

# Ridefinire il desiderio femminile: *The Bloody Chamber* di Angela Carter

Sabrina Antonella Abeni

La fine degli anni Settanta è caratterizzata da un acceso dibattito, all'interno del movimento femminista, sulla pornografia e la natura del desiderio femminile.

Oggetto di questa discussione è il rapporto tra sessualità e oppressione, tra mascolinità e femminilità e sulle loro origini economico/culturali; da ciò nasce la divisione tra femministe contro la pornografia e quelle a favore della libertà del desiderio sessuale femminile, contro ogni tipo di censura.

Tra le prime troviamo Andrea Dworkin, Susan Griffin e Robin Morgan, studiose che considerano la pornografia come espressione dell'oppressione e della violenza del corpo femminile da parte di quello maschile; le altre invece difendono la pornografia come possibile strumento attraverso il quale le donne possono esprimere senza reticenze il proprio desiderio, tra loro troviamo Ellen Willis, Pat Califia e Gayle Rubin.

La Willis opera infatti una distinzione tra stupro e pornografia (messo sullo stesso livello dal gruppo dell'anti-pornografia), sostenendo che

A woman who is raped is a victim; a woman who enjoys pornography (even if that means enjoying a rape fantasy) is in a sense a rebel, insisting on an aspect of her sexuality that has been defined as a male preserve.

Insofar as pornography glorifies male supremacy and sexual alienation, it is deeply reactionary. But in rejecting sexual repression and hypocrisy-which have inflicted even more damage

on women than on men-it expresses a radical impulse. (Willis 1983: 464)

La distinzione tra *new Justine* e *new Juliette* viene ideata da Robin Morgan, secondo la quale le prime sarebbero coloro che si battono contro la pornografia come strumento di oppressione del corpo femminile, mentre le seconde (che per la Morgan non sarebbero delle autentiche "femministe") sono coloro che invece l'appoggiano, scegliendo una pratica sessuale basata sul concetto del dominio (Morgan 1982).

Non è un caso che la Morgan scelga una terminologia d'ispirazione sadiana: le opere del Divin Marchese erano oggetto di forte discussione in quegli anni, dividendo la critica femminista tra chi considerava Juliette come esempio di "donna sessualmente emancipata" e chi considerava l'intera opera sadiana come riflesso di una concezione maschilista e dominatrice del corpo femminile.

Gli appellativi dati dalla Morgan rimandano quindi ai personaggi di Justine, la donna "pura e virtuosa" destinata a soccombere, e di Juliette, la *femme fatale* che utilizzava lo strumento del potere erotico per raggiungere il proprio desiderio; questa contrapposizione in realtà non ricorda che la secolare distinzione tra vergine e puttana, tra la vittima e la partecipante consensuale, senza aggiungere nulla di nuovo allo studio sul tema del desiderio femminile.

Tale discussione sembrava inoltre mettere allo stesso livello l'essere pro o contro la pornografia con il contestare o meno l'opera sadiana, non tenendo conto del fatto che l'intento del Sade, nonostante le immagini e il linguaggio sessualmente espliciti delle sue opere, non fosse meramente pornografico, ma partiva dall'erotismo per portare avanti una visione filosofica della società del tempo.

In tale clima viene pubblicato il saggio di Angela Carter, *The Sadeian Woman: And the Ideology of Pornography* (1978), che studia proprio il tema della pornografia connesso alla sessualità femminile, partendo dall'analisi dell'opera del Sade.

L'approccio della Carter alle opere sadiane è però molto diverso sia da quello delle *new Justine* che da quello delle *new Juliette*,

analizzando quelle che erano le matrici del materialismo e del meccanismo sadiano per portare avanti un'indagine sulla società e sui rapporti tra i sessi.

Eppure ella sarà considerata una delle *bad girls* del movimento pro-pornografia, mentre solo successivamente si scoprirà il potenziale innovativo presente in questo suo studio.

Alla sua pubblicazione, quest'opera ricevette delle recensioni positive, ma in seguito fu definita da Andrea Dworkin «a pseudofeminist literary essay» (Dworkin 1982: 84), e si ritenne che l'autrice si fosse rassegnata a inscrivere la sessualità femminile negli schemi di desiderio/oppressione di una società maschilista.

Venne inoltre accusata di analizzare le opere del Sade solo da un punto di vista estetico, senza tener conto della realtà politica sociale, mentre la sua successiva riscrittura di fiabe, *The Bloody Chamber*, sarà letta come un esempio di celebrazione della pornografia; come vedremo ben altre furono le intenzioni della Carter con queste due opere.

Ciò che infatti la Carter si proponeva di realizzare era la creazione di una nuova figura, quella del “moral pornographer”, cioè un artista che, partendo dalla constatazione che la pornografia può essere parte di un mondo in cui sia possibile l'esistenza di un'autentica libertà sessuale per entrambi i sessi, progetta un modo in cui questa realtà possa concretizzarsi.

Quindi il *moral pornographer* userebbe lo stesso strumento della pornografia per criticare gli attuali rapporti tra i sessi e creare nuove configurazioni del desiderio; per questo motivo è centrale l'analisi e la reinterpretazione delle opere sadiane all'interno del progetto di revisione della pornografia.

Sade riteneva infatti che la società fosse fondamentalmente “demofaga”, in cui pochi esseri umani costituivano una sorta di casta di carnefici che sfruttava e “divorava” la folla anonima delle vittime, utilizzando gli altri come “carni” da cui estrapolare il proprio piacere; in tale società la donna dovrebbe essere la vittima designata, eppure ciò non accade sempre nelle opere del Divin Marchese, dove la donna

può rivelarsi anch'ella carnefice e ricercatrice di piaceri, basti pensare alla sua Juliette.

Angela Carter riconosce infatti un merito al Sade: quello di aver rivendicato «rights of free sexuality for women, and in installing women as beings of power in his imaginary worlds» (Carter 2001: 36), svincolandole dalla semplice dicotomia sesso/riproduzione e ponendo la pornografia «in the service of women, or perhaps, allowed it to be invaded by an ideology not inimical to women» (*ibid.*: 37).

Nel mondo sadiano, sia gli uomini che le donne hanno dunque il diritto di soddisfare il loro desiderio sessuale, senza alcun pregiudizio di tipo sociale, ma seguendo un'ottica, che l'autore riteneva naturale, di rapporti di potere.

L'opera sadiana avrebbe però anche un limite, secondo la Carter: quello di non riuscire ad abbandonare la dicotomia donna angelo/puttana che per secoli è servita a distinguere le donne, senza liberarsi del circolo vizioso dell'oppressore/oppresso; colei che infatti dovrebbe essere la pioniera della liberazione del desiderio femminile, cioè Juliette, è in realtà anch'ella prigioniera inconsapevole di uno stereotipo creato dalla società che le ha imposto il ruolo della *femme fatale*.

Il mondo sadiano è infatti dominato da una visione meccanicistica della vita che investe ogni cosa, tra cui soprattutto il sesso; i corpi del Sade agiscono infatti sotto l'influenza di un meccanismo cieco di desiderio di distruzione e di morte, i suoi personaggi infatti sono «naturally vicious or naturally virtuous» (*ibid.*: 128), nelle sue storie esistono solo servi e padroni, vergini e puttane, personaggi fortemente stereotipati e privi di sfumature.

Il piacere stesso non è che frutto della sollecitazione dei nervi che aumenta con l'amplificarsi, il ripetersi e l'accumularsi degli stimoli fino a giungere alla distruzione dell'oggetto del desiderio; ogni parvenza di umanità sparisce in questo mondo, giungendo a considerare il corpo dell'altro in termini di *meat* (qualcosa da consumare e distruggere) e non di *flesh* (qualcuno con cui dare e ricevere piacere).

Secondo Sade, l'unica possibilità che viene data alle donne per sfuggire a tale meccanismo di oppressione e violenza sarebbe dunque

«only [...] through the medium of sexual violence, [...] in a praxis of destruction and sacrilege» (*ibid.*: 26), perché alla dominazione e alla violenza era possibile rispondere solo nello stesso modo.

Come si tradurrebbe tutto ciò in termini di sentimenti e relazioni tra uomo e donna?

Secondo la Carter ciò si rifletterebbe in quello che sarebbe il più grande timore dei personaggi sadiani, un «holy terror of love that we find, in both men and women themselves» (*ibid.*: 50), proprio lo stesso concetto che, secondo l'autrice, sarebbe alla base dell'impossibilità delle donne di raggiungere un'autentica emancipazione sessuale che si otterrebbe solo abolendo ogni tipo di oppressione, sostituendola con forme di scambio reciproco.

Emerge dunque una concezione esattamente opposta rispetto a quella sostenuta da Sade nelle sue opere, intento probabilmente sfuggito a molti dei detrattori della Carter che forse non hanno compreso quanto il punto di partenza dell'opera, cioè l'analisi e rivalutazione degli scritti sadiani, fosse indispensabile per il suo punto d'arrivo, cioè l'inversione morale della loro ideologia.

Per quanto paradossale possa sembrare, le idee della Carter avevano molti punti in contatto con il movimento anti-pornografia, sebbene ella avesse optato per il superamento di qualsiasi etichetta per trovare una terza via d'interpretazione dell'immaginario pornografico.

Nel perseguire tale fine ella si propone infatti di discostarsi sia dalle *new Justine* che dalle *new Juliette*, constatando che, pur essendo la pornografia uno strumento per rafforzare il sistema di valori di una società, è possibile per il *moral pornographer* utilizzarla per addentrarsi nelle motivazioni culturali che hanno impedito all'autentico desiderio femminile di esprimersi.

Quella che la Carter definisce «the false universalizing of sexuality» tipica di alcuni movimenti femministi, avrebbe il risultato non di contrastare l'oppressione femminile, ma anzi di rafforzarla, dimenticandosi che gli archetipi dell'aggressività maschile e della passività femminile hanno origine «by history and by the historical fact of the economic dependence of women upon men» (*ibid.*: 6).

Il rapporto tra uomo/donna visto come relazione tra attivo e passivo, dominante e dominato sarebbe dunque frutto di costruzioni politiche e sociali che lo hanno mostrato come “naturale” e “universale”, d'altra parte sarebbero altrettanto fuorvianti le utopie femministe su figure ancestrali come la Grande Madre, su ipotetiche società matriarcali in cui la figura femminile avrebbero primeggiato, fornendo ideologie consolatorie ma che non agiscono in modo concreto su una società di cui ignorano le autentiche radici socio-economiche.

Quindi non solo la Carter non avrebbe trascurato la componente storico-sociale nel suo studio della pornografia, ma ne avrebbe fatto il fulcro della sua indagine; la sua opera infatti tiene continuamente conto della realtà storica, economica e sociale, evitando allo stesso tempo gli slanci utopisti, ritenuti solo dannosi per un'effettiva emancipazione del desiderio femminile.

*The Sadeian Woman*, usando come punto di partenza i due paradigmi sadiani, Justine e Juliette, analizza perciò quali siano state le cause storiche e sociali della nascita dei diversi stereotipi femminili (la vamp, la fanciulla ingenua, la donna matura, etc.), mostrando come essi siano costruzioni che ingabbiano la femminilità, estremamente artificiali e illusorie; nella costruzione di queste false immagini concorrerebbe anche la pornografia, ma non solo, poiché l'autrice si rifiuta d'identificare in essa la causa principale dell'oppressione femminile, identificandola piuttosto nelle dinamiche economiche, sociali e psicologiche, di cui il genere pornografico è solo una delle tante espressioni.

Ella sostiene infatti che non si potrà uscire dal meccanismo del potere se non si conoscerà la realtà dove si è formato il nostro desiderio e poiché la pornografia è parte importante della nostra realtà noi non possiamo esimerci dall'analizzarla, evitando di respingerla o di ignorarne l'esistenza.

Se infatti la sessualità, di cui la pornografia è l'exasperazione e l'amplificazione, risente fortemente delle relazioni di potere vigenti, per poter andare oltre di esse, per ribaltare davvero le dinamiche alla base della nostra cultura, dobbiamo partire proprio dalla rappresentazione del rapporto dominatore/dominato alla base del

linguaggio pornografico per poterlo smontare e ricostruire in modi impreveduti.

Nel 1979 viene pubblicata *The Bloody Chamber and Other Stories* di Angela Carter, una raccolta di riscritture di fiabe realizzate in concomitanza con *The Sadeian Woman*; in quest'opera l'autrice infatti continua la sua analisi del rapporto tra sessualità e cultura, affermando di usare «the latent content of those traditional stories» (Goldsworthy 1985: 6); tale proposito viene realizzato riprendendo alcune delle fiabe più note e facendone emergere la latente violenza sessuale che esse celano, svelando elementi sadomasochistici sotterranei.

Alcuni racconti contenuti desteranno delle animate dispute tra i pro e i contro Angela Carter, quando in realtà ciò che ella si proponeva era piuttosto ridefinire la sessualità femminile al di là delle relazioni di potere, esattamente come aveva fatto con il suo saggio; l'unico modo per poter realizzare questo proposito, secondo l'autrice, è comprendere le implicazioni storiche del desiderio sadomasochista, utilizzando anche alcune caratteristiche del linguaggio e dell'immaginario pornografico, riuscendo però ad andare al di là delle opposizioni maschile/femminile, dominante/sottomesso, sadico/masochista.

Studiosa come Susanne Kappeler e Patricia Dunker hanno accusato invece la Carter di rinforzare la rappresentazione patriarcale della femminilità invece di demolirla, rifiutando l'idea che la letteratura pornografica possa essere aperta a sovversive rivisitazioni che possano distruggere lo status quo.

Due racconti particolarmente contestati sono *The Tiger's Bride* e *The Company of Wolves*, per via del rapporto che s'instaura tra la "preda" (la figura femminile) e "il predatore" (la figura maschile).

*The Tiger's Bride* è una riscrittura della fiaba del *La Bella e la Bestia*, in cui l'autrice compie un percorso inverso rispetto alla fiaba conosciuta: non sarà la Bestia a trasformarsi in essere umano grazie all'amore della Bella, ma sarà la protagonista a divenire animale per via della consapevolezza raggiunta della propria sessualità.

Mentre nella versione più nota della fiaba, quella della Beaumont, la Bestia sembra progressivamente "addomesticarsi", fino alla finale trasformazione in principe, cioè gentiluomo ben inserito nella società,

la Carter ci mostra due personalità che, a loro modo, vivono ai margini della società e che alla fine si riconoscono simili.

In Italia un giocatore d'azzardo russo pieno di debiti vende la bella figlia minorenni a un essere che nasconde la propria mostruosità con una maschera. Nel palazzo della Bestia il maggiordomo informa la fanciulla che l'unico desiderio del padrone è vederla nuda per un minuto soltanto, dopodiché le darà la somma che serve al padre per riscattare il debito e colmerà lei di magnifici regali. Lei scoppia a ridere e accetta volentieri, ma a una condizione: potrà vederla nuda solo dalla vita in giù e in una stanza buia. Non appena però è condotta nella stanza designata è assalita da sensi di colpa.

La bestia quindi le dà un po' di tempo e il giorno seguente acconsente di mostrarlesi nella sua nuda bestialità, destando nella ragazza stupore e ammirazione, tanto che ella deciderà di spogliarsi di fronte a lui. Quando però giungerà il momento di tornare dal padre, come le era stato promesso, ella deciderà di mandare al suo posto un'automa con le proprie sembianze (simbolo dello stereotipo che incarnava) e preferirà raggiungere la Bestia, liberandosi non solo dei propri abiti, ma anche del proprio involucro umano, lasciando emergere la propria animalità.

La scene più contestate riguardano le due svestizioni della protagonista, interpretate come riprese dell'immaginare pornografico, in modo da piegarsi al desiderio voyeuristico maschile.

Nella prima svestizione la ragazza però accondiscende al desiderio della Bestia solo dopo averla contemplata nella sua nuda autenticità ferina, la visione della sua pura animalità, al di là di ogni maschera, svelerà alla ragazza un altro possibile modo per affrontare la sessualità; ella non avrà la pretesa di "addomesticare" la bestia, ma deciderà piuttosto di acquisire parte della sua ferinità.

La ragazza non si limita ad accondiscendere al desiderio maschile, ella ha sempre avuto una scelta, sia la prima volta che ha deciso di spogliarsi sia nella sua spoliatura completa finale; come la tigre aveva prima svelato la sua vera identità dietro la maschera umana, ella ora fa emergere la propria autentica animalità.

Questo elemento emerge ancor più chiaramente nella scena finale in cui la Bella decide di spogliarsi per la Bestia, liberandosi anche delle proprie sembianze umane fino a far emergere l'animale che è in lei, ma anche questo gesto è stato interpretato da alcuni studiosi come la rappresentazione di un personaggio femminile che sembra offrirsi all'elemento maschile, piegandosi ai suoi voleri.

Slowly, slowly he began to drag his heavy, gleaming weight across the floor towards me. (...)

He dragged himself closer and closer to me, until I felt the harsh velvet of his head against my hand, then a tongue, abrasive as sandpaper. 'He will lick the skin off me!'

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur. (Carter 1981: 68)

La Duncker ha infatti visto in tale momento l'ennesimo piegarsi dell'autrice all'immaginario pornografico maschile:

[...] she too strips off all artifice, the lies inherent in borrowed garments, and reveals herself as she is, the mirror image of his, feline predators sexuality...I would suggest that all we are watching beautifully packaged and unveiled, is the ritual disrobing of the willing victim of pornography... Carter envisages women's sensuality simply as a response to male arousal she has no conception of women's sexuality as autonomous desire. (Duncker 1984: 6-7)

Avis Lewallen rimprovera anch'ella alla Carter di non riuscire veramente a sfuggire dall'oppressiva dicotomia sadiana del «to fuck or to be fucked»:

...the heroine's choice is between a father who values her only in market terms and a tiger, representative of a sexuality that is

seemingly free from all economic interest . . . . The question of choice or lack of it, is echoed throughout the tales, and this is the Sadean framework – fuck or be fucked, both in the literal and in the metaphorical sense. Within this logic, to choose to fuck, given the options, seems a positive step, but the choice in fact is already prescribed. (Lewallen 1988: 149)

Secondo la Lewallen, la protagonista avrebbe cioè scelto il ruolo della donna aggressiva e, facendo questo, sarebbe vittima degli stereotipi erotici maschili, divenendo simile alla dominatrice Juliette.

Questa scena è stata però anche interpretata come un momento di consapevolezza, da parte della ragazza, dell'infondatezza degli stereotipi riguardo all'identità che aveva appreso fin dall'infanzia o, come ha affermato Aidan Day, «the insubstantiality of her humanity as culturally defined, her fear of the beasts grows less. As she goes riding with Beast and valet, she begins to define herself outside of culture and in terms of the animal» (Day 1998: 142).

Ella cioè decide di costruirsi un'identità che sfugga agli stereotipi femminili, al di là dei dettami patriarcali, seguendo una logica differente, optando dunque per la sfera animale dell'essere, una scelta che la porta ai margini della società, poiché ella non è più ascrivibile a nessun schema preconfezionato.

Il rapporto che i due personaggi arrivano a instaurare è dunque perfettamente paritario, in cui emerge la possibilità di un rapporto non tra vittima e aggressore, ma di un legame tra creature dagli istinti, dai desideri e dall'animalità condivisi, mostrando come la sessualità non dev'essere obbligatoriamente inscritta all'interno della dicotomia dominatore/dominato, ma possa essere reinventata, trasformando il corpo in un luogo d'incontro di desideri e di piaceri che si scambiano reciprocamente, senza sentire la necessità della distruzione dell'altro.

Affinché ciò accada è necessario però che "l'agnello" acquisisca parte della ferinità della tigre, come sostiene M. Atwood:

What Carter seems to be doing in *The Bloody Chamber* [...] is looking for ways in which the tiger and the lamb parts of the psyche, can reach some sort of accommodation [...]

It is Carter's contention that a certain amount of tigerishness maybe be necessary if women are to achieve an independent as opposed to a dependent existence, if they are to avoid -at the extreme and of passivity-becoming meat. They need, in their own selfinterest, to assimilate at least some of Juliette's will to power. (Atwood 1994: 120-121)

La protagonista del racconto riflette l'immagine femminile rappresentata in *The Sadeian Woman*, colei che non è né predatrice né preda, che non vuole divorare né essere divorata, una donna che possiede esattamente gli stessi impulsi naturali e le stesse forze della libido dell'uomo, al di là degli stereotipi dell'"angelo del focolare" e della *femme fatale*.

Questo processo di trasformazione e liberazione non coinvolge però solo l'elemento femminile, perché la Carter ritiene che anche l'uomo sia prigioniero di stereotipi imposti dalla società, in particolare l'elemento maschile sadiano; anche l'uomo-tigre teme la figura femminile che avanza, liberata dalla sua gabbia, verso di lui, egli la teme probabilmente perché non la comprende, poiché mette in crisi tutte quelle certezze che credeva eterne.

Ciò che dunque accade è l'inizio della costruzione di un rapporto che deve liberare gli individui e annullare ogni logica dell'usare o dell'essere usati, forse proprio grazie a quell'elemento della reciprocità, trascurato nelle critiche della Duncker e della Lewallen, attraverso il quale una donna diviene libera senza rendere schiavo l'altro (come era necessario invece per la Juliette), costruendo una logica alternativa rispetto a quella patriarcale.

Il meccanismo di potere sadiano imploderebbe dunque dal suo interno, le Justine e le Juliette si rivelerebbero quindi per quello che sono, meri stereotipi creati per mascherare ed esorcizzare l'anarchia dei corpi, quella sessualità che in realtà non può essere inglobata in schemi rigidi, per questo fortemente temuta dalla società.

In questo modo una donna sessualmente consapevole non sarà più percepita come una minaccia per l'ordine sociale poiché, come afferma Aidan Day:

In *The Tiger's Bride* Beauty won't be fucked, as victim, by the Beast, as aggressor; nor will she, as aggressor, fuck the Beast as victim. They will be fucking each other, equally . . . . Running with the tigers means self-assertion, but not at the cost simply of devouring the other. (Day 1998: 146-147)

L'atto della tigre di leccare via strati e strati di pelle fino a rivelare l'animalità repressa della donna non si dovrebbe dunque vedere come il denudamento di una vittima consenziente tipico dell'immaginario pornografico maschile, ma piuttosto si dovrebbe considerarlo come un modo per liberarsi di tutte le false rappresentazioni della società per ricostruire da zero una nuova identità.

Come accade in altri racconti presenti in *The Bloody Chamber*, una metamorfosi produttiva e positiva della femminilità è quella che non si limita a essere attiva e provocante, ma è fondata sull'uguaglianza nel rapporto con l'altro e nella capacità di svincolarsi da qualsiasi etichetta e definizione imposta, la possibilità di strappare via la nostra apparenza, assegnataci dalla famiglia, dalle istituzioni, da tutti coloro che ci circondano, per riscoprire una personalità tutta da ricostruire.

L'altro racconto oggetto di discussioni è *The Company of Wolves*, una riscrittura della fiaba di Cappuccetto Rosso.

Una fanciulla alle soglie della pubertà incontra un giovane e affascinante cacciatore mentre cammina per il bosco diretta verso la casa della nonna. Il ragazzo, che in realtà è un lupo travestito, arriva dalla nonna prima della ragazza e la uccide; giunta alla casa della nonna, la giovane reagisce alla minaccia di aggressione e distruzione da parte del Lupo spogliandosi e offrendosi a lui per sedurlo.

Il racconto fornisce una visione alternativa e problematica del significato insiti nella fiaba, facendo ampio ricorso alle versioni orali più antiche (in particolare il racconto popolare francese *Le Conte de la Mère-grand*) di cui l'autrice era un'appassionata studiosa; tali versioni

mostravano infatti una fanciulla ben diversa dall'ingenua vittima predestinata presente nella versione del Perrault, alludendo spesso alla sua capacità seduttiva e all'astuzia utilizzata per sfuggire al predatore.

*The Company of Wolves* ha suscitato accese reazioni alla sua pubblicazione, sia tra gli studiosi più conservatori che tra la critica *gender*, per il suo finale centrato sul rapporto di seduzione tra vittima e predatore.

Viene descritta una fanciulla, l'ennesima ragazza coraggiosa che non teme di avventurarsi nel profondo del bosco; ella si sente al sicuro perché nel suo cestino ha un coltello che dovrebbe difenderla.

Immediatamente viene precisato che la giovane ha avuto da poco tempo il primo ciclo, il cui colore è legato al rosso del mantello regalatole dalla nonna, ella però è ancora protetta dal guscio della sua verginità:

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. (Carter 1981: 113-114)

Questa sua condizione da un lato le dona una vena sacrale per via della sua bellezza accostata alla purezza, dall'altro sembra renderla più debole e vulnerabile, più desiderabile agli occhi di un predatore, una sorta di agnello il cui sacrificio è simboleggiato dal mantello; essere un "closed system" significa trovarsi relegati nei confini delle cure della famiglia e dei racconti del villaggio, inabili a difendersi da tutto ciò che non si conosce, perché «purity is always in danger» (Carter 2001: 73).

Questa fanciulla pura e fragile decide però di avventurarsi nel bosco, luogo del pericolo ma anche del desiderio, nonostante i divieti paterni, ella sceglie quindi di intraprendere il suo percorso verso la maturità sessuale, di farsi "inghiottire" dalla foresta, dove ovviamente incontrerà il lupo che le parrà totalmente diverso da ciò che le è stato insegnato.

D'altra parte, pur essendo ancora un "closed system", ella è tutt'altro che una ragazza ingenua e si diventerà a flirtare con l'uomo e a lasciargli vincere la scommessa su chi arriverà per primo alla casa della nonna per pagare pegno, cioè un bacio.

Appena giunta a destinazione, la ragazza comprende immediatamente cosa sia accaduto alla nonna e vorrebbe aggredire il predatore con il coltello, ma non può per via della potenza del suo sguardo, terribile e magico forse perché riflette una parte di lei; poiché non può sfuggirgli sceglie di non aver più timore, «decide allora di diventare attrice protagonista del copione che [...] qualcun altro ha scritto per lei» (Notaro 1993: 66).

Avrebbe potuto percorrere la stessa via della nonna ed essere sacrificata, ma ella sceglie invece di fuggire a un destino prestabilito dalle consuetudini della sua famiglia, ricercando una propria posizione autonoma; a portarla a tale decisione sarà anche il canto di lamento e tristezza dei compagni del lupo, mostrandole un lato di solitudine e sofferenza del predatore che ella ignorava, facendo crollare la barriera tra predatore e vittima.

La ragazza dunque si toglie gli abiti che indossa, a cominciare dal mantello rosso, simbolo di un sacrificio a cui era destinata, ma che ella rifiuta, bruciando anche gli abiti di lui, essendo consapevole che «if you burn his human clothing you condemn him to wolfishness for the rest of his life» (Carter 1981: 113), scegliendo quindi la vita istintiva e ai margini della società.

Riprendendo il motivo della svestizione presente nella versione orale francese, l'autrice mostra una fanciulla che decide di non aver più nessun timore, sostituendo le sue paure con una rivendicazione del suo diritto all'autonomia del desiderio.

The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat. She laughed at him full in the face, she ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing [...] Carnivore incarnate, only immaculate flesh appeases him. (*Ibid.*: 118)

Quest'immagine ambigua si è prestata dunque a essere interpretata come una rassegnazione allo stupro da parte della vittima, come ha affermato Patricia Duncker:

Red Riding Hood sees that rape is inevitable – “The Wolf is carnivore incarnate” – and decides to strip off, lie back and enjoy it. She wants it really. They all do. (Duncker 1984: 7)

Per cui, secondo la Duncker, la figura di Cappuccetto Rosso s'inserirebbe perfettamente nell'immaginario pornografico maschile, invece di stravolgerlo.

Probabilmente il “punto chiave” del brano contestato è invece la volontà della ragazza di essere “nobody's meat”, di trasformare il suo corpo da “meat” a “flesh”, rendendolo libero di desiderare e vivere la propria sessualità; vincendo la propria paura non sarà più la preda di colui che del terrore si nutre, ma sarà lei che, secondo Angela Carter, si “nutrirà” di lui, come infatti afferma C. Bacchilega

...by acting out her desires—sexual, not just for life—the girl offers herself as flesh, not meat . . . Both carnivores incarnate, these two young heterosexual beings satiate their hunger not for dead meat, but flesh, while at the same time embodying it. (Bacchilega 1997: 64)

Il fatto che la sua Cappuccetto Rosso sia “nobody's meat”, dovrebbe sottrarla all'immaginario pornografico patriarcale, che considera il corpo femminile solo come una serie di orifici da violare, permettendo quello che la Carter definisce «the world of absolute sexual license for all the genders» (Carter 2001: 20).

Pur essendo vero che *The Company of Wolves* lascia volutamente molto spazio ad ambiguità, non si deve dimenticare come in *The Sadeian Woman* Angela Carter avesse specificato di non credere in quelle che ella definiva “consolatory nonsenses”, storie utopistiche di femminilità trionfante, ma si proponeva soprattutto di raccontare di

estreme scelte di sopravvivenza in un mondo oppressivo nei confronti della femminilità.

Non si dovrebbe inoltre intendere, come precisa Merja Makinen, il lupo mannaro solo come simbolo della libido maschile, ma pensarlo anche come riflesso della parte istintiva della protagonista che la società non le permette di manifestare:

Read the beasts as the projections of a female libido, and they become exactly that autonomous desire which the female characters need to recognize and reappropriate as a part of themselves (denied by the phallogentric culture). (Makinen 1992: 12)

Questa interpretazione sarà forse ancora più evidente nella versione cinematografica del racconto, dove la fanciulla alla fine si trasformerà in lupo; la ragazza dunque, rifiutandosi d'interpretare la parte della vergine vulnerabile e vittima predestinata, diventa, nella logica patriarcale, simile a un animale, un essere dal desiderio complesso e in continua metamorfosi, non più oggetto passivo di desiderio, ma capace di desiderare e accogliere la propria parte animale.

I confini che l'autrice si propone di oltrepassare non sono solo quelli tra maschile e femminile, predatore e preda, quanto quelli tra istinto e società civile perchè «we keep the wolves outside by living well» (Carter 1981: 115), ci proteggiamo dai nostri istinti cercando di sfuggire loro, ma spesso ciò non è possibile e ci distrugge come accade alla nonna di Cappuccetto Rosso.

La società ci ha trasmesso due stereotipi opposti femminili: la donna inconsapevole e ingenua, che rifiuta di desiderare, e si rassegna a essere solo desiderata e “consumata” e colei che invece “divora” perchè in preda a impulsi irrefrenabili; la Carter ci dimostra una terza via che include la consapevolezza dei propri istinti, senza la necessaria distruzione dell'altro.

Come infatti afferma Maggie Anwell, in *Lolita Meets the Werewolf: The Company of Wolves* (Anwell 1989: 76–85), si può leggere questo

racconto come la storia della scoperta del desiderio represso, rappresentato dal distruttivo lupo, da parte dell'Ego, cioè la fanciulla; ciò che ne consegue è un conflitto iniziale che però può concludersi con l'armonia delle due parti.

L'immagine finale dove la ragazza viene mostrata addormentata serenamente tra le "zampe del lupo", suggerisce infatti dolcezza, tranquillità, un raggiunto equilibrio, in cui l'Ego femminile ha fronteggiato e accettato il suo desiderio, senza perderne il controllo.

Sulla base delle riflessioni della Carter nel suo saggio e sulla loro concretizzazione in *The Bloody Chamber*, possiamo dunque concludere che ella utilizza strumenti noti, come la pornografia e l'immaginario erotico comune, per decostruirli in modo da far cadere ogni tipo di preconceito e parlare non tanto dell'opposizione tra desiderio maschile e femminile, quanto del difficile percorso per entrare in contatto con la nostra parte istintiva e repressa, comprenderla e accettarla, al di là di qualsiasi convenzione sociale e culturale.

Non si tratta perciò di accondiscendere a logiche di dominazione maschile preesistenti ma, al contrario, di annullare ogni certezza e stereotipo, per costruire schemi relazionali imprevisi e fuori da ogni regola.

Se dunque la Carter è consapevole della società in cui vive, frutto di anni di sfruttamento e annullamento del corpo femminile, ella decide di prendere le mosse proprio dalla realtà (e non da mondi utopici) per ipotizzare la possibilità di qualcos'altro di alternativo a essa; in questo modo, riconfigurandolo, libera il desiderio femminile da qualsiasi tipo etichetta, ma lo stesso accade anche col desiderio maschile, anch'esso prigioniero inconsapevole delle convenzioni.

La Carter dunque non può essere considerata né una "new Justine" né una "new Juliette", poiché il suo pensiero sfugge a ogni categorizzazione assoluta; ella decide di scomporre un genere, quello pornografico, per trovare inaspettate connessioni con il racconto popolare e la psicanalisi, non considerando dunque la pornografia un problema, ma una chiave di lettura della società e sulle basi su cui è costruito il nostro concetto di sessualità.

Le figure femminili che abbiamo analizzato non sono due "Juliette", ma donne che letteralmente si spogliano di un'identità affibbiata da altri, per abbracciare un'animalità che le unisca ai protagonisti maschili, evitando d'essere divorate, senza dover per questo divorare l'altro, in nome della perfetta reciprocità.

Si parte dunque dal Sade per andare oltre, cercando risposte sul tema del desiderio lì forse dove nessuno aveva pensato di indagare, o meglio aprendo interrogativi sulla reale natura del desiderio, alla ricerca di una femminilità tutta da ricostruire.

## Bibliografia

- Anwell Maggie, "Lolita Meets the Werewolf: The Company of Wolves", *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, Eds. Lorraine Gamman and Margaret Marshment, Seattle, Real Comet Press, 1989: 76–85.
- Atwood, Margaret, "Running with the Tigers", *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Ed. Lorna Sage, Londra, Virago, 1994: 117-135.
- Bacchilega, Christina – Roemer, Daniela Marie, *Angela Carter and the Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.
- Bacchilega, Christina, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Carter, Angela, *The Bloody Chamber*, Harmondsworth, Penguin, 1981.
- Carter, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, New York, Penguin Books, 2001.
- Clark, Robert, "Angela Carter's Desire Machine", *Women's Studies*, 14.2, 1987: 147–61.
- Day, Aidan, *Angela Carter: The Rational Glass*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- Duncker, Patricia, "Re-Imagining the Fairy Tales. Angela Carter's Bloody Chamber", *Literature and History*, 10, 1984: 3-14.
- Dworkin, Andrea, *Pornography: Men Possessing Women*, New York, Perigee Books, 1981.
- Gamble, Sarah, *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- Gubar, Susan, "Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation", *Critical Inquiry*, 13. 4, 1987: 712-741.
- Haase, Donald, *Fairy tales and feminism: new approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004.

- Lau, Kimberly J., "Erotic Infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy", *Marvel & Tales*, 22.1, 2008: 77-94.
- Lewallen, Avis, "Wayward Girls but Wicked Women?: Female Sexuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*", *Persectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature*, Eds. Gary Day and Cive Bloom, New York, Saint Martin's, 1988: 144-157.
- Makinen, Merja, "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality", *Feminist Review*, 42, 1992: 2-15.
- Morgan, Robin, *Anatomy of Freedom: Feminism, Physics, and Global Politics*, New York, Anchor Press, 1982.
- Notaro, Anna, *Magiche Rifrazioni: Angela Carter e le riscritture della tradizione*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- Sage, Lorna, *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Londra, Virago, 1994.
- Sheets, Robin Ann, "Pornography, Fairy Tales and Feminism: Angela Carter's *The Bloody Chamber*", *Journal of History of Sexuality*, 1.4, 1991: 633-657.
- Willis, Ellen, "Feminism, Moralism, and Pornography", *Power of Desire: The Politics of Sexuality*, Ed. Ann Snitow, Christine Stansell, and Sharon Thompson, New York, Monthly Review Press, 1983.

## Filmografia

*The Company of Wolves*, Dir. Neil Jordan, Regno Unito, 1984.

## L'autore

**Sabrina Antonella Abeni**

Nell'aprile 2012 consegue il dottorato di ricerca in Generi Letterari presso il Dipartimento di Culture Comparete dell'Università

degli Studi dell'Aquila, con una tesi dal titolo *Le riscritture del corpo nella fiaba postmoderna*.

Ha pubblicato un intervento nel volume delle *Lezioni di Dottorato 2009* dell'Università di Cassino, su *Rapporto autore e riscrittura: reinventare la fiaba*. Nel novembre 2012 partecipa al convegno presso l'Università La Sapienza di Roma, su *Cenerentola come testo culturale*, con un intervento su *The Mother's Ghost: il rapporto madre/figlia nelle riscritture postmoderne di Cenerentola*.

Email: [sabry80ab@yahoo.it](mailto:sabry80ab@yahoo.it)

## L'articolo

Data invio: 21/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

## Come citare questo articolo

Abeni, Sabrina Antonella, "Ridefinire il desiderio femminile. *The Body Chamber* di Angela Carter", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>