

II.4. The Passion of New Eve

II.4.1. Introduzione

Il saggio di Angela Carter su Sade può costituire un interessante punto di accostamento al suo romanzo *The Passion of New Eve*,¹ in cui viene raccontata, con modalità che a volte possono richiamare quelle del "pornografo morale" precedentemente descritto, la costruzione della femminilità e dei ruoli sessuali.

E' un testo di difficile collocazione dal punto di vista dell'appartenenza ad un genere letterario preciso. Rinunciando a qualsiasi pretesa realistica, abbandona, anche se forse solo in apparenza, il mondo della realtà quotidiana condivisa per costruire universi da incubo, caratterizzati da scenari apocalittici a metà tra il romanzo gotico e la fantascienza; lo sviluppo della narrazione segue invece le modalità del romanzo picaresco, essendo costruito secondo la struttura del viaggio, che permette incontri ed avventure successive in luoghi sempre differenti. I riferimenti intertestuali sono infiniti e si articolano spesso in maniera che rende difficile poterli dipanare con chiarezza; l'eccesso ne caratterizza anche lo stile, che è stato definito, ad esempio, «gothic and, baroque.»² [132]

La molteplicità dei riferimenti al mito, all'alchimia, alla letteratura, al cinema producono un effetto claustrofobico. E' come se tutti i detriti della tradizione, le simbologie, le credenze, di confondano perdendo molto del loro senso proprio per il loro intersecarsi gratuito e paradossale. E' un testo inquietante, non gradevole e per certi versi provocatorio, proprio perché è difficile dipanare in senso univoco i molteplici livelli di lettura che permette e che producono una sensazione di straniamento. Ci restituisce in qualche modo l'incubo della nostra stessa cultura,

¹ A. CARTER, *The Passion of New Eve*, London, Virago Press, 1992.

² Cfr. GINA WISKER, «Winged Woman and Werewolves: How do we read Angela Carter?», *Ideas and Production*, IV Poetics, 1985, p. 89.

senza immagini positive che possano riscattarla, tutte confuse in un unico, immenso calderone.

Già nel titolo i riferimenti al mito biblico appaiono espliciti, ma insieme ad esso si intrecciano allusioni che vanno dalla mitologia greca, a *Cime Tempestose*, da *Orlando* di Virginia Woolf alla cinematografia hollywoodiana degli anni '30 e '40.

Come epigrafe il testo cita una frase di John Locke: «In the beginning all the world was America» [133] ed infatti sarà in America che la maggior parte del romanzo avrà luogo, un'America irreale e nel contempo veritiera nei suoi spazi da incubo. Quest'America è appunto un luogo mentale e nel contempo uno spazio paradigmatico che può rappresentare la totalità del mondo, perlomeno del mondo omologato alle modalità del capitalismo avanzato che l'America esporta sempre più lontano. Dunque America come fantasia geografia, come fantasma del desiderio, come luogo dell'epidemia capitalista che si sviluppa in progressione geometrica e contagia il resto del mondo; America come l'immenso deserto che produce i suoi inquietanti miraggi, America come contenitore di tutti i nostri sogni.

Esporre la *fabula* del romanzo è piuttosto difficile perché, come suggerisce Susan Suleiman, Carter riesce a produrre una narrazione originale, pur rimanendo in apparenza all'interno di un impianto narrativo "tradizionale"; infatti moltiplicando le possibilità offerte da uno sviluppo lineare e cronologico del racconto, produce un'accumulazione di eventi e luoghi che sortiscono un effetto vertiginoso, difficile da riassumere senza dispersione, che con i suoi stessi eccessi fa saltare la stessa logica narrativa.³ Anche in questo dunque vi è una omologia con la struttura della narrazione sadiana che, proprio nel suo essere rapsodica, produce, come sostiene Barthes, uno scandalo del senso.⁴

³ Cfr. SUSAN RUBIN SULEIMAN, *Subversive intent*, Cambridge, (Mass), Harvard University Press, 1990, p. 137.

⁴ «Poco studiata dai grammatici del racconto (come Propp), esiste una struttura rapsodica della narrazione, propria soprattutto al romanzo picaresco [...]. Raccontare, in questo caso, non consiste

Il romanzo è suddiviso in dodici capitoli dalla lunghezza irregolare: solo il primo è ambientato a Londra, tutti gli altri in America. Nel secondo capitolo la vicenda si svolge a New York, nel terzo inizia il viaggio *on the road* e dal quarto in poi si apre il deserto californiano con le sue molteplici e mostruose comunità umane. L'undicesimo ed il dodicesimo capitolo costituiscono il ritorno alla "civiltà" ed hanno come sfondo la California del Sud.

Il romanzo, è scritto in prima persona e la voce narrante è autodiegetica. I due attanti, cioè l'io narrante e l'io narrato sono separati però da una differenza che non è appunto solo quella d'età o d'esperienza tipica delle narrazioni in forma autobiografica, ma addirittura di sesso, il che impedisce al testo di porsi come *Bildungsroman*, venendo a mancare quel minimo di coerenza nell'identità del soggetto necessaria perché si dia sviluppo e crescita progressiva. Esattamente a metà del romanzo, tra il sesto ed il settimo capitolo, il narratore ci racconta della sua trasformazione fisica e di come, da essere un uomo di nome Evelyn, si ritrovi in un corpo femminile fatto a immagine e somiglianza del suo stesso desiderio, appunto la nuova Eva del titolo. La ricchezza di prospettive del racconto è dovuta proprio alla duplicità dei punti di vista che il narratore/narratrice possiede: chi racconta non è l'uomo Evelyn, ma la donna Eve, che ripercorre in maniera retrospettiva le tappe della sua metamorfosi, con la doppia visione concessagli

nel far maturare una storia e poi scioglierla, secondo un modello implicitamente organico (nascere, vivere, morire), cioè nel sottoporre la successione degli episodi a un ordine naturale (o logico) che diventa il senso stesso imposto dal «Destino» a ogni vita, a ogni viaggio, ma nel giustapporre puramente e semplicemente dei pezzi iterativi e mobili: il continuum allora è solo un seguito di giunture, un tessuto barocco di stracci. La rapsodia sadiana infila così disordinatamente: viaggi, furti, assassinî, dissertazioni filosofiche, scene libidinose, fughe; narrazioni seconde, programmi di orge, descrizioni da macchine, ecc. Questa costruzione[...] costituisce uno scandalo del senso: il romanzo rapsodico (sadiano) non ha *sensu*, niente lo obbliga a progredire, maturare, concludersi» (ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 127-128).

dall'averne potuto esperire entrambe le identità sessuali, in guisa di moderno Tiresia.

L'isotopia semantica della metamorfosi è una delle strutture portanti dell'intero testo, dal momento che l'instabilità delle identità è ciò che caratterizza tutti i personaggi principali. Le figure che apparivano in un certo luogo vengono ritrovate altrove profondamente mutate, sia nel nome che nelle forme di vita. Non si tratta di quelle trasformazioni progressive e graduali tipiche dell'evoluzione psicologica o temporale a cui qualsiasi romanzo realista ci ha abituato; si tratta di vere e proprie trasmissioni di identità, sorta di salti logici che disintegrano il concetto stesso di coerenza del personaggio. Ci troviamo insomma nel campo della *fantasy*,⁵ e la scelta del genere letterario è determinante in questo caso perché il fantastico è proprio il genere che ci mostra con più evidenza il fatto che ogni credenza, insieme a quelle che concernono lo statuto di realtà del nostro mondo, è arbitraria, nel senso di costruita culturalmente.⁶

Dal momento che il testo di Carter affronta proprio la tematica della costruzione culturale della differenza sessuale, il genere fantastico è quello più adeguato per mettere in dubbio la presunta naturalità delle identità sessuali, in quanto, rifiutando l'illusione della "trasparenza" della scrittura tipica del realismo (che in genere fa uso di un linguaggio il più possibile demodalizzato e assertivo), mostra esplicitamente la natura convenzionale di ogni

⁵ Santiago Del Rey sostiene, in una intervista ad Angela Carter, che i suoi romanzi possono essere considerati sia come testi di fantascienza e di *fantasy* che come vere e proprie "fantasie filosofiche" e la stessa Carter si ritrova d'accordo sul fatto che sia piuttosto difficile poterli classificare in maniera definitiva. (Cfr. SANTIAGO DEL REY, «Feminismo y brujería. Entrevista con Angela Carter», *Quimera*, n.102, 1991, p. 27.

⁶ Cfr. ERIK S. RABKIN *The Fantastic in Literature*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1976. p. 218.

rappresentazione, compresa quella delle identità, grazie anche alla natura esitativa ed ironica del suo linguaggio.⁷

Ci ricorda Leo Bersani che la coerenza psicologica è una delle maggiori garanzie a tutela dell'ordine sociale e che qualsiasi romanzo realista fa ricorso a tutte le tecniche necessarie per creare dei personaggi intellegibili ed a tutto tondo.⁸ Al contrario, quando ci si muove nel campo dell'inverosimile e dell'ambiguità onirica, è possibile raccontare qualcosa della verità del rapporto del soggetto con il proprio desiderio - quindi con l'altro da sé che è anche l'altro che abita in sé - e della relazione che tale desiderio intrattiene con le dinamiche dell'ordine socioculturale.

Rifiutare l'illusione referenziale che la rappresentazione cosiddetta realista implica significa dunque, per Carter, interrogare radicalmente (tramite una scrittura che non pretende appunto di "rappresentare" il reale, ma di significarlo) le mitologie del nostro tempo, cioè quelle rappresentazioni collettive che, come Barthes ci ha ben mostrato, mistificano con finta innocenza la propria realtà storico-culturale trasformandola in natura universale:

Il fine vero dei miti è di immobilizzare il mondo: bisogna che i miti suggeriscano e mimino un'economia universale che ha fissato una volta per tutte la gerarchie dei suoi possedimenti. [...] La *pseudophysis* borghese è integralmente un divieto all'uomo di inventarsi. I miti non sono altro che questa sollecitazione incessante, instancabile, questa esigenza insidiosa e inflessibile secondo cui tutti gli uomini si dovrebbero riconoscere in quella immagine eterna, e tuttavia situata nel tempo, che

⁷ Cfr. PHILIPPE HAMON, «Un discours contraint», in *Littérature et réalité*, cit., p. 150-151.

⁸ «Les présumés techniques de la littérature réaliste - la nécessité de personnages "pleins" et intelligibles, d'une vraisemblance historique, de gestes ou d'épisodes révélateurs, d'un cadre temporel close - excluent déjà de cette littérature toute aventure qui, par sa stimulant invraisemblance, ne se laisserait pas situer et interpréter dans une structure générale psychologique ou formelle.» (LEO BERSANI, «Le réalisme et la peur du désir», in *Littérature et réalité*, cit., p. 67)[134].

di essi un giorno è stata costruita come se destinata a valere per sempre.⁹

Carter si comporta da scrittrice-semiologa,¹⁰ in quanto nel suo testo opera una decostruzione del concetto di sé come essenza esplorando le modalità di costituzione del soggetto tramite i simboli della femminilità che la società patriarcale crea:¹¹ nel romanzo, Eve viene effettivamente "costruita" come donna tramite complesse operazioni chirurgiche, secondo quella tipica modalità della narrazione fantastica che prende le costruzioni metaforiche in maniera letterale,¹² ma la sua definitiva trasformazione in donna implicherà sia strategie di condizionamento culturale che esperienze di vita ben più complesse ed articolate.

II.4.2. *Il cinematografo*

Il luogo in cui il racconto prende avvio è un cinematografo londinese, spazio determinante nell'economia di tutto il romanzo, e ci viene subito comunicato che si tratta dell'ultima notte trascorsa dal protagonista, che si chiama Evelyn, nella sua città. Il protagonista-narratore introduce immediatamente, già nel primo periodo del testo, un interlocutore a cui si rivolge ed a cui sempre si rivolgerà in tutto il romanzo, Tristessa de St. Ange.¹³ Si tratta

⁹ Cfr. R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., pp.209-212.

¹⁰ «A true semiotician, Carter ensures that nearly everything signifies, everything indicates choices made by people and for people in a late capitalist, patriarchal society. Foregrounding and exaggeration expose influences of the dominant ideology»(G. WISKER, *op. cit.*, p.88).[135]

¹¹ Cfr. RICARDA SCHMIDT, «The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction», *Textual Practice*, vol.3, n.1, Spring 1989, p. 67.

¹² Cfr. R. JACKSON, *op. cit.*, p. 41.

¹³ *Ange* in francese significa "angelo" e quindi l'allusione immediata è alla figura della donna angelicata ed incorporea, senza però dimenticare che l'angelo è anche caratterizzato dall'ambiguità sessuale. Inoltre tra i personaggi sadiani compare una Madame de

di una grande, mitica attrice cinematografica, che costistuisce il riferimento principale dei giochi del desiderio di Evelyn, importante al punto da fargli usare qualsiasi altra ragazza come puro tramite per dei rapporti erotici che egli dedica alla sacralizzata star che popola le sue fantasie sessuali: «The last night I spent in London, took some girl or other to the movies and, through her mediation, I paid you a little tribute of spermatozoa, Tristessa»(p.5) [136]

Un primo accenno a quella che sarà la tematica portante di tutto il libro, cioè il senso e lo statuto delle identità sessuali, si trova immediatamente nel successivo paragrafo in cui tra gli spettatori della sala affollata solo due "tipi" di umanità vengono nominati e posti in contrasto: gli ubriachi insensibili al fascino delle immagini di celluloidi, che commentano con risa di scherno gli eventi del film proiettato, provocando una demistificazione, un abbassamento parodico della magia prodotta dalle immagini di celluloidi, e le languide coppie di omosessuali

who, hand in hand, had come to pay homage to the one woman in the world who most perfectly expressed a particular pain they felt as deeply as, more deeply than, any woman, a pain whose nature I could not define although it was the very essence of your magic. (*ibidem*) [137]

Il dolore rappresentato dall'attrice supera di gran lunga qualsiasi dolore vero provato da una qualsiasi donna reale e si fa "più vero del vero" proprio perché nasce in uno spazio mimetico totalmente fittizio, ma verosimile. Inoltre, dal momento che Tristessa incarna la Donna, non può che superare qualsiasi essere empirico che dell'Idea viene ad essere una mera copia. Allora lo spazio hollywoodiano del cinema si pone come sorta di Iperurano in cui le essenze delle identità sessuali sono poste nella loro trascendentalità. Sono però proprio gli omosessuali a cercare un'immagine di donna a cui conformarsi ed in cui identificarsi, in

Saint-Ange a cui spetta il compito "istruire" la giovane ed inesperta Eugénie ne *La filosofia nel boudoir*.

cui cercare la propria presunta verità femminile. Verremo poi a sapere verso la fine del romanzo, quando per caso si compirà l'incontro di Evelyn/Eve con Tristessa, che la sua femminilità così perfetta e magica, così vera, nascondeva il fatto (o forse dipendeva proprio dal fatto) che Tristessa era in realtà un uomo e come tale aveva potuto incarnare perfettamente il fantasma del desiderio maschile che nessuna donna reale sarebbe mai stata in grado di impersonare.¹⁴

Già nella pellicola consunta e nel sonoro gracchiante del film di Tristessa a cui assiste, Evelyn rintraccia il presagio dell'ingannevole eternità della bellezza dell'attrice affidata ad una sottile lamina di celluloido: il suo trionfo sulla temporalità non può che essere provvisorio in quando tale bellezza viene affidata a delle pure superfici che sono anch'esse erose dal tempo. In questa aporia si cela tutta la magia ambigua del mondo del cinema e dei nostri sogni e la relazione della temporalità storica con l'eternità mitica è uno degli altri temi su cui il testo è incentrato.

Evelyn/Eve si lascia quindi andare ad una riflessione speculativa sulla natura dei simboli, di cui Tristessa è un esempio, che riconduce alla materialità delle vite che li producono. Non è vero, la voce narrante sostiene, che i simboli, come il poeta Rilke lamentava, siano inadeguati ad esprimere la complessità della nostra vita. Al contrario essi esistono in un legame indissolubile con le vite che li hanno generati:

A critique of these symbols is a critique of our lives.
Tristessa. Enigma. Illusion. Woman? Ah!

¹⁴ Dice Angela Carter in un'intervista a proposito di questo romanzo: «In *The Passion of New Eve*, the central character is a transvestite movie star, and I created this person in order to say some quite specific things about the cultural production of femininity. The promotion slogan for the film *Gilda*, starring Rita Hayworth, was "There was never a woman like Gilda", and that may have been one of the reasons why I made my Hollywood star a transvestite, a man, because only a man could think of femininity in terms of that slogan». (J. HAFFENDEN, *op. cit.*, pp. 85-86) [138].

And all you signified was false! Your existence was only notional; you were a piece of pure mystification, Tristessa. Nevertheless, as beautiful as only things that don't exist can be, most haunting of paradoxes, that recipe for perennial dissatisfaction. (p.6) [139]

Il luogo da cui la narrazione prende l'avvio (il cinema, che in qualche modo ci avverte della dimensione illusionistica di tutto il romanzo stesso) diviene dunque pretesto per una serie di riflessioni sulla natura illusionistica della rappresentazione e della sua stretta connessione con l'esperire le forme stesse della vita. E' proprio la falsità dell'esistere della diva a dar vita al paradosso del desiderio che non può che inseguire all'infinito ciò che gli si sottrae; è proprio la sua realtà di mistificazione a renderla ossessione dell'immaginario. In Tristessa, donna per antonomasia, si cela l'enigma della femminilità, enigma che in qualche modo Evelyn cercherà di sciogliere nel corso delle sue peripezie: il prezzo che dovrà pagare in cambio della conoscenza sarà non la cecità di Edipo, bensì la trasmutazione sessuale di Tiresia.

La voce narrante, sempre in queste primissime pagine, rompe di colpo la cronologia del racconto ed oscilla tra anticipazioni di eventi che solo nel successivo dipanarsi acquisteranno senso e spostamenti all'indietro, sollecitati dall'intrecciarsi dei ricordi secondo connessioni metonimiche. Vi è sovrapposizione di immagini: Tristessa viene ricordata mentre recita nel film *Cime tempestose* insieme a Tyrone Power, o mentre indossa i panni di Madeleine Usher, avvolta in un sudario ed incantevolmente eterea; eppure, veniamo sempre a sapere dalla voce narrante, quando la smania di romanticismo degli anni Quaranta aveva ceduto il posto ad una rappresentazione femminile più prorompente, caratterizzata dall'esuberanza fisica, che ben si univa alla salute ed all'efficienza, la stella di Tristessa aveva cominciato a declinare. Non esisteva possibilità di immaginarla come la ragazza della porta accanto che mimava i gesti di una vita "reale", lei che era l'incarnazione della necrofilia e della dissoluzione romantica:

Nobody had ever loved her for anything as commonplace as humanity; her allure had lain in the tragic and absurd heroism with which she had denied real life.(7) [140]

E' evidente che i riferimenti alla cinematografia hollywoodiana, compresa l'esattezza delle notazioni sociologiche, sono tutt'altro che immaginari, anche se l'autrice si diverte a mescolare le carte: il referente culturale di Tristessa è stato identificato da Suileman in Greta Garbo, per quel suo nascondersi agli occhi del mondo quando il suo mito passa di moda,¹⁵ ma seppure Carter offre a volte indizi per una possibile identificazione dell'attrice poi però confonde titoli di film ed attori, credo uno scarto ironico rispetto alla competenza enciclopedica del lettore. I personaggi cinematografici e gli attori che hanno dato loro volto vengono mescolati volutamente nel romanzo, a causa della fondamentale interscambiabilità dei loro ruoli. E' importante infatti non cercare di identificare Tristessa con qualche attrice realmente esistita, la sua realtà è puramente mitica: lei è *tutte* le star di un certo tipo che il cinema che Hollywood ha creato, in quanto epitome della sofferenza femminile romantica:¹⁶

Tristessa specialty had been suffering. Suffering was her vocation. She suffered exquisitly until suffering became demoded; then she retired to, I read somewhere, a hermit-like seclusion in Southern California, she put herself away tidily in a store-house for worn-out dreams.(p.8) [141]

Come tutti i sogni (e le merci) soggetti all'usura, anche Tristessa è presto passata di moda, il mito che lei incarnava è stato sostituito da un altro più vendibile e più adeguato all'evoluzione

¹⁵ Cfr. S. RUBIN SUILEMAN, «(Re)Writing the Body: The Poetics and Politics of Female Eroticism», in AAVV, *The Female Body in Western Culture*, a cura di S. Rubin Suileman, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985, p. 25.

¹⁶ Cfr. PAULINA PALMER, *Contemporary Women's Fiction.*, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1989, p. 18.

dei tempi e per questo definire la sua effettiva identità è superfluo: differenti sono le donne offerte come oggetti del desiderio, identico il meccanismo tramite cui vengono sapientemente costruite nella fabbrica di sogni hollywoodiana.

II.4.3. *La città*

Nel secondo capitolo la scena si sposta a New York, dove il protagonista si è recato per cercarvi la realtà di quei sogni che le pellicole hollywoodiane gli avevano costruito. Naturalmente la disillusione è totale: non vi è nulla del mondo fatato, ordinato e luminoso che il cinema disegna nella grande città in sfacelo che gli si offre allo sguardo. Pensava di potersi liberare dei fantasmi che ossessionano la vecchia Europa ed invece si ritrova catapultato in un orrendo incubo: la città è un enorme corpo in decomposizione nella calura di luglio, una città "sifilitica",¹⁷ immersa in un'oscurità gotica che si trasforma immediatamente nel mondo stesso di Evelyn. Le immagini gigantesche di oggetti commestibili lo salutano («Welcome to the country where Mouth is King, the land of comestibles!»(p.10) [142]) insieme agli enormi ratti neri che si nutrono rovistando tra i mucchi di immondizie. Questo è dunque il miracolo dell'America, la terra del progresso e dei sogni. Le immagini raccapriccianti si sovrappongono, suggerendo con i loro eccessi linguistici il senso di catastrofe imminente che sembra aleggiare. Persino l'albergo in cui alloggia Evelyn prende fuoco:

¹⁷ E' questa la definizione che dà Carter stessa della New York rappresentata nel suo romanzo, nel corso di un'intervista, aggiungendo che la sua specializzazione in letteratura medievale l'ha resa particolarmente sensibile alla metafora della città, che per l'appunto costituisce un *topos* importante della poetica medievale. (KERRY GOLDSWORTHY, «Angela Carter», *Meanjin*, vol.44, n.1, March 1985, p. 12).

And yet it seemed that nobody knew how to express panic, in spite of an overwhelming sense of catastrophe; the victims seemed estranged even from their own fear. There was a general incuriosity, almost a dazed acquiescence in disaster. (p.11) [143]

La città ospita soltanto i fantasmi di un'umanità persino incapace di avere paura, preda di un'indifferenza che si fa complice del disastro, mentre circolano indolenti le ipotesi che cercano di attribuire a qualcuno la responsabilità dell'accaduto: sono stati i neri o le Donne?:

The Women? What did they mean? Seeing my stranger's bewilderment, a cop pointed out to me, inscribed on a wall, the female circle - thus: O with, inside, a set of bared teeth. Women are angry. Beware women! Goodness me! (*ibidem*) [144]

Ecco dunque la materializzazione delle paure della città, quei gruppi di soggetti marginali (i neri e le donne, appunto) che minacciano con la propria rabbia l'ordine e la sicurezza. L'ironia è qui naturalmente più che ovvia: alla fine degli anni '70, quando cioè il romanzo è stato scritto, la presa di coscienza politica delle donne e dei neri provocava effettivamente il panico nei benpensanti, poiché rischiava di destabilizzare l'equilibrio sociale, mettendone in dubbio i presupposti più radicati. New York rappresenta quindi, nel romanzo, uno spazio reale e storico, ma nel contempo è la materializzazione delle paure più recondite di Evelyn, che è bianco, maschio, rampollo di una famiglia agiata ed è giunto in America per insegnare all'università, il che implica faccia parte dei detentori del sapere-potere. Inoltre Evelyn, che è il punto di vista tramite cui la narrazione in linea di massima si articola, descrive lo sfacelo e l'abiezione della città in maniera cinica e distante, al massimo è solo il fremito di una superficiale paura erotizzata che può catture la sua sostanziale indifferenza.

Eppure New York, con la sua dissoluzione, non offre rifugio e non gli permetterà di mantenere la sua falsa innocenza: il lavoro gli

viene negato perché l'università è occupata da militanti neri ed armati ed Evelyn si ritroverà a percorrere le strade malsane e fetide della città, assorbito ormai dalla sua entropia.

Un alchimista cecoslovacco è una delle prime figure che egli incontra e benché la sua presenza occupi uno spazio limitato all'interno della narrazione, la metafora alchemica sarà determinante all'interno dell'economia del romanzo. Tale personaggio ha, in apparenza, solo la funzione di regalare ad Evelyn un pezzo d'oro prodotto con i suoi alambicchi e di avvertirlo, nel suo delirio profetico, che l'età della ragione è finita e che il mondo è ormai posseduto dal caos, dalla *negritudo*, cioè dallo stadio dell'oscurità in cui ogni contrasto svanisce e gli opposti si congiungono in una dissoluzione indifferenziata (cfr. p.14). Evelyn non fugge da tutto questo, assorbito com'è dal fascino mortale che emana dalla città:

It was my first encounter with pure terror and, just as the old alchemist assured me from the depths of his experience, terror is the most seductive of all drugs. Pervasive unease; constant fear; the shadows that pursued me through the city. [...] That the city had become nothing but a gigantic metaphor for death kept me, in my innocence, all agog in my ring-side seat. The move ran towards its last reel. What excitement! (p.15) [145]

L'attrazione per il caos e la violenza appartiene alla stessa logica irrealista che fa scorrere la vita lungo una pellicola cinematografica, è la stessa eccitazione che cattura chi assiste ad un incontro di pugilato («all agog in my ring-side seat») e si inebria in maniera catartica per l'aggressività che viene messa in scena davanti ad i suoi occhi. Ma la fascinazione più grande che emana dalla città è data dal fatto che nella sua planimetria così razionale, con le sue geometrie astratte ed ordinate, con le sue strade prive di nomi ed individuate tramite dei numeri progressivi, l'oscurità è riuscita ugualmente ad insinuarsi: non ci si può difendere dall'orrore che si nasconde dietro gli inganni della razionalità.

Poi poco alla volta la situazione nella città precipita: la rete fognaria si guasta rendendo inservibili i servizi igienici, i neri cominciano a costruire un muro intorno ad Harlem,¹⁸ le Donne si fanno più aggressive nelle loro razzie predatorie e si dice che finanche le prostitute diffondono la sifilide tra i loro clienti per dedizione alla causa. E' proprio in questo marasma che avviene l'incontro tra Evelyn e Leilah, definita «the profane essence of the death of cities, the beautiful garbage eater»(p.18) [147].

Leilah è l'oggetto del desiderio maschile per antonomasia, la prostituta nera e seduttiva che trascina nel vortice della propria perdizione chi si abbandona al suo incantesimo sensuale. Tutte le descrizioni che vengono fatte di lei sono una sintesi delle immagini della donna insaziabile, animale ed imprendibile che ossessiona l'immaginario maschile occidentale:

Her sex palpitated under my fingers like a wet, terrified cat yet she was voracious, insatiable.[...] She was black as the source of shadow.[...] As soon as I saw her legs, I imagined them coiled or clasped around my neck.[...] As soon as I saw her, I was determined to have her. She must have known I was staring at her, a woman always knows.[...] She swayed on shoes so high they took her a little way out of the world; they transformed her into a strange bird-like creature, plumed with furs, not a flying thing, nor a running thing, not flesh nor fowl, some in-between thing. [...]She seemed to manufacture about herself an inviolable space [...] this blythe, callous, ghetto nymph.[...] She was like a mermaid, an isolated creature that lives in fulfilment of its own senses. (pp. 18-22) [148]

¹⁸ In una intervista fatta ad Angela Carter e comparsa su *Spare Rib*, ella afferma che la parte del suo libro ambientata a New York e che sembra un pezzo di pura fantascienza fa in realtà riferimento a degli eventi realmente accaduti a Manhattan nel 1969: «The part set in New York was based on real events - three days in Manhattan in 1969, when the feeling was that the city was about to be split wide open and Harlem was about to declare itself a small independent republic. The feeling of doom was very, very strong - and yet it didn't happen.» (*Spare Rib*, n.160, Nov.1985, p.37) [146].

Le similitudini e le metafore utilizzate per descrivere Leilah si moltiplicano all'infinito, in una sorta di amalgama di tutti gli stereotipi del femminile di cui la letteratura "erotica" trabocca, che tendono a situare l'oggetto del desiderio o dalla parte dell'animalità (gatto, uccello, ecc.) o della figura mitica ed irrealista (ninfa, sirena, ecc.). L'incontro avviene inoltre in un *drugstore* a mezzanotte; la ragazza è truccatissima, ricoperta da un mantello di volpe rossa, malgrado sia estate piena, ed indossa calze a rete e scarpe di vernice nera dal tacco vertiginoso. Tutta la descrizione dell'inseguimento di lei è caratterizzata dal suo continuo svanire per poi ricomparire alla vista. Ninfa, sirena, essere ambiguo dalla voce oltreumana, Leilah sembra appartenere a quell'area della seduzione di cui ci parla Baudrillard, che delinea lo spazio di una possibile sovranità femminile in grado di sconfiggere le pretese di possesso del soggetto maschile, giocando con la propria stessa mancanza di verità e con gli inganni della mascherata.

Per Baudrillard «il femminile seduce perché non è mai là dove pensa di essere»¹⁹ ed egli attribuisce al femminile l'enorme privilegio «di non aver mai avuto accesso alla verità e al senso, e di essere rimasto padrone assoluto del regno delle apparenze».²⁰ Questo è ciò che gli concede di porsi come parodia del sesso, come superamento ironico delle opposizioni di genere, come area di reversibilità che vince sulla forma produttrice e si fa beffe delle funzioni falliche.²¹

Come non essere sedotti dall'immagine della seduttrice, incantevole nel vuoto del suo artificio, richiamo che ha l'odore della morte? In qualche modo la descrizione di Leilah ha il fascino di un femminile finalmente sovrano, che riesce a far perdere, nel

¹⁹ JEAN BAUDRILLARD, *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980, p.15.

²⁰ Ivi, p.18.

²¹ Cfr. ivi, p.37.

proprio vuoto, qualsiasi padronanza all'altro, che può condurre in quel luogo dove regna non il possesso, ma la sfida ed il segreto, che non produce nessuna distinzione fissa di ruoli tra soggetto e oggetto, poiché si gioca sull'effetto illusionistico del doppio²²: «I dropped down upon her like, I suppose, a bird of prey, although my prey, throughout the pursuit, had played the hunter»(p.25) [149].

Seguendo Leilah nel suo mondo narcisistico, Evelyn prova l'irresistibile attrazione della vertigine, che non è altro che l'effetto di specchio che lei gli offre con la sua seduzione, in quanto abisso superficiale delle apparenze:²³

I felt all the ghastly attraction of the fall. Like a man upon a precipice, irresistibly lured by gravity, I succumbed at once. I took the quickest way down, I plunged. I could not resist the impulsion of vertigo.»(*ibidem*) [150]

Il fascino maggiore di Leilah è il suo artificio, la sua doppiezza: «She was unnatural, she was irresponsible. Duplicity gleamed in her eyes»(p.27) [151].

Tuttavia Evelyn non può accettare di essere succube della potenza sessuale della donna, delle sue vertiginose strategie seduttive; ha paura di essersi perso nell'incanto demoniaco del suo sesso e della sua razza e per questo sente di doverla punire: «To punish her for scaring me so, I would tie her to the iron bed with my belt. [...] Then I would go and leave her to her punishment»(p.27) [152]. Evelyn dunque non può accettare il gioco di seduzione su un piano di reciprocità, deve ridurre in suo potere la ragazza, ristabilire le gerarchie. Da gioco prismatico di seduzione, il loro rapporto si tramuta in una *escalation* di violenze reciproche, una sfida cioè ben diversa da quella ingenuamente ipotizzata da Baudrillard.

²² Cfr. *ivi*, p.112.

²³ Cfr. *ivi*, p.96.

In un mondo di soprusi ed aggressioni, di disparità economiche e sociali, è pura illusione pensare di poter costruire uno spazio del rapporto tra i sessi che possa essere immune dalla logica del possesso. Lo spazio magico del segreto e della seduzione, che Baudrillard attribuisce alle donne, non può mantenersi puro ed incontaminato rispetto alla realtà dei rapporti sociali di produzione!

La realtà della seduttrice si rivela per quello che è, il suo potere è una pura illusione che lo sguardo maschile le concede per l'attimo necessario a farne l'oscuro oggetto del suo desiderio e che egli poi riprende saldamente nelle sue mani:

She seemed to me a born victim and, if she submitted to the beatings and the degradations with a curious, ironic laugh that no longer tinkled - for I'd beaten the wind-bells out of her, I'd done *that* much - then isn't irony the victim's only weapon? (p.28) [153]

Solo lo specchio riesce a restituire alla donna la sua dignità nel momento in cui, coscientemente, costruisce la sua bellezza con i cosmetici e gli abiti, nel momento in cui abbandona lo spazio di vittima percossa per diventare regina dell'illusione:

Her beauty was an accession. She arrived at it by a conscious effort. She became absorbed in the contemplation of the figure in the mirror but she didn't seem to me to apprehend the person in the mirror as, in any degree, herself.[...] Leilah invoked this formal other with a gravity and ritual that recalled witchcraft; she brought into being a Leilah who lived only in the not-world of the mirror and then became her own reflection.[...] The mirror bestowed a grace upon her, now she was her own mistress. (pp.28-29) [154]

Solo il mondo irreal dello specchio le conferisce la padronanza di sé, solo il suo riflesso disegna per lei uno spazio di vita che però la divide per sempre dalla quotidianità dei suoi denti cariati e della sua sporcizia, che inventa per lei la finzione del sogno erotico a cui Evelyn è stato condannato. Entrambi sono dunque

intrappolati nell'universo narcisistico e mortale disegnato dai riflessi del desiderio, riprodotto in uno specchio che, per di più, è rotto e rimanda un'immagine sdoppiata e spezzata di chi vi si rimira:

So, together, we entered the same reverie, the self-created, self-perpetuating, solipsistic world of the woman watching herself being watched in a mirror that seemed to have split apart under the strain of supporting her world. (p.30) [155]

Il luogo dello specchio è il luogo che inganna il soggetto facendogli intravedere il miraggio di una sua possibile unità:

Il soggetto non è nessuno. E' decomposto, frammentato. E si blocca, ed è aspirato dall'immagine, ingannatrice e realizzata a un tempo dell'altro, o anche della sua stessa immagine speculare. Qui egli trova la sua unità.»²⁴

Tuttavia in questa unità fallace perde il suo rapporto con l'altro, che è costretto a creare a sua immagine e somiglianza: «Per il fatto di avere questa relazione doppia con se stesso, è sempre intorno all'ombra errante del suo proprio io che si struttureranno tutti gli oggetti del suo mondo.»²⁵

Se lo specchio è, come sostiene ancora Baudrillard, «la potenza della donna seduttrice, che si lascia prendere dal proprio desiderio e si lascia incantare lei stessa dall'essere effetto illusionistico da cui gli altri si lasceranno adescare a loro volta»,²⁶ tale potenza è l'inganno massimo ed esiziale che lo specchio produce, nel vano tentativo di camuffare la solitudine straziante dell'umano con gli orpelli ortopedici del riflesso.

La Leilah della narrazione è descritta come l'incarnazione di un sogno di celluloidi («She walked in technicolor» p.29 [156]) e nel contempo come la carnalità più assoluta che, per farsi appetibile,

²⁴ J. LACAN, *Il seminario. LibroII*, cit., p.70.

²⁵ Ivi, p.213.

²⁶ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, cit., p. 98.

deve però tramutarsi in carne da macello, cioè in un corpo inerte su cui si possa esercitare un dominio sicuro ed assoluto («So aroused was I by her ritual incarnation, the way she systematically carnalized herself and became dressed meat, that I always managed to have her somehow» p.31 [157]). L'allusione al rituale cristiano della transustanziazione, con le sue sfumature cannibaliche, è evidente in quel riferimento alla incarnazione rituale, che ci ricorda l'ambivalenza dei rapporti della nostra civiltà con il sacro e lo statuto ambiguo che facciamo ricoprire alle vittime che sacralizziamo.

Dopo un po', quando la magia dell'eros si fa più quotidiana, quando smette i panni demoniaci dell'incontro mortale per farsi abitudine rassicurante, Evelyn ci confessa la sua noia:

But soon I grew bored with her. I had enough of her, then more than enough. She became only an irritation of the flesh, an itch that must be scratched; a response, not a pleasure. (*ibidem*) [158]

Il desiderio deve dunque nutrirsi dell'inusitato, della magia che l'immaginario riesce a costruire solo se cancella la materialità di chi decide di rendere oggetto della sua brama. Non a caso, quando Evelyn viene a sapere che Leilah è incinta, reagisce con la fuga, con la negazione: «How do I know it's my baby, Leilah? The oldest abuse, the most primitive evasion» (p.32) [159]. Nella citazione riportata convivono le due coscienze del narratore: l'io maschile che reagisce ventilando un comodo dubbio sulla propria responsabilità nell'accadimento e l'io dotato di uno sguardo più ampio che comprende come in quella frase spontanea si nasconda l'insulto più antico del mondo, il più comune.²⁷

²⁷ E' il caso di domandarsi «chi parla?» quando la voce narrante descrive gli incontri di Evelyn con Leilah o con le altre figure che popolano la città. La tensione dialettica irrisolvibile è data dal fatto che chi descrive è l'Evelyn già trasformato in Eve, che cioè ha attraversato le esperienze di assunzione sulla propria persona delle marche della femminilità e che ha quindi una specie di visione più ampia e critica degli eventi che ha esperito come uomo. Però nel

Alla notizia che il corpo magico di Leilah si è tramutato in un corpo reale, con le nausee ed il vomito che lo scuotono, con un embrione che comincia a crescere nel suo ventre quel ventre che non potrà più offrirsi come liscia superficie da incidere con gli arabeschi del desiderio, Evelyn comprende che ogni incanto è spezzato per sempre, che deve allontanarsi da quell'imbarazzo ormai insostenibile facendola abortire per riprendere il proprio viaggio di conoscenza negli Stati Uniti:

As soon as I knew she was carrying my child, any remaining desire for her vanished. She became only an embarrassment to me. She became a shocking inconvenience to me. (*ibidem*)
[160]

Il corpo femminile che si raddoppia nella gravidanza, che ricorda con le sue metamorfosi che la vita non è dominabile, che allude alla mortalità e dipendenza dell'essere umano, è un'immagine insostenibile per Evelyn così come per molti uomini, forse anche per molte donne; ormai lo specchio non è più sufficiente a compiere il miracolo della creazione delle lucide figure del desiderio sul corpo femminile, perché una duplicazione più inquietante, in quanto

contempo chi racconta è in qualche modo anche Evelyn, che utilizza modalità stilistiche ed idiolettali di narrazione che possono solo appartenere ad una identità maschile che non ha ancora messo in crisi la sua percezione stereotipata del mondo e di sé. Potremmo dunque sostenere che vi è sempre nell'istanza narrativa una compresenza di due voci sessualmente marcate che provocano i propri effetti di senso nell'intrecciarsi conflittuale dei punti di vista, dando luogo sia a contaminazioni che a sovrapposizioni, in quanto il narratore ed il personaggio contemporaneamente sono e non sono la stessa persona. E' grazie a questa vera e propria polivalenza dell'io che si sviluppa la dimensione ironica della narrazione.

E' interessante sottolineare che lo studioso di letteratura David Punter, partendo dalla sua posizione di "lettore di sesso maschile", ha chiaramente ammesso il disagio che ha prodotto in lui la doppia identità sessuale del narratore/della narratrice, in quanto, a suo dire, si è ritrovato spiazzato dagli illusionistici giochi di specchi prodotti dall'oscillante punto di vista della narrazione (Cfr. DAVID PUNTER, «Angela Carter: Supersessions of the Masculine», *Critique.*, vol. XXV, n.4, Summer 1984, p. 218).

incontrollabile, ha distrutto l'inganno. Il tempo fa sentire prepotente la sua presenza trasformatrice e rompe l'illusione di quell'eternità narcisistica che solo l'io ideale prodotto dall'immagine speculare sembra garantire. «In luogo del doppio luminoso che è l'immagine speculare s'installa l'ombra»²⁸ mentre lo specchio si appanna, si fa plumbeo.

Il non-detto pesa anzitutto certamente sul corpo materno. Non vi è alcun significante che possa elevarlo senza residui, poiché il significante è sempre senso, comunicazione o struttura, mentre una donna-madre sarebbe piuttosto una strana piega che trasforma la cultura in natura, il parlante in biologia. [...] Queste particolarità del corpo materno fanno di una donna un essere di pieghe, una catastrofe dell'essere.²⁹

Evelyn impone a Leilah insieme all'aborto, la cancellazione della verità sgradevole del loro rapporto, ed in qualche modo anche la sterilità alla donna che contrae un'infezione in seguito all'operazione. Eppure la sterilità appartiene all'universo dell'uomo, poiché Leilah non è altro che il suo doppio, che gli rimanda sempre e soltanto la sua stessa verità:

She was a perfect woman; like the moon she only gave reflected light. She had mimicked me, she had become the thing I wanted of her, so that she could make me love her and yet she had mimicked me so well she had also mimicked the fatal lack in me.(p.34) [161]

Evelyn, benché in preda a sentimenti contraddittori, decide di lasciare la città grazie anche a del denaro ricevuto dalla famiglia in Inghilterra e dopo aver comprato un mazzo di banali rose rosse da dare a Leilah, per tacitare almeno in parte i suoi sensi di colpa, è pronto ad affrontare le sue avventure seguendo il copione del viaggio

²⁸ Cfr. E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 53.

²⁹ J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, Roma, Editori Riuniti, p. 270

avventuroso *on the road*: «Down the freeways in fine style, like a true American hero, my money stored between my legs» (p.37) [162].

Benché l'uomo pensi di potersi lasciare dietro la malattia che infetta la città non fa altro che portarla dietro con sé, perché la confusione e l'oscurità appartengono alla sua civiltà, alla sua razza, al suo sesso, e non è possibile cercare di liberarsene attribuendoli all'altro, all'altra: «I wanted to blame my disease upon somebody and so I chose Leilah, for she was the nearest thing to myself I had ever met» (*ibidem*) [163].

La degradazione di Leilah, che è la degradazione attribuita dall'uomo al sesso e alla razza di lei, da cui egli sente di essere stato corrotto, non appartiene ad altri che al suo stesso sguardo, è la malattia mortale che sparge ovunque. Per sfuggirvi egli decide di spostarsi verso il deserto, nella speranza che la sua luce primordiale sia in grado di purificarlo, nella speranza di trovare la più elusiva di tutte le chimere e cioè se stesso (cfr. p.38).

II.4.4. *Il deserto e i suoi miraggi*

Il viaggio di Evelyn nel deserto è naturalmente un viaggio simbolico nei labirinti più profondi della sua stessa identità e dell'identità della cultura a cui appartiene. Al clamore caotico ed eccitante della città si sostituisce il silenzio popolato da eco infinite del vuoto, il mare secco della sterilità che riflette il paesaggio interiore di Evelyn, mentre quest'ultimo si ritrova perduto, senza mappe o bussole a guidarlo, nell'infinita distesa di sabbia.

I differenti paesaggi che fanno da sfondo alle trasformazioni dell'identità di Evelyn si riferiscono in qualche modo alle tre fasi di manipolazione della Materia Prima che l'alchimia si proponeva di operare in modo da ottenere la Pietra Filosofale capace di trasformare i vili metalli in oro. La città caotica e marcescente

rappresenta lo stadio di decomposizione della materia, cioè l'Opera al Nero, a cui segue l'Opera al Bianco, cioè un processo di sublimazione e distillazione simboleggiato dalla vasta distesa del deserto che, come appunto nell'alchimia, darà luogo alla nascita di un Fanciullo androgino. L'Opera al Rosso costituirà la fase finale della trasformazione, il momento dell'illuminazione.

Il riferimento al discorso alchemico è leggibile in differenti maniere. In primo luogo come lacerazione della temporalità progressiva, in quanto immette un gioco dei simboli tipico di un pensiero precedente al XVII secolo, cioè basato sulla somiglianza e l'analogia, in un contesto di pensiero come il nostro, che invece è organizzato sulle identità e le differenze, secondo quella partizione rigorosamente binaria, che diviene garanzia di ordine.³⁰ Inoltre poiché i meccanismi semiosici del discorso alchimistico sono caratterizzati dalla totale polisemia, dal momento che tutti i termini sono fondamentalmente sinonimi e quindi mettono in scena l'infinita traducibilità di ogni termine nel suo opposto,³¹ il riferimento del romanzo alla simbologia alchemica, che ha appunto la caratteristica di essere volutamente vaga, lasciano trasparire quell'eteroclitico che può incrinare i nostri schemi classificatori.

In qualche modo il testo si offre come atanor, cioè come quel forno ermetico che è strumento fondamentale della manipolazione alchemica, in cui tutti i materiali mitologici della nostra cultura, sia i più antichi che i più recenti, vengono gettati alla rinfusa e trasformati a causa della loro stessa imprevista vicinanza, producendo un effetto destrutturante sui nostri usuali codici ordinatori.

Ad esempio, ciò che ad Evelyn appare come prima cosa nel deserto è l'Uccello di Hermes, l'uccello ferito dell'iconografia alchemica,

³⁰ Su questa frattura tra il pensiero dell'"età classica" e quello precedente al XVII secolo si veda M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978.

³¹ Cfr. U. ECO, «Il discorso alchemico e il segreto differito», in *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 71-85.

le cui ali enormi vengono paragonate a quelle di Icaro. Tale animale viene identificato nell'albatro, l'uccello magico che condusse alla rovina il Vecchio Marinaio che lo aveva ucciso, come narrato nella famosa ballata di Coleridge. Dice infatti Evelyn: «Perhaps it was an albatross - bane of the Ancient Mariner; ah, I knew my poetry, though. An albatross, numinous, ominous»(p.44, sott. nostra) [164].

L'uccello è stato colpito da una pallottola ed ora giace a terra con le ali spezzate, massacrato dalle formiche rosse. A questa descrizione segue un ulteriore riferimento colto da parte di Evelyn; questa volta la fonte è Baudelaire, che nell'albatro identifica il Poeta:³²

How ugly and pathetic the bird is, now it has been forced to come to terms with the gravity that this glider, this high diver, this acrobat upon the unstable trapeze of the heavens had spent its life defying. (*ibidem*) [166]

E' impossibile districarsi in questo tessuto così fitto di riferimenti cercando un'interpretazione risolutiva di questo simbolo; al contrario l'effetto di l'entropia semantica è determinante proprio per produrre un effetto di straniamento anche ironico (si noti appunto l'inciso, da noi sottolineato, in cui Evelyn fa riferimento alla propria competenza letteraria) rispetto ai segni della memoria culturale e letteraria che accompagna e determina la costituzione delle nostre identità. Poiché ciò che Evelyn riconosce come un albatro è semplicemente un simbolo letterario carico di significati ominosi, la cui dimensione referenziale è ormai del tutto persa - visto che tra l'altro si tratta di un uccello marino, che non potrebbe mai e poi mai trovarsi nel deserto - tutto il brano si riduce in ultima analisi ad un'esemplificazione parodica del fatto che noi viviamo veramente in una foresta di simboli e che sono loro

³² «Le Poëte est semblable au prince des nuées/Qui hante la tempête et se rit de l'archer;/Exilé sul le sol au milieu des huées,/ses ailes de géant l'empêche de marcher.»(CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1983, p.14) [165].

che ci offrono la materia prima per la costruzione dei nostri mondi.³³

Malgrado le sue speranze, il deserto si rivela però per il povero Evelyn, che sperava di potervi trovare la pace e la trasparenza del vuoto, un luogo più che mai abitato, infatti è popolato da differenti "comunità" che, nella pretesa di un'autosufficienza solipsistica, cercano di opporre la propria temporalità rituale ed ossessiva al divenire della storia che la città, con la sua entropia e le sue contraddizioni, rappresenta.³⁴ Sono comunità molto diverse l'una dall'altra, che però, ciascuna a suo modo, organizzano degli universi totalitari e soffocanti intorno ad un miraggio di onnipotenza.

II.4.5. *L'onnipotenza matriarcale*

Evelyn viene catturato da una figura armata di un fucile mitragliatore, che dopo averlo percosso e legato, lo trascina con sé in un luogo sotterraneo chiamato Beulah. Chi lo ha fatto prigioniero è un'esponente di un gruppo di guerrigliere femministe capeggiate dalla figura di Mother, ritratto parodico di una sorta di spaventosa e nel contempo esilarante divinità matriarcale. Questo gruppo di Amazzoni cerca di ricreare i simboli matriarcali all'interno di un

³³ «La memoria assume [...] la forma dell'immagine e dell'immaginario sociale[...] e le "visioni oniriche" di un'intera epoca sono l'epoca stessa (P. CALEFATO, «Il corpo e la moda nell'immaginario sociale», in *Moda e mondanità*, Bari, Palomar, 1992, p. 13).

³⁴ Il tentativo di annullare il tempo, che è caratteristico sia della temporalità mitica e dei suoi rituali che di quella del cerimoniale della nevrosi ossessiva, ha proprio una funzione difensiva nei confronti del caos e dell'imprevisto del cambiamento. Fachinelli aggiunge che anche il fascismo ha delle modalità di sacralizzazione della propria storia legate a questa stessa concezione del tempo. (Cfr. E. FACHINELLI, *La freccia ferma*, Milano, Adelphi, 1992)

mondo caratterizzato da una sofisticata tecnologia e la stessa struttura architettonica della loro città è modellata sull'immagine dell'utero. Inoltre il simbolo che rappresenta la loro comunità è un fallo spezzato, emblema della lotta che stanno conducendo contro il patriarcato.

Anche qui i riferimenti letterari e mitologici sono innumerevoli, infatti Beulah è il nome ebraico, il cui significato è "maritata", attribuito alla terra di Israele nel libro d'Isaia 62:4 della *Bibbia*, ; poi nel *Pilgrim's Progress* di Bunyan appare come la terra della pace che giace ai confini della Città Celeste; ed anche in Blake si fa riferimento a questo luogo come luogo dell'unione ideale tra l'uomo e la donna. A sua volta, nel testo di Carter, Beuhla viene definita dalla voce narrante «the place where contraries exist together»(p.48) [167].

Naturalmente la scelta del nome della città delle Amazzoni ha nuovamente un significato parodico, poiché è qui che Evelyn verrà trasformato in donna secondo il volere di Mother, la Grande Parricida che si gloria del titolo di Grande Castratrice e che è inoltre una ragguardevole scienziata. Anche lei si è sottoposta ad una dolorosa metamorfosi che l'ha tramutata in pura astrazione e il luogo che governa con le sue abitanti e le sue geometrie risulta essere uno strano ibrido dove la magia e la tecnologia più avanzata convivono:

Beulah, since its blueprint is a state of mind, has an impeachable quality of realism. But it is a triumph of science and hardly anything about it is natural, as if magic, there, masquerades as surgery in order to gain credence in a secular age.(p.49) [168]

Ma poi il narratore/narratrice mette in qualche modo in dubbio lo statuto di verità del luogo, già peraltro definito «a state of mind» nella citazione precedente. Usa infatti le forme della modalizzazione che esprimono la sua stessa incertezza sulla verità degli eventi che seguirà a narrare, lasciando che la terra di Beulah e le sue figure inquietanti ed eccessive si localizzino in

quello stadio intermedio, di passaggio, tra la realtà e l'immaginario che sono i miti ed i fantasmi che, ossessionando le nostre vite, danno loro forma:

Yet now, when I think of Beulah, I am not sure I do not exaggerate its technological marvels, either make too much of them - or else my fallible and shellshocked memory has invented most of them, in order to soften the mythic vengeance on me there. (pp.49-50) [169]

La metamorfosi che Evelyn subirà sarà dunque una sorta di vedetta mitica (come quella a cui dovette sottostare Tiresia), che però avrà l'effetto di offrire ad Evelyn, trasformato in Eve, una visione del mondo e della natura della carne un po' più articolata e complessa di quella a cui era avvezzo:

If I have suffered since then a clarification of the world, if now I comprehend even a little the nature of the flesh, I owe this knowledge to the illumination afforded me by the sullen flash of Holy Mother's obsidian scalpel - Evelyn, the first victim of her wild justice, trimmed with that knife to Eve, first child of her manufactory. (p.50) [170]

Il paradosso a cui si accenna qui è che, in qualche modo, per avere accesso alla conoscenza del corpo e del suo rapporto con il mondo bisogna farsi innaturali («For I am not natural, you know - even though, if you cut me, I will bleed» (p.50) [171]), abbandonare cioè i luoghi comuni che ci legano ad una presunta naturalità del nostro corpo e del suo esperire il mondo per riconoscerlo come prodotto culturale, alienato e mercificato anche nel proliferare delle sue immagini sociali;³⁵ partendo da questa consapevolezza, che

³⁵ «L'alienazione segnica riguarda [...] sia l'universo della produzione di merci in senso stretto, sia, e ciò ha oggi una rilevanza essenziale, l'universo più generale della riproduzione sociale, in cui un posto determinante è occupato dalla riproduzione delle immagini e dell'immaginario.[...] Il lavoro alienato, compreso il lavoro *segnico* alienato, toglie all'uomo la natura e il genere. La natura stessa si estranea, il corpo è espropriato e reso involucro, parure, supporto inorganico.» (P. CALEFATO, *op. cit.*, p. 18).

non può più sperare di restituire una verginità al sentire che sia anteriore all'iscrizione nelle forme della cultura, bisogna allora forzarne l'innaturalità, la dimensione di artefatto, per provare a comporre differenti paesaggi della sessualità e dell'identità di genere.

Evelyn è ormai prigioniero di un mondo caldo e rosso che riproduce un vero e proprio utero e che risuona dei suoni ritmati di voci cullanti: qui egli si ritrova in preda ai terrori dell'infanzia, alla vergogna e all'umiliazione che solo i bambini provano nella loro impotenza. Nelle viscere pulsanti della terra la tecnologia ha riprodotto un simulacro in grado di offrirgli una nuova nascita ed insieme ad essa una nuova identità. Tutto è stato progettato perché avvenga la sua trasformazione in donna, dall'operazione che trasformerà il suo aspetto al condizionamento psicologico e ideologico che dovrà mutare il suo sentire e percepire il mondo. Come un criminale dovrà essere punito e reinserito nella società, ma questa volta vi è un progetto ben più ambizioso che si potrà realizzare tramite lui: il sogno dell'autofecondazione, di una generazione tutta al femminile. Infatti il progetto di Mother è far sì che Eve possa essere ingravidata del seme di Evelyn, cioè del se stesso che prima era.

La comunità di Beulah appare come un luogo spaventoso in cui il femminile ha fatto sue le insegne falliche che vuole distruggere, creando una propria mitologia nel tentativo di dar vita ad un universo opposto e speculare a quello maschile di cui auspica la distruzione. Ma l'esercizio del potere è sempre uguale, ricorre alle stesse modalità repressive e totalitarie, a prescindere da chi ne è detentore.

Il sogno di un'onnipotenza relativa alla generazione, realizzata in questo caso tramite una sofisticata strumentazione tecnologica, non sembra essere solo una fantasia radicata nell'irrealtà più assoluta. E' quanto realmente la scienza oggi sta ottenendo con le sue ricerche ed i suoi risultati nell'ambito della "riproduzione

artificiale" e delle manipolazioni biologiche (che potranno in un futuro essere anche genetiche). In questa luce, l'universo totalitario e folle che il romanzo di Carter descrive, pur nei suoi eccessi parodici, ci sembra molto più concreto di quanto a prima vista possa sembrare. Il sogno di partenogenesi, di totale autosufficienza, l'eliminazione di qualsiasi alterità in sé e nel mondo, è quello a cui mirano le fantasie narcisistiche e regressive della nostra civiltà, che sembra non riesca proprio ad ipotizzare uno spazio per contenere l'inquietudine ed il dolore delle differenze.

Che il labirinto in cui Evelyn si ritrova esiliato, ed al cui centro incontrerà quel Minotauro che Mother rappresenta, sia un prodotto del suo immaginario e dunque delle sue fantasie e proiezioni inconsce, è reso evidente da alcune sue stesse affermazioni: «In some way, I myself had made the maze I now threaded»(p.57) [172]; oppure, nel riferirsi alla terribile divinità che lo attende: «I did not know her awful patience, the patience of she who'd always been waiting for me, where I had exiled her, down in the lowest room at the root of my brain» (*ibidem*, sott. nostra). Mother è infatti «the fearful, archaic thing»(p.58) [174], cioè la Cosa,³⁶ la madre kleiniana onnipotente ed immensa, detentrica di ogni bene e di ogni dolcezza, ma anche fonte di angoscia persecutoria a causa del suo potere totalizzante, poiché dà e nega il suo seno, cioè il suo amore, a capriccio.³⁷

In *The Sadeian Woman*, Carter attribuisce una delle cause dell'ostilità maschile nei confronti della donna proprio al rapporto sacralizzato che intrattengono con la figura materna, il cui ventre viene considerato la matrice più potente di tutti i misteri, il luogo dei segreti e della rivelazione, simbolo dell'eternità e memoria nostalgica di felicità per sempre preclusa. L'utero diviene il luogo

³⁶ «Possiamo vedere nella Cosa [di cui parla Lacan nel seminario numero sette, *L'etica della psicoanalisi*] l'*ipostasi* del rapporto con la madre kleiniana. Una figura turbinosa, polimorfa, mare mosso e inquietante» (E. FACHINELLI, *La mente estatica*, cit., p. 192.

³⁷ Cfr. MELANIE KLEIN, *Invidia e gratitudine*, Firenze, Martinelli, 1985, p.22.

immaginario e mitico per eccellenza, affine alla tomba: «The womb is the earth and also the grave of being; it is the warm, moist, dark, inward secret, forbidden, fleshy core of the unknowable labyrinth of our experience»³⁸ [175]. Sacralizzare in questo modo la presunta potenza femminile non può che dar luogo ad un'ambivalenza tremenda, ad una lotta all'ultimo sangue nei confronti di chi possiede i segreti della vita e della morte; l'utero si fa luogo dell'universale, non carne e sangue, ma mito arcano ed arcaico.

Nell'immaginario di Evelyn la vera faccia di Leilah, cioè della donna oggetto del desiderio erotico, è Mother, effettiva meta del suo viaggio nel deserto di se stesso, la madre che somiglia alla terribile dea Kali e di fronte a cui ogni uomo si sente un bambino impotente ed angosciato. («Leilah had lured me here at last; Leilah had always intended to bring me here»(p.58) [176]). La vendetta di Evelyn (di ogni uomo), giocata sul corpo di Leilah (di ogni donna), è data proprio dall'invidia nei confronti di questa madre immaginaria a cui non si può più tornare, se non con la morte, che dà solo dolore e tiene per sé i frutti meravigliosi del suo seno. Carter ci avverte con chiarezza della pericolosità inerente alla finzione consolatoria che il mito della potenza materna rappresenta:

This theory of maternal superiority is one of the most damaging of all consolatory fictions and women themselves cannot leave it alone, although it springs from the timeless, placeless, fantasy land of archetypes where all the embodiments of biological supremacy live.³⁹ [177]

Le sue parole costituiscono un avvertimento attualissimo poiché, soprattutto in Italia, stiamo assistendo ad ambiguo recupero da parte di alcuni settori del pensiero delle donne del mito della potenza materna, al fine di dare una "matrice" autorevole alla presenza femminile nel sociale. Valga come esempio fra tutti la psicoanalista Silvia Vegetti Finzi che auspica una rivalutazione del desiderio

³⁸ A. CARTER, *The Sadeian Woman*, cit., p. 108.

³⁹ Ivi, p.106.

femminile (identificato con il desiderio di generare) e dell'immaginario materno che sia in grado di recuperare tutta la potenza da cui il maschile l'ha espropriato, sostenendo che

soltanto nei miti sulle origini del mondo si conserva memoria di un desiderio femminile di procreazione spontanea, subito normalizzato dal potere maschile che ha sequestrato per sé la capacità di dare e formare la vita, lasciando alla madre la mera funzione di inerte contenitore di altrui processi generativi.⁴⁰

Eppure, ci ricorda Lea Melandri, quando una capacità naturale come appunto la possibilità generativa si auspica possa trasformarsi in "potenza" o addirittura in "potere" all'interno delle relazioni sociali è pressoché inevitabile ritrovarvi nuovi principi di autorità o disuguaglianza, il che non farebbe che accentuare la virulenza del conflitto tra i sessi.⁴¹ Al contrario è solo continuando un'operazione di demistificazione della maternità che si può sperare di cancellare i fantasmi di un'onnipotenza materna mortifera che travagliano l'immaginario sia maschile che femminile.

L'idealizzazione di una differenza femminile incentrata sul paradigma etico materno, in quanto fonte mitica di ogni positività, non può che essere foriera di pulsioni aggressive, come tutte le idealizzazioni che, rimuovendo il lato oscuro di ogni realtà umana, aprono la strada alle proiezioni persecutorie.⁴² Invece restituire al materno la sua realtà semplicemente umana e contraddittoria, senza sopravvalutazioni di sorta, significherebbe depotenziare tutta la pericolosa retorica che da sempre lo ha accompagnato, per muoversi finalmente verso una "secolarizzazione" del femminile.

⁴⁰ S. VEGETTI FINZI, *Il bambino della notte*, Milano, Mondadori, 1990, p. 5.

⁴¹ L. MELANDRI, *op.cit.*, pp 9-10.

⁴² Il meccanismo dell'idealizzazione è basato su una scissione che rende insopportabile qualsiasi pecca nell'oggetto idealizzato, che per questo si tramuta facilmente in persecutore. (Cfr. M. KLEIN, *op. cit.*, pp.39-40).

A proposito dell'incontro di Evelyn con Mother, cerchiamo di vedere in che modo viene descritta nel romanzo questa fertilità femminile così inquietante e desiderabile che Mother appunto rappresenta:

One glance assured me she was sacred. She had been human once; and now she had made herself into this. This! Mother has made symbolism a concrete fact.⁴³ [...] She is the destination of all men, the inaccessible silence, the darkness that glides, at last moment, always out of reach; the door called orgasm slams in his face, closes fast on the Nirvana of non-being which is gone as soon as it is glimpsed. [...] The eternally elusive quietus who will free me from being, transform my I into the other and, in doing so, annihilate it. (pp.58-59) [178]

Il rapido passaggio dal tempo passato della narrazione al presente sta ad indicare come il personaggio sacro e mostruoso di Mother sia qualcosa di più del puro parto di una fantasia straripante e visionaria; Mother è il destino di ogni uomo, la desiderata pace del non-essere che viene inseguita in ogni rapporto d'amore, promessa di fusione e dolcissimo annichilimento.

She was a sacred monster. She was personified and self-fulfilling fertility. [...] Her skin [...] looked as rich as though it might contain within herself the source of a marvellous, dark, revivifying river, as she herself were

⁴³ Potrebbe essere interessante confrontare la posizione della filosofa Luisa Muraro, che sostiene la necessità di dar vita ad un "ordine simbolico della madre" basato sull'autorità materna da contrapporre a quella maschile, con alcune delle suggestioni che provengono dalle immagini di Mother. Ad esempio Muraro afferma che «la superiorità della madre e la necessità della sua traduzione in autorità simbolica vanno riconosciute per principio» oppure dice: «Nell'infanzia abbiamo adorato la madre [...] e l'abbiamo messa al centro di una mitologia grandiosa e realistica. Affido dunque alla bambina che sono stata, a quelle con cui sono cresciuta, alle bambine e ai bambini che vivono in mezzo a noi il compito di attestare la simbolicità non metaforica della madre.» (L. MURARO, *op. cit.*, p. 101 e 20).

Delle ambiguità che si celano nelle posizioni di Muraro abbiamo già parlato nel capitolo I.4.2.

the only oasis in this desert and her crack the source of all the life-giving water in the world.

Her statuesque and perfect immobility implied the willed repose of the greatest imaginable physical strength. The sweetness of her regard implied such wisdom that I knew at first sight, there was no way in which I could show her my virility that would astonish her. Before this overwhelming woman, the instrument that dangled from my belly was useless. [...] Although her arms were the paradigm of mothering, they offered me no refuge; that women are consolation is a man's dream.[...]

And in that belly, rich as a thousand harvests, there was no treacherous oblivion for me, for, at birth, I'd lost all right of re-entry into the womb. I was exiled from Nirvana forever. (pp.58-60) [179]

La Madre/Mother, come luogo mitico, ha dunque le caratteristiche del sacro e del mostruoso. Il sentimento d'inquietudine che si prova di fronte a lei è proprio ciò che la ricollega al sacro, poiché consiste in quella coesistenza di orrore e fascinazione che si prova davanti ad un'autorità maiestatica che minaccia, con la sua sola presenza, il nostro annullamento. A questo si ricollega anche quanto sosteneva Freud a proposito dell'*Unheimliche*, il perturbante, che è appunto l'inquietante estraneità che si prova davanti ad un luogo un tempo familiare, come appunto il corpo materno, divenuto in seguito fonte di turbamento.⁴⁴ Tale Madre, fonte di ogni bene, è preclusa per sempre all'uomo-bambino che desidera essere accolto tra le sue braccia possenti; la sua piccola virilità è sempre e comunque insufficiente per soddisfarne la fame di piacere e dunque per garantirsi il ritorno al luogo d'origine agognato, così fertile e ricco di promesse, l'Eden perduto per sempre. Nelle parole in precedenza citate ritroviamo dunque il paradigma di tutte le analisi freudiane, compresa la sensazione di piccolezza del bambino di fronte alla madre fallica che, nella sua autosufficienza, non ha bisogno di lui.

La descrizione di un essere sacro e meraviglioso, che ricalca le immagini usualmente associate alla femminilità materna, si scontra,

⁴⁴ Cfr. S. FREUD, «Il perturbante», *op. cit.*, p. 106.

producendo un effetto esilarante, con il resto della descrizione di Mother. Malgrado i suoi seni numerosi come quelli di una scrofa o la testa che viene paragonata a quella di Marx nel cimitero di Highgate e che per di più è delimitata da una barba falsa nera e ricciuta, Mother sembra proprio essere il magico oggetto del desiderio che ogni uomo insegue secondo l'interminabile catena metonica che rende ogni donna reale deludente ed insufficiente. Solo Mother potrebbe essere all'altezza di tale promessa di pace e felicità nirvanica, ma questa terra fertile ed accogliente che lei rappresenta è qui rappresentata in chiave così eccessiva e parodica da demistificare qualsiasi idealizzazione.

Finalmente ad Evelyn sembra essere concesso il ritorno all'Eden, la possibilità cioè di trasgredire il divieto edipico e di giacere con la Madre. Infatti, è stato deciso per lui che egli si riunisca a Mother, per riaccostarsi così al luogo dell'origine. Evelyn potrebbe dunque realizzare il sogno di ogni uomo, potrebbe realizzare il desiderio che lui stesso ha inseguito dal momento della sua espulsione nel mondo. Ed infatti l'accoppiamento avviene, ma nessun piacere o ebbrezza o estatica perdita dei confini del sé è ciò che il nostro eroe sperimenta. Al contrario gli dice: «I felt only engulfment»(p.65) [180].

L'umiliazione di questa esperienza, paragonabile ad uno stupro, lo mette in una posizione che lo porta ad identificarsi con quel femminile di cui egli stesso ha spesso fatto abuso. E' infatti quanto gli viene didatticamente ricordato da Mother: «"You've abused women, Evelyn, with this delicate instrument that should have been used for nothing but pleasure. You made a weapon of it!"»(p.66) [181].

Finalmente il delirante progetto totalitario di Mother diviene chiaro:

"Hail, Evelyn, most fortunate of men! You're going to bring forth the Messiah of the Antithesis![...] Woman has been the antithesis in the dialectic of creation quite long enough[...] I'm about to make a start on the feminisation of Father Time"(p.67) [182]

La vendetta delle donne di Beulah nei confronti dei secoli di soprusi e violenze inflitti dall'uomo è la creazione di un universo completamente femminilizzato, dove il maschile possa perdere qualsiasi funzione e significato, dove il potere passi definitivamente in possesso dell'altro sesso. Infatti Evelyn viene modificato da complesse operazioni chirurgiche che alla fine lo trasformano completamente nella donna che dovrà essere fecondata dal suo stesso seme, conservato per l'occasione:

They had turned me into the *Playboy*, center fold. I was the object of all the unfocused desires that had ever existed in my own head. I had become my own masturbatory fantasy. And - how can I put it - the cock in my head, still, twitched at the sight of myself. (p75) [183]

Eppure, come è evidente nella citazione precedente, né la modificazione fisica, né l'opera di condizionamento psicologico che viene intrapresa (che consiste nell'obbligare la nuova Eve a guardare ininterrottamente rappresentazioni di maternità, con il fine di instillarle l'istinto materno, oppure immagini non falliche e, naturalmente, tutti i film di Tristessa) sortiscono l'effetto desiderato. Guardandosi allo specchio, il fallo che ancora pulsa nella testa di Eve non può fare a meno di essere attratto dal suo stesso corpo femminile, così simile all'immagine della donna dei suoi sogni (che per l'appunto coincide con le figure della pagina centrale della rivista *Playboy!*).

Eve è una creatura fisicamente perfetta, ma senza memoria, come i replicanti del film *Blade Runner*, una straniera nel mondo a cui si è cercato di costruire un passato con spezzoni di ricordi artificiali, con frammenti ingialliti di vecchie pellicole, un essere solo e senza storia, ma proprio per questo, in fondo, la sua vita può assomigliare così tanto alla vita di ogni donna: «"Solitude and reverie", said Tristessa. "That is a woman's life."» (p78) [184].

Malgrado i tentativi di addomesticamento, malgrado si cerchi di fare di lei la madre ideale che dovrà dare origine alla nuova discendenza di Mother, Eve resiste per ora ad ogni identificazione («It takes more than identifying with a Raphael's Madonna to make a real woman»p.80 [185]) ed approfittando di una delle sortite nel deserto in cui aveva luogo l'addestramento militare, si dà alla fuga a bordo di una piccola slitta da sabbia con poco carburante, ancora una volta senza cartina geografica, senza bussola, senza documenti che ne attestino l'identità:

I know nothing. I am a tabula erasa, a blank sheet of paper, an unhatched egg. I have not yet become a woman, although I possess a woman's shape. Not a woman, no; both more and less than a real woman. Now I am a being as mythic and monstrous as Mother herself; but I cannot bring myself to think of that. Eve remains wilfully in the state of innocence that precedes the fall.(p.83) [186]

Cosa sarà necessario per fare di Eve un essere "femminile", per farle sentire una omogeneità di esperienze con le altre donne? Il corpo non è dunque sufficiente, non un corpo riprodotto in laboratorio e privo di storia, poiché Eve è ancora l'essere innocente del giardino dell'Eden che non conosce il piacere e il dolore legato alla sua nuova identità sessuale. Ma per lei l'esperienza più degradante che il femminile possa conoscere è dietro l'angolo, la conoscerà tra le braccia di Zero, il poeta deforme e folle che vive con il suo harem nel deserto.

II.4.6. *I rituali perversi del conflitto tra i sessi*

Il capitolo ottavo è tutto incentrato sull'universo sadomasochista che Zero ha costruito per sé. Egli vive in un ranch in una città fantasma, circondato dalla sue mogli-schiave, che violenta finanche con la sua gamba di legno quando gli aggrada e che umilia nelle maniere più abiette. Eppure le sue donne lo adorano e non si

considerano nenche degne di raccogliere le briciole cadute dalla sua tavola. Egli ha costruito intorno a sé un mondo degradato e preverbale di cui si considera il sovrano assoluto:

He had almost abandoned verbalisation as a means of communication and used everyday human speech only in circumstances of absolute necessity, preferring for the most part a bestial locution of grunts and barks. He loved guns almost as much as he cherished misanthropy.(p.85) [187]

Come Mother era l'exasperazione parodica e rabelesiana delle mitiche dee madri, qui abbiamo la rappresentazione del maschile nelle sue forme più brutali e fantasmatiche. E' lui l'uomo che prima violenta Eve e poi la sposa, unendola al suo harem che vive nel degrado più totale:

Zero believed women were fashioned of a different soul substance from men, a more primitive animal stuff, and so did not need the paraphernalia of civilised society such as cutlery, meat, soap, shoes, etc., though, of course, he did.(p.87) [188]

Per lui solo i maiali sono sacri e permette loro tutto ciò che non concede alle sue schiave:

If he let the pigs do as he pleased, he demanded absolute subservience from his women. Although "subservience" is the wrong word; they gave in to him freely, as though they knew they must be wicked and so deserve to be inflicted with such pain.(p.95) [189]

Dalla citazione si evince la verità scomoda dell'universo costruito del tiranno Zero: egli può comportarsi da padrone assoluto solo perché chi egli tiranneggia gli lascia ricoprire quel ruolo, in una voluttà di punizione che solo lui può soddisfare. Le ragazze da lui dominate hanno le classiche, tragiche biografie che vengono considerate casi da manuale: famiglie divise, carcere preventivo,

droga, prostituzione, libertà vigilata. La dialettica del servo e del padrone funziona più che mai in situazioni come queste:

His myth depended on their conviction; a god-head, however shabby, needs believers to maintain his credibility. Their obedience ruled him.[...] They loved Zero for his air of authority but only their submission had created that. By himself he would have been nothing. Only his hatred of them kept them enthralled. (pp.99-100) [190]

Anche Zero non è nient'altro che il mito che gli è stato costruito intorno, sul suo niente fatto di odio si è innalzato il suo potere, attribuitogli da esseri femminili troppo deprivati per non considerare il degrado come unico proprio attributo. Il soggetto assoluto che Zero pensa di essere è in realtà governato dall'obbedienza delle sue donne, dal loro desiderio di punizione e sconfitta, dal loro bisogno di un'autorità che possa dare un senso qualsiasi alle loro frantumate esistenze. Ed in questa dialettica perversa si riflettono tutte le contraddizioni del sociale, gli squilibri di potere, le miserie quotidiane, le piccole e grandi violenze familiari che determinano la dipendenza e l'odio tra i sessi. Il rapporto sessuale si traduce nel luogo della conferma di quelle identità create dalle proprie patologie che la violenza garantisce. Se non c'è reciprocità, se i ruoli sono ben delimitati, non si rischia di perdersi nell'abbraccio: il rapporto sessuale rimane quell'ossessiva reiterazione dell'eguale che garantisce sicurezza.

Benché apparentemente il mondo costruito da Zero sembri improbabile - anche se forse vi è un riferimento alla figura effettivamente esistita di Charles Manson⁴⁵ - in realtà la perversione è una modalità estremamente diffusa del rapporto tra i sessi nella nostra realtà sociale. Non si parla qui di perversione in

⁴⁵ La somiglianza con Manson è quanto viene ipotizzato sia da R. CLARK, *op. cit.*, p. 157 che da LORNA SAGE, «Angela Carter», in *British Novelists Since 1960*, Detroit, Michigan, Gale Research Company 1982, p. 211.

quanto deviazione da una presunta "normalità" della sessualità; piuttosto si può dire con Louise Kaplan che «ciò che distingue una perversione è la sua qualità di disperazione e fissità.»⁴⁶ Non vi è infatti ricerca di piacere in una perversione, bensì in essa si cerca solo di tenere coattivamente a bada i propri demoni interiori, tramite una ritualizzazione del desiderio.

Un'analisi dell'eziologia delle perversioni utilizzabile come uno dei possibili punti di vista per riflettere sulle tematiche affrontate dal romanzo è quella condotta dalla psicoanalista americana menzionata in precedenza, che considera come crogiuoli delle perversioni proprio gli stereotipi di genere socialmente standardizzati, cioè quelle definizioni di "normalità" che vengono abitualmente attribuite ai sessi. L'uomo o la donna che sviluppano delle perversioni non fanno altro che reagire a quelle spinte del desiderio temute dentro di sé perché sentite come inaccettabili rispetto alla propria identità sessuale ed in tal modo non fanno che accentuare le caratteristiche supposte del proprio sesso in maniera difensiva, assumendo l'odio come ideale erotico. Poiché «le perversioni hanno certamente a che fare con gli impedimenti frapposti dalla società al desiderio umano»,⁴⁷ il sadico, ad esempio, non fa che identificarsi nella donna da lui maltrattata e soggiogata per poter godere di una posizione femminile che altrimenti gli sarebbe impedito assumere.

E' proprio l'ossessione della normalità sessuale e della conformità di genere, che l'ordine sociale borghese fa di tutto per difendere, in quanto costituisce il sostegno della struttura politica ed economica tramite cui si riproduce, che costituisce il terreno di coltura più fertile per la strategia perversa. Alla luce di queste riflessioni sia la femminilità che la mascolinità sono in definitiva solo della mascherate, che celano e nel contempo alimentano quei

⁴⁶ LOUISE J. KAPLAN, *Perversioni femminili*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1991, p.17.

⁴⁷ Ivi, p.25.

desideri sentiti come proibiti perché considerati inadeguati rispetto alla propria identità sessuale. Per un uomo sono proprio i desideri femminili proibiti ad essere travestiti da ideali di virilità, di mascolinità fallico-narcisistica, mentre per una donna la sottomissione e la seduttività coatta sono forme di espiazione della colpa di desiderare ciò che viene erroneamente considerato il potere fallico.⁴⁸ Kaplan sostiene che senza questa visione rigidamente dicotomizzata e dunque mitica di mascolinità e femminilità intesi appunto l'una come potere fallico, l'altra come vulnerabilità e castrazione, non ci sarebbe la disperata coazione alla ripetizione di modalità perverse nelle relazioni intersoggettive a cui così frequentemente ci ritroviamo ad assistere.

Nel romanzo, la conoscenza che fa Eve del femminile è immediatamente perversa e degradata. Anche lei rischia di essere risucchiata dalla spirale dei giochi malsani di Zero, ma ciò che la distingue dalle altre donne e, mettendola in pericolo ne salva la singolarità, è che Zero ha un odio folle ed ossessionante per l'omosessualità e se scoprisse la vera natura della sua identità incerta potrebbe distruggerla. Ad Eve non resta altro che cercare di imitare le altre donne per confondersi con loro il più possibile e l'effetto che questo produce è un eccesso di femminilità, che si traduce nella intrinseca parodia che ogni simulacro, con la sua perfezione, suggerisce:

This intensive study of feminine manners[...] kept me in a state of permanent exhaustion. I was tense and preoccupied; although I was a woman, I was now also passing for a woman, but, then, *many women born spend their whole lives in just such imitations.* (sott. nostra)

However, the result of my apprenticeship as a woman was, of course, that my manners became a little too emphatically feminine. I roused Zero's suspicions because I began to behave *too much* like a woman.(p.101) [191]

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp.19-20.

Ciò di cui ci parla Eve è l'apprendistato alla femminilità, utilizzato come forma di difesa, come mimetismo necessario per confondersi tra le altre donne e salvarsi la vita. E' proprio l'adeguamento ad una identità di donna sentita come necessaria, in situazioni meno estreme, ma percepite come altrettanto pericolose per la propria integrità, quella che porta molti esseri nati con un corpo biologicamente femminile ad imitare per tutta la vita un comportamento, un sentire che si definisce femminile e che in realtà è la parodia inconsapevole di se stesso. Essere donna non è altro che una simulazione, la riproduzione di un modello effettivamente inesistente che però dà vita ad un proliferare inesauribile di simulacri rifratti all'infinito. Solo la coscienza di questa natura fittizia dello spazio dell'identità di genere può dar vita alla ricchezza di un gioco privo di verità, in cui le maschere del femminile si fanno beffe di chi vorrebbe catturarne l'essenza rivelando la propria mancanza di fondamento. Ma il rischio è di ritrovarsi impigliate nella cattura dello specchio, in quel luogo narcisistico e mortale che può fare affondare i nostri volti nel niente di sguardi immateriali e solipsistici.

Seguendo questi percorsi Eve comincia realmente ad accostarsi all'universo femminile, a cui sembra sia dato scegliere solo tra l'annientamento della perversione masochista e quello seduttivo dell'apparenza. Infatti Zero organizza a volte dei "recital di poesie", che sono in realtà selvagge rappresentazioni, durante le quali alle mogli-schiave è concesso scegliere e indossare gli abiti da lui conservati in un vecchio baule (unica libertà loro offerta), per agghindarsi secondo i dettami dell'alta pornografia. In questo modo Eve fa esperienza del rituale della "mascherata" femminile e dell'ambigua fascinazione che da esso emana:

I dreaded these occasions for I would remember watching Leilah watch herself in the mirror and now I sensed all the lure of that narcissistic loss of being, when the face leaks into the looking glass like water in the sand.(p.103)
[192]

Nello specchio il volto di una donna può essere risucchiato come acqua nella sabbia, cancellato dai neri tratti di matita che disegnano il vuoto di uno sguardo e dalla cipria che regala la perfezione mortale della statua ad un incarnato altrimenti imperfetto. Baudrillard fa l'elogio della donna come oggetto sessuale

per il fatto che esso ritrova, nella sofisticazione delle apparenze, qualcosa della sfida lanciata all'ordine ingenuo del mondo e, lui solo, sfugge all'ordine della produzione, al quale si vuol credere sia asservito, per rientrare invece in quello della seduzione.⁴⁹

Tuttavia quella di Baudrillard ci sembra un'analisi del femminile condotta ancora una volta in chiave mitica, benché egli tenda ad accentuarne la "positività".⁵⁰

La seduttrice è solo un essere spaventato, che usa i suoi colori ed i suoi veli per ridurre la pericolosità dell'altro ed evitare di farsi aggredire dal suo potere. E' la strategia dei deboli, ma questo gioco mortale non è liberamente scelto e messo in atto con levità, non ha sempre le caratteristiche della reversibilità, come Baudrillard preferisce credere; piuttosto è dolorosamente patito da chi sente di non poter esporre il proprio volto nudo e pallido alla

⁴⁹ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, cit., p. 129.

⁵⁰ Baudrillard sostiene che «la tesi dell'oppressione del femminile si basa su un mito falloocratico caricaturale», mentre secondo lui, al contrario, è il femminile ad avere avuto nei secoli il privilegio di muoversi sul versante della seduzione, che è l'unico irresistibile luogo di potenza, in grado di sfidare e trionfare sulla paranoia fallica propria del maschile (Cfr. *ivi*, pp. 22-29). Ci sembra invece che capovolgere i termini delle questioni concernenti la relazione tra i sessi, come fa Baudrillard, non ci faccia allontanare di molto dalla solita contrapposizione dicotomica e "mitica" di maschile e femminile. Non è questione di decidere quale sesso detenga effettivamente il potere e la sovranità; è questione di modificare un modo di pensare relativo alla differenza di genere basato sull'antinomia.

ferita dello sguardo che l'altro può infliggere. Perché possa accadere che una donna sfidi veramente l'altro nel gioco reversibile della seduzione, dove non ci sono vincitori né vinti e l'uno si perde giosamente nella mancanza di verità dell'altra, sarebbero necessari *due* soggetti liberi dalla paura e dal rancore, il che, in un contesto sociale caratterizzato dalla disparità del dominio, non è facilmente ipotizzabile.

Al contrario, in situazioni di perversione, in cui cioè si organizzano universi maniacali di padronanza e di legge, vi è sì confusione di identità e reversibilità di ruoli, ma solo nel senso che l'orrore domina su entrambi i partecipanti all'atto sessuale, anche su chi in apparenza gode. Infatti ogni volta che Eve viene violentata con ferocia dal poeta della nullità, ella sperimenta la perdita dei confini del sé, ma nel senso di farsi tutt'una con la violenza:

More than my body, some other yet equally essential part of my being was ravaged by him for, when he mounted me[...], I felt myself to be, not myself but he; and the experience of this crucial lack of self, which always brought with it a shock of introspection, forced me to know myself as a former violator at the moment of my own violation. When he entered me, the act seemed to me one of seppuku, a ritual disembowelment I committed upon myself. (pp.101-102) [193]

L'orrore dello stupro è dato proprio da questo forzare la violenza nell'universo dell'altro al punto da non poter più permettere che i ruoli siano distinti; lo sventramento compiuto sul corpo diviene la violenza che la vittima stessa si infligge nel momento in cui la sua identità si confonde e si perde in quella di chi la sta seviziando. Nel caso del romanzo la confusione della posizioni, documentata dalla citazione precedente, è naturalmente relativa alla doppia identità del/della protagonista, ma la situazione è comunque paradigmatica di ogni rapporto che fa della violenza il suo vettore; la vittima non è immune, mai,

dall'identificazione paradossale con il suo carnefice perché la sensazione di complicità è l'inevitabile conseguenza dell'orrore.

Dopo aver sperimentato ogni possibile degradazione a cui una donna può essere costretta, Eve comincia per davvero a "diventare donna", cioè a provare cosa possa significare stare dalla parte di chi subisce gli affronti di un maschile paranoico che cerca l'illusione della sovranità fallica sui corpi martoriati delle donne che dipendono da lui. Eve afferma infatti: «The mediation of Zero turned me into a woman. More. His peremptory prick turned me into a savage woman.[...] My anger kept me alive»(pp.107-108) [194].

La rabbia diviene l'unica risposta possibile alla persecuzione per poter sopravvivere; l'acquiescenza sarebbe letale. Dunque il romanzo prevede un apprendistato per la femminilità che attraversa tutte le sfumature dell'orrore e della follia. In questo universo da incubo non sembra esistere alcuno spazio possibile per un rapporto tra i sessi che sia riconducibile alla dolcezza, alla tenerezza, al rispetto: tutte le configurazioni della violenza, della vendetta e del rancore sembrano costituire le uniche possibilità concesse alla relazione intersoggettiva che fa del conflitto mortale relativo al potere la propria forma.

II.4.7. *La casa di vetro dell'androginia*

La possibilità di un rapporto differente, forse d'amore, si delinea per Eve nel momento del suo incontro con Tristessa, incontro che viene reso possibile proprio da Zero. Infatti la vita del poeta folle è organizzata intorno all'obiettivo di scoprire il luogo segreto in cui vive Tristessa, per poterla uccidere, poiché egli è ossessionato dall'idea persecutoria che l'attrice l'abbia reso sterile con il suo sguardo ammaliatore, quello sguardo che attraverso i simulacri di luce di una pellicola cinematografica lo ha colpito

nel più profondo di se stesso, succhiandone la forza riproduttiva. Potenza del teatro ombre dell'illusione hollywoodiana!

Ma di questa illusione è fatta anche la natura di Eve (o del perduto Evelyn, la cui identità risuona solo come un'eco lontana nel corpo di Eve?):

I went towards you as towards my own face in a magnetic mirror.[...] The abyss on which you opened was that of my self, Tristessa.

You were an illusion in a void. You were the living image of the entire Platonic shadow show.[...] To go beyond the boundaries of flesh had been your occupation and so you had become nothing. (p.110) [195]

E' il concetto stesso di identità come stabile coerenza dell'essere che la vita di Tristessa mette in discussione, ed in questo modo si fa doppio di Eve, di ogni identità femminile che gioca con le indifferenti superfici dello specchio.

Anche la casa in cui vive Tristessa, una casa completamente trasparente fatta di vetro, si pone come correlativo oggettivo della fragilità della sua natura e della cultura di cui ella è il prodotto.⁵¹ Si eleva in spirali ascendenti ed è riempita da enormi sculture che sono in realtà lacrime di vetro, sorta di mehnir ciechi che l'attrice stessa crea con le sue fornaci. La sua casa, il suo mausoleo fragile dalle vetrate circolari nasconde, nella sua trasparenza, il segreto di Tristessa. Contro la bellezza e la solitudine delicata delle sue pareti si accanisce la violenza di Zero e del suo harem che inizia ad infrangerle con crudeli e soddisfatti lanci di pietre mentre la casa e le sue sculture cominciano a trasformarsi in frammenti acuminati: niente di quel luogo è in grado

⁵¹ Carter dice che l'immagine della casa di vetro che ruota su se stessa condensa sia l'immagine dell'America come civiltà di vetro che la vecchia rappresentazione della torre ruotante tipica della mitologia celtica. (Cfr. LORNA SAGE, «The Savage Sideshow. A profile of Angela Carter», *The New Review*, vol.4, nn.39-40, June/July 1977, p. 56).

di opporre resistenza alla furia devastatrice dell'aggressività che su di esso si abbatte.

Quando i feroci saccheggiatori violano la solitudine di quel luogo senza tempo, la casa comincia a girare su se stessa, azionata da un movimento meccanico i cui comandi si trovano nel suo stesso centro, come una sorta di vorticosa giostra dove nessuna fissità è più possibile. Nel cuore di questa dimensione di vertigine senza profondità apparirà Tristessa, tra le bare di vetro di cui si circonda contenenti le statue di cera dei grandi miti del cinema. Vi sono, tra gli altri, Jen Harlow e James Dean, Marilyn Monroe e Sharon Tate, Valentino e Maria Montez, cioè tutti coloro che lo *star system* di Hollywood ha in modo o nell'altro ucciso. Qui, mimetizzato tra la perfezione senza tempo di questi simulacri, si nasconde il corpo immutabile di Tristessa:

She called her waxwork collection THE HALL OF IMMORTALS, and she herself would live as long as persistence of vision, would she not. She had cheated the clock in her castle of purity, her ice palace, her glass shrine. She was a sleeping beauty who could never die since she had never lived. (p.119) [196]

Per Eve incontrare l'attrice significa vedere riflessa nel suo volto tutta la propria vita, condensata insieme alle sue instabili identità: è nuovamente il bambino che si era nutrito dei sogni di cui Tristessa era regina incontrastata, il ragazzo che si riempiva tramite lei di nostalgia e nel contempo la nuova Eva che, come ogni donna, condivide qualcosa della vita di solitudine e malinconia dell'attrice.

Non si può non amare Tristessa che condensa nel suo sguardo vuoto e lontano tutta la verità del dolore del mondo:

Eyes that delighted and appalled me since, in their luminous and perplexed depths, I saw all the desolation of America, or of more than that - of all estrangement, our loneliness, our abandonment. (pp.121-122) [197]

La sua verità è tutta contenuta nella perfezione della sua finzione, il dolore che lei ha imitato con tanta persuasività si è fatto, tramite la sua capacità di distillazione dell'emozione, più vero del vero. Ma forse chi le ha dato tutta la sua verità è stato quel pubblico che, nascosto nelle poltrone foderate di rosso volgare di infime sale cinematografiche, tramite lei poteva finalmente piangere, abbandonando sulle sue fragili spalle il proprio stesso dolore altrimenti insopportabile:

She, all unknowing, had become the focus of their own pain, the receptacle of all the pain they projected out of their own hearts upon her image and so had wept for themselves, though they imagined they wept for Tristessa, and, in this way, had contrived to deposit all the burdens of their hearts upon the frail shoulders of the tragedy queen. (p.122) [198]

La natura artificiale di Tristessa, nella cui differenza da ciò che si definisce "umano" Eve si rispecchia, essendo anche lei un essere ibrido ed irrealista, la spinge all'amore, amore che si rafforza quando Eve scopre la natura del segreto che alimenta l'infelicità dell'attrice e la sua vergogna: può essere una donna così magnifica perché la sua identità biologica è in realtà quella di un uomo che, odiando i suoi attributi maschili, ha fatto di sé l'unica donna che avrebbe mai potuto amare, il doloroso tempio del suo stesso desiderio.

Tra Zero che è la parodia di un inconsistente potere fallico e le identità incerte e confuse di Tristessa e di Eve, tutte le presunzioni dell'identità di genere vengono irrisolte in questo romanzo, che sottolinea la natura fittizia ed ambigua di categorie come "maschile" e "femminile".

L'apogeo di questo carosello di identità di ha quando, per volere di Zero, si celebra un matrimonio paradossale tra Eve travestita da uomo e Tristessa con indosso l'abito da sposa che portava nel film *Cime tempestose*. Le maschere si sovrappongono, senza che sia più possibile identificare una verità dei soggetti.

Indossando un abito da uomo, che era servito a Tristessa per interpretare la parte di George Sand in un film, Eve vede nello specchio la fuga interminabile dei suoi molti possibili volti :

This Baudelairean dandy so elegant and trim in his evening clothes - it seemed, at first glance, I had become my old self again in the inverted world of mirrors. But his masquerade was more than skin deep. Under the mask of maleness I wore another mask of femaleness but a mask that now I would never be able to remove, no matter how hard I tried, although I was a boy disguised as a girl and now disguised as a boy again, like Rosalind in Elizabethan Arden. (p.132) [199]

La mascherata è plurima; anche quella che sembra l'identità più certa di Eve, cioè quella femminile, in quanto relativa alla conformazione anatomica del suo corpo, non è in definitiva altro che una maschera. Sembra che sotto il travestimento delle identità sessuali non esista alcuna verità del soggetto; il gioco delle maschere è interminabile ed è confermato dai riflessi illusionistici degli specchi. Nella citazione, il riferimento alla Rosalind shakesperiana di *As You Like It* è particolarmente significativo, poiché fa riferimento ad uno dei luoghi della tradizione letteraria in cui la confusione di genere è spesso rappresentata. Rosalind è infatti una donna che si traveste da uomo nella commedia, ma se teniamo presente che nel teatro elisabettiano le parti femminili venivano comunque interpretate da attori, si comprende come si tratti di un personaggio che parla da una posizione soggettiva tutt'altro che unificata o coerente, anzi che costantemente trasgredisce le norme della differenza sessuale.⁵²

In questo matrimonio celebrato con sarcasmo da Zero in realtà nessuna posizione è stabile: i due protagonisti della cerimonia ricoprono contemporaneamente le posizioni di sposo e sposa. Entrambi

⁵² Cfr. CATHERINE BELSLEY, «Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies», in AAVV, *Alternative Shakespeares*, a cura di J. Drakakis, London and New York, Methuen, 1985, pp. 180-190.

dimentichi della verità delle loro nascite, abitano l'universo mistificato della falsità delle forme, conoscono la prossimità della morte, che è l'inevitabile corollario delle loro esistenze fatte solo di segni e non più di materia. Ma la leggerezza delle catene di simboli che intrecciandosi li determinano nelle loro impossibili identità, ne fa due esseri che proprio per questo sono in grado di amare. Dice Eve:

I entered the realm of negation when I married you with my own wedding ring. You and I, who inhabited false shapes, who appeared to one another doubly masked, like an ultimate mystification, were unknown even to ourselves. Circumstances had forced us both out of the selves into which we had been born and now we were no longer human - the false universals of myth transformed us, now we cast longer shadows than a man does, we were beings composed of echoes. These echoes doom us to love. My bride will become my child's father. (p136) [200]

Il brano appena citato in qualche modo riassume la complessità dei temi dell'intero romanzo. I due protagonisti del rapporto, l'uno/a doppio dell'altro/a, esistono in un universo fatto di falsità, maschere, echi ed ombre. I loro corpi innaturali sono solo la superficie incisa dai falsi universali del mito, che però, lungi dal consegnare loro un'identità stabile e definitiva, li ha resi cassa di risonanza di eco infinite; i significanti del femminile hanno attraversato i loro corpi e si sono sovrapposti creando identità impossibili, parodia di ogni verità della sessuazione dei soggetti. Eppure solo dopo aver attraversato l'espropriazione dei segni e la perdita delle sicurezze del sé, è possibile che si configuri uno spazio d'amore, cioè uno spazio in cui l'incertezza delle identità può permettere un accoglimento della mancanza di verità dell'altro e dunque della sua fragilità. Ci ricorda Barthes che solo se l'altro non è fissabile in uno stereotipo, se è inclassificabile, se è *atopos* può essere amato, e poi aggiunge:

La maggior parte delle ferite d'amore me le procura lo stereotipo: io sono costretto come tutti a far la parte

dell'innamorato: ad essere geloso, trascurato, frustrato come tutti gli altri. Ma quando la relazione è originale, lo stereotipo viene sconvolto, superato evacuato, e la gelosia, ad esempio, non ha più luogo d'essere in questo rapporto senza luogo, senza *topos*, senza "topo" - senza discorso.»⁵³

Nel romanzo le due figure androgine sono inclassificabili rispetto alle identità sessuali e proprio la vulnerabilità ed il vuoto che incombono su di loro ne fa due possibili soggetti d'amore, inqualificabili perché il loro incontro non è previsto da nessun patto sociale. Si configura qui una sfida al pensiero binario che vede il maschile come antitesi del femminile, mentre si apre uno spazio per l'accoglimento di una differenza che finalmente non è intesa solo nel senso di polarità ed opposizione.

Mentre Zero ed il suo harem vengono spazzati via dalla forza centrifuga della casa di vetro che, ruotando su se stessa con velocità sempre maggiore, produce la sua stessa distruzione, Eve e Tristessa riescono a mettersi in salvo fuggendo nel deserto a bordo dell'elicottero con cui il poeta e le sue donne erano giunti fin lì. E' il momento dei racconti: per conoscersi devono dire qualcosa di sé e del proprio passato. Ma il passato di Eve non è narrabile perché non esiste, mentre quello di Tristessa è fatto di eventi incoerenti, di storie impossibili, frammenti di film che si sono composti in un caleidoscopio doloroso benché irreale. Tuttavia Eve ama Tristessa proprio per quella sua vita che si è fatta gioco della differenza tra il vero e il falso, che in qualche modo è stata la satira del romanticismo, un vero e proprio scherzo giocato al mondo intero. La ama proprio perché non sa definire questa figura alta e sottile dai lunghi capelli candidi: «He, she - neither will do for you»(p.143) [201].

Il linguaggio, con le sue classificazioni, non è in grado di definire la sua natura; solo un parlare metaforico può in qualche

⁵³ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p.39.

modo alludere all'oggetto amato: «Tristessa, the fabulous beast, magnificent, immaculate, composed of light. The unicorn in a glass wood, beside a transforming lake»(ibidem) [202]. Il corpo dell'amato/a è dunque un corpo che è andato oltre l'umano per trasformarsi in animale fantastico, che nella sua metamorfosi continua si rende incatturabile. Inoltre Tristessa è anche l'albatro baudeleriano dalle grandi ali bianche ed è Tiresia nel deserto e tutte le altre mille immagini che dai fondali della memoria culturale vengono a dare voce ed immagine all'oggetto amato.

Nell'aridità del deserto, nel suo silenzio più antico, Eve e Tristessa possono ormai realmente unire i loro corpi. La descrizione del loro amplesso viene condotta con un linguaggio profondamente lirico e visionario, in contrapposizione alla dimensione parodica, oscena oppure decisamente pornografica con cui erano stati rappresentati tutti gli altri incontri sessuali rappresentati nel romanzo. Per la prima volta all'interno del romanzo un rapporto erotico non è violenza, sopraffazione o routine; al contrario, sembra che solo quando il sacrificio della identità si è compiuto i corpi possano finalmente incontrarsi senza farsi del male:

He and I, she and he, are the sole oasis in this desert.
Flesh is a function of enchantment. It uncreates the world.[...]
Speech evades language. How can I find words the equivalent of this mute speech of flesh as we folded ourselves within a single self in the desert.[...] We peopled this immemorial loneliness with all we had been, or might be, or had dreamed of being, or had thought we were - every modulation of the selves we now projected upon each other's flesh, selves - aspect of being, ideas - that seemed, during our embraces, to be the very essence of our selves.
(p.148) [203]

Nel deserto senza memoria e senza confini risuona un linguaggio che riesce ad oltrepassare tutte le parole conosciute e racconta dell'unione di due corpi la cui essenza è data dalla miriade di possibilità che l'identità può modulare se oltrepassa i limiti delle categorie previste dal codice. Entrambi gli amanti possono inventare

le loro autobiografie fittizie senza bisogno di riconoscersi nella coerenza di una narrazione progressiva, raccontare di sé mille ricordi dolorosi, come appunto fa Tristessa con Eve, che non hanno mai avuto luogo e nel contempo sono più veri del vero, perché l'io altro non è che questo ricettacolo di segni impossibili, di ricordi trasfigurati, di identificazioni immaginarie, di parole mai pronunciate, di sogni diurni.

Tuttavia Tristessa non è destinata a vivere a lungo, ora che ha lasciato il suo eremo di vetro: viene infatti colpita a morte da un colpo di pistola e cade come l'albatro che Evelyn aveva incontrato all'inizio del suo viaggio. Chi impugna il revolver appartiene all'"esercito dei bambini", il più grande dei quali ha solo quattordici anni: sono i nuovi personaggi che Eve è destinata ad incontrare nel deserto.

La descrizione dell'ottusità ed infantilità dei soldati, che hanno come obiettivo mistico quello di restaurare l'ordine e la legge nello stato della California costituisce una rappresentazione ironica dell'idiozia del militarismo, perché i soldati altro non sono che bambini spaventati, che bevono Coca Cola e si lavano i denti tre volte al giorno coscienziosamente. Non sono crudeli, eppure possono distruggere senza neanche rendersene conto, solo perché giocano con strumenti più grandi di loro, così come hanno ucciso Tristessa senza sapere perché.

Anche da loro Eve riesce a fuggire a bordo di una jeep, secondo le tipiche modalità del racconto picaresco, e si ritrova in una città devastata dalla guerra civile, che costituisce il suo ritorno alla storia.

II.4.8. *Fino alla fine del mondo*

Il ritorno alla storia è il ritorno ad una dimensione apocalittica dove infuriano la violenza ed il conflitto sociale.

Dall'inferno di New York, dopo aver attraversato tutti gli Stati Uniti, Eve si ritrova nell'inferno della California, con città trasformate in mattatoi. Il viaggio di Eve è tutt'altro che un progredire; al contrario sembra che la circolarità senza sviluppo lo contraddistingua, l'inizio e la fine del mondo coincidono.

Qui, tra le barricate, Eve incontra nuovamente Leilah, che però ha anch'ella subito una trasformazione d'identità. Non è più la prostituta nera e maltrattata che Evelyn aveva conosciuto; il suo nome è Lilith ed è una militante femminista, la figlia di Mother:

What's become of the slut of Harlem, my girl of bile and ebony? She can never have objectively existed, all the time mostly the projection of the lusts and greed and self-loathing of a young man called Evelyn, who does not exist either. (p.175) [204]

Lilith era Leilah solo nello sguardo di Evelyn, ma ora che sua è la capacità di visione di Eve, egli/ella è in grado di riconoscere Lilith, il cui nome è uguale a quello della prima moglie di Adamo da cui nacquero i geni del male: l'enigma femminile si spalanca nuovamente insieme ai suoi simboli.

Ovunque sono sparsi i detriti della civiltà, mentre le città vanno in fiamme. Anche Mother non è più la divinità matriarcale dal potere inesauribile. Essendosi resa conto di non poter fermare il tempo, ha preso coscienza della vanità del suo potere ed ha avuto un crollo nervoso; ormai si è tramutata in una vecchia sola, pazza ed alcolizzata che, abbandonata la comunità di Beulah, vive sulla spiaggia canticchiando all'infinito vecchie melodie. I sistemi solipsistici che abitavano il deserto sono ormai tutti crollati: il tempo ciclico ed ossessivo che speravano di poter riprodurre in eterno è stato sconfitto dall'imprevedibilità della storia, da quella storia non lineare ed omogenea che è «anche la somma delle storie *impossibili*». ⁵⁴

⁵⁴ E. FACHINELLI, *La freccia ferma*, cit., p.183.

Solo Eve, che al tempo rituale del mito è sfuggita, può cercare ancora di capire e provare a dar vita ad una nuova generazione, lei che ha conosciuto l'abiezione e l'amore. Ma per farlo deve tornare indietro e ripercorrere consapevolmente tutta la filogenesi e l'ontogenesi, perché gli errori non siano più gli stessi, perché possa darsi veramente un cambiamento.

La parte finale del romanzo vede, infatti, Eve sulla spiaggia, lontana dal clamore della lotta, che intraprende un viaggio simbolico ed onirico nelle viscere della terra, un ritorno all'origine di sé e del mondo. Di grotta in grotta, di prova in prova, Eve scivola in cavità sempre più strette e soffocanti, mentre il suo è un viaggio all'indietro nel tempo, lontano nelle epoche più remote, in cui ancora l'umanità non aveva fatto la sua comparsa. Il tempo scorre a ritroso e si ripiega su di sé («It came to me that the word "progression" was just as meaningless as the word "duration" (p.183) [207]). Come in un film proiettato all'indietro incontra i grandi rettili, gli esseri intermedi, ormai estinti, che sono insieme lucertola e uccello, e continua il suo cammino all'indietro nell'evoluzione, attraverso le foreste del terziario fino al mare amniotico ed onnipresente che lava via i ricordi e li conserva in sé:

I'm not so scared as once I would have been, to go worming my way through the warm meat of the insides of the earth, for I know, now, that *Mother is a figure of speech* and has retired to a cave beyond consciousness. (p.184, sott. nostra) [206]

Come si evidenzia dalla citazione, Eve, alla fine del suo viaggio, raggiunge la consapevolezza che la spaventosa Madre altro non è se non una figura del discorso, che articola i suoi significanti dal profondo dell'inconscio dove è nascosta. Il viaggio di Evelyn/Eve è allora una sorta di viaggio analitico nelle profondità indicibili del sé, ma ciò che si cela proprio nel più interno di se stessi sono tutti i volti deformi e paradossali della cultura e della storia individuale e collettiva di cui siamo fatti.

Invece di trovare la verità di sé, ciò che si incontra è la miriade di voci e rappresentazioni di cui il nostro io è la concrezione, con i suoi fantasmi, le sue scene apocalittiche, le sue verità complesse e sfuggenti. E' allora un viaggio doloroso, una "passione", in cui strato dopo dopo strato ci si ritrova a guardare gli inganni di cui sono fatti i nostri volti, le nostre identificazioni, i nostri ideali, senza che sia possibile giungere ad una qualche verità essenziale del sé. Si tratta allora di rimettere i segni in circolazione, di riorganizzare i discorsi dando loro una freschezza nuova, forse attendere per po' nel silenzio che l'assordante "inquinamento semiotico" che ci afferra possa perdere parte della sua presa su di noi. Un attimo di pausa, un ripensamento. E' proprio quello che si chiede Eve alle fine del suo percorso di conoscenza: «Should we do that with all the symbols?[...] Put them away, for a while, until the times have created a fresh iconography?» (p.174) [297].

Tramite una conoscenza "amorosa", che si è fatta apertura all'altro, Eve ha potuto esperire la sua ricerca come un incontro non tanto con la verità di se stessa quando delle sue possibilità di innovazione, di rinascita; la finzione narrativa, in questo caso, è un viaggio verso la demistificazione delle nostre illusioni, perché altre, meno totalizzanti e definitive, possano trovare voce.⁵⁵

Eve scoprirà che la Madre che lei chiama non ha voce per risponderle, che la natura degli esseri è di convivere con la coscienza della separazione e dell'abbandono, unica strada per non perire di malinconia alla ricerca del perduto oggetto inafferrabile

⁵⁵ E' interessante vedere la ricerca di Eve come omologa ad un viaggio analitico durante il quale l'analizzante scopre la propria soggettività paradossale ed eterogenea. A conferma di ciò ricordiamo quanto dice Kristeva. Secondo lei infatti, se la funzione dell'analisi è «di risvegliare l'immaginario e di permettere al mondo delle illusioni di essere [...] la si accosta non tanto al discorso della fede quanto al discorso della *finzione narrativa*.» (J. KRISTEVA, *In principio era l'amore*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 52-53).

che solo la morte sa rappresentare. Queste sono infatti le sue parole:

I have come home.
The destination of all journeys is their beginning.
I have not come home.
I emitted, at last, a single, frail, inconsolable cry like that of a new-born child. But there was no answering sound at all in that vast, sonorous place where I found myself but the resonance of the sea and the small echo of my voice. I called for my mother but she did not answer me. (p.186) [208]

Per poter comprendere bisogna ripercorrere all'indietro le tappe dello sviluppo, tornare all'origine, perché è quello il luogo a cui ogni viaggio ci conduce. Eppure lì dove credevamo di essere tornati a casa troviamo solo il silenzio, la non risposta. La casa non è mai dove crediamo che sia; quella casa della memoria è persa per sempre.

Bisogna allora andare avanti, con la coscienza che nessuno può rispondere alla nostra richiesta di verità, che nessuna madre ci rivelerà mai chi siamo; bisogna andare avanti nella piccola barca su cui Eve si prepara ad affrontare la vastità dell'oceano, in cui forse morirà insieme al bambino che porta in sé, oppure da cui forse avrà vita una generazione di esseri differenti, più consapevoli e nati davvero dalla reciprocità di un amore senza barriere di genere. La nuova Eva proverà a modificare la storia. E' questa la sua utopia, non sappiamo se sarà la sua sconfitta.

II.4.9. *Conclusion*

Abbiamo visto che il romanzo di Carter è un viaggio fantastico attraverso i simboli della cultura che danno vita agli stereotipi che organizzano la significazione della differenza sessuale. Utilizzando un tono che oscilla dall'*humor* nero al lirismo, dalla parodia alla

riflessione filosofica, passa in rassegna i miti e gli archetipi della cultura occidentale, riflettendo in chiave narrativa anche sulle metamorfosi che hanno caratterizzato la politica sessuale dei movimenti femministi e facendosi in qualche modo preveggenze rispetto alle evoluzioni che hanno subito.

Il *topos* del viaggio non è affatto nuovo nella letteratura. Come ci ricorda Maria Corti, ha il senso del «rinvenimento di nuovi rapporti, di nuove relazioni tra le immagini del reale». ⁵⁶ Il motivo del viaggio in questo romanzo è anche e soprattutto allusione al viaggio testuale, cioè percorso verso un modo differente di vedere le cose che avviene attraversando motivi, topoi, stilemi di vari codici letterari recuperati tra i vari secoli; questi vengono composti in modo da fare affiorare configurazioni di senso nascoste, utilizzabili nel presente e che si aprono verso il futuro. ⁵⁷

Inoltre è un viaggio di scoperta delle modalità di costruzione delle soggettività sessuate, che solo nello sviluppo della consapevolezza della propria natura "artificiale", nel senso di culturalmente e socialmente determinata, possono rinvenire la propria possibilità di singolarità. Infatti è vero «che ogni individuo è prodotto della sua società; ma è prodotto inevitabilmente come problema o conflitto di diverse posizioni entro questa stessa società.» ⁵⁸ e quindi se l'individuo non si lascia riassorbire da forme di totalitarismo o di acquiescenza, può opporre la propria stessa conflittualità, che è la sua possibilità reale di differenza, ⁵⁹ al tentativo di omologazione messo in atto dalle forze sociali dominanti.

⁵⁶ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978. p. 8.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp.11-12.

⁵⁸ E. FACHINELLI, *Le freccia ferma*, cit., p.179.

⁵⁹ Qui per "differenza" non si intende naturalmente ciò che organizza i significati ed il valore linguistico secondo una modalità binaria di opposizione, bensì quella differenza intesa piuttosto come differimento, come *différance*, di cui parla J. DERRIDA in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.

L'androginia che ogni individuo ospita in sé, se riconosciuta e non paventata, potrebbe renderci più attenti e sensibili alle ragioni dell' "altro sesso", che non ci è mai assolutamente estraneo, perché la sua può essere anche una delle nostre voci, anche se la più rimossa. La nuova Eva può rappresentare la speranza utopica di un diverso sguardo sul mondo proprio perché la sua esperienza è stata "doppia", perché nella sua coscienza possono convivere due voci sessualmente marcate. E' l'incarnazione del sogno di un'androginia che non è totalità autosufficiente e senza residui, ma complessità del sentire. Tale complessità si configura come una possibilità di effettiva apertura all'altro, ad un altro dall'identità incerta e fragile come la propria, visto non più come nemico, ma come compagno di strada nel difficile viaggio attraverso la foresta di simboli che è il nostro mondo.

II.3. La preziosa misoginia di Sade.....	249
II.4. The Passion of New Eve.....	257
II.4.1. Introduzione.....	257
II.4.2. Il cinematografo.....	263
II.4.3. La città.....	269
II.4.4. Il deserto e i suoi miraggi.....	282
II.4.5. L'onnipotenza matriarcale.....	285
II.4.6. I rituali perversi del conflitto tra i sessi.....	299
II.4.7. La casa di vetro dell'androginia.....	308
II.4.8. Fino alla fine del mondo.....	317
II.4.9. Conclusione.....	322