



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue, Letterature e Filologie Euroamericane

TESI DI LAUREA

**Viaggi nell'oscurità: la figura della strega in
Jackson, Carter, Drabble e Winterson**

CANDIDATO

Francesca Senese

RELATORE

Chiar.mo Prof. Fausto Ciompi

CONTRORELATORE

Chiar.ma Prof.ssa. Laura Giovannelli

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

Stories hurt, stories heal.
If we repeat them often enough, they become real.
They have power. They make us who we are.
Scary Stories to Tell in the Dark

You've got to pick up every stitch
The rabbits running down the ditch
Oh no, must be the season of the witch.
Donovan

Indice

Premessa	p. 1
Capitolo 1. La figura della strega in letteratura: origini e sviluppi	
1.1 La nascita della strega	p. 4
1.2 Le streghe in letteratura	p. 13
1.3 Le donne e l'horror	p. 20
Capitolo 2. La "strega" Shirley Jackson ed Eleanor in <i>The Haunting of Hill House</i>	
2.1 I fantasmi di Shirley Jackson	p. 25
2.2 <i>The Haunting of Hill House</i> : il caso di Eleanor	p. 30
2.3 La simbologia degli spazi esterni	p. 35
2.4 Lo spettro materno e la morte di Eleanor	p. 38
2.5 I poteri di Eleanor e il trauma infantile	p. 44
Capitolo 3. Gli alias della strega nelle fiabe. I racconti di Angela Carter: <i>The Bloody Chamber and Other Stories</i>	
3.1 I racconti oscuri di Angela Carter	p. 49
3.2 Il ribaltamento di ruoli e generi in "The Bloody Chamber"	p. 50
3.3 Identità, desiderio femminile e metamorfosi animale in "The Tiger's Bride" e "The Company of Wolves"	p. 52
3.4 La parodia della vita domestica in "The Courtship of Mr. Lyon"	p. 56
3.5 Animali, elfi e vampiri: elementi di folklore nei racconti	p. 58
3.6 Il contrasto tra civiltà e natura nell'ibridismo di "Wolf-Alice"	p. 60
3.7 Il livello intertestuale	p. 62
Capitolo 4. Streghe e società in <i>The Witch of Exmoor</i>	
4.1 La donna nei contesti sociali di Margaret Drabble: tra maternità e femminismo	p. 66
4.2 Melanconia e postmodernismo	p. 70
4.3 L'importanza della stregoneria	p. 73

4.4 Frieda, la strega di Exmoor	p. 74
4.5 La satira sociale di Margaret Drabble	p. 77
4.6 Un confronto tra <i>The Witch of Exmoor</i> e i fratelli Grimm	p. 79
Capitolo 5. La strega nell'Inghilterra del Seicento: <i>The Daylight Gate</i> di Jeanette Winterson	
5.1 Gender, desiderio e identità personale in Jeanette Winterson	p. 86
5.2 La rivisitazione del romanzo storico	p. 89
5.3 L'amore triangolare in <i>The Daylight Gate</i>	p. 93
5.4 La stregoneria nei bambini: il caso di Jennet Device	p. 99
5.5 Questioni di genere: un confronto tra Jeanette Winterson e Angela Carter	p. 105
Conclusioni	p. 110
Bibliografia	p. 113

Premessa

Questa tesi verte sull'analisi di una delle figure folkloriche più antiche e conosciute di sempre: la strega. Il lavoro nasce da una passione per il genere gotico e le storie a tema horror e si concentra su una creatura che, insieme a molte altre, domina da secoli le leggende e le storie che si incontrano in letteratura, cinema e arte. Rispetto agli altri esseri soprannaturali, quali fantasmi, mutaforma e zombie, le streghe sono caratterizzate dalla dotazione di poteri magici, che spesso permettono loro di controllare la natura, lanciare incantesimi e maledizioni. Dal punto di vista storico, inizialmente queste donne erano considerate una sorta di guaritrici in molte comunità, ma nel Quattordicesimo secolo, a causa della Chiesa Cattolica, la stregoneria, anche presunta, diventa un crimine, punibile persino con la morte. In un disperato tentativo di affermare il bene sul male e di sconfiggere il diavolo e i suoi agenti, inizia una vera e propria persecuzione, documentata a livello storico, verso persone, soprattutto donne, del tutto innocenti. Rimangono oggi registri con i verbali dei processi, testimonianze e i manuali che furono scritti a riguardo, oltre ai testi delle leggi folli che furono emanate per contrastare questo fenomeno. Forse proprio per questo suo intrecciarsi con la Storia, la figura della strega esercita il suo fascino su autori classici e contemporanei. Esistono vari motivi per cui alcune categorie di donne, e talvolta anche bambine e bambini, furono accusati e ingiustamente condannati per crimini assurdi.

Lo scopo di questa tesi è proprio quello di analizzare, attraverso la narrativa, il fenomeno della caccia alle streghe in diversi luoghi e momenti storici, per cercare di capirne le cause, i meccanismi e le conseguenze. Da sempre la strega è il simbolo non solo della diversità e della devianza, ma anche della ribellione ai dettami patriarcali della società. Per questo si è scelto di concentrare il lavoro su quattro opere diverse, che hanno come tema comune la figura della strega, in senso letterale o figurato, tutti testi scritti da donne: per avere una prospettiva femminile sull'argomento.

Il primo capitolo si occupa di indagare l'origine e l'evoluzione della stregoneria, con particolare attenzione ai processi di Salem del Seicento, di cui sono stati analizzati alcuni verbali e trascrizioni. Dopodiché, viene esaminata la figura della strega in ambito letterario, con un excursus su autori e opere di genere

gotico e horror che hanno contribuito a mantenere vivo l'interesse per questo mito fino a oggi. Questa panoramica investiga la secolare trasformazione del femminile da angelo del focolare a creatura mostruosa, per arrivare alla recente transvalutazione della diversa e dell'abietta in eroina oscura. Le donne vengono quindi studiate non solo come autrici di storie horror, ma anche come personaggi. Partendo dai concetti di straniero, capro espiatorio e costruzione del nemico, la tesi si prefigge di dimostrare come le culture, in ogni periodo storico, hanno bisogno di sfogare le proprie ansie, frustrazioni e violenza su un determinato soggetto, che risponde a certe caratteristiche di estraneità e devianza, per poter progredire senza conflitti più distruttivi e diffusi. La società, che da sempre teme ciò che non può categorizzare in maniera netta e quindi controllare, avalla spesso questi comportamenti e accade così che la paura e le storie di paura, diventino uno strumento di intimidazione e controllo delle masse, per indurle a seguire modelli e regole al fine di perpetuare l'ordine sociale precostituito. In questo scenario, si inserisce la figura della strega, ovvero la donna che trasgredisce le norme e per questo viene demonizzata e resa una figura abietta e mostruosa dal potere patriarcale.

Il secondo capitolo analizza l'autrice americana Shirley Jackson, che si definiva una strega per sua stessa scelta e, attraverso i suoi personaggi femminili, in particolare nella storia d'orrore *The Haunting of Hill House*, mostra la condizione di oppressione delle donne nell'America degli anni Cinquanta e Sessanta, le quali, perseguitate dallo spettro della domesticità, finivano per diventare loro stesse fantasmi. Qualsiasi donna che non rispecchiasse i canoni femminili dell'epoca veniva del resto considerata pazza, deviata, una sorta di strega in senso metaforico.

Il terzo capitolo si concentra invece sul mondo fantastico della favola, o racconto favolistico. Attraverso i racconti di *The Bloody Chamber and Other Stories*, Angela Carter ribalta completamente la rappresentazione della donna e anche dell'uomo nelle fiabe classiche, presentando tutta una serie di alias della strega, dalla vampira alla donna mutaforma, esplorando il desiderio, la coscienza femminile e la sua affermazione.

Nel quarto capitolo si torna al piano della realtà, stavolta quella della società inglese e borghese degli anni Novanta, che Margaret Drabble ferocemente critica in *The Witch of Exmoor*.

Infine si analizza *The Daylight Gate* di Jeanette Winterson, una rivisitazione storica dei processi per stregoneria avvenuti in Inghilterra nel Seicento. Attraverso quest'opera, si prendono in esame le pratiche giudiziarie, i processi e soprattutto il trattamento e l'abuso di potere a cui erano sottoposti gli accusati. Denunciando la corruzione del potere, si analizza anche il fenomeno della stregoneria nei bambini e si stabilisce un paragone tra gli eventi del passato e gli analoghi meccanismi simili che si riproducono nelle società moderne.

CAPITOLO 1

La figura della strega in letteratura: origini e sviluppi

1.1 La nascita della strega

Spettri, streghe, vampiri, licantropi e creature magiche di ogni sorta sono da sempre al centro delle nostre storie. Che si tratti di entità demoniache che popolano i nostri incubi oppure di presenze più benevole, questi esseri fantastici si rendono protagonisti di storie spaventose di letteratura, cinema e arte, alimentando da secoli miti intorno a loro. Li troviamo nelle antiche leggende narrate intorno al fuoco per intrattenimento e nelle fiabe raccontate ai bambini a mo' di ammonimento, ma nonostante i progressi della scienza e le spiegazioni razionali di cui ormai disponiamo per interpretare qualsiasi fenomeno, il soprannaturale continua ad esercitare ancora oggi il suo fascino.

Nelle società arcaiche, qualsiasi tipo di manifestazione spiritica o potere magico, usato per scopi sia malvagi che buoni, suscitava diffidenza e paura nella comunità. Per quanto riguarda i poteri femminili in particolare, è interessante notare come il ruolo iniziale della donna fosse quello di guaritrice. In molte culture non si utilizza la parola "strega", bensì il termine *herberia*, cioè qualcuno che raccoglie le erbe, oppure *pixidria*, nel senso di custode dell'unguento e, quindi, denominazioni senza alcuna accezione negativa. È probabile che le donne siano state associate alla stregoneria ben prima degli uomini, a causa della loro capacità di creare la vita; infatti, proprio durante la gravidanza, si pensava che dalla donna scaturissero particolari poteri magici. Le prime maghe non erano perciò temute in quanto agenti del diavolo, ma per le capacità che si pensava possedessero, che potevano essere semplicemente quelle di fare sogni profetici. Queste abilità iniziarono ad essere mal viste quando, nel Quattordicesimo secolo, la stregoneria fu dichiarata un'eresia da parte della Chiesa Cattolica. L'accusa rivolta più di frequente era quella di collaborare con il diavolo; per questo motivo fu redatto il *Malleus Maleficarum*, un vero e proprio manuale per la persecuzione

delle streghe.¹ Questo scritto, che fu usato per secoli, pretendeva di fornire indicazioni su come individuare le presunte streghe attraverso alcuni segnali e caratteristiche fisiche; insisteva inoltre sulla radicale alterità della donna rispetto all'uomo e al bene: "What else is a woman but a foe to friendship, an unscapable punishment, a necessary evil, a natural temptation, a desirable calamity, a domestic danger, a delectable detriment, an evil of nature, painted with fair colours!".²

I presunti crimini femminili erano legati soprattutto alla sessualità; rientravano tra questi il copulare con il diavolo o causare l'impotenza degli uomini e la punizione comune era il rogo.³ Questa demonizzazione di alcune figure da parte della società, tra cui anche le streghe, non aveva il solo scopo di spaventare una comunità, bensì di orientare i comportamenti dei soggetti fornendo loro modelli sia positivi che negativi. Lovecraft sosteneva che la paura è l'emozione più antica e potente del genere umano. Nei secoli è stato dimostrato come la paura sia tanto efficace da poter diventare uno strumento per controllare i comportamenti umani e perciò, dietro a storie che potrebbero servire banalmente a spaventare le persone, si nasconderebbe in realtà un messaggio ideologico più forte, volto a salvaguardare lo *status quo*, a rigettare la diversità e sviluppare il desiderio di conformarsi ed "essere normali", essere "come gli altri", perché il diverso è pericoloso, è colui che ha strani poteri, un essere mostruoso che deve finire bruciato o con un paletto nel cuore per il bene della società.

Secondo Lotman, "Ogni cultura si crea il suo tipo di barbaro".⁴ Questo concetto è fondamentale, secondo me, per comprendere i meccanismi che hanno portato alla persecuzione di molte donne. Qui Lotman intende che ogni comunità crea il suo "straniero", fenomeno che spesso coincide, a livello spaziale, con il trovarsi al di qua o al di là di un confine. L'idea di barbaro può avere anche una connotazione sociale, per cui una nuova forza sociale può essere giudicata in maniera positiva o essere vista come distruttrice di un ordine. Si può parlare

¹ B. CREED, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londra/NY, Routledge, 1993, p. 144.

² H. KRAMER, J. SPRENGER, *Malleus Maleficarum*, New York, Dover Publications, 1971, p. 43.

³ B. CREED, *op. cit.*, p. 146.

⁴ J.M. LOTMAN, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Simonetta Salvestroni (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 1985, p. 139.

quindi di un'anti-cultura, che si pone come riflesso della cultura stessa, però con segni opposti. Per lo studioso, fanno parte di questo sistema proprio i segni arcaici del mondo delle forze mitologiche e malvage. Siamo quindi in presenza di un paradosso, per cui le culture hanno bisogno di forze che affluiscono dall'esterno, da un'esosfera, ma allo stesso tempo rigettano oltre il confine tutto quello che non si conforma alla loro struttura. Naturalmente il concetto di barbaro si estende anche semplicemente alle minoranze interne a una comunità, come appunto le donne durante il Medioevo, che, pur non essendo di numero inferiore agli uomini, erano considerate "un esercito satanico perfido e passabile di annientamento".⁵

Si può perciò affermare che le culture tendono a rappresentarsi in opposizione rispetto a qualcos'altro e pretendono di classificare in maniera esauriente e univoca se stesse e ogni forma di alterità, per poi escludere tutto ciò che non può essere categorizzato e che risulta pericoloso. Da questa dualità di opposizione e riconoscimento, deriva la figura del nemico, che fra le altre cose si incarna nella strega. Umberto Eco riprende questa teoria della costruzione del nemico ed osserva: "Per tenere i popoli a freno, di nemici bisogna sempre inventarne, e dipingerli in modo che suscitino paura e ripugnanza".⁶ Eco poi si concentra proprio sulla figura della strega, che considera il capolavoro della civiltà moderna. Fa notare come nell'antichità e nel Medioevo si parlava di streghe e stregoni, ma in riferimento a credenze popolari o possessioni episodiche. Le streghe non rappresentavano una minaccia nell'antica Roma e nel primo Medioevo venivano bollate come streghe le donne che si autodefinivano tali, senza bisogno di prove particolari. Si trattava perlopiù di ragazze che si rivolgevano a Satana a causa della loro poca fede e incredulità. La strega che si riunisce in congreghe, che vola e che diventa nemico sociale è un'invenzione del mondo moderno. In particolare, nel 1473 viene pubblicato il *Formicarius di Johannes Nider*, un trattato in forma di dialogo che per la prima volta descrive le pratiche della stregoneria in senso moderno. Sulla base di quest'opera sarà poi redatto nel 1486 il *Malleus Maleficarum* di cui si è già parlato. Ma la strega veniva "costruita" anche nel corso dei processi stessi, attraverso

⁵ *Ibidem*, pp. 140-42.

⁶ U. ECO, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2012, p. 2.

l'autoconvincimento dell'imputata, alla quale veniva richiesto di confessare cose che non aveva fatto.⁷

Quando si parla di Salem, si fa riferimento a una serie di processi per stregoneria tenutisi a partire dal 1692 nell'omonimo villaggio della contea dell'Essex, in Massachusetts. Questa caccia alle streghe, iniziata verso la metà del secolo, aveva già provocato la morte di quasi una ventina di persone nel periodo precedente ai primi processi. Nel 1692 il fenomeno si intensificò e una ricerca sistematica delle colpevoli prese il via coinvolgendo anche le città vicine. Alla fine del processo un'altra ventina di persone erano state giustiziate, principalmente donne, ma anche qualche uomo che si era rifiutato di testimoniare. Quasi duecento furono gli accusati e, fra questi, molti vennero incarcerati nel breve periodo tra Aprile e Novembre, mese, quest'ultimo, in cui i processi furono sospesi per ordine del governatore, anche a seguito di proteste di alcuni religiosi del paese. L'anno successivo fu istituita una corte speciale, la quale pose fine a tutto, liberando molte persone ancora detenute. Per approfondire il tema dei processi mi baserò sulle ricerche di Katherine Howe, discendente di alcune accusate di Salem, e di Robin DeRosa, dell'Università del New Hampshire, che a sua volta si è affidata alla raccolta di trascrizioni e documenti di Boyer e Nissenbaum: *The Salem Witchcraft Papers: Verbatim Transcripts of the Salem Witchcraft Outbreak of 1692*. Bisogna tenere presente che anche la loro raccolta è più una ricostruzione che una fonte originale, in quanto reperire documenti integri ben conservati di questi processi è molto difficile, nonostante molte testimonianze siano state conservate negli archivi locali.

DeRosa concentra la sua attenzione sulla natura performativa della stregoneria durante i processi. Un concetto che ricorre nelle trascrizioni è infatti "to Act Witchcraft", che sottolinea l'importanza del manifestarsi dei sintomi della magia sotto forma di azione, una conseguenza fisica di una condizione interiore. Secondo i salemiani si passava dall'aver il diavolo dentro all'agire come una strega e infettare anche gli innocenti intorno.⁸ Un'altra manifestazione di stregoneria avveniva attraverso i pupazzi, delle piccole marionette che si pensava

⁷ *Ibidem*, pp. 16-19.

⁸ R. DEROSA, *The Making of Salem: The Witch Trials in History, Fiction and Tourism*, Jefferson, McFarland, 2009, p. 37.

venissero usate per far del male alle persone da lontano, come una sorta di bambole vudù. Altro elemento ricorrente durante gli interrogatori era la descrizione del diavolo come “the black man”, nel senso di uomo vestito di nero, che è da interpretarsi come metafora dell’inquisizione e della chiesa; in questo senso l’uomo nero era il diavolo, ma anche il magistrato e il pastore.⁹

La confessione era forse la parte più importante e significativa dei processi, il momento in cui le donne, spesso per sfinimento e disperazione, finivano per ammettere non la verità riguardo la loro anima, ma ciò che i giudici volvano sentire. La loro morte, perciò, non era solo la conseguenza degli atti commessi, quanto soprattutto un atto necessario per alleggerire la coscienza da eventuali incertezze riguardo la loro colpevolezza. Il paradosso di questi processi era proprio il fatto che, spesso, coloro che confessavano riuscivano ad evitare la pena capitale, mentre a finire sul rogo, erano proprio le fanciulle che fino alla fine difendevano la propria innocenza. Si credeva, infatti, che già attraverso l’ammissione dei peccati il diavolo venisse rivelato ed esposto, come se la confessione fosse già un primo passo verso la redenzione: “If you will confess the truth, we desire nothing else that you may not hide your guilt, if you are guilty, and therefore confess it so”.¹⁰

Queste ammissioni servivano anche per legittimare i processi stessi. La stregoneria era un crimine “nascosto”, nel senso di non oggettivamente individuabile, anche se molti trattati si prefiggevano di dimostrare il contrario. Se tutte le accusate fossero morte dichiarandosi innocenti, sarebbero diventate piuttosto delle martiri e la validità stessa dei processi sarebbe stata messa in dubbio. Questo nonostante gli uomini e donne del Medioevo fossero estremamente superstiziosi e suggestionabili. Da qui l’importanza di ricavare delle dichiarazioni di colpevolezza e, allo stesso tempo, di mostrare clemenza, risparmiando alcune vite. Un meccanismo simile, per certi versi, a quello vigente nell’antica Roma, in cui la morte veniva spettacolarizzata per dare la possibilità al popolo di sfogare la propria rabbia e frustrazione, ma richiedeva anche un certo grado di elasticità per non esasperare il popolo. Questo dimostra, a conferma delle

⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰ P. BOYER, S. NISSENBAUM, *The Salem Witchcraft Papers: Verbatim Transcripts of the Salem Witchcraft Outbreak of 1692*, New York, The Capo Press, 1977, p. 49. Tutte le citazioni dell’opera provengono da questa edizione.

teorie antropologiche precedentemente citate, che Salem, così come altre realtà, temeva soprattutto ciò che era sconosciuto e che non si poteva categorizzare. Così accadeva che venissero uccise proprio le donne che mantenevano la loro posizione d'innocenza, quelle che non potevano essere sottomesse e marchiate con la lettera scarlatta della società, il vero pericolo per la comunità.¹¹

La vicenda processuale di Salem inizia con l'arresto di Sarah Good. Quest'ultima, Sarah Osborne e Tituba furono le prime tre donne accusate di stregoneria in città. Good e Osborne presentavano i tipici tratti passibili di accusa. La prima infatti era una mendicante, sposata e con figli, non si conformava agli standard religiosi e saltava le messe perché non aveva abiti adatti. Rappresentava un classico esempio di persona ai margini della società e perciò disprezzabile.¹² Poi toccò a Sarah Osborne e Tituba. Osborne viveva con un uomo molto più giovane e aveva smesso di andare in chiesa. Tituba era schiava in casa Parris, dove le altre due donne erano state contagiate dal male.¹³ I processi a Good e Osborne continuarono seguendo il metodo classico dei processi alle streghe. Venne chiesto loro di rendere conto dei loro strani comportamenti, come mancare in chiesa e litigare con i vicini. Fu diverso il caso di Tituba. All'inizio negò di essere una strega, come quasi tutte le altre, ma presto confessò accusando le altre due giovani di averla influenzata e di far parte di una congrega di streghe, di cui però non rivelò i nomi. Questa confessione segna la trasformazione dei processi da eventi legali a eventi sociali, basati sull'idea del complotto, di cui si devono trovare i responsabili. Da questo momento in poi, i processi diventeranno un evento più pubblico che privato.¹⁴

Essere reintegrata in società dopo un processo significava per una donna ottenere un certo favore da parte della comunità, un tipo di considerazione che le donne in epoche precedenti raramente avevano. I problemi potevano presentarsi quando le donne processate iniziavano a ritrattare e negare le loro confessioni. Un

¹¹ R. DEROSA, *op. cit.*, p. 48.

¹² K. HOWE, *The Penguin Book of Witches*, New York, Penguin Group, 2014, p. 200.

¹³ *Ibidem*, p. 204.

¹⁴ *Ibidem*, p. 206.

evento del genere poteva incrinare la validità dei processi.¹⁵ Di seguito si riporta un esempio di una lettera scritta in prigione da Margaret Jacobs al padre:

The reason of my Confinement is this, I having, through the Magistrates Threatening, and my own Vile and Wretched Heart, confessed several things contrary to my Conscience and Knowledge.... But blessed be the Lord, he would not let me go on in my Sins, but in mercy I hope so my Soul would not suffer me to keep it in any longer, but I was forced to confess the truth of all before the Magistrates, who would not believe me.¹⁶

Una dichiarazione di questo tipo implicava che il magistrato avesse estorto la confessione all'imputata attraverso la forza e la manipolazione, violentando la coscienza dell'imputata, che infatti definisce il suo cuore come vile, per aver ammesso una colpa non reale.

I processi si basavano su un meccanismo di apparenza/realtà in cui persino i vestiti giocavano un ruolo fondamentale. Le streghe venivano identificate sulla base del vestiario da altri testimoni e tanto bastava come prova della loro colpevolezza. È il caso di Bridget Bishop, sulla quale viene riportato da un testimone nei *Papers*: "Bishop came in her Red paragon Bodys and the rest of her cloathing that she then did usually ware, and I knowing of her well also the garb she did use to goe in did clearley and plainly know her" (p. 95). In questo caso il vestiario non è segno di stregoneria, quanto semplicemente indizio dell'identità specifica di una persona vista in precedenza.¹⁷ Le imputate allora provavano a difendersi dichiarando che il diavolo aveva preso le loro sembianze imitando anche il loro vestiario, come si evince dalla testimonianza di Abigail Hobbs:

"How did you pinch them, do you goe in your own person to them?"
"No."
"Doth the Devil go for you?"
"Yes."
"And what doth he take, your spirit with them?"
"No. I am as well as at other times: but the Devil has my consent, and goes and hurts them".¹⁸

L'aspetto più interessante di questa dichiarazione sta nel fatto che, nonostante la possessione, la ragazza rimaneva se stessa e in un certo senso cosciente di ciò che

¹⁵ R. DEROSA, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ P. BOYER, S. NISSENBAUM, *op. cit.*, p. 490.

¹⁷ R. DEROSA, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ P. BOYER, S. NISSENBAUM, *op. cit.*, p. 407.

le stava accadendo. Questa nuova identità che comprende l'individuo, ma anche la manifestazione diabolica, nei processi prendeva il nome di *spectral evidence*.¹⁹ Questo, di per sé, non era sufficiente per mandare qualcuno a morte e allora si cercava di collegare questa condizione spirituale a prove evidenti sul piano fisico, così da distinguere coloro che cospiravano con Satana e le innocenti vittime di possessione demoniaca, in una disperata e infruttuosa caccia alla verità, che cercava di unificare l'anima e il corpo.²⁰

La strega, dunque, svolge la funzione di nemico sociale che fortifica l'unità di una comunità, ma anche di vittima sacrificale. Quello del capro espiatorio è sempre stato un meccanismo di protezione sfruttato con successo dalle culture, nel tentativo di far confluire tutta la violenza di un gruppo verso un singolo soggetto, il quale presenta tratti particolari e viene isolato e successivamente espulso. In questo processo non solo si dà sfogo all'odio represso dei membri di una comunità, ma li si unisce più efficacemente rendendoli complici della violenza. Come sostiene Girard: "Si può ingannare la violenza soltanto nella misura in cui non la si privi di ogni sfogo e le si procuri qualcosa da mettere sotto i denti".²¹ La vittima diventa quindi un elemento necessario affinché un gruppo culturale possa costituirsi e sopravvivere.

Purtroppo, la caccia alle streghe non si chiuse con il capitolo Salem, sebbene durante il Settecento divenne un problema più culturale che legale. Nel *Witchcraft Act* del 1735 il crimine si trasformò in "praticare la stregoneria" nel senso di commettere una frode. Perse quindi valore l'idea del commettere un reato contro Dio e collaborare con il diavolo. Arrivarono anche le pubbliche scuse da parte di qualche giudice di Salem, ma rimangono d'altra parte anche testimonianze di sporadici processi tenutisi durante il secolo e di donne ancora perseguitate per questi casi.²²

Nei secoli successivi, diversi storici hanno provato a trovare un senso alla vicenda di Salem. Uno di loro è stato Cotton Mather, autore nel 1693 di *The Wonders of the Invisible World*, che, oltre ad essere stato uno dei maggiori studiosi dell'argomento, è stato anche un difensore della legittimità dei processi.

¹⁹ R. DEROSA, *op. cit.*, p. 56.

²⁰ *Ibidem*, p. 57.

²¹ R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi Edizioni, 1980, p. 8.

²² K. HOWE, *op. cit.*, p. 312.

Lo storico, infatti, vedeva i processi come una manifestazione della dicotomia bene- male, dell'eterna lotta fra le forze della luce e quelle delle tenebre. Di contro, Robert Calef riprende in maniera sarcastica l'opera di Mather, smontandone punto per punto le teorie.²³

Nel 1867 sarà Charles Upham a scrivere di nuovo su Salem, lamentandosi delle incompletezze e delle imprecisioni di Mather e Calef. Il suo obiettivo è di raccontare la verità su ciò che è accaduto a Salem attraverso un metodo empatico, mettendosi nei panni dei protagonisti di quelle vicende, cercando di comprendere il loro quotidiano e i loro sentimenti.²⁴ Upham crede nel collegamento tra la sfera storica e quella dello "spettrale", nel valore dei "monumenti", nel senso di opere, come quelle di Milton e Shakespeare, che imprimono nelle loro pagine tutte le superstizioni del periodo. Questi "monumenti" portano il passato nel presente e fungono da testimonianza, pur rimanendo opere di finzione. Nonostante l'insistenza di Upham sui monumenti sia talvolta ironica, egli produce una versione storica credibile della storia di Salem fino a quel momento.²⁵

Si arriva così al 1976 e all'ultima scuola di pensiero, quella di Boyer e Nissenbaum. In *Salem Possessed: The Social Origins of Witchcraft*, i due studiosi puntano a realizzare una ricostruzione completa e soddisfacente degli eventi salemiani, focalizzandosi sul contesto socio-politico di Salem e su temi come la storia dell'occulto, le psicopatologie adolescenziali e l'eccesso di repressione del Puritanesimo. In questo modo analizzano le varie sfaccettature della comunità del Seicento e riportano la discussione culturale alle sue origini. Secondo loro, Salem va vista nel suo contesto primordiale e non con gli occhi e le motivazioni di oggi. Identificano una tensione crescente tra il villaggio di Salem e la città, in particolare tra contadini e mercanti, che erano in guerra non solo tra loro, ma anche con loro stessi, i loro desideri e i propri demoni. In quest'atmosfera di insicurezza, potrebbe essere nato il desiderio di eliminare qualsiasi forma di incertezza. In quest'ottica i salemiani sarebbero stati divisi tra il desiderio di aprirsi al mondo capitalista e quello di mantenere la propria indipendenza. La

²³ R. DEROSA, *op. cit.*, pp. 62-64.

²⁴ *Ibidem*, pp. 75-76.

²⁵ *Ibidem*, p. 80.

caccia alle streghe sarebbe dunque nata per eliminare l'individualità, in favore di una collettività socio-politica.²⁶

1.2 Le streghe in letteratura

Secondo H.P. Lovecraft l'horror non è un genere per tutti, in quanto richiede al lettore un certo sforzo, un grado di immaginazione e una notevole capacità di distacco dalla realtà quotidiana. Negli esseri umani, gli istinti e le emozioni primarie si formano di conseguenza all'ambiente con cui essi si relazionano. Quando l'uomo ha a che fare con fenomeni di cui può spiegare causa ed effetto, questi innescano sensazioni piacevoli o dolorose, ma quando l'umano si scontra con eventi che vanno al di là della sua comprensione e della sua spesso limitata esperienza, ecco che si scatenano interpretazioni meravigliose ed emozioni come la paura.²⁷

Siamo fatti per ricordare in maniera più vivida le sensazioni negative come il dolore e la paura, per questo le storie dell'orrore sono antiche quanto il pensiero umano e la capacità di narrarlo. Troviamo elementi orrorifici nel primo folklore di ogni cultura, dalle ballate arcaiche alle cronache ai testi sacri. Già nella preistoria si registra traccia di rituali magici per evocare demoni e spettri, che continuano nel periodo egizio e semitico. Durante il Medioevo, epoca dell'"oscurità" per antonomasia, sia Occidente che Oriente ampliano e tramandano questi miti popolati da streghe, lupi mannari, vampiri e spettri, che danno corpo al mistero cosmico. Tutto ciò che rientra nella sfera dello sconosciuto e di quanto non viene formalizzato dai riti religiosi con aspetti benefici, assumendo quindi l'accezione di diverso e pericoloso. Sempre Lovecraft afferma che

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain, a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature

²⁶ *Ibidem*, pp. 81-86.

²⁷ H.P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover Publications, 1973, p. 4.

which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daeligmoms of unplumbed space.²⁸

L'atmosfera è quindi la cosa più importante per rendere autentica questo tipo di storia, più di alcuni dettagli di trama. Bisognerebbe giudicare un'opera del genere non dall'intento dell'autore o dai semplici meccanismi di trama, ma dal livello emozionale che raggiunge al suo apice. Dal senso di terrore che si instilla nel lettore al contatto con poteri e realtà sconosciute, che vanno oltre le naturali leggi a cui siamo abituati.

Se in Oriente le storie del mistero acquisiscono una sfumatura più fantastica, in Occidente diventano vere e proprie storie dell'orrore, complice il diffondersi della Peste in Europa, che getta ancora più disperazione in una società oscura e analfabeta come quella medioevale. In questo terreno fertile si sviluppano miti e leggende che ancora persistono nella letteratura di oggi. Un esempio è proprio quello dei culti segreti come nel caso di *Ibis*²⁹ oppure il sistema della *Black Mass*,³⁰ entrambi fonti di molte leggende, che hanno poi causato ed alimentato le persecuzioni delle streghe di Salem.

Troviamo le prime tracce di soprannaturale in prosa già nel *Satyricon* di Petronio, che parla di un lupo mannaro, oppure in Apuleio che racconta di una sposa cadavere, ma altre testimonianze si trovano soprattutto in opere in versi. Per esempio, nella tradizione nordica si trovano le saghe dell'*Edda*, la *Canzone dei Nibelunghi* e il *Beowulf*, che rafforzano il mito del Nord, l'idea di mondi altri da cui arriva qualcosa di sconosciuto e pericoloso. Nel dramma elisabettiano troviamo le streghe di *Macbeth* e il fantasma in *Hamlet*, si sviluppa così un vero e proprio terrore per la stregoneria che raggiunge il culmine con Giacomo I. A questo periodo, infatti, risalgono i primi trattati sulla stregoneria e demonologia in Inghilterra.³¹

Nel corso del Diciassettesimo e Diciottesimo secolo si instaura un periodo di razionalismo, si perde fiducia nel soprannaturale, ma, con l'arrivo delle

²⁸ *Ibidem*, p. 6.

²⁹ Il culto di Ibis, originario dell'Egitto e poi continuato anche presso i greci e i fenici, è stato diffuso per centinaia di anni e considerato una sorta di Sabba di streghe nella notte di Halloween o Walpurgis.

³⁰ Si riferisce a un culto segreto che venerava Satana, con rituali inversi a quelli cristiani.

³¹ *Ibidem*, p. 13.

traduzioni dei racconti e delle favole orientali, riaffiora l'interesse per la stranezza e il meraviglioso. Il sentimento del sublime facilita la nascita della letteratura gotica, fatta di castelli, rovine, spazi vasti e boschi invasi di spiriti e creature, sui quali aleggia un'atmosfera di terrore. In questo contesto si sviluppano i primi romanzi gotici, come *The Castle of Otranto* (1764) di Walpole, considerato il vero fondatore del romanzo horror, oppure i racconti di Ann Radcliffe, che hanno continuato ad essere di ispirazione per gli amanti del genere fino ai tempi odierni. Così questo tipo di racconto continua a riscuotere molto successo, basti pensare a *Frankenstein* di Mary Shelley, *The Vampyre* di Polidori e alle opere di Irving. Autore americano vissuto a cavallo tra Settecento e Ottocento, Irving viene ricordato soprattutto per i racconti brevi, tra cui "The Legend of Sleepy Hollow" a tema horror. Nel 1830 Sir Walter Scott pubblica *Letters on Demonology and Witchcraft*, uno dei compendi più completi sulla stregoneria europea. La tradizione viene portata avanti nel tempo da LeFanu, Conan Doyle, H.G. Wells e Stevenson, i quali si cimentano tutti con il soprannaturale. Questo tipo di orrore, rispetto a quello dei secoli precedenti, insiste più sugli eventi che sulle atmosfere, fa leva sull'aspetto intellettuale più che sulla tensione psicologica, coinvolge più significativamente l'elemento umano e per questo attira un maggior pubblico.³²

Anche Edgar Allan Poe, maestro della letteratura dell'orrore dell'Ottocento, ha trattato la stregoneria nei suoi racconti. Secondo alcune teorie, il gatto nero del racconto eponimo ("The Black Cat", 1843) può essere infatti collegato alla figura della strega. In questa storia, incentrata sulla psicologia della colpa, c'è un narratore senza nome e inaffidabile, il quale ha un'ossessione per il suo animale domestico, tanto da torturarlo e infine ucciderlo. Prende quindi un secondo gatto, simile al primo tranne che per una macchia bianca, e cerca di assassinare anche questo, finendo invece per prendersela con la moglie, che cerca di fermarlo. Il cadavere della povera donna finisce nel muro insieme al gatto, dove sarà poi ritrovato dalla polizia. Pur nell'apparenza di un semplice monito contro l'alcolismo, questa storia contiene numerosi riferimenti alla stregoneria: innanzitutto evoca l'antica credenza popolare che tutti i gatti neri fossero *witches in disguise*, ovvero streghe sotto mentite spoglie. Questo collegamento tra i gatti

³² *Ibidem*, p. 35.

neri e le donne risale ai tempi del *Malleus Maleficarum*, in cui si racconta di una strega che si tramuta in gatto e attacca un uomo. Inoltre, il nome Pluto ricorda quello del dio romano dei morti. Si è perciò ipotizzato che il gatto rappresenti il lato oscuro della moglie del narratore. Secondo questa visione la donna non cerca di difendere il gatto, bensì se stessa e la relazione tra il protagonista e la compagna si proietta su quella tra lui e l'animale:³³

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.³⁴

In questa scena il narratore si arrabbia con l'animale sentendosi evitato e quando il gatto lo morde è come se, attraverso il morso della strega, qualcosa di demoniaco lo possedesse e lo porta a cavare l'occhio alla povera bestia con il temperino. Successivamente, questo spirito di perversione lo porta a impiccare Pluto:

One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree; hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence; hung it because I knew that in so doing I was committing a sin, a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it, if such a thing were possible, even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God.³⁵

Il narratore dice di provare rimorso, di essere consapevole di aver commesso un peccato e che l'animale lo amava. Viene quindi da pensare che lo abbia ucciso per liberarsi della presenza stregata dentro di lui e l'impiccagione, qui, non è casuale. Questa pena era usata nei secoli precedenti proprio per le persone accusate di stregoneria e anche il rogo, che si genera il giorno successivo nella casa, ricorda il modo in cui venivano mandate a morire le streghe a Salem:

³³ S. L. VAN SCOYOC, "Le Grand Mort: Edgar Allan Poe's 'The Black Cat'", in *CEA Critic*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 63, 2, 2001, p. 29.

³⁴ E. A. POE, "The Blak Cat", Parigi, Feedbooks, 2019, p.6. Tutte le citazioni dell'opera provengono da questa edizione del racconto pubblicato a sé.

³⁵ *Ibidem*, p. 7.

On the night of the day on which this cruel deed was done, I was aroused from sleep by the cry of fire. The curtains of my bed were in flames. The whole house was blazing. It was with great difficulty that my wife, a servant, and myself, made our escape from the conflagration. The destruction was complete. My entire worldly wealth was swallowed up, and I resigned myself thenceforward to despair. I am above the weakness of seeking to establish a sequence of cause and effect, between the disaster and the atrocity.³⁶

Il protagonista stesso associa questo evento al suo gesto, suggerendo una possibile vendetta del gatto-strega. Siccome l'atto non va a buon fine, la presenza demoniaca torna tempo dopo, sotto le sembianze di un altro gatto, che presenta una macchia bianca dalla forma proprio di una forca. Questa volta l'animale riesce nel suo intento, scatenando di nuovo la rabbia del padrone, che uccide la moglie con un'ascia; nel tentativo di occultare il cadavere, egli perde di vista l'animale e, quando arriva la polizia, sarà proprio il miagolio del gatto a farlo arrestare. Come ci dice il narratore, la presenza demoniaca alla fine può esultare:

A cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman, a howl, a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.³⁷

Al 1847 risalgono due famosi romanzi delle sorelle Emily e Charlotte Brontë. *Wuthering Heights*, il capolavoro di Emily, è definito da Lovecraft come un esempio di letteratura del terrore di tipo spirituale e con echi gotici.³⁸ L'oscuro Heathcliff è più uno spirito diabolico che un vero essere umano e, dopo la morte dell'amata Katherine, è ossessionato dalla presenza della ragazza o più probabilmente dal suo spirito. Quando entrambi si ricongiungono nella morte, le loro sagome vengono viste aggirarsi per la proprietà nelle notti piovose. In *Jane Eyre*, il romanzo di Charlotte, l'elemento disforico è dato dall'atmosfera di mistero che circonda Thornfield, dagli strani rumori e suoni che provengono dalla soffitta e da Bertha Mason, l'ex moglie del proprietario, che con la sua pazzia rappresenta il passato che torna a galla, ma anche la parte oscura e bestiale di Jane stessa.

³⁶ *Ibidem*, p. 8.

³⁷ *Ibidem*, p. 18.

³⁸ *Ibidem*, p. 40.

Un altro caso interessante è sicuramente quello di Hawthorne, nato proprio a Salem nel 1804 e discendente di uno dei giudici dell'omonima città. Nel suo capolavoro, il romanzo *The Scarlett Letter*, ambientato nel 1600, una donna viene marchiata per l'adulterio compiuto con il reverendo del paese, scontando però da sola il peccato e l'umiliazione. Una punizione a cui realmente andavano incontro le donne che si macchiavano di tale colpa. L'avo dell'autore, coinvolto nei processi, aveva più volte affrontato casi di adulterio. In quei frangenti, la pena prevista, ovvero la morte, era poi stata mutata in punizioni corporali altrettanto crudeli. Motivo per cui lo scrittore aveva modificato il suo cognome per prendere le distanze dal giudice delle streghe. In Hawthorne non spicca la violenza o la malignità cosmica che si ritrova ad esempio in Poe. Ci si scontra invece con il male come forza reale, in un mondo, quello visibile, che diventa scenario di concreta tragedia, in cui concetti molto terreni come colpa, grazia e perdono mettono in luce la bigotteria puritana e il fanatismo che conducono a barbarie quali le condanne per stregoneria.³⁹

In *The House of the Seven Gables*, del 1851, Hawthorne prende spunto da una casa che ancora oggi si trova a Salem. Sebbene la sua opera sia di natura finzionale e non si prefigga di ricostruire la storia, emergono comunque tratti di verità. Hawthorne, che crede molto nella relazione tra passato e presente, si trova sospeso tra i poli del dire la verità e raccontare la storia. La vicenda segue le sorti di una famiglia che abita in questa casa, i cui antenati erano legati alle vicende di stregoneria. Il testo mostra come passato e presente sono connessi attraverso magia e profezie, ma anche scienza e ritorno dei morti. Il passato, definito come un gigante morto, è paradossalmente lineare e finito, ma anche ciclico, persistente e astratto. Hawthorne manifesta questo dualismo mescolando la tradizione della *witch story* con l'altrettanto gotica storia di fantasmi. Il fantasma di Maule in particolare rappresenta la connessione tra storia e mito, tradizione e superstizione. L'autore dimostra come lo spettro, sebbene irreali, possa avere influenze sugli altri personaggi e sui lettori stessi.⁴⁰

³⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁰ R. DEROSA, *op. cit.*, p. 102-104.

Lois è invece la protagonista di “Lois the Witch”, un racconto di Elizabeth Gaskell del 1861, in cui una giovane ragazza che raggiunge lo zio a Salem si trova invischiata nei famosi processi.

La vicenda di Salem viene inoltre usata come allegoria politica nell’opera teatrale del 1953 *The Crucible* di Arthur Miller, Questo lavoro, che paragona la caccia alle streghe alla caccia ai comunisti, è una reazione al clima che si stava instaurando negli Stati Uniti, dove il senatore McCarthy perseguitava i “traditori” fra i cittadini americani. Nonostante si trattasse di finzione, secondo Miller l’opera riusciva a catturare e trasmettere la natura essenziale di ciò che era accaduto sul piano storico.⁴¹

Al 1986 risale invece *Moi, Tituba, Sorcière...Noire de Salem* (trad. ingl., *I, Tituba, Black Witch of Salem*), di Maryse Condé, tradotto in inglese dal marito nel 1922. La protagonista, realmente esistita, fu una delle prime donne ad essere accusate di praticare la stregoneria nel 1692. Di origine probabilmente sudamericana, Tituba fu una schiava portata dalle Barbados al New England da Samuel Parris e divenne una figura centrale dei processi, confessando di aver praticato la magia con Sarah Good e Sarah Osborne. Nel romanzo entra in contatto con Hester Prynne, protagonista di *The Scarlett Letter*, sopravvive al processo confessando e viene poi liberata dal padrone. Si unisce quindi a un gruppo di schiavi che pianificano una rivolta, ma finiscono per essere impiccati. L’autrice punta i riflettori sulla vicenda di Tituba, usando i documenti dei processi per dimostrare la sua presenza a Salem nel Seicento.⁴²Attraverso l’ironia e l’alterazione della realtà processuale, la scrittrice riscopre una verità dal passato e ne denuncia, tramite la sua eroina, l’inevitabile perdita che avviene quando si riportano per iscritto eventi storici di tale portata: “It seemed that I was gradually being forgotten [...] There would be no mention of my age or my personality. I would be ignored... There would never, ever, be a careful, sensitive biography recreating my life and its suffering”.⁴³

Le streghe sono presenti in letteratura durante tutto il Novecento, a partire dalle Streghe dell’Est e dell’Ovest, antagoniste del mondo di Oz, per passare a

⁴¹ *Ibidem*, p. 133.

⁴² *Ibidem*, pp. 112-115.

⁴³ M. CONDÉ *I, Tituba, Black Witch of Salem*, Charlottesville, VA: Caraf Books, 1992, p. 110.

The Chronicles of Narnia di C.S. Lewis, dove sempre una maga, stavolta la Strega Bianca, svolge il ruolo di *villain*. Oltre al fantasy, le streghe possono vivere anche tra i comuni mortali, come Carrie, protagonista dell'omonimo romanzo di Stephen King. Carrie sviluppa i suoi poteri con la pubertà e deve fronteggiare da un lato i compagni di scuola e, dall'altro, la madre cattolica e repressiva. Nel 1984, tre streghe sono protagoniste del romanzo di John Updike, appunto *The Witches of Eastwick*, un libro che si concentra sulla crescita e lo sviluppo del potere femminile, man mano che le tre donne entrano in contatto con lo stesso uomo. Anche nel libro per bambini *The Witches*, di Roald Dahl, le streghe interpretano le cattive. Ma negli anni '90 la situazione finalmente cambia e le streghe, non più antagoniste, appaiono in numerosi libri per ragazzi, come *The Witching Hour* di Anne Rice, *The Secret Circle* di Lisa J. Smith, la saga di *His Dark Materials* di Philip Pullman e nella saga *Harry Potter* di J.K. Rowling. Nel Duemila stregoni e streghe svolgono un ruolo importante nelle saghe fantasy di Cassandra Clare sugli *Shadowhunters*, dove vengono anche chiamati "figli di Lilith", nel senso che nascono dall'unione tra un essere umano e un demone di cui ereditano i poteri. Li ritroviamo protagonisti anche nella serie *Hex Hall* di Rachel Hawkins, ambientata in un'accademia per giovani creature magiche e nella poco più recente serie di Brittany Geragotelis, *Life's a Witch*, dove la giovane Hadley Bishop, discendente della famosa strega morta a Salem, deve indagare sulla misteriosa scomparsa di tutta la sua congrega.

1.3 Le donne nell'Horror

Quando si parla di donne e horror bisogna chiarire prima di tutto se si fa riferimento alle donne come autrici o come personaggi delle storie. Nel primo caso si può affermare con tranquillità che le donne hanno sempre dato il loro contributo al genere. Si pensi ad Ann Radcliffe ed Emily Brontë nella letteratura 'romantico'-gotica oppure a Mary Shelley con il suo capolavoro *Frankenstein*. Ancora oggi i critici non sono riusciti a dimostrare che le parti più importanti del racconto siano da attribuire a P.B. Shelley. E poi ancora George Eliot si è cimentata nel genere, ma anche Virginia Woolf ed Edith Warton. Ma soprattutto le donne sono state sempre presenti come personaggi nella letteratura dell'orrore,

anche se in maniera diversa. In una prima fase le donne giocavano sempre il ruolo di vittime, di fanciulle perseguitate da spiriti e demoni, inquisite e bisognose di essere salvate. Come diceva Poe: “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic in the world.”⁴⁴

Questo non vale solo per i libri, ma anche per il cinema e nei film slasher, in cui un assassino, che sia umano o meno, prende di mira prevalentemente donne. In particolare, sembra che spesso sia presa di mira proprio la sessualità di queste ultime e le loro trasgressioni. Inoltre le donne vengono uccise in maniera più brutale degli uomini e la loro fine, associata a urla e tremori, diventa una vera e propria spettacolarizzazione. Un cambiamento di rotta avviene con l'avvento della figura della *Final Girl*, come la definisce Carol Clover.⁴⁵ Questo personaggio, che compare nel cinema dagli anni Settanta in poi, è rappresentato dalla ragazza che sopravvive fino alla fine per poter raccontare la storia. Spesso è la protagonista, colei che intuisce la minaccia, affronta il killer e lo uccide o comunque si salva grazie alla sua acutezza mentale, dimostrando più coraggio di tutti gli altri. Il suo trionfo segna anche il passaggio all'età adulta. L'evoluzione di questo personaggio coincide a livello storico con i movimenti per l'emancipazione delle donne e le lotte per il lavoro e il divorzio. Sul piano letterario, una delle prime protagoniste che richiama e anticipa questa figura, potrebbe essere Virginia di *The Canterville Ghost*, che grazie alla sua arguzia riesce a svelare il mistero del fantasma e a fare da mediatrice, risolvendo così la situazione.

Oltre al ruolo della donna come vittima o eroina della storia, c'è poi il terzo caso, quello della donna come *villain*. Nel Diciannovesimo secolo, l'idea di donna si riduce a un'opposizione dualistica, che vede da un lato la vergine santa e, dall'altro, la prostituta, la vampira. Alla base di questa antinomia, c'è la convinzione che la donna sia proprietà privata ed esclusiva dell'uomo e che la sua negazione della superiorità del controllo maschile la trasformi automaticamente in predatrice. Viene considerata vampira, ad esempio, la donna con eccessiva sensualità: come il vampiro succhia sangue per vivere, così lei succhia la vitalità

⁴⁴ E.A. POE., *The Raven and the Philosophy of Composition*, San Francisco, Paul Elder and Co. San Francisco and N/Y, 2017, p. 21.

⁴⁵ C.J. CLOVER, *Men, Women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey, Princeton University Press, 2015, p. 35.

del partner. La donna veniva demonizzata in quanto non voleva essere una moglie sottomessa e una madre rispettosa. Era mal considerata una giovane che voleva lavorare, avere opinioni politiche e sviluppare una propria mentalità. Un esempio su tutti di donna predatrice è Carmilla, la vampira creata da LeFanu nel 1872, che rappresenta la ricomparsa del tratto della sensualità in famiglia e che svolge il ruolo di cattiva della storia adescando la giovane Laura.⁴⁶

Un discorso simile può essere fatto per la strega, che viene definita come una figura abietta e implacabile nemico dell'ordine in un discorso patriarcale. Coi che ha intenzione di turbare i confini tra razionale e irrazionale. I suoi poteri malvagi sono visti come parte della sua natura femminile, è più vicina alla natura rispetto all'uomo e per questo ne controlla tempeste ed uragani. Le mestruazioni sono un tema spesso collegato alla maledizione della strega, questione esplorata anche in *Carrie* (1974), romanzo epistolare di Stephen King, dal quale Brian De Palma ha tratto un film nel 1976, nei quali la trasformazione della ragazza in strega avviene in seguito al primo ciclo. La rappresentazione di questa figura continua perciò a basarsi sulla sua natura essenzialmente sessuale. Viene dipinta come una creatura mostruosa con poteri soprannaturali e che desidera il male. Queste creature sono inoltre associate a una serie di cose abiette come sporcizia, decadimento, ragni, pipistrelli, pozioni e anche cannibalismo.⁴⁷ A livello strategico, la strega è la figura da torturare e uccidere su un piano storico, ma sul piano simbolico, essa rappresenta anche una fantasia radicale di rinnovamento dell'identità, di evoluzione in una figura femminile che desidera il cambiamento e lo fa accadere.⁴⁸

Una figura che si inserisce a pieno in questo filone, donna che rappresenta oscurità e caos, è Lilith, considerata la prima demone. Quello di Lilith è, a mio parere, l'esempio originario di donna che si autodetermina e si sottrae al potere maschile. Figura presente in molte religioni e soprattutto nel folklore ebraico, il suo nome viene tradotto proprio come oscurità e spirito della notte. Nella

⁴⁶ B. DIJKSTRA, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, NY/Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 334-335.

⁴⁷ B. CREED, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁸ J. SEMPRUCH, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theories and Literature*, Purdue, Purdue University Press, 2008, p. 14.

religione ebraica, Lilith è la prima moglie di Adamo e quindi anche la prima donna creata, prima di Eva. Essendo stata creata da Dio come Adamo e non dalla costola dell'uomo, Lilith rifiutò di sottomettersi al marito e per questo decise di ribellarsi e fuggire dall'Eden. Alcune versioni della leggenda, narrano che, per questo affronto, Lilith sia stata esiliata da Dio a Edom, il regno delle ombre. Secondo altri si è accoppiata volontariamente con Lucifero, diventando la regina dell'Inferno; per questo viene spesso definita la madre dei demoni e viene rappresentata con dei serpenti che la avvolgono e con i suoi tipici capelli rossi. Ciò che è interessante è che, nella cultura occidentale, questo personaggio ha subito una vera e propria *damnatio memoriae*. In quanto simbolo di peccato e trasgressione, è stata totalmente rimossa e censurata dalla religione cristiana, che l'ha trasformata in figura demoniaca e stregata, per poi essere riscoperta in tempi più moderni, come simbolo di emancipazione e libertà.⁴⁹

Le figure come Lilith ed Eva si oppongono per natura a personaggi come la vergine Maria, creando modelli estremi, in entrambi i casi disfunzionali per le donne. Sempruch commenta il percorso delle donne nei testi sacri e descrive i vari tentativi di stabilire codici di coerenza culturale e riformulare la figura della strega in base al suo *unbelonging*, nel senso di inappartenenza a certi canoni culturali che le attribuiscono determinate caratteristiche:

The objective to follow is thus to reformulate the witch as a trace of cultural un/belonging, of bodily margins invested with power and danger; a trace that is constantly present and absent in such Western figures as the Judeo-Christian Lilith, Eve, and Jezebel, and the Virgin Mary, or Mary Magdalene.⁵⁰

Personalmente mi trovo d'accordo con questo punto di vista e sostengo la necessità di un cambiamento di prospettiva su questa figura, tuttavia il percorso è lungo, in quanto risulta chiaro che per le molte culture è ancora fondamentale punire ogni tipo di trasgressione, soprattutto femminile. La demonizzazione della donna in quanto strega è molto attuale, sebbene avvenga in maniera diversa rispetto ai secoli precedenti, perché solo sbilanciando i valori assiologici tra due

⁴⁹https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Liberta/SSSGL_Lilith.html, sito dedicato alla divulgazione enciclopedica a cura della RIASISSU (Rete Italiana degli Allievi delle Scuole e degli Istituti di Studi Superiori Universitari) in collaborazione con l'Istituto Treccani.

⁵⁰ J. SEMPRUCH, *op cit.*, p. 16.

poli si può consolidare lo status quo e procrastinare l'ordine prestabilito. A questo punto si procederà con l'analisi dei quattro testi delle autrici Shirley Jackson, Angela Carter, Margaret Drabble e Jeanette Winterson, che hanno tutte trattato il motivo della strega in senso letterale o figurato in vari ambiti: sociale, politico, favolistico o storico.

CAPITOLO 2

La “strega” Shirley Jackson ed Eleanor in *The Haunting of Hill House*

2.1 I fantasmi di Shirley Jackson

“I am going to stick to ghosts and bridge games and haunted houses, where I belong.”⁵¹ Sebbene venga spesso sottovalutata, Shirley Jackson rientra a pieno titolo tra le scrittrici più prolifiche e significative del periodo post-bellico americano. Nata nel 1916 in California, ha poi vissuto sia a New York che nel Vermont, alternando la sua vita da casalinga alla carriera di scrittrice. In un arco di circa vent’anni, fino alla sua morte precoce nel 1965, ha pubblicato sei romanzi, due raccolte autobiografiche e oltre duecento racconti brevi, a cui si aggiungono alcune storie per bambini. Ha scritto anche numerose scenette di vita domestica per alcune riviste femminili dell’epoca, poi raccolte in due volumi: *Life Among Savages* (1953) e *Raising Demons* (1957), dove i titoli giocano entrambi sull’ironia e la parodia della vita familiare.

Famosa per essersi cimentata con l’horror e il gotico, Jackson ha influenzato autori contemporanei come Stephen King e Neil Gaiman ed ha vinto numerosi riconoscimenti e premi. Arguta e ironica, non rispecchiava i canoni femminili dell’epoca, fumava, beveva e stava stretta in quei ruoli di moglie e madre che la società imponeva. Lei stessa amava definirsi una “strega”, nel senso che collezionava oggetti antichi, strani amuleti e compiva rituali. Nel suo saggio “The Real Me” si descrive così:

I live in a dank old place with a ghost that stomps around in the attic room we’ve never gone into (I think it’s walled up), and the first thing I did when we moved in was to make charms in black crayon on all the door sills and window ledges to keep out demons, and was successful in the main. There are mushrooms growing in the cellar, and a number of marble mantels that have an unexplained habit of falling down onto the heads of the neighbors’ children.

At the full of the moon I can be seen out in the backyard digging for mandrakes, of which we have a little patch, along with our rhubarb and blackberries. I do not usually care for those herbal or bat wing recipes,

⁵¹ S. JACKSON, “The Play’s the Thing”, in L. JACKSON HYMAN, S. HYMAN DE WITT (eds), *Let Me Tell You, New Stories, Essays and Other Writings*, New York, Random House, 2015, p. 385.

because you can never be sure how they will turn out. I rely almost entirely on image and number magic.
My most interesting experience was with a young woman who offended me and who subsequently fell down an elevator shaft and broke all the bones in her body except one, and I didn't know that one was there.⁵²

La sua personalità eccentrica e fuori dagli schemi è uno dei motivi per cui ho scelto di trattarla. Soprattutto ho trovato interessante il modo in cui fonde il mondo gotico con quello domestico, infatti le sue protagoniste sono quasi sempre donne ai margini, con particolari poteri e capacità psichiche, che cercano di autodeterminarsi e fuggire dalla vita domestica e familiare, ma la loro ricerca spesso non ha successo. Nelle sue storie, le vite di eroine tormentate si fondono con elementi paranormali creando un senso di terrore, ma allo stesso tempo si rivelano una critica alla condizione della donna negli Stati Uniti degli anni Cinquanta.

La componente autobiografica è molto importante in Jackson. Il controverso rapporto con la madre, una donna estremamente convenzionale con una figlia tutt'altro che tale, emerge spesso nelle sue opere, così come i problemi del suo matrimonio, a causa dei continui tradimenti del marito. Centrale è anche il tema domestico, che era motivo di oppressione per la scrittrice, e soprattutto il rapporto tra la vita domestica e la scrittura. Sempre in "The Real Me" l'autrice dichiara "I am tired of writing dainty little biographical things that pretend I am a trim little housewife in a Mother Hubbard stirring up appetizing messes over a wood stove".⁵³ Da questa frase si può comprendere subito l'atteggiamento della scrittrice verso i doveri domestici e la frustrazione nel vedere la sua femminilità espletarsi solo in funzione della vita da casalinga. In quest'ottica la scrittura rappresenta per Jackson una possibile via di fuga da questo tipo di vita, che la perseguita proprio come un fantasma, ma il suo lavoro non riesce realmente a separare la scrittrice dalla casalinga, trasformando l'autrice stessa in una presenza quasi spettrale.⁵⁴

⁵² S. JACKSON, "The Real Me", in L. JACKSON HYMAN, S. HYMAN DE WITT (eds), *Let Me Tell You, New Stories, Essays and Other Writings*, New York, Random House, 2015, p. 515.

⁵³ *Ibidem*, p. 515.

⁵⁴ R. LLOYD, "What's Haunting Shirley Jackson? The Spectral Condition of Life Writing", in *Women Studies*, 49, 8, 2020, p. 810.

Si può quindi affermare che a ‘infestare’ la mente dell’autrice, non sono tanto spettri e fantasmi, quanto la sensazione di essere intrappolata nella vita domestica e tutte le sue conseguenze. La casa, considerata una presenza che opprime, è ricorrente nei suoi lavori e di solito trasmette in chi vi abita l’impulso di fuggire. Persino quando dimostra ironia e arguzia, emerge in Jackson la paura di essere ridotta al silenzio e annullata, sia dalla vita casalinga che dalle aspettative sociali ad essa legate. Queste paure si manifestano sottoforma di presenze spettrali, che simboleggiano le responsabilità che tornano a galla per perseguitarla. Secondo alcuni critici la figura del fantasma rappresenta proprio l’identità femminile che viene repressa e negata.⁵⁵

Una strategia usata da Jackson per sfuggire ai lavori domestici consiste nell’affermare costantemente di non essere brava a svolgerli. Nelle sue opere, le donne che si dimostrano casalinghe efficienti vengono dipinte in maniera quasi grottesca. A rivelarsi davvero soprannaturale alla fine, è proprio lo sforzo richiesto alla donne di rispettare certi standard di efficienza nell’America degli anni Cinquanta.⁵⁶ Quella della *faculty wife* non era una scelta, quanto più un ruolo da interpretare secondo schemi precisi, come Jackson chiarisce in *Raising Demons*:

My husband by then had been teaching for several months, and I was slowly becoming aware of a wholly new element in the usual uneasy tenor of our days; I was a faculty wife. A faculty wife is a person who is married to a faculty. She has frequently read at least one good book lately, she has one ‘nice’ black dress to wear to student parties, and she is always just the teeniest bit in the way, particularly in a girl’s college such as the one where my husband taught. She is presumed to have pressing and wholly absorbing interests at home, to which, when out, she is always anxious to return and, when at home, reluctant to leave. It is considered probable that ten years or so ago she had a face and a personality of her own, but if she has it still, she is expected to keep it decently to herself ... Her little pastimes, conducted in a respectably anonymous and furtive manner, are presumed to include activities such as knitting, hemming dish towels, and perhaps sketching wild flowers or doing water colors [sic] of her children.⁵⁷

Essere questo tipo di donna implica l’annullamento di ogni forma di individualità, la qualifica di moglie prevarica su quella di donna e ogni traccia di personalità deve essere confinata agli spazi privati. Ogni suo spostamento avviene in funzione

⁵⁵ *Ibidem*, p. 814-816.

⁵⁶ *Ibidem*, 818.

⁵⁷ S. JACKSON, *Raising Demons*, New York, Penguin Books, 2015, p. 131.

del marito e la casa è considerata il suo luogo primario, quello che non vuole lasciare e in cui è ansiosa di tornare, al contrario del mondo esterno in cui si sente a disagio. Lo spettro della *faculty wife* è l'unico che Jackson non riesce a scacciare, uno spettro dietro cui si nascondono le preferenze e le esperienze delle donne nel periodo del dopoguerra.⁵⁸ L'essenza domestica si scontra con quella artistica anche in *Savages*:

“Name?” the desk clerk said to me politely, her pencil poised.
“Name,” I said vaguely.
I remembered “Age?” she asked. “Sex? Occupation?”
“Writer,” I said.
“Housewife,” she said.
“Writer,” I said.
“I’ll just put down housewife,” she said.⁵⁹

Questo pezzo è particolarmente emblematico della difficoltà che avevano le donne dell'epoca ad affermarsi in un contesto prettamente patriarcale. Nel suo saggio “Memory and Delusion” Jackson definisce la scrittura come il mezzo per preservare la sua sanità mentale e la sua individualità:

The very nicest thing about being a writer is that you can afford to indulge yourself endlessly with oddness, and nobody can really do anything about it, as long as you keep writing and kind of using it up... All you have to do, and watch this carefully please, is keep writing. As long as you write it away regularly, nothing can really hurt you.⁶⁰

Oltre ai saggi e alle due raccolte sulla vita domestica, tra i suoi romanzi si ricordano *The Hangsaman* (1951), in cui una studentessa si sposta dal suo mondo immaginario a quello reale, *The Bird's Nest* (1954), la cui protagonista soffre di disturbi di personalità multipla e quello apocalittico *The Sundial* (1958). Ma i due romanzi più importanti sono sicuramente gli ultimi, *The Haunting of Hill House* del 1959 e *We Always Lived in the Castle* del 1963. Entrambi di stampo gotico, questi libri vedono protagoniste donne con problemi psicologici. L'ultimo riprende alcuni temi già presenti in “The Lottery” (1948), che al tempo aveva

⁵⁸ R. LLOYD, *op. cit.*, p. 819-820.

⁵⁹ S. JACKSON, *Life Among the Savages*, New York, Penguin Books, 2015, p. 57.

⁶⁰ S. JACKSON, “Memory and Delusion”, in L. JACKSON HYMAN, S. HYMAN DE WITT (eds), *Let Me Tell You, New Stories, Essays and Other Writings*, New York, Random House, 2015, p. 596.

suscitato scandalo.⁶¹ Questo racconto breve è ambientato in una cittadina del New England, dove ogni anno una persona viene estratta a sorte con la lotteria per funzionare da capro espiatorio ed essere lapidata da tutti gli altri.

La scrittura di Jackson, con le sue atmosfere gotiche, esplora sia la vita domestica che i disturbi di personalità e suggerisce un legame tra questi due aspetti e la vita familiare.⁶² Non sono mancate anche le contestazioni, in quanto alcuni critici hanno ritenuto retrograda la scrittura a tema domestico dell'autrice, ma io condivido la posizione di Savoy che vede nelle opere di Shirley Jackson un'esplorazione quasi poetica del conflitto individuale dei soggetti femminili. Chiaramente l'autrice stessa si riconosce nei conflitti interiori delle sue eroine, che sono come un suo alter ego in quelle che Savoy definisce come autobiografie fittizie.⁶³ Si può affermare che quella operata da Jackson è una vera e propria decostruzione della "casa americana" del dopoguerra, dove per casa si intende tutta una serie di convenzioni e relazioni normativizzate.

Come dice l'autrice in *The Bird's Nest*: "Witchcraft is little more than the judicious administration of the bizarre".⁶⁴ Quello che mi ha più colpito di Jackson è la sua capacità di usare la magia e gli spettri per dire qualcosa sul mondo reale. Come si vedrà dall'analisi di *Hill House* e del suo personaggio femminile principale, ogni manifestazione spiritica o evento magico non serve solo a creare mistero, ma ha un significato più profondo e allude a qualcosa di assolutamente reale, criticando fortemente la società contemporanea. Molti dei suoi personaggi femminili sono confusi, alienati, annoiati e persino arrabbiati; dei veri e propri outsider, che, pressati dalla propria comunità, si sentono spesso insignificanti e malinconici. Uno stato d'animo, questo, che rispecchia quello della popolazione femminile della società in cui viveva l'autrice, ma anche una condizione mentale, che nel Sedicesimo secolo veniva associata alle donne sospettate di stregoneria.

⁶¹ E. SAVOY, "Between as if and is: On Shirley Jackson", in *Women's Studies*, 46, 8, 2017, p. 828.

⁶² *Ibidem*, p. 829.

⁶³ *Ibidem*, pp. 831-832.

⁶⁴ S. JACKSON, *The Bird's Nest*, New York, Penguin Books, 2014, p. 277.

2.2 *The Haunting of Hill House*: il caso di Eleanor

Uno dei tratti salienti di Shirley Jackson sta nella sua abilità di presentare il male non come un qualcosa da scovare sotto la superficie della casa, bensì come qualcosa che ci osserva costantemente e ci attrae inesorabilmente a sé.⁶⁵ Un esempio su tutti è Hill House, la casa che si erge isolata sulle colline, infestata da una presenza malevola che ingloba chiunque ne varchi l'ingresso. Ho scelto di concentrarmi su *The Haunting of Hill House* perché, oltre a trattare la vita domestica femminile e i legami familiari, unisce questi temi con una storia di fantasmi e magia. Entrambi i personaggi femminili possiedono poteri particolari e vengono descritti come persone ai margini della società e fuori dagli schemi, proprio come si addice a una strega. Theodora viene da subito caratterizzata come ragazza forte e indipendente, con capacità telepatiche e un orientamento sessuale dubbio e sottinteso. Eleanor, al contrario, appare come una persona fragile e bisognosa di affetto, una giovane donna in cerca dell'occasione per autoafferinarsi nella vita. Anche lei possiede una sensibilità per i fenomeni paranormali, motivo per cui viene scelta, insieme a Theodora, per la squadra di indagine su Hill House messa su dal professor Montague. A loro si unisce Luke, erede della tenuta. Per le caratteristiche che presentano, le due ragazze possono essere considerate una sorta di streghe per la società in cui vivono, anche se non praticano magia o rituali.

Al primo impatto con la casa, Eleanor la percepisce subito come un luogo malvagio, disarmonico e non fatto per gli esseri umani, tuttavia, non passa molto tempo prima che cada sotto l'incantesimo della dimora e ne subisca il fascino, iniziando ad amarla. Grazie alla sua sensibilità per i fenomeni paranormali, la giovane può sentire cose che gli altri non avvertono: odori particolari, presenze che la toccano e la chiamano. D'altra parte, anche la casa sembra mostrare un interesse particolare per la ragazza, provocandole incubi e facendo apparire scritte sul muro che la riguardano. Questo legame diventa così forte che Eleanor inizia a capire la casa e le sue intenzioni, a un certo punto dice: "The sense was that it wanted to consume us, take us into itself, make us a part of the house".⁶⁶ Ma la trappola è ormai tesa e, sfruttando i traumi infantili e i sogni della vittima, la casa

⁶⁵ E. SAVOY, *op. cit.*, p. 843.

⁶⁶ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, New York, Penguin Books, 2006, p. 125. Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione.

la spinge sempre più verso la pazzia, creando astio tra i presenti, i quali iniziano a dubitare gli uni degli altri e ad accusarsi a vicenda. Lo strappo definitivo si ha quando la pazzia di Eleanor raggiunge il culmine e gli altri la trovano a vagare e correre di notte nell'edificio, così decidono di mandarla via per la sua sicurezza, ma lei, che ormai si sente a casa e non vuole andarsene, si schianta con l'auto contro un albero, fondendosi per sempre con la casa.

Hilarie Ashton definisce questo romanzo un esempio di “gotico quotidiano”, una storia in cui elementi di vita ordinaria vengono inseriti in un universo tipicamente gotico; due tipi di realtà differenti vengono filtrati da un narratore inaffidabile. Attraverso l'uso dello stile gotico, Jackson traccia i pensieri di Eleanor Vance, che ambisce a raggiungere una normalità e una stabilità mai avute prima. L'orrore si trova soprattutto nello spazio tra la mente della ragazza e il mondo esterno, più che nelle presenze spettrali che di certo non mancano.⁶⁷ L'elemento chiave della storia è certamente il confine tra pazzia e sanità. L'intero romanzo ruota intorno a una domanda, ovvero cosa accade a chi varca la soglia dell'abitazione e rimane intrappolato in quella che Michael Wilson chiama “assoluta realtà della casa”.⁶⁸ Secondo il critico, Jackson tenta di risolvere il quesito attraverso i personaggi di Eleanor e Theodora e il modo in cui entrambe rispondono a questi momenti di realtà assoluta e ineffabile della casa. Mediante queste figure, l'autrice formula la sua risposta, unendo gli aspetti tipici della sua finzione con dettagli autobiografici della sua vita di donna e scrittrice. Il vero orrore non giace nelle profondità della casa, nella stanza delle bambine, dove il freddo è perpetuo e pungente, ma all'esterno delle mura e del libro stesso: è quello dell'America dopo la guerra, che pressava socialmente le donne e demonizzava coloro che non seguivano i canoni.

Quando si parla di “ineffabile” si fa riferimento innanzitutto a un concetto religioso, ovvero all'incontro tra l'umano e il divino. Si tratta di un'esperienza che non può essere ben definita ed espressa attraverso il linguaggio. In *The Haunting of Hill House* l'ineffabile si collega allo stato dei personaggi, che spesso vengono sopraffatti dall'incontro con il paranormale e dalla casa stessa, che con la sua

⁶⁷ H. ASHTON, “I’ll Come Back and Break Your Spell: Narrative Freedom and Genre in *The Haunting of Hill House*”, in *Style*, 52, 3, 2018, p. 269.

⁶⁸ M. T. WILSON, “Absolute Reality and the Role of the Ineffable in Shirley Jackson’s *The Haunting of Hill House*”, in *Journal of Popular Culture*, 48, 1, 2015, p. 114.

struttura intricata e particolare non può mai essere colta nella sua interezza: “The walls seemed always in one direction a fraction longer than the eye could endure, and in another direction a fraction less than the barest possible tolerable length” (p. 49). Per cui la struttura stessa dell’abitazione ne riflette la natura perversa. Momenti di terrore ineffabile vengono rinforzati dalla visione dell’inferno descritto da Hugh Crain, ideatore della casa, nel libro scritto per le figlie, che viene considerato dagli altri personaggi come quanto meno osceno e non adatto a delle bambine. Questo libro doveva servire da monito alle figlie femmine affinché si comportassero in maniera casta e virtuosa, per poi raggiungere il paradiso. Chi non riuscirà a guadagnarlo finirà all’Inferno e servirà Satana come una strega. Jackson qui combina la tipica paura religiosa della realtà *post mortem* con ansie e preoccupazioni esistenziali, sempre legate alla sfera femminile e al comportamento che le donne dovevano seguire.⁶⁹

A Hill House l’orrore ha radici nella realtà. Quando emerge la vera essenza di questa “realtà assoluta” della casa, è in quel momento che bisogna avere paura, perché vedere quella realtà significa vedere l’ineffabile e impazzire. Questo è quello che accade a Eleanor, prima sedotta e poi distrutta dalla casa, che sfrutta la sua ingenuità e la sua voglia di sognare, mentre l’abitazione, priva di ogni sorta di amore o sogno, la spinge a fantasticare fino alla fine senza poter realizzare davvero le sue aspettative di un luogo accogliente e una famiglia affettuosa. Già dall’incipit si capisce l’importanza di elementi quali percezione e fantasia all’interno del romanzo: “No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream” (p. 20). Si suppone infatti che persino gli animali possano sognare e solo i morti siano sprovvisti di questa facoltà, ne consegue che Hill House non è adatta ai vivi.

L’ineffabile emerge anche tutte le volte che i personaggi non riescono a descrivere e definire gli strani eventi che vivono, rischiando ogni volta la loro sanità mentale. Si riporta una descrizione ad opera del professore:

⁶⁹ M.T. WILSON, *op. cit.*, p. 115.

“No physical danger exists,” the doctor said positively. “No ghost in all the long histories of ghosts has ever hurt anyone physically. The only damage done is by the victim to himself. One cannot even say that the ghost attacks the mind, because the mind, the conscious, thinking mind, is invulnerable; in all our conscious minds, as we sit here talking, there is not one iota of belief in ghosts. Not one of us, even after last night, can say the word ‘ghost’ without a little involuntary smile. No, the menace of the supernatural is that it attacks where modern minds are weakest, where we have abandoned our protective armor of superstition and have no substitute defense. Not one of us thinks rationally that what ran through the garden last night was a ghost, and what knocked on the door was a ghost, and yet there was certainly something going on in Hill House last night, and the mind’s instinctive refuge—self-doubt—is eliminated. We cannot say, ‘It was my imagination,’ because three other people were there too.”⁷⁰

Le uniche alternative che le persone hanno per sopravvivere alla casa, come sostiene il dottor Montague, sono l’ignoranza o la razionalizzazione, ovvero lasciarsela alle spalle con tutti i suoi terrori senza coglierli oppure trovando altre spiegazioni. Quando Eleanor e Theodora passeggiano nel bosco al pomeriggio e vedono qualcosa di spaventoso che faticano a definire, le reazioni delle due giovani sono diverse. Theodora cerca subito di evadere questo momento ineffabile convincendosi che sia solo un coniglio, mentre Eleanor non ne è così certa. Eppure le due assistono alla stessa scena ed essendo sensitiva, Theodora può sentire ciò che sente l’altra: “What is it?” Eleanor said in a breath, and Theodora put a strong hand on her wrist. ‘It’s gone,’ Theodora said clearly, and the sun came back and it was warm again. ‘It was a rabbit,’ Theodora said. ‘I couldn’t see it,’ Eleanor said” (p. 59). Le reazioni diverse dipendono anche dal fatto che la casa ha preso di mira Eleanor e non Theodora.

Nemmeno quella della vita dopo la morte sembra essere una valida alternativa alla pazzia, infatti verso il finale, dopo la morte di Eleanor per volere della casa stessa, ci viene detto “Whatever walked there, walked alone” (p. 209) a suggerire che la ragazza sia diventata uno spettro della casa. Nelle sue note, Jackson aveva scritto che la protagonista è distorta proprio come la casa e quando vede la realtà per quello che è non può sopportarlo, ormai persa la sua sanità mentale, si muove da sola per la casa.⁷¹

Eleanor è anche quella che tra tutti gli altri invitati presenta i tratti di una personalità artistica. Appare come una sognatrice tranquilla, che nasconde trauma,

⁷⁰ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 125.

⁷¹ M.T. WILSON, *op. cit.*, p. 120.

dolore e rabbia, dovuti all'aver sacrificato la propria giovinezza a prendersi cura di una madre tirannica e malata. Addirittura alcune delle manifestazioni che avvengono nella casa prendono le sembianze della madre. Essendo il personaggio che più si avvicina a un artista, è la più adatta a narrare la storia dall'inizio fino alla sua morte, sebbene sia una narratrice inaffidabile. Fin da subito ci viene presentata come una persona distaccata, quasi misantropa: "The only person in the world she genuinely hated, now that her mother was dead, was her sister. She disliked her brother-in-law and her five-year-old niece, and she had no friends" (p. 22). Con questa descrizione l'autrice cerca di far empatizzare i lettori con il suo personaggio.⁷²

Può essere interessante ricercare le somiglianze che intercorrono tra l'autrice e la sua eroina. La vita di Jackson, come quella di Eleanor, è segnata dal dolore. La scrittrice aveva un rapporto complicato con la madre, aveva subito molestie da uno zio e da adulta aveva sperimentato disordini di personalità e problemi di dipendenza, il tutto nel contesto di un matrimonio disastroso. In quest'ottica, la scrittura è stata per lei un modo per sopravvivere; la sua capacità di andare oltre il realismo deriva certamente dalla consapevolezza che esistono certe esperienze dolorose e che le forme convenzionali non bastano ad esprimerle. Quando Eleanor e Theodora assistono al picnic in giardino, che verrà analizzato più avanti, solo la narratrice, già psicologicamente traumatizzata, riesce ad allontanare quell'immagine orrorifica immaginando un picnic più favolistico. Sappiamo che Jackson aveva avuto un crollo nervoso nel 1962, la sua salute mentale era precaria come quella della sua protagonista ed è stato ipotizzato che l'ultimo monologo di Eleanor prima del suicidio sia anche Jackson che parla della scrittura nella sua vita.⁷³ L'autrice fa dire alla protagonista: "I am really doing it, I am doing this all by myself, now, at last; this is me, I am really doing it by myself" (p. 208).

⁷² H. ASHTON, *op. cit.*, p. 271.

⁷³ M.T. WILSON, *op. cit.*, p. 122.

2.3 La simbologia degli spazi esterni

Shirley Jackson fa un uso simbolico degli spazi in *The Haunting of Hill House*, secondo una dinamica che Jen Cadwallader chiama *heaven-wall-gate*, riferendosi ad elementi che ricorrono sia in senso letterale che figurativo. L'autrice utilizza diversi spazi, sia interni che esterni, per mostrarci in che modo un paradiso femminile, tipo il giardino del picnic, può esistere nonostante il dominio maschile, anche se alla fine si rivela solo un altro spazio d'orrore. La scena del picnic è certamente una delle più significative e simboliche del romanzo, in quanto rappresenta una situazione in cui le donne potevano trovare rifugio dal contesto patriarcale, ma allo stesso tempo mette in luce gli aspetti orrifici della maternità, soggetta ad essere consumata dai bisogni mostruosi dei figli, fino a diventare essa stessa orrenda ed eccessiva. La casa invece, che si erge da molti anni solitaria come un monolite gotico, rappresenta proprio il potere patriarcale.⁷⁴

Sappiamo, infatti, che Hill House è stata costruita da Hugh Crain per essere un'abitazione confortevole per la sua famiglia, come spiega il professore: "He designed Hill House himself, remember, and, I have told you before, he was a strange man. Every angle is slightly wrong. Hugh Crain must have detested other people and their sensible squared-away houses, because he made this house to suit his mind" (p. 100). Appare subito chiaro che nella casa vige tutta una serie di norme sociali e l'ambiente che Crain vuole creare in quanto padre di famiglia è adattato solo alla sua mente e perciò risulta accogliente solo per lui. Il risultato è che l'oppressione patriarcale si manifesta in quella strutturale della casa. Nei romanzi di Jackson, le case sono sempre costruite dagli uomini e a malapena vissute dalle donne. Il controllo che queste ultime hanno sullo spazio domestico è illusorio, in quanto esse si limitano ad occupare un ambiente creato da qualcun altro. Quando Eleanor arriva alla tenuta si trova davanti un cancello chiuso, che sembra inaccessibile e lei, come le altre eroine di Jackson, cerca di oltrepassarlo e

⁷⁴ J. CADWALLADER, "Picnicking at Hill House: Shirley Jackson's Gothic Vision of Heaven", in *Women's Studies*, 49, 8, 2020, p. 886.

superare i muri sinistri della casa, oltre i quali si presume che troverà il tanto agognato paradiso.⁷⁵

Non a caso i momenti in cui le due ragazze si trovano fuori dalla dimora suggeriscono un allontanamento dall'ordine patriarcale. Si trovano all'esterno quando discutono per la prima volta di un futuro picnic e quando Eleanor annuncia di voler seguire Theodora dopo la fine dell'indagine. Lo spazio esterno si configura come uno luogo femminile, fatto di sogni e speranze, una via di fuga, che si oppone al senso di intrappolamento della casa, emblema del maschile.⁷⁶ Analizzando bene la scena del picnic troviamo che le fantasie di Eleanor raggiungono il loro culmine. Il giardino ricco di colori ricorda il giardino dell'Eden, ma qui si sta già svolgendo un altro picnic; questa situazione potrebbe essere letta come un altro esempio di paradiso nascosto oltre il cancello nel muro. La scena che Eleanor si trova davanti è la seguente:

They could hear the laughter of the children and the affectionate, amused voices of the mother and father; the grass was richly, thickly green, the flowers were coloured red and orange and yellow, the sky was blue and gold, and one child wore a scarlet jumper and raised its voice again in laughter, tumbling after a puppy over the grass. There was a checked tablecloth spread out, and, smiling the mother leaned over to take up a plate of bright fruit.⁷⁷

Questa rappresentazione si oppone totalmente alla visione familiare di Crain. In un periodo come quello in cui viveva l'autrice, il picnic evocava un particolare momento culturale, che può essere ritrovato negli spot pubblicitari di quegli anni o nelle immagini delle riviste, ovvero quello della famiglia affettuosa e divertente che si delizia fra giochi e cibo. Questo ritratto della famiglia felice si pone in aperto contrasto con l'idea vittoriana dei genitori distanti dai figli, che si addice meglio al trattamento di Hugh Crain verso le figlie. La scena descritta da Jackson sembra particolarmente idilliaca per i bambini, che ricevono tutto l'amore dei genitori, metaforizzato dalla frutta che viene loro offerta, mentre ognuno gioca con il proprio pupazzo. Eleanor, che vaga disperatamente per la casa in cerca d'amore, vede in questa scena il lieto fine che vorrebbe.⁷⁸

⁷⁵ *Ibidem*, p. 887-888.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 890.

⁷⁷ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 155.

⁷⁸ J. CADWALLADER, *op. cit.*, pp. 892-893.

L'azione di mangiare all'esterno assume ancora più significato se si paragona con i pasti all'interno della casa, che sono scanditi da orari e regole fisse e rigide, un altro simbolo del potere patriarcale. Questo aspetto diventa ancora più interessante se si tiene conto dei problemi che Shirley Jackson aveva con il cibo; il sovrappeso dell'autrice era motivo di imbarazzo per sua madre, la quale faceva sentire costantemente a disagio la ragazza. La politica del cibo adottata nel libro diventa un'altra forma del dominio maschile e ancora una volta riflette una realtà in cui le donne venivano demonizzate per com'era il loro corpo o meglio per come non era. Nel picnic descritto da Jackson però, è la donna a prendere il vassoio di frutta e a controllare il cibo, dimostrando il suo potere come una sorta di Eva. L'immagine paradisiaca viene subito distrutta dall'urlo di Theodora, che riconosce nella figura matriarcale lo stesso orrore di quella maschile. Entrambe le versioni suggeriscono infatti un obbligo spaventoso dei figli, quello di prendersi eternamente cura dei genitori, dovere che Eleanor ha già sperimentato.⁷⁹ Da un lato il cibo rappresenta l'ennesima pretesa di dominio sulla sfera femminile, un ulteriore strumento per definire il corpo femminile e confinarlo al ruolo di madre. Dall'altro, le occasioni esterne, come il picnic, sono un'occasione di fuga e vendetta contro l'oppressione del capofamiglia, almeno finché, come dimostra Jackson, l'amore materno non si trasforma anch'esso in opprimente e distruttivo e la madre diventa una strega.

Anche Christine Junker analizza il rapporto tra il soggetto femminile e lo spazio domestico, che arriva a definire *haunted domesticity*.⁸⁰ Nel corso del romanzo, Eleanor fantastica più volte sulla vita che vorrebbe e sulla casa dei suoi sogni, come se uno spazio domestico protetto fosse necessario per l'autonomia femminile. Uno spazio del genere, se realmente autogestito e lontano dall'influenza maschile, potrebbe essere la via per la libertà di una donna, ma purtroppo quell'idea di una stanza tutta per sé di Virginia Woolf rimane ancora un'utopia. Per spiegare il concetto di *haunted domesticity*, Junker si rifà alla Dottrina delle sfere separate, che emerge negli Stati Uniti nel tardo Diciottesimo

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 895-897.

⁸⁰ C. JUNKER, "The Domestic Tyranny of Haunted Houses in Mary Wilkins Freeman and Shirley Jackson", in *Humanities*, 8, 107, 2019, p.2.

secolo e vedeva uomini e donne occupare sfere diverse dell'universo sociale.⁸¹ Questo concetto risulta fondamentale per la scrittura gotica femminile, in cui la casa infestata ricorre come metafora dell'oppressione domestica. Shirley Jackson con i suoi romanzi suggerisce che le barriere che separano una donna dall'indipendenza domestica sono di natura psicologica, piuttosto che materiale: sebbene questa autonomia sia desiderata, le sue case infestate dimostrano che questa promessa di libertà è solo un'illusione e nemmeno la fuga dai doveri sociali garantisce la salvezza.⁸² Hill House incombe su Eleanor come ogni casa incombeva su qualsiasi donna negli Stati Uniti di quel tempo, per questo è interessante e quasi ironico il modo impaziente con cui la giovane accoglie l'invito della casa.⁸³

2.4 Lo spettro materno e la morte di Eleanor

Della morte di Eleanor sono possibili tre diverse interpretazioni: la prima, più razionale, vede la sua fine come tragica conseguenza della malattia mentale, dovuta ai traumi passati e accentuata dalla sua esclusione dal gruppo, che per lei era ormai una famiglia. La seconda ipotesi, più legata al paranormale, prevede che la casa maligna abbia ucciso Eleanor; infine, il suo suicidio può essere visto come una consapevole via di fuga dall'oppressione delle norme sociali. Questa terza opzione è avvalorata dal rifiuto della ragazza di lasciare la tenuta, attraverso la morte riesce ad ottenere ciò che vuole, diventare un tutt'uno con la casa e rimanere lì per sempre:

They waved back at her dutifully, standing still, watching her. They will watch me down the drive as far as they can see, she thought; it is only civil for them to look at me until I am out of sight; so now I am going. Journeys end in lovers meeting. But I won't go, she thought, and laughed aloud to herself; Hill House is not as easy as they are; just by telling me to go away they can't make me leave, not if Hill House means me to stay. "Go away, Eleanor," she chanted aloud, "go away, Eleanor, we don't want you any more, not in our Hill House, go away, Eleanor, you can't stay here; but I

⁸¹ Questa dottrina era incoraggiata soprattutto dalla Chiesa, ma si estendeva a tutti gli ambiti e attribuiva per natura gli spazi pubblici all'uomo e quelli domestici alla donna. La dottrina, legata anche al determinismo ambientale, era diffusa anche fuori dagli Stati Uniti.

⁸² C. JUNKER, *op. cit.*, p. 4.

⁸³ *Ibidem*, p. 8.

can,” she sang, “but I can; they don’t make the rules around here. They can’t turn me out or shut me out or laugh at me or hide from me; I won’t go, and Hill House belongs to me.”⁸⁴

Sicuramente Eleanor cerca un posto da poter chiamare casa, un luogo a cui appartenere e uno spazio domestico idealizzato, dove la sua femminilità possa essere libera, ma questo non può accadere dato che la casa, costruita da un potere maschile, rappresenta tutt’altro. La dimora è una trappola e, benché la protagonista ne sia consapevole dalla prima notte ed avverta che la casa non li lascerà andare, ne sembra contenta: “I have a place in this room. I have red shoes and tomorrow I will wake up and I will still be here” (p. 81). Ci viene detto che, per la prima volta dopo anni, Eleanor riesce a dormire bene, trova la casa affascinante e la mattina dopo si sente incredibilmente felice. Persino dopo che la casa aumenta il suo antagonismo verso i personaggi, lei si sente sopraffatta da una felicità selvaggia. Tuttavia la sua intenzione non è ancora di rimanere lì in eterno, avvisa Theodora di volerla seguire alla fine del soggiorno e, quando viene rifiutata, tutta la sua vulnerabilità esce allo scoperto e afferma: “I’ve never been wanted anywhere” (p. 179). Questa frase fa capire che quello che Eleanor desidera più di tutto è un posto che possa sentire suo, non aspira a un matrimonio felice, né ad essere accettata dalla società, cosa che per una donna dell’epoca non era considerata accettabile. Pur di soddisfare questo suo desiderio, Eleanor si lascia assorbire e consumare dalla casa, proprio come si era lasciata consumare in precedenza da sua madre e dalla sua malattia.

Il trauma materno torna a perseguitarla quando sente bussare di notte sui muri di Hill House, a ricordarle la sera in cui il genitore bussava sul muro per le medicine e lei non l’ha sentita. Come se la giovane sapesse fin da subito che la casa non la lascerà andare, quando appare il messaggio sul muro *help Eleanor come home* Eleanor sente che la casa non le farà del male, se si arrenderà ad essa.⁸⁵ Più avanti, capita di nuovo un evento simile, mentre sta passeggiando:

She heard clearly the brush of footsteps on the path and then, standing back hard against the bank, heard the laughter very close; “Eleanor, Eleanor,” and she heard it inside and outside her head; this was a call she had been listening

⁸⁴ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 208.

⁸⁵ C. JUNKER, *op. cit.*, pp. 8-11.

for all her life. The footsteps stopped and she was caught in a movement of air so solid that she staggered and was held. "Eleanor, Eleanor," she heard through the rushing of air past her ears, "Eleanor, Eleanor," and she was held tight and safe. It is not cold at all, she thought, it is not cold at all. She closed her eyes and leaned back against the bank and thought, Don't let me go, and then, Stay, stay, as the firmness which held her slipped away, leaving her and fading; "Eleanor, Eleanor," she heard once more.⁸⁶

Questo concetto viene espresso di nuovo verso la fine: "No; It is over for me. It is too much, she thought, I will relinquish my possession of this self of mine, abdicate, give over willingly what I never wanted at all; whatever it wants of me it can have" (p. 175).

L'altra opzione, altrettanto plausibile, è che la casa abbia portato Eleanor alla morte. Hill House non crea per Eleanor un ambiente sicuro e vivibile, bensì uno spazio che la risucchia completamente, come un utero materno. La casa rappresenta in questo senso, una proiezione dei sentimenti contrastanti che la giovane ha verso la madre, da un lato repulsione e dall'altro un legame simbiotico, dato che la donna si è resa unico scopo nella vita della figlia, che non sa come vivere senza di lei.⁸⁷ Nella sua crudeltà estrema, la casa promette un senso di appartenenza e pace, salvo poi rimuovere ogni autonomia ai suoi abitanti. Eleanor abbraccia questa fusione nell'estremo tentativo di trovare un luogo dove vivere in indipendenza e tranquillità, ma come per molte altre donne dell'America post bellica, la sua *quest* non può avere successo, non può che terminare con la pazzia e la morte.

La terza possibilità prevede la pazzia come causa del gesto della giovane, una condizione dovuta ai traumi del passato e alla sua famiglia abusiva. Pascal si riferisce a questo tipo di situazione familiare con il termine *family monsters*, per cui un padre può diventare un tiranno, una madre affettuosa può rivelarsi una strega ingombrante e manipolativa e dei bambini adorabili si trasformano in piccoli mostri egocentrici. Questo carattere di mostruosità rende una famiglia perfetta una "non famiglia", esattamente ciò che accade negli spazi familiari creati da Shirley Jackson.⁸⁸ Le ansie del periodo per la famiglia moderna si riflettono

⁸⁶ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 184.

⁸⁷ B. ROBERTS, "Helping Eleanor Come Home: A Reassessment of Shirley Jackson's *The Haunting of Hill House*", in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 16, 2017, p. 68.

⁸⁸ R. PASCAL, "Walking Alone Together: Family Monsters in *The Haunting of Hill House*", in *Studies in the Novel*, 46, 4, 2014, p. 465.

nella scrittura, creando dei luoghi come Hill House. Eleanor non è la sola a vedere la casa come un ambiente materno disturbato, anche Luke, futuro erede della tenuta si riferisce ad essa come *mother house*. Come suggerisce lui stesso più tardi, l'abitazione rispecchia il culto della maternità del Diciannovesimo secolo, che ha poi influenzato Crain nella costruzione di una struttura in cui vigessero i valori vittoriani di femminilità. Vale la pena di notare che mentre si parla molto di Hugh Crain, si sa pochissimo sulle sue tre mogli, se non che tutte hanno fatto una brutta fine. Fino all'arrivo del professore e i suoi ospiti, nessuna presenza materna ha abitato la casa; questa scelta non è casuale e pone lo spettro materno come un qualcosa di spaventoso che emerge dal passato. Hill House è infestata da una presenza materna e stregata che vuole attirare Eleanor:

“Mother,” she said aloud, and stepped quickly back. “Come along,” a voice answered distinctly upstairs, and Eleanor turned, eager, and hurried to the staircase. “Mother?” she said softly, and then again, “Mother?” A little soft laugh floated down to her, and she ran, breathless, up the stairs and stopped at the top, looking to right and left along the hallway at the closed doors. “You’re here somewhere,” she said, and down the hall the little echo went, slipping in a whisper on the tiny currents of air. “Somewhere,” it said. “Somewhere.” Laughing, Eleanor followed, running soundlessly down the hall to the nursery doorway; the cold spot was gone, and she laughed up at the two grinning faces looking down at her. “Are you in here?” she whispered outside the door, “are you in here?” and knocked, pounding with her fists.⁸⁹

Ma anche da una presenza paterna, lo spettro di Crain, che, impegnato in una sua lotta interiore per mantenere l'anima sulla retta via, ha sfogato le sue ansie sulle figlie vulnerabili. Queste figure svolgono la funzione di due tiranni familiari, che competono per l'anima delle figlie.⁹⁰ Questa però non è l'unica famiglia che si trova a Hill House; anche quella che si forma tra gli ospiti e il Dr. Montague può essere considerata una piccola comunità, dove il professore è una sorta di padre. Questa famiglia acquisita si rivela per Eleanor la prima che lei abbia mai avuto in senso affettivo, almeno finché i nuovi congiunti non la cacciano da Hill House per la sua stessa salvezza, rivelandosi non all'altezza delle aspettative della giovane. Il suo percorso può essere considerato come un *bildungsroman* all'inverso in quanto Eleanor non diventa responsabile, al contrario regredisce sempre più verso uno

⁸⁹ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 194.

⁹⁰ R. PASCAL, *op. cit.*, pp. 469-470.

stato d'immaturità, tant'è che la presenza fantasmatica della casa assume caratteristiche a tratti parentali e a tratti infantili. La notte in cui Eleanor viene disturbata da qualcosa che la chiama come se fosse sua madre, pensa immediatamente che potrebbe essere anche un bambino: "It sounds like something children do, not mothers, knocking against the wall for help" (p. 117). Proprio questa presenza infantile è quella con cui Eleanor si identifica e quella che cerca di imitare, lo dimostra con il suo comportamento bambinesco e il suo atteggiamento passivo-aggressivo, a tratti manipolatorio, tant'è che gli altri sospettano sia lei responsabile di alcuni fenomeni, come le scritte sui muri. Il momento di assimilazione totale avviene durante l'ultima notte nella dimora, in cui, correndo e danzando per la casa, la ragazza canta una canzone per bambini, così facendo diventa lei stessa il fantasma bambino e risulta chiaro che la casa l'ha completamente assoggettata, rivelandone tutta la pazzia. Un comportamento del genere è il risultato di due figure genitoriali entrambe disfunzionali a modo proprio.⁹¹

Alla fine entrambe le vite di Eleanor, quella nella sua vera casa e quella a Hill House, si dimostrano essere ugualmente crudeli e distruttive per lei. La sua famiglia biologica ha iniziato un processo che l'ha portata a disconnettersi dal mondo, che poi culmina nella tenuta. Nelle sue note Shirley Jackson aveva scritto che Eleanor è la "voce dell'onore", nel senso che con il suo modo di essere porta onore in un mondo che ne ha mostrato a lei ben poco. Dimostra di essere non solo una fanciulla che aspetta di essere salvata, ma anche un'eroina attiva che rompe un incantesimo e si libera, o almeno ci prova.⁹² A un certo punto della storia, due voci parlano, entrambe provenienti da Eleanor: "Beyond everything else she was afraid, listening to the sick voice inside her which whispered, Get away from here, get away. But this is what I came so far to find, she told herself; I can't go back. Besides, he would laugh at me if I tried to get back out through that gate" (p. 44). In questo punto la ragazza è appena arrivata presso la tenuta e sta riflettendo se varcare o meno il cancello. Ognuna di queste voci è una parte della soggettività

⁹¹ *Ibidem*, pp. 480-482.

⁹² H. ASHTON, *op. cit.*, p. 275.

divisa, che caratterizza alcune malattie mentali. Prima di impazzire del tutto, Eleanor parla della sua condizione con gli altri e dice loro:

Look. There's only one of me, and it's all I've got. I hate seeing myself dissolve and slip and separate so that I'm living in one half, my mind, and I see the other half of me helpless and frantic and driven and I can't stop it, but I know I'm not really going to be hurt and yet time is so long and even a second goes on and on and I could stand any of it if I could only surrender...⁹³

Data la sua difficoltà nell'interpretare il mondo intorno a lei, il modo accurato in cui Eleanor descrive la sua mente caotica e divisa è importante, così come lo è il fatto che la ragazza narra direttamente questo aspetto, senza la mediazione del narratore.⁹⁴ L'abilità di Jackson nel sovvertire e ingarbugliare il senso di verità nei suoi lavori, non ci permette di chiarire con sicurezza cosa trovi Eleanor dopo la morte, se la pace, un altro inferno o addirittura il nulla, così come non sappiamo con certezza la causa della suo suicidio. Quello che sappiamo è che la giovane vede quel mondo filtrato attraverso la sua fantasia e i suoi sogni.⁹⁵ Il modo in cui viene narrata la sua morte, come se lei raccontasse e allo stesso tempo ascoltasse la storia del suo suicidio, fa pensare che sia poi diventata uno spettro, come un fantasma che viene dal futuro:

With what she perceived as quick cleverness she pressed her foot down hard on the accelerator; they can't run fast enough to catch me this time, she thought, but by now they must be beginning to realize; I wonder who notices first? Luke, almost certainly. I can hear them calling now, she thought, and the little footsteps running through Hill House and the soft sound of the hills pressing closer. I am really doing it, she thought, turning the wheel to send the car directly at the great tree at the curve of the driveway, I am really doing it, I am doing this all by myself, now, at last; this is me, I am really doing it by myself.⁹⁶

Se davvero fosse così, diventare un fantasma le permette non solo di rimanere lì, ma anche di affrontare senza dolore i suoi traumi, che fino a quel momento erano stati per lei ineffabili, indicibili e inesplicabili.⁹⁷ Personalmente, credo che tutte e

⁹³ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 141.

⁹⁴ H. ASHTON, *op. cit.*, p. 276.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 277.

⁹⁶ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 208.

⁹⁷ T. M. VINCI, "Shirley Jackson's Posthumanist Ghosts: Revisiting Spectrality and Trauma in *The Haunting of Hill House*", in *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 75, 4, 2019, p. 61.

tre le teorie sulla fine della protagonista presentino elementi di validità e che la sua morte sia la conseguenza di vari fattori. Il trauma della famiglia ha profondamente segnato Eleanor, indebolendo la sua psiche e impedendole di fiorire e imparare a relazionarsi con gli altri. Credo anche che uno stato mentale precario sia stato aggravato da Hill House, che con la sua malvagità e i suoi tranelli l'ha spinta alla tragica fine. Infine credo che la sua condizione mentale sia alternata da momenti di lucidità in cui voleva vivere e momenti in cui desiderava davvero la di fondersi con la casa per sempre.

2.5 I poteri di Eleanor e il trauma infantile

Il Dr. Montague si interessa alla giovane Eleanor per una pioggia di pietre avvenuta quando era piccola:⁹⁸

One day, when she was twelve years old and her sister was eighteen, and their father had been dead for not quite a month, showers of stones had fallen on their house, without any warning or any indication of purpose or reason, dropping from the ceilings, rolling loudly down the walls, breaking windows and pattering maddeningly on the roof. The stones continued intermittently for three days, during which time Eleanor and her sister were less unnerved by the stones than by the neighbors and sightseers who gathered daily outside the front door.⁹⁹

Siccome in Jackson nulla è lasciato al caso o privo di un significato più profondo, questo fenomeno paranormale potrebbe essere in realtà una metafora di violenza domestica. Questo evento appare due volte nel corso del romanzo: prima viene descritto dalla voce narrante come evento stregato e in seguito è raccontato da Eleanor al professore. Inizialmente non compare la figura materna, assente come da tradizione gotica. Jackson la inserisce nella frase successiva. Entrando nella sua coscienza ed escludendola dalla descrizione suggerisce che le pietre siano una rappresentazione della violenza materna. Questa versione trova conferma se si confronta con il racconto che la ragazza fa al professore:

⁹⁸ Si fa notare che la pioggia di pietre è ripresa da Stephen King nel suo romanzo *Carrie* del 1974, inoltre la sorella di Eleanor in *Hill House* si chiama proprio Carrie. Come si è detto all'inizio, Jackson ha influenzato molti autori dopo di lei.

⁹⁹ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 23.

Theodora has shown herself possessed of some telepathic ability, and Eleanor has in the past been intimately involved in poltergeist phenomena—"I?" "Of course." The doctor looked at her curiously. "Many years ago, when you were a child. The stones—" Eleanor frowned, and shook her head. Her fingers trembled around the stem of her glass, and then she said, "That was the neighbors. My mother said the neighbors did that. People are always jealous."¹⁰⁰

L'insistenza di Eleanor nel voler credere alla madre isterica avvalora l'ipotesi che il soprannaturale serva per coprire quello che in realtà è un abuso domestico.

Si può parlare di un vero e proprio "omicidio domestico", che inizia quando Eleanor è piccola con tutta una serie di eventi: la morte del padre, la pioggia di pietre, i vicini curiosi, la madre instabile, che finisce poi a Hill House.¹⁰¹ Molti critici sostengono questa teoria, tra cui Tony Vinci, il quale vede la pazzia di Eleanor come l'evidenza di un trauma.¹⁰² Vinci argomenta che la figura del fantasma è una metafora molto usata negli studi sul trauma e sul post-umano; Jackson usa gli spettri per rappresentare il potere dei traumi inflitti dalle ideologie americane del periodo, soprattutto alle donne. Lo fa permettendo al lettore di entrare nella coscienza di un soggetto traumatizzato, il quale può essere definito come una coscienza spettrale e post-umana, che perde ogni senso di curiosità e compassione. Inserendo un tale soggetto in una storia di fantasmi, l'autrice mostra la difficile interazione tra un individuo con un trauma e il mondo sociale.¹⁰³ Il trauma rende Eleanor vulnerabile, ma anche sensibile verso gli eventi soprannaturali. Inoltre fa crescere in lei un odio, perpetrato poi dalla sorella e dalla nipote, verso tutto il genere femminile. Questa teoria, secondo cui Eleanor era predestinata a morire in queste circostanze, è certamente plausibile, anche se toglie significato al suo viaggio, che perde così qualsiasi utilità.¹⁰⁴

Ashton sostiene che alla fine Eleanor dà a se stessa quel supporto che le è mancato da parte della sua famiglia biologica e di quella acquisita. In questa prospettiva, il suo gesto finale può essere letto come un atto d'amore verso di sé,

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰¹ H. ASHTON, *op. cit.*, p. 277.

¹⁰² T. M. VINCI, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 57.

attraverso il quale la protagonista conferma la sua fiducia nei sogni, che ora sono più realizzabili dato che non dipendono più dalla presenza di altre persone.¹⁰⁵

Nel suo ultimo istante di vita si percepisce un senso di dubbio e forse la volontà di vivere, ma questa possibilità, per avverarsi, necessita di qualcuno che la fermi e purtroppo nessuno sembra avere la forza o la volontà di farlo: “In the unending, crashing second before the car hurled into the tree she thought clearly, Why am I doing this? Why am I doing this? Why don't they stop me?” (p. 208). Secondo Wilson, invece, Eleanor viene uccisa da un lato dalla forza seduttiva e distruttiva della casa, che le promette amore, ma dall'altro lato a ucciderla è proprio la consapevolezza di ciò che sta accadendo.¹⁰⁶ Il finale del romanzo è ispirato a una logica ciclica, infatti ricalca esattamente l'inizio:

Hill House itself, not sane, stood against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, its walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone.¹⁰⁷

Con questa ripresa, l'autrice trasmette l'idea che nulla è cambiato e la morte di Eleanor non ha risolto nulla. Invece di trovare la sua libertà, cade preda della forza maligna e soccombe a una promessa che ha sempre atteso e che in realtà si rivela nulla.¹⁰⁸ Mi trovo d'accordo con quel filone della critica che vede un rapporto reciproco tra Eleanor e la casa, in cui ognuna delle due parti dà qualcosa all'altra, più che istituire un rapporto predatorio unidirezionale. Hill House la incoraggia ad archiviare le sue fantasticherie sull'isolamento, dal canto suo, Eleanor mostra un reale apprezzamento per la casa.¹⁰⁹ Come ci viene detto, a Hill House “nothing in it touched, nothing used, nothing here wanted by anyone any more” (p. 81). La stessa cosa vale per Eleanor; questa somiglianza permette loro di darsi reciprocamente amore.¹¹⁰ In quest'ottica la sua morte è l'ultimo regalo che la casa ha per lei, per darle ciò che ha sempre desiderato; infatti ci dice: “what I want in

¹⁰⁵ H. ASHTON, *op. cit.*, p. 284.

¹⁰⁶ M. T. WILSON, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁷ S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, cit., p. 208.

¹⁰⁸ H. ASHTON, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁹ B. ROBERTS, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 84.

all this world is peace, a quiet spot to lie and think, a quiet spot up among the flowers where I can dream and tell myself sweet stories” (p.168).

In conclusione, si può dire che Hill House, che sana non è, presenta l’isolamento sociale come alternativa di felicità e liberazione per una donna-strega che voglia fuggire dalla società, un posto in cui trasformare le fantasie in assoluta realtà e in cui finalmente “camminare da sola”, nel senso di rendersi indipendente. Purtroppo, questa visione è utopica, in quanto la casa è stata costruita da un potere patriarcale ed è infestata da presenze che rispecchiano spettri genitoriali disfunzionali. Eleanor, che già è danneggiata dai traumi dell’infanzia e ‘infestata’ dal ricordo materno, è sensibile al paranormale e subisce più di tutti l’influenza della casa, la quale aggrava notevolmente le condizioni mentali della giovane. Non si può dire con certezza se Eleanor sia stata convinta o costretta a rimanere, ma si può affermare che per tutta la vita ha cercato un luogo a cui appartenere, in cui sentirsi accolta e più di tutto sentirsi in pace e realizzata. Siccome non le è mai stato permesso di svilupparsi come persona, è diventata lei stessa una presenza spettrale, un fantasma bambino ed è passata da un utero materno, quello della madre biologica, a un altro, quello di Hill House.

Penso che, attraverso il personaggio di Eleanor, l’autrice abbia voluto rappresentare la situazione comune a molte donne del periodo, tra cui lei stessa. Ogni giovane donna, negli Stati Uniti del dopoguerra, cercava di sviluppare un’identità propria, così come fa Eleanor, ma questo non era possibile, perché la società patriarcale con le sue norme e ideologie opprimenti, definiva e relegava la donna a certi ambiti e compiti domestici ben precisi. Shirley Jackson mostra come una personalità che non riesce a determinarsi, finisce per diventare un fantasma, così come accadeva nella realtà alle donne che si annullavano per i mariti e la famiglia, finendo per diventare una sorta di spettro. Il viaggio di Eleanor potrebbe rappresentare la *quest* di ogni donna nel mondo reale per trovare indipendenza e sfuggire ai canoni sociali; ma non può avere successo e si ritrova solo in un altro posto costruito da un potere maschile. Trovo comunque che Eleanor sia un personaggio coraggioso, perché almeno ha tentato di autoaffermarsi. Se la si vede solo come una vittima della casa, il finale è da intendersi come totalmente negativo, con la casa e quindi il potere maschile, che ha la meglio su di lei.

Se invece si considera l'atto finale come una scelta della protagonista, allora si può pensare che ha ottenuto, seppur amaramente, ciò che voleva, ovvero un luogo che le appartenesse. Eleanor non rispecchia per niente i canoni femminili dell'epoca; se la si mette a confronto con la sorella, le differenze risultano evidenti. Carrie è sposata e con prole, totalmente assorbita dal suo ruolo di moglie e madre, le sue uniche preoccupazioni sono la casa, la figlia, l'auto e le vacanze, tanto da sembrare un personaggio grottesco e fastidioso. Eleanor al contrario non è per nulla interessata al matrimonio o alla vita domestica e non caso viene presentata come persona ai margini della società, problematica e con una condizione mentale precaria, tutte qualità che la rendono una strega a livello metaforico. In questa scelta di Jackson vedo una forte critica alla società, dal momento che Eleanor rappresenta in pieno quello che il sistema sociale pensava delle donne che non rispettavano i canoni. Uscire dall'ordine prestabilito significava essere demonizzate, considerate streghe, impazzire o appunto trasformarsi in fantasmi. Con *The Haunting of Hill House*, la scrittrice mostra esattamente questo meccanismo, unendo il gotico con una componente autobiografica e creando Eleanor, che è la vittima sacrificale di questo processo culturale, perché non tutte le streghe hanno un calderone e fanno magie e Shirley Jackson era una di queste.

CAPITOLO 3

Gli alias della strega nelle fiabe. I racconti di Angela Carter: *The Bloody Chamber and Other Stories*

3.1 I racconti oscuri di Angela Carter

Dopo aver analizzato la donna come strega in un contesto gotico e socio-familiare americano, questo capitolo si concentrerà sulla figura femminile in un ambiente più magico, quello delle fiabe. Nella sua raccolta *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), l'autrice inglese Angela Carter riprende i temi delle fiabe più classiche, per rivisitarle però in chiave horror, cambiando il tradizionale ruolo che le donne svolgono in esse, al fine di far emergere il contenuto latente dei racconti originali. Così la fiaba diventa un mezzo di rappresentazione della donna nella società patriarcale. Durante la sua attività di scrittrice, che si concentra tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Novanta, Carter pubblica vari romanzi, racconti e storie per bambini; si dedica inoltre a giornalismo, poesia e traduzione. Nelle sue opere ricorrono temi quali la magia, il femminismo e il picaresco, come in *The Magic Toyshop* (1967) e *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), ma soprattutto in *The Passion of New Eve* (1977), romanzo distopico in cui emergono questioni di genere e identità da un punto di vista post femminista. L'autrice si è occupata inoltre di fantascienza, come nel romanzo post-apocalittico *Heroes and Villains* (1969). L'opera che ha ricevuto maggiori riconoscimenti è tuttavia *Nights at the Circus* (1984), che segue le vicende di una trapezista e un giornalista mischiando generi come il postmoderno, il realismo magico e il post-femminismo, ma anche la fiaba.

La raccolta su cui si concentrerà l'analisi è composta da dieci racconti di varia lunghezza, che sono accomunati dai temi del femminismo, dell'identità e del desiderio: "The Bloody Chamber", "The Courtship of Mr. Lyon", "The Tiger's Bride", "Puss-in-Boots", "The Erl-King", "The Snow Child", "The Lady of the House of Love", "The Werewolf", "The Company of Wolves" e "Wolf-Alice". Ogni storia vede protagonista un personaggio femminile oppresso in cerca della libertà e stravolge il modo tradizionale in cui le donne vengono rappresentate

nelle favole, per esempio ribaltando lo stereotipo della fanciulla bisognosa dell'aiuto maschile. Tutte le eroine simboleggiano una versione alternativa della strega. Sullo sfondo di atmosfere gotiche e horror, vengono indagati elementi come il matrimonio, le relazioni, la sessualità e la metamorfosi.

3.2 Il ribaltamento di ruoli e generi in “The Bloody Chamber”

La scelta della fiaba come mezzo di espressione, può dipendere da due motivi principali: innanzitutto, questo tipo di narrazione si è sempre tramandato in forma prevalentemente orale, dando così la possibilità a ogni nuovo narratore di aggiungere o variare alcuni dettagli; secondo, la struttura della fiaba è flessibile e questo permette all'autrice di servirsene per i suoi scopi. Usando una narrazione in prima persona, l'autrice può unire delle storie classiche con il punto di vista femminile, esprimendosi così, su questioni di suo interesse come la politica e le questioni di genere. “The Bloody Chamber” è il titolo della prima storia, che dà anche il titolo alla raccolta.¹¹¹ Secondo Caleb Sivyver, questo titolo esprime l'ambiguità del mondo visivo, ovvero la violenza, ma anche la seduzione che si cela dietro alcuni modi di vedere e di essere visti. Nella società esistono strette relazioni tra l'identità di genere e il modo in cui si è percepiti, in questi racconti si ha a che fare con personaggi che prendono una posizione rispetto a questi schemi e talvolta ne pagano anche le violente conseguenze.

“The Bloody Chamber” è una rivisitazione della favola francese *Barbe bleue*, la cui versione più famosa è di Charles Perrault, in cui una donna disobbedisce all'ordine del marito di non entrare in una stanza e scopre così che il consorte è un omicida, che conserva i cadaveri delle precedenti mogli da lui assassinate. A salvare la fanciulla è l'intervento dei due fratelli, i quali fermano l'uomo prima che la uccida, così la giovane può trovare il canonico lieto fine sposando un uomo valoroso. I temi centrali della versione classica sono l'obbedienza femminile nel matrimonio e le disastrose conseguenze della brama

¹¹¹ C. SIVYER, “A Scopophilic Fairy Tale: Deconstructing Normative Gender in Angela Carter’s *The Bloody Chamber*”, in *Gender Forum: An Internet Journal of Gender Studies*, vol. 44, 2013, p. 46.

di curiosità della giovane. Emerge subito lo stereotipo di donna pericolosa e strega, figlia di Eva, che porta rovina con la sua sete di conoscenza.

La versione di Carter inizia in maniera del tutto tradizionale, con un uomo in posizione di potere, come soggetto attivo. Colui che guarda, infatti, viene definito come un amante della pornografia, delle perversioni e del sadismo. La donna, timida e docile, viene guardata ed esaudisce i desideri maschili. Ma entrambi i topoi vengono subito ribaltati in chiave femminista: l'autrice smonta il concetto del matrimonio oculato, opponendovi la reale condizione femminile, ovvero la necessità che avevano le donne di un matrimonio per sottrarsi alla povertà: "And, in the midst of my bridal triumph, I felt a pang of loss as if, when he put the gold band on my finger, I had, in some way, ceased to be her child in becoming his wife" (p.16).¹¹² Questo è ciò che accade alla sua protagonista: pur non amando l'uomo, lo sposa per convenienza, mettendo in luce il problema del privilegio maschile.¹¹³

Per quanto riguarda invece la demonizzazione della donna e il suo peccato di curiosità, Carter decostruisce anche questo aspetto, mostrandolo per ciò che è in realtà, ovvero l'ennesima finzione per consolidare l'egemonia maschile e le ingiustizie della società patriarcale. Nella nuova versione, la giovane non trasgredisce per pura curiosità, il suo atto è una conseguenza dei desideri e del sadismo maschile, come ci dice la narratrice a un certo punto: "I knew I had behaved exactly according to his desires [...] I had been tricked into my own betrayal [...] I had played a game in which every move was governed by a destiny as oppressive and omnipotent as himself, since that destiny was himself; and I had lost" (p. 50).

L'inversione dell'autrice non si ferma qui, infatti, al contrario delle fiabe tradizionali, la protagonista non viene salvata da un soggetto maschile, bensì dalla madre, descritta come una donna amorevole, forte e coraggiosa. Emblematico è il momento finale in cui usa l'arma del defunto marito per uccidere il marchese:

You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds
and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs
exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins

¹¹² A. CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londra, Vintage Books, 2006, p. 50. Tutte le citazioni dal libro provengono da questa edizione.

¹¹³ C. SIVYER, *op. cit.*, p. 47.

of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice. And my husband stood stock-still, as if she had been Medusa, the sword still raised over his head as in those clockwork tableaux of Bluebeard that you see in glass cases at fairs.¹¹⁴

Tramite questa soluzione dell'intreccio, viene presentata un'alternativa alla visione standard della fanciulla fragile, comune sia alle favole che al filone gotico. Anche il ruolo maschile viene stravolto: il marito ricco e potente si rivela un criminale violento e il soggetto valoroso è incarnato dall'accordatore di pianoforte cieco, un giovane buono, che però non ha le capacità di aiutare la fanciulla. Il marchese rappresenta il patriarcato e il dominio maschile e viene qui associato al senso della vista, mentre il giovane pianista, portatore di una mascolinità positiva ed empatica, è associato all'udito.

Infine, Carter enfatizza le condizioni materiali in cui vivono i suoi personaggi, contrariamente alla tradizione favolistica in cui tempi, luoghi e modi di vivere sono spesso mitici. Un esempio è quello del marito, che viene chiamato con l'appellativo di "marchese", secondo una tradizione che collega la figura di *Barbe bleue* con Gilles De Rais, un cavaliere bretone vissuto all'inizio del Quattrocento, famoso per aver combattuto con Giovanna d'Arco e per essere stato un assassino di bambini. Non a caso il villaggio dove si svolge la vicenda si trova in Bretagna e i paesani temono il marchese.¹¹⁵ Già da questo primo racconto, si capisce che l'autrice adotta un percorso inverso nell'analisi delle fiabe e invece di focalizzarsi su una morale, si concentra sui significati più profondi e oscuri, usando dei personaggi tutt'altro che convenzionali.

3.3 Identità, desiderio femminile e metamorfosi animale in "The Tiger's Bride e The Company of Wolves"

Questi due racconti hanno ricevuto particolari contestazioni da parte della critica, a causa del tipo di relazione che intercorre tra il soggetto femminile e quello maschile in quanto preda e predatore. "The Tiger's Bride" riprende *La bella e la bestia* al contrario. È infatti la ragazza a tramutarsi in animale cosciente

¹¹⁴ A. CARTER, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁵ C. SIVYER, *op. cit.*, p. 48.

della propria sessualità, mentre nella versione più conosciuta, era la bestia a riprendere la forma umana. Grazie all'affetto della protagonista, l'essere riusciva a riprendere il suo aspetto e il suo ruolo di principe all'interno della comunità. Nel racconto di Carter, entrambi i personaggi appaiono ai limiti della società, due anime affini che finiscono per trovarsi.¹¹⁶ Questa storia inizia come le altre, attenendosi più o meno alla tradizione, con un padre, in questo caso un giocatore d'azzardo russo, che, pieno di debiti, decide di vendere la giovane figlia in Italia a un essere mostruoso con una maschera. Una volta nel maniero, la protagonista scopre che il desiderio della bestia è di vederla nuda, dopodiché riceverà i soldi necessari per saldare i debiti e così acconsente. In realtà, sarà proprio la bestia a mostrarsi per prima nella sua nudità, scatenando il desiderio reciproco della giovane. Quando arriva il momento di tornare nella dimora paterna, la fanciulla manda al suo posto un automa, che, secondo Sabrina Abeni, è emblematico dello stereotipo che incarnavano le donne. Il ricongiungimento finale con la bestia è scandito dall'abbandono dei vestiti, che coincide anche con la rinuncia alla forma umana per lasciare posto al suo lato animale.

L'accusa principale della critica è rivolta alle due scene di nudità della ragazza, che sarebbero colpevoli di un eccesso pornografico volto a soddisfare il desiderio maschile. In realtà, come argomenta Abeni, quella della protagonista è una libera scelta. La prima volta che decide di spogliarsi, lo fa perché la bestia le ha mostrato un'alternativa per vivere la propria sessualità in maniera più disinibita e autentica, si può perciò dire che la bella viene influenzata dall'animalità della creatura, tanto da arrivare a mostrare anche lei la propria.

La scena finale, che rappresenta il culmine di questo processo, è stata contestata perché mostrerebbe il soggetto femminile che si arrende ai desideri maschili:¹¹⁷

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

¹¹⁶ S. A. ABENI, "Ridefinire il desiderio femminile: *The Bloody Chamber* di Angela Carter", in *Between*, III, 5, 2013, pp. 7.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 8-9.

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.¹¹⁸

Questo momento, però, può anche essere visto come una presa di coscienza, da parte della fanciulla, riguardo la sua identità di donna, che la porta a lasciarsi dietro gli stereotipi femminili. Così facendo si muta in un animale, in qualcosa che non è più parte della società e la sua metamorfosi coincide con l'abbandono dei dettami patriarcali. Viene dunque stravolta la dinamica di potere in cui un essere maschile domina su quello femminile, in favore di un rapporto più paritario, ipotesi sostenuta sia da Abeni che da Margaret Atwood.¹¹⁹ Con questo racconto, Carter propone un tipo di donna che non rientra negli standard precedenti, né vampira, né santa, semplicemente un essere umano con dei propri desideri, come chiunque altro. Come in "The Bloody Chamber", anche il canone maschile viene rovesciato, l'uomo tigre viene infatti liberato da quelle convenzioni sociali, secondo cui un uomo dovrebbe temere una figura femminile libera e intraprendente.¹²⁰ Questo racconto emblematico della scoperta dell'identità e del desiderio femminile represso, è da considerarsi un esempio positivo di cambiamento, basato sulla reciprocità e sul rifiuto di ogni dogma imposto.

L'altro racconto preso di mira dai critici è "The Company of Wolves", ovvero una nuova versione di *Cappuccetto Rosso* in cui una giovane si reca dalla nonna e incontra per strada il lupo camuffato da cacciatore. Giunta alla casa, l'animale ha già ucciso l'anziana e per salvarsi, la protagonista decide di sedurlo. La scelta dell'autrice di optare per tale soluzione deriva probabilmente da uno studio delle versioni della fiaba precedenti a quella di Perrault. In queste varianti, la fanciulla non era presentata come una sprovveduta, al contrario, erano frequenti i riferimenti alla sua scaltrezza e fascino per scampare al pericolo.¹²¹ La storia di Carter è sicuramente più vicina a queste versioni che a quella di Perrault, in quanto la protagonista è intraprendente e temeraria, porta con sé un'arma per difendersi e ha appena avuto le prime mestruazioni. Il suo mantello richiama proprio la pubertà con il suo colore rosso, ma simboleggia anche la sua condizione

¹¹⁸ A. CARTER, *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁹ S. A. ABENI, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹²¹ *Ibidem*, p. 12.

sacrificale, come una sorta di agnello. La sua condizione di vergine le dona un'aria di innocenza che la rende appetibile per un predatore:

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.¹²²

Qui *closed system* si riferisce al sistema della famiglia e della comunità del villaggio, che proteggono la ragazza, rendendola però incapace di affrontare i pericoli esterni. A livello metaforico, la scelta di addentrarsi nel bosco non è solo un viaggio nell'ignoto, ma anche un percorso alla scoperta dei propri desideri, trasgredendo ai divieti maschili per scoprire la propria sessualità e la propria identità femminile.¹²³ Anche in questo caso, quindi, si ha a che fare con una protagonista che scopre se stessa e che pur di riscattarsi, rigetta quel ruolo di vittima sacrificale, di capro espiatorio, che la società le aveva attribuito. Al contrario della nonna che si è lasciata uccidere, lei prende in mano la situazione e, non potendo contrastare la forza del suo avversario con le armi, sceglie una vita animale e fuori dalla comunità. In questo caso la metamorfosi è metaforica, perché la protagonista rimane umana e il racconto si conclude con l'immagine di lei che dorme serena tra le zampe del lupo.

Il suo rifiuto dell'ordine prestabilito coincide con l'atto di togliersi il mantello color sangue, ma è simbolica anche l'azione di dare fuoco agli abiti del lupo e, così facendo, cancellare del tutto la sua umanità.¹²⁴ Verso la fine è fondamentale il desiderio della ragazza di non essere una proprietà altrui, un pezzo di carne: "The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat" (p. 156). Con il passaggio da *meat* a *flesh*, la protagonista si autodetermina e si sottrae alla visione femminile patriarcale.¹²⁵ Entrambi questi racconti presentano delle giovani donne alla scoperta della femminilità e del desiderio, che scelgono di abbandonare la loro parte sociale per quella animale, così facendo affermano la propria identità, rompendo del tutto lo *status quo*. Il tradizionale rapporto

¹²² A. CARTER, *op. cit.*, p. 150.

¹²³ S. A. ABENI, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 15.

predatorio tra uomo e donna viene sovvertito in favore di uno più paritario, in cui la tigre e il lupo non rappresentano solo il desiderio maschile, ma anche il lato istintivo femminile, che viene represso dall'ordine della comunità. La donna animale, così come la strega, abbraccia la propria sessualità. Qui Carter mostra non solo che c'è una terza via oltre quella della *femme fatale* e della donna angelica, ma più in generale oltrepassa il limite della civiltà, che spinge gli individui e soprattutto le donne a soffocare i propri istinti.

3.4 La parodia della vita domestica in “The Courtship of Mr. Lyon”

“The Courtship of Mr. Lyon” si presenta come un'altra rivisitazione de *La bella e la bestia*, in cui la bestia ha le sembianze di un leone. La storia inizia di nuovo in maniera lineare, seppur vengono aggiunti dall'autrice elementi di modernità tecnologica. Dopo che suo padre ha avuto problemi con l'auto e ha approfittato dell'ospitalità della bestia, rubando una rosa bianca, la bella deve rimanere ospite presso la creatura. Stavolta, però, la fanciulla si ricongiunge presto con il padre a Londra, gettando la bestia in una disperazione che lo conduce quasi alla morte. A salvarlo è l'intervento finale della giovane, che li porta a dichiararsi e trovare l'amore. In questo racconto, gli elementi salienti sono la caratterizzazione dei due personaggi e l'ironia della narrazione. Il titolo dimostra un certo umorismo verso il matrimonio e i romanzi a tema nuziale, che esasperano l'importanza di questo sacramento sopra ogni altra cosa. La protagonista non è una fanciulla innocente e timida, al contrario è lei che seduce e corteggia la bestia.¹²⁶

L'ironia di Carter sta anche nelle descrizioni caricate e stereotipate della fanciulla che è: “The lovely girl, whose skin possesses that same, inner light so you would have thought she, too, was made of snow” (p. 60). Qui la purezza della pelle non solo richiama quella di Biancaneve, ma viene anche esagerata, così come avviene con i canoni femminili nella società e viene suggerito che ella sia pronta per l'altare nuziale, che potrebbe però rivelarsi un altare sacrificale. Ritorna così l'idea di vittima espiatoria. Risulta significativo che in questa versione

¹²⁶ P. BROOKE, “Lyons and Tigers and Wolves - Oh My! Revisionary Fairy Tales in the Work of Angela Carter”, in *Critical Survey*, 16, 1, 2004, p. 70.

mancono le altre sorelle della ragazza, che nella tradizione venivano descritte come gelose e averse. La loro assenza elimina quella dinamica di rivalità femminile che spesso si ritrova nelle fiabe, basti pensare a *Cenerentola*.¹²⁷ La bestia, invece, viene descritta all'inizio come la tipica creatura che necessita di essere addomesticata, ma, nonostante la sua presentazione felina, con tanto di artigli e criniera, il suo comportamento è tutt'altro che selvaggio, infatti non comanda mai i suoi ospiti. Qui Carter suggerisce che la bestialità sia più negli occhi di chi lo guarda, come conseguenza del suo benessere e delle sue condizioni materiali, piuttosto che il risultato di una magia.¹²⁸ Il finale della storia, che termina con un ricongiungimento felice potrebbe sembrare scontato e tradizionale, ma Carter elimina questo rischio con la sua ironia. La trasformazione finale della bestia, non lo porta semplicemente ad essere un uomo, ma a diventare Mr. Lyon, passando dall'essere un fiero predatore all'essere un uomo corteggiato, catturato ed addomesticato dalla fanciulla.¹²⁹

When her lips touched the meat-hook claws, they drew back into their pads and she saw how he had always kept his fists clenched but now, painfully, tentatively, at last began to stretch his fingers. Her tears fell on his face like snow and, under their soft transformation, the bones showed through the pelt, the flesh through the wide, tawny brow. And then it was no longer a lion in her arms but a man, a man with an unkempt mane of hair and, how strange, a broken nose, such as the noses of retired boxers, that gave him a distant, heroic resemblance to the handsomest of all the beasts. "Do you know," said Mr Lyon, "I think I might be able to manage a little breakfast today, Beauty, if you would eat something with me." Mr and Mrs Lyon walk in the garden; the old spaniel drowns on the grass, in a drift of fallen petals.¹³⁰

Con questo racconto ironico Carter vuole sicuramente confrontare il processo di addomesticamento con quello inverso espresso in "Tiger's Bride", dove l'animalità e le pulsioni hanno la meglio sulla tradizionale vita domestica e matrimoniale. Si passa così da una fanciulla che abbandona le sue fattezze umane e sociali per seguire il proprio istinto, a una bestia che si tramuta in uomo per rientrare nei canoni della società.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 72.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 75.

¹³⁰ A. CARTER, *op. cit.*, p. 72.

3.5 Animali, elfi e vampiri: elementi di folklore nei racconti

Altri animali, fate ed elementi folklorici appaiono nelle successive fiabe. “Puss in Boots” richiama sia la storia de *Il gatto con gli stivali*, che l’opera di Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia* (1816). Il gatto Figaro vive una vita libera insieme al suo padrone, aiutandolo a vincere a carte barando, finché un giorno, il giovane si innamora di una fanciulla chiusa in una torre dal marito tirannico. L’animale, disgustato, permette all’amico di entrare nella torre usando la sua scaltrezza, sperando che dopo aver incontrato la fanciulla, il giovane si stanchi di lei. L’effetto ottenuto è esattamente il contrario, in quanto anche Figaro finisce per innamorarsi della gattina della ragazza, così i due animali escogitano un piano per uccidere il marito, facendolo cadere dalle scale. In “The Erl-King” troviamo invece la figura folklorica dell’elfo delle foreste, personificazione dei boschi stessi, che tenta di sedurre una giovane fanciulla, per poi trasformarla in uccello e imprigionarla, come molte altre ragazze prima di lei. La giovane però, capisce il suo piano e si salva da sola, strangolando l’elfo con i capelli e mantenendo così la sua libertà.

“The Snow Child” si rifà a varie storie di folklore e versioni più oscure della vicenda di Biancaneve. In questo racconto un conte e una contessa sono in viaggio e la donna, vedendo la neve, desidera un bambino bianco e puro come essa. Il conte esprime un desiderio analogo vedendo del sangue e un corvo in un buco del terreno. A quel punto una fanciulla si materializza sulla via come nei loro desideri, attirando subito l’attenzione dell’uomo. La contessa le ordina allora di cogliere una rosa, ma la giovane muore dopo essersi punta con una spina; a quel punto il conte compie un atto di necrofilia accostandosi al corpo morto della ragazza, fino a che esso non si scioglie nella neve e scompare.

“The Lady of the House of Love”, che è liberamente ispirato a *La bella addormentata nel bosco*, presenta un altro elemento di folklore, ovvero il vampiro. Nella versione di Carter, però, i ruoli sono ancora una volta ribaltati: c’è un soldato che vaga per la Romania e trova la dimora di una vampira, la quale seduce giovani uomini e se ne nutre per sopravvivere:

She rises when the sun sets and goes immediately to her table where she plays her game of patience until she grows hungry, until she becomes ravenous. She is so beautiful she is unnatural; her beauty is an abnormality, a deformity, for none of her features exhibit any of those touching imperfections that reconcile us to the imperfection of the human condition. Her beauty is a symptom of her disorder, of her soullessness.¹³¹

Ma la purezza del giovane ha uno strano effetto su di lei, che gli si affeziona, infatti nel finale, il giovane si sveglia e lei è scomparsa, probabilmente morta, dopo che il bacio di lui l'ha resa di nuovo umana e quindi in grado di morire, così il soldato torna dal suo battaglione allo scoppiare della guerra:

She is not sleeping. In death, she looked far older, less beautiful and so, for the first time, fully human. I will vanish in the morning light; I was only an invention of darkness. And I leave you as a souvenir the dark, fanged rose I plucked from between my thighs, like a flower laid on a grave. On a grave.¹³²

In questa fiaba, emerge con forza l'ideale di donna mostruosa, predatrice e assetata di sangue, totalmente opposto a quello di un racconto tradizionale. La vampira altro non è che un alias della strega e ancora una volta Carter stravolge tutti i paradigmi, mettendo la donna in una posizione di potere e connotandola di una forza sessuale, mentre la verginità, che è una condizione generalmente attribuita alla femmina, viene qui ascritta al maschio, che con la sua dolcezza smuove la sua predatrice. Trovo che questo racconto presenti, da un lato, una demonizzazione estrema della donna, che per le sue forti pulsioni diventa una vampira pericolosa, così come vorrebbe la società, ma dall'altro rovesci i ruoli di potere. Alla fine la creatura non è così mostruosa e stregata, infatti non uccide il giovane e, anzi, odia questa sua condizione. In quest'ottica, la sua fine può essere vista come una liberazione da un tormento, grazie all'amore trovato. La protagonista creata da Carter è sicuramente più simile a Carmilla di J. S. Le Fanu, che alle protagoniste femminili di *Dracula*, il vampiro di Bram Stoker, in cui Lucy viene punita per i suoi desideri amorosi. Diventando vittima di Dracula e Mina, si salva perché si attiene al suo ruolo di donna virtuosa e docile. Tuttavia, al contrario di Carmilla, che deve essere eliminata perché priva di umanità e pericolosa, in questa storia la vampira trova in qualche modo un lieto fine.

¹³¹ *Ibidem*, p. 126.

¹³² *Ibidem*, p. 142.

3.6 Il contrasto tra civiltà e natura nell'ibridismo di "Wolf-Alice"

La raccolta si chiude con tre adattamenti della fiaba di *Cappuccetto Rosso*, di cui uno è "The Company of Wolves", precedentemente analizzato, in cui la protagonista sceglie di rimanere insieme al lupo. Le altre due versioni sono "The Werewolf" e "Wolf-Alice". Il primo racconto vede protagonista una ragazzina che, mentre si reca dalla nonna, incontra il licantropo, a cui riesce ad amputare una zampa con il coltello. Giunta a destinazione, capisce che proprio la nonna è in realtà il lupo, dato che le manca una mano, mentre la zampa ha preso a sua volta le sembianze di una mano umana con l'anello dell'anziana. La fanciulla eredita la proprietà dopo che la nonna è stata lapidata, ma la storia suggerisce in maniera implicita che questo fosse esattamente l'obiettivo della giovane.

"Wolf-Alice" si basa su una versione più oscura della fiaba tradizionale, ma anche su *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, l'opera di Lewis Carroll pubblicata nel 1871 come seguito di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Quest'ultimo racconto, vede protagonista una bambina cresciuta in maniera selvaggia dai lupi. Dopo un tentativo di civilizzazione fallito da parte delle suore, viene lasciata nella casa di un mostruoso duca, che di notte prende sembianze orrende. La ragazza passa da un tipo di esistenza fuori dal tempo a un'altra, in cui si riscopre come essere umano e soggetto femminile, dopo essersi riconosciuta allo specchio. La ragazza lupo, che è un'altra versione della strega, non risente del linguaggio umano e delle ideologie sessuali insite in esso, perché è cresciuta al di fuori di tutto ciò. Questo le permette di raggiungere una consapevolezza di se stessa, libera da certi schemi, attraverso una reale e materiale relazione con il suo corpo. La relazione che instaura con il duca è basata sulla reciprocità. Non solo lei alla fine lo salva, ma entrambi possono essere considerati come delle proiezioni l'uno dell'altro. Wolf-Alice rappresenta l'istinto animale a livello concettuale, ma anche il duca è legato all'oscurità, alla morte e al concetto di corpo abietto. La ragazza in questo caso è la "bestia", nel senso che è lei a portare i tratti di animalità in maniera costante, che devono essere accettati dal

duca, tuttavia i due sono molto simili e la loro accettazione reciproca abbatte qualsiasi gerarchia di potere basata sul genere.¹³³

La protagonista viene presentata subito come: “This ragged girl with brindled lugs” (p. 157) insistendo sulla sua natura metà animale e metà umana. Questa combinazione di tratti ne sottolinea la natura grottesca e la negazione enfatizza il tutto: “Nothing about her is human except that she is not a wolf” (p. 158). Dopodiché si insiste sulla sua fisicità e sensualità, infatti: “Her panting tongue hangs out; her red lips are thick and fresh. Her legs are long, lean and muscular. Her elbows, hands and knees are thickly callused because she always runs on all fours. She never walks; she trots or gallops. Her long nose is always aquiver, sifting every scent it meets” (p. 157). Il suo impulso animale è così forte che le suore non riescono a coprire il suo corpo nudo: “She always seemed wild, impatient of restraint, capricious in temper; when the Mother Superior tried to teach her to give thanks for her delivery from the wolves, she arched her back, pawed the floor, retreated to a far corner of the chapel, crouched, trembled, urinated, defecated, reverted entirely” (p. 158).

Il duca, invece, viene presentato come completamente alienato da se stesso e dagli altri. Lui è sia uomo che lupo in senso fisico, ma non allo stesso tempo. Si trasforma di notte in creatura ferina, ed è l’instabilità della sua forma a renderlo grottesco.¹³⁴ Wolf-Alice e il duca, con il loro ibridismo, rappresentano l’altro culturale, il grottesco e l’abietto, quel pericoloso *in-between* temuto dai sistemi culturali.¹³⁵ Il processo di crescita e acquisizione di identità di Wolf-Alice si realizza grazie allo specchio, che è anche un chiaro riferimento all’opera di Carroll. La prima volta che si vede riflessa, la ragazza pensa che ci sia un altro lupo, non si rende conto di ciò che sta vedendo e all’inizio l’immagine nel vetro rimane un mero riflesso, un’ombra. Man mano che la giovane osserva il suo corpo e lo vede mutare, cambia la consapevolezza che ha di se stessa, del mondo e del duca.¹³⁶

¹³³ K. JENNINGS, “Moonlit Mirrors, Bloody Chambers, and Tender Wolves: Identity and Sexuality in Angela Carter’s *Wolf-Alice*”, in *Studies in the Literary Imagination*, 47, 1, 2014, p.91.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 93.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 95.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 102.

Vorrei infine sottolineare che Carter presenta qui il mito biblico della Caduta, collegato all'acquisizione del linguaggio umano, opponendo così la società, con il suo linguaggio e le sue ideologie negative di genere e potere, al mondo naturale, che diventa un simbolo di redenzione dal peccato originale:

If you could transport her, in her filth, rags, and feral disorder, to the Eden of our first beginnings where Eve and grunting Adam squat on a daisy bank, picking the lice from one another's pelts, then she might prove to be the wise child who leads them all and her silence and her howling a language as authentic as any language of nature. In a world of talking beasts and flowers, she would be the bud of flesh in the kind lion's mouth: but how can the bitten apple flesh out its scar again?¹³⁷

L'autrice vede nel mito della Caduta la causa principale del contrasto tra i sessi e dell'oppressione del corpo.¹³⁸ Per concludere si può affermare che Angela Carter ribalta completamente la visione comune dei personaggi femminili nella struttura classica della fiaba, decostruendo ogni morale e stereotipo. Con le sue eroine forti, intraprendenti e sensuali, rompe lo stereotipo della fanciulla in difficoltà e bisognosa di aiuto, in favore di protagoniste emancipate, che non hanno timore o vergogna di esplorare la propria sessualità e far emergere il lato istintivo.

Anche i luoghi comuni associati alle figure maschili vengono ribaltati, proponendo nuovi modelli di personaggi, ma anche di relazioni, favorendo rapporti basati sulla spontaneità e sull'accettazione reciproca. Attraverso scenari cupi e talvolta macabri, creature magiche, umani, animali e ibridi, che rappresentano versioni alternative della strega, l'autrice riesce ad esplorare tutte le sfaccettature del soggetto femminile: desiderio, identità, istinto emergono come contenuto latente delle favole e si oppongono con forza alle nozioni culturali più convenzionali, fino a capovolgere i ruoli di genere e potere, per promuovere una condizione di consapevolezza e parità.

3.7 Il livello intertestuale

Oltre agli espliciti riferimenti alle fiabe di Charles Perrault, nelle storie di Angela Carter si avvertono echi di Lewis Carroll, con specchi misteriosi e porte

¹³⁷ A. CARTER, *op. cit.*, p. 160.

¹³⁸ K. JENNINGS, *op. cit.*, p. 103.

nascoste che conducono le protagoniste verso nuovi luoghi e verso la conoscenza. Il collegamento più diretto con Carroll si trova in “Wolf-Alice”, con i suoi riferimenti a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871). Si può notare innanzitutto la corrispondenza del nome delle due protagoniste e poi l’elemento ricorrente dello specchio. Carter utilizza lo specchio per frammentare l’esperienza del suo personaggio e renderlo allo stesso tempo soggetto e oggetto, sé e altro, colui che sogna e che è sognato da qualcun altro.¹³⁹ Le eroine di Carter con i loro desideri forti e le loro pulsioni vitali si oppongono al tipo di bambina creata da Carroll, evanescente come un fantasma. Un esempio su tutti è Wolf-Alice, descritta come una bambina dall’aspetto trasandato e stracciato, al contrario dell’Alice ben vestita e ben educata di Carroll. Le protagoniste di Carter, come Alice, cadono “nella tana del coniglio” e si ritrovano circondate dal meraviglioso. La loro crescita è dettata dal processo di innamoramento. Gli specchi che decorano le loro stanze ricordano più un bordello che una stanza vittoriana, rimarcando la sensualità dei personaggi. Anche i fiori e gli animali parlanti tipici di Carroll diventano in Carter uomini bestiali o bestie virili.¹⁴⁰

Nei suoi racconti Carter rivaluta la curiosità femminile condannata dal moralismo di Perrault. Se la curiosità è un tratto che caratterizza negativamente l’Alice di Carroll, Carter insiste sulla sua positiva funzione epistemologica (il curioso è avido di conoscenza) e morale (il curioso si interessa agli altri) a dispetto degli interdetti religiosi e delle convezioni patriarcali.¹⁴¹ Le influenze non si limitano alla cultura di lingua inglese. Anche Breton, con il suo manifesto surrealista, ha ispirato la scrittrice. Nel saggio “The Alchemy of the Word” (1978), Carter fa riferimento proprio al manifesto dell’artista surrealista del 1924 e afferma che l’esperienza meravigliosa è al centro del surrealismo, un modo per riappropriarsi di quella capacità infantile di sogno e meraviglia.¹⁴²

Nell’introduzione del 1990 a *The Old Wives’ Fairy Tale Book*, Carter afferma inoltre che le fiabe da lei trascritte derivano da una tradizione orale

¹³⁹ M. HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, “From the Bloody Chamber to the Cabinet de Curiosités: Angela Carter’s Curious Alices Through the Looking Glass of Languages”, in *Marvels & Tales*, 30, 2, 2016, p. 288.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 289.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 292.

¹⁴² *Ibidem*, p. 293.

prevalentemente femminile, appunto l'*old wives' tale*, che è stata poi traslata in forma scritta dalla mano maschile di Perrault e dei fratelli Grimm. Nella loro forma orale, queste fiabe tenevano conto delle strategie esistenziali e del duro lavoro che le donne affrontavano nel quotidiano, ma ciononostante erano considerate solo storie di vecchie signore e senza valore. Carter argomenta che con questa trasposizione dalla forma orale a quella scritta inizia anche l'intertestualità vera e propria, sia pur stravolta, nel suo caso, un'intertestualità liberata dalle costrizioni del punto di vista normativizzante e patriarcale.¹⁴³ Nella raccolta *The Bloody Chamber*, ad esempio, si passa da contesti mitici e senza tempo a momenti culturali precisi, ognuno dei quali tratta un determinato problema di genere. Nonostante Carter utilizzi più volte le stesse fiabe come punto di partenza, ogni volta il contesto culturale cambia. Di conseguenza ogni storia si sviluppa in modo differente dalle altre. Per Carter, l'intertestualità non è semplicemente la ricezione e rielaborazione di un *topos*, ma comporta sempre la sua storicizzazione.¹⁴⁴

“The Bloody Chamber” è quindi ambientato nella Francia decadente di fine secolo, per cui femminismo e masochismo caratterizzano allo stesso tempo l'atmosfera del racconto, il quale si conclude con il trionfo femminile. “The Snow Child” si svolge invece in nord Europa nel Medioevo, un contesto che non ammette donne al potere; per questo, il racconto si conclude su toni più cupi, con il desiderio maschile che prevale.¹⁴⁵ In un contesto feudale tutto il potere è, prevedibilmente, nelle mani del conte, che può avere sia la contessa che la bambina, mentre nella versione originale doveva scegliere solo una delle due. La componente femminile della società è schiacciata e ridotta a oggetto di desiderio. La bambina che si scioglie nella neve nuda e muta rimanda al classico contrasto tra natura e civiltà, opponendosi come creatura della foresta e della terra al duca, rappresentante, con i suoi vestiti e gioielli, della raffinata aristocrazia di sangue e di censo.¹⁴⁶ Situando i racconti in momenti culturali precisi, Carter utilizza l'intertestualità per collegare ogni favola all'atmosfera del suo tempo con il

¹⁴³ M. KAISER, “Fairy Tale as Sexual Allegory: Intertextuality in Angela Carter’s *The Bloody Chamber*”, in *Review of Contemporary Fiction*, 14, 3, 1994, p. 30.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 34.

costante intento di dimostrare che i pregiudizi sul *gender* sono frutto di incrostazioni storiche, mentre le credenze sul genere fiabesco sono semplificazioni figlie di quei pregiudizi. Le fiabe non sono solo *old wives tales* o racconti per bambini, universali e senza tempo, ma soprattutto non presentano mondi ideali e sconnessi dalla vita reale. Le fiabe possono illuminare, a livello storico, questioni come l'identità sessuale e le preferenze di genere.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 35.

CAPITOLO 4

Streghe e società in *The Witch of Exmoor*

4.1 La donna nei contesti sociali di Margaret Drabble: tra maternità e femminismo

Il seguente capitolo si focalizza sulla figura della donna strega inserita in un contesto socio-politico ed economico particolare, ovvero il periodo degli anni Novanta, subito dopo il mandato di Margaret Thatcher come primo ministro inglese. Ad esplorare questo scenario è Margaret Drabble in *The Witch of Exmoor* (1996), un romanzo in cui l'autrice descrive e critica l'ambiente a lei contemporaneo attraverso la satira sociale. Il rapporto che intercorre tra la società inglese e gli individui che ne fanno parte è il tema che ricorre spesso nelle sue opere, ad esempio in *The Millstone* (1965), in cui una giovane intellettuale decide di portare a termine una gravidanza fuori dal matrimonio, nonostante vada contro le norme sociali; oppure in *Jerusalem the Golden* (1967), dove una giovane studentessa scappa dalla madre per confrontarsi con la società che la circonda, in cerca di ricchezza, culto della bellezza e autostima. Le donne sono quasi sempre al centro dei suoi romanzi, attraverso i loro comportamenti la scrittrice smaschera quello che sembra un paese agiato, dove il benessere regna. Proprio a causa della situazione economica e politica, delle restrizioni sociali e dell'ambiente conservativo, le protagoniste finiscono spesso per prendere decisioni estreme e tragiche. Oltre all'interesse per le questioni sociali e di genere, in Drabble emergono talvolta anche elementi autobiografici. È il caso del suo primo romanzo *A Summer Bird Cage* (1963), che vede protagonista una donna alle prese con il dilemma dell'essere madre e intellettuale a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, mentre la protagonista di *The Witch of Exmoor* è addirittura una scrittrice.

Oltre ai diciannove romanzi scritti fino ad ora, Margaret Drabble è anche autrice di alcuni racconti brevi, opere teatrali, sceneggiature e critica letteraria, tutti lavori che le sono valsi numerosi premi e riconoscimenti prestigiosi. Adam Thorpe l'ha inserita tra gli autori contemporanei che più acutamente esaminano e

rielaborano il concetto di *Englishness*.¹⁴⁸ Secondo Thorpe, dal 1950 in poi, si fa sempre più forte il sentimento che l'identità inglese sia in crisi per motivi di varia natura: la fine dell'impero, la devoluzione del potere nei rapporti con Scozia, Galles e Irlanda del nord, l'integrazione con l'Europa e, a partire dagli anni Settanta, i forti cambiamenti economici e sociali. Negli anni Ottanta, con il governo Thatcher, le divisioni e i conflitti sociali diventano più estesi e molti autori si preoccupano della violenza che emerge sotto la superficie di quella sembrava un'Inghilterra tranquilla e stabile.

Sia il pubblico che i critici hanno attribuito a Drabble il merito di aver dato voce al significato di maternità, un tema centrale nelle vite dei suoi personaggi, in cui l'amore materno diventa una possibilità di salvezza. Una prospettiva, questa, in cui le lettrici degli anni Sessanta si rispecchiavano. La maternità come mezzo di salvezza è il focus di romanzi come *The Garrick Year* (1964), *The Millstone*, e *The Waterfall* (1969). In *The Garrick Year*, la narratrice Emma afferma che la maternità è ciò che l'ha distolta dall'idea del suicidio, mentre in *The Waterfall* la maternità ha una funzione liberatoria per la protagonista, che lascia emergere la sua sessualità repressa e inizia una relazione con un altro uomo. La maternità cambia profondamente Rosamund in *The Millstone*: nel momento in cui la ragazza prende in braccio sua figlia, afferma di provare un sentimento d'amore per la prima volta in vita sua.¹⁴⁹

Negli anni Settanta, il concetto di maternità nei libri di Drabble cambia e madri e figli si trovano a fare i conti con i loro bisogni in un mondo sempre più vasto. Di conseguenza, anche le forme mutano e le narrazioni in prima persona lasciano il posto a quelle onniscienti, che permettono di creare situazioni più complesse e prendere in considerazione punti di vista più ampi. Un esempio è *The Needle's Eye* (1972), la cui protagonista è una donna con tre figli che si separa dal marito e affronta problemi legali. Il lettore che si aspettava l'ennesimo racconto sull'essere donna scopre invece sin dal primo paragrafo, che la focalizzazione è sulla coscienza di un personaggio maschile.¹⁵⁰

¹⁴⁸ I. GUNBY, "History in Rags: Adam Thorpe's Reworking of England's National Past", in *Contemporary Literature*, 44, 1, 2003, p. 48.

¹⁴⁹ M. MOAN ROWE, "Margaret Drabble", in B. W. SHAFFER (ed.), *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 421.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 422.

In *The Realms of Gold* (1975) Frances Wingate è una famosa archeologa e madre di quattro figli, ma il suo istinto materno non è così spiccato e viene messo da parte, mentre la protagonista è più concentrata sulla sua depressione e sul suo passato familiare. È interessante notare che la depressione è una malattia comune tra i personaggi femminili di Margaret Drabble, così come il fatto che queste donne vedono nelle proprie madri delle figure matriarcali e potenti, ma spesso negative. Frances riconosce la madre come una donna intelligente e con un'educazione elevata, ma la considera anche un "serpente" nel senso che divora gli altri, mentre in *The Radiant Way* (1980), la protagonista Liz considera la madre un vero e proprio nemico, tanto da evitarla a tutti i costi e sperare nella sua morte.¹⁵¹ Questi contrasti tra madri e figlie, narrati nei vari romanzi, deriverebbero da una sorta di *matrophobia*.¹⁵² Questo concetto si riferisce alla situazione di molte protagoniste dei romanzi del periodo, le quali hanno ambizioni che si sviluppano di pari passo con la paura e l'allontanamento dalla figura materna. Il motivo di questo conflitto con l'elemento matriarcale deriva probabilmente dall'esperienza personale di Margaret Drabble; l'autrice, infatti, ha più volte dichiarato di avere lei stessa un rapporto complicato con la madre, la quale ha sempre avuto alte aspettative su di lei, finendo per generare in Margaret una profonda ansia da risultato.¹⁵³

Il cambiamento rispetto alla relazione madre-figlia, che è influenzato, da un lato, dalla vita reale della scrittrice e, dall'altro, da cambiamenti sociali intervenuti nel corso di vari decenni fa sì che l'interesse dell'autrice si sposti dall'idea di maternità benefica e ristoratrice a un'accentuata attenzione a conflitti generazionali che raramente trovano soluzione. L'autrice stessa ha affermato in un'intervista che le madri della vecchia generazione sono diverse, sono salvifiche e sono, per così dire, nel giusto:

I certainly feel the mother-child relationship is a great salvation and is an image of unselfish love, which is very hard to get in an adult relationship, I think, if not impossible [...] My mothers of the old generation tend not to be terribly good mothers, but they're all right [...] They're not devouring mothers. I feel a great confidence in the family situation that comes through whether I want it to or not. [...] Marxism told you could reject the family

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 423.

¹⁵² Sull'argomento, cfr. Rowe, p. 424.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 424.

because Engels said that the family was a property owning organism. I was of a generation later and didn't have to believe that; I could believe that the family was what you chose to make it. In a way, we have an easier attitude and don't have to go through the rejection and the hostility toward the family.

¹⁵⁴

La scrittrice non percepisce la maternità come una condizione soggetta al dominio maschile, ma piuttosto come il rapporto che intercorre tra una donna e il suo potere riproduttivo e, soprattutto, tra lei e i suoi figli. Per questa ragione, nei libri di Drabble, avere un figlio non è il culmine di un'esperienza, bensì una possibilità per la donna di crescere, cambiare e imparare a vivere. Generare vita non può essere distruttivo:

Writing is a kind of boring job, and solitary, you have to do it on your own. But once you've had your first child, it's no use being a highflyer any more. If you want to do any- thing, you've got to turn into a practical person whether you like it or not. You learn to conserve your energies, and to use them properly. Whereas a lot of people I know who haven't had children have just got lazier and lazier; their lives have never taken on any shape. They go on saying, "tomorrow will do," and go off to the cinema at a moment's notice. Having children is very good for one, really.¹⁵⁵

Due sono le posizioni che suoi personaggi femminili dimostrano verso la maternità, una più positiva, propria di una donna che, nonostante le condizioni avverse, finisce per diventare madre con successo e l'altra, specifica di una donna che invece viene sopraffatta dall'impegno e dalla stanchezza.¹⁵⁶ La prima può essere riassunta dal pensiero di Sarah, protagonista di *A Summer Bird Cage*, che si esprime così:

Whenever I think how utterly awful it must be to have a baby, I think of her. And yet, someone recently told me, when she found that that baby was on the way she tried to gas herself, and was only saved because her husband got home from work several hours earlier than she expected him. She was afraid that the baby would ruin her career. But the baby won, it existed, and when I think of mothers and babies I nevertheless think of her.¹⁵⁷

Questa immagine della maternità che vince su tutto viene opposta a quella che Sara ha della sua amica Stella, descritta come una casalinga esausta:

¹⁵⁴ D. PREUSSNER, "Talking with Margaret Drabble", in *Modern Fiction Studies*, 25, 4, 1979-80, p. 569.

¹⁵⁵ N. POLAND, "Margaret Drabble: There Must Be a Lot of People Like Me", in *Midwest Quarterly*, 16, 1975, pp. 257-258.

¹⁵⁶ A. RAYSON, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁷ M. DRABBLE, *A Summer Bird Cage*, Londra, Wiedenfeld and Nicolson, 1962, p. 186.

I went to see them last spring, when she was expecting her second-it was too terrible, the baby was sitting on its pot and screaming, and the loo was littered with wet nappies, and everywhere smelt of babies. There were plastic toys all over the place, and you could hardly get through the front door for the pram, and there was a bottle of clinic orange-juice leaking on the window-sill, oh it was disgusting And I said to myself as I left, never will I let that happen to me. Never will I marry without money.¹⁵⁸

Attraverso il personaggio di Frances in *The Realms of Gold* invece Drabble esprime la sua contrarietà al controllo delle nascite:

Frances herself had produced four, partly at least, she supposed, through the same defiant impulse that had driven her into so many strange beds, partly through a deep dislike of the birth control of which she had heard so much too much, partly out of a need to compensate for her lack of affection for her husband, partly to prove she could, partly because she liked being pregnant, and partly (no not partly, all, of course all) because she loved children, and would have wanted more and more, loving each one as it arrived. So much for the population problem. Still, four was excessive, yes, she knew it, it was extravagant and disgraceful, as her behavior had always been.¹⁵⁹

Margaret Drabble incolpa il patriarcato per i tempi terribili che si vivono. Naturalmente non incolpa gli uomini di per sé, ma il pensiero maschilista che secondo lei domina la moralità dell'Occidente in maniera pervasiva. Le istituzioni e strutture patriarcali sono sottoposte, nei suoi libri, all'osservazione e alla critica, sia a livello tematico che strutturale. Sul piano narrativo, il rifiuto del patriarcato da parte di Drabble si concretizza nella trasgressione delle norme convenzionali associate al maschile, che porta all'invenzione di strategie nuove, un tentativo di esprimere e articolare il femminile.¹⁶⁰

4.2 Melanconia e postmodernismo

Secondo alcuni critici, tra cui Frances Restuccia, Margaret Drabble può essere considerata una di quelle autrici che producono un tipo di scrittura malinconica, arrivando a raggiungere quella condizione di artista malinconico, solitamente attribuita agli autori maschi. In Drabble questa malinconia verrebbe espressa sia sul piano della forma che del contenuto, narrando le vicende di donne ordinarie che soffrono, ma che allo stesso tempo prolungano questa loro

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 213

¹⁵⁹ M. DRABBLE, *The Realms of Gold*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2013, p. 118. Tutte le citazioni del romanzo provengono da questa edizione.

¹⁶⁰ E. CRONAN ROSE, "The Sexual Politics of Narration: Margaret Drabble's Feminist Fiction", in *Studies in the Novel*, 20, 1, 1988, pp. 87-88.

melanconia.¹⁶¹ A Drabble, così come altre autrici come Margaret Atwood, viene riconosciuto l'impegno di considerare il contesto sociale e culturale in cui le donne sviluppano questa particolare condizione emotiva. Ma anche di indagare cosa accade quando l'Altro, la figura maschile, si comporta in maniera abusiva e dominante. Infine c'è lo sforzo di comprendere la fonte di questa malinconia nel tessuto sociale, domandandosi per quale motivo alle madri viene spesso attribuita la depressione, la rabbia e persino la negligenza. Secondo entrambe le Margaret scrittrici, questa mania di attribuire alle donne uno stato depressivo trova le sue radici nelle strutture di una società dominata dall'uomo. La malinconia è semmai uno stato privilegiato degli uomini, che sfocia nella creatività artistica, mentre lo stesso non è concesso alle donne, semplicemente etichettate come depresse, esaurite, isteriche.¹⁶² Drabble studia le condizioni socio-culturali che spingono le madri alla disperazione e quindi a diventare nocive per le figlie. Tra queste individua le costrizioni imposte dal ceto sociale, la famiglia e la maternità, che sembrano lasciare ben poca scelta.

Nel corso degli anni, l'attenzione dell'autrice si è spostata dai dilemmi sociali e domestici che affliggono le protagoniste a una narrativa che riflette sui problemi di più ampio respiro, l'intrinseca violenza e l'arbitrarietà dell'universo. In questa evoluzione, la visione di Margaret Drabble si fa sempre più cupa. Da un lato, ciò si può notare attraverso le sempre più frequenti immagini del corpo ferito e frammentato, che riflette il pessimismo crescente della scrittrice nei confronti della vita contemporanea; dall'altro lato, anche le strutture narrative diventano più frammentate, l'attenzione si sposta dalla sfera domestica a forme di vita sociale e politica dirompenti, che richiedono strutture narrative più sperimentali.¹⁶³ Il postmodernismo in Drabble è da ricercarsi perciò nell'idea di frammentazione, presente già nei primi lavori attraverso trame ed eventi che riguardano danni corporei, ferite, lacerazioni. In seguito, questa tendenza si accentua profondamente nei lavori più recenti, sia a livello tematico che strutturale. Per citare alcuni esempi, un incidente automobilistico in *The Waterfall* ferisce in

¹⁶¹ F. RESTUCCIA, "Tales of Beauty: Aestheticizing Female Melancholia", in *American Imago*, 53, 4, 1996, p. 353.

¹⁶² *Ibidem*, p. 354.

¹⁶³ R. RUBENSTEIN, "Fragmented Bodies/Selves/Narratives: Margaret Drabble's Postmodern Turn", in *Contemporary Literature*, 35, 1, 1994, p. 136.

maniera abbastanza seria i personaggi, mentre in *The Realms of Gold*, Frances scopre di avere una massa benigna al seno. Il protagonista di *The Ice Age*, Anthony, ha un infarto e Kitty ha perso un piede a causa di una bomba, infine, anche Hugo in *The Middle Ground* subisce una mutilazione fisica e suo figlio ha un danno al cervello. Tutti questi personaggi, menomati a livello fisico o psichico, riflettono la tensione e l'ansia per la vita contemporanea, infatti, i loro danni sono il risultato di avvenimenti tragici e casuali del mondo moderno.¹⁶⁴

Questa visione pessimistica si accentua nei romanzi degli anni più tardi, come *The Radiant Way* (1987) e *A Natural Curiosity* (1989), che trattano la violazione del corpo e i comportamenti aberranti della società, come la pedofilia e gli omicidi seriali. Inoltre, entrambe le opere non seguono la linea narrativa tradizionale; nel primo dei due romanzi, ad esempio, l'autrice inserisce la parodia di una parte dell'*Ulysses* di Joyce, mentre nel secondo il narratore si dimostra sempre più intrusivo.¹⁶⁵ Questi motivi persistono anche in *The Gates of Ivory*, dove la mutilazione è fisica, ma anche figurativa. Oltre al tema della decapitazione, emerge anche la preoccupazione dei personaggi di essere vacui e inconsistenti. Si arriva così al topos della condizione umana, per cui i personaggi cercano di comprendere non solo le atrocità individuali, ma anche quelle sociali e cosa accade quando conflitti politico-sociali sono irresolubili.¹⁶⁶ L'ansia per un mondo che sta cambiando si concretizza a livello letterario in una preoccupazione per lo smembramento e la mutilazione dei corpi, mentre sul piano strutturale si sente il bisogno di rompere i tradizionali schemi narrativi e trovare nuove forme per esprimere questa evoluzione. Il concetto di unità in Margaret Drabble viene messo in discussione e reso illusorio da una coscienza postmoderna, che irrompe con la sua ansia per la frammentazione, la perdita, l'incompletezza e la violenza della morte. Il tutto nel tentativo di rappresentare il caos e l'incomprensibilità della vita reale.¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 139.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 140.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 145.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 146.

4.3 L'importanza della stregoneria

La figura della strega è presente nelle opere di Margaret Drabble e indissolubilmente legata alla questione del matrimonio e della maternità. In *The Realms of Gold* il personaggio di Constance, anziana ed eccentrica zia della protagonista, rigetta il patriarcato e i suoi dettami sul matrimonio e la cura dei figli, vivendo per conto suo e odiando l'idea di avere radici o barriere. Una donna che ha vissuto in armonia con se stessa e la natura, che ha voluto essere seppellita nel suolo sconsecrato e per questo motivo, si legge, è chiamata strega dalle altre persone. Niente di particolarmente nuovo. Da sempre, la stregoneria si concentra proprio su donne che hanno rifiutato il matrimonio o che ad esso sono sopravvissute come vedove. Il fine del potere nell'utilizzare la stregoneria come arma di controllo è stato probabilmente quello di purificare la società da questo tipo di donne, ingestibili e intollerabili per il patriarcato.¹⁶⁸ Questa teoria è avanzata da H. D. Erik Midelfort, studioso della caccia alle streghe:

Turning briefly to the larger social question of function, we can concede that the small trials may indeed have served a function, delineating the social thresholds of eccentricity tolerable to society, and registering fear of a socially indigestible group, unmarried women. Until single women found a more comfortable place in the concepts and communities of Western men, one could argue that they were a socially disruptive element, at least when they lived without family and without patriarchal control.¹⁶⁹

Si capisce quindi che i bersagli principali erano le donne che rappresentavano un'alternativa al patriarcato, come appunto Constance, che viene chiamata strega anche dai suoi familiari, come nel caso di Janet: "She certainly looked like a witch, or rather like the Halloween caricature of a witch: her hair was white, her nose was hooked" (p. 405). Frances si identifica in qualche modo con la zia e così facendo diventa lei stessa una strega, tanto che un altro personaggio, Harold, nota una somiglianza tra le due: "She had a curious look, crouched there in the firelight, her blond hair bleached but lit with red, her arms folded around her knees, shapeless in her large green jersey" (p. 439). Ma a riconosce ancora di più

¹⁶⁸ E. CRONAN ROSE, *The Novels of Margaret Drabble: Equivocal Figures*, Londra, Macmillan, 1980, p. 102.

¹⁶⁹ H. C. E. MIDELFORT, *Witch Hunting in Southwestern Germany, 1562-1684: The Social and Intellectual Foundations*, Stanford, Stanford University Press, 1972, p. 3.

l'essenza stregonesca di Frances, è proprio sua cugina Janet, che la considera una "strega" nel senso di donna indipendente, libera dal patriarcato e focalizzata su se stessa. Anche il fratello di Frances la vede così, come se la zia le avesse in qualche modo trasmesso il suo potere, tanto che la considera una regina, paragonandola a Boadicea, la forte regina inglese vissuta nel periodo dell'impero Romano.

4.4 Frieda, la strega di Exmoor

La protagonista di questo romanzo, Frieda Palmer, è un perfetto esempio di figura matriarcale: cresce il figlio e le due figlie senza l'aiuto di un marito, è una donna indipendente e porta avanti la carriera di scrittrice. Il suo lavoro più importante come artista si intitola *The Matriarchy of War*, che si riferisce da un lato alla questione del lavoro femminile durante la Seconda guerra mondiale e dall'altro al conflitto generazionale tra madri e figlie. Nelle opere di Drabble, infatti, il matriarcato, così come il patriarcato, è uno dei principali ostacoli all'autodeterminazione femminile.¹⁷⁰ La famiglia di Frieda viene descritta dal genero Nathan come una di quelle famiglie che sembrano far parte da generazioni della borghesia inglese, quando invece non è così:

Seen from afar, the Palmers – Daniel, Gogo, and Rosemary – might seem to carry the assumptions of the British middle classes, carried on from generation to generation. But they come from nowhere. They have turned themselves into members of the English middle class by sleight of hand. Their manner, their voice, their pretensions, they appear to date back from centuries, but, as Nathan knows quite well, they date back no further than Frieda Haxby Palmer and her missing husband, whoever he may have been.

171

Frieda viene presentata dal narratore onnisciente come una donna energica, fantasiosa e manipolativa, che non è felice di affacciarsi alla vecchiaia. Una donna d'azione, scrittrice e ricercatrice, che è sfuggita da una madre dispotica. L'assenza del marito l'ha portata ad avere un controllo totale sui figli, ma all'inizio del romanzo diventa lei il genitore mancante, isolandosi in riva al mare a Exmoor. Dal punto di vista delle figlie, questo atto della madre è un modo per

¹⁷⁰ M. MOAN ROWE, *op. cit.*, p. 426.

¹⁷¹ M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, San Diego, Harcourt Brace and Company, 1998, p. 32. Tutte le citazioni del romanzo provengono da questa edizione.

stabilire un nuovo schema nelle loro vite: “This, they agree, must be part of Frieda’s plot. She has forced them into the role of Bad Children, and willfully, playfully, cast herself as a Neglected Mother” (p. 124). Questo suo esodo sarebbe dunque l’ultima mossa per esercitare il controllo sulla sua famiglia. Scrivendo le sue memorie, esporrà alla luce del sole quei trucchi che Nathan ammira così tanto e che li hanno fatti entrare con facilità nella classe borghese.¹⁷²

È in quel momento, mentre Frieda espone il suo piano e i suoi obiettivi, che si definisce la strega di Exmoor, paragonandosi alla strega di Endor, la negromante che nella Bibbia evoca il profeta deceduto Samuel, il quale predice la fine del regno del re Saul:

She sits here, and addresses herself to her final questioning, her last revenge. This must be clear, she believes, even to her own dim-witted family. She is here to summon her mother, her father, her sister, her husband from their graves and from their hiding places. As the Witch of Endor raised Samuel to terrify Saul, so she, the Witch of Exmoor, will raise Gladys Haxby, Ernest Haxby, Hilda Haxby, Andrew Palmer. Her nice clean ambitious well-educated offspring will be appalled by their hideous ancestry.¹⁷³

In seguito, con la caduta e l’annegamento della protagonista, le memorie non vengono portate a termine, ma Emily Palmer, nipote di Frieda, si insinua nel computer della nonna e affronta il passato e i predecessori della famiglia, che in un così vengono comunque risvegliati in un certo senso. La questione ruota infatti intorno a una disputa familiare, quella tra Frieda e Hilda, che termina con una relazione extraconiugale tra Hilda e Andrew Palmer, a seguito della quale Hilda uccide il loro bambino e si suicida. Le figlie di Frieda pensano con compassione a tutta la vicenda, come spiega la voce narrante: “They speak of poor Aunt Everhilda, whom they had never known, and their poor little nameless half-sister, who had died in a gas oven. They speak, obsessively, at length, of their vanished father, so little mentioned for so long” (p. 383).

Le due sorelle, divise da stili di vita differenti e dai rispettivi matrimoni, trovano in questo frangente un’occasione per riunirsi e, come la madre, iniziano a fare ricerche per ricostruire il passato: “They piece together their fears of the past and for the future, and each time a new pattern emerges, a new seam is stitched. One day they will make sense of their ancestry” (p. 382). Anche Frieda, nei suoi

¹⁷² M. MOAN ROWE, *op. cit.*, p. 427.

¹⁷³ M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, cit., p. 97.

ultimi giorni di vita, cerca di dare un senso al passato, forse per riscattarsi e trovare pace, come suggerisce il narratore: “Is this desire to write her memoirs a desire for revenge, or a desire to salvage her own self? She is not sure” (p. 101).¹⁷⁴

Alex Clark, nel suo articolo su *The Witch of Exmoor*, definisce il romanzo come “A narrative that questions the nature of national identity and of Englishness in particular”.¹⁷⁵ Nonostante i personaggi presentino collegamenti con la Giamaica, la Guyana e la Danimarca, il setting è infatti tipicamente inglese. Frieda d’altro canto rappresenta un tipo sociale ben preciso: è un’accademica di sinistra, analista sociale, autrice di libri su questioni come l’industria del ferro nella Svezia del Diciassettesimo secolo. Un personaggio eccentrico inserito in una società che la spinge a diventare una reclusa nella tenuta decadente di Exmoor, dove, oltre ad occuparsi dei suoi scritti, si circonda della compagnia di animali randagi. Frieda risulta talvolta anche eccessiva, come durante la cena di famiglia, quando esprime la sua preoccupazione per la produzione del cibo in maniera piuttosto bizzarra. In quest’occasione mette in tavola della carne pressoché guasta:

She rummaged in the large black bag hung from her chair arm, produced a piece of paper, put on her spectacles. She cleared her throat and announced, “What you have before you are Butler’s Bumperburgers. And here is a description of what they contain.” She adjusted her spectacles, began to read. “The makers of Butler’s Bumperburgers were fined £2,000 after trading standards officials in Somerset found the product contained no meat. Hot Snax of Middleton, West Yorkshire, admitted false labelling of the burgers. Hot Snax of Middleton, West Yorkshire, admitted false labelling of the burgers, which were made of gristle, fat, chicken scraps, and water from cows’ heads.”¹⁷⁶

Con i suoi metodi estremi, Frieda è sicuramente un personaggio particolare, che si oppone al resto della famiglia, tradizionale e borghese. Ognuno dei membri del gruppo familiare – si tratti di un avvocato, neurologo, censore, politico e così via – rappresenta un aspetto della società inglese, quello che Clark chiama appunto *the state of the nation*. Drabble affronta così il tema ricorrente di una società giusta, se essa possa esistere nella realtà o solo nel pensiero e benché la sua ironia suggerisce un certo scetticismo, il suo lavoro offre molti spunti di riflessione sulla questione.

¹⁷⁴ M. MOAN ROWE, *op. cit.*, p. 428.

¹⁷⁵ A. CLARK, “State of the Nation”, in *New Statesman*, 9, 427, 1996, p. 48.

¹⁷⁶ M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, cit., p. 62.

4.5 La satira sociale di Margaret Drabble

The Witch of Exmoor è stato spesso definito dai critici un esempio di satira dickensiana nei confronti della nazione inglese. Sono presenti vari riferimenti simpatetici agli ideali politici di sinistra, così come ci si aspetterebbe da un'accademica, intellettuale come Frieda, ma anche altri personaggi sono dei veri e propri 'tipi', se non delle caricature. Come anticipato, i membri della famiglia rispecchiano, ognuno a modo proprio, la società inglese, ma è interessante notare che questi personaggi non sono pienamente vivi e vividi; l'autrice li rende piuttosto delle immagini funzionali e tipizzate della società, quasi come se non esistessero davvero e fossero utili solo alla logica, fra il simmetrico e lo sperimentale, del romanzo, tanto che James Wood, scrivendo sul *New York Times*, li definisce delle caricature morte.¹⁷⁷ All'inizio della narrazione, viene subito presentata la famiglia Palmer al completo: una tipica famiglia del ceto medio inglese, in cui emergono quattro tipi. Daniel Palmer, il figlio di Frieda è l'avvocato avido e conservatore, come dice il narratore a un certo punto: "He is covetous, and he is mean. And he practises a profession, let us remember, in which base motives are more frequently encountered than fine motives" (p. 174).

Nathan è il genero ebreo di Frieda, che lavora nella pubblicità; per questo viene descritto come un cinico e il suo essere ebreo viene rimarcato dal narratore come una qualità tramandata dai predecessori: "He can recover the trading instincts of his ancestors" (p. 272). David D'Anger, originario dell'aristocrazia della Guyana, è l'altro genero di Frieda ed è forse il personaggio più positivo, in quanto è fuori dagli schemi, un radicale, politico e sociologo: "He is an academic. He is a politician. He is a journalist. He appears on television. He is a parliamentary candidate for a marginal constituency in West Yorkshire, which he fully expects to win. He is the future" (p. 32). Infine, il quarto tipo è proprio Frieda, con la sua eccentricità, la sua pazzia che la porta a isolarsi, dato che ci viene detto è arrivata al punto di odiare la razza umana. Persino l'autrice considera i suoi personaggi con disdegno e sarcasmo:

¹⁷⁷ J. WOOD, "While England Sinks", in *New York Times Book Review*, 1997, p.15.

So there you have them. The middle classes of England. Is there any hope whatsoever, or any fear, that anything will change? Would any of them wish for change? Given a choice between anything more serious than decaffeinated coffee or herbal tea, would they dare to choose? ¹⁷⁸

L'autrice svela inoltre che il vero motivo per cui i figli e consorti cercano Frieda è per assicurarsi di ereditare la sua fortuna. La protagonista naturalmente ha altri piani, intende lasciare tutto al giovane figlio di David, ma la famiglia si oppone e in seguito alcuni di loro muoiono in circostanze misteriose, mentre l'erede (Benjamin) si ammala, in una escalation di eventi tragici e ironici che fa quasi pensare alla famiglia come maledetta dalla volontà di Frieda. Di nuovo, l'autrice non si fa problemi a scoprire ciò che c'è sotto la superficie dei suoi personaggi: "This is not how the Palmers and the Herzes spoke—not at all, not at all—but I am sorry to say that it is what they thought" (p. 173).

I personaggi sono così bloccati nel cliché di classe che rappresentano da non avere quasi nessuna libertà di scelta ed essere in qualche modo predestinati ad agire così, un concetto che James Wood definisce *political puritanism*. ¹⁷⁹ Ciò che è evidente nel romanzo è la critica verso la cultura politica thatcheriana, o meglio gli effetti che essa ha prodotto. Drabble si esprime con forza su ogni aspetto della vita comunitaria inglese, dal cibo alla salute, al turismo di massa, al sistema giudiziario, i macelli per animali e ancora l'americanizzazione dei supermercati, persino la critica letteraria. La sua satira risente sicuramente delle influenze di Dickens e di Virginia Woolf, ma mentre Woolf sperava che la società inglese patriarcale potesse cambiare, Drabble non vede alcuna possibilità di evoluzione per i suoi personaggi e, attraverso di loro, per il paese: "They are all of them already, irrevocably, halfway up to their necks in the mud of the past of their own lives. Not even a mechanical digger could get them out alive now. There are no choices" (p. 36).

Per capire appieno il punto di vista dell'autrice sulla società, può infine essere utile considerare ciò che lei stessa ha affermato in proposito durante l'intervista con Preussner:

¹⁷⁸ M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, cit., p. 36.

¹⁷⁹ J. WOOD, *op. cit.*, p. 15.

Preussner: You often use the theme of the use of riches in your novels. It seems impossible to be rich and to be good. In the eighteenth century, on the other hand, you could be rich and a good person; you could administer your estate well. I wonder why that is? Why is it not possible for people now?

Drabble: Being truly good is being aware of other people's problems as well as your own, and Austen's heroes are good, perhaps, but they're good in a very limited way. I think as the nineteenth century and the industrial revolution wore on, it became obvious to everyone that you couldn't be good and rich.¹⁸⁰

L'atteggiamento dei personaggi sarebbe determinato non solo dal momento storico e dal tipo di società in cui essi si trovano, ma anche dal fato, che secondo Drabble alla fine li attende inesorabile:

Preussner: You have said that the act of writing clarifies what happens next, that you know the characters and the subject matter when you begin to write, but that you don't know the events. And yet you've said you believe very strongly in an Oedipus-like fate.

Drabble: Fate and character are irreconcilable. That's why I write the books. The whole point of writing a novel, for me, is to try to work out the balance between these two, and there is no answer. I think the thing about Oedipus and fate is that you don't know it's your fate until after you've done it. And it's the same with writing a novel. As soon as the ending has occurred, then its inevitability is transparent to me. [...] You have an illusion of making a choice or going in this direction or that, but when you get there you know there was no other way you could have gone. Which in a way is a reconciliation of choice and fate.¹⁸¹

4.6 Un confronto tra *The Witch of Exmoor* e i fratelli Grimm

Secondo alcuni critici, l'opera di Margaret Drabble presenta alcuni elementi favolistici e, in particolare, dei riferimenti alla fiaba dei fratelli Grimm *Fratellino e Sorellina* (*Brüderchen und Schwesterchen*, 1812), in cui una ragazza deve prendersi cura del fratello dopo che è stato trasformato in cervo. Drabble si inserisce così in quel gruppo di autori che inseriscono tratti fiabeschi per sfidare la percezione comune della favola come infantile e sessista.¹⁸² L'importanza di questo genere all'interno del romanzo si capisce già dal fatto che Frieda ha letto Bruno Bettelheim, psicologo austriaco del Novecento, grazie al quale ha capito le fiabe. Nel volume *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976), questo autore afferma che i mariti o i parenti con sembianze

¹⁸⁰ D. PREUSSNER, *op. cit.*, p. 564.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 566.

¹⁸² L. FIANDER, "Bucking a Trend: Oates's *The Buck* and Drabble's *The Witch of Exmoor*", in *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37, 3, 2004, p.1.

animali, nelle favole, rappresentano gli aspetti contrastanti nella psiche delle protagoniste, le quali devono affrontare questo aspetto per autodeterminarsi come individui. Battelheim divide poi gli animali delle favole in due categorie: gli antagonisti dell'eroe e gli aiutanti. Secondo lo psicologo, entrambi rappresentano la parte istintiva dell'uomo, che può appunto essere d'aiuto o pericolosa per l'essere umano. La parte animalesca dell'uomo non può essere negata, deve essere riconosciuta e accettata, infatti solo quando l'essere umano trova equilibrio tra il lato razionale e quello istintivo può sviluppare pienamente la propria identità. Drabble prende spunto da queste teorie e usa le favole soprattutto per esplorare le difficoltà delle sue protagoniste negli impegni tra carriera e famiglia.¹⁸³

The Witch of Exmoor sembra focalizzarsi su una domanda ben precisa: come raggiungere la felicità alla fine del ventesimo secolo. Nonostante i vari membri della famiglia abbiano soldi e un discreto successo, nessuno di loro sembra avere la risposta a questa domanda, tranne Frieda la strega. Delusa dall'ordinarietà dei figli, dal mondo e dal consumismo, decide di arrendersi e rifugiarsi in un posto isolato, proprio come un'eroina delle fiabe dei fratelli Grimm: "I'm off; [. . .] I resign; [. . .] I leave it all to you; [. . .] I've had enough" (p. 65). Il riferimento più esplicito alla fiaba dei fratelli Grimm si ha quando Frieda muore e sua nipote Emily va a cercare la casa, in quest'occasione trova un cervo, che, per sfuggire ai cacciatori si rifugia all'interno entrando da una finestra:

Trees toss and bend, stones and rocks bounce and roll and splinter at her, a whole avalanche descends towards her, and just as she begins to make sense of this mighty upheaval, a red deer leaps the ured parapet, and crashes across the lawn, and clears the window-sill, and bounds into the arms of Emily Palmer. The hounds stream after her, and Emily dashes to bar the window, as the deer takes refuge behind the table, putting her hoof through the back of Leland's canvas, knocking the skeleton clock and the red Bristol glass vase to the floor. The hounds throw themselves at the window, in full cry, howling and yelping and lathering, dozens of them, or so it seems to the hind and to Emily. Emily spreads her arms against the window, and screams. "Stand back, stand back!" she cries into the garden.¹⁸⁴

Il cervo ha una funzione importante per Emily, perché durante questo incontro conosce un uomo per cui prova interesse, ma anche per il resto dei familiari, in quanto l'animale rappresenta un aspetto della coscienza, quello istintivo, che solo

¹⁸³ *Ibidem*, p. 7.

¹⁸⁴ M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, cit., p. 362.

Frieda aveva compreso fino a quel momento. La scena, descritta con accentuazioni grandiose, ma anche ridicola per quanto improbabile, viene narrata a livello stilistico come una fiaba, attraverso una prosa piuttosto antiquata:

Her hair flames with its own light, and those who were to tell the tale swore that she appeared as an avenging angel. Terror now fills the huntsmen, for who is this maiden, and what is she doing here, and where is their quarry [...] They gaze at one another, astonished. The young man lifts his camera at her, lets it fall. He is open, eager, unwary. He has learnt no guile. Is he, perhaps, the one?¹⁸⁵

L'apparizione del cervo è il collegamento più diretto con il genere fiabesco, ma non l'unico. La parola 'strega' presente nel titolo del romanzo è un altro chiaro riferimento al mondo fiabesco, così come gli appellativi che i figli danno a Frieda: *wicked godmother* e *bad fairy*. Exmoor finirà per rappresentare per la protagonista una sorta di regno magico, con una casa che sembra un castello in riva al mare, dove si può passeggiare nelle vicine foreste antiche e vedere da lontano il "palazzo incantato", una perifrasi eufemistica per descrivere lo stabilimento chimico. Al pari della protagonista di una fiaba, Frieda gode della compagnia di animali come il cane e il colombo. Altro riferimento fiabesco, si dice che Exmoor sia abitata da una bestia cattiva che divora le pecore. Infine, quando piove Frieda pensa al cielo che piange: "The sky weeps for her" (p. 94), così come nella favola *Fratellino e sorellina*, la sorella pensa che durante la pioggia i loro cuori piangono insieme rivolgendosi a Dio.¹⁸⁶

Nella favola dei Grimm, i due fratelli lasciano la propria casa a causa della crudeltà della matrigna, mentre il padre è assente. Questo topos è ripreso nel romanzo di Drabble, infatti le difficoltà di Frieda nella vita sono associate alla figura materna, vendicativa e rancorosa, mentre il padre, un tranquillo contadino, era impotente verso di lei. Quando Frieda pensa a questi avvenimenti, li narra proprio come se fosse una fiaba di cui lei è l'eroina:

Once upon a time there were two little girls, and their names were Everhilda and Frieda Haxby. They lived in a cottage on Chapel Street in the little village of Dry Bendish, which stood on the only hill in the flat, flat lands of the east. Their father Ernest was a poor man who tilled the earth and sold his labour cheap and was known as one of the kindest and most foolish men in the village. Their mother Gladys was proud and vain and dreamt grand

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 363.

¹⁸⁶ L. FIANDER, *op. cit.*, p. 8.

dreams for her older daughter Everhilda. She loved her pretty older daughter Everhilda, who was fair and delicate, but she was cruel to Frieda, who was plain and dull. She called them Little Swan and Little Mouse.¹⁸⁷

Ma l'alienazione della protagonista non dipende solo dal rapporto con la madre, bensì anche da quello con il marito. Frieda scopre solo dopo aver avuto tre figli che il consorte preferisce gli uomini e da anni la tradisce con la sorella. Questo la porta ad essere frustrata ed insoddisfatta; lei stessa ammette di essersi sposata a sedici anni durante la guerra, quando il marito era in uniforme. Così come la sorella della fiaba dei Grimm sposa un re, anche Frieda è stata attratta probabilmente più dall'immagine pubblica che dall'uomo in sé.¹⁸⁸

La differenza principale tra *Fratellino e sorellina* e il romanzo di Drabble è che il cervo in questo secondo caso è femmina, come chiaramente dimostra la gravidanza. Nel romanzo, quest'apparizione rappresenta un momento di crisi e cambiamento, facendo uscire fuori la parte animalesca dei personaggi, ma soprattutto di Emily, che, a un certo punto, secondo il narratore, sembra essere diventata lei stessa un animale: "She is panting slightly, with excitement. Her nostrils are dilated, her colour high, her eyes brilliant" (p. 366). Come sua nonna, Emily non rispetta le regole e sfida l'autorità, per questo motivo la cerva viene collegata proprio a lei, che, insieme a Frieda, è l'unico altro personaggio ad aver compreso il suo messaggio. L'ultimo collegamento con la favola dei fratelli Grimm si trova nella morte di Frieda. Che sia caduta per sbaglio dalla scogliera o abbia agito in maniera volontaria, il nome del sentiero non è casuale. Secondo la leggenda, *Hindspring Walk* è stato chiamato così in onore di un cervo che aveva preferito la morte alla cattura. Anche la morte di Frieda è forse un atto voluto, una scelta di libertà, come quella compiuta dall'animale preferito. La morte è preferibile alla prigionia entro un mondo corrotto e insignificante. Questa ipotesi critica diventa molto plausibile se si considerano le reazioni dei figli che non sono per nulla sorpresi dal suo gesto: "Such a leap would have been in character. She had a habit of taking precipitate action, of meeting trouble before it met her" (p.

¹⁸⁷ M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, cit., p. 163.

¹⁸⁸ L. FIANDER, *op. cit.*, p. 8.

290). Anche le figlie avvalorano l'ipotesi sostenendo che lei, da sempre trasgrediva i limiti e aveva trovato nella morte una possibile libertà.¹⁸⁹

Si può affermare perciò che ci sono numerose somiglianze tra la fiaba dei fratelli Grimm e il romanzo di Drabble. Risulta peraltro evidente che Margaret Drabble, come Angela Carter, considera le fiabe uno strumento comunicativo serio, non una forma di intrattenimento per bambini, ma una vera e propria risorsa per esplorare il mondo femminile e la relazione donna-società. Per concludere, si può sostenere che Margaret Drabble è sempre stata molto focalizzata sul contesto sociale, politico ed economico del suo paese, soprattutto nel periodo a lei contemporaneo. Nei suoi romanzi indaga il rapporto tra il singolo e la società, concentrandosi in particolare sulle donne in quanto lavoratrici, scrittrici, madri e mogli, e su tutte le sfide che quotidianamente esse devono affrontare. La maternità risulta un tema centrale e viene vista come un mezzo di salvezza, per quanto Drabble si mostri pienamente consapevole delle interferenze fra gli obblighi della cura della prole e le inevitabili esigenze di realizzazione lavorativa ed extradomestica:

Preussner: Yes, work is important to a number of your characters. Frances, in *The Realms of Gold*, loses herself in her work as Simon does. That's something we've always praised men for, but not necessarily women. It's supposedly a fault. You're repressing things if you do that.

Drabble: Well, I just don't believe that for one moment. I know that work is a kind of salvation and is what people ought to be doing.¹⁹⁰

Il rapporto tra madri e figlie, del resto, non è sempre idilliaco. Anche queste relazioni diventano più complesse e talvolta conflittuali, forse coinvolgendo anche qualche elemento autobiografico dell'autrice, il cui rapporto con la madre è stato talvolta complicato. I personaggi femminili di Drabble dimostrano spesso forza, potenza e autorità, anche se l'autrice non si fa problemi a mostrare anche le fragilità di queste donne, che può sfociare nella depressione.

Margaret Drabble può dunque essere definita un'autrice femminista in quanto rigetta il patriarcato, massimo responsabile, secondo lei, della disfunzionalità della vita comunitaria. Un maschilismo che permea tutto l'Occidente e che lei cerca di sconfiggere attraverso la decostruzione e la

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁹⁰ D. PREUSSNER, *op. cit.*, p. 568.

trasgressione delle forme di dominio ed autorità convenzionali, per valorizzare, d'altro canto, strutture nuove che possano esprimere l'elemento femminile.

Secondo alcune ipotesi critiche, i suoi romanzi possono essere definiti 'melanconici', nel senso che insistono sia sul piano tematico che strutturale, sulla melanconia delle sue eroine, cercando di comprenderne le cause. Drabble dimostra che la melanconia, solitamente attribuita agli uomini artisti e creativi, può essere una caratteristica anche femminile, senza dover sfociare per forza nella depressione. Inoltre, nell'evoluzione della poetica di Drabble si può parlare di una svolta postmoderna, che si riflette nelle sue opere attraverso la frammentazione, l'immagine del corpo ferito e mutilato. Anche le strutture narrative si adeguano a questa visione più ansiosa e oscura, che fa emergere i lati più atroci e violenti della società.

La strega è presente nei suoi romanzi come agente che si oppone al patriarcato rompendo i canoni. Può trattarsi di una prozia eccentrica che ha rifiutato matrimonio e maternità oppure, come in *The Witch of Exmoor*; oppure può trattarsi di una madre fuori dagli schemi, dai metodi non convenzionali, che si isola per "risvegliare i morti", nel senso di scavare nel passato familiare scrivendo le sue memorie. Comunque, Drabble presenta la classe borghese inglese in tutta la sua tipicità e la critica ferocemente. Parla del sistema sanitario, della giustizia, dell'industrializzazione virulenta, del consumismo, del cibo insalubre e mercificato e di qualunque aspetto della vita sociale meriti attenzione critica.

Alla fine, la strega di Exmoor è esattamente come tutte le altre streghe. Una donna non convenzionale che ha sfidato il dominio maschile, che non ha scelto tra carriera e famiglia, che ha delle forti opinioni su questioni di ogni tipo e non ha paura di esprimerle. Per questo viene etichettata come strega persino dai figli. Una donna che, stufa della comunità, decide di allontanarsene, di abbandonare il luogo e il ruolo che la società per secoli ha imposto alle sue simili. Una donna che non ha paura di smascherare l'avidità e l'ipocrisia, la sterilità delle vite non vissute a pieno, reprimendosi in favore delle ipocrisie di facciata e delle scelte comode. Frieda non ha paura di seguire un proprio percorso. L'indipendenza la conduce alla morte, ma per lei è più importante il modo in cui si vive conta più del punto di arrivo.

Che la sua fine sia stata ricercata o accidentale, non si può non provare ammirazione per un personaggio dall'audacia e dal carattere di Frieda, che, nonostante i suoi sbagli, ha vissuto nel modo in cui voleva, portando avanti carriera e vita domestica, sempre esprimendosi liberamente su qualsiasi argomento a costo di essere ridotta, dallo sguardo altrui, al logoro stereotipo della donna-strega.

CAPITOLO 5

La strega nell'Inghilterra del Seicento: *The Daylight Gate* di Jeanette Winterson

5.1 Gender, desiderio e identità personale in Jeanette Winterson

Quest'ultimo capitolo si focalizza, dopo Margaret Drabble, su un'altra autrice vivente: Jeanette Winterson. Nel panorama contemporaneo inglese, Winterson si è distinta per la sua creatività e le storie provocatorie, trattando questioni come l'identità di genere, la scienza teorica, la tecnologia e, talvolta, anche eventi autobiografici. Tra le opere che l'hanno resa famosa spiccano *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), *The Passion* (1987) e *Sexing the Cherry* (1989), romanzi che risentono dell'influenza di autrici come Virginia Woolf e Angela Carter. Attraverso questi romanzi, Winterson attacca le convenzioni eteronormative sull'identità, spesso rimandando o facendo implicito riferimento a forti esperienze autobiografiche. Esperienze come l'adozione, l'ottusa educazione religiosa e l'insistenza su un'educazione sessuale rigidamente omofoba giocano un ruolo importante nella produzione dell'autrice. I genitori adottivi di Winterson, infatti, essendo evangelisti, l'hanno spinta da sempre verso una vita cupamente religiosa, in contrasto con le aspettative e gli impulsi della figlia, ma proprio il rifiuto di tali restrizioni hanno spinto Winterson verso una liberatoria carriera di scrittrice.

Nei suoi scritti si percepisce l'insofferenza per i rigidi valori propugnati in particolar modo dalla madre adottiva, come risulta chiaro nel primo romanzo, *Oranges Are not the Only Fruit*, mentre in *The Passion* spicca la celebrazione del desiderio polimorfo, altro tema ricorrente in Winterson. Anche *Sexing the Cherry* affronta il desiderio e la sua repressione durante la guerra civile inglese, per cui le vicende dei protagonisti si intrecciano con quelle delle loro reincarnazioni nell'epoca contemporanea, in un dialogo continuo tra passato e presente. Di

nuovo emerge il topos delle pulsioni e di un genere ibrido e fluido che rifiuta la distinzione netta tra maschile e femminile.¹⁹¹

Lo stile di scrittura di Winterson può inoltre essere definito sperimentale, in quanto l'autrice rifiuta l'idea razionalistica di unità di spazio e tempo, a cui preferisce la libertà delle forme e la reversibilità dei cronotopi, inserendo all'interno della narrativa digressioni o favole e portando quindi avanti l'idea di fluidità e trascendenza dei generi che sfocia nel postmodernismo. Per questo motivo la scrittrice si concentra spesso su personaggi dall'orientamento sessuale ambiguo, come accade in *Written on the Body* (1992), in cui la narratrice ammette relazioni sia con uomini che con donne, pur proclamando il suo amore per una donna che poi si ammalerà. È attraverso opere come questa, che Winterson invita ad interrogarsi se e fino a che punto l'identità sessuale e di genere di un personaggio può condizionare l'impatto emotivo di una storia sul lettore, mettendo a dura prova le convenzioni ricettive basate sui tradizionali ruoli di genere.

Oltre alla rivisitazione storica delle favole e della narrativa classica, l'autrice ha sviluppato anche una passione per la tecnologia, che emerge in *The PowerBook* (2000), dove la questione del genere è indagata nel cyberspazio, e nel fantascientifico *The Stone Gods* (2007).¹⁹² Un esempio più recente è *Frankissstein* (2019), che rivisita la storia del celebre dottor Victor Frankenstein, personaggio dell'opera di Mary Shelley del 1818, in cui lo scienziato dona la vita alla sua creatura assemblando pezzi umani. Nell'opera di Winterson, due piani temporali si alternano, i personaggi del passato si confrontano e quasi si scontrano con le loro versioni del presente: un presente particolare, in cui il rapporto tra uomo e macchina si è molto evoluto, mentre l'identità di genere si rivela sempre più fluida e la coscienza postmoderna diventa quasi il nuovo obiettivo della razza umana.

Per quanto riguarda invece il tema della magia, la figura della strega è centrale nel romanzo *The Daylight Gate* (2012), a riprova che, nonostante il tema della stregoneria e dei processi sia molto antico, ancora oggi fornisce spunto agli autori moderni per affrontare questioni quanto mai attuali come la persecuzione

¹⁹¹ J. ROESSNER, "Jeanette Winterson", in B. W. SHAFFER (ed.), *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*, New York, John Wiley & Sons, Ltd., 2010, p. 1.

¹⁹² *Ibidem*, p. 2.

del diverso e la discriminazione basate sul genere. La vicenda narrata in *The Daylight Gate* si svolge nel 1612, durante il processo per stregoneria di Pendle, il più noto fra quelli avvenuti in Inghilterra. Il processo viene ricordato per l'alto numero di vittime, ma anche perché servì da fondamentale precedente ad altri che seguirono. A quanto pare, molte delle accusate confessarono di possedere poteri magici, evento che viene attribuito all'ignoranza e analfabetismo delle protagoniste della vicenda, cresciute in zone rurali e culturalmente retrograde. A causa del clima paranoico che aleggiava nel regno, qualsiasi fenomeno come fenomeni trasgressivi, per non dire eretici, quali erano considerati stregoneria e cattolicesimo, potevano condurre all'isterismo di massa o a repressioni fanatiche. Presunti streghe e maghi, i 'cospiratori' cattolici e i dissidenti politici venivano ferocemente perseguitati. La politica di Giacomo I peggiorava la situazione, in quanto il sovrano era protestante, molto intransigente e ancora turbato per la Congiura delle polveri del 1605, quando un gruppo di rivoltosi cattolici tentò di far esplodere il palazzo del parlamento.

In questa ambientazione storica si svolge la vicenda del romanzo. In particolare nel nord del paese, nel Lancashire, dove un gruppo di persone, in maggioranza donne, trovano rifugio in un edificio vicino Pendle Hill, la tenuta della vedova Alice Nutter. A seguito delle accuse di stregoneria, molti verranno imprigionati e una decina di loro finirà impiccata. La causa scatenante è l'accusa, mossa all'inizio del libro, dall'ambulante John Law alla giovane Alizon Device, rea di averlo maledetto. Altre accuse di stregoneria piovono sui Device e una famiglia rivale, i Chattox. Imprigionati nel castello, costoro rimangono per mesi in condizioni pietose, prima di essere giustiziati a causa della testimonianza di Jennet Device, il membro più giovane della famiglia. Insieme a loro trova la morte anche Alice, sul cui terreno sorgeva la dimora dei Device. Il libro è stato pubblicato proprio in occasione del quattrocentesimo anniversario del processo e tratta il passato unendo elementi storici e gotici con concetti queer e postmoderni, riflettendo sulle relazioni e l'identità di genere. Il motivo della stregoneria, che qui ci interessa, emerge con particolare riferimento all'ambiguità della condizione infantile.

5.2 La rivisitazione del romanzo storico

Come altre opere di Winterson, *The Daylight Gate* si occupa della rappresentazione del passato e della sua narrativizzazione, ma soprattutto rivisita le tradizionali strategie della narrativa storica per far emergere la voce delle donne e la loro prospettiva. Winterson rientra certamente nel novero degli autori che rifiutano di attenersi alle convenzioni che perentoriamente distinguono tra realtà e magia, menzogna e verità, ragione e irrazionalità. L'autrice rigetta tutto questo in favore della fluidità e, allo scopo, introduce elementi magici nelle sue narrazioni verosimili. Queste innovazioni del romanzo storico diventano chiare proprio in quest'opera, in cui il gotico, il fantasy, il romance, l'avventura e il poliziesco ribaltano il realismo che tradizionalmente caratterizza questo genere. Elementi come la superstizione e il desiderio oscuro, che prima venivano repressi, ora affiorano liberamente in superficie contro uno sfondo fatto di omicidi, stregoneria e alchimia.¹⁹³

Nell'introduzione, l'autrice afferma che il suo libro riprende molto dal materiale del processo, registrato dall'avvocato Thomas Potts, autore nel 1613 di *The Wonderfull Discoverie of Witches in the County of Lancashire*. Potts, che agisce per conto della corona inglese, ha come scopo principale la cattura del cattolico Christopher Southworth, uno dei cospiratori della Congiura delle polveri del 1605. A questo fine, Potts arresta la sorella del criminale per attirarlo in trappola.

Dal punto di vista letterario, quest'opera può essere definita 'storica' non solo perché tratta di un momento storico ben preciso in un'ambientazione definita e reale, ma anche perché l'autrice dialoga con la tradizione letteraria passata. Questo aspetto è reso ovvio dall'intertestualizzazione di testi coevi, ma anche dall'evocazione di vere e proprie figure letterarie, come nel caso di William Shakespeare, che appare come personaggio all'interno del romanzo.

La figura di Potts rappresenta in pieno il senso di paranoia che pervade il regno di Giacomo. Autore tra l'altro del volume *Daemonologie* (1597), che supportava la caccia alle streghe, il re era convinto di essere un loro bersaglio;

¹⁹³ K. KONDALI, "Revisi(ti)ng History: Jeanette Winterson's *The Daylight Gate* and the Transformation of Historical Novels", in *Belgrade Bells*, 8, 1, 2016, p. 247.

presenziava ai processi per stregoneria e, nel 1604, emanò il *Witchcraft Act*, che supportava e inaspriva la caccia alle streghe. Come spiega a un certo punto Southworth rivolgendosi a Alice, l'ossessione del re e dei suoi seguaci non ha limite: "King James has set his sights on Lancashire, Alice. He believes that this is the county of England where he has the most to fear – from Catholic traitors or from witching hags".¹⁹⁴ Potts non simboleggia dunque altro che la prepotenza dell'autorità, in un periodo in cui il cattolicesimo era equiparato alla stregoneria e considerato un crimine, come eloquentemente testimoniato da certi slogan popolari: "Witchery popery witchery, all the same thing" (p. 7).

Il paesaggio che circonda Pendle Hill appare da subito misterioso e selvaggio, avvolto in un'atmosfera cupa, come fosse infestato:

The hill itself is low and massy, flat-topped, brooding, disappeared in mists, treacherous with bogs, run through with fast-flowing streams plunging into waterfalls crashing down into unknown pools. Underfoot is the black rock that is the spine of this place. Sheep graze. Hares stand like question marks. There are no landmarks for the traveller. Too early or too late the mist closes in. Only a fool or one who has dark business should cross Pendle at night. Stand on the flat top of Pendle Hill and you can see everything of the county of Lancashire, and some say you can see other things too. This is a haunted place. The living and the dead come together on the hill. You cannot walk here and feel you are alone.¹⁹⁵

Solo un venditore ambulante di nome John Law si aggira per la foresta nel tardo pomeriggio, cercando di evitare qualsiasi cosa si possa incontrare dopo il tramonto: "Soon it would be dusk; the liminal hour – the Daylight Gate. He did not want to step through the light into whatever lay beyond the light" (p. 8). Incontra infatti Alizon Device in compagnia della nonna, e le due donne lo deridono e lo maledicono. Law si rifugia in una locanda, dove muore.¹⁹⁶

Appare chiaro fin da subito il fascino di un racconto pieno di suspense, mischiata con elementi gotici e occulti, con protagoniste figure di donne emarginate, le cui storie personali vengono recuperate e riscritte nella Storia. Per fare questo, Winterson si serve anche di fonti concrete, come il resoconto di Potts sul processo; tuttavia la libertà creativa insita nell'approccio dell'autrice è

¹⁹⁴ J. WINTERSON, *The Daylight Gate*, Londra, Arrow Books, 2012, p. 33. Tutte le citazioni dal romanzo provengono da questa edizione.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 8.

¹⁹⁶ K. KONDALI, *op. cit.*, pp. 251-252.

espressa chiaramente nell'introduzione: "The characters are real people, though I have taken liberties with their motives and their means. My Alice Nutter is not the Alice Nutter of history [...] The story of Alice Nutter and Elizabeth Southern is an invention of my own and has no basis in fact" (p. 7). Le strategie narrative del romanzo si basano dunque sulla storiografia, ma sfidano anche la storia così com'è registrata ufficialmente, di solito, nei resoconti maschili. Questa rappresentazione di eventi passati è caratterizzata da incertezza, ambiguità e molteplici verità. La trama infatti mischia personaggi e posti reali con una storia di finzione, in cui i confini tra realtà e magia, storia e finzione sono messi continuamente in dubbio, rendendo difficile trovare una verità unica e definita. In base a questo, si può affermare che le concezioni narrative vengono sovvertite in favore di nuovi approcci.¹⁹⁷

Questo però, non è l'unico intento del libro, che vuole anche denunciare l'intolleranza religiosa, gli abusi sessuali e la brutalità delle istituzioni in generale, in un periodo storico particolarmente. La figura che maggiormente si distingue come modello positivo è quella di Alice: nobildonna, intelligente e cattolica, è anche una ricca proprietaria terriera che ha fatto fortuna grazie a un'invenzione da alchimista: "Here was wealth. Her wealth. And she had not been born to it nor had she inherited it. Her fortune had come through the invention of a dye; a magenta that held fast in water and that had a curious dark depth to it" (p. 10). Naturalmente, la sua indipendenza e il suo aspetto giovanile, a dispetto dell'età, provocano la diffidenza e il sospetto dei compaesani, e, come Alice stessa afferma: "My wealth increased. And then the dark came" (p. 36). Di Alice si sa che ha avuto amanti, tra cui Christopher Southworth e Elizabeth Southern, e che faceva parte del circolo alchemico dell'astrologo John Dee, tutti personaggi che, a modo proprio, sfidano le coeve convinzioni sull'identità di genere e sulla dignità morale. Nonostante le difficoltà, Alice riesce a mantenere la sua integrità ed empatia, difendendo i più deboli senza esitazione.¹⁹⁸ È un personaggio così determinato da mettere in difficoltà persino Potts: "He had been curious to meet Alice Nutter but she made him nervous. Something about the way she looked at him made him feel less important than he knew himself to be" (p. 47). D'altro

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 253.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 254.

canto Potts viene descritto fin da subito come un uomo di ben poco valore: “He was a proud little cockerel of a man; all feathers and no fight.” (p. 15).

La nuova tendenza dei romanzi storici scritti da donne consiste proprio nell’esaminare il punto di vista maschile sull’universo femminile, ma contrapponendo ad esso una prospettiva femminista, qui rappresentata da Alice, che è in grado di smascherare con ferocia l’ipocrisia della società. Per esempio quando viene ripresa perché simpatizza per Elizabeth Device, accusata di far prostituire i suoi figli, Alice risponde ai suoi accusatori in maniera piuttosto provocatoria: “And what of the men who buy? Tom Peeper rapes nine-year-old Jennet Device on a Saturday night and stands in church on Sunday morning” (p. 30). Alice pone così l’accento sull’altra faccia della medaglia, che nessuno, in una comunità patriarcale e bigotta, vuole prendere in considerazione. La prostituzione minorile era del resto diffusa nell’Inghilterra del Diciassettesimo secolo e i sistemi di produzione culturale, basati sul reale o sull’immaginario, tendevano ugualmente a rimuovere questo e simili fenomeni disdicevoli in omaggio a un perbenismo ipocrita e di facciata.¹⁹⁹

Alice mostra grande empatia non solo verso le donne, ma verso i poveri in generale, come si evince dalla discussione che ha con Southworth, nonostante l’affetto che prova per lui: “Are you like all other men after all? The poor should have no justice, just as they have no food, no decent shelter, no regular livelihood? Is that how your saviour Jesus treated the poor?” (p. 33). Attraverso di lei, Winterson sembra usare la stregoneria per mostrare come l’unica colpa di queste donne sia appunto quella di appartenere al genere femminile e a una categoria sociale povera. Rivolgendosi a uno dei carcerieri, Alice si esprime così: “You have neither manners nor charm nor looks nor brains nor skill, and yet you are alive, while many women who did nothing but spin and weave and do their best have been hanged or burned” (p. 68).

In una sola battuta, la protagonista riesce ad esprimere tutta l’ingiustizia e l’insensatezza della caccia alle streghe, rimarcando la questione fondamentale alla base del potere: “Such women are poor. They are ignorant. They have no power in your world, so they must get what power they can in theirs. I have sympathy for

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 255.

them” (p. 30). Questa corruzione è rappresentata da Potts, responsabile anche della distorsione storica degli eventi; infatti il resoconto che egli scrive sui processi è tutto tranne che obiettivo e completo.²⁰⁰ Il libro è diviso in capitoli brevi, scritto con frasi concise, in forma semplice ed essenziale, che conferisce all’operazione un tono austero e solenne, quasi biblico. Ma, naturalmente, la natura brutale e profondamente ingiusta degli eventi registrati finisce per emergere con forza, nonostante il carattere censorio della scrittura, sotto forma di ritorno del represso.

5.3 L’amore triangolare in *The Daylight Gate*

Nel suo interesse per la storia e la sua trasmissione da una generazione all’altra, Jeanette Winterson cerca di riempire i vuoti della rappresentazione degli eventi puntando l’attenzione su tutti quei soggetti marginali e invisibili, che violavano le norme sociali e per questo erano considerati pericolosi e non venivano riconosciuti dal sistema culturale. Per loro, l’autrice crea uno spazio simbolico, ma anche verbale, ed esamina l’identità di genere come costruzione sociale, sfidando il patriarcato e il suprematismo eterosessuale. A questo scopo, la scrittrice crea quello che può essere definito un triangolo amoroso queer, in cui al tradizionale triangolo tra due uomini che rivaleggiano per l’amore di una donna, si oppone quello composto da due donne e un uomo.²⁰¹ Nel classico triangolo del romanzo borghese, il desiderio maschile prevarica sul soggetto femminile mentre nella relazione immaginata da Winterson il componente isolato nel triangolo diventa il maschio, che è ora in posizione di subordine rispetto alla relazione tra le due donne. In *The Daylight Gate*, il triangolo amoroso coinvolge le amanti Alice ed Elizabeth, e Southworth, che è ha una relazione con Alice.²⁰² Anche la comunità queer fa parte dei dimenticati della storia dei quali Winterson si cura di rivalutare la memoria. Dal punto di vista letterario, occorre rilevare che il gotico gioca un ruolo importante nella questione, poiché questo genere è sempre stato un veicolo adatto a sfidare e sovvertire la visione più tradizionale della società.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 256.

²⁰¹ S. ANTOSA, “In a Queer Gothic Space and Time: Love Triangles in Jeanette Winterson’s *The Daylight Gate*”, in *Altre Modernità*, 13, 2015, p. 152.

²⁰² *Ibidem*, p. 153.

Infatti, il gotico ha sempre trattato tutto ciò che di per sé è misterioso, i desideri repressi e trasformati in entità spettrali. Si è focalizzato sulle forme di sessualità fuori dalla norma, sui tabù e la loro trasgressione. Questo genere riesce a catturare le ansie e le paure personali, soprattutto a livello sessuale. In questo romanzo, il desiderio queer diventa esattamente un simbolo di resistenza al potere patriarcale, in un mondo in cui il controllo politico e culturale è esercitato attraverso la stigmatizzazione della sessualità. Di continuo emerge la tensione tra ciò che è accettabile e familiare, in contrasto con le paure represses e non familiari.²⁰³

Quando si parla di tabù e familiarità è impossibile non collegare questi concetti alle teorie di Freud. Analizzando il perturbante, Freud spiega che ciò che crea angoscia e spavento deriva da ciò che ci è noto da lungo tempo, qualcosa di familiare. La parola tedesca per perturbante è infatti *unheimlich*, il contrario di *heimlich*, che indica invece tutto ciò che è tranquillo e familiare.²⁰⁴ In *Totem e Tabù* (1913), Freud studia invece la nascita e l'evoluzione di questi divieti e sottolinea che una pulsione, per quanto vietata, non viene eliminata, ma solo esiliata nell'inconscio. In conseguenza di questa rimozione e amnesia, la causa del divieto rimane spesso sconosciuta e, proprio in questa controparte inconscia, si trova la forza del divieto. Nell'inconscio questi desideri proibiti si spostano su altri oggetti, tuttavia a un certo punto si risveglia il ricordo dell'azione proibita e così anche la tendenza a compierla. I meccanismi di rimozione e proiezione della psiche non bastano a contenere le pulsioni represses e perturbanti, che finiscono per riaffiorare, portando così alla trasgressione del tabù.²⁰⁵

Winterson descrive un mondo assolutamente favorevole all'insorgenza dei tabù e del perturbante, in cui il potere è concentrato nelle mani degli uomini, che esercitano i loro privilegi attraverso la violenza fisica e psicologica, la persecuzione politica e religiosa, il tutto legittimato da leggi reali e divine. Lo *status quo* è garantito tramite una sorveglianza rigorosa e punizioni feroci basate su presunti crimini. In quest'ordine mantenuto in nome della verità, la libertà individuale è negata, al punto che il vero orrore del libro non è la stregoneria, ma

²⁰³ *Ibidem*, p. 155.

²⁰⁴ S. FREUD, *Il Perturbante*, Cesare L. Musatti (a cura di), Roma, Edizioni Theoria, 1984, pp. 14-15.

²⁰⁵ S. FREUD, *Totem e Tabù: Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 63-65.

l'abuso di potere sui più deboli. In quest'ottica, le trasgressioni sessuali e i desideri proibiti hanno proprio la funzione di minare la stabilità di questo ordine sociale. Decostruendo la categoria del sesso, l'autrice mostra che si tratta solo di esso è solo un'altra costruzione sociale, così come i tabù.²⁰⁶

Come anticipato in precedenza, la scrittrice si serve di Alice Nutter per sfidare apertamente questo ordine. La giovane vedova è una donna piena di risorse, che si è formata da sola, guadagnandosi l'ammirazione di un gruppo di alchimisti, il cui scopo è quello di trascendere i confini delle cose: "The Great Work was to dissolve all boundaries. The Great Work was to transform one substance into another – one self into another. We would merge. We would be transformed" (p. 35). Questo concetto di dissoluzione e trasformazione anticipa quello che sarà poi l'effetto del triangolo amoroso queer all'interno del libro. Infatti sappiamo che Alice è anche amante della matematica Elizabeth, che però si abbandona al lato oscuro della magia, vendendo la sua anima al signore dell'Inferno.²⁰⁷ A causa del suo potere femminile e del suo orientamento sessuale, Alice attira l'astio di molti; un esempio è la disputa per il terreno con il vicino Roger Nowell, che viene così descritta:

Roger Nowell was a widower. Alice Nutter was a widow. They were both rich. They could have been a match. Alice's land abutted Read Hall. But they had not courted; they had gone to law. Roger Nowell claimed a parcel of land as his. Alice Nutter claimed it as hers. She had won the lawsuit. Roger Nowell had never lost anything before – except his wife.²⁰⁸

I due sono così simili che ci aspetterebbe di vederli andare d'accordo, purché Alice si sottometta all'autorità maschile, invece la vittoria della donna scatena un conflitto che finirà con il suo arresto da parte di Nowell, con tanto di accuse di stregoneria. Chiaramente Alice diventa bersaglio del magistrato perché ha sfidato e vinto il potere maschile. L'accusa di stregoneria è alimentata dal fatto che la vedova vive da sola, esce per conto proprio e pratica attività come andare a cavallo a cavalcioni, tipiche dell'uomo. Queste sue azioni si svolgono per lo più all'esterno, in quanto la donna rifiuta l'opprimente spazio domestico in cui

²⁰⁶ S. ANTOSA, *op. cit.*, p. 156.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 157.

²⁰⁸ J. WINTERSON, *op. cit.*, p. 27.

dovrebbe essere relegata.²⁰⁹ Il suo carisma mette a disagio gli uomini attirando su di lei commenti negativi; persino il suo sguardo è particolare: per di più parla per se stessa e pretende di avere uno spazio discorsivo nella società. Questa sua capacità viene usata spesso per dare voce alle donne accusate che non possono difendersi da sole, per esempio quando Sarah Device tenta di difendersi dai funzionari locali, i quali usano la stregoneria come giustificazione per il suo stupro: ““You see this? What woman that is no witch-woman would do this to a man?”. ‘What man that is a man would do this to a woman?’ The men did not reply” (p. 13). Con la sola forza della sua retorica, Alice riesce a smontare il potere abusivo dei due uomini e li riduce al silenzio.²¹⁰

È chiaro che questa vittoria sul potere maschile può avvenire perché si tratta di un mondo di finzione, una zona fuori dal tempo dove i confini tra passato, presente e futuro sono sfocati. Si tratta di un posto sia reale che fantastico, come suggerito anche dal titolo, che richiama quel momento del giorno che lascia spazio alla notte, in cui luce e oscurità si fondono, creando una terza zona dai confini confusi. Il crepuscolo allude all’avvento delle tenebre, e quindi delle streghe, anche se l’ora convenzionale per la loro manifestazione è la mezzanotte. Il cancello è un chiaro simbolo di confine; potrebbe essere il luogo che separa le due forze, ma allo stesso tempo è il punto in cui esse si incontrano e si fondono: la luce come spazio-tempo dei vivi e le tenebre come dimensione propria dei morti.

Altri motivi gotici si rinvergono nel paesaggio del Lancashire, che sembra sospeso tra il regno dei vivi e quello dei morti, e nel castello, descritto come una fortezza gotica e decadente, piena di passaggi segreti e sporchi. Esso ricorda un passato feudale di barbarie e torture ed è il luogo dove il potere maschile intrappola le donne per manifestarsi nella sua conclamata arroganza. Anche la torre Malkin, dove vivono i Device, è un edificio che provoca repulsione, ma, al contrario del castello, esso è dominato dalle donne. La femminilità acquisisce una connotazione ambigua, in quanto le donne sono vittime, ma sembra che usino la magia nera per autoaffermarsi.²¹¹

²⁰⁹ S. ANTOSA, *op. cit.*, p. 158.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 159.

²¹¹ *Ibidem*, p. 160.

Nel momento in cui vengono imprigionate, queste donne diventano esseri abietti. Le streghe nella torre vengono descritte in maniera degradante: sono brutte e sporche, con i corpi insanguinati, sudati e coperti di escrementi. Quelle più “fortunate” sono le giovani, usate come schiave sessuali dai carcerieri, il che garantisce loro qualche comodità in più. La torre viene definita come il buco dell’Inferno:

The place stinks. Drainage is a channel cut into the earth under the straw. Their urine flows away, their faeces piles into a corner. Old Demdike squats over the mounting pile and generally loses her footing and slips into it. Her dress is smeared in excrement. She has weeping sores between her legs. [...] They are fed stale bread and brackish water twice a day. When the bread is thrown through the door, the rats squeal at it and have to be kicked away. There are four or five rats. There were more. The rest have been eaten. [...] Cold. The dungeon is cold and the women have only a couple of horse blankets to share between them. When it rains, the rain falls through the grating and soaks the straw underneath. [...] Every kind of disease is in these walls.²¹²

Le prigioniere vengono tenute in condizioni disumane, perché in quanto streghe vengono considerate come animali, vivendo in assoluta sporcizia, al freddo e senza alcun tipo di assistenza medica. La più sporca tra loro è la vecchia Demdike, che altro non è che Elizabeth, l’amante di Alice. Dopo aver venduto l’anima a Satana, ha perso la sua giovinezza e il suo bell’aspetto ed è stata arrestata. Proprio per lei, Alice torna nel Lancashire dopo anni trascorsi a Londra. Il suo scopo è ritrovarla e questo suo desiderio, un amore basato sulla perdita, è ciò che porta avanti il libro. Allo stesso modo Southworth torna in Inghilterra per liberare sua sorella.²¹³

Desiderio e perdita sono complementari, così come lo sono Alice ed Elizabeth. La prima è giovane e in salute, tanto quanto l’altra è vecchia e abietta: l’una il doppio dell’altra. In questo caso il doppio potrebbe rappresentare la sessualità divisa, infatti, mentre Alice è affascinante, potente e ha combattuto per la sua libertà, Elizabeth ha rifiutato le proprie inclinazioni sessuali e rinunciato alle sue potenzialità intellettuali, sottomettendosi al signore oscuro, un altro simbolo del potere maschile. Elizabeth cade preda della sua stessa omofobia e finisce per diventare consapevolmente un oggetto del desiderio maschile. Nel

²¹² J. WINTERSON, *op. cit.*, pp. 45-46.

²¹³ S. ANTOSA, *op. cit.*, p. 161.

finale entrambe trovano la morte, Elizabeth in prigione, mentre Alice viene giustiziata. Tuttavia esse si ricongiungono qualche giorno prima di morire e l'incontro finale sembra ripristinare le componenti divise e complementari della soggettività umana.

Il terzo vertice del triangolo, Southworth, essendo stato perseguitato, torturato e castrato, presenta le stesse caratteristiche abiette delle due donne. Per questo motivo, egli può accedere al loro spazio di alterità. Le sue cicatrici simboleggiano l'intolleranza e l'odio ingiustificato verso i Cattolici, considerati 'deviati' proprio come le streghe e gli omosessuali. Southworth, in quanto emarginato, rappresenta un tipo diverso e positivo di mascolinità, che include caratteristiche del sesso opposto.²¹⁴

Il trio si riunisce quando Southworth si trova in prigione per convincere sua sorella a fuggire e qui conosce Demdike/Elizabeth, la quale lo scambia per il signore dell'Inferno:

Christopher pushed her off. 'Get away from me, you hag! Which one are you?'
'Demdike. I am Demdike! You have my Soul. Here is my body.' Her hair was matted. Her skin was thin and lined with red vein marks round her nose and cheeks. Hairs grew from her moles. Her neck had joined her shoulders. The rest was a shapeless mass. He did not know what to say or what to do. Was this the lover of his lover?²¹⁵

Questo incontro rende il giovane consapevole del tempo che passa, della sua ineluttabilità e dei segni che ogni scelta lascia sull'essere umano e sul suo corpo.²¹⁶

Purtroppo anche Southworth alla fine trova la morte. Non riuscendo a convincere sua sorella alla fuga, decide di tornare in Francia, ma, fermandosi a casa di Alice, incontra il suo fantasma e quello di Elizabeth, mentre le due sono ancora vive nel Lancashire. Questi spettri aprono una finestra sul passato delle due donne e permettono al giovane di ripercorrere i loro giorni felici. È ragionevole supporre che anche in questo caso a Christopher viene concesso di vedere cose che gli altri uomini non possono vedere, sempre grazie alla sua sessualità queer. Questa dimensione altra, in cui il passato delle due donne rivive è un altro caso di spazio

²¹⁴ *Ibidem*, p. 162.

²¹⁵ J. WINTERSON, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁶ S. ANTOSA, *op. cit.*, p. 163.

e tempo esclusivo, in cui solo loro tre sono ammessi, dove passato, presente e futuro si mescolano ancora.²¹⁷ Così, dopo aver assistito all'esecuzione di Alice, Southworth decide di suicidarsi, ma si percepisce che i tre continuano a vivere sotto forma di fantasmi in un mondo libero dai dettami patriarcali: "He is already a ghost. Already, he knows, they will have burned her body. Already she is gone. He squats and takes out his knife, folding back his cuffs from his wrists. Red against the white. If there is another life he will find her there" (p. 99).

Infine si può dire che il triangolo queer in quest'opera non solo sfida e ribalta l'ordine normativo, precostruito da una società maschilista e repressiva, ma è anche la soluzione al lavoro di Dee e degli altri alchimisti. Tramite l'amore si dissolvono i limiti spaziali, temporali e corporei, le coscienze trascendono l'una nell'altra in una dimensione atemporale. L'amore risulta essere la chiave per l'ascensione e la trasformazione in qualcos'altro, che può essere un fantasma, ma anche una coscienza postmoderna: "Love isn't something that we invented. It's observable, powerful. Maybe it's some evidence, some artefact of a higher dimension that we can't consciously perceive. Love is the one thing we're capable of perceiving that transcends dimensions of time and space. Maybe we should trust that, even if we can't understand it".²¹⁸

5.4 La stregoneria nei bambini: il caso di Jenet Device

Una delle caratteristiche più affascinanti di *The Daylight Gate* è il modo in cui il libro affronta il tema dei bambini accusati di stregoneria, perché, anche se è un dato spesso trascurato da saggistica e letteratura, capitava che entro le famiglie perseguitate, ci fossero anche soggetti molto giovani. Un fenomeno che Chloe Buckley chiama nel suo studio *witch child*.²¹⁹ Questa misteriosa figura, che esiste a metà tra la storia e la fantasia, vive come conseguenza della volontà di catturare il suo opposto, ovvero il *real child*. Il concetto di bambino "reale" si riferisce alla piccola vittima innocente, che non presenta alcun segno di malignità, quella

²¹⁷ *Ibidem*, p. 164.

²¹⁸ *Interstellar*, 2014, di Christopher Nolan.

²¹⁹ C. BUCKLEY, "Hatch up in Villainie and Witchcraft: Historical, Fictional and Fantastical Recuperations of the Witch Child", in *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 3, 1, 2014, p. 85.

creatura che la narrativa storica cerca di recuperare per dargli giustizia. Ma questa figura pura viene insidiata da quella più leggendaria del bambino strega, che risulta pericolosa per tutta una serie di motivi: non solo implica la possibilità che anche i più piccoli possano essere traviati, ma la sua esistenza porta a riflettere sul fatto che non esista nemmeno un *real child* e che il concetto stesso di bambino è esso stesso una pura costruzione sociale.

Il fenomeno dei bambini-strega, rappresentato in questo caso da Jennet e James Device, di nove e undici anni, è fondamentale per il processo. Sarà infatti la piccola a testimoniare contro la famiglia e i vicini, facendoli condannare definitivamente. La testimonianza di James, invece, porta lui stesso alla morte, mentre la sorella viene risparmiata. Rappresentare Jennet o un qualsiasi altro bambino in maniera accurata è certamente difficile ad ogni livello: reale, storico o letterario, in quanto la figura del bambino e l'infanzia sono costruzioni sociali di una comunità in continua evoluzione e spesso subiscono un processo di mitizzazione. Quello che è certo è che la volontà di dimostrare l'innocenza delle persone accusate di stregoneria diventa più forte se riguarda anche dei minori.²²⁰ Lo storico Robert Poole ha analizzato alcuni casi di bambini che ancora oggi vengono perseguitati in certe parti del mondo:

In some parts of the world, children continue to be accused of witchcraft and to suffer horrific maltreatment as a result. A case of a Nigerian child in London, tortured and murdered by their own family for being a witch, recently hit the national headlines... witchcraft remains a live issue, four hundred years on.²²¹

Così Poole crea un collegamento tra la vicenda di Jennet e le recenti vittime di abusi in alcune comunità religiose. Si tratta appunto di bambini uccisi per stregoneria dai capi della loro chiesa, ma in certi casi anche dai familiari. Di Jennet, in realtà, si sa molto poco, perché le uniche notizie su di lei provengono dal resoconto di Thomas Potts, che però sappiamo non essere affidabile e coerente.²²² Tra omissioni e discorsi riportati, accade che certi documenti legali vengano spacciati come verbali di testimonianze. Infatti l'opera è stata scritta alla

²²⁰ *Ibidem*, p. 88.

²²¹ <https://publicdomainreview.org/essay/the-lancashire-witches-1612-2012>, giornale on line che si occupa di letteratura e arte a cura dell'editor Adam Green.

²²² C. BUCKLEY, *op. cit.*, p. 89.

fine del processo e non durante, e non riporta le trascrizioni precise di ciò che è stato detto. Si tratta più che altro di un lavoro autocelebrativo di Potts, nel suo desiderio di affermare la sua verità in quello che sarà il primo processo documentato della storia. Così, il personaggio di Jennet viene completamente reinventato, la sua testimonianza diventa la prova migliore che sia stato commesso il reato di stregoneria, ma, trattandosi di una bimba così piccola, è lecito pensare a una deposizione estorta a un soggetto fragile e sotto coercizione.²²³ Potts addossa tutte le colpe alla madre, responsabile di aver coinvolto tutta la famiglia nelle sue pratiche oscure:

O Barbarous and inhumane Monster, beyond example; so farre from sensible understanding of thy owne miserie, as to bring thy owne naturall children into mischiefe and bondage.. to see thy owne children, by thy devilish instructions hatcht up in Villanie and Witchcraft, to suffer with thee, even in the beginning of their time, a shamefull and untimely Death.²²⁴

I minori presi di mira per la stregoneria sono di solito quelli più vulnerabili, a causa di qualche fragilità fisica, ma anche semplicemente gli orfani. Risulta inoltre che i bambini coinvolti nei traffici di esseri umani vengono spesso sottoposti a rituali magici che dovrebbero impedire loro di cercare aiuto.²²⁵ La giornalista investigativa inglese Louise Hunt esamina questo fenomeno nel suo report del 2012 per il *Guardian*:

Children with disabilities, orphans and those seen as having challenging behaviour are particularly vulnerable... Evidence is emerging that witchcraft belief is an increasingly common tool in controlling children who have been trafficked... Traffickers may force children to go through witchcraft rituals to prevent them from seeking help.²²⁶

Dalle rivisitazioni più recenti del processo di Pendle è emerso che i bambini sono stati proprio le figure che hanno sofferto di più, perché non hanno avuto la possibilità di parlare per se stessi e sono stati delle pedine nelle mani di qualcun altro. Risulta utile, quindi, confrontare le diverse versioni di Jennet che sono state immaginate e ricostruite nel tempo. Jeanette Winterson, nel suo romanzo,

²²³ *Ibidem*, p. 90.

²²⁴ T. POTTS, *The Wonderfull Discoverie of Witches in the County of Lancashire*, in J. CROSSLEY (ed.), Manchester, Chetham Society, 1845, p. 142.

²²⁵ C. BUCKLEY, *op. cit.*, p. 90.

²²⁶ <https://www.theguardian.com/society/2012/jan/18/child-abuse-witchcraft-exorcism-rise>, sito ufficiale del *The Guardian*.

immagina che la bimba sia stata spinta dal desiderio di vendetta nei confronti della sua famiglia:

Jennet looked at them. Her brother who had sold her. Her mother who had neglected her. Her sisters who had ignored her. Chattox who frightened her. Mouldheels who stank. She named them one by one and condemned them one by one.²²⁷

Al 2011 risale invece il documentario prodotto dalla BBC e disponibile su Youtube *The Pendle Witch Child*. In questa versione, la bambina è rappresentata come una figura mostruosa:

It's sixteen-twelve and a woman is in a courtroom. She's accused of killing three men through witchcraft. She's presented with a confession that she denies. But then a girl is brought to testify against her. The girl bursts into tears as the woman screams at her desperately and the woman is removed back to the dungeons. Once the girl has her audience she jumps up onto the table and calmly denounces the woman as a witch. She's the woman's own daughter and she's nine years old.²²⁸

La narrazione si focalizza totalmente su di lei fin dall'inizio, sottolineando il suo ruolo nel processo, piuttosto che la sua innocenza. Inoltre, a rendere l'atmosfera ancora più cupa, è la figura della piccola, che appare sullo schermo durante la narrazione nella versione di un fantasma, suggerendo un ritorno dei morti nel presente.²²⁹ Data l'ostentata calma con cui Jennet accusa prima la madre e poi il resto delle persone, la bambina appare maligna e manipolatrice. Ciò che risulta ancora più spaventoso, però, è che questo evento ha avuto risonanze anche altrove e il documentario suggerisce che la testimonianza di Jennet del 1612 abbia portato alla morte di altre venti persone a Salem nel 1692. Secondo il narratore, il manuale di Potts contenente la testimonianza della piccola Device era presente sul banco di giustizia durante i processi di Salem.

Il documentario prosegue confrontando la testimonianza di Jennet con quella di Edmund Robinson, un altro bambino che prende parte come testimone al secondo processo per stregoneria del Lancashire nel 1634. In questo caso, però, Edmund si limita a ripetere storie che ha sentito da altre persone, mentre Jennet aveva fatto tutto in maniera indipendente. Questo secondo caso sembra rimarcare

²²⁷ J. WINTERSON, *op. cit.*, p. 96.

²²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=MATKIhrDZSc>

²²⁹ C. BUCKLEY, *op. cit.*, p. 93.

la mostruosità di Jennet, demonizzata come un fantasma cattivo.²³⁰ L'idea di fondo, probabilmente, è che nonostante quello che Jennet aveva subito in famiglia, nonostante le coercizioni subite durante il processo e nonostante fosse solo una bimba, la sua testimonianza contro la famiglia si oppone a quell'ideale di purezza e innocenza che i bambini garantiscono nella società. La figura di Jennet, come emerge nel documentario, esprime il paradosso citato all'inizio, per cui l'innocenza del *real child* non può esistere senza il *witch child*, che a sua volta ha origine dal suo opposto: entrambi sono costruzioni sociali. Le ansie e le paure represses della comunità sfociano nella demonizzazione del bambino.²³¹ Questa nuova concezione pervade anche la letteratura e il cinema, in cui il bambino passa da vittima a carnefice, per esempio in *Pet Sematary* (1983) di Stephen King e nella sua trasposizione cinematografica del 1989. In questo caso si ha a che fare con un bambino killer, che torna dal regno dei morti dopo essere stato seppellito in un cimitero indiano di animali, il cui potere oscuro lo corrompe. Il documentario termina dicendo che non si saprà mai con certezza perché la bimba ha detto ciò che ha detto, ciò che invece è sicuro, è che la Jennet del film è totalmente ricostruita, resa una presenza spettrale, con una voce narrante che parla per lei. Nemmeno il libro di Potts presentava una reale trascrizione delle parole pronunciate da Jennet, per cui si può solo supporre, come avviene nel documentario, che lei fosse semplicemente una bambina particolare, spaventata dai magistrati, e probabilmente con qualche risentimento verso la famiglia, che è stato sfruttato per portare a questi eventi:

She's clearly a rather odd child. She's extremely articulate. She clearly doesn't like her family very much; she's a bit different from the others. We don't know who her father was; she was the only one who was illegitimate. Clearly, she's either really terrified of the magistrates and determined to save herself at all costs or, more probably, it gives her a chance for all sorts of concealed resentment and animosities against her family to explode lethally.²³²

Alla fine viene quindi riconosciuto che la verità è impossibile da stabilire e qualsiasi tentativo di ricostruire la personalità di Jennet fallisce, perché non sono rimaste testimonianze affidabili su di lei e perché qualsiasi rappresentazione

²³⁰ *Ibidem*, p. 94.

²³¹ *Ibidem*, p. 96.

²³² <https://www.youtube.com/watch?v=MATKIhrDZSc>

recente tiene conto delle teorie moderne riguardo l'infanzia. Il documentario, come molti altri realizzati su questo fenomeno, cerca di dare una qualche spiegazione a un periodo così oscuro della storia umana. In un contesto di tale ansia e paranoia, persino la costruzione sociale del *real child* vacilla, lasciando spazio al suo opposto. Nemmeno i più piccoli erano risparmiati dal processo di demonizzazione che accompagnava un periodo così pieno di credenze e superstizioni. Gli studi dimostrano che, ancora oggi, i bambini che vanno incontro a un tale destino sono per lo più quelli nelle mani dei trafficanti o di particolari comunità religiose. In passato invece si trattava soprattutto di minori con qualche disabilità fisica o psichica, per cui i giovani venivano considerati diversi, strani e da relegare ai margini, così come accadeva per le streghe adulte. La storica Diane Purkiss, in un articolo per l'*Independent* del 2012, riconosce a Winterson il merito di aver recuperato l'innocenza delle vittime del processo di Pendle:

Yes, it's fun to have witches who sell their souls and copulate with Satan, but it's also a vile calumny, because the whole point of the Pendle witches is that they were completely innocent. What could be more horrifying than being engulfed by someone else's fantasy about you? It must have been like a hideous combination of being stalked and having your voicemail hacked by the government.²³³

Winterson stabilisce così un nesso tra gli eventi del passato e le ansie moderne, che possono spingere i cittadini a rivoltarsi gli uni contro gli altri nel tentativo di trovare un capro espiatorio. Questo sostiene anche il poeta e critico Blake Morrison, che nel 2012 si esprime così sugli eventi di Pendle:

The events of 1612, which began as a feud between two families but escalated into a panic about maleficium. When misfortunes occur, it always helps to have someone to blame. It's only the names of the scapegoats that change. A few years ago, when the British National Party was making gains in the Pendle area, I interviewed one of their candidates. His grudge was against immigrants and their "otherness". But I couldn't help noticing he had books about witchcraft on his shelves.²³⁴

²³³<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/daylight-gate-jeanette-winterson-8026821.html>, sito ufficiale dell'*Independent*.

²³⁴<https://www.theguardian.com/books/2012/jul/20/blake-morrison-under-the-witches-spell>, sito ufficiale del *Guardian*.

5.5 Questioni di genere: un confronto tra Jeanette Winterson e Angela Carter

Sia Angela Carter che Jeanette Winterson hanno dimostrato interesse per questioni come la fluidità di genere e la sovversione dei ruoli, soprattutto nell'ambiente del fantastico e del gotico. Decostruendo il concetto di gender nelle loro opere, hanno creato dei personaggi in grado di contrastare le strutture patriarcali ed evadere da esse, superando i confini tradizionali. Nei loro romanzi, la flessibilità e la fluidità di genere sembrano essere la chiave per ottenere ciò che si desidera. Non a caso entrambe le autrici mostrano una predilezione per i personaggi androgini oppure con orientamenti sessuali all'infuori dello schema eteronormativo, talvolta persino transgender. In *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) Angela Carter riflette sul conflitto tra realtà e desiderio, immaginando una città invasa da macchine che creano illusioni e sogni. Uno di questi personaggi è Albertina, figura dalla sessualità ambivalente, che diventa l'oggetto del desiderio del protagonista. In *Nights at the Circus* invece, i personaggi femminili sono stati spesso accostati alle suffragette e al concetto della *new woman*. Fevvers viene presentata all'inizio come una sorta di angelo, tanto che viene chiamata "vittoria alata" proprio per le due ali che le spuntano dalle spalle, in realtà è colei che uccide l'ideale di angelo del focolare, lavorando nel circo e prendendosi gioco del giornalista che la intervista.²³⁵

La protagonista di questa storia, così come quella di *Sexing the Cherry* di Winterson, rappresenta un caso di "donna mostruosa", nel senso di personaggio grottesco e trionfante, che trae piacere dal potere che esercita sugli uomini in varie situazioni. In *Sexing the Cherry* (1989), una donna dall'aspetto fisico particolare, quasi ripugnante, chiamata *Dog Woman*, prende con sé un bambino e insieme intraprendono un viaggio in cerca del sé, che trascende persino il tempo. La componente grottesca delle protagoniste sta nei loro corpi formidabili, ma soprattutto nella particolarità dei loro comportamenti. Nelle loro avventure, infatti, la mostruosità emerge nei rapporti di potere che si instaurano con gli altri personaggi. In questo modo le eroine prendono consapevolezza del loro essere donne speciali, non in base alla loro strana corporeità, ma perché imparano a non

²³⁵ G. M. E. ALBAN, "Gender-Bending Fantasies in Women's Writing", in *Contemporary Women's Writing*, 4, 3, 2010, p. 257.

lasciarsi dominare dagli altri e ad esercitare il controllo sulle proprie vite. In entrambi i casi, le autrici riflettono sul concetto di realtà attraverso i personaggi: la questione in Carter è capire se Fevvers, la donna uccello, dice la verità o è un'imbrogliana; in Winterson vengono fatti parallelismi tra la *Dog Woman* e una femminista del Ventesimo secolo, spronando a una riflessione sulla realtà storica.²³⁶

Le scrittrici affrontano i limiti della femminilità e del corpo della donna, ma senza scendere nel negativo, al contrario, hanno preso quell'immagine grottesca del corpo femminile e l'hanno rinnovata per sfruttarla a proprio vantaggio. Creando esse stesse dei personaggi dai tratti così carnevaleschi, tolgono all'uomo quel privilegio per cui sarebbe l'unico legittimato ad attribuire tratti mostruosi alla donna. Queste protagoniste rappresentano certamente una risposta al controllo e all'ideale che il patriarcato ha sul corpo femminile, ma le ali di Fevvers, più limitate rispetto a quelle di un uccello, non le permettono di volare completamente via e liberarsi; infatti lavora come attrazione in un circo. Quest'immagine è emblematica delle aspirazioni femminili limitate dal dominio maschile.²³⁷

Nel caso di Winterson invece, la *Dog Woman* è descritta in maniera quasi surrealistica, a tratti esagerata, soprattutto per via della sua grandezza. Per questo motivo, può essere comparata con un personaggio del racconto per bambini, "The Iron Woman" (1993) di Ted Hughes, in cui una gigantessa di ferro emerge dal fiume fangoso per impedire agli uomini di avvelenare le acque. Determinata a vendicarsi, trasforma in pesci gli uomini, risparmiando solo i minori di diciotto anni, per poi costringerli a vivere nel degrado che loro stessi hanno creato. La donna metallica, tuttavia, non è un personaggio che ispira empatia: la sua manichea suddivisione degli uomini fra dannati e salvati è arbitraria, non tiene conto delle azioni veramente compiute dei singoli individui. La sua esagerazione rende la storia non solo una critica al patriarcato, ma anche all'eccesso di fanatismo, un monito sull'importanza della giusta misura.²³⁸

²³⁶ S. MARTIN, "The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989)", in *Journal of Gender Studies*, 8, 2, 2010, p. 194.

²³⁷ *Ibidem*, p. 195.

²³⁸ *Ibidem*, p. 201.

Sia la donna di ferro che la *Dog woman* sono mostruose perché agiscono in maniera discutibile e per la loro abnorme fisicità. La loro enormità potrebbe rappresentare anche il disgusto che esse provano per gli uomini e viceversa, come se il loro aspetto fosse una conseguenza dell'essere state ignorate. Si arriva così a un punto in cui, pur di essere notate, queste creature crescono a dismisura, suscitando paura e orrore.²³⁹ La figura del gigante è comunque un riferimento alquanto esplicito al genere fiabesco, mentre l'idea della donna che vuole proteggere il fiume si lega molto a quella concezione che lega natura e femminismo, per cui le donne hanno uno stretto legame con la terra e gli elementi, proprio come una sorta di strega.

In *The Passion* (1987), Jeanette Winterson trasgredisce di nuovo gli schemi convenzionali con il personaggio di Villanelle, una donna lesbica dalla vita promiscua, che diventa l'ossessione di un giovane soldato francese nel periodo napoleonico. In *The PowerBook* (2010), invece, l'autrice gioca invece sulle parole e, attraverso l'ironia e la parodia di discorsi incentrati su parti del corpo e organi genitali, contesta il fallogocentrismo connaturato alla cultura contemporanea.²⁴⁰

Altri romanzi, come *Heroes and Villains* di Carter e *Oranges Are Not the Only Fruit* di Winterson, costituiscono un percorso di liberazione attraverso l'immaginazione, il fantastico o la favola. In tal modo, le protagoniste prendono atto della soggettività e soprattutto delle multiple soggettività che esistono. L'esplorazione dei desideri diventa un mezzo per resistere alle pressioni imposte da una società repressiva, che rigetta il desiderio del plurale e non li riconosce come legittimi. Questo processo di formazione a cui sono sottoposte le coscienze delle protagoniste, che acquisiscono sempre più consapevolezza, non è ristretto solo ai personaggi di finzione, ma è un processo più ampio, che ingloba anche le lettrici e i lettori. Anch'essi si trovano a conoscere i propri desideri ed esplorare la propria soggettività. Si può quindi parlare di narrazioni seduttive, non solo in termini di contenuto, ma anche in relazione all'effetto che esse hanno sul

²³⁹ *Ibidem*, p. 202.

²⁴⁰ G. M. E. ALBAN, op. cit., p. 258.

pubblico.²⁴¹ In entrambi i casi, le eroine creano dei mondi utopici in cui rifugiarsi e sviluppare le proprie coscienze e desideri lontano dalla società che vuole relegarle a ruoli preconfezionati.²⁴²

In conclusione, si può affermare che Jeanette Winterson è un'autrice eclettica e sperimentale, che si pronuncia nettamente su temi come l'identità sessuale, la fluidità di genere e il desiderio. Con i suoi toni provocatori e le sue protagoniste altrettanto sovversive, sfida continuamente la società eteronormativa e categorizzante, mettendo in dubbio le strutture patriarcali che la sorreggono. Non mancano nella sua narrativa anche elementi autobiografici e riferimenti al mondo scientifico, in particolare al modo in cui l'essere umano si rapporta con la tecnologia. Questo ibridismo di contenuti si riflette anche nella forma e si sviluppano così strutture complesse fatte di digressioni, rivisitazioni storiche e favolistiche, in cui il presente dialoga con il passato e talvolta anche con il futuro. Promuovendo politiche sovversive e di ribaltamento dello *status quo*, l'autrice suggerisce che le vecchie questioni di maschile e femminile, orientamento sessuale e discriminazione della diversità, andrebbero lasciate da parte per fare spazio alla trasformazione e all'ibridismo dell'individuo, come se il trascendimento della coscienza umana in qualcosa di postmoderno e fluido fosse il prossimo passo dell'umanità, forse l'unico possibile per affrontare l'evoluzione della civiltà a cui andiamo incontro.

The Daylight Gate è un esempio perfetto di come il passato è più che mai collegato al presente: un remoto periodo di oscurantismo e superstizione, in cui tutte le minoranze vengono perseguitate e condannate, è lo sfondo ideale per far risuonare polemicamente i controdiscorsi sul *gender* propri del postmoderno. L'opera ha il merito di dare voce, e forse un po' di giustizia, alle vittime innocenti del processo di Pendle, indagando sulla demonizzazione femminile, ma anche su quella dei bambini. Concentrandosi sulla figura della strega, simbolo delle persecuzioni storiche più antiche, l'autrice mostra come diventa facile, in ogni epoca, lasciarsi prendere dalla paranoia e costruire un nemico da utilizzare come capro espiatorio. Winterson mostra soprattutto come questo meccanismo si

²⁴¹ J. ORME, "Seductions in Narrative: Subjectivity and Desire in the Works of Angela Carter and Jeanette Winterson", in *Marvels and Tales*, 23, 2, 2009, p. 428.

²⁴² *Ibidem*, p. 429.

realizzi con la complicità dei funzionari della legge, denunciando la corruzione e l'abuso di potere che imperversano nelle istituzioni. La società del Seicento e i meccanismi che la governano non sono poi così diversi da quelli di oggi. Tuttavia, nella disperazione e nella crudeltà del romanzo, emerge anche un messaggio finale di speranza, portato avanti dai personaggi positivi, che, rifiutando gli stereotipi di genere e le etichette imposte, si lasciano andare alla fluidità, alla passione e all'amore, riuscendo così a trasformarsi in fantasmi, o meglio, coscienze postmoderne che riescono a trovare pieno appagamento in dimensioni ulteriori rispetto al mondo amministrato.

Conclusioni

Dopo aver analizzato le donne streghe in varie epoche e luoghi e su diversi piani, sia quello del reale che quello del fiabesco, si può affermare che la strega non è solo una figura del folklore locale sopravvissuta nella memoria storica, ma è una vera e propria costruzione sociale, elaborata per marchiare e condannare le donne che, per un motivo o per un altro, non rispecchiano i canoni e gli ideali imposti da una società a stretto dominio maschile. La strega è diventata un simbolo di ribellione a questo potere, una categoria sociale utilizzata per racchiudere le donne che rifiutano certi stereotipi e ruoli preconfezionati. In sintesi, un tipo di donna pericolosa e difficile da controllare, a cui sono stati attribuiti poteri malefici e qualità maligne, in un processo di demonizzazione e disumanizzazione che trasforma la donna in mostro, vampiro o strega. Questi soggetti mostruosi spesso sono accostati nella rappresentazione letteraria, ma anche cinematografica e artistica, ad elementi disgustosi, quali il sangue e la sporcizia. Questo fenomeno di stigmatizzazione della donna è iniziato molto presto. In termini mitici, risale ai tempi della creazione, con la censura della figura di Lilith da parte della Chiesa, che l'ha trasformata in demone. La pratica si è protratta nei secoli attraverso persecuzioni, processi e condanne, favorite da una condizione di ignoranza e superstizione. Oggi la figura della strega sopravvive in parte nella Wicca, un tipo di moderna religione pagana che prevede rituali magici e, per questo, viene spesso associata erroneamente al satanismo. Ma, soprattutto, sopravvive nell'immaginario culturale. Nonostante le persecuzioni e i processi per stregoneria siano parte del passato, le dinamiche di fondo che hanno portato a tali eventi sopravvivono ancora oggi. Ciascuna delle autrici analizzate in questo lavoro è portatrice di una prospettiva femminile sulla questione e ognuna a proprio modo, attraverso la favola, la satira o l'horror, reinterpreta letterariamente l'antico topos della donna come capro espiatorio in ambito domestico, politico e sociale. Persino nelle fiabe ci si aspetta che le protagoniste seguano certi copioni prescritti. Attraverso la creazione di personaggi sovversivi ed eccentrici e il ribaltamento degli schemi, le scrittrici studiate non solo denunciano il trattamento che la società riserva a questo tipo di donne, ma mostrano che intraprendere un percorso di liberazione è possibile e quasi necessario. Rompendo le tradizionali

strutture narrative ed esplorando temi tabù come la sessualità e il desiderio, presentano i percorsi di autocoscienza delle varie protagoniste, che provano ad autodeterminarsi e a contrastare l'ordinamento sociale.

In questo tipo di scenari, per lo più a sfondo gotico, la paura gioca un ruolo fondamentale. Si tratta certamente di un'emozione primordiale e profonda, istintiva negli esseri umani da sempre, ma la paura può anche essere appresa, come hanno dimostrato alcuni studi comportamentisti, tra cui l'esperimento del piccolo Albert. Ai primi del Novecento, seguendo la scia del russo Pavlov, che richiama il suo cane con un campanello, associandolo allo stimolo della fame, lo psicologo John Watson dimostrò che anche la paura poteva essere indotta e associata a un preciso referente. Attraverso uno stimolo incondizionato, ovvero un rumore forte, che veniva poi associato a un referente visivo come un topolino, il bambino ne diventa terrorizzato e questo sentimento persiste nel tempo. Si tratta di una paura completamente condizionata, che mostra quanto sia facile demonizzare un qualsiasi referente associandolo a uno stimolo sgradevole, inatteso e inspiegabile. La paura diventa così una forma di potere, come accade anche in *1984* di Orwell (1949), dove la stanza della tortura rende concrete le fobie più profonde dei soggetti per sradicare in loro sentimenti come l'empatia e la solidarietà.

Da sempre le culture utilizzano la paura per controllare le masse e orientarne i comportamenti. Far confluire le ansie e le preoccupazioni dei soggetti su un capro espiatorio a cui addossare le colpe serve per distogliere l'attenzione da ciò che accade entro la comunità, dai problemi veri di cui spesso sono responsabili le istituzioni stesse. Se una nazione perde una guerra, si troverà un nemico interno che ha tradito la patria, se uno stato è in una crisi economica, si individuerà il soggetto responsabile di sottrarre il lavoro ai cittadini e così via. Tutte le creature soprannaturali, come streghe, maghi, vampiri, licantropi, sono nate nelle leggende e nelle superstizioni antiche, ma sopravvivono perché sono ipostasi delle storture della società, che rispecchiano la paura del diverso che si realizza sul piano della realtà. Un po' come quando gli zombie, a causa della loro natura abietta venivano associati all'omosessualità, che è storicamente stata interpretata come una devianza.

Ma le streghe, come gli altri mostri creati dall'immaginario umano, non presentano alcun tratto mostruoso intrinseco. Le caratteristiche che spesso vengono attribuite loro sono per lo più proiezioni delle paure altrui. Il referente mostruoso delle nostre fobie e distorsioni incarna il senso di terrore di qualsiasi società, perché rappresenta la possibilità di cambiamento, il ritorno del rimosso e l'insorgere di nuovi valori. La strega in particolare è il simbolo della lotta femminile al dominio patriarcale e alle costruzioni sociali di genere. Il mondo horror e gotico è regolato da schemi ben precisi, come accade per le favole e qualsiasi altra dimensione culturale fallogocentrica. È consolatorio perché segue delle regole precise, mentre le cose che non hanno regole, come il soprannaturale, fanno paura. In realtà, per dirla con Shakespeare, si può dire davvero che l'inferno è vuoto e i demoni reali sono tutti nel mondo.

BIBLIOGRAFIA

TESTI PRIMARI

- A. CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londra, Vintage Books, 2006.
- M. CONDÉ I, *Tituba, Black Witch of Salem*, Charlottesville, VA: Caraf Books, 1992.
- M. DRABBLE, *A Summer Bird Cage*, Londra, Wiedenfeld and Nicolson, 1962.
- M. DRABBLE, *The Realms of Gold*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- M. DRABBLE, *The Witch of Exmoor*, San Diego, Harcourt Brace and Company, 1998.
- S. JACKSON, *Life Among the Savages*, New York, Penguin Books, 2015.
- S. JACKSON, *Raising Demons*, New York, Penguin Books, 2015.
- S. JACKSON, *The Bird's Nest*, New York, Penguin Books, 2014.
- S. JACKSON, *The Haunting of Hill House*, New York, Penguin Books, 2006.
- H. KRAMER, J. SPRENGER, *Malleus Maleficarum*, New York, Dover Publications, 1971.
- E. A. POE, "The Blak Cat", Parigi, Feedbooks, 2019.
- E.A. POE., *The Raven and the Philosophy of Composition*, San Francisco, Paul Elder and Co. San Francisco and N/Y, 2017.
- T. POTTS, *The Wonderfull Discoverie of Witches in the County of Lancashire*, in J. CROSSLEY (ed.), Manchester, Chetham Society, 1845, p. 142.
- J. WINTERSON, *The Daylight Gate*, Londra, Arrow Books, 2012.

TESTI SECONDARI

- ABENI S. A., "Ridefinire il desiderio femminile: *The Bloody Chamber* di Angela Carter", in *Between*, III, 5, 2013, pp. 7-15.
- ALBAN G.M.E., "Gender-Bending Fantasies in Women's Writing", in *Contemporary Women's Writing*, 4, 3, 2010, pp. 257-259.
- ANTOSA S., "In a Queer Gothic Space and Time: Love Triangles in Jeanette Winterson's *The Daylight Gate*", in *Altre Modernità*, 13, 2015, pp. 152-164.
- ASHTON H., "I'll Come Back and Break Your Spell: Narrative Freedom and Genre in *The Haunting of Hill House*", in *Style*, 52, 3, 2018, pp. 269-285.
- BOYER P., NISSENBAUM S., *The Salem Witchcraft Papers: Verbatim Transcripts of the Salem Witchcraft Outbreak of 1692*, New York, The Capo Press, 1977, pp. 49-490.
- BROOKE P., "Lyons and Tigers and Wolves - Oh My! Revisionary Fairy Tales in the Work of Angela Carter", in *Critical Survey*, 16, 1, 2004, pp. 70-75.
- BUCKLEY C., "Hatcht up in Villanie and Witchcraft: Historical, Fictional and Fantastical Recuperations of the Witch Child", in *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 3, 1, 2014, pp. 85-99.

- CADWALLADER J., "Picnicking at Hill House: Shirley Jackson's Gothic Vision of Heaven", in *Women's Studies*, 49, 8, 2020, pp. 886-889.
- CLARK A., "State of the Nation", in *New Statesman*, 9, 427, 1996, p. 48.
- CLOVER C. J., *Men, Women and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey, Princeton University Press, 2015.
- CREED B., *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londra/NY, Routledge, 1993.
- CRONAN ROSE E., "The Sexual Politics of Narration: Margaret Drabble's Feminist Fiction", in *Studies in the Novel*, 20, 1, 1988, pp. 87-102.
- DEROSA R., *The Making of Salem, The Witch Trials in History, Fiction and Tourism*, Jefferson, McFarland, 2009, pp. 37-115.
- DIJKSTRA B., *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, NY/Oxford, Oxford University Press, 1986.
- ECO U., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2012.
- FIANDER L., "Bucking a Trend: Oates's 'The Buck' and Drabble's *The Witch of Exmoor*", in *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37, 3, 2004, pp. 1-9.
- FREUD S., *Il Perturbante*, Cesare L. Musatti (a cura di), Roma, Edizioni Theoria, 1984.
- FREUD S., *Totem e Tabù: Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- GIRARD R., *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi Edizioni, 1980.
- GUNBY I., "History in Rags: Adam Thorpe's Reworking of England's National Past", in *Contemporary Literature*, 44, 1, 2003 pp. 47-72.
- HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈR M., "From the Bloody Chamber to the Cabinet de Curiosités: Angela Carter's Curious Alices Through the Looking Glass of Languages", in *Marvels & Tales*, 30, 2, 2016, pp. 284-308.
- HOWE K., *The Penguin Book of Witches*, New York, Penguin Group, 2014.
- JACKSON S., "Memory and Delusion", in L. JACKSON HYMAN, S. HYMAN DE WITT (eds), *Let Me Tell You, New Stories, Essays and Other Writings*, New York, Random House, 2015, pp. 459-467.
- JACKSON S., "The Play's the Thing", in L. JACKSON HYMAN, S. HYMAN DE WITT (eds), *Let Me Tell You, New Stories, Essays and Other Writings*, New York, Random House, 2015, pp. 304-312.
- JACKSON S., "The Real Me", in L. JACKSON HYMAN, S. HYMAN DE WITT (eds), *Let Me Tell You, New Stories, Essays and Other Writings*, New York, Random House, 2015, pp. 441-442.
- JENNINGS K., "Moonlit Mirrors, Bloody Chambers, and Tender Wolves: Identity and Sexuality in Angela Carter's *Wolf-Alice*", in *Studies in the Literary Imagination*, 47, 1, 2014, pp. 91-103.
- JUNKER, C. "The Domestic Tyranny of Haunted Houses in Mary Wilkins Freeman and Shirley Jackson", in *Humanities*, 8, 107, 2019, pp. 1-11.
- KAISER M., "Fairy Tale as Sexual Allegory: Intertextuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*", in *Review of Contemporary Fiction*, 14, 3, 1994, pp. 30-36.

- KONDALI K., "Revisi(ti)ng History: Jeanette Winterson's *The Daylight Gate* and the Transformation of Historical Novels", in *Belgrade Bells*, 8, 1, 2016, pp. 247-256.
- LLOYD R., "What's Haunting Shirley Jackson? The Spectral Condition of Life Writing", in *Women Studies*, 49, 8, 2020, pp. 810-820.
- LOTMAN J. M., *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Simonetta Salvestroni (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 1985, pp. 139-142.
- LOVECRAFT H. P., *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover Publications, 1973, pp. 4-60.
- MARTIN S., "The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989)", in *Journal of Gender Studies*, 8, 2, 2010, pp. 194-202.
- MIDELFORT H.C.E., *Witch Hunting in Southwestern Germany, 1562-1684: The Social and Intellectual Foundations*, Stanford, Stanford University Press, 1972.
- MOAN ROWE M., "Margaret Drabble", in B. W. SHAFFER (ed.), *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 421-431.
- ORME J., "Seductions in Narrative: Subjectivity and Desire in the Works of Angela Carter and Jeanette Winterson", in *Marvels and Tales*, 23, 2, 2009, pp. 428-430.
- PASCAL R., "Walking Alone Together: Family Monsters in *The Haunting of Hill House*", in *Studies in the Novel*, 46, 4, 2014, pp. 465-482.
- PREUSSNER D., "Talking with Margaret Drabble", in *Modern Fiction Studies*, 25, 4, 1979-80, pp. 566-569.
- RAYSON A., "Motherhood in the Novels of Margaret Drabble", in *A Journal of Women Studies*, 3, 2, 1978, pp. 43-46.
- RESTUCCIA F., "Tales of Beauty: Aestheticizing Female Melancholia", in *American Imago*, 53, 4, 1996, pp. 353-383.
- ROBERTS B., "Helping Eleanor Come Home: A Reassessment of Shirley Jackson's *The Haunting of Hill House*", in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 16, 2017, pp. 68-92.
- ROESSNER J., "Jeanette Winterson", in B. W. SHAFFER (ed.), *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*, New York, John Wiley & Sons, Ltd., 2010, pp. 397-398.
- RUBENSTEIN R., "Fragmented Bodies/Selves/Narratives: Margaret Drabble's Postmodern Turn", in *Contemporary Literature*, 35, 1, 1994, pp. 136-146.
- SAVOY E., "Between as if and is: On Shirley Jackson", in *Women's Studies*, 46, 8, 2017, pp. 828-843.
- SEMPRUCH J., *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theories and Literature*, Purdue, Purdue University Press, 2008.
- SIVYER C., "A Scopophilia Fairy Tale: Deconstructing Normative Gender in Angela Carter's *The Bloody Chamber*", in *Gender Forum: An Internet Journal of Gender Studies*, vol. 44, 2013, pp. 45-62.

- VAN SCOYOC S. L., “Le Grand Mort: Edgar Allan Poe's ‘The Black Cat’”, in *CEA Critic*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 63, 2, 2001, pp. 26-33.
- VINCI T. M., “Shirley Jackson's Posthumanist Ghosts: Revisiting Spectrality and Trauma in *The Haunting of Hill House*”, in *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 75, 4, 2019, pp. 54-61.
- WILSON M. T., “Absolute Reality and the Role of the Ineffable in Shirley Jackson’s *The Haunting of Hill House*”, in *Journal of Popular Culture*, 48, 1, 2015, pp. 114-122.
- WOOD J., “While England Sinks”, in *New York Times Book Review*, 1997, p. 15.

SITOGRAFIA

https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Liberta/SSSGL_Lilit_h.html, sito dedicato alla divulgazione enciclopedica a cura della RIASISSU (Rete Italiana degli Allievi delle Scuole e degli Istituti di Studi Superiori Universitari) in collaborazione con l’Istituto Treccani.

<https://publicdomainreview.org/essay/the-lancashire-witches-1612-2012>, giornale on line che si occupa di letteratura e arte a cura dell’editor Adam Green.

<https://www.theguardian.com/society/2012/jan/18/child-abuse-witchcraft-exorcism-rise>, sito ufficiale del *The Guardian*.

The Pendle Witch Child, <https://www.youtube.com/watch?v=MATKIhrDZSc>, documentario a cura della BBC, 2012.

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/daylight-gate-jeanette-winterson-8026821.html>, sito ufficiale del *The Independent*.

<https://www.theguardian.com/books/2012/jul/20/blake-morrison-under-the-witches-spell>, sito ufficiale del *The Guardian*.

FILMOGRAFIA

Interstellar, 2014, di Christopher Nolan.

RINGRAZIAMENTI

Questa avventura è stata possibile grazie al sostegno e all'affetto di molte persone, che non mi hanno mai lasciata sola.

Grazie ad Antonella, super coinquilina, per avermi fatto da sorella maggiore in questi due anni. Per avermi adottata quando sono arrivata a Don Bosco. Siamo state una piccola famiglia per parecchi mesi, io, tu e Africa. E io che non volevo nemmeno venirci a vivere in residenza, alla fine ho amato ogni singolo momento. Le serate sul divanetto blu, i film a letto, i guai, i dolci, le giornate al mare, le uscite con gli altri, persino il lockdown è stato piacevole insieme a te. Grazie per tutto il sostegno e l'affetto che mi dai ogni giorno e grazie per non aver lanciato tutti miei libri dalla finestra.

Grazie a Rosa e Alessia per esserci sempre state, fin dal primo giorno. Abbiamo iniziato quest'avventura insieme, quando eravamo solo delle matricole e non ci siamo più separate. Grazie per aver camminato accanto a me in ogni momento di questi cinque lunghi anni. Me la ricordo ancora quella lezione di lingua spagnola in cui per caso ero capitata vicino a Rosa, e come tutte le lezioni di lingua ti giri verso il vicino per vedere se ci ha capito qualcosa. Mi ricordo ancora meglio la lezione di linguistica, che poi la saltavamo sempre, in cui ho offerto rifugio sotto il mio ombrello ad Ale e siamo finite sul ponte, in mezzo alla tempesta più ventosa nella storia di Pisa. In quei giorni ho imparato che Alessia e gli ombrelli non vanno d'accordo, ma anche che le amicizie migliori nascono dal nulla. Grazie per tutte le colazioni insieme, le lezioni sul trucco, le giornate di shopping, le pause studio, gli appunti passati e le sessioni in biblioteca. Grazie per aver inseguito Alberto Angela per tutta Pisa insieme a me. Grazie per tutto il supporto, l'amore, perché più di chiunque altro siete state sempre con me. Grazie per avermi insegnato che nemmeno la distanza scalfisce i rapporti più profondi. Grazie per essere le mie migliori amiche e la mia famiglia pisana.

Grazie ad Angelica, semplicemente perché esisti. Tutti avrebbero bisogno di un'Angelica nella propria vita. Grazie per la tua esuberanza e il tuo entusiasmo.

Grazie per i consigli saggi che sai dare, per la capacità di ascoltare e capire gli altri. Grazie per avermi fatto scoprire la tazza, per tutte le cene durante il coprifuoco, per le camminate, per esserti vista un mucchio di film horror insieme a me, perché vieni con me a caccia di vestiti vintage e per tutti i piatti vegani buoni che mi hai fatto scoprire. Grazie per essere entrata nella mia vita e avermi fatto conoscere un sacco di persone fantastiche come Davide, Teresa, Riccardo, Alonami, Marta e Daniela. Ti voglio bene sbibi.

Grazie a Nazanin per tutta l'energia e la gioia di vivere che mi trasmetti ogni giorno. Grazie per tutte le serate a Don Bosco, i giri per Pisa, le serate estive in compagnia e per essere la mia fotografa ufficiale.

Grazie ai Don boschini/Netturbini per tutto il tempo trascorso insieme. I pranzi e le cene a mensa, le uscite, le pause studio, i caffè, i gelati, le feste, le gite, le giornate al mare, le serate di giochi, i tuffi dai tetti, le selvagge avventure. Grazie per aver reso questi mesi di studio un po' più luminosi e divertenti. Ho scoperto che una residenza è qualcosa di più di quattro muri, è una casa-famiglia.

Grazie a Sara e Alessandra, colleghe fantastiche e dove trovarle. Ci siamo fatte forza nei momenti difficili e abbiamo condiviso quelli divertenti. Grazie per i lavori di gruppo, le videochiamate, i caffè e le battute linguistiche che solo voi potete capire. Questa magistrale non sarebbe stata la stessa senza di voi, abbiamo davvero "disperato insieme".

Grazie a tutti i colleghi e gli amici di Unipi, alcuni di voi li ho ritrovati dopo il covid, altri purtroppo non li ho visti più. Ma grazie a chiunque si sia fermato a scambiare con me due chiacchiere, un sorriso o degli appunti durante questi anni. Ho incontrato persone veramente gentili in questo posto e sono felice che le nostre strade si siano incrociate.

Grazie Pisa. Per i tramonti meravigliosi, le pizze sulle spallette, le nottate in Cavalieri con la musica. Le corse per arrivare da un polo all'altro, le giornate

trascorse tra la biblioteca e la mensa, i giri senza meta tra corso e Borgo, la Luminara. Grazie per avermi accolto e avermi fatto sentire a casa, per tutte le serate di festa e per avermi fatto incontrare persone meravigliose. Che avventura è stata.