

Riscrivere i testi sacri in chiave femminista: *The Passion of New Eve* di Angela Carter

Eleonora Federici

Introduzione

Angela Carter è conosciuta per essere autrice ironica e parodica, un'autrice dissacrante che mette il lettore di fronte ad un umorismo amaro, tagliente, a volte difficile da accettare. La critica è stata molto controversa nei confronti del suo lavoro e soprattutto riguardo al romanzo *The Passion of New Eve* pubblicato nel 1977 nel pieno fermento sociale dei movimenti femministi e della lotta per la comunità afro-americana all'interno del contesto americano e successivamente tradotto in italiano da Barbara Lanati pochi anni dopo, nel 1984. Ancora oggi, nonostante i molti studi sull'autrice e sulla sua opera (Day 1998; Gamble 1997; Peach 1998; Tucker 1998; Eston 2000) Angela Carter rimane una voce letteraria controversa, difficile e complessa da leggere ed interpretare di primo acchito. I suoi testi, per essere pienamente compresi e esperiti devono essere riletti più volte in modo da poter cogliere le molte allusioni e citazioni letterarie, musicali, cinematografiche e culturali. Scrittrice di grande cultura e con una spiccata capacità di costruzione del testo narrativo, Carter include in un solo testo più temi, più discorsi e più generi letterari creando un universo in cui il lettore rimane coinvolto e scosso sia dalle tematiche affrontate come la sessualità, la violenza, la morte sia dal forte ed esplicito linguaggio utilizzato.

Tutta l'opera di Angela Carter è segnata dalle voci di altre voci, i suoi romanzi sono intrisi di riferimenti ad altre opere e autori, ma anche ad altri media, soprattutto il cinema e la cultura popolare (Kaveney 1994; Wisker 1998; Zucker 2000). Componente fondamentale di tutta la narrativa carteriana è infatti il ricorso all'intertestualità come lei stessa sottolinea in un'intervista con Kerry Goldsworthy:

I thought that writing, all fiction, really, was about other fiction. That there was no way out, really, of this solipsism; that books were about other books [...] But then I began to ask myself, if all books are about other books, what are the other books about? [...] What's the Ur-book, then? And one is forced to answer, after a while, of course the Ur-book is really Life, or The Real World. (Carter in Goldsworthy 1985: 5)

Carter ricorre all'intertestualità come strumento di creazione di un universo narrativo che sia specchio del reale perché è del sociale che vuole parlare, dei valori, delle ideologie e delle differenze legate al genere sessuale. Per Carter si può quindi parlare di estetica postmoderna per cui l'intertestualità non è utilizzata come mero strumento retorico ma diventa il centro della trama dei romanzi. L'intertestualità è certamente anche in Carter un dispositivo narrativo che implica una ridefinizione degli elementi letterari, un rinnovamento nell'uso di motivi, temi, modalità linguistiche e stilistiche ma con l'intento di una critica sociale e politica. Nella sua accezione più tradizionale Carter utilizza l'elemento intertestuale per una ricodificazione di topoi, dei modelli di una o più tradizioni letterarie (Bernardelli 1997; Allen 2000; Carr 1989; Hoysterey 2001; Hutcheon 1988; McHale 198; Pfister 1991; Worton and Still 1990). Questo intento è evidente anche in un suo noto saggio intitolato *Notes from the Front Line* dove l'autrice afferma di operare un «demythologizing business» (Carter 1983: 71), atto a rivelare una cultura che è insieme di «extraordinary lies designed to make people unfree» (Carter 1983: 71). La scrittrice accosta quindi il termine 'business' riferito a un agire, a un atto che produce qualcosa nell'ambito sociale, ad un discorso su una

de-mitologizzazione, ovvero sulla decostruzione dei miti occidentali. Tale operazione è portata avanti attraverso una tecnica revisionista che sceglie come 'materiali', come strumenti per questo agire, non solo la letteratura ma tutto un archivio preso da varie fonti come lei stessa afferma: «I feel free to loot and rummage in an official past, specifically a literary past, but I like paintings and sculptures and the movies and folklore and heresies too» (Carter 1983: 74). L'intenzione è quella di estrarre dei contenuti a noi conosciuti, che fanno parte del nostro sapere, della nostra enciclopedia, al fine di narrare una storia diversa: «to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of a new story» (Carter in Haffenden 1985: 84).

La cultura diventa così nelle mani dell'autrice materia da plasmare e le parole sono gli strumenti di un artigiano della scrittura: «a great scrap-yard from which you can assemble all sorts of new vehicles [...] *bricolage*» (Carter in Haffenden 1985: 92). Questo bricolage è frutto di tipologie testuali diverse, come il fantasy, il picaresco, il romanzo poliziesco, il gotico, la fantascienza e il *bilsungsroman* ma anche di forme della cultura popolare, programmi televisivi, soap operas, perfino la pubblicità. Ogni tipologia testuale diventa per l'autrice un modello da cui estrapolare gli elementi che le servono per la costruzione della storia: «all books, even cookery-books and car-maintenance manuals, consist of narratives» (Carter 1993: 2). Da un *mélange* di questi elementi l'autrice compone il testo nel corso tempo, poichè come lei stessa sottolinea,

narrative is written in language but it is composed, [...] in time. All writers are inventing a kind of imitation time when they invent the time in which a story unfolds, and they are playing a complicated game with *our* time, the reader's time, the time it takes to read a story. A good writer can make you believe time stands still. (Carter 1993: 2)

Un buon scrittore dunque sa come fermare il tempo e catturare l'attenzione del lettore, e Angela Carter riesce in entrambe le cose, la sua forza non è solo nella sua capacità di riscrivere il nostro

immaginario letterario e culturale ma in quella di narraree, nel suo essere un'abile story-teller, o come aveva affermato Lorna Sage, il suo interpretare una «Mother Goose persona» (Sage 1994: 17), ovvero essere una tessitrice di storie, una 'tale-spinner'.

Del resto tutta la narrativa di Angela Carter si basa sull'empatia con il lettore, sul rapporto che l'autrice chiede ai suoi lettori per interpretare il testo. È evidente sia nella modalità di scrittura che nei commenti ai propri testi rintracciabili in interviste, prefazioni e scritti critici, che l'autrice auspica una collaborazione con i lettori che devono essere capaci di leggere tra le righe e captare le molte allusioni intertestuali. È attraverso questa collaborazione che Carter mostra il suo impegno politico e ideologico messo in atto attraverso la scrittura e la riscrittura:

reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode. (Carter in Wandor 1983: 69)

Non a caso nel suo studio sull'autrice, *Re-Visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts* (2006) Rebecca Munford ha parlato di intertestualità politica così definita poiché l'autrice utilizza questo device per problematizzare il sociale, per proporre una scrittura materialista che vuole illuminare la realtà storica, e per discutere il presente del lettore. È principalmente attraverso l'ironia e la parodia che Carter attua una revisione femminista di testi canonici, dei testi sacri e in generale, della cultura occidentale. Nel romanzo qui analizzato questa revisione avviene attraverso una rappresentazione che è al tempo stesso decostruzione e sovvertimento delle categorie legate al genere sessuale. Questa rappresentazione viene portata avanti attraverso due principali tematiche narrative: 1) la trasformazione del corpo da maschile a femminile e dunque la rappresentazione del genere anche attraverso una vera e propria *performance* intesa nell'accezione butleriana della messa in scena e della performatività del

genere sessuale (Butler 2006; 1993; 1997; 2004); e 2) la rappresentazione degli spazi/dei luoghi che il personaggio attraversa nel suo viaggio verso la costruzione della propria identità. In questo lavoro mi soffermerò su questa seconda tematica, meno trattata nell'analisi della narrativa carteriana.

È innanzitutto importante sottolineare la centralità del linguaggio nell'intera produzione letteraria di Angela Carter, e in particolare in questo romanzo in cui attraverso le scelte linguistiche l'autrice rappresenta il setting in cui si svolge l'azione e con cui caratterizza i diversi personaggi. Entrambe queste tematiche sono sviluppate attraverso un uso del linguaggio sovversivo e diretto, uno stile conversazionale, un parlare franco che a volte spiazza il lettore per la crudezza delle rappresentazioni. A questo stile l'autrice affianca l'utilizzo di strategie retoriche, soprattutto l'uso di metafore fortemente connotate e di metonimie, unite ad un uso della prima e della terza persona nella narrazione che si alternano nello sviluppo del personaggio all'interno della storia. Il messaggio sovversivo del contenuto è quindi supportato dalla sovversività implicita nello stile scelto. Le scelte tematiche e le scelte lessicali creano un mondo narrativo che decostruisce i discorsi ideologici sul genere sessuale e che lascia il lettore spiazzato davanti a rappresentazioni segnate dall'eccesso, dalla decadenza, dal surrealismo e dalla pornografia¹. Lo stile carteriano segnato dal fantastico e dal cosiddetto realismo magico è il riflesso della posizione critica di Carter nei confronti di un femminismo radicale e separatista. Il punto di vista femminista è chiaro ed evidente in tutte le opere di Angela Carter, del resto l'autrice stessa affermava di riconoscersi come scrittrice femminista: «The Women's Movement has been of immense importance to me personally and I would regard myself as a feminist writer» (Carter 1983: 69). Quando Carter inizia a scrivere del resto, sono gli anni della contestazione femminista da cui emergono diverse posizioni e da cui nascono anche da un punto di vista teorico e letterario diverse

¹ Del resto Carter è stata criticata dalle studiose femministe per il suo ricorrere alla pornografia. Si veda Grossman 1988; Keenan 1997.

posizioni. Nel contesto americano sono gli anni in cui la rivalutazione della figura dell'autrice donna e della ricerca di una genealogia al femminile è centrale nell'ambito della critica letteraria femminista (Showalter 1981; De Lauretis 1990), critica che influenza enormemente l'autrice:

it is enormously important for women to write fiction *as* women - it is part of the slow process of decolonialising our language and our basic habits of thought [...] it is to do with the creation of a means of expression for an infinitely greater variety of experience than has been possible heretofore, to say things for which no language previously existed. (Carter 1983: 75)

In questa citazione emergono vari punti, il primo è che non è importante solo scrivere da donna ma anche leggere da donna, ovvero da una prospettiva di genere, come tante studiose sottolinearono sempre in quegli anni (Fetterley 1978; Kolodny 1980; Culler 1982; Jacobus 1982), il secondo è che bisogna essere consapevoli delle pratiche di genere che emergono anche nel linguaggio. In questi anni infatti, si comincia a studiare la correlazione tra linguaggio e genere sessuale (Lakoff 1975; Cameron 1992; Cameron and Kulick, Coates 1986; Talbot 1998). Angela Carter è un'autrice che segue il dibattito critico, è un dato che si evince dalle allusioni e dalle revisioni attuate nei confronti di teorie e teoriche femministe di quegli anni. Basti pensare alle molteplici allusioni e decostruzioni delle posizioni delle teorie del femminismo francese, in ambito anglosassone definite come French Feminism, nell'opera in questione (Cixous 1975; Irigaray 1980).

La scrittura di Carter è persuasiva, vuole convincere il lettore della necessità di rivedere il mondo, le norme sociali e le pratiche legate al genere sessuale. Nella sua opera si riconosce una vera e propria etica della scrittura che emerge attraverso il posizionamento critico dell'autrice. Secondo Carter un autore deve posizionarsi sia socialmente che politicamente perchè la scrittura, la letteratura è "applied linguistics", linguistica applicata, come sottolinea lei stessa, «language is power, life and the instrument of culture, the instrument

of domination and liberation» (Carter 1983: 77). La scrittura è dunque atto politico, di denuncia e dettato da una volontà di cambiamento sociale.

1. Una nuova Eva, un nuovo Adamo

Il titolo *The Passion of New Eve* è una chiara allusione alla Passione di Cristo e alle vite dei santi. Il viaggio allegorico del protagonista Evelyn/Eve mostra un percorso di dolore e sofferenza che lo segnano profondamente, che lo cambiano sia fisicamente sia psicologicamente e anche moralmente. Evelyn vive la sua passione, patisce appunto capendo e sperando sulla propria pelle il dolore che ha inflitto alle donne che ha incontrato nella sua vita. La passione qui appartiene a Evelyn, trasformato chirurgicamente in Eva, che non muore per il peccato originale ma rivive, rinasce a nuova vita, che vive una vita da uomo e successivamente da donna. Carter quindi propone un rovesciamento del mito di Eva dopo la caduta dal Paradiso terrestre; Evandro/Eva diventa una viaggiatrice alla ricerca della propria salvezza, e al tempo stesso mostra al lettore un modo per salvarsi dalla propria misoginia.

La storia della nuova Eva è un'Odissea fisica e psicologica del protagonista Evelyn, giovane misogino che parte dall'Inghilterra per gli Stati Uniti alla ricerca di un nuovo lavoro. Giunto lì si ritrova in una New York distopica e apocalittica dove incontra Leilah, una giovane donna, che egli maltratta e lascia sola dopo aver saputo che aspetta un figlio da lui. Dopo averla spinta ad abortire Evelyn infatti scappa verso il deserto Americano, fugge da lei in cerca di un futuro diverso. Inizia in questo modo un percorso attraverso i luoghi distopici rappresentati nel romanzo (Vallorani 1994; Sitaram Zirange 2011). Possibile chiave di interpretazione del romanzo sono appunto gli spazi, i luoghi, che sono vere e proprie 'wastelands' dove regna il caos, il disordine, la paura. Il personaggio attraversa città infernali e labirintiche, deserti, immensi spazi vuoti per poi ritrovarsi in luoghi seclusi ed edifici di vetro che sembrano usciti da un romanzo gotico. Le rappresentazioni spaziali della Carter sembrano l'esempio perfetto delle 'zone intertestuali'

individuare da Brian McHale che le intende come spazi in cui il dionisiaco e il carnevalesco emergono dando vita ad un racconto polifonico e sovversivo. Sono spazi in cui alcune categorie del pensiero occidentale, in primo luogo la differenza tra i generi e la definizione di femminilità e mascolinità, vengono messe in discussione; sono spazi che il/la protagonista raggiunge attraverso un percorso alla ricerca di un sé più profondo. Da questo punto di vista, Evelyn è un eroe picaresco che parte alla ricerca della propria identità e percorre un viaggio segnato dall'eccesso, un viaggio al limite dell'esperienza umana (che trova il suo climax nella trasformazione del corpo da maschile a femminile), vivendo momenti tra allucinazione e sogno, e incontrando personaggi al limite della follia; un viaggio vissuto attraverso stati estremi del corpo e della mente.

2. La città, labirintica e dannata

La storia inizia con l'arrivo del protagonista in un'America fuori controllo, post-apocalittica, quasi surreale. Questa rappresentazione distopica del luogo è rafforzata dall'uso di device tipici del genere gotico ed horror che creano un effetto di suspense in un crescendo di tensione. Alla rappresentazione distopica unita ad un mondo segnato dall'eccesso nelle sue molteplici forme l'autrice unisce una narrazione pervasa dall'intertestualità letteraria per cui nel testo emergono echi di testi noti al lettore come *The Last Man* di Mary Shelley, i racconti di Edgar Allan Poe o i più recenti romanzi di William S. Burroughs. Il tema del viaggio, tema portante del romanzo, si riallaccia del resto a una lunga tradizione della letteratura di viaggio che ha nella letteratura americana opere fondamentali quali *On the Road* di Jack Kerouac, anch'esso qui ripreso insieme a molteplici riferimenti a testi apocalittici come le cosmogonie di William Blake, alla poesia romantica inglese, nonché al *Pilgrim's Progress* di John Bunyan e al *Paradise Lost* di John Milton (Hallab 1995; Kaiser 1994; Kramer 1994; Pearson 1999; Wisker 1997).

La visione dell'America come nuovo Eden, come terra promessa viene rovesciata attraverso una rappresentazione del fanatismo

religioso, e dell'America come luogo di razzismo, misoginia e al tempo stesso luogo di una risposta femminista radicale che altro non è che il corrispettivo in negativo del mondo al maschile. Il senso di dissoluzione, disordine, caos e terrore è dato dalle scelte lessicali delle descrizioni. Il paese in cui arriva Evelyn è presentato come luogo della catastrofe, della morte e del dolore. La città emana un terribile odore, «shimmered and stank» (Carter 1982: 11). La città pullula di mendicanti e ubriacconi che si aggirano per le strade che sono ormai fuori controllo e che si litigano avanzi di cibo con i ratti: «I was astonished to see so many beggars in the rank, disordered streets, where crones and drunkards disputed with the rats for possession of the choicest morsel of garbage» (Carter 1982: 11). È una descrizione apocalittica che fa presagire la fine del mondo: «The last judgment was at hand. Groups of proselytisers roamed the streets, chanting psalms and prayers, selling a thousand conflicting salvations» (Carter 1982: 12). La città è una Babele perduta: «The city was scribbled all over with graffiti in a hundred languages expressing a thousand griefs and lusts and furies» (Carter 1982: 12). Il Giorno del Giudizio è arrivato, la religione è diventata merce da vendere e non si vede più alcuna possibilità di salvezza. La ripetizione di termini come 'disaster', 'panic', 'terror' reitera l'idea di stasi e morte: «The city had become nothing but a gigantic metaphor for death» (Carter 1982: 15). Infatti, «the age of reason is over» (Carter 1982: 13) dice il vecchio soldato alchimista che vive al piano di sopra di Evelyn, e che crede che il caos sia la materia prima dell'esistenza. Ed è proprio l'alchimia, la forza della trasmutazione degli opposti, a cui attinge Angela Carter per dipingere questo universo ormai al tracollo. La città diventa alchemica, «it was chaos, dissolution, nigredo, night» (Carter 1982: 16). È una città infernale, l'hotel dove il protagonista dimora prende fuoco e nuvole di fumo denso si alzano verso il cielo, fuori fa un caldo insopportabile, si percepisce un odore sulfureo, insomma, sembra proprio di trovarsi negli inferi. Questa visione è data dalla rappresentazione a livello visivo (ciò che il protagonista vede), a livello tattile (ciò che sente e che tocca), e a livello olfattivo (ciò che respira). L'inesorabilità del suo futuro si percepisce già dalle prime parole pronunciate al suo arrivo: «a

lurid, Gothic darkness that closed over my head and became my world» (Carter 1982:10). Carter utilizza una descrizione quasi pittorica del luogo:

The skies were of a strange, bright artificial colours – acid yellow, a certain bitter orange that looked as if it would taste of metal, a dreadful, sharp, pale, mineral green – lancinating shades that made the eye wince. From these unnatural skies fell rains of gelatinous matter, reaking of decay. (Carter 1982: 12)

È una città labirinto, un luogo decadente dove sono in lotta vari gruppi di guerriglieri che rivendicano i diritti degli omosessuali, dei neri e delle donne. La città e le lotte civili vengono descritte attraverso scene dell'Apocalisse. È un annuncio della fine del mondo, una sorta di escatologia femminista attraverso la parodia: quale sarà il destino dell'umanità? ci chiede l'autrice. Quale sarà il destino delle donne? In questa revisione del testo sacro la Carter si interroga sul futuro, si chiede e chiede al lettore di prevedere quello che accadrà. La risposta nel romanzo ci viene data da Evelyn che si descrive come: «I, tender milk-fed English lamb» (Carter 1982: 38), un novello Adamo che abusa della nuova Lilith, Leilah, descritta invece come seduttrice, sirena, medusa, novella Salomé. Evelyn è l'artefice del proprio triste destino e per questo verrà punito con la legge del contrappasso da una Sacerdotessa chirurgo, subirà quindi una sorta di castrazione ontological. Leilah è invece descritta come «the profane essence of the death of the cities, the beautiful garbage eater» (Carter 1982: 18). Leilah ha una fisicità quasi non umana, il suo corpo è scuro, molle, si scioglie tra le braccia del protagonista, la sua voce è troppo acuta e non riesce a mettere insieme una frase di senso compiuto. Evelyn si sente perduto non appena mette gli occhi su di lei, è lei la causa della sua perdizione, della sua dissoluzione, ed è lei la causa della sua fuga dalla città e dell'arrivo nel secondo luogo della sua passione, ovvero il deserto.

3. La comunità di donne del deserto

Il deserto è luogo di infinito spazio e senza tempo, luogo biblico per eccellenza, è nel deserto che avviene l'incontro di Giacobbe con l'angelo, con l'entità divina. Nella Bibbia il deserto è simbolo del peccato e del male, è un luogo dove avvengono cambiamenti profondi. Il deserto evoca da sempre un luogo negativo portatore di morte; nel deserto, infatti, mancano il cibo e l'acqua, elementi essenziali alla vita (Num 20,5); è un luogo abitato da bestie feroci (Dt 8,15); in esso si vive una solitudine pericolosa. L'esperienza del deserto segna il cammino di fede che il popolo, liberato dalla schiavitù egiziana, deve percorrere, per raggiungere la terra promessa. È il luogo della prova della fede e della purificazione dalle infedeltà, e diventa il luogo di grazia e d'incontro con Dio. Da questo incontro il deserto è trasformato in da luogo del caos originario, paragonabile a una situazione di non vita (Ger 4,23-26; cfr. 4,27) a terra feconda. Inoltre, come espresso dal profeta Geremia (cap. 35) nella Bibbia il deserto è una tappa provvisoria.

Nella rappresentazione carteriana del deserto lo spazio biblico viene rivisto in chiave parodica da un punto di vista femminista. In questo spazio apocalittico Evelyn diventerà Eve (in italiano tradotto Evandro) tra le mani della Grande Madre/Sacerdotessa di Beulah, comunità di sole donne atte alla vendetta contro il genere maschile. Adamo viene trasformato in Eva, il maschile e il femminile vengono uniti in una sola anima e affiancati da Lilith, personaggio che ha il nome della prima moglie di Adamo ripudiata perché non obbediente, madre di demoni e simbolo di una femminilità paurosa. Lilith figlia della Grande Madre parricida si scopre essere Leilah, la ragazza abbandonata da Evelyn, che porta il nome della prostituta babilonese e che come prostituta viene presentata attraverso gli occhi del protagonista nella prima parte della città.

È nel deserto quindi che avviene l'incontro con la Dea, la Grande Madre simbolo di tutta una mitologia al femminile e di una serie di rappresentazioni di divinità femminili: «I was appalled by the spectacle of the goddess. She was a sacred monster. She was

personified and self-fulfilling fertility» (Carter 1982: 59). La descrizione della Dea è data da una lunga lista di divinità femminili che si susseguono per tre pagine rendendo evidente l'intento parodico dell'autrice che culmina nell'autonominazione a parricida, «the Great Parricide, I am the Castratrix of the Phallogocentric universe, I am Mama. Mama. Mama» (Carter 1982: 67; Jennings 2008). La Grande Madre parla mentre si odono i canti di preghiera e l'intero capitolo sesto del romanzo è una parodia della figura materna attraverso l'eccesso, la distorsione e l'esagerazione. Il termine stesso di Beulah per definire lo spazio del matriarcato non è casual; Beulah è una terra di sogni, luogo dell'androginia, dell'unità tra i generi, luogo eterno dove gli opposti si uniscono e dove tutto si risolve. Beulah è presente nell'opera di John Bunyan dove rappresenta il paradiso terrestre dove i pellegrini si fermano prima di oltrepassare il fiume della morte ed entrare nella città divina. Beulah è dunque luogo di passaggio, «a profane place. It is a crucible» (Carter 1982: 49)².

È in questo altro spazio labirintico rappresentato come una tela di ragno, come 'maze', labirinto, 'mandala', antro del Minotauro che la trasformazione fisica da Adamo a Eva si compie. Lo spazio di Beulah è descritto come l'interno di un corpo con cunicoli, corridoi, un 'warm place', un luogo caldo, simulacro dell'utero. Il protagonista ritorna nel ventre materno, non può vedere nulla perchè è buio, né può sentire nulla in queste viscere della terra: «I could hear nothing but the pounding of my own blood in my ears» (Carter 1982: 52). Evelyn capisce di essere in una grotta, 'the place of birth', il luogo dell'origine, dentro la Madre Terra. Tutti termini per descrivere questo luogo rimandano al viaggio verso la madre, «a journey back to the source» (Carter 1982: 53). Beulah è senza dubbio una critica ad una determinata posizione femminista dell'epoca rappresentata nelle cosiddette utopie separatiste (Miller Gearhart 1979; Piercy 1976). Beulah è un giardino dell'Eden in negativo, dove vive un solo genere sessuale, quello

² La parola *crucible* rimanda a diversi significati: corgiolo, calderone, origine ma anche prova e sfida. Tutte connotazioni che ben funzionano nel testo.

femminile, una sorta di Eden separatista che altro non è che l'opposto del mondo maschile e distopico di Zero che il lettore scopre nel capitolo successivo.

Molteplici sono i riferimenti alla Genesi qui rovesciati in chiave femminista, come ad esempio, la creazione di Eva dalla costola di Adamo che viene qui presentata come la castrazione di Evelyn sotto anestesia nelle mani della Grande Madre, o le descrizioni con cui Evelyn/Eve viene avvicinato alle figure femminili dei testi sacri, e principalmente alla Vergine Maria. Da questo punto di vista il testo non è solo dissacratorio ma ad alcuni lettori può apparire certamente come blasfemo e irrispettoso nei riguardi della religione Cristiana.

4. La distopia di Zero

A Beulah, allo spazio del femminile, si contrappone lo spazio di Zero, il luogo della misoginia e del maschile. Scampato dalle furie delle valchirie del deserto (tra cui alla fine del libro si scoprirà esserci anche Leilah ora Lilith) ora Evelyn/Eve cade tra le braccia di Zero, l'antitesi della sacerdotessa ma al tempo stesso suo specchio al maschile, simbolo di una malsana misoginia. Zero stesso è l'antitesi della Grande madre, incarna il diavolo, l'avversario, colui che fa un utilizzo negativo dei poteri della creazione. L'incontro con Zero è attraverso la violenza, attraverso lo stupro davanti alle altre mogli. Il personaggio maschile, il primo uomo che Eve incontra dopo la sua trasformazione in donna, è rappresentato attraverso una simbologia precisa, ascolta Wagner, ama il *crepuscolo degli Dei*, possiede un busto di Nietzsche che guarda per ore, una simbologia che rimanda a tutta una serie di elementi che caratterizzano la sua mascolinità. Carter gioca in questa parte del romanzo con l'intertestualità musicale e teatrale per dimostrare quanto la mascolinità sia performatività, Zero mette in atto la sua virilità, recita una parte. D'altra parte l'autrice riprende nuovamente anche i temi cari alle distopie, come ad esempio la rappresentazione della donna condannata alla non parola, al silenzio, alla non

comunicazione.³ Le mogli di Zero infatti non possono parlare, ma solo sussurare.

Parodicamente Zero si presenta come Adamo dicendo a Eve: «“You Eve” he said, “Me Adam”»(Carter 1982: 91) e ricordando in questo modo il Tarzan televisivo. Ma è un Adamo da cui il genere umano non può nascere, è un uomo sterile non solo mentalmente ma anche biologicamente. La sterilità di Zero è simbolo della sua crocifissione, della sua passione e sofferenza, è la causa del suo forte odio nei confronti delle donne e in particolare dell'attrice Tristessa de St. Ange che ritiene colpevole della propria sterilità. Lo spazio di Zero è lo spazio di un maschilismo perverso e prepotente dove il femminile viene degradato, umiliato, e deriso. È uno spazio desertico, una “ghost-town”, una città fantasma (Carter 1982: 85) descritta come un impero della schiavitù delle donne: «The ranch-house was Solomon’s Temple, the ghost town was the New Jerusalem» (Carter 1982: 85).

5. La casa di vetro di Tristessa

L'ultimo spazio che Eve attraversa è la casa di vetro di Tristessa, attrice emblema della femminilità anni Trenta del cinema muto, immagine del desiderio e della simulazione (Armitt 2000), che infatti si rivelerà essere uomo, una drag-queen. Parodicamente Angela Carter incarna la donna ideale, passiva e sofferente in un'attrice che è attore, un travestito che rappresenta l'eterneo femminile. In questa ennesima performance del ruolo sessuale viene messa in atto un'altra Passione. Il personaggio di Tristessa è caratterizzato da termini come “necrophilia”, “enigma”, “our Lady of Sorrows”, “ghost”, “shadow”, “cadaverous” e “sepulchral” (Carter 1982: 121-122). La femminilità, ci dice Carter, è una costruzione ed è per questo che Tristessa incarna la perfetta donna: «That’s why he had been the perfect man’s woman! He had made himself the shrine of his own desires, has made himself the only woman he could have loved!» (Carter 1982: 128). In questo luogo di

³ Si pensi a distopie come Burdekin 1937 o Atwood 1985.

riflessi Evelyn/Eve incontra la sua nemesi, Tristessa De St. Ange, il sacro angelo. Nello svelamento delle loro identità Zero mette in scena un'ulteriore dissacrazione e parodia dei ruoli di genere e delle identità sessuali, ovvero li unisce in matrimonio. Dopo questa cerimonia Eve afferma "My bride will become my children's father" (Carter 1982: 136), una frase sembra prevedere i dibattiti sulla maternità/paternità e sulla procreazione assistita dei nostri giorni. Nella descrizione dell'unione dei due personaggi Carter fa un'opera di auto-intertestualità, riprendendo le cerimonie descritte nel suo testo *The Sadeian Woman*, cerimonie che sembrano «a charade of sexual anarchy, this gross parody of marriage, this demonstration of the relative mutability of gender» (Carter 1979: 98).

Con Zero e le sue sette mogli Eve trova quindi la casa del suo idolo, Tristessa de St Ange, che Zero cerca per uccidere. La casa di Tristessa è l'immagine di una identità apparente riflessa attraverso la superficie trasparente, un luogo che rispecchia la natura artificiale di Tristessa, e al tempo stesso la fragilità della sua immagine e della rappresentazione del femminile. Ma il mausoleo di Tristessa non è più luogo di disordine o il luogo segreto, è l'opposto di Beulah, non è sottoterra bensì si innalza verso il cielo. È un giardino della resurrezione dove Tristessa ha creato statue di cera con le sembianze di attori hollywoodiani mostrati nella 'Hall of Immortals'.

Conclusioni

Evidenti sono nel romanzo i temi dell'androginia e della metamorfosi del corpo in un continuo rovesciamento dei ruoli di genere e nella messa in scena della femminilità e della mascolinità. Le ultime critiche sul testo si sono soffermate sulla fluidità del genere e sulla rappresentazione della transessualità aldilà del tema dell'androginia (Rubinstein 1993; Davis Rogan 2004; Del Mar Perez Gil 2007; Gonneau 2011). In effetti il cross-dressing, la messa in scena della femminilità e della mascolinità è al centro del romanzo. Il rovesciamento e la decostruzione dei generi sessuali è portata avanti attraverso la parodia ed il grottesco. Parodia presentata attraverso un

linguaggio del corpo materiale, con i suoi colori ed odori, la carnalità, un corpo rabelesiano e carnevalesco.

Attraverso i simboli della femminilità e della masconilità l'autrice analizza la costituzione del soggetto, un soggetto che cerca una propria 'location', un luogo dove poter vivere la propria identità. Alla fine del viaggio infatti Evelyn/Eve è incinta e parte verso un nuovo futuro, un luogo che non è rappresentato ma che il lettore può solo immaginare. Eve ha abbracciato la sua nuova condizione e parte per uno spazio in cui ci sia posto per lei.

La rappresentazione dei luoghi e dei ruoli sessuali, insieme alla decostruzione della nozione di masclinità e femminilità, sono strumenti nelle mani dell'autrice per proporre un ripensamento delle categorie di genere. Dal punto di vista narrativo Carter suggerisce questo ripensamento attraverso l'uso dell'intertestualità e della revisione del testo letterario, e in molti casi dei testi sacri. Angela Carter non propone un profano ridere del testo sacro, ma una sua rilettura in chiave parodica per portare avanti la sua escatologia femminista, il suo pensiero politico. Il testo sacro è materiale da cui attingere per mettere il lettore davanti ad un ripensare il proprio presente, la propria esistenza segnata dalla differenza di genere.

Bibliografia

- Allen, Graham, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000.
- Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland & Stewart, 1985.
- Bernardelli, Andrea (ed.), *The Concept of Intertextuality Thirty Years On: 1967-1997*. Special issue of *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 7.78 (1997).
- Burdekin, Katherine, *Swastika Night*, London, Gollancz, 1929.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, London-NY, Routledge, 1993.
- Ead., *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, London-NY, Routledge 1997.
- Ead., *Undoing Gender*, London-NY, Routledge, 2004.
- Ead., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London-NY, Routledge, 2006.
- Carr, Helen (ed.), *From MyGuy to SciFi: Women Writers and Postmodernist Fiction*, London, Pandora Press, 1989.
- Carter, Angela, "Notes From the Front Line", *On Gender and Writing*, Ed. Michelene Wandor, London, Pandora Press, 1983: 69-77.
- Carter, Angela, *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*, London, Virago, 1979.
- Ead. *The Passion of New Eve*. London, Gollancz, 1982 [1977].
- Ead., *Nothing Sacred*, London, Virago, 1982.
- Cixous, Hélène, "Le rire de la Méduse", *L'Arc*, 61, 1975: 39-54.
- Coates, Jennifer, *Women, Men and Language. A Sociolinguistics Account of Sex Differences in Language*, London, Longman, 1986.
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell UP, 1982.
- Davis, Rogan – Alcena, Madeline, "Alien Sex Acts in Feminist Science Fiction: Heuristic Models for Thinking a Feminist Future of Desire" *PMLA, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium*, 119.3 (May, 2004): 442-456.
- Day, Aidan, *Angela Carter: The Rational Glass*, Manchester, Manchester UP, 1998.
- De Lauretis, Teresa, "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies*, 16.1 (1990): 115-150.

- Del Mar Perez-Gil, Maria, "The Alchemy of the Self in Angela Carter's *The Passion of New Eve*", *Studies in the Novel*, 39.2 (Summer 2007): 216-233.
- Easton, Alison (ed.), *Angela Carter*, London, Palgrave, 2000.
- Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Gamble, Sarah, *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1997.
- Goldsworthy, Kerryn, "Interview. Angela Carter.", *Meanjin*, 44.1 (1985): 4-13.
- Gonneaud, Justine, "L'androgynie dans *Written on the Body* et *The Passion of New Eve*: l'autre comme horizon du même", *L'horizon*, 40 (2011): 77-90.
- Grossman, Michele, "Born to Bleed: Myth, Pornography and Romance in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'", *The Minnesota Review*, 30/31 (1988): 148-60.
- Gruss, Susanne, *The Pleasure of the Feminist Text: Reading Michele Roberts and Angela Carter*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Haffenden, John (ed.), *Novelists in Interview*, London, Methuen, 1985.
- Haffenden, John, "Interview. Angela Carter.", *Novelists in Interview*, London: Methuen, 1985: 76-96.
- Hallab, Mary, "Carter and Blake: The Dangers of Innocence.", *Functions of the Fantastic: Selected Essays from the Thirteenth International Conference of the Fantastic in the Arts*, Ed. Joe Sanders, Westport (CT), Greenwood Press, 1995. 177-84.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, London and New York, Routledge, 1988.
- Irigaray, Luce, "When our Lips Speak Together", *Signs*, 6 (1980): 69-79.
- Jacobus, Mary, "Is There a Woman in this Text?", *New Literary History*, 14 (1982): 117-141.
- Jennings, Hope, "Dystopian Matriarchies: Deconstructing the Womb in Carter's *Heroes and Villains* and *The Passion of New Eve*", *MFS* 21 (2008): 63-84.
- Johnson, H.L., "Unexpected Geometries: Trasgressive Symbolism and the Transexual Subject in Angela Carter's *The Passion of New Eve*", *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, Eds. Joseph Bristow – Trev Lynn Broughton, London and New York: Longman, 1997: 166-83.
- Johnson, Heather. "Textualising the Double-Gendered Body: Forms of the Grotesque in *The Passion of New Eve*.", *Angela Carter*, Ed. Alison Easton, New York, St. Martin's Press, 2000: 127-60.

- Kaveney, Roz, "New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction.", *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Ed. Lorna Sage, London, Virago, 1994a: 171-188.
- Keenan, Sally, "Angela Carter's *The Sadeian Woman*: Feminism as Treason.", *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, Eds. Joseph Bristow – Trev Lynn Broughton, London and New York, Longman, 1997: 132-48.
- Kolodny, Annette, "A Map for Re-reading: or Gender and the Interpretation of Literary Texts.", *New Literary History*, 11 (1980): 451-67.
- Kramer Linkin, Harriet, "Isn't it Romantic? Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in 'The Erl-King'."., *Contemporary Literature*, 34.2 (1994): 305-23.
- Lakoff, Robin, *Language and Woman's Place*, New York, Harper and Row, 1975.
- Makinen, Merja, "Sexual and Textual Aggression in *The Sadeian Woman* and *The Passion of New Eve*."., *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, Eds. Joseph Bristow – Trev Lynn Broughton, London and New York, Longman, 1997: 149-65.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987.
- Miller, Nancy, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Munford, Rebecca (ed.), *Re-Visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts*, Basingstock, Palgrave, 2006.
- Nikandam, Roya, "Gender is Performative in Illusive Beliefs", *English Language and Literature Studies*, 2.2 (2012): 84-88.
- Orr, Mary, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Peach, Linden (ed.), *Angela Carter*, New York, St. Martin's Press, 1998.
- Pearson, Jacqueline, "These Tags of Literature: Some uses of Allusion in the Early Novels of Angela Carter.", *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 40.3 (1999): 248-56.
- Pfister, Manfred, "How Postmodern is Intertextuality?", *Intertextuality*, Ed. Heinrich F. Plett, Berlin and New York, de Gruyter, 1991: 207-24.
- Rajaram Sitaram, Zirange, "Futuristic Dystopias as Feminist Protest in Angela Carter's Fiction", *The Criterion. An International Journal in English*, 2.2 (2011): 1-4.

- Rubenstein, Roberta, "Intersexions: Gender Metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and LoisGould's *A Sea-Change*", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 12.1 (Spring, 1993): 103-118.
- Sadat Mirmusa, Shima, "To Juxtapose is to Metamorphose: Angela Carter's *The Passion of New Eve* and *Night at the Circus*", *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 19.5, (2014): 7-10.
- Talbot, Mary, *Language and Gender. An Introduction*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- Tucker, Lindsay (ed.), *Critical Essays on Angela Carter*, London, MacMillan, 1998.
- Vallorani, Nicoletta, "The Body of the City: Angela Carter's *The Passion of the New Eve*", *SFS*, 21.3 (1994): 365-379.
- Wisker, Gina, "Revenge of the Living Doll: Angela Carter's Horror Writing.", *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, Eds Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton, London and New York, Longman, 1997: 116-31.

L'autrice

Eleonora Federici

(M.A. e Ph.D University of Hull, UK) è Professore Associato di lingua e traduzione inglese all'Università L'Orientale di Napoli. Le sue principali aree di ricerca sono i Translation Studies, gli studi di genere, gli studi sull'utopia e la fantascienza, e i linguaggi specialistici del turismo e della pubblicità. Tra le sue pubblicazioni *The Translator as Intercultural Mediator* (Uniservice 2006), *Translating Gender* (Peter Lang 2011) e *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie del XIX secolo all'età contemporanea* (Carocci 2015). Ha curato *The Controversial Women's Body: Images and Representations in Literature and Arts* (Bononia UP 2003, con V. Fortunati e A. Lamarra), *Nations, Traditions and Cross-Cultural Identities* (Peter Lang 2009 con A. Lamarra), *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies* (Cambridge Scholars 2013 con Vanessa Leonardi), il numero monografico "Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale" di *Between* vol.6, n.11 (2016) con A. Bernardelli e G. Rossini.

Email: efederici@unior.it

L'articolo

Data invio: 30/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Federici, Eleonora, "Riscrivere i testi sacri in chiave femminista: *The Passion of New Eve* di Angela Carter", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>