as role models to female readers like Gillian” (Bulamur 2011: 122). Inoltre, aggiunge che il djinn, lodando figure femminili intelligenti e potenti come Zefir, la Regina di Saba e Roxelana, insegna alla protagonista che la sapienza di una donna vale più della sua bellezza. La fantasia orientale, dunque, non è una fuga regressiva in un altrove fiabesco, ma il dispositivo che permette a Byatt di disarticolare la costruzione patriarcale della femminilità occidentale e di mostrare come Gillian abbia interiorizzato, quasi suo malgrado, l’idea che un corpo femminile conti solo finché giovane e desiderabile. Ciò che per lei appare ovvio e naturale è in realtà il prodotto di una cultura specifica che giudica il corpo femminile secondo parametri storicamente costruiti. In questa prospettiva, il viaggio a Istanbul e l’incontro col djinn permettono alla protagonista non semplicemente di essere di nuovo desiderata, ma di vedere criticamente l’origine culturale del proprio disagio corporeo e affettivo.

Altrettanto importante è il discorso di Sabine Coelsch-Foisner, che legge le *strange stories* di Byatt come racconti in cui le protagoniste risultano costantemente sospese “between asserting their identity and submitting to cultural dictates of beauty and behavior”. Secondo l’autrice, Byatt usa il fantastico “as a means of confronting cultural

practices of body formation” (Coelsch-Foisner 2003: 1). Il disagio di Gillian è da interpretare non come semplice insicurezza privata, ma come effetto di pratiche culturali di formazione e disciplinamento del corpo. Lo specchio, il vetro, la paura della pelle che cede, l’associazione immediata fra invecchiamento e morte, il desiderio di riavere il corpo di quando era giovane mostrano che Gillian non guarda mai il proprio corpo in maniera innocente, ma attraverso codici culturali interiorizzati. Il fantastico, allora, non cancella il problema realistico, bensì lo mette a nudo. La metamorfosi corporea prodotta dal djinn non va letta solo come ringiovanimento fiabesco, ma come un momento in cui Byatt rende visibile la violenza normativa che plasma l’autopercezione femminile: Gillian desidera cambiare perché è stata educata a vivere il proprio corpo come oggetto di verifica continua, esposto allo sguardo sociale, misurato rispetto a standard di bellezza e utilità erotica.

In questo senso, il fantastico agisce davvero come mezzo di confronto con tali pratiche culturali: non offre una liberazione semplice, ma costruisce uno spazio narrativo in cui il corpo femminile può essere riletto, ridefinito e temporaneamente sottratto alla logica lineare del decadimento. Applicata a Gillian, la lettura di Coelsch-Foisner permette dunque di chiarire che il cuore del racconto non è solo la nostalgia della giovinezza perduta, ma il conflitto tra una soggettività intellettualmente forte e una lunga interiorizzazione delle norme che rendono il corpo femminile accettabile solo se giovane, contenuto, leggibile e desiderabile.

La trasformazione del corpo, per questo, non va letta come un semplice cedimento alla vanità. Quando Gillian si guarda dopo il primo desiderio, vede “a solid and unexceptionable thirty-five-year-old woman”, con seni pieni, stomaco teso, cosce lisce, capezzoli rosei; il corpo “serviceable and agreeable” è tornato a essere per lei una forma di presenza vitale (Byatt 1995: 202). E subito dopo formula con lucidità il senso della scelta: “I can go in the streets [...] and still be recognisably who I am [...] only I shall feel better, I

shall like myself more. That was an intelligent wish” (Byatt 1995: 203). Il punto non è quindi diventare un'altra, ma tornare a sentirsi abitabile a sé stessa. La metamorfosi corporea agisce come un dispositivo di riconciliazione interiore: il corpo cambia, e con esso cambia l'energia mentale della protagonista. Non a caso, più avanti Gillian si definisce “a creature of the mind” (Byatt 1995: 242); ma la storia mostra che questa identità mentale non può reggersi del tutto senza una minima pacificazione col corpo.

In questo quadro, il ricordo del bagno con l'amica la notte prima del matrimonio di questa assume una funzione decisiva, perché mostra retrospettivamente il momento in cui Gillian aveva posseduto un corpo perfetto senza saperlo davvero abitare. Guardandosi nello specchio e confrontandosi con l'amica, riconosce di essere stata “perfect”, “all proud inside my skin”, ma anche terrorizzata, “like having a weapon, a sharp sword, I couldn't handle” (Byatt 1995: 237–241). Questa immagine del corpo come arma è molto forte, perché rompe la tradizionale equivalenza tra bellezza e potere lineare. Gillian era bella, ma non sapeva usare quella bellezza; era dentro un corpo potente, ma non possedeva ancora la capacità narrativa, affettiva e sessuale di abitarlo. Il desiderio che il djinn realizza non la riporta quindi semplicemente alla giovinezza: la riporta a un corpo che un tempo le apparteneva solo biologicamente, non ancora simbolicamente. Ciò che cambia non è solo l'aspetto esteriore, ma la relazione tra corpo, memoria e coscienza. Il ringiovanimento non è un *reset* infantile, ma una seconda occasione di interpretazione di sé.

In questo racconto, poi, oltre al tema del corpo riscoperto, anche quello della sessualità entra con più forza proprio a partire dalla metamorfosi di Gillian. *The Djinn in the Nightingale's Eye* è un racconto prezioso perché mette in scena ciò che la cultura tende spesso a silenziare: il piacere erotico di una donna nella seconda metà della vita. La relazione con il djinn non è ridicolizzata, né patologizzata, né trattata come compensazione grottesca; Byatt la descrive invece come esperienza intensamente sensuale e legittima.

Questo emerge con particolare evidenza nella lunga scena d'amore in cui Gillian, "without moving a muscle", si ritrova "naked on the bed, in the arms of the djinn" e conserva del loro incontro "a memory at once precise, mapped on to every nerve-ending, and indescribable" (Byatt 1995: 251–252). Il piacere femminile viene descritto insieme come esperienza concreta del corpo che, al contempo, eccede il linguaggio ordinario. Byatt, cioè, non riduce l'eros a metafora, ma lo fa passare pienamente per il corpo, pur riconoscendone la dimensione indicibile.

Subito dopo, il testo si apre a una rappresentazione del rapporto sessuale sorprendentemente estesa e visionaria: "All love-making is shape-shifting", scrive Byatt, e il djinn può "prolong everything, both in space and in time", cosicché Gillian sembra nuotare attraverso il suo corpo "like a dolphin in an endless green sea", oppure trasformarsi in "arching tunnels under mountains", in "caverns", in un paesaggio mobile in cui lui la percorre, la ritrova, la tiene "breast to breast, belly to belly, male to female" (Byatt 1995: 252). In questa scena la sessualità non è soltanto presente: è centrale, fisica, metamorfica. Il piacere femminile si configura come espansione dello spazio e del tempo, come perdita e ritrovamento del sé, come esperienza in cui il corpo maturo di Gillian non appare affatto spento o residuale, ma intensamente vivo, ardente, ancora capace di abbandono e godimento.

È fondamentale che Byatt scelga di descrivere proprio così il rapporto erotico: non in forma ironica o allusiva, ma con una lingua sensoriale, fantastica e corporea insieme, in cui la protagonista sente che "her skin was on fire and was not consumed" (Byatt 1995: 252). Il fuoco, qui, non è distruzione ma intensificazione della vita. Per una donna che poco prima vedeva nello specchio l'avanzare della propria morte, questa esperienza erotica rappresenta anche una radicale controimmagine: il corpo non solo decade, ma può ancora ardere, percepire, espandersi, diventare paesaggio del piacere.

La forza del racconto, però, sta anche nel fatto che non riduce la sessualità a pura compensazione fantastica. Il rapporto con il djinn è reale nel suo effetto trasformativo, ma resta inscritto in una cornice di consapevolezza: Gillian sa di essere dentro una *wonder tale*, conosce i pericoli dei desideri formulati male, riflette continuamente sulle strutture narrative che abita. Per questo il suo erotismo non cancella la sua intelligenza e la sua intelligenza non sterilizza l'erotismo. Cheira parla di una “female Aladdin” proprio per sottolineare che Byatt trasforma una trama tradizionalmente maschile di desiderio e possesso in una storia in cui la donna resta protagonista interpretativa e morale della propria vicenda (Cheira 2016: 53–54). Anche il terzo desiderio — quello di concedere al djinn la libertà, invece di possederlo per sempre — va letto in questa prospettiva: il piacere non si traduce in cattura, e l'amore non coincide con il reinserimento in un finale patriarcale. Gillian vuole il corpo, il piacere e l'affetto, ma non a costo di farsi di nuovo imprigionare nella struttura dell'appartenenza.

Nelle riscritture femministe della fiaba, la sessualità femminile smette di essere un elemento rimosso, punito o interamente subordinato all'iniziativa maschile e diventa invece uno spazio di parola, di esperienza e di autorappresentazione. Come osserva Susanna Barsotti, la riscrittura contemporanea interviene proprio sui personaggi femminili e sui codici più rigidi del genere, rimettendo in discussione modelli sedimentati di passività, attesa e subordinazione che la tradizione fiabesca ha a lungo trasmesso (Barsotti 2015). In questa prospettiva, il lavoro delle autrici femministe non consiste soltanto nell'invertire i ruoli, ma nel mostrare che anche il desiderio è costruito narrativamente: ciò che nella fiaba classica appariva naturale — la donna bella ma silenziosa, desiderata ma non desiderante — viene esposto come prodotto di convenzioni culturali e può dunque essere riscritto. La sessualità viene presentata come una dimensione attraverso cui le protagoniste conoscono

sé stesse, ridefiniscono il rapporto con il corpo e sottraggono la propria esperienza all'interpretazione maschile dominante.

Questo processo riguarda non solo le giovani eroine, ma anche i corpi femminili collocati fuori dall'età canonica della fiaba, cioè oltre il momento del matrimonio, della fertilità o della bellezza inaugurale. Studi recenti sulle revisioni femministe del meraviglioso mostrano infatti che molte autrici rifiutano il paradigma culturale che spinge le donne ai margini dopo la menopausa e riportano invece al centro della scena donne anziane o post-menopausali, restituendo loro desiderio, visibilità e capacità d'azione. Ana María Díaz-Faes, per esempio, osserva che le riscritture mitico-fiabesche respingono “the cultural imperative that would push women to the side-lines after hitting menopause” (Díaz-Faes 2024: 205) e mettono in primo piano proprio le vite delle donne anziane.

In modo analogo, la riflessione femminista sull'invecchiamento ha mostrato come le donne post-menopausali siano spesso trattate come una “invisible generation” (Hill 1996: 113), cioè come corpi fuori campo sul piano culturale e narrativo. Per questo, quando le riscritture femministe restituiscono erotismo, piacere e complessità anche a corpi non più giovani non stanno semplicemente aggiungendo un tema nuovo: stanno contestando la logica per cui il valore erotico e simbolico delle donne coinciderebbe esclusivamente con la giovinezza. In tal senso, la vecchiaia non viene condannata, ma riscoperta come fase ancora narrabile, desiderante e significativa.

Tuttavia, la lettura della critica Kathleen Williams Renk introduce un elemento di tensione rispetto a un'interpretazione troppo lineare o celebrativa della vicenda di Gillian. Pur riconoscendo che la novella mette in scena una donna che rilegge criticamente la propria vita e riordina il proprio rapporto con età, bellezza, perdita e desiderio, essa insiste sul carattere ambivalente di questa emancipazione. Nel suo saggio, infatti, definisce la prospettiva del racconto come una “myopic orientalized, first-world feminist point of

view”, vale a dire una visione femminista miope, occidentalizzata e fortemente segnata da privilegi di classe e di collocazione culturale (Renk 2006: XX). Secondo Renk, *The Djinn in the Nightingale's Eye* si appoggia in larga misura sui presupposti del *liberal feminism* e trascura il fatto che il genere, inteso come *fate*, non sia modellato soltanto dal desiderio individuale o dalle relazioni private, ma anche dalla storia nazionale, dalla religione e dalle condizioni materiali in cui le donne vivono.

In questa prospettiva, il percorso di Gillian non coincide con una trasformazione delle strutture che svalutano il corpo femminile maturo e lo rendono invisibile o meno desiderabile; si tratta piuttosto di una forma di salvezza privatizzata, in cui la protagonista non cambia il sistema ma il proprio modo di stare al suo interno. La sua liberazione passa attraverso una soluzione eccezionale, individuale, quasi fiabesca, e non attraverso un mutamento collettivo delle condizioni culturali che avevano prodotto il suo disagio. La lettura di Renk non smentisce la portata trasformativa della novella, ma qualifica meglio il tipo di emancipazione che Byatt mette in scena. Quella di Gillian non è una liberazione politica generale, né una rivoluzione delle gerarchie di genere, ma una riorganizzazione narrativa di sé: la protagonista non torna semplicemente giovane o desiderabile, bensì rilegge la propria età, il proprio abbandono, la perdita del marito, il proprio corpo e il proprio posto nel racconto della femminilità. Il valore della novella, allora, non sta tanto nell'immaginare un sovvertimento complessivo dell'ordine patriarcale, quanto nel mostrare una riappropriazione interpretativa dell'esistenza, che resta individuale e situata, ma non per questo priva di forza.

In definitiva, *The Djinn in the Nightingale's Eye* mostra con straordinaria chiarezza come il corpo femminile che invecchia non sia affatto “fuori racconto”. Al contrario, in esso si concentrano tensioni cruciali: l'angoscia della morte, la pressione degli standard estetici, il dolore dell'abbandono, ma anche la possibilità di una nuova vitalità erotica e di

una diversa forma di libertà. Byatt mette in scena un percorso in cui la protagonista passa dall'essere "floating redundant" (Byatt 1995: 98) al tornare ad abitare il proprio corpo e la propria storia, senza per questo negare il tempo o la mortalità. La sessualità di Gillian non è il residuo imbarazzante di una femminilità passata, ma la prova che desiderio e piacere possono sopravvivere alla fine della giovinezza e persino ridefinire il senso dell'età.

In questo senso, la novella amplia in modo decisivo il discorso del capitolo: accanto alle adolescenti carteriane che scoprono il desiderio e alle donne atwoodiane che usano lo sguardo per negoziare il trauma, Byatt colloca una donna matura che non accetta di essere resa invisibile dai cambiamenti del proprio corpo e che usa la fiaba per immaginare una sessualità non più subordinata né alla fertilità né allo sguardo punitivo della cultura.

Capitolo 5

Corpi in metamorfosi: femminilità, alterità e cambiamento nelle riscritture contemporanee

5.1 La metamorfosi come atto di liberazione verso il vero sé

Il tema della metamorfosi del corpo femminile rappresenta, in un certo senso, il punto di arrivo naturale del percorso tracciato nei capitoli precedenti. Dopo aver osservato come la riscrittura femminista delle fiabe smonti il mito dell'uomo come eroe salvifico, rinegozi le relazioni tra donne, sperimenti nuove forme di narrazione e mostri senza censure il desiderio sessuale femminile, questo capitolo sposta il focus sul luogo in cui tutte queste tensioni si inscrivono in maniera più concreta e vulnerabile: il corpo. È sul corpo delle protagoniste che la tradizione fiabesca ha storicamente proiettato ideali, paure, fantasie di controllo; ed è sempre sul corpo, nella contemporanea riscrittura al femminile, che queste stesse narrazioni vengono perturbate, deviate, trasformate.

La fiaba tradizionale conosce bene la metamorfosi, che può rappresentare sia una punizione inflitta che la ricompensa finale: basti pensare alle maledizioni gettate sui principi che vengono trasformati in bestie e che tornano a essere uomini come in “La Bella e La Bestia” o “Il principe ranocchio”; gli incantesimi che utilizzano le matrigne per ingannare le protagoniste come in “Biancaneve”; i sortilegi che tramutano le fanciulle disubbidienti o i principi insubordinati in animali come in “I cigni selvatici” di Andersen o “L’uccello d’oro” dei Fratelli Grimm.

Ciò che fa la metamorfosi iniziale è allontanare il corpo dei protagonisti dall'ideale canonico e questo perché, come commenta Marina Warner in *From the Beast to the Blonde* (1994), nella fiaba il corpo – così come ogni parte di esso, i capelli più o meno biondi e la

carnagione pallida e chiara – è spesso un supporto simbolico che si fa portatore di ideali di bellezza e comportamento, un luogo in cui si proiettano valori morali e sociali più che un'entità individuale complessa. La trasformazione fisica diventa così una scrittura sulla superficie del corpo: la bruttezza, la deformità o l'animalità segnano il personaggio come moralmente manchevole, mentre il recupero della forma bella e umana coincide con il reintegro nell'ordine sociale e di genere.

Il male e il brutto sono alla fine vinti tramite un'altra trasformazione, che riscrive il o la protagonista nel corpo iniziale, l'unico che può essere socialmente accettato: la bestia ritorna uomo, il mostruoso viene ricondotto entro i confini del bello e dell'umano; il corpo "altro" è tollerato solo come fase transitoria verso una normalizzazione finale. In questo modello, la metamorfosi è una parentesi pedagogica: serve a punire o mettere alla prova, ma non mette mai davvero in discussione la forma finale desiderabile, che resta quella conforme ai codici di genere e di bellezza dominanti.

Nelle riscritture femministe, al contrario, la metamorfosi non funziona più come parentesi da ricomporre, ma come condizione permanente, come stato liminale in cui la protagonista impara ad abitare l'alterità invece di rinnegarla. Nel solco di quella pratica di *re-vision* teorizzata da Adrienne Rich, Carter, Atwood e Byatt tornano a guardare le storie con occhi nuovi e, in questo caso, intervengono sul materiale stesso dell'identità: la carne, la pelle. Le autrici contemporanee rivedono il corpo femminile e lo trasformano idealmente in un gesto critico e poetico insieme: smontano i canonici codici di leggibilità del femminile – bellezza, giovinezza, passività, integrità del corpo – e li sostituiscono con immagini ibride, ambigue, spesso disturbanti, in cui desiderio, vulnerabilità e potere convivono senza ricomporsi in una forma rassicurante. Come osserva Anna Pasolini, ad esempio, il progetto di Carter consiste nello "staging metamorphosing bodies to re-signify the body", perché "change and transformation are fundamental dimensions of life and the

features women must embrace to enjoy new forms of agency and empowerment” (Pasolini 2016: 14-15). Ecco che, allora, la metamorfosi del corpo diventa il luogo in cui si sperimenta la possibilità di una soggettività femminile non più fissata in ruoli rigidi, ma capace di ridefinirsi nella e attraverso la materia.

In questo senso, la critica femminista sulle riscritture fiabesche ha insistito sul potenziale sovversivo del corpo “grottesco”, eccedente, non contenuto. Studi come quello di Betty Moss sul *female grotesque*²⁵ leggono la deformazione, l’ibridazione e l’eccesso come strategie per rompere i confini di genere e per visualizzare desideri e paure che il modello femminile tradizionale tendeva a silenziare. Allo stesso modo, la riflessione sul *feminist rewriting* delle fiabe ha mostrato come la metamorfosi non sia soltanto un espediente narrativo, ma un vero e proprio dispositivo teorico: trasformare il corpo significa trasformare lo sguardo che lo definisce e, quindi, il regime di potere che su di esso si esercita. Le metamorfosi corporee mettono in corto circuito la distinzione fra soggetto e oggetto dello sguardo: il corpo femminile non è più soltanto visto e giudicato, ma diventa il luogo da cui parte un contro-sguardo che destabilizza categorie come bello/brutto, umano/animale, integro/deforme. In questa prospettiva, la metamorfosi diventa una forma di negoziazione radicale tra soggettività e norma: non un semplice passaggio da uno stato all’altro, ma un processo in cui identità e materia corporea restano in costante movimento.

²⁵ Il concetto di *female grotesque* nasce dall’incrocio tra il “corpo grottesco” teorizzato da Mikhail Bakhtin e la sua rilettura in chiave femminista. Bakhtin descrive il corpo grottesco come un corpo “unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits”, caratterizzato da aperture, eccedenza, processi di degradazione e rigenerazione (Bakhtin 1965: 26, cit. in Šnircová 2010: 63). Mary Russo mostra come questa categoria, applicata al femminile, riveli il legame storico tra grottesco e corpo sessuato: “the word itself [...] evokes the cave [...] the cavernous anatomical female body” (Russo 1994: 1), e il corpo grottesco è “exuberantly and democratically open and inclusive of all possibilities” (Russo 1994: 78). In questa prospettiva, il *female grotesque* indica figure femminili eccedenti – troppo grandi, troppo pelose, troppo vecchie, ibride, deformi – che violano i canoni del corpo femminile “chiuso”, liscio, integro e infantile imposto dalla normatività patriarcale. Come mostra Betty Moss leggendo Carter, la *female grotesque*, “as a representation of otherness or difference, profoundly confuses” il soggetto maschile e spinge il racconto verso “the potential of an other desire” e verso una messa in crisi del sistema di valori comunitario (Moss 1998: 176).

Nel suo studio “Out with the Old and In with the New” (2021), Eleni-Argyri Polytsinou ha messo in luce come le metamorfosi femminili nelle riscritture delle fiabe non servano più a punire, salvare o ricondurre all’ordine, ma a mettere in crisi la stabilità delle categorie stesse di “umano”, “femminile”, “mostruoso”. Significativa è la definizione espressa da Polytsinou di “female metamorphoses” come strumento per mandare “out with the old and in with the new” (Polytsinou 2021: 1), ossia per sostituire le vecchie configurazioni patriarcali di genere con nuove figure di soggettività femminile ibride e difficili da codificare. Il corpo che muta, in questo quadro, non è più il luogo sul quale si imprimono le decisioni di maghi, padri e principi, bensì il laboratorio in cui le protagoniste sperimentano nuove forme di *agency*: possono scegliere di restare bestie, di accettare l’ibrido, di non desiderare alcun ritorno alla forma precedente. L’idea stessa di cura o guarigione viene così rovesciata: non si tratta di ritrovare un corpo normale, ma di imparare a vivere in un corpo radicalmente altro.

In questo capitolo si analizzeranno le diverse poetiche della metamorfosi secondo le tre autrici contemporanee prese in esame. In “The Tiger’s Bride”, Carter riscrive la fiaba di “Beauty and the Beast” scegliendo di spostare il baricentro sul corpo della protagonista, che attraversa una metamorfosi *verso* l’animale invece che verso l’umano. L’eros della scena finale non coincide con la restaurazione di una forma socialmente accettabile, ma con l’abbandono di una pelle umana e con l’emersione di una fisicità selvatica, felina, che rifiuta le decorazioni del femminile borghese. Il corpo che si copre di pelo, che si scopre bestia, è al tempo stesso vulnerabile ed emancipato: non è più oggetto di sguardi, ma soggetto desiderante.

In “Hurricane Hazel”, Atwood sceglie un registro apparentemente più realistico, ma mette comunque in scena una trasformazione che passa attraverso il corpo e la sua esposizione alla materia del mondo: vento, pioggia, detriti, rovine. Il corpo femminile

diventa qui un sensore ipersensibile del disastro, uno spazio in cui il trauma atmosferico e quello emotivo si intrecciano. La metamorfosi in questo caso non assume la forma spettacolare dell'incantesimo della fiaba canonica, ma quella, altrettanto radicale, di una ridefinizione percettiva: la protagonista non viene mutata in pietra, animale o pianta, e tuttavia l'esperienza della catastrofe produce un prima e un dopo inscritti nella carne, nel modo di sentire, di muoversi, di occupare lo spazio. Anche qui, dunque, la trasformazione riguarda tanto il corpo quanto il linguaggio con cui il corpo viene narrato.

Con "A Stone Woman", infine, Byatt mette in scena una metamorfosi che porta il corpo di una donna verso la pietra, verso una mineralizzazione progressiva che potrebbe essere letta come malattia, punizione, allegoria della morte o della menopausa. Il racconto, tuttavia, rifiuta di ridurre la trasformazione a semplice allegoria negativa: la protagonista sperimenta un rapporto nuovo con il paesaggio, con i colori, con le forme geologiche, e la progressiva perdita dell'umano è accompagnata da una inattesa forma di libertà e di appartenenza al mondo inorganico. La pietrificazione non è solo immobilità e silenzio, ma anche accesso a una diversa temporalità, quella delle leggende del Nord.

5.2 Angela Carter, "The Tiger's Bride"

"The Tiger's Bride" è uno dei racconti centrali della raccolta *The Bloody Chamber and Other Stories*, pubblicata per la prima volta nel 1979 da Victor Gollancz, e costituisce la seconda riscrittura carteriana di "Beauty and the Beast", accanto a "The Courtship of Mr Lyon" nella stessa silloge. A differenza della versione "conciliata" del modello fiabesco proposta in "The Courtship of Mr Lyon", qui Carter esaspera l'elemento perturbante e sovverte in modo esplicito l'esito del racconto tradizionale: non è più la Bestia a

trasformarsi in principe, ma è Beauty a scoprire, strato dopo strato, una vera pelle animale sotto la superficie umana.

Il racconto mette in scena la storia di una giovane donna persa dal padre alla Bestia in una partita a carte, la sua reclusione nella dimora del mostro e, soprattutto, il processo di progressiva accettazione di un corpo altro, ferino, che le consente di sottrarsi ai codici del femminile borghese, in un quadro dove desiderio, violenza e potere si intrecciano inestricabilmente. In questo contesto, “The Tiger’s Bride” occupa un posto cruciale perché la metamorfosi investe direttamente la protagonista e ne ridefinisce il rapporto con il proprio corpo, il maschile e il codice morale della fiaba di partenza.

5.2.1 Plot

La storia è narrata in prima persona da una giovane donna senza nome che, insieme al padre, è in viaggio insieme a lei dalla loro natia Russia verso una città del Sud. Fin dalla prima riga del racconto, il lettore viene inserito nel mondo gotico di Carter, che rende subito noto a quale destino violento viene sottoposta la protagonista: essa viene persa a carte dal padre. Il gentiluomo russo è schiavo del gioco d’azzardo e, da incosciente, accetta la sfida del *grand seigneur*, un misterioso milord che si nasconde dietro a una maschera e sotto a un grande mantello e al quale tutti i forestieri entrati in città devono una partita a carte. La ragazza lo osserva: l’uomo appare enorme, goffo e innaturale, come se trattenesse a fatica una fisicità animalesca incompatibile con la postura eretta che cerca di mantenere. Anche i dettagli del suo abbigliamento, che dovrebbero renderlo simile a un aristocratico, ne accentuano invece l’artificialità: la maschera dal volto troppo perfetto, la parrucca d’altri tempi e i guanti sproporzionati contribuiscono a costruire un’immagine perturbante.

La protagonista è agli antipodi: ha capelli lucenti e una pelle rosea, come sua madre, la quale è venuta a mancare quando lei era solo una bimba. Vissuta e cresciuta col padre da allora, la protagonista è ben cosciente che egli sia un uomo sentimentalmente affettuoso ma irresponsabile, incline alla catastrofe e alla rovina; in poche mani, l'uomo perde non solo il denaro ma anche i beni rimanenti, fino a mettere sul tavolo la carrozza, i cavalli, i gioielli e infine lei stessa. Quando la partita finisce e la giovane si rende conto di essere stata letteralmente perduta al tavolo da gioco, osserva il padre ubriaco e disperato con una lucidità feroce. Lo vede consumare gli ultimi resti della sua eredità e comprende con amarezza che, pur dichiarando di amarla, egli è stato comunque capace di giocare la figlia come una posta qualsiasi. La protagonista riconosce così che il suo valore, agli occhi del padre, non è nullo, ma coincide comunque con quello di un bene prezioso che può essere messo in palio e ceduto.

L'indomani, la protagonista viene accompagnata al palazzo su una carrozza guidata dal servitore del milord, il quale fa da interprete alla Bestia, che non si esprime mai a parole, ma solo tramite ringhia e ruggiti. Non vengono forniti riferimenti geografici o temporali precisi; il viaggio della protagonista si svolge attraverso paesaggi lontani e malinconici, segnati da nebbia, fiumi cupi, alberi spogli e città ostili. Lo sguardo della giovane registra un ambiente freddo, inospitale e ingannevole, ben lontano da qualsiasi immagine idilliaca del Sud: la città le appare crudele, il paesaggio privo di calore, e persino i fiori che porta con sé sfioriscono rapidamente, fino a essere gettati nel fango gelato della strada mentre un vento tagliente e la neve le colpiscono il viso.

Durante il viaggio, la giovane donna non pensa ad altro che alle vecchie storie che le raccontavano le balie su come l'uomo-tigre sarebbe venuto a rapirla se non si fosse comportata bene, dato che è stata da sempre caratterizzata da un'indole selvaggia e poco incline alla sottomissione. Quella storia ora si sta brutalmente trasformando in realtà.

Giunta alla dimora del milord, la giovane si trova davanti a un palazzo immenso e quasi disabitato, segnato dal degrado, dal silenzio e dall'abbandono. L'edificio le appare come una costruzione monumentale ma svuotata di vita, con facciate rovinate, porte spalancate, finestre rotte e stanze che si susseguono una dentro l'altra in un intrico quasi labirintico. Anche gli interni, coperti di polvere e avvolti in un'atmosfera fredda e deserta, restituiscono l'immagine di una grandezza ormai decaduta e profondamente solitaria.

La Bestia accoglie la sua ospite/prigioniera nella sala da pranzo, ricoperto dal suo enorme mantello in velluto che utilizza per celare le sue zampe folte, il volto nascosto dalla maschera perfettamente disegnata.

Subito, il servitore rivolge alla protagonista il desiderio del suo padrone: egli vuole vederla senza abiti; se la donna acconsentirà, verrà rilasciata e riconsegnata al padre insieme a tutte le ricchezze perse. La giovane, stupita e scioccata dalla richiesta, non riesce a fare altro che scoppiare in una risata fragorosa. Poi, decisa, parla apertamente per sé stessa e cerca di porre termini e condizioni alla richiesta del fino ad allora sconosciuto lord: lo farà a condizione che la parte superiore del suo corpo venga coperta con un lenzuolo, così come il suo viso; il lord potrà ammirare il suo corpo solo dalla vita in giù; le luci dovranno essere spente. Avendo acconsentito alla richiesta del suo possessore, dovrà essere rilasciata immediatamente, riaccompagnata in città e lasciata nella piazza pubblica; non è necessario che milord le dia denaro, ma, se volesse, è libero di farlo. A sua volta, l'unica reazione che traspare da dietro la maschera della Bestia è quella del pianto, che la giovane spera tanto sia per vergogna.

Dopo questo scambio, la giovane viene riaccompagnata dal servitore al suo alloggio all'interno del palazzo, pronta a trascorrere la prima notte come prigioniera: una cella stretta, senza finestre e con un solo letto malconcio. Infastidita dall'idea che abbia perso valore tanto da non essere affidata nemmeno a una dama di corte, in realtà il servitore della

Bestia le affianca qualcuno, o meglio qualcosa. Infatti, la ragazza osserva che il castello non è abitato da nulla che sia un essere vivente e, di fatti, la dama di corte è una macchina con sistema a orologeria, praticamente un perfetto doppio meccanico della protagonista. La dama giunge con uno specchio che, invece del suo riflesso, mostra alla protagonista l'immagine del padre, ubriaco e piangente. Furente e visibilmente turbata, la giovane viene lasciata sola.

Nei giorni che seguono, la Bestia cerca di avvicinarsi alla ragazza, anche se solo simbolicamente, perché i due non rimarranno mai soli e non avranno mai un contatto ravvicinato tranne che nel finale del racconto. Per addolcire le sue giornate in qualche modo, mazzi di fiori e orecchini di diamante vengono fatti recapitare nella sua cella, ma essa, furente e decisa, se ne disfa sempre prontamente. La richiesta, però, arriva ancora e più specifica: la Bestia vuole vedere il corpo ancora intonso e inviolato della donna. La giovane quasi si maledice per non aver trascorso almeno una notte con uno dei giovani che lavoravano alla fattoria del padre. Come se avesse ascoltato i suoi pensieri, la Bestia si lascia sfuggire un'altra lacrima, e i due si ritirano nelle loro stanze.

Nel passaggio successivo del racconto, alla giovane viene proposta una passeggiata a cavallo nelle terre della Bestia. Sempre accompagnati dal servitore, i due esplorano il paesaggio invernale e desolato fino a un fiume. Nel corso della cavalcata, la giovane donna si sente sempre più immersa in uno stato di alterità e paura, come se fosse entrata in un mondo governato da una logica diversa da quella umana che aveva conosciuto fino a quel momento. Questa consapevolezza la porta a riflettere sulla propria condizione: si riconosce come una giovane donna priva di autonomia, comprata e venduta, passata di mano in mano come un oggetto. In questo senso, finisce per rivedersi nella bambola meccanica che la accompagna e la accudisce, cogliendo tra sé e lei una somiglianza inquietante: entrambe sembrano destinate a un'esistenza artificiale e imitativa all'interno del mondo degli uomini.

Il pensiero però viene interrotto dal servitore che, cogliendola di nuovo di sorpresa, annuncia che, se non sarà lei a spogliarsi e a farsi guardare dal padrone, allora sarà proprio quest'ultimo a farlo al posto suo. Terrorizzata dall'immagine che potrebbe comparirle dinnanzi, la giovane si fa prendere dal panico, ma non riesce a muoversi, sa che non potrebbe dirigersi altrove. Così rimane in silenzio mentre il servitore spoglia la Bestia del mantello e della maschera e ammira ciò che era rimasto nascosto fino a quel momento: una creatura felina imponente e fulva, segnata da striature color legno bruciato, con una testa massiccia e terribile, muscoli sottili e un'andatura profonda e controllata; gli occhi che somigliano a due soli.

La protagonista avverte una fitta al torace, come se una ferita profonda le stesse aprendo il petto. In questo attimo di consapevolezza, la protagonista pensa che non sarà un agnello a giacere con la tigre, poiché questa non accetta compromessi: l'agnello deve dunque imparare a correre con lei. Poi, quasi naturalmente, in un atto di riconoscimento reciproco, la giovane decide di spogliarsi, un'azione che la fa sentire in realtà libera per la prima volta. Non accade nulla, non c'è contatto e anzi, la Bestia abbassa subito il capo e ordina di rientrare a palazzo.

Da quel momento, avvengono in sequenza delle azioni significative che portano alla conclusione del racconto. Come prima cosa, la protagonista non viene riaccompagnata alla cella, ma piuttosto in una camera padronale magnificamente adornata, nella quale trova la dama che le porge lo specchio. Questa volta, il riflesso è di suo padre sorridente e intento a contare una pila di contanti – che lei interpreta come il denaro restituito dalla Bestia a seguito della soddisfazione della sua richiesta. Accanto a lui, un biglietto che recita che ella lo avrebbe raggiunto presto, ma che viene ignorato dall'uomo. Quando il servitore le chiede a che ora debba essere pronta la carrozza per il ritorno, la protagonista chiede un momento per sé. Rimasta finalmente senza testimoni, si rende conto che l'unico pensiero che riesce a

dominarla riguarda il rapporto improvvisamente cambiato con il proprio corpo: dopo essersi spogliata davanti alla Bestia, anche i vestiti che fino a poco prima la definivano le appaiono estranei, quasi insopportabili. Togliersi non è per lei un gesto semplice o naturale, ma qualcosa di doloroso, simile a uno scorticamento, perché è come se non fosse abituata neppure alla propria pelle. La richiesta della Bestia, che fino a quel momento le era sembrata intollerabile, le appare ora quasi minima rispetto a quanto sente di essere ormai disposta a offrirgli; e tuttavia la nudità continua a sembrarle qualcosa di abominevole, come se denudarsi significasse strapparsi di dosso non soltanto gli abiti, ma una sorta di rivestimento più profondo.

Coperta dalle pellicce che la Bestia le aveva regalato, la giovane si dirige verso le stanze del padrone scortata dal servitore, che ha assunto nel frattempo la sua vera forma di scimmiotto dal pelo grigio. Quando entra, la giovane si accorge che la Bestia non sta indossando né il mantello, né i guanti, né tantomeno la maschera; è disteso su un letto di ossa, ma non si fa frenare dalla paura o da qualsiasi sentimento negativo. Piuttosto, sceglie di spogliarsi un'altra volta; la Bestia le si avvicina e, in un gesto simbolico, lecca la pelle nuda della giovane. Colpo dopo colpo, la lingua ruvida elimina i vari strati di pelle, lasciando che uno strato di pelo lucente affiori. Gli orecchini si sciolgono in acqua e colano sulle spalle; lei li scrolla via dalla sua meravigliosa pelliccia. Il racconto si chiude su questa immagine: la ragazza non è più l'umana persa a una scommessa, non è più un pegno, una ricompensa, ma una creatura ferina che accetta e abita la propria nuova natura accanto al marito-bestia.

5.2.2 Una storia di spostamenti, smascheramenti e movimenti verso l'altro

L'intero racconto di "The Tiger's Bride" è costruito come una catena di spostamenti e cambiamenti che, insieme, portano il lettore alla metamorfosi finale della protagonista. Pur risultando la trasformazione più evidente, questa non avrebbe avuto luogo senza quei passaggi precedenti che attraversano piani diversi – dal sociale all'identitario, ma anche spaziale e materiale – e hanno un'incidenza sul racconto e sulla sua comprensione.

Il primo spostamento è sul piano spaziale: la protagonista e il padre si muovono dalla Russia verso la "remote, provincial place [...] the lovely land where the lemon trees grow" (Carter 2006: 57-58), che pare essere così diversa e piena di opportunità rispetto alla loro madre patria; un'aspettativa ben presto disattesa quando quel luogo rivela la sua vera natura di "treacherous South" (Carter 2006: 58) innevato e ostile. Il passo esprime un senso di sradicamento: la migrazione verso il Sud, con la sua promessa di lusso e calore, si rovescia in una nuova forma di prigionia dentro la quale la protagonista ben presto cadrà.

Inoltre, l'incipit stesso del racconto – "My father lost me to The Beast at cards" (Carter 2006: 56) – colloca la protagonista in un movimento di passaggio da soggetto a oggetto: da giovane donna agiata, figlia di proprietario terriero, a merce di scambio giocata sul tavolo da carte e, di conseguenza, a pegno vinto grazie al gioco²⁶. Tale mutazione sul piano sociale ed economico fa sì che la protagonista, la quale non è mai padrona di sé stessa, nemmeno prima dell'incontro con la Bestia, viene spostata da una forma di possesso all'altra. Così facendo, Carter espone brutalmente la mercificazione del corpo femminile, che nella fiaba classica rimane implicita: il fatto che la protagonista venga ridotta a posta in gioco fra uomini, con un patto che non contempla il suo consenso, condensa la violenza di un ordine patriarcale in cui il padre dispone della vita della figlia come di un bene

²⁶ "He literally reduces her to a chattel to be traded and gambled. And, as is the nature of a trade, that attitude is reciprocated: La Bestia treats her as a chattel in his acceptance of her as a gambling stake just as much as her father does in offering her" da <https://bookloverssanctuary.com/2013/06/03/the-tigers-bride-angela-carter/>

alienabile, smascherando ciò che nella fiaba tradizionale è edulcorato sotto la retorica del sacrificio filiale.

Come osserva Dale M. Kushner, infatti, la figura della figlia “offered up by a father” costituisce un motivo ricorrente in miti e fiabe e rende visibile il ruolo della “sacrificial daughter” (Kushner 2018: 38); allo stesso modo, Jasmeen Griffin sottolinea che nelle varianti di *Beauty and the Beast* è il padre a consegnare la figlia al mostro, mentre la giovane appare “compliant, self-abnegating, obedient and dutiful” e si sacrifica per mantenere una promessa che non ha mai pronunciato lei stessa (Griffin 2009: 1). All’interno della tradizione fiabesca, il sacrificio della figlia in nome del padre – o più in generale della famiglia – costituisce un motivo ricorrente che tende a naturalizzare sia l’obbedienza femminile sia la mercificazione del corpo delle giovani donne. Il gesto di offrire la figlia non è dunque un semplice incidente di trama, ma una struttura profonda che dice qualcosa sullo statuto simbolico delle donne in una cultura in cui il loro corpo può essere scambiato, promesso o ceduto in nome di un bene superiore: la salvezza del padre, l’onore della famiglia, la stabilità dell’ordine sociale. In questo senso, “Beauty and the Beast” è spesso letto come la storia di una giovane che si sacrifica volontariamente per il padre, ma diversi studi femministi hanno messo in luce come questa “volontarietà” sia inscritta in un contesto patriarcale che produce la figura della figlia devota come modello normativo. In altre parole, è il padre a stipulare il patto; il sacrificio della figlia consiste nel prestare il proprio corpo e la propria vita a un contratto che l’ha esclusa in partenza.

Kristi M. Beal insiste sul fatto che la versione contemporanea di Carter mette a nudo senza più allegorie attenuanti ciò che nelle versioni settecentesche era solo implicito: “Angela Carter’s contemporary English version highlights the injustice of a poor man selling his daughter to another to pay his own debt [...] Behind her plot lurks the specter of human trafficking [...] Her Beauty is objectified from the beginning: offered, bought, and

sold” (Beal 2022: 4). Qui il sacrificio filiale non è più un gesto di virtù, ma la forma narrativa di una violenza economica: il corpo della figlia, “lost... at cards” (Carter 2006: 56), diventa letteralmente la posta di un gioco d’azzardo maschile. Già Karen Seago aveva mostrato come Carter lavori proprio sul non-detto economico della fiaba tradizionale, trasformando il sottotesto in testo. Analizzando *The Bloody Chamber*, Seago scrive che in Carter «the disguised barter is shown up for what it is, and Beauty’s selfless decision to sacrifice herself for her father appears not as a self-determined choice but as a predetermined course in a society where women figure as objects of exchange» (Seago 1999: 6). In “The Tiger’s Bride” questa logica viene ulteriormente estremizzata: non c’è più neppure lo schermo del malinteso o dell’errore – come nel “Girl without Hands” dei Grimm, dove il padre baratta la figlia al diavolo; il padre della protagonista è un giocatore incallito, che dispone di sua figlia come di un bene liquidabile, e la narratrice stessa riconosce di essere stata trattata come «a pawn, a sexual commodity owned by her father to be disposed of at his discretion» (Griffin 2009: 23).

Su questo sfondo di spostamenti forzati, Carter inserisce un complesso gioco di mascheramenti e smascheramenti che riguarda tanto la protagonista quanto la Bestia. La giovane, infatti, sembra essere iscritta nei codici della bellezza fiabesca – è bellissima, ben educata, apparentemente docile – ma la sua voce in prima persona scardina l’immagine della principessa remissiva lungo tutto il racconto: ride sguaiatamente – “I let out a raucous guffaw; no young lady laughs like that!” (Carter 2006: 65), osserva con “furious cynicism” (Carter 2006: 56) la rovina del padre e il suo sperperare il patrimonio di famiglia ed essa stessa, rifiuta con disprezzo la richiesta della Bestia di spogliarsi e respinge i suoi doni. Sotto la superficie della perfetta Bella emerge una soggettività arrabbiata, lucida, che non nasconde il disgusto per l’azzardo paterno e la consapevolezza di essere stata trattata come un oggetto.

Così facendo, Carter rovescia dall'interno il modello di de Beaumont in cui Beauty è soprattutto figura di virtù e obbedienza. Come ha mostrato Monique Banks nel suo lavoro "De Beaumont's Beauty and the Beast: A feminist analysis" (2021), "La Belle et la Bête" era pensata per educare – come gran parte dei racconti settecenteschi – a un ideale di femminilità che concilia modestia e sacrificio e in cui la protagonista agisce solo per approdare alla liberazione della Bestia e al ripristino dell'ordine patriarcale. In "The Tiger's Bride", al contrario, la protagonista usa la propria voce per mettere a nudo il dispositivo che la oggettifica, senza mostrarsi docile per offrire al lettore alcun tipo di compensazione.

Speculare alla maschera sociale della protagonista è il travestimento della Bestia. Milord si presenta fin da subito avvolto da un mantello ingombrante in velluto, guanti, una maschera "that concealed all [his] features but for the yellow eyes" (Carter 2006: 57) e riporta un bellissimo volto maschile umano, ma "with too much formal asymmetry of feature to be entirely human" (Carter 2006: 58). Accanto a quella della Bestia, però, è importante anche un'altra maschera definita come "simulacra" dal servo della Bestia (Carter 2006: 66), ovvero quella dell'automa messa al servizio della protagonista e che non è altro che il suo esatto doppio meccanico, con un carillon al posto del cuore. La maschera del signore e quella della protagonista si fanno emblemi di un ordine simbolico in cui sia il maschile sia il femminile vivono travestiti: egli nasconde la propria bestialità sotto un volto umano idealizzato, ella è invitata a ridursi a guscio vuoto, pura estetica. In questo senso, il racconto lavora sul nesso fra identità e performance già messo in luce dalla critica: Pasolini ricorda che nelle fiabe di *The Bloody Chamber*, Carter trasforma il corpo in scrittura, "marks it with the signs which narrativise identity by inscribing it onto and making it readable from the body surface itself" (Pasolini 2016: 14). La carne diventa superficie di iscrizione di ruoli e maschere, e la metamorfosi coinciderà proprio con il momento in cui questa superficie se ne libererà.

Il primo svelamento decisivo, in questa prospettiva, è quello della Bestia che, durante la corsa a cavallo nei terreni del suo palazzo insieme a Bella, decide di spogliarsi del suo travestimento prima che la protagonista accontenti la sua ripetuta richiesta di essere vista nella sua nudità: depone mantello, guanti, maschera e rivela il corpo di tigre. Si tratta di un atto di estrema vulnerabilità che ribalta in parte la posizione di controllo che fino a quel momento era pretesa dell'uomo-padrone e, allo stesso tempo, capovolge l'aspettativa fiabesca del principe nascosto sotto la pelle dell'animale. In "La Belle et la Bête" di de Beaumont, come ricorda Marina Warner, la bestialità del mostro è per definizione temporanea e funzionale: il corpo animale "fulfils a symbolic function, not a practical or descriptive purpose" (Warner 1994: 364), serve cioè a marcare il difetto – la maledizione, la colpa – in attesa della restaurazione finale, quando la Bestia tornerà un principe bello, umano, socialmente presentabile. All'interno di questo schema, l'animale è l'equivalente del brutto, del difforme, di ciò che deve essere superato; la vera identità del personaggio coincide sempre con il corpo umano bello e prestante che riappare alla fine.

In "The Tiger's Bride" questo dispositivo è letteralmente spezzato: la Bestia di Carter non è un principe imprigionato in un corpo animale in attesa di redenzione; è sin dall'inizio una tigre che indossa una maschera umana per poter partecipare ai giochi sociali ed economici degli uomini. Quando il milord si toglie la maschera e i guanti non emerge alcun "vero uomo" incarcerato nella pelliccia, ma solo il corpo integrale della tigre – "A great, feline, tawny shape whose pelt was barred with a savage geometry of bars the colour of burned wood. His domed, heavy head, so terrible he must hide it. How subtle the muscles, how profound the tread. The annihilating vehemence of his eyes, like twin suns." (Carter 2006: 71). A quel punto, la protagonista capisce che non c'è incantesimo da sciogliere, nessun principe da liberare. È la Bestia stessa, non un doppio nascosto, a costituire la sua identità.

In questo senso, come nota Karen Seago, le riscritture carteriane “show up the disguised barter and the hidden resolutions for what they are”, rifiutando il lieto fine normalizzante in cui la bestialità è solo una fase transitoria e “restoring the animal to its own otherness instead of erasing it” (Seago 1999: 83–84). La scelta di lasciare la Bestia nella sua forma animale non solo rientra nel filone gotico che corre lungo tutti i racconti della raccolta *The Bloody Chamber*, ma è anche un metodo narrativo contemporaneo per ribaltare la logica della fiaba: se nella versione settecentesca il racconto lavora per riportare l’alterità entro il canone del bello-umano, in Carter l’alterità animale resta tale e diventa addirittura il modello verso cui tende la protagonista. La frase “the lamb must learn to run with the tigers” (Carter 2006: 71) enuncia programmaticamente questa direzione: la relazione non consisterà nel rendere il predatore innocuo, ma nel portare la vittima ad appropriarsi di una propria ferinità.

Lo svelamento della Bestia conduce a quello della protagonista, che, a questo punto, viene scossa da un’emozione contrastante – “I felt my breast ripped apart as if I suffered a marvellous wound” (Carter 2006: 71) – e inizia il suo processo di awakening. La Bella fino a quel momento ha rifiutato sdegnata la richiesta della Bestia di vederla senza vesti, che le appariva come forma estrema del voyeurismo patriarcale, vale a dire di quella dinamica che Laura Mulvey ha definito *male gaze*: in un mondo organizzato secondo uno squilibrio sessuale, infatti, “pleasure in looking has been split between active/male and passive/female”, cosicché lo sguardo maschile proietta le proprie fantasie sul corpo femminile, mentre le donne risultano “simultaneously looked at and displayed” (Mulvey 1975: 46). Il piacere di guardare viene così costruito come prerogativa maschile attiva, mentre il corpo femminile è codificato come oggetto esposto, superficie erotica su cui si proiettano desideri che non le appartengono. Questo schema si ritrova anche nell’universo carteriano: in molti racconti di *The Bloody Chamber* l’uomo organizza letteralmente lo

spazio perché la donna sia vista, controllata, frammentata dallo sguardo; come nota Ďuríková a proposito degli specchi disposti dal Marquis, essi “amplify his gaze” e ne rivelano la natura di “voyeuristic instrument of sexual domination” (Ďuríková 2024: 46). In *The Tiger’s Bride*, la richiesta della Bestia di vedere la protagonista nuda rientra inizialmente in questo stesso dispositivo: la giovane è già stata “persa” a carte, ridotta a merce, e ora il nuovo proprietario reclama il diritto di ispezionare il suo corpo. Solo dopo che la Bestia ha mostrato la propria nudità animale la protagonista, invasa da un sentimento di “pride” (Carter 2006: 72), spoglia la parte superiore del suo corpo – “I showed his grave silence my white skin, my red nipples” (Carter 2006: 72). A quel punto, la nudità non è più solo esposizione allo sguardo maschile, ma gesto di auto-esibizione consapevole.

La critica ha letto questa scena come passaggio da oggetto a soggetto di desiderio. Per esempio, Pasolini parla di un “process of women’s transformation from objects to subjects of desire” (Pasolini 2016: 49); Merja Makinen scrive che non si tratta più di pornografia messa in scena per lo sguardo maschile, ma “as woman reappropriating libido” (Makinen 1992: 13); Sabrina Abeni insiste sul fatto che Carter, pur operando all’interno di un immaginario erotico estremo, mira a ridefinire il desiderio femminile sottraendolo agli schemi pornografici maschili che lo riducono a passività e vittimizzazione²⁷. In questo quadro, spogliarsi davanti alla Bestia non significa più solo offrirsi come spettacolo, ma cominciare a sperimentare un altro modo di abitare il proprio corpo.

Tutti questi svelamenti pregressi portano alla metamorfosi centrale del racconto, quella più eclatante che culmina nella scena finale: tornata a palazzo nelle sue stanze, la

²⁷ Sabrina Abeni nel saggio “Ridefinire il desiderio femminile: *The Bloody Chamber* di Angela Carter” (2013) mette in luce come Carter si serve consapevolmente di un immaginario erotico estremo – che comprende anche riferimenti alla pornografia e a *The Sadeian Woman* – non per riprodurre passivamente gli schemi, ma per utilizzare strumenti noti, come la pornografia e l’immaginario erotico comune, per decostruirli e far cadere ogni tipo di preconcetto rispetto al desiderio. In questa prospettiva, Carter non oppone semplicemente un desiderio femminile puro a un desiderio maschile corrotto ma, riconfigurandolo, libera il desiderio femminile da qualsiasi tipo di etichetta, mostrando come tanto il desiderio delle donne quanto quello degli uomini siano imprigionati in convenzioni culturali che i suoi racconti mettono in crisi.

protagonista ripensa a ciò che ha appena fatto e a quanto l'azione di spogliarsi le abbia richiesto sforzo – “I was so unused to my own skin that to take off all my clothes involved a kind of flaying” (Carter 2006: 73) – ma, allo stesso tempo, l'abbia fatta sentire “at liberty for the first time in my life” (Carter 2006: 72). Giunta alle stanze della Bestia, lo trova nell'ombra, in tutta la sua ferinità, “pacing backwards and forwards” (Carter 2006: 74) sul suo letto di ossa. Carter descrive il movimento lento del corpo tigrato della Bestia che si trascina verso di lei, poi il contatto: prima “the harsh velvet of his head” contro la sua mano, poi la lingua “abrasive as sandpaper” che la sfiora (Carter 2006: 75). La protagonista pensa, con una consapevolezza che è insieme paura e desiderio: “He will lick the skin off me!” (Carter 2006: 75) e Carter aggiunge che ogni colpo di lingua strappa via “all the skins of a life in the world” (Carter 2006: 75), fino a rivelare sotto di esse un nuovo strato di materia, “a beautiful fur” (Carter 2006: 75). È significativo che la metamorfosi avvenga attraverso un contatto che è insieme erotico e distruttivo: il pensiero che la Bestia leccando letteralmente la pelle dal suo corpo non è legato alla paura, ma anticipa un gesto che, col suo *flaying* simbolico, rimuove il corpo civile e rispettabile – le “skins of a life in the world” – per far emergere un corpo altro, non più leggibile secondo i codici della femminilità borghese dettati dalla società.

In questo senso, la scena finale materializza in maniera estrema quella dinamica che Anna Pasolini individua come centrale nell'opera di Angela Carter: la scrittura “turns the body into ‘writing’, that is marks it with the signs which narrativise identity by inscribing it onto and making it readable from the body surface itself” (Pasolini 2016: 14). La lingua della Bestia che strappa la pelle non cancella il soggetto, ma lo riscrive sul corpo; la metamorfosi è qui un atto di narrazione incarnata, in cui la protagonista attraversa in prima persona il proprio cambiamento fino a scoprire, sotto la pelle liscia e ornamentale, una pelle nuova, in questo caso una pelliccia. Il gesto della lingua, che “ripped off skin after

successive skin, all the skins of a life in the world” (Carter 2006: 75), rimarca la presa di posizione della donna che da oggetto passivo diventa soggetto, e sceglie di esporsi, di lasciarsi trasformare, di abitare un corpo che non è più costruito per essere guardato, bensì per sentire. Non c’è più spettatore esterno: solo due bestie che si riconoscono, tigre e tigre.

In questo nuovo corpo, Carter concentra tutto ciò che la fiaba tradizionale tendeva a confinare nel mostro maschile: ferinità, desiderio, pericolo, opacità. Come ha mostrato la critica sul *female grotesque* (Moss 1998), deformazione e ibridazione del corpo femminile possono funzionare come strategie per mettere in crisi i confini di genere e visualizzare desideri e paure che il modello femminile normativo tendeva a silenziare. Nella tigre-sposa del finale, il grottesco non è più figura di punizione, ma forma di libertà: il “beautiful fur” sostituisce la pelle liscia e decorosa del femminile borghese e la protagonista non appare più come vittima sacrificale, ma come creatura liminale che abita la soglia fra umano e animale. È il tipo di figura che Lidia Curti descrive quando parla di “strange unfamiliar shapes, freakish bodies, disquieting forms and hybrid creatures” che mettono in discussione “the frontier between foulness and loveliness, the human and the animal, me and you, female and male” (Curti 1998: 107). “The Tiger’s Bride” incarna questa logica: invece di essere ricondotto alla bellezza umana, il corpo della protagonista si fissa nell’ibrido inquietante, costringendo a ripensare l’associazione fra femminile, bellezza, umanità e normalità.

Proprio per questo, la trasformazione finale non è motivata dall’amore romantico, ma dal bisogno di trovare una forma di vita in cui sopravvivere a sé stessa, al padre e al mondo umano. Laddove de Beaumont costruiva un esito in cui l’amore di Beauty “frees the Beast from his imprisonment in a beastly body” e ristabilisce una gerarchia maschile umanizzata e socialmente accettabile, Carter lascia la Bestia nel suo corpo di tigre e offre alla protagonista la possibilità di “bond [...] with an inner wild essence” (Di Maio 2020:

358). In questa prospettiva, come suggerisce Eleni-Argyri Polytsinou, le metamorfosi femminili nelle riscritture fiabesche contemporanee non funzionano più come punizione o cura, ma come processi attraverso cui le protagoniste entrano in nuove soggettività, al di là delle dicotomie rigide umano/non-umano, femminile/mostruoso (Polytsinou 2021). Diventare tigre, in “The Tiger’s Bride”, non significa regredire a una condizione inferiore, ma prendere atto che la sopravvivenza passa anche attraverso l’abbandono di quelle “pelli” che legavano la protagonista alle aspettative del padre, del principe e della fiaba.

La metamorfosi del corpo femminile è, qui, radicalmente ambivalente: è al tempo stesso perdita – della vecchia identità, della posizione sociale, del volto umano riconoscibile – e conquista – di una nuova agency, di un desiderio che non coincide più con l’essere desiderata. Carter rovescia l’esito canonico de “La Bella e la Bestia”: non è la Bestia a farsi uomo, ma è la Bella a scoprire “the beast in herself”, facendo del corpo animale il luogo di una soggettività più onesta e meno conciliata. Invece di guarire il mostro per riportarlo entro l’ordine, il racconto guarisce la Bella dalla necessità di essere Bella; il vero lieto fine non è l’acquisizione del principe ma di quella “beautiful fur” con cui la protagonista decide finalmente di vivere.

5.3 Margaret Atwood, “Hurricane Hazel”

“Hurricane Hazel” è il secondo racconto della raccolta *Bluebeard’s Egg* di Margaret Atwood, pubblicata per la prima volta nel 1983 da McClelland & Stewart. Il testo ha un’impronta autobiografica: Atwood vi rielabora episodi e atmosfere della propria adolescenza a Toronto negli anni Cinquanta, utilizzando la prima persona e una forte coloritura memoriale.

Nel racconto, Margaret Atwood rielabora in chiave narrativa episodi della propria adolescenza: un io narrante adulto torna su un primo amore sullo sfondo dell'uragano che colpisce Toronto negli anni Cinquanta, da cui il racconto prende il nome. Nel testo questo evento meteorologico diventa il fondale simbolico del primo amore adolescenziale della narratrice, la quale rievoca, ormai adulta, la relazione con il suo ragazzo, Buddy, e il modo in cui quell'episodio avrebbe potuto intrappolarla in un matrimonio infelice, se le convenzioni dell'epoca avessero avuto la meglio su di lei.

La stessa Atwood, nel recente *memoir Book of Lives: A Memoir of Sorts* (2025), chiarisce che il personaggio di Buddy del racconto riprende un suo fidanzato adolescenziale e che la loro rottura avvenne proprio la notte dell'uragano che devastò Toronto, quando il padre le proibì di uscire di casa perché troppo pericoloso. Questo legame stretto fra biografia, memoria e finzione contribuisce a fare di "Hurricane Hazel" un testo chiave per la riflessione atwoodiana sulla crescita, sui copioni di genere e sulle aspettative affettive della middle-class nordamericana degli anni Cinquanta.

Pur non configurandosi come una riscrittura fiabesca in senso stretto, il racconto è stato incluso nel presente lavoro perché, nel caso di Atwood, la presenza del fiabesco non si manifesta sempre nella forma di un rifacimento diretto di una fiaba canonica, ma spesso nella riattivazione tematica e simbolica di nuclei strutturali riconducibili alla tradizione fiabesca, che vengono inseriti in narrazioni del moderno. In "Hurricane Hazel", infatti, non si assiste alla rielaborazione esplicita di un intreccio fiabesco, bensì alla messa in scena di una dinamica tipica della fiaba moderna e della sua rilettura femminista: la formazione di una giovane donna alle prese con un ordine relazionale asimmetrico, con la pressione dei ruoli di genere e con il rischio di essere assorbita entro un destino sentimentale già scritto. In questo senso, il racconto dialoga con il corpus analizzato non sul piano della riscrittura diretta, ma su quello della funzione comparativa: accanto alle metamorfosi fantastiche di

Carter e Byatt, Atwood offre una metamorfosi realistica e sociale, che mostra come il corpo femminile possa essere trasformato non da un incantesimo, ma dall'interiorizzazione dei copioni culturali che regolano desiderio, rispettabilità e appartenenza.

5.3.1 Plot

Il racconto è narrato in prima persona da una donna adulta che torna con la memoria ai suoi quattordici anni, in una Toronto di provincia ancora segnata da codici rigidi di rispettabilità e da un certo mutismo emotivo domestico. La protagonista appartiene a una famiglia umile che vive in una vecchia capanna immersa in una radura di aceri ai tempi del secondo dopoguerra, una dimora così piccola che il padre ha utilizzato dei vecchi paracaduti per creare la divisione delle stanze. La vicinanza al fiume che attraversa la valle fa sì che, durante la notte, si depositi una rugiada molto fitta e che, al mattino, il calore del sole la trasformi in un vapore quasi visibile. Non c'è riscaldamento se non il fuoco all'esterno d'inverno, non ci sono ventilatori per l'estate torrida, i primi servizi e negozi sono a più di due chilometri dall'abitazione e per arrivarci bisogna percorrere una strada sterrata e dissestata, ovviamente a piedi, perché possedere un'auto è un lusso che la famiglia non può permettersi.

Il padre della protagonista è spesso assente per lavoro e lascia per mesi la madre ad occuparsi della casa e delle due figlie, cosa che incuriosisce molto la gente di città, sempre pronta ad affrettare giudizi. La protagonista ammette poi con un tono asciutto e ironico che nessuno in famiglia parla di sentimenti; dunque, se anche la madre ne avesse sofferto, nessuno lo avrebbe saputo.

Nonostante le umili condizioni e lo scarso tenore di vita, alla protagonista non manca nulla, e la sua infanzia le appare segnata da una libertà semplice e spensierata.

Quando non deve occuparsi della sorellina, trascorre molto tempo da sola all'aperto: si arrampica sugli alberi per leggere, cammina lungo le vecchie strade ormai invase dalla vegetazione, raccoglie bacche, si sdraia al sole tra le erbacce e si lascia avvolgere dagli odori delle piante e della terra. Il contatto con la natura è per lei immediato, quotidiano e rassicurante.

La protagonista ha anche un fratello di due anni più grande che lavora come Junior Ranger lontano da casa e con il quale condivide un legame speciale: per diletto, infatti, egli le insegna il greco e la trigonometria ed entrambi si scambiano spesso lettere dove si prendono gioco senza mezzi termini delle pubblicità per le creme contro l'acne e delle bravate da sedicenni che fanno i suoi colleghi.

La narratrice racconta anche del suo primo fidanzato, Buddy, che viene descritto come un bravo ragazzo, di quelli che aiutano la madre con la spesa senza bisogno che lei chieda, leali e dediti al corteggiamento. È anche uno di quelli che sa piacere: diciottenne avvenente, meccanico, consumatore di birra e sigarette. È la prima relazione ufficiale della narratrice, che fa notare come sia inesperta nell'arte del corteggiamento: Buddy la mette in difficoltà perché lei non sa come parlargli, le sue conversazioni le sembrano prive di forma e lei stessa non è ancora capace di darne una; soprattutto, non ha ancora imparato quelle strategie che alle ragazze si insegna di usare con gli uomini, come porre domande allusive o mentire su certi aspetti di sé. Ma le conversazioni non importano molto; anzi, più si sta in silenzio cercando di compiacere e assecondare il proprio uomo e meglio è. Infatti, alle ragazze viene insegnato che mostrare la propria intelligenza non è una buona tattica per farsi notare.

La narratrice racconta di come a dodici anni, grazie alla sua spiccata intelligenza, sia entrata al liceo e abbia frequentato l'anno insieme ai compagni quindicenni. Da quel momento, il paragone con le ragazze più grandi e in gamba in materia di ragazzi le è venuto

sempre più naturale, fino a quando, compiuti i quattordici anni, ha iniziato a studiarne i movimenti e il portamento per imparare. Osserva il loro modo di camminare lentamente, di tenere i quaderni davanti al corpo per proteggere e al tempo stesso mettere in evidenza il seno, di curare le gambe, i brufoli, l'aspetto della pelle. Accanto a loro, la protagonista si percepisce ancora acerba, piatta e fuori posto, circondata da corpi che le sembrano già trasformati, più morbidi, lucidi e maturi del suo. Proprio questo scarto la porta, una volta compiuti i quattordici anni, a studiarne i movimenti e il portamento, quasi per imparare da loro come si diventa ragazza. La frequentazione con Buddy, in realtà, le fa guadagnare un certo *status* tra le sue compagne più grandi, che ora la includono come se fosse una di loro.

La narratrice racconta di come lei e Buddy si sono conosciuti e di come, in realtà, si sia sempre lasciata trascinare dagli eventi e dalle persone, in primis la sua amica Trish, la quale ha organizzato un'uscita a quattro con il suo fidanzato per presentare Buddy alla protagonista. Come è naturale che sia, insieme a Buddy entrano nella vita della narratrice l'intimità e la sessualità, argomenti assolutamente tabù in famiglia e delle quali lei fa prime esperienze in quel momento. Durante le loro uscite a quattro, mentre Trish e Charlie si baciano nei sedili posteriori dell'auto, la narratrice racconta dei suoi primi approcci con Buddy, i primi baci, i primi sfioramenti e del senso di profonda incertezza sui sentimenti e sensazioni da provare in quei momenti. Questa sua condizione è, ovviamente, dovuta alla mancanza di educazione sessuale e sentimentale tipica di quegli anni, ma anche al fatto che, in realtà, la ragazza non provi per Buddy altro che simpatia e un'innocua affezione, molto diverse dal sentimento di amore che dovrebbe provare.

Di fatti, più che della compagnia di Buddy, la narratrice gode di quella del fratello, l'unico in grado di tenere attiva la sua vitalità intellettuale e pratica: le insegna a leggere il mondo, a nuotare, a giocare a scacchi, a usare arco e fucile, a manovrare una canoa e perfino a pulire un pesce. Accanto a questi apprendimenti più seri, ce ne sono altri più

irriverenti e infantili, come dire parolacce, uscire di nascosto dalla finestra o fare esperimenti maleodoranti con le sostanze chimiche.

Durante un'estate che i due fidanzati trascorrono inizialmente separati, Buddy si presenta a sorpresa a casa della protagonista insieme a Trish e Charlie e le propone una gita a un lago vicino per ingannare il caldo torrido e approfittare della bella giornata per stare insieme. Anche in questa occasione, l'attenzione della ragazza è più focalizzata sull'aspetto del suo corpo che risulta ingombrante nel costume rosso piuttosto che sulle avance sempre più marcate che Buddy le fa. Lo stesso giorno, il ragazzo fa un gesto che, normalmente, verrebbe interpretato come positivo dalle norme sociali, ma che fa riflettere la protagonista: il fidanzato le regala il suo braccialetto identificativo con inciso il nome Buddy. La protagonista non pensa di doverlo rifiutare né lo vive come qualcosa di apertamente offensivo, ma non riesce nemmeno a sentirsi davvero lusingata. A colpirla è soprattutto il significato implicito di quell'oggetto: inizialmente lo interpreta come un segno attraverso cui il ragazzo le affida qualcosa di sé, quasi una parte della propria identità da custodire; col tempo, però, arriva a leggerlo in modo diverso, come se quel nome inciso servisse in realtà a segnare lei, a indicarla come occupata, riservata o addirittura posseduta.

Quell'estate stessa, la protagonista ha il suo primo rapporto sessuale con Buddy, un passo fondamentale e importante nella vita di chiunque, ma che paradossalmente non viene descritto con tenerezza. Dopo averle chiesto di passare da casa sua, la ragazza trova un biglietto fuori dalla porta d'ingresso che la invita a salire al piano superiore, dove ci sono le camere da letto. La casa è vuota e la protagonista inizia a capire che Buddy lo ha fatto apposta per ritagliarsi del tempo da solo con lei. La narratrice non descrive l'accaduto nei dettagli, ma è sempre evidente il distacco tra la protagonista e i suoi sentimenti, insieme allo scenario in cui si trova: i due giacciono infatti nella camera dei genitori di Buddy, su un letto troppo grande e cerimoniale che la rende molto nervosa. Tutto ciò su cui si concentra

inizialmente è quanto Ed si sia preparato: i suoi capelli pettinati e sistemati, la pelle che sa di pulito, l'alito che sa di fresca menta. Poi, come se distaccata dal suo corpo, si accorge di aver baciato Buddy: non ci sono emozioni, non c'è coinvolgimento, c'è pura constatazione del come, dove e quando si trova il suo corpo.

Dopo essere stati insieme, l'atteggiamento di Buddy cambia; è più insistente e meno paziente e appare infastidito quando lei gli chiede di fermarsi mentre lui la tocca. La protagonista arriva alla conclusione che Buddy si è stancato di lei e dell'essere così piccola e inesperta. Ma poco le importa, perché anziché parlare con Buddy al telefono, la giovane decide di impiegare il suo tempo in modo differente, dedicandosi a cucire nuovi vestiti per le bambole della sorellina e leggendo i fumetti del fratello.

Nel frattempo, i telegiornali seguono l'avvicinarsi dell'uragano Hazel e raccontano i danni che la tempesta sta provocando con piogge torrenziali e venti violenti. Proprio la sera in cui l'uragano raggiunge Toronto, Buddy chiede alla protagonista un'ultima possibilità e le propone di uscire. La ragazza rifiuta, convinta che sia l'ultima cosa sensata da fare, anche perché il padre le ha proibito di lasciare la casa. Buddy reagisce male: per la prima volta pronuncia apertamente la parola "amore" e trasforma il rifiuto in una prova sentimentale, sostenendo che, se lei non è disposta a uscire con lui nemmeno durante un uragano, allora non lo ama abbastanza. In quel momento, la protagonista ammette che, in realtà, non lo ama quanto lui pretende.

L'io narrante adulto interviene di nuovo in questo punto per parlare al lettore e anticipargli come quella con Buddy sia stata solo la prima separazione carica di tensione emotiva e di come lei abbia sempre sentito la mancanza dei suoi uomini, ma senza struggimento o tristezza, in quanto essi non significavano nulla per lei. Poco dopo l'uragano, in una lettera Buddy rende noto il suo desiderio di rompere e chiede di poter riavere il suo bracciale così da darlo alla sua nuova ragazza, Mary Jo. La protagonista

sembra non dare peso all'accaduto. Infatti, è più delusa nel constatare che l'uragano non si è rivelato poi così catastrofico: il paesaggio mostra sì i segni del disordine – alberi caduti, fango, acqua torbida, detriti trascinati dal fiume – ma nulla che, ai suoi occhi di adolescente, corrisponda davvero all'idea di tragedia che si era costruita. Solo in seguito scoprirà che durante la notte ci sono state delle vittime; sul momento, però, ciò che prevale è quasi una delusione per la modestia visibile del disastro, che appare meno sconvolgente delle aspettative che vi aveva proiettato.

5.3.2 Crescita, desiderio e tempesta: il corpo adolescente

“Hurricane Hazel” non propone una metamorfosi fiabesca in senso letterale, ma mostra come, in Atwood, il corpo femminile possa diventare il teatro di una trasformazione meno appariscente e tuttavia altrettanto incisiva, determinata da norme sociali, aspettative affettive e pratiche di genere. Come è stato puntualizzato, non si tratta di una riscrittura diretta di una fiaba, ma di un testo che conserva e riattiva, in forma realistica, uno dei nuclei centrali della tradizione fiabesca moderna: la formazione di una giovane donna dentro un sistema di costrizione simbolica, in cui il passaggio all'età adulta coincide con l'apprendimento di ruoli, gesti e posture richiesti dal mondo relazionale che la circonda.

La metamorfosi in gioco qui non è fantastica né liberante: non ci sono incantesimi o trasformazioni spettacolari del corpo in bestie o pietra, ma il passaggio doloroso dall'infanzia a una femminilità sessuata e socialmente codificata, in cui il corpo diventa il luogo in cui si deposita la violenza culturale e si inscrivono i copioni eterosessuali della middle-class nordamericana degli anni Cinquanta.

Il contesto in cui si sviluppa la giovane protagonista è quello di una famiglia di classe medio-bassa che vive umilmente in un contesto rurale e immerso in una natura

pressoché incontaminata. La protagonista è un'adolescente che, dopo la scuola, trascorre le sue giornate badando alla sorellina più piccola e aiutando la madre con piccole commissioni quotidiane. Ma Atwood presenta fin da subito il suo lato ribelle e selvaggio: è estremamente curiosa, intelligente, legge romanzi di formazione e riviste dondolandosi dai rami degli alberi che circondano la roulotte in cui abita e discute con la madre sulle faccende domestiche. La bimba, inizialmente, non rispecchia il mito dell'infante innocente e ubbidiente: come ha mostrato Teresa Gibert, le rappresentazioni dell'infanzia in Atwood sono lontane dall'ideale di bambino angelico e appaiono spesso ambivalenti, talvolta persino mostruose, bambini e bambine vengono descritti come dei "piccoli barbari" (Gibert 2018: 29). È significativo che la giovane sottolinei come "Conversations in our family were not about feelings" (Atwood 1998: 20): la comunicazione affettiva è carente, i sentimenti non vengono nominati e lo spazio emotivo dell'adolescente resta in gran parte indicibile. Le parole che la protagonista vorrebbe dire si riversano allora nelle scene di guerra che crea con le bambole mentre gioca con la sorella, mentre le sue emozioni trovano voce nei romanzi che legge assiduamente e nelle lettere che scrive al fratello, piene di commenti poco decorosi sui suoi compagni di scuola o sulle pubblicità.

Sullo sfondo dell'America post-bellica in cui la suburbanizzazione e il piccolo boom economico stanno cambiando il volto della società avviene il delicato passaggio della protagonista dall'infanzia all'adolescenza. Il modello della famiglia tradizionale che vuole il padre lavoratore e la madre angelo del focolare influenzano enormemente gli adolescenti nella visione del futuro, soprattutto quello delle giovani donne: l'istruzione conta, ma il vero obiettivo è essere considerate carine e mai eccessive nei modi, desiderabili da un uomo

che le trasformerà in mogli e madri; i loro interessi, i loro consumi e il loro corpo sono letti in funzione dei ragazzi e della futura vita familiare²⁸.

Il cambiamento, ovviamente, è graduale e nel testo ci sono alcuni passaggi che rivelano come il corpo della protagonista sta evolvendo e come essa lo stia percependo soprattutto in relazione ad altri. In una delle scene chiave, l'io narrante ricorda che, proprio nell'anno in cui entra alle superiori, inizia a cucirsi i vestiti da sola per emulare quelli delle compagne, usando cartamodelli comprati da Eaton's. I vestiti, però, "never came out looking like the pictures on the pattern envelopes" (Atwood 1998: 25) e soprattutto risultavano troppo grandi. Il commento è rivelatore: li stava facendo della taglia che lei "wanted to be" (Atwood 1998: 25), non della taglia che aveva davvero. Il corpo adolescenziale è percepito come in divenire, sempre in scarto rispetto a un'immagine ideale. Michelle Gadpaille legge questo episodio come esempio della strategia di *camouflage*: il corpo femminile viene rappresentato attraverso i vestiti, "items linked to it by cultural convention" (Gadpaille 2008: 9–10) e le protagoniste atwoodiane si rappresentano come femminili indossando un costume culturalmente approvato, più che attraverso un'identificazione spontanea con il proprio corpo. Qui la metamorfosi passa dal tentativo di adeguare il corpo reale a un modello esterno, cucendo letteralmente una forma che ancora non esiste. È un corpo che non coincide con sé stesso, sempre un po' troppo grande o troppo piccolo per le forme socialmente desiderabili.

²⁸ I manuali e gli studi storici sul Canada del secondo dopoguerra sottolineano come gli anni Cinquanta siano segnati da un apparente benessere generalizzato (boom economico, espansione suburbana, aumento dei consumi), ma anche da un forte conformismo sociale e da una rigida divisione dei ruoli di genere, con il modello padre-breadwinner / madre-casalinga assunto come norma per la famiglia bianca di ceto medio (Onusko 2014; Owrarn 1996). Allo stesso tempo, l'emergere della "teenager" come figura sociale distinta rende le ragazze adolescenti un nuovo target del mercato – musica, moda, cosmetici – e un nuovo oggetto di ansie adulte: da un lato potenziali consumatrici e cittadine, dall'altro corpi da sorvegliare perché ritenuti vulnerabili e "a rischio" di devianza sessuale o morale (Paleczny 2022; Owrarn 1996). In questo quadro, molte giovani donne crescono in uno spazio ambiguo, sospeso tra promesse di mobilità e modernità e il persistente orizzonte di un matrimonio precoce e di una femminilità rispettabile centrata su casa, cura e sacrificio.

In questo senso, “Hurricane Hazel” appartiene a quell’insieme di racconti che, come osserva Dieter Meindl, mettono in scena “the pangs and pains of growing up” (Meindl 1989: 86–87) e mostrano come il punto di vista narrativo sia determinato dai problemi di genere e dalle asimmetrie nelle relazioni tra i sessi. Il racconto segue il momento in cui alla protagonista viene imposto, quasi impercettibilmente, il copione della “ragazza per bene”, del quale non esiste l’equivalente per la controparte maschile: deve essere una brava studentessa, ma, soprattutto, deve imparare i codici dell’attrazione eterosessuale, osservando i corpi e i gesti delle ragazze più grandi, che sembrano avere come unico orizzonte quello di piacere ai ragazzi. La protagonista osserva come queste utilizzino mosse ben strutturate, come indossare un make up leggero e delicato o poggiare i libri al petto così che il seno risalti e ridacchiare nei momenti giusti per far sentire il ragazzo apprezzato. La protagonista percepisce che il corpo – più dei libri e dei giochi all’aperto – sta diventando la vera posta in gioco della sua formazione. L’attenzione si sposta sulla superficie: la pelle segnata dal costume perché troppo stretto, le creme per l’acne e il deodorante giusto, tutto ciò che fa apparire il corpo come esposto e ingombrante.

È in questo contesto che entra Buddy, il primo fidanzato, figura centrale ma mai idealizzata o romanticizzata. La narratrice, infatti, prova per lui non più di una benevola simpatia, e la relazione è segnata fin dall’inizio da una leggera dissonanza fra ciò che lei sente e ciò che le norme sociali le chiedono di sentire: essere grata, lusingata, innamorata dell’attenzione di un ragazzo più grande. Heidi Slettedahl Macpherson sostiene che “a collapsing of fixed categories” (Macpherson 2010: 94) sia evidente in storie come “Hurricane Hazel”: la protagonista sa di dover essere contemporaneamente una brava ragazza e una giovane donna sessualmente disponibile, conforme al modello di femminilità in voga nel Nord America degli anni Cinquanta, ma è il suo profondo amore per la propria vitalità intellettuale e fisica che porta Buddy in secondo piano.

I paratesti editoriali insistono sul fatto che questo racconto sia la storia di un amore giovanile melanconico destinato a essere spazzato via dall'uragano, ma è anche la storia di una traiettoria esistenziale mancata, ovvero un possibile matrimonio precoce e convenzionale cui la protagonista riesce, per caso e per fortuna, a sottrarsi. L'*identity bracelet* con il nome di Buddy inciso diventa il simbolo materiale di tale traiettoria: un piccolo marchio proprietario che trasforma il corpo della ragazza in superficie su cui iscrivere un'appartenenza. Isabel Carrera Suárez legge oggetti di questo tipo come tentativi standardizzati di "pin her down" (Carrera Suárez 1994: 242), ovvero di fissare la protagonista nel ruolo di fidanzata e futura moglie, che riduce la sua soggettività a funzione narrativa del percorso maschile.

La metamorfosi sociale del corpo femminile passa anche attraverso la gestione dell'intelligenza. L'io narrante riconosce che "it was a bad tactic to appear too smart" (Atwood 1998: 24) nei confronti di Buddy: è consapevole che una ragazza troppo brillante rischia di mettere in crisi l'ego del ragazzo e quindi modula la propria performance cognitiva di conseguenza. La soggettività femminile è così spinta a smussarsi, a diventare più accettabile, a sacrificare parti di sé per mantenere il legame. Edit Kovács legge episodi come questo nel quadro di una *gendered agency*²⁹ fortemente limitata: l'adolescente impara a pensarsi come agente solo entro i confini di una relazione eterosessuale in cui l'iniziativa rimane maschile (Kovács 2010: 55–57).

²⁹ Edit Kovács riprende la nozione butleriana di *gendered agency* per indicare non un'"agency femminile" opposta a una maschile, ma le possibilità variabili che i soggetti hanno di agire dentro norme di genere già date, negoziandole, reiterandole o piegandole ai propri fini. Come scrive, la *gendered agency* "refers to the varying possibilities in realizing one's gender as a ceaseless repetition" e alla qualità discorsiva dell'agency, che può manifestarsi anche nella pratica del racconto e dello storytelling (Kovács 2013: 43). In questa prospettiva, l'agency non coincide con una liberazione piena dalle norme, ma con la capacità di intervenire su di esse dall'interno, perché i soggetti possono "derive agency from the field of their operation" (Kovács 2013: 43–44). Applicando questo quadro a Atwood, Kovács mostra che i personaggi femminili non sono né semplicemente vittime né pienamente emancipati: la loro agency si gioca nelle variazioni del *doing gender*, nei piccoli scarti, nelle imperfette ripetizioni e nelle pratiche narrative con cui reinterpretono i ruoli imposti (Kovács 2013: 51–53).

L'evoluzione della protagonista e la sua esperienza di adolescente passano anche attraverso le prime esperienze sessuali con Buddy. La prima avviene nel letto dei genitori del ragazzo, in una casa borghese che appare estranea e fa sentire la protagonista "more nervous than anything else in the room" (Atwood 1998: 38). Non è narrata da Atwood come scena di iniziazione romantica, ma come momento di frizione fra corpo e norma: è la messa in atto di un copione eterosessuale che la protagonista sente di dover interpretare prima ancora di comprenderlo fino in fondo. In questo senso, Edit Kovács legge "Hurricane Hazel" come un racconto che formula "a critique of the heteronormative discourse on gender" e della dating culture nordamericana, in cui la ragazza è spinta a rendere il proprio comportamento leggibile come femminilità "proper", anche quando questo comporta adattarsi a desideri non pienamente propri (Kovács 2013: 55, 58). La goffaggine, il disagio e la sensazione di essere fuori posto che segnano la scena mostrano allora che per la protagonista non cambia soltanto il fatto di aver avuto una prima esperienza sessuale, ma il suo rapporto con il proprio corpo: da spazio ancora in parte infantile e privato, esso diventa il luogo in cui si sperimenta la pressione del desiderio maschile, delle aspettative sociali e della necessità di 'fare la ragazza' nel modo giusto. In questa prospettiva, la tempesta non è tanto l'uragano naturale quanto il conflitto interno tra un corpo che reagisce con imbarazzo, curiosità, repulsione e parziale piacere e un immaginario sociale che impone alla protagonista di essere disponibile, accomodante e non troppo assertiva.

L'uragano vero e proprio agisce nel testo come cornice realistica e come dispositivo simbolico. La catastrofe meteorologica non è un semplice sfondo, ma il parametro simbolico attraverso cui misurare la portata dei disastri affettivi. Frank Davey osserva infatti che, nel racconto, "normality, the ordinary, is dangerous" e che la narratrice, il mattino dopo la tempesta, resta sorpresa proprio dalla "banality" dei suoi detriti (Davey 1984: 142-143). La violenza eccezionale dell'uragano finisce così per smascherare un'altra

forma di violenza, più ordinaria e meno spettacolare: quella dei copioni sentimentali e di genere che regolano la vita adolescenziale femminile.

Buddy insiste perché la protagonista esca con lui alla vigilia dell'uragano, trasformando il fenomeno atmosferico in una prova d'amore: se non accetta, significa che non lo ama abbastanza. Si tratta di una forma precoce di ricatto emotivo, in cui il rischio fisico viene rivestito di retorica romantica. Ma quando Hazel arriva davvero, il disastro naturale non è all'altezza delle aspettative melodrammatiche: ciò che resta impresso non è tanto la sublimità della catastrofe quanto la sua tristezza quotidiana, il fiume torbido, la luce opaca, la devastazione mediocre. Qui Davey legge le convenzioni del *dating* e della "normality" eterosessuale come il prezzo che le donne pagano per essere riconosciute come tali: una sorta di "Bluebeard's egg", "the payment women accept to surrender their selfhood" (Davey 1984: 142). In questo rovesciamento ironico, tipicamente atwoodiano, la retorica dell'evento eccezionale viene dunque svuotata: ciò che lascia il segno più profondo non è l'uragano in sé, ma la presa di coscienza della propria vulnerabilità emotiva e del proprio ruolo dentro rapporti sbilanciati. La tempesta naturale relativizza, senza annullarlo, il dolore del primo amore, e permette alla narratrice adulta di riconoscere che il vero trauma non era l'evento atmosferico, ma la normalità sentimentale che rischiava di inglobarla.

Si può dire che il corpo della protagonista porta la memoria della tempesta: l'uragano atmosferico si sedimenta in ricordi, posture, modalità di relazione che si ripeteranno poi in altre storie d'amore, sia realmente vissute che fittizie. Nella raccolta, infatti, sono presenti altri racconti che legano il corpo femminile ad altri uomini mentre esso è sottoposto a condizioni degradanti come malattie e condizioni climatiche estreme, come suggeriscono "Salt garden" e "Scarlet Ibis". Il corpo femminile diventa così il luogo in cui si intrecciano geografia emotiva e geografia naturale: la tempesta esterna e quella interna non coincidono, ma si rispecchiano, e l'io narrante adulto può riconoscere in questo

intreccio la propria evoluzione in corpo politico, ovvero in corpo che non rivive solo emozioni private, ma sul quale la società ha iscritto ruoli e norme. Per “corpo politico” si intende qui il corpo come luogo in cui si rendono visibili e si inscrivono rapporti di potere, norme di genere e aspettative sociali. Nel caso di Atwood, il corpo femminile non è mai solo una realtà privata o biologica, ma il punto in cui l’esperienza individuale si intreccia con la “power politics” della cultura vissuta: come osserva Madeleine Davies, la scrittura dei corpi femminili in Atwood apre infatti a “debates relating to her analysis of power politics within a lived socio-culture” (Davies 2006: 58). In questa prospettiva, il corpo adolescenziale della protagonista di *Hurricane Hazel* può dirsi “politico” perché registra su di sé la pressione dei copioni eterosessuali, delle pratiche di corteggiamento e delle norme di femminilità che il racconto progressivamente mette in discussione.

Il racconto mostra una trasformazione meno spettacolare e fantastica rispetto alle metamorfosi fisiche di Carter o Byatt, ma non per questo meno radicale. Qui il corpo non si trasforma in bestia o in pietra: cambia il modo in cui viene percepito, da sé e dagli altri. Il passaggio dall’infanzia all’età adulta è segnato da piccole scene quotidiane in cui la protagonista impara dolorosamente che il proprio corpo è contemporaneamente soggetto e oggetto, desiderante e desiderato, ma anche giudicato e catalogato. L’uragano diventa allora la figura di una metamorfosi interiore: non la tempesta che annienta, ma quella che erode, lentamente, le certezze infantili. Ed è solo grazie allo sguardo retrospettivo della narratrice adulta che questa metamorfosi trova una forma, una trama e, soprattutto, una voce.

Se Carter e Byatt lavorano sulla trasformazione del corpo femminile attraverso figure apertamente fantastiche, Atwood mostra che anche un racconto privo di riscrittura fiabesca esplicita può dialogare con quel medesimo orizzonte problematizzando il momento in cui una ragazza viene formata dal proprio ingresso nel mondo adulto e nei suoi codici relazionali. In questo senso, “Hurricane Hazel” dimostra che la metamorfosi del corpo

femminile non coincide necessariamente con una mutazione visibile o soprannaturale, ma può consistere anche nell'iscrizione progressiva di norme, sguardi e aspettative sul corpo di una giovane donna. Il racconto mostra, in chiave realistica e autobiografica, quanto il processo di diventare donna possa essere esso stesso una delle forme più pervasive di trasformazione narrativa e simbolica.

5.4 A.S. Byatt, "A stone woman"

Pubblicato per la prima volta nel 2003 e poi confluito nella raccolta *Little Black Book of Stories* dello stesso anno, "A Stone Woman" è uno dei racconti in cui A. S. Byatt mette più radicalmente in scena il tema della metamorfosi corporea. La storia segue Ines, una donna di mezza età che, dopo la morte della madre e un intervento chirurgico, scopre sul proprio corpo i segni di una progressiva mineralizzazione. La trasformazione non viene però presentata solo come evento perturbante o patologico: il racconto diventa anche la narrazione di una graduale riscoperta del corpo, di una nuova percezione di sé e del mondo, attraverso cui Ines impara ad abitare una forma altra, sospesa fra umano, geologico e fiabesco.

5.4.1 Ines: il corpo che evolve e la donna che si riscopre

Come il racconto di "The Tiger's Bride", anche il racconto di Byatt può essere analizzato come una serie di mutamenti e metamorfosi su piani diversi e più o meno empirici: è una storia di una perdita che si sostituisce al profondo amore tra madre e figlia e che porta la protagonista Ines a sperimentare un'alienazione da sé stessa, seguita poi da una ricongiunzione tra anima e corpo, quando questo inizia a mutare in una realtà minerale e

pietrosa; alla metamorfosi fisica segue poi la presa di coscienza di Ines di non poter più appartenere al mondo umano e di dover trovare la sua nuova realtà nella quale dar pieno spazio e sfogo alla sua essenza di donna di pietra.

Quella di “A Stone Woman” è una storia radicata sul binomio corpo-mente, che è uno dei motivi costanti dell’opera di Byatt. È il lutto in seguito alla perdita della madre a scatenare internamente e poi esternamente la metamorfosi di Ines: essendo “two intelligent women who understood each other easily, and loved each other” (Byatt 2004: 130) ed essendo la madre una donna forte e brillante alla quale Ines si ispirava molto, la sua morte la lascia svuotata, tanto che “grief made her insubstantial to herself” (Byatt 2004: 129). Questa realtà mette in luce un passaggio fondamentale per l’essenza di Ines che si può ritrovare nella frase “Ines, who had been the younger woman, became the old woman, in an instant” (Byatt 2004: 129): il corpo di Ines si rivela per quello che è, ovvero un corpo di mezza età che invecchierà, perderà forza e si consumerà come quello della madre appena morta. Byatt non dà voce a Ines perché possa esprimere direttamente i sentimenti contrastanti che ha verso il suo corpo e la sua età, ma li ricrea attraverso un allontanamento e un distacco progressivi dell’anima della protagonista dai limiti corporali che la imprigionano. Il dolore, infatti, la separa non solo dal mondo esterno, ma soprattutto dal proprio corpo: l’appartamento pieno di ricordi, il cibo, il lavoro di lessicografa perdono contorno, mentre ciò che resta è una specie di fantasma che abita una carne che non sente più come propria.

Il trauma emotivo si traduce poi in trauma fisico: dopo aver accusato fitte improvvise e lancinanti in tutto il corpo – “one morning pain struck her like a sudden break, tearing her gut [...] It did not pass, but strengthened” (Byatt 2004: 130) – Ines viene ricoverata in ospedale e operata d’urgenza a causa della completa cancrena delle sue viscere. L’operazione segna la prima frattura simbolica e affettiva con il passato di Ines:

non è solo il corpo a risultare segnato dal tempo, è la continuità col corpo materno – e con una genealogia umana – che appare spezzata. Come osserva María-Jesús Martínez-Alfaro, la perdita dell’ombelico innesca insieme “l’erasure of her physical and symbolic continuity with her mother, the past and humankind” e “the reforging of an imaginary umbilical cord between the human world and the world beyond it” (Martínez-Alfaro 2025: 91).

Dopo essersi risvegliata nel suo letto d’ospedale, Ines sente come se il suo corpo non le appartenesse più e si rifiuta di osservare la ferita che le corre lungo tutto il ventre. Mentre i medici descrivono la cicatrice come un “[...] work of art [...]” (Byatt 2004: 132) e la ispezionano, Ines si accorge di non avere sensibilità attorno ad essa: “[...] she felt she did not feel [...]” (Byatt 2004: 131). Marzia Beltrami utilizza il termine “disaffection” (Beltrami 2020: 253) per descrivere il rapporto che Ines ha ora con il proprio corpo: la protagonista si rassegna all’idea che esso non potrà più appartenerele pienamente e non potrà mai tornare a essere quello di prima. Lo rinnega, si sente completamente distaccata da esso. Anche una volta a casa, Ines fa di tutto per evitare la sua immagine riflessa su qualsiasi superficie, perché vede che “where she had been soft and flat, she was all plumpings and hollows, like an old cushion” (Byatt 2004: 132), e al posto dell’ombelico resta solo “an asymmetric whorl with a little sill of skin” (Byatt 2004: 132). Entra qui in gioco il concetto di specchio, definito da Christina Bacchilega come una “naturalizing technology that [...] re-produces ‘Woman’ as the mirror image of masculine desire” (Bacchilega 1997: 10). Ines evita la sua immagine perché conscia del fatto che il suo corpo non corrisponde a determinati canoni dettati dalla società, che considera migliori i corpi giovani e intonsi, senza difetti, quindi vede la sua cicatrice come la realizzazione del suo essere ormai inadatta.

È in questo quadro di alienazione che compaiono le prime incrostazioni minerali, non a caso proprio a partire dalla cicatrice ombelicale e, così, ha effettivamente inizio la vera e propria metamorfosi di Ines:

She felt a kind of horror and shame in looking at herself spread with lumps and an artificial navel. As the phenomenon grew more pronounced, she explored the area tentatively with her fingertips, [...] Her fingers felt whorls and ridges, even sharp edges. [...] Each day the bumps and sharpness, far from calming, became more pronounced. [...] What she saw was a raised shape, like a starfish, like the whirling arms of a nebula in the heavens. It was the colour – or a colour – of raw flesh, [...] it was cold to the touch, cold and hard as glass or stone. [...] She thought of it as ‘the blemish’. (Byatt 2004: 137-138)

Marzia Beltrami analizza la reazione di Ines davanti a una così inspiegabile trasformazione e sottolinea come, almeno inizialmente, la protagonista utilizzi inconsciamente una delle tecniche interpretative descritte da Alber, Caracciolo e Marchesini in *Mimesis: The Unnatural between Situation Models and Interpretive Strategies* (2018), ovvero la soggettivazione: “subjectification consists in understanding an unnatural occurrence as the distorted perception of a character” (Beltrami 2020: 253). Poiché Ines non ammette la possibilità di una vera e propria metamorfosi e recepisce addirittura con orrore questi cambiamenti, interpreta ciò che vede come un’allucinazione dovuta all’anestesia a cui si è sottoposta durante l’operazione: “It was of course, theoretically, possible that [...] the winking gemstones and heaped flakes of her new crust were feverish sparks of her anaesthetised brain and grieving spirit” (Byatt 2004: 140-141). Beltrami nota come Ines consideri anche l’ipotesi che si tratti di una concretizzazione allegorica del proprio desiderio di morte dopo la scomparsa della madre, una pietrificazione come esito coerente del suo “death wish” (Beltrami 2020: 254). Infine, l’unica morte che le pare possibile nel suo stato è quella che giungerà con la sua totale pietrificazione, alla quale ormai Ines si vede condannata. Ma, come scrive Walezak, “Byatt’s writing [...] upset[s] the reader’s

expectations [...] and remedy the inescapable mortal fate of the body: the menopausal woman who expects dryness turns into a gushing volcano” (Walezak 2015: 6). Col tempo quindi Ines impara a leggere ciò che le sta accadendo in modo diverso, più positivo: “[...] a unique transformation.[...]” (Byatt 2004: 141).

È da qui che si può analizzare un altro spostamento, ovvero nel modo in cui Ines guarda il suo corpo: la paura e l’orrore si trasformano in curiosità e ammirazione per le escrescenze che stanno ricoprendo la sua pelle. Proprio qui entra in gioco il lavoro tassonomico. Lessicografa di professione, l’istinto della protagonista è quello di ricercare i termini che meglio possano descrivere la sua condizione e si trova dunque ad effettuare un lavoro di catalogazione e nominazione: “she learned the names of some of the stones when curiosity got the better of passive fear”; circondata da enciclopedie, si informa su “pirolusite, ignimbrite, omphacite, uvarovite, glaucophane, schist, shale, gneiss, tuff” (Byatt 2004: 139–140). Come ha messo in evidenza Walezak, l’interesse di Byatt per la scienza e la tassonomia si intrecciano con una riflessione di Foucault sul rapporto fra parole e cose: secondo il filosofo, la tassonomia è la scienza ordinata le cui descrizioni linguistiche mirano a ridurre il divario tra le parole e la realtà cui fanno riferimento. Byatt riprende questo divario e lo traspone alla realtà del corpo umano femminile. Come afferma Walezak:

The body is both enmeshed in language and at the same time its reality overwhelms linguistic attempts at delimiting bodily experiences. The primary function of Byatt’s characters’ recourse to taxonomy is to keep at bay the terror of biology, to endeavour to circumscribe the body and its terrifying transformations through classification. (Walezak 2018: 107)

Osservare il proprio corpo, i vari tipi di pietre e incrostazioni crescere sulla sua pelle e cercare i loro nomi e caratteristiche è il tentativo di Ines di dare un significato alla sua trasformazione. Man mano che il lavoro tassonomico procede, l’orrore fa spazio a un’insaziabile curiosità. Invece di essere terrorizzata dal suo cambiamento, Ines ne è

affascinata. La tassonomia, quindi, è al tempo stesso difesa e apertura: la paura cede gradualmente il passo a un'incontenibile fascinazione per quelle pietre che, mentre la deturpano secondo i canoni del bello umano, la collegano a una dimensione più antica, tellurica.

A poco a poco, la metamorfosi investe non solo l'aspetto di Ines, ma la sua stessa modalità di percepire e abitare il mondo e, dopo un certo tempo, si accorge che l'aspettativa di diventare inerme e immobile non si sta avverando. Come Rosemary Jackson sottolinea, la metamorfosi di Ines "is one of metonymical rather than metaphorical process: one object does not stand for another but literally becomes the other, slides into it, metamorphising from one shape to another in a permanent flux and instability" (Jackson 1981: 41-42). Il cambiamento non ha effetti sulla sua anima e, quindi, avviene in lei un processo contrario a quanto si aspettava. Invece di pietrificarsi, la sua anima si nutre di vita e di curiosità e le fa desiderare di partire e vedere il mondo, esplorare ciò che esiste fuori dal suo appartamento con occhi diversi: "After some time, she noticed that her patient and stoical expectation of final inertia was not being fulfilled. As she grew stonier, she felt the desire to move, to be out of doors. [...] She found she wanted to go out, both on bright days, and even more in storms" (Byatt 2004: 143). Byatt rappresenta allegoricamente questa crescente energia tramite l'immagine della lava: Ines non si sta trasformando in una semplice donna di pietra, ma piuttosto in un vero e proprio vulcano. Lisa G. Propst afferma che "The metamorphoses [...] reflect the ways the characters exceed categories that seem to describe them" (Propst 2009: 337): la protagonista non solo trascende l'essenzialità del corpo umano, ma va anche oltre lo stesso concetto di fossile/pietra.

Parallelamente, la trasformazione investe la sua facoltà percettiva: quando prova a leggere, "her new eyes could not quite bring the dancing black letters to have any more meaning than the spiders and ants" che le corrono attorno ai piedi; il rumore dell'acqua

sulla pietra si trasforma in “a new intricate music” (Byatt 2004: 144, 147). Non è solo una difficoltà ottica: le lettere stampate, i segni del mondo umano e culturale che Ines dominava da lessicografa, perdono rilievo rispetto agli insetti, alle pietre, agli elementi. La gerarchia dei referenti si rovescia: la materia “bassa” diventa il nuovo centro di senso. Ivanchikova ha parlato di un’espansione della prospettiva umana in chiave “mineralogical”, per cui la protagonista comincia a sentire gli elementi – l’odore del terreno, il sapore dei minerali nell’acqua piovana – come prolungamenti del proprio corpo (Ivanchikova 2018; in Martínez-Alfaro 2025: 91–93). In altri termini, la pietrificazione non è solo perdita di mobilità, ma accesso a un diverso regime sensoriale e cognitivo, che mette in crisi il confine fra soggetto umano e mondo inorganico.

Su questo sfondo, “A Stone Woman” rielabora in modo radicale l’antico *motif* della pietrificazione femminile. Nella tradizione mitica e fiabesca, diventare pietra è spesso punizione o morte simbolica: i corpi di donne colpevoli vengono immobilizzati, resi monumento, neutralizzati. La critica contemporanea mostra quanto questo *topos* sia un “ancient symbol of death and destruction” (Langley 2026: 2) e come, nelle riscritture femministe, la pietrificazione venga messa in discussione proprio attraverso metamorfosi alternative. Martínez-Alfaro osserva che il racconto di Byatt “rewrites/metamorphoses the motif of female petrification as a means to rewriting death”, riconfigurando l’associazione pietra/morte e insistendo sul processo di trasformazione più che sull’esito statico: la storia “turns a departure from human life into a new life”, non mediata né dalla medicina né dalla religione, ma “by geology” (Martínez-Alfaro 2024: 134–135). L’invecchiamento del corpo femminile, che in molti discorsi culturali coincide con l’invisibilità o con la morte sociale, qui si incrocia con la tradizione del grottesco. Come nota Gabriela Boldizsárová, Byatt usa il corpo non più giovane di Ines per mostrare un corpo “culturally unacceptable [...] not only ageing and therefore not according to the norm of ‘beauty’ but also deviant from what

we understand as anorm of the human body” (Boldizsárová 2016: 61). Quello di Ines diviene un organismo al tempo stesso degradato e potentemente vivo, un corpo che si deforma e si ricompone, sovvertendo l’ideale di compattezza giovanile associato al femminile normativo.

A questo punto il racconto sposta il focus sullo spazio, che rappresenta un ulteriore livello di mutazione nel racconto. Ines si allontana sempre più dal mondo umano decidendo di lasciare il suo appartamento ricco di ricordi e memorie della madre alla ricerca di un luogo che possa rispecchiare la sua nuova natura. La necessità di trovare un luogo per sé viene analizzata da Franco Cambi come elemento in grado di curare e accrescere l’anima: “frequentare spazi ovvero luoghi in cui l’anima si manifesta nei suoi aspetti diversi e cresce e si matura.” (Cambi 2016: 157). Dopo aver accettato lei stessa la condizione del suo corpo e aver preso consapevolezza del fatto che il mondo non potrà accettarla, Ines è alla ricerca di elementi simili a lei: prova a cercare questi luoghi nelle città – “[she] stood experimentally by the rims of fountains, or in the entrances of grottoes” –, poi nei cimiteri ottocenteschi, fra statue di angeli e cherubini (Byatt 2004: 148–150). Tuttavia, mentre Ines osserva i visi melanconici delle statue e le loro superfici logorate dal tempo, sente un senso di pesantezza che non rispecchia l’energia vulcanica che scorre dentro di lei:

The stony representations of floating things – feathered wings, blossom and petals – made Ines feel queasy, for they were inert and weighed down, they were pulled towards the earth and what was under it. [...] They had nothing to do with a woman who was made up of volcanic glass and semi-precious stones, who needed a refuge for her end.” (Byatt 2004: 150-151)

L’incontro che rivoluziona la ricerca di Ines è quello con lo scultore Thornsteinn Hallmundursson. Rimane affascinata dai lavori dell’uomo, che le dona un senso di sicurezza per il modo in cui si prende cura delle statue rovinate e conferisce loro una nuova bellezza tramite la sua maestria. Una delle prime frasi che lo scultore le rivolge sembra

parlare direttamente al cuore della donna di pietra: “I am not supposed to appropriate things which belong here. But I take the lost ones, the detached ones without a fixed place, I look for the life in them” (Byatt 2004: 154). L’uomo dichiara di provenire dall’Islanda, scelta non casuale per Byatt: più volte, infatti, l’autrice ha dichiarato di essere profondamente affascinata dalle antiche terre del Nord, ricche di storie e leggende mitiche su eroi e creature magiche. Marzia Beltrami suggerisce, inoltre, che la scelta di questo luogo influenzi la comprensione stessa del lettore e giustifichi l’incredibile metamorfosi di Ines: “What readers are facing is clearly a physically impossible transformation [...], as it could not take place in a world governed by actual biological laws” (Beltrami 2020: 253).

Vista come una terra apparentemente lontana dalle faccende umane e immersa in una realtà fantastica, l’Islanda appare il luogo dove anche l’impossibile può accadere. Nei giorni che seguono l’incontro, Ines si lascia incantare dai numerosi miti che l’uomo le racconta per intrattenerla. Le parole di Thornsteinn riflettono quello che Peter Davidson descrive come “a place outside time, and perhaps unreal” (Davidson 2005: 168), dove gli uomini vivono a contatto con una natura selvaggia dalla quale si lasciano avvolgere e di cui si prendono cura. Secondo gli islandesi, la terra è abitata da creature magiche invisibili all’occhio umano e da rocce che hanno energia e vita. Ines si sente irresistibilmente attratta da questa terra così viva e selvaggia e, quindi, decide che dovrà completare la sua trasformazione proprio lì. L’uomo accetta di portarla con sé e le propone di trascorrere l’inverno insieme a lui in questa terra lontana e magica, dove fuoco, ghiaccio e pietra convivono, proprio come nel nuovo corpo di Ines. Thornsteinn è anche il personaggio che riconosce ciò che sta accadendo a Ines: “Personally, [...] I do not think you are a troll. I think you are a metamorphosis” (Byatt 2004: 168).

Giunta la primavera, i due personaggi intraprendono il mitico viaggio verso l'Islanda. A questo punto, avviene l'ultimo mutamento del racconto, questa volta sul piano spaziale. Una volta giunti, una terra incantata si estende davanti ai loro occhi:

Her first vision of Iceland was of the wild jagged peaks of the eastern fjords. [...] and they drove south, along the wild coast, past ancient volcanic valleys, sculpted [...] by Ice Age glaciers. [...] Brown thick rivers rushed down cervices and into valleys, carrying alluvial dust. [...] His country appeared to her old, when she first saw it, a primal chaos of ice, stone silt, black sand, gold mud. [...] And yet, the striking thing, the decisive thing, about this landscape, was that it was geologically young. (Byatt 2004: 165-166)

Lo spirito di Ines si connette alla natura magica e incontrastata del luogo, arrivando a percepirla sempre più profondamente l'anima. Percepisce che quello è un luogo nel quale potersi sentire a casa. Col passare del tempo, la metamorfosi procede e la allontana anche dal suo compagno di viaggio: "his very solid body looked as though it was simply a form of water and vapour", la sua voce le arriva come "the whispering of grasshoppers" (Byatt 2004: 176); persino il ricordo della madre diventa "vague in her new mind, like cobwebs" (Byatt 2004: 163). Come Beltrami afferma, la metamorfosi di Ines la sta progressivamente allontanando dal mondo degli uomini e la sta conducendo sulle soglie di un mondo non-umano, agendo anche sulle sue esigenze: "It follows that the needs and desires of our living bodies shape the way we interact with the world, and consequently inform our perception of it in terms of affordances." (Beltrami 2020: 254). Poiché la protagonista si sta trasformando in una creatura mitica incapace di interagire con gli esseri umani, questi ultimi diventano qualcosa di irrilevante per lei e questo vale anche per Thornsteinn.

Il passaggio finale nel mondo non-umano di Ines avviene nel momento in cui la donna inizia ad avvertire la presenza di nuove creature impercettibili agli uomini comuni. Nel passaggio che conclude il racconto di Byatt vediamo Thornsteinn uscire dalla capanna nella quale è intento a preparare i bagagli per tornare in Inghilterra, alzare lo sguardo e vedere la donna di pietra danzare con strane creature:

He looked up the mountain and saw, no doubt was she now saw clearly, figures, spinning and bowing in a rapid dance on huge, lithe, stony legs, beckoning with expansive gestures, flinging their great arms wide in invitation. The woman in his stone-garden took a breath – he saw her sides quiver – and essayed a few awkward dance-steps, [...] He heard her laughter in the wind. [...] He heard a stone voice, shouting and singing, ‘Trunt, trunt, og tröllin í fjöllum’ (Byatt 2004: 182-183)

Ines ha preso il suo posto tra le creature mitiche che popolano l’Islanda, è diventata una donna di pietra di cui gli islandesi racconteranno nelle loro leggende e nei loro miti, scegliendo un’esistenza che non è più propriamente umana. Ines incarna, per usare le categorie del material eco-criticism, una forma di “transcorporeality”: è “un map of transit” in cui si rendono visibili “the interconnections, interchanges, and transits between human bodies and nonhuman natures” (Martínez-Alfaro 2025: 96–97). Jane Bennett, citando lo scienziato Vladimir Vernadsky, ricorda che siamo “walking, talking minerals” (Martínez-Alfaro 2025: 151) e la *stone woman* di Byatt porta alle estreme conseguenze questa intuizione: il corpo umano come conglomerato di elementi terrestri che può farsi montagna, geode, paesaggio. Il corpo di Ines diventa, alla fine, una “conversation with landscape” (Benediktsson, Lund 2010: 2) un punto d’incontro fra tempo umano e tempo geologico, fra biografia e storia profonda delle rocce.

Conclusione

Chiudere una tesi sulla riscrittura femminista delle fiabe non significa mettere il punto a un *corpus*: significa dichiarare perché si è sentita l'urgenza di tornare a quelle storie e cosa cambia quando vi si riaccosta da lettrici critiche, consapevoli che la fiaba non è un territorio innocente, ma un archivio narrativo in cui si sono sedimentati modelli di desiderio, paura, amore, famiglia e corpo. La persistenza della fiaba, d'altra parte, spiega la sua continua riattivazione: come osserva Chiara Lepri, "humanity still has an open account that drives us to an incessant rereading and continuous reinterpretation" (Lepri 2022: 161). In questa prospettiva, Carter, Atwood e Byatt vengono lette come autrici che tornano alla fiaba non per restaurarla, ma per renderne visibili i meccanismi e rinegoziarne dall'interno la grammatica di genere.

Le riscritture analizzate hanno mostrato che il gesto del *feminist revising* non si esaurisce nel capovolgimento di ruoli, ma interviene sull'autorità stessa del racconto: chi parla, da dove parla, a quale prezzo. Rientrare nel testo significa mettere in crisi ciò che la fiaba tradizionale tende a far apparire naturale, e rendere leggibili i dispositivi di potere che spesso restano impliciti.

In questa direzione, il maschile perde la funzione di perno salvifico del destino femminile e può diventare antagonista, presenza laterale o dispositivo di controllo; la posta in gioco non è una demonizzazione, ma la sottrazione della soggettività femminile all'obbligo di essere definita in funzione di un approdo romantico o punitivo.

Parallelamente, i rapporti tra donne cessano di essere un semplice meccanismo morale (rivalità, punizione, invidia) e si complicano in genealogie, alleanze, ambivalenze e solidarietà: la liberazione non appare soltanto come impresa individuale, ma come processo

relazionale, in cui figure femminili secondarie – madri, anziane, sorelle, domestiche, dee – non sono più stereotipi funzionali, bensì forze narrative decisive.

Allo stesso tempo, le riscritture insistono sulla dimensione della parola: raccontare non è un gesto neutro, perché stabilisce ciò che ha valore, ciò che è visibile, ciò che è dicibile. Per questo l'attenzione a *storytelling*, cornici narrative e metanarrazione non è mero virtuosismo formale, ma una scelta che investe la costruzione della coscienza femminile nella lingua, nei silenzi e nelle versioni alternative del proprio destino.

Anche la sessualità viene sottratta al circuito tradizionale di colpa, prova e premio: non come scandalo o ornamento, ma come terreno in cui si misura l'*agency*, la possibilità di desiderare senza essere ridotte a oggetto o moralità. In questo snodo, la riflessione critica su Carter chiarisce che non basta “liberare” il sesso: occorre liberarlo dalle gerarchie che lo hanno storicamente codificato. Secondo Abeni, l'operazione risulta esplicita: “è possibile per il moral pornographer utilizzarla per addentrarsi nelle motivazioni culturali che hanno impedito all'autentico desiderio femminile di esprimersi” (Abeni 2013: 5).

Il punto, però, è che l'intervento più radicale avviene sul corpo. La fiaba, da sempre, scrive sui corpi – soprattutto belli, giovani, disciplinati e desiderabili – e li organizza come luogo privilegiato di controllo. Le riscritture femministe compiono il gesto opposto: mostrano che il corpo non è destino, ma linguaggio; non è prova di colpa, ma luogo di verità, trasformazione e ambivalenza. In questa chiave, la metamorfosi non funziona più come punizione o premio, ma come dispositivo conoscitivo: rende visibile l'identità come materia in movimento e sottrae la femminilità al regime della fissità. Qui si comprende anche perché l'esperienza storica dell'essere donne – e, in forme differenti, donne poste dentro aspettative di cura, domesticità, maternità e rispettabilità – costituisca uno sfondo reale per comprendere l'urgenza del ritorno alla fiaba, luogo in cui quei ruoli vengono spesso naturalizzati. Byatt lo dice con chiarezza quando rilegge la propria formazione negli

anni Cinquanta come conflitto tra corpo e mente: “I see now, as I didn't dare to then, that the mind-body problem of an intellectual woman in the 1950s was also one of rigorous conflict. In those days the body required sex and childbearing, and quite likely the death of the mind alongside” (Byatt 2004: n.p.). Nello stesso orizzonte si colloca la testimonianza sull'impossibilità di “programmare” il pensiero creativo nella quotidianità familiare: “The most terrible thing about children and writing is the total uncertainty of being able to plan ahead [...] You feel terrible in all directions all the time” (Pereira 2012: 66). La necessità di uno spazio e di un tempo per la scrittura – e più in generale per l'attività intellettuale – non appare dunque come capriccio, ma come condizione materiale dell'autonomia.

La scelta di tornare alla fiaba, per Carter, Atwood e Byatt, non risponde soltanto a una preferenza estetica, ma a una ragione strutturale: la fiaba è un luogo narrativo in cui le norme di genere si sono fissate con particolare evidenza e, proprio per questo, con particolare invisibilità. Essa conserva e trasmette una grammatica culturale fatta di ruoli, gerarchie, premi e punizioni; ed è anche una lingua immediatamente riconoscibile, un patrimonio comune che il lettore porta con sé ancora prima di aprire il libro e che rende ogni cambiamento narrativo più netto e percepibile. Inoltre, la fiaba non appartiene solo alla letteratura, ma alla memoria collettiva e all'infanzia: agisce come forma di trasmissione, sedimentando aspettative e modelli di comportamento; per questo la sua riscrittura assume un valore che va oltre la trama, intervenendo sul modo in cui una cultura rende pensabili certe identità e certi destini. In questa prospettiva, il ritorno alla fiaba diventa un gesto di riappropriazione: non si tratta semplicemente di raccontare “un finale diverso”, ma di rendere visibili i dispositivi che hanno reso alcuni finali inevitabili e altri impensabili. È significativa, in questa direzione, l'osservazione di Banks sul canone fiabesco e sulla rimozione storica delle scritture femminili: “many of these tales reflecting innovative and dynamic gender relationships and narratives have been ignored and forgotten” (Banks

2021: 1). La riscrittura contemporanea può allora essere letta anche come recupero e riapertura di archivi: rimettere in circolo ciò che è stato semplificato, moralizzato, reso docile.

Collocare queste riscritture nel presente significa riconoscere che la posta in gioco non è soltanto letteraria. Sul versante educativo, la riflessione sulle fiabe per l'infanzia resta centrale, perché i modelli narrativi precoci incidono sulle aspettative e sui ruoli immaginabili: “quanto queste rappresentazioni influiscono sulle aspettative delle giovani generazioni” (Venegoni 2013: 3). Sul versante digitale, UNESCO richiama come l'ecosistema dei social media possa amplificare stereotipi di genere anche attraverso dinamiche di visibilità algoritmica, contribuendo a normalizzare modelli ripetitivi e normativi che agiscono su autopercezione, benessere e possibilità immaginate (UNESCO 2024: n.p.). In questo senso, parlare di fiabe oggi non significa rifugiarsi nel passato, ma interrogare la forma culturale che, più di altre, ha insegnato a desiderare ‘in un certo modo’ e a considerare inevitabili certi destini.

All'interno di questo panorama, Carter, Atwood e Byatt non sono eccezioni isolate, ma nodi di una costellazione più ampia di riscritture che, con modalità diverse, hanno rimesso mano all'immaginario fiabesco. Anne Sexton riscrive i Grimm con un tono poetico e corrosivo che espone la carica ideologica del lieto fine e la violenza delle sue normalizzazioni³⁰. Jeanette Winterson lavora su mito e fiaba come materiali mobili, attraversati da desiderio e reinvenzione del sé, trasformando la riscrittura in una pratica di

³⁰ Anne Sexton lavora sulla riscrittura fiabesca in *Transformations* (1971), una raccolta poetica che rielabora sedici fiabe dei Grimm (tra cui “Snow White”, “Cinderella”, “Rapunzel”, “Briar Rose” e “Rumpelstiltskin”). La sua operazione consiste nel portare in primo piano ciò che la fiaba tende a occultare dietro la formula del lieto fine: la violenza simbolica, la normalizzazione di ruoli di genere e l'imposizione di modelli di femminilità “corretta”. L'uso di un tono sarcastico e confessionale, insieme all'inserzione di commenti contemporanei, rende esplicita la natura ideologica delle morali tradizionali e mette in crisi la pretesa innocenza del racconto.

libertà formale e ontologica³¹. Emma Donoghue, infine, costruisce una genealogia di voci femminili che si raccontano l'una dentro l'altra, rovesciando la logica della 'storia unica' e facendo della trasmissione tra donne un contro-archivio narrativo³².

Se questa tesi ha mostrato qualcosa con continuità, è che la libertà narrativa non coincide con l'ottimismo, ma con la possibilità: di desiderare senza essere punite, di parlare senza essere ridotte a moralità, di trasformarsi senza essere corrette, di esistere senza meritarsi un posto nella storia. L'augurio finale, allora, non è che le fiabe diventino semplicemente più felici, ma che diventino più vere: capaci di ospitare donne contraddittorie, potenti, ambivalenti, non addomesticabili. E soprattutto: che la fiaba, da dispositivo disciplinante, diventi definitivamente un territorio di libertà. Non perché regali finali felici, ma perché restituisca finali possibili.

³¹ Jeanette Winterson non riscrive la fiaba in forma fedelmente derivativa', ma la usa come materiale mobile che attraversa mito, favola e racconto allegorico, trasformando l'intertesto in uno strumento di reinvenzione dell'identità e del desiderio. In *Sexing the Cherry* (1989), per esempio, la figura delle Dodici Principesse danzanti viene riscritta in una serie di monologhi in cui ciascuna principessa racconta la propria storia oltre la cornice patriarcale del matrimonio, rovesciando la logica della chiusura fiabesca come approdo obbligato. In testi come *The World and Other Places* (1998) e *Weight* (2005) il dialogo con forme mitiche e archetipiche continua a funzionare come pratica di 're-immaginazione' del soggetto, in particolare femminile, e come critica dei copioni eteronormativi e salvifici.

³² Emma Donoghue lavora sulla riscrittura fiabesca in modo particolarmente utile per il tema della genealogia femminile e della trasmissione della parola. In *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins* (1997) costruisce una sequenza di racconti in cui ogni protagonista narra la propria versione e passa la voce a un'altra donna, creando una catena di storie "incastonate" che sostituisce alla linearità tradizionale una rete di relazioni e di racconti. Questo dispositivo fa della riscrittura non solo un cambiamento di trama, ma un cambiamento di autorità: la fiaba non è più il luogo in cui la donna viene definita dall'esterno, bensì uno spazio di auto-narrazione e di alleanze narrative, spesso con slittamenti *queer* e anti-matrimoniali che spezzano l'idea del lieto fine come unica forma di compimento.

Bibliografia

Letteratura primaria:

ATWOOD, MARGARET, 1998, "Hurricane Hazel", in *Bluebeard's Egg. Stories*, New York, First Anchor Books Edition, pp. 18-43.

ATWOOD, MARGARET, 1998, "Loulou; or, The Domestic Life of The Language", in *Bluebeard's Egg. Stories*, New York, First Anchor Books Edition, pp. 44-62.

ATWOOD, MARGARET, 1998, "Bluebeard's Egg", in *Bluebeard's Egg. Stories*, New York, First Anchor Books Edition, pp. 109-138.

ATWOOD, MARGARET, 1998, "The Sunrise", in *Bluebeard's Egg. Stories*, New York, First Anchor Books Edition, pp. 208-226.

BYATT, ANTONIA SUSAN, 1995, "The Djinn in The Nightingale's Eye", in *The Djinn in The Nightingale's Eye. Five Fairy Stories*, London, Vintage Books, pp. 95-277.

BYATT, ANTONIA SUSAN, 1995, "The Story of the Eldest Princess", in *The Djinn in The Nightingale's Eye. Five Fairy Stories*, London, Vintage Books, pp. 41-72.

BYATT, ANTONIA SUSAN, 1999, "Cold", in *Elementals. Stories of Fire and Ice*, London, Vintage Books, pp. 115-182.

BYATT, ANTONIA SUSAN, 2004, "A Stone Woman", in *Little Black Book of Stories*, London, Vintage Books, pp. 129-183.

CARTER, ANGELA, 2006, "The Bloody Chamber", in *The Bloody Chamber. And Other Stories*, London, Vintage Books, pp. 1-42.

CARTER, ANGELA, 2006, "The Tiger's Bride", in *The Bloody Chamber. And Other Stories*, London, Vintage Books, pp. 56-75.

CARTER, ANGELA, 2006, "The Earl-King", in *The Bloody Chamber. And Other Stories*, London, Vintage Books, pp. 96-104.

CARTER, ANGELA, 2006, “The Company of Wolves”, in *The Bloody Chamber. And Other Stories*, London, Vintage Books, pp. 129-139.

Letteratura secondaria:

ABATE, MARIANGELA; COSTA, SEBASTIANO, 2023, “Parental psychological control: a brief review of the literature”, in *TOPIC – Temi di Psicologia dell’Ordine degli Psicologi della Campania*, vol. 2, n. 3.

ABENI, SABRINA ANTONELLA, 2013, “Ridefinire il desiderio femminile: *The Bloody Chamber* di Angela Carter”, in *Between*, vol. 3, n. 5.

ALFER, ALEXA; EDWARDS DE CAMPOS, AMY J. (a cura di), 2010, *A. S. Byatt: Critical Storytelling*, Manchester, Manchester University Press.

ASSOCIATED PRESS, 2025, “Confronting backlash against women’s rights, 193 nations vow...”, *AP News*, 10 marzo 2025, <https://apnews.com/article/un-women-gender-equality-backlash-beijing-platform-2e4c0c31cb1e032b7dbd56c943d8bd0b> (ultima consultazione: 24/03/2026)

BACCHILEGA, CRISTINA, 1997, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BAKHTIN, MIKHAIL, 1984, *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press.

BANKS, MONIQUE, 2021, “De Beaumont’s *Beauty and the Beast*: A Feminist Analysis”, in *Literator*, vol. 42, n. 1, pp. 1-9.

BARBER, BRIAN K., 1996, “Parental Psychological Control: Revisiting a Neglected Construct”, in *Child Development*, vol. 67, n. 6, pp. 3296-3319.

BARSOTTI, SUSANNA, 2015, *L’utile inutilità della fiaba. Sulle tracce di un genere*, Pisa, ETS.

BARTU, CEMRE MIMOZA, 2014, *Disenchanting Patriarchal Fairy Tales through Parody in Angela Carter’s *The Bloody Chamber and Other Stories* and Emma Donoghue’s *Kissing**

the Witch: Old Tales in New Skins, tesi di laurea magistrale, Ankara, Hacettepe University, Institute of Social Sciences.

BEAL, KRISTI M., 2022, "Beauty and the Beast: The Value of Teaching Fairy Tales in the 21st Century", in *International Journal of English and Cultural Studies*, vol. 5, n. 1.

BELTRAMI, MARZIA, 2020, *Desire and the Female Grotesque in Angela Carter's The Bloody Chamber and Other Stories and A.S. Byatt's The Djinn in the Nightingale's Eye*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.

BENEDIKTSSON, KARL; LUND, KATRÍN ANNA, 2010, *Conversations with Landscape*, Farnham, Ashgate.

BOLDIZSÁROVÁ, GABRIELA, 2016, "The Grotesque Body and Ageing in A.S. Byatt's Short Fiction", in *American & British Studies Annual*, vol. 9, pp. 55-64.

BOWLBY, JOHN, 1973, *Attachment and Loss. Vol. 2: Separation: Anxiety and Anger*, London, Hogarth Press.

BOYNTON, VICTORIA, 1990, "The Female Body as Surface in Margaret Atwood", in *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 15, n. 2, pp. 30-46.

BRONFEN, ELISABETH, 2017, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.

BULAMUR, AYŞE NAZ, 2011, "Representations of Istanbul in A.S. Byatt's 'The Djinn in the Nightingale's Eye'", in *The AnaChronisT*, vol. 16, pp. 117-135.

BUTLER, JUDITH, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge.

BYATT, ANTONIA SUSAN, 2004, "Soul Searching", *The Guardian*, 14 febbraio 2004

CAMBI, FRANCO, 2016, "Formarsi nei luoghi dell'anima", in *Studi sulla Formazione*, Firenze, Firenze University Press, pp. 155-169.

CAPODILUPO, C., 2017, "Internalized Sexism", in *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender*, vol. 4, Thousand Oaks, SAGE Publications, pp. 949-951.

CARRERA SUÁREZ, ISABEL, 1994, "'Yet I Speak, Yet I Exist': Affirmation of the Subject in Atwood's Short Stories", in NICHOLSON, COLIN (a cura di), *Margaret*

Atwood: Writing and Subjectivity. New Critical Essays, London, Palgrave Macmillan, pp. 230-247.

CARTER, ANGELA, 1997, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, London, Virago Press.

CHEIRA, ALEXANDRA, 2016, "One Thousand and One Nights Revisited: The Female Aladdin in A.S. Byatt's 'The Djinn in the Nightingale's Eye'", in *Messengers from the Stars: On Science Fiction and Fairy Tales*.

CLARKE, KIMBERLEY; COOPER, PETER; CRESWELL, CATHY, 2013, "The Parental Overprotection Scale: Associations with Child and Parental Anxiety", in *Journal of Affective Disorders*.

COELSCH-FOISNER, SABINE, 2003, "A Body of Her Own: Cultural Constructions of the Female Body in A.S. Byatt's Strange Stories", in *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, vol. 3, n. 4.

CURTI, LIDIA, 1998, "... and Monstrous Bodies in Contemporary Women's Writing", in *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*, London, Macmillan Education UK, pp. 107-132.

DAVEY, FRANK, 1984, "Margaret Atwood's Female Bodies", in *Open Letter*, sesta serie, n. 3, pp. 18-29.

DAVIES, MADELEINE, 2006, "Margaret Atwood's Female Bodies", in HOWELLS, CORAL ANN (a cura di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 58-72.

DI MAIO, CRISTINA, 2020, "Playing the Female Fool: Metamorphoses of the Fool from *Fireworks* to *The Bloody Chamber*", in *Fuori verbale / Entre mamparas / Hors de propos / Off the Record*, n. 24.

DÍAZ-FAES, ANA MARÍA, 2024, "The Ageing Woman in Sara Maitland's Feminist Retellings", in *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 46, n. 1, pp. 133-149.

ĎURÍKOVÁ, A., 2024, *The Female Gothic in Angela Carter's "The Bloody Chamber"*, tesi, Masaryk University.

FIORATO, SIDIA, 2008, “Juridical Issues in Contemporary Fairy Tales: The Case of Angela Carter”, in *Textus*, vol. 21, n. 3.

FORTUNE, 2025, “UN says women’s rights are under attack 30 years after...”, *Fortune*, 6 marzo 2025, <https://fortune.com/2025/03/06/un-womens-rights-under-attack/> (ultima consultazione: 24/03/2026)

GADPAILLE, MICHELLE, 2008, “Atwood’s Body Politic: A Taxonomy of Gender Representation”, in *Philologia*, vol. 6, n. 1, pp. 7-15.

GAMBLE, SARAH, 2001, *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

GIBERT, TERESA, 2018, “Unraveling the Mysteries of Childhood: Metaphorical Portrayals of Children in Margaret Atwood’s Fiction”, in *ES Review*, vol. 39, pp. 29-50.

GILBERT, SANDRA M.; GUBAR, SUSAN, 1979, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press.

GODARD, BARBARA, 1987, “Margaret Atwood: Reconstructing the Nation”, in *Canadian Literature*, n. 114.

GODARD, BARBARA, 1987, Palimpsest: Margaret Atwood’s Bluebeard’s Egg. *Recherches anglaises et nord-américaines*, 20.1: 51-60.

GRIFFIN, JASMEEN, 2009, *Beauty and the Beast Fairytales as Narratives of Othering*, Integrated Studies Project, Athabasca University.

HÁJKOVÁ, ADÉLA, 2023, *Female Metamorphoses as a Tool against Anthropocentrism: Ecocritical Reading of A.S. Byatt’s Selected Short Stories*, tesi di dottorato, Masaryk University, Faculty of Arts, Department of English and American Studies.

HARRIES, ELIZABETH WANNING, 2008, *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press.

HART, CARINA, 2012, “Glass Beauty: Coffins and Corpses in A.S. Byatt’s *Possession*”, in *Marvels & Tales*, vol. 26, n. 2, pp. 204-220.

- HE, JIN-HUA, 2021, "The Establishment of Female Authority of Voice in *The Company of Wolves*", in *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 11, n. 7, pp. 483-486.
- HERMAN, JUDITH LEWIS, 1992, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence — From Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books.
- HILL, KENNETH, 1996, "The Demography of Menopause", in *Maturitas*, vol. 23, n. 2, pp. 113-127.
- HOWELLS, CORAL ANN, 2005, *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOWELLS, CORAL ANN, 2006, *Margaret Atwood*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- HUTCHEON, LINDA, 1984, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London-New York, Methuen.
- HUTCHEON, LINDA, 1985, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London-New York, Methuen.
- HUTCHEON, LINDA, 1988, *A Poetics of Postmodernism*, London-New York, Routledge.
- IZQUIERDO POMBAR, MARÍA VICTORIA, s.d., *Disinterring Feminine Literary Myths: Angela Carter's "Putting New Wine in Old Bottles"*.
- JOOSEN, VANESSA, 2011, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Detroit, Wayne State University Press.
- KOVÁCS, EDIT, 2013, *Gendered Agency in Margaret Atwood's Reading of the "Bluebeard" Tale: A Butlerian Analysis of Bluebeard's Egg*, tesi di dottorato, Central European University.
- KUSHNER, DALE M., 2018, "Given Away: The Plight of the Wounded Feminine", in *Psychology Today*, 30 settembre.
- LAINE, LILLI, 2018, "*The Wolf May Be More Than He Seems*": *Wolves and Werewolves in Angela Carter's Little Red Riding Hood Stories*, tesi di laurea magistrale, University of Turku.

LANGLEY, ALICE, 2025, "Women Petrified: How and When Women Turn to Stone from Shakespeare to Byatt", in *Textual Practice*.

LASKOSKI, SARA M., 2015, *Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's "The Tiger's Bride" and Margaret Atwood's "Surfacing"*.

LAU, KIMBERLY J., 2008, "Erotic Infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy", in *Marvels & Tales*, vol. 22, n. 1, pp. 77-94.

LANSER, SUSAN SNIADER, 1986, "Toward a Feminist Narratology", in *Style*, pp. 341-363.

LANSER, SUSAN SNIADER, 1992, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press.

LEPRI, CHIARA, 2017, *Fairy Tales and Abandonment between Symbolism and Reality*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

LIEBERMAN, MARCIA R., 1972, "'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale", in *College English*, vol. 34, n. 3, pp. 383-395.

LOKKE, KARI E., 1988, "'Bluebeard' and 'The Bloody Chamber': The Grotesque of Self-Parody and Self-Assertion", in *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 10, n. 1, pp. 7-12.

LOVELL-SMITH, ROSE, 1990, "Feminism and Bluebeard", in *Australian Feminist Studies*, vol. 12, n. 26, pp. 7-15.

LYONS, SARA JANE, 2012, *Cold Vision: Inspired by "The Snow Queen"*, Canberra, Australian National University Press.

MACPHERSON, HEIDI SLETTEDAHL, 2010, *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press.

MAKINEN, MERJA, 1992, "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality", in *Feminist Review*, n. 42, pp. 2-15.

MARTÍNEZ-ALFARO, M. J., 2025, "Beyond the Human/Nonhuman Binary: Fluid Borders in A.S. Byatt's *Onto-Tales*", in FERRÁNDEZ-SANMIGUEL, M.; MUÑOZ-

- GONZÁLEZ, E.; LAGUARTA-BUENO, C. (a cura di), *The Posthuman Condition in 21st Century Literature and Culture*, Cham, Palgrave Macmillan.
- MERLI, CAROL, 2007, "Hatching the Posthuman: Margaret Atwood's 'Bluebeard's Egg'".
- MOSS, BETTY, 1998, "Desire and the Female Grotesque in Angela Carter's 'Peter and the Wolf'", in *Marvels & Tales*, vol. 12, n. 1, pp. 175-191.
- MULVEY, LAURA, 1975, "Woman as Image, Man as Bearer of the Look", in "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, pp. 6-18.
- NEIKIRK, ALICE, 2009, "'... Happily Ever After' (or What Fairytales Teach Girls about Being Women)", in *Hohonu: A Journal of Academic Writing*, n. 7, pp. 38-42.
- NOURI, AZADEH; AZIZMOHAMMADI, FATEMEH, 2015, "A Gynocritical Study of 'The Company of Wolves' by Angela Carter", in *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, n. 48, pp. 100-106.
- ONUSKO, MICHAEL, 2014, *Growing Up in Postwar Suburbia: Childhood, Children and Adolescents in Canada, 1950-1970*, tesi di dottorato, Trent University.
- OWRAM, DOUG, 1996, *Born at the Right Time: A History of the Baby-Boom Generation*, Toronto, University of Toronto Press.
- PALECZNY, AMY, 2022, "The Important but Ignored Legacy of Teenage Girls in Canada, 1950s to 1970s", in *Pangaea*, n. 33, pp. 97-111.
- PASOLINI, ANNA, 2016, *Bodies That Bleed: Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales*, Milano, Ledizioni.
- PEREIRA, MARGARIDA ESTEVES, 2012, "Women of Stone and Ice in A.S. Byatt's Tales of the Unreal", in *Journal of Anglo-American Studies*, vol. 2, n. 1, pp. 63-78.
- PEREIRA, MARGARIDA ESTEVES, 2023, *'Telling Stories about Stories': Embedded Stories, Wonder Tales, and Women Storytellers in A.S. Byatt's Novels*.
- PETRIČIĆ, DANIJELA MIHAILA, 2015, *The Multiplicity of Sleeping Beauty. Female Sexuality in Grimm's Fairy Tales and Their English Translations*, Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglisticos.

- POLYTSINO, ELENI-ARGYRI, 2021, *Out with the Old and In with the New: Female Metamorphoses in the Revised Fairy Tales of Angela Carter and Emma Donoghue*, tesi di dottorato, Department of English Literature and Culture, School of English, Aristotle University of Thessaloniki.
- PROPP, VLADIMIR, 1968, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press.
- RENK, KATHLEEN, 2006, *Magic, Science, and Empire in Postcolonial Literature*, New York, Routledge.
- RENK, KATHLEEN, 2006, “Myopic Feminist Individualism in A.S. Byatt’s Arabian Nights’ Tale: ‘The Djinn in the Nightingale’s Eye’”, in *Journal of International Women’s Studies*, vol. 8, n. 1, pp. 114-122.
- RICH, ADRIENNE, 1972, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, in *College English*, vol. 34, n. 1, pp. 18-30.
- RICH, ADRIENNE, 1980, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, in *Signs*, vol. 5, n. 4, pp. 631-660.
- RICHARDS, 1990, *The Politics of Language in Margaret Atwood’s Later Fiction*, tesi di dottorato, University of Nebraska-Lincoln.
- ROWE, KAREN E., 1986, “Feminism and Fairy Tales”, in ZIPES, JACK (a cura di), *Don’t Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, New York-London, Methuen, p. 11.
- RUDDICK, NICHOLAS, 2004, “‘Not So Very Blue, after All’: Resisting the Temptation to Correct Charles Perrault’s ‘Bluebeard’”, in *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 15, n. 4, pp. 346-357.
- RUSSO, MARY, 1994, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York-London, Routledge.
- RYAN-SAUTOUR, MICHELLE, 2012, “The Intermedial Trajectories of Angela Carter’s Wolf Tales”, in *Journal of the Short Story in English*, n. 59, pp. 75-91.
- RYGGVIK MIKALSEN, PAULA, 2015, *But You Can’t Get Me Out of the Story*, tesi.

- SAKO, KATSURA, 2009, "Nature, Women and Storytelling in A.S. Byatt's Fairy Tale Fiction", in *The Journal of the Faculty of Foreign Studies*, Kyoto, Kyoto Sangyo University, pp. 85-97.
- SAKO, KATSURA, 2009, "The Metamorphosis and Mirroring in Three Stories of A.S. Byatt", in *The Hiyoshi Review of English Studies*, n. 55, Tokyo, Keio University Press, pp. 69-95.
- SAGE, LORNA, 1994, "Angela Carter", in *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SAGE, LORNA, 1998, "Angela Carter: The Fairy Tale", in *Movels & Tales*, vol. 12, n. 1, pp. 52-69.
- SAUVÉ-BONIN, BRITTANY, 2020, *A Free Woman in an Unfree Society: An Analysis of How Angela Carter Challenges Myths of Sexuality and Power in "The Bloody Chamber" and "The Company of Wolves"*, tesi di laurea.
- SCANDROGLIO, BÁRBARA; LÓPEZ, JORGE S.; SAN JOSÉ, M. CARMEN, 2008, "La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias", in *Psicothema*, vol. 20, pp. 80-89.
- SEAGO, KAREN, 1999, "'New Wine in Old Bottles?': Angela Carter's Bloody Chamber of Revisioned Fairy Tales", in *Métaphore*, n. 26, pp. 77-98.
- SELLERS, SUSAN, 2001, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- STREHLE, SUSAN, 1992, *Fiction in the Quantum Universe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- SULLIVAN, KATHRYN, 2013, *Two in One: The Union of Jung's Anima and Animus in Beauty and the Beast*.
- SULWAY, NIKE; THE ORANGE AND BEE, 2024, "Reading Angela Carter's 'The Company of Wolves'".
- TIFFIN, JESSICA, 2006, "Ice, Glass, Snow: Fairy Tale as Art and Metafiction in the Writing of A.S. Byatt", in *Movels & Tales*, vol. 20, n. 1, pp. 47-66.

TIFFIN, JESSICA YATES, 2009, *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press.

UN WOMEN, 2025, “One in four countries report backlash on women’s rights in 2024”, Press Release, 6 marzo 2025.

UNESCO, 2024, “New UNESCO report warns social media affects girls’ well-being, learning and career choices”, *Global Education Monitoring Report (Gender Report / policy paper)*, 25 aprile 2024.

VENEGONI, LAURA, 2013, “*E vissero tutti ‘stereotipati e contenti’: gli stereotipi di genere nelle fiabe per l’infanzia*”, elaborato per il corso di “Donne, Politica, Istituzioni di Università degli Studi di Milano – Bicocca.

VRANIĆ, NIKOLINA, 2023, *A Return to Once Upon a Time: Rewriting the Image of Traditional Womanhood in Contemporary Women’s Writing*, tesi di dottorato, University of Zadar, Department of English.

WALEZAK, EMILIE, 2018, “A.S. Byatt, Science, and the Mind/Body Dilemma”, in *Journal of Literature and Science*, vol. 11, n. 1, pp. 106-119.

WALEZAK, EMILIE, 2018, “Fantastic Short Stories about Ageing: A.S. Byatt’s ‘A Stone Woman’ and ‘The Pink Ribbon’”, in volume collettaneo, pp. 129-144.

WARNER, MARINA, 1994, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, London, Vintage.

WILHELMSSON, CORNELIA, 2015, *Feminist Fairy Tales: Blurred Boundaries in Angela Carter’s Rewritings of Classical Fairy Tales*.

WYNN, ANNA PATRICIA, 2019, “Motherhood, Sexuality, and the (Fe)Male Gaze in Angela Carter’s *The Bloody Chamber*”, in *Eger Journal of English Studies*, vol. 19, pp. 77-98.

ZIPES, JACK, 2012, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London-New York, Routledge.