

Eleonora Rao e Giuseppina Botta*

Mogli, amore e animali: lo spazio poetico di Adrienne Rich e Carol Ann Duffy

Abstract

Questo saggio esamina, in primo luogo, lo spazio poetico della famosa autrice americana Adrienne Rich, morta nel marzo 2012 all'età di 82 anni. L'analisi si concentra sulle complesse figurazioni della soggettività femminile nella sua poesia e considera anche le posizioni di Rich in relazione al ruolo del poeta nella contemporaneità. L'attenzione di Rich alla dimensione pubblica non esclude una riflessione sui sentimenti più intimi che riguardano la sfera interpersonale e i rapporti amorosi. Questo l'avvicina ad un'altra nota autrice lesbica, il poeta laureato Coral Ann Duffy. In *La moglie del mondo* (*The World's Wife*, 1999) Carol Ann Duffy presenta trenta ritratti di mogli di uomini celebri della storia ma anche della mitologia. Ciascuna moglie celebra o depreca il proprio consorte in una combinazione di sarcasmo e romanticismo che, in alcuni casi, raggiunge punte di estremo cinismo e autocommiserazione. Queste versioni muliebri inedite e dissacratorie presentano una serie di rimandi al mondo animale. L'autrice, infatti, dà vita a un vero e proprio bestiario che, nella sua varietà e vastità, porta al centro dell'attenzione la problematica associazione tra il corpo femminile e quello animale. La finalità di questo articolo è l'investigazione delle molteplici possibilità di rappresentazione e collocazione del corpo umano nello spazio, analizzate attraverso una prospettiva ecocritica e postumana.

Keywords: Adrienne Rich, Carol Ann Duffy, Soggettività femminile, Corpo femminile, Mondo animale

* L'articolo, diviso in due parti, nasce, nel suo complesso, da un'idea e dalla collaborazione di Eleonora Rao e Giuseppina Botta ma, per quanto riguarda la scrittura, a Eleonora Rao, che ha curato anche tutte le traduzioni dall'inglese, va attribuita la prima parte, mentre a Giuseppina Botta la seconda parte, e precisamente "Bestiari femminili: i ritratti di Carol Ann Duffy".

Premessa

Vorrei iniziare con una novella pubblicata, nel 1922, da D. H. Lawrence, “The Fox”.¹ La storia è ambientata nel Berkshire negli anni dell'immediato Primo dopoguerra, intorno al 1919, in una fattoria gestita, con scarso successo, da due donne, Nellie March e Jill Banford, e costantemente minacciata da una volpe di cui non riescono a liberarsi. Sebbene non venga mai esplicitato, i due personaggi femminili intrecciano una relazione amorosa; nelle loro vite si intromette Henry Grenfel, un giovane soldato, che si innamora di March, e che riuscirà a uccidere la volpe. Per liberarsi della rivale Banford, il soldato orchestrerà la sua morte, facendola finire sotto un albero in caduta.

La forza che muove i personaggi in “The Fox” è il desiderio. La volpe vuole le galline; Banford vuole la sua compagna March, il soldato Henry vuole March come moglie. È una equazione che deve bilanciare desiderio e aggressività. I tre personaggi hanno in comune la cospirazione: la volpe striscia verso le galline “come un serpente” (p. 39); Banford cerca di spingere Henry via dalla fattoria; Henry, con l'alibi del suo “destino maschile” (p. 49), ha come obiettivo Banford. Di fatto, egli la demonizza, definendola una “strana piccola strega” (p. 55), con i capelli grigi, fragile e petulante.²

La morte di Banford rivela i cambiamenti e le trasformazioni spiazzanti, precipitati dal conflitto mondiale. Questi mutamenti avevano influenzato anche le vite di Nellie March e Jill Banford, che nel loro isolamento rurale, cercavano di sopravvivere senza l'aiuto di uomini. Henry Grenfel, sradicato dalla fattoria di suo nonno e divenuto soldato, è ritornato dalla guerra carico di aggressività nascosta. Egli è determinato a conquistare la resistenza di March, una resistenza che ha un nemico in Banford. Come in guerra, il nemico deve essere annientato, Lawrence, inoltre, collega la morte di Banford con la decisione di Henry di uccidere la volpe. Come sottolinea Doris Lessing, l'animale rappresenta una forza o un potere alieno, demoniaco, inaccessibile agli umani se non per il tramite di una figura sciamanica, come si considerava lo stesso autore.³ L'animale qui è parte del piano di conquista e di dominio del maschile. Su un uso opposto degli animali, nel bestiario di Coral Ann Duffy, si soffermerà invece, più avanti, Giuseppina Botta. Per ora voglio sottolineare che la conclusione tragica di “The Fox” rispecchia secoli di odio nei confronti delle donne omosessuali.

Pochi anni dopo, del resto, nel 1928, sarà pubblicato un romanzo che è stato forse il più influente per la scrittura lesbica del XX secolo, negli Stati Uniti e altrove. Si tratta di *The Well of Loneliness / Il pozzo della solitudine*⁴ della scrittrice britannica

¹ David Herbert Lawrence, *The Fox* (1922), Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2004. Le citazioni si riferiscono a questa edizione.

² Tra i moltri contributi critici su questo racconto si veda: Peter Balbert, “Freud, Frazer and Lawrence’s Palimpsestic Novella: Dreams and the Heaviness of Male Destiny”, in *Studies in the Novel*, 38, 2, Summer 2006. Ronald Granofsky, *D. H. Lawrence and Survival Darwinism in the Fiction of the Transitional Period*, Montreal: McGill-Queen’s, 2003. Paul Poplawski, *A Reference Companion*, Westport: Greenwood Press, 1996. Janice Harris, *The Short Fiction of D.H. Lawrence*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1984. Judith G. Ruderman, “Lawrence’s ‘The Fox’ and Verga’s ‘The She-Wolf’: Variations on the Theme of the ‘Devouring Mother’”, *MLN*, 94, 1, Jan 1979.

³ Doris Lessing, Prefazione a *The Fox*, London: Hesperus Press, 2002, p. 3.

⁴ Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, London: Cape, 1928. *Il pozzo della solitudine*, Milano: Corbaccio, 2009.

Radclyffe Hall, considerato il primo romanzo a tematica apertamente lesbica, anche se il termine “lesbica” non viene mai utilizzato, sostituito da perifrasi oppure da “invertita”. Le storie d’amore tra donne, che si intrecciano nel romanzo, non potevano che avere tutte un esito negativo, fatto di rinunce e negazioni.⁵ Come ha sottolineato Catharine Stimpson, dopo *The Well of Loneliness* la scrittura lesbica si è trovata a un bivio: reduplicare il tragico finale di Hall o creare un nuovo tipo di conclusione che in qualche modo potesse affermare una identità omosessuale.⁶ In proposito è forse opportuno ricordare che l’omosessualità, come identità distinta, è un’invenzione recente. È frutto dello sviluppo della scienza medica e della sorveglianza sul costume e le abitudini sessuali messa in pratica nel tardo Ottocento, come sottolinea Michel Foucault in *La Storia della Sessualità*.⁷

Una figura di grande rilievo e influenza, negli Stati Uniti e altrove, che si è personalmente esposta per i diritti degli omosessuali è la nota poeta e saggista statunitense Adrienne Rich, scomparsa il 29 marzo 2012 a Santa Cruz in California, all’età di 82 anni. Poetessa, attivista, saggista, femminista, lesbica, per decenni è stata una fra le scrittrici più apprezzate del movimento femminista e una delle più conosciute intellettuali americane.

In sessant’anni di poesia non si è mai stancata di cercare il magico punto di convergenza tra la scrittura e l’impegno. La sua produzione poetica rispecchia i mutamenti che costeggiano e modificano la storia della poesia statunitense (e, per molti versi, della poesia *tout court*), muovendo da una scrittura curata e, per così dire, “tradizionale”. Si è detto dell’influenza di W. H. Auden e W. B. Yeats nella sua prima raccolta, *A Change of World*, pubblicata dopo aver vinto nel 1950 lo Yale Younger Poets Award. I lavori che seguiranno, a partire dagli anni Sessanta, sempre più mettono in questione ogni regola, sia sul piano formale che nei contenuti, apertamente femministi e di forte impatto politico.

Eppure già in quel volume, così attento a metro e rime, così apparentemente aderente alle convenzioni poetiche, un’infrastoria tematica metteva in primo piano l’ottusa pesantezza di tanta quotidianità femminile. La poesia “Le tigri di zia Jennifer” (“Aunt Jennifer’s Tigers”, 1951) sottolinea la fatica inane di Zia Jennifer che ricama tigri lucenti con la mano appesantita da un massiccio anello nuziale che l’imprigiona:

Quando la Zia sarà morta, le sue mani terrorizzate si poseranno / Ancora inanellate dalle ordalie che l’hanno domata. / Le tigri nel pannello che lei fece / Continueranno a impennarsi, orgogliose e impavide.⁸

⁵ Vita Fortunati, “Un feuilleton lesbico: The Well of Loneliness di Radclyffe Hall”, in Paola Colaiacono et al, *Come nello specchio: saggi sulla figurazione del femminile*, Torino: La Rosa, 1981.

⁶ Catharine Stimpson, “Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English”, *Critical Inquiry*, 8, 2, 1981, 363-379.

⁷ Michele Foucault, *Storia della sessualità*, vol. I (1978), Milano: Feltrinelli, 2009.

⁸ “When Aunt is dead, her terrified hands will lie/ Still ringed with ordeals she was mastered by./ The tigers in the panel that she made/ will go on prancing, proud and unafraid”, *Adrienne Rich Poetry and Prose*, selected and edited by Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi, New York: Norton, 1993, p.4. Salvo altre indicazioni, i saggi e le poesie di Rich sono tratti da questo volume.

Il “comodo campo di concentramento” di cui parla Betty Friedan in *La mistica della femminilità*,⁹ quell'insieme di modelli e doveri e restrizioni e “privilegi” che potentemente canalizzavano l'esistenza delle donne, saranno poi chiamati in causa anche in “Istantanee di una nuora” (“Snapshots of a Daughter-in Law”, 1967), impietoso ritratto di vite rinchiusi in cui la mente va “in disfacimento come una torta nuziale, / appesantita d'inutile esperienza”¹⁰.

Una poetica dell'esperienza: Adrien Rich

Adrienne Rich è diventata con il suo lavoro una testimone critica della storia del Novecento e del difficile passaggio di millennio, fino a definirsi nel 2001 “una scettica americana”, ancora convinta che si possano e si debbano cercare giustizia e dignità. Confessa di essere, però, molto delusa dal ruolo “de-moralizzante e destabilizzante” degli Stati Uniti nella storia recente. Voce amata e rispettata del movimento delle donne statunitense, Rich è stata significativa per il pensiero femminista anche in Italia, dove la sua elaborazione teorico-politica è forse più nota della sua poesia. I suoi testi poetici indagano le profondità dell'esperienza femminile, e le sue zone d'ombra, come, ad esempio, in “Tuffandosi nel relitto” (“Diving into the Wreck”, 1973). È con questa metafora che emerge la necessità di essere “per codardia o coraggio / quella che troverà la via / per entrare di nuovo in scena / con un coltello e una macchina fotografica / un libro di miti / in cui / non compaiono i nostri nomi”¹¹.

Da ricordare le sue riflessioni sull'importanza di privilegiare le relazioni tra donne, riconoscendo un “continuum lesbico” che, però, non necessariamente include le scelte sessuali, per quanto esse debbano trovare libera espressione, sfuggendo al diktat di una “eterosessualità obbligatoria” (per usare una sua espressione molto nota¹²), che prevede il riconoscimento della centralità di mediazioni femminili. Altro concetto chiave del pensiero critico di Rich ed estremamente influente è la “re-visione”. La rivisitazione dell'eredità culturale del patriarcato, da guardare con occhi consapevolmente “differenti”, si è rivelata fertile e liberatoria per generazioni di scrittrici, portando a molteplici riletture e riscritture di testi e figure del passato.¹³ Altrettanto cruciale è l'invito di Rich a essere “infedeli alla civiltà”,¹⁴ guardando alla questione del rapporto tra donne nere e bianche. Questa sua posizione, in tempi di coinvolgimento delle donne nei meccanismi del potere in molta parte del mondo, si può considerare quasi una riformulazione dell'invito all'estraneità di Virginia Woolf elaborato in *Le tre ghinee*.¹⁵

⁹ Betty Friedman, *The Feminine Mystique* (1963) London: Penguin, 2010, tr. it. *La mistica della femminilità*, Roma: Castelvechi, 2012.

¹⁰ “Your mind now, moldering like wedding- cake, / heavy with useless experience, rich / with suspicion, rumore, fantasy, crumbling to pieces under the knife-edge / of mere fact. In the prime of your life”. “Snapshots of a Daughter-in-Law” (p.9).

¹¹ “We are, I am, you are / by cowardice or courage / the one who find our way / back to this scene / by carrying a knife, a camera / a book of myths / in which / our names do not appear” (p.55).

¹² Vedi il saggio “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience” (1980).

¹³ Vedi il saggio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1971).

¹⁴ Vedi il saggio “Disloyal To Civilization” (1978)

¹⁵ Virginia Woolf, *Three Guineas* (1938), London: Penguin, 1974. Questa figura dell'estranea/outsider compare ne *Le tre ghinee*, pubblicato nel 1938, alle soglie della seconda guerra mondiale, quando Virginia, a proposito della terza ghinea, introduce la “società delle estranee”: è un testo di critica radicale

Mentre ancora per tante giovani donne troppo difficile rimane il “doppio sì”, la possibilità di avere figli e un lavoro senza essere penalizzate, Rich continua a parlarci con grande lucidità in *Nato di donna*, a partire dalla difficoltà che lei stessa ha vissuto come giovane poeta, madre di tre bambini. In questo influente saggio Rich interroga e decostruisce le istituzioni del matrimonio e della maternità e i loro meccanismi alienanti.¹⁶

È importante sottolineare che Rich teorizza non il distacco del poeta in una torre d'avorio, bensì l'essere presente e partecipe della/nella Storia senza che ciò cancelli il valore della quotidianità e gli insegnamenti dell'esperienza. Rich ha più volte sottolineato i limiti del linguaggio, soprattutto nel testo *The Dream of a Common Language*,¹⁷ ed ha spesso ricordato che l'esperienza supera di molto il linguaggio, e che esso da solo non può liberarci.¹⁸ Rich, dunque, non aspira a una serena imparzialità da cui estrarre poesia; suggerisce, invece, un'accettazione creativa della rabbia che nasce di fronte a ingiustizia e oppressione; non è a favore di un'arte fine e metro di se stessa, bensì ha sempre incoraggiato il continuo affondare nelle vicende della propria vita e in quelle del mondo, cercando di trovare il magico punto di convergenza tra poesia e impegno sociale:

Pensare come donne [...] significa ricordare che ogni intelletto abita in un corpo; significa conservare la responsabilità dei corpi femminili in cui viviamo; e la verifica costante delle ipotesi con le esperienze vissute.

Significa una costante critica del linguaggio.

E significa la cosa forse più difficile di tutte: cercare nell'arte e nella letteratura, nelle scienze sociali e in ogni descrizione che ci è stata offerta del mondo, i

alla società patriarcale che si basa prevalentemente sul militarismo, il dominio e lo sterminio dell'altro. Virginia vi compie un gesto di disidentificazione potente dalla propria società di appartenenza, rifiutando di radicarsi in un territorio: “in quanto donna non ho patria, in quanto donna non voglio patria alcuna, in quanto donna la mia patria è il mondo intero”. Di questo cosmopolitismo deterritorializzato e deterritorializzante il movimento delle donne anche in Italia ne ha fatto la propria bandiera. “Outsider” è infatti parola utilizzata nel linguaggio sportivo, ove designa colui che proviene da un itinerario non ortodosso, che non ha una formazione d'élite: costui partecipa dall'interno al mondo della propria squadra o club, ma mantiene lo sguardo interiore che gli proviene da una formazione “eretica”, dissonante. L'“outsider” è pertanto colei che può vivere e vedere il mondo dal suo interno e dall'esterno, che sa abitare il margine, senza essere marginalizzata, perché forte di un sapere duplice, di un linguaggio ambiguo, di uno sguardo obliquo, maestra di ironia e di leggerezza acrobatica. Se il cosmopolitismo della “società delle estranee” ci parla della formazione di una generazione politica di donne, l'“outsider” può lanciare la bandiera anche ad altre generazioni che compaiono oggi sulla scena di questo mondo globalizzato, dalle vite sospese in un tempo interrotto e precarizzato, il cui potenziale di liberazione è una partita ancora tutta da giocare. “Insider/outsider” è anche la figurazione con cui Rich si pone sempre nel determinare le proprie appartenenze molteplici, riconoscendo la complessità delle stratificazioni personali, collettive, storiche.

¹⁶ *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: Norton, 1995. *Nato di donna*, Milano: Garzanti, 1996. Sull'influenza di questo importante saggio si veda: Brenda R. Silver, “Mothers, Daughters, Mrs. Ramsay: Reflections”, in *Women's Studies Quarterly*, 37, ¾, Fall 2009.

¹⁷ *The Dream of a Common Language, Poems 1974-1977*, New York: Norton, 1978.

¹⁸ “Experience is always larger than language, [...] ultimately language alone cannot liberate us”. “Adrienne Rich: An Interview by David Montenegro”, in *The American Poetry Review*, 20, January/February 1991, 14, 7.

silenzi, le assenze, l'inesprimibile, il taciuto, il non catalogato, perché è lì che troveremo la vera cultura delle donne.¹⁹

Vorrei concludere queste riflessioni su Adrienne Rich con le sue parole citando da "Sull'amore" ("On Love"):

Una relazione umana degna -- quella in cui due persone hanno il diritto di usare la parola "amore" è un processo, delicato, violento, spesso terrificante per entrambe le persone coinvolte, un processo di ridefinizione delle verità che possono raccontarsi.

È importante farlo perché si riducono gli auto-inganni e l'isolamento.

È importante farlo perché in questo modo rendiamo giustizia alla nostra complessità.

È importante farlo perché possiamo contare su così poche persone che siano severe con noi.²⁰

A questo punto sarà utile menzionare, seppure brevemente, un'altra autrice, questa volta britannica, romanziera e saggista, che si è soffermata sulle rappresentazioni del discorso amoroso al fine di epurarlo da qualsiasi preconconcetto legato al genere sessuale. Mi riferisco a Jeanette Winterson, scrittrice che rifugge qualsiasi etichetta di scrittrice lesbica o di scrittura lesbica. Lei stessa sottolinea con tono polemico: "Odio la parola lesbica, non dice nulla [...] Io non scrivo per nessun gruppo: uomini, donne, etero, omosessuali".²¹ Polemicamente aggiunge: "Sono una scrittrice a cui è capitato di amare le donne; non sono una lesbica a cui è capitato di diventare scrittrice".²²

Analogamente i romanzi di Winterson tentano di trascendere l'identità sessuata mappando una cartografia di genere fluida dove chi ha voce è il desiderio. In *Lighthousekeeping* (2004),²³ si legge: "Ma a chi importa del *gender* in un momento come questo?" (p. 157). Nel romanzo di grande successo *Written on the Body / Scritto sul corpo* il narratore osserva: "Sono i cliché ad essere il problema".²⁴ L'amore romantico e la passione in occidente sono stati in gran parte scritti in termini eterosessuali in un linguaggio abusato e denso di stereotipi per cui "Ti amo è sempre

¹⁹ *Women and Honor: Some Notes on Lying*, Berkeley: Cleis Press, 1990, tr. it. *Segreti Silenzi Bugie: Donne e onore: brevi appunti sul mentire*, Milano: La Tartaruga, 1991.

²⁰ "An honorable human relationship – that is, one in which two people have the right to use the word 'love' – is a process, delicate, violent, often terrifying to both persons involved, a process of refining the truths they can tell each other./ It is important to do this because it breaks down human self-delusion and isolation./It is important to do this because in doing so we do justice to our own complexity./ It is important to do this because we can count on so few people to go that hard way with us". *On Lies, Secrets and Silences*. p.20.

²¹ Intervista a Jeanette Winterson per "Harcourt Publishers", settembre, 2004

²² "I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write". *Arts Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, London: Vintage, 1996, p. 6.

²³ London: Harper, 2005.

²⁴ "It's the cliché that cause the problem", *Written on the Body* (1992), London: Vintage Books, 1993, tr. it. *Scritto sul corpo*, Milano: Mondadori, 2000.

una citazione”.²⁵ Winterson esprime la volontà e la determinazione di scrivere sull’amore attraversando i confini del genere sessuale per poter arrivare a un linguaggio “del” e “sul” discorso amoroso radicalmente nuovo. Un motivo ricorrente nella narrativa di Winterson è quello dell’amore visto come una terra straniera; analogamente, il discorso amoroso viene rappresentato come una lingua straniera.

E sull’amore, variamente inteso, ha scritto copiosamente il poeta laureato, Carol Ann Duffy.²⁶ Si veda, ad esempio, la raccolta *Love Poems*.²⁷ La decorazione artistica su sfondo rosso porpora della copertina di questo volume sembra un pacchetto dono per San Valentino; ma è meglio stare in guardia, come nota Boyd Tonkin.²⁸ L’idea di San Valentino per Duffy non è “una rosa rossa o un cuore di raso”.²⁹ La promessa e il dono d’amore è qui del tutto anticonvenzionale: “Ti do una cipolla”.³⁰ Questa “luna avvolta in carta marrone” ti “accecherà di lacrime”,³¹ ma falla sciogliere lentamente e potrai avvertirne il retrogusto dolce.

In riferimento all’anticonvenzionalità di Duffy, a questo punto, sarà interessante seguire un particolare aspetto della sua poetica, quale si rivela nei ritratti di *The World’s Wife* attraverso la problematica associazione tra il corpo femminile e quello animale.

Bestiari femminili: i ritratti di Carol Ann Duffy

In *La moglie del mondo* (*The World’s Wife*, 1999) Carol Ann Duffy presenta trenta ritratti di mogli di uomini celebri della storia e della mitologia. Ciascuna moglie celebra o depreca il proprio consorte in una combinazione di sarcasmo e romanticismo che, in alcuni casi, raggiunge punte di estremo cinismo e autocommiserazione. L’io poetico di “La signora Esopo” (“Mrs Aesop”), ad esempio, manifesta una certa insofferenza nei confronti della continua produzione di adagi da parte del marito:

*Chi va piano va sano e va lontano, Signora Esopo. Testa di cazzo.
Macché lontano. Macché volpe e uva. Macché nozze coi fichi secchi,
chi la fa l’aspetti, pesci grossi e pesci piccoli. A volte
riuscivo a malapena a tenere gli occhi aperti mentre la favola
si trascinava verso la morale. I fatti, Signora E., non sono
chiacchiere.*³²

²⁵ “I love you is always a quotation”, *Written on the Body*, p. 9.

²⁶ Carol Ann Duffy viene nominata poeta laureato nel maggio 2009. È la prima donna, la prima scozzese e la prima persona dichiaratamente gay ad avere questo titolo di grande prestigio. La prima donna. La prima lesbica che, per un decennio, celebrerà in versi i grandi eventi, belli e brutti, della Corona. Il primo, ufficialmente, nel 1668 fu John Dryden nominato da Carlo II. È quindi la prima nomina al femminile in 4 secoli.

²⁷ Carol Ann Duffy, *Love Poems*, London: Picador, 2009.

²⁸ *The Independent*, 8 February 2009.

²⁹ “Not a red rose or a satin heart.”, in “Valentine”, *Love Poems*, p. 17.

³⁰ “I give you a onion”, ibidem.

³¹ “[...] moon wrapped in brown paper [...] will blind you with tears”, ibidem.

³² Carol Ann Duffy, *La moglie del mondo*, a cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti, Firenze: Le Lettere, 2002, “Mrs Aesop” / “La signora Esopo”, pp. 52-54: “Slow / but certain, Mrs Aesop, wins the race. Asshole. / What race? What sour grapes? What silk purse, / sow’s ear, dog in a manger, what big fish?”

Amorevole e materna è, invece, Dalila:

Quindi si coricò, la testa sul mio grembo,
per un'ora al buio;
la voce, per una volta, un dolce mormorio
che quasi non udivo neppure io.
Allora fui sicura,
voleva un cambiamento vero,
il mio guerriero.³³

Tuttavia, queste versioni muliebri inedite e dissacratorie, che offrono una rivisitazione ma anche uno smantellamento dell'immagine stereotipata degli uomini celebri chiamati in causa, affiancano alla "riscrittura al femminile della Storia e del Mito"³⁴ una serie di riferimenti al mondo animale. L'autrice, infatti, dà vita a un vero e proprio bestiario che, nella sua varietà e vastità, porta al centro dell'attenzione la problematica associazione tra il corpo femminile e quello animale, aprendo anche verso una serie di questioni post-umane legate alle molteplici possibilità di rappresentazione e collocazione del corpo umano nello spazio.

Protagonisti di primo piano sono, senz'altro, gli animali che compaiono nelle liriche "Berrettino rosso" ("Little Red-Cap") e "La signora Esopo" ("Mrs Aesop"). Il lupo, lo scimpanzé e i personaggi delle favole esopiche possiedono dei caratteri "universali, storici o mitici"³⁵ profondamente radicati nel sostrato culturale, che, però, nella raccolta vengono privati della loro componente stereotipica e riletti in chiave femminile. Il lupo, ad esempio, non è cattivo né cannibale nei confronti della ingenua Berrettino rosso e, nell'allontanarla da casa per condurla "nel fitto del bosco"³⁶, segna, di fatto, lo spartiacque tra l'innocenza dell'età adolescenziale ("Nel frattempo feci in modo che si accorgesse di me / esile sedicenne dolce innocente bambina"³⁷). La scrittura che ha come protagonisti gli animali propone sempre il paradigma della vittimizzazione: gli animali sono prede oppure trofei, vengono cacciati e uccisi. Duffy gioca con le dimensioni di *Heimlich* e *Unheimlich* e sovverte le relazioni di potere. Berrettino rosso segue il lupo nel bosco perché sedotta dal suo aspetto animalesco e intellettuale allo stesso tempo:

Stava in una radura, a leggere ad alta voce i suoi versi
in quel suo modo strascicato, da lupo, un tascabile nella zampa irsuta,

Some days / I could barely keep awake as the story droned on / towards the moral itself. Action, Mrs A., speaks louder / than words".

³³ Duffy, *La moglie del mondo*, "Delilah"/"Dalila", p. 76-77: "Then he lay with his head on my lap / for a darkening hour; / his voice for a change, soft a burr / I could just about hear. / And, yes, I was sure / that he wanted to change, / my warrior".

³⁴ Giorgia Sensi, Andrea Sirotti, "Introduzione", in *La moglie del mondo*, p. 5.

³⁵ *Ivi*, p. 12.

³⁶ Duffy, *La moglie del mondo*, "Little Red-Cap" / "Berrettino rosso", p. 16-17: "into the woods".

³⁷ Duffy, *La moglie del mondo*, "Little Red-Cap" / "Berrettino rosso", p. 16-17: "In the interval, I made quite sure he spotted me, sweet sixteen, never been, babe, waif".

una macchia di vino sulla guancia barbata.³⁸

Non ne è spaventata, ma piacevolmente sorpresa (“Che orecchie grandi / aveva! Che occhi grandi aveva! Che denti!”³⁹) e incuriosita, come nel caso in cui spiega il motivo per cui lo ha seguito: “Volete sapere perché? La poesia. Ecco perché”⁴⁰).

Il lupo, pertanto, diventa un esempio di “absent referent”, cioè di referente assente, secondo la definizione della filosofa eco-femminista Carol J. Adams. Come sottolinea Paola Cavalieri in *A Missed Opportunity. Humanism, Anti-humanism and the Animal Question*, “the notion refers to a paradoxical use of language in which something is both present and absent”.⁴¹ Il riferimento alla componente animale, non umana, del lupo si riferisce al suo aspetto fisico: la “zampa irsuta”, il “ruvido pelo”, le “zampone arruffate”, i “baffoni”.⁴² Quella umana, invece, emerge dal suo atteggiamento, non animale, non predatorio, allorquando si fa procacciare una colomba bianca da Berrettino rosso:

andai a caccia di una bestiola alata — una colomba bianca —
che gli volò, dalle mie mani, dritta nella bocca spalancata.
Spacciata in un boccone. Colazione a letto, che diletto, disse lui,
leccandosi i baffoni.⁴³

Questi versi capovolgono completamente la percezione del lupo come creatura quasi demoniaca, come rappresentazione della bestialità selvaggia. Se dal un lato il referente assente consente di non considerare l’animale “in quanto entità a sé stante”,⁴⁴ (il lupo non più bestia, non più cannibale, non più predatore), dall’altro non libera Berrettino rosso dalla condizione di vittima, oggettivizzandola come preda sessuale. Come afferma Adams, ontologizzando “donne e animali come oggetti, il nostro linguaggio elimina contemporaneamente il fatto che qualcun altro agisca come soggetto

³⁸ Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 16-17: “He stood in a clearing, reading his verse out loud / in his wolfy drawl, a paperback in his hairy paw, / red wine staining his bearded jaw”.

³⁹ Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 16-17: “What big ears / he had! What big eyes he had! What teeth!”.

⁴⁰ Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 16-17: “You might ask why. Here’s why. Poetry”.

⁴¹ Paola Cavalieri, “A Missed Opportunity. Humanism, Anti-humanism and the Animal Question”, in *Animal Subjects. An Ethical Reader in a Posthuman World*, Jodey Castricano (ed.), Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2008, p.101.

⁴² Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 16-17: “hairy paw”, “thrashing fur”; p. 18-19: “heavy matted paws”, “chops”.

⁴³ Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 18-19: “I [...] went in search of a living beard – white dove – / which flew, straight, from my hands to his open mouth. / One bite, dead. How nice, breakfast in bed, he said, / licking his chops”.

⁴⁴ Carol J. Adams, “La costruzione sociale dei corpi commestibili. L’uomo è naturalmente carnivoro?”, trans. Marco Reggio, in *Diogene – Filosofare Oggi*, n. 22, Marzo maggio 2011, p. 46.

/ agente / esecutore di violenza”.⁴⁵ Solo quando, dopo dieci anni, Berrettino rosso si sottrae all’egida del lupo, cessando di essere un oggetto sessuale si rivela nell’inaspettato finale, la sua natura violenta:

[...] Con un’ascia colpì il lupo
mentre dormiva, un colpo secco, dallo scroto alla gola, [...].
La vecchia pancia di sassi riempì. Dopo di che lo ricucì.⁴⁶

Nell’esecuzione di questa estrema sentenza, Berrettino assimila in sé la bestialità dell’animale per riconquistare la sua dignità di soggetto, di persona, di individuo: “the radiant self avails herself of whatever ‘wolfness’ means, or can be made to mean [...] the properties of the wolf in nature become the properties of a woman”.⁴⁷ Un alone di violenza sottende anche la poesia “La signora Esopo”, che zittisce il pedante marito con una non troppo velata minaccia alla sua virilità:

[...] Gli raccontai una favola una sera
di un piccolo uccello che non cantava, di una scure tagliente
con un’anima più nera di quel ladro che dava del ladro al ladro.
Per salvarmi la faccia, dissi, te la taglio quella coda.
Questo gli chiuse la bocca.⁴⁸

Le favole dello scrittore greco del VI secolo a. C. Esopo hanno quasi sempre come protagonisti gli animali, presi a simbolo dei caratteri umani: “when one considers Aesop’s Fables [...] the animals [...] are not real animals but embodiments of human traits and tendencies”.⁴⁹ L’antropomorfismo in questo caso “invece di marcare divisioni categoriche [...] rivela piuttosto le simmetrie tra umano e non umano”.⁵⁰ Attraverso l’assimilazione tra animale e umano, l’allegoria, la sapienza, i costumi, a cui le favole esopiche si rifanno, assumono un valore pedagogico che ne determina anche il carattere proverbiale. Nel componimento, a cadere nel silenzio non è soltanto l’uomo, ma anche e soprattutto il suo atteggiamento moralistico verso la vita, che razionalizza la natura per stereotipi e vede gli animali semplici metafore o strumenti di rappresentazione. Come ha sottolineato Susan Fisher in un contesto simile, a proposito della possibilità di

⁴⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁶ Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 18-19: “[...] I took an axe to wolf / as he slept, one chop, scrotum to throat, [...] / I filled his old belly with stones. I stitched him up”.

⁴⁷ Grant David McCracken, *Transformations: Identity Construction in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana UP, 2008, p. 147.

⁴⁸ Duffy, *La moglie del mondo*, “Mrs Aesop” / “La signora Esopo”, p. 54-55: “[...] I gave him a fable one night / about a little cock that wouldn’t crow, a razor-sharp axe / with a heart blacker than the pot that called the kettle. I’ll cut off your tail, all right, I said, to save my face. / That shut him up. I laughed last, longest”.

⁴⁹ Susan Fisher, ‘Ontological Applause’. *Metaphor and Homology in the Poetry of Don McKay*, in Janice Fiamengo (ed.) *Other Selves: Animals in the Canadian Literary Imagination*, p. 50.

⁵⁰ Serenella Iovino, “La diossina, il corpo, il potere, le storie. Laura Conti a Seveso”, in: http://www.academia.edu/1642591/La_diossina_il_corpo_il_potere_le_storie_Laura_Conti_a_Seveso.

utilizzare gli animali come paradigmi simbolici, “Using animals symbolically is [...] a way of thinking that permits more overt forms of exploitation”.⁵¹

Il rapporto tra la componente femminile e quella animale diventa di totale assimilazione nelle liriche “Queen Kong” e “Medusa”. Qui l’animale viene femminizzato e la donna animalizzata. La scrittura irriverente di Duffy sovverte ogni cliché, presentando due esseri che non sono subordinati, ridicolizzati o ridotti a oggetti. Vengono meno i “costrutti dualistici di dominio”⁵², scuotendo e alterando le roccaforti della supremazia androcentrica. Gli uomini dei componimenti sono di una notevole bellezza:

Lo ammetto, era piccolo, ma così ben fatto,
uno *schianto*. (“Queen Kong”)⁵³

[...] uomo perfetto, Dio greco, solo mio. (“Medusa”) ⁵⁴

Alla loro perfezione fisica fa da contraltare l’aspetto mostruoso e deforme delle protagoniste: “gigantesca”⁵⁵, dice Queen Kong di se stessa, mentre Medusa riferisce elementi raccapriccianti del suo capo e del suo volto: “[...] mi trasformò i capelli in serpi schifose / ho zanne gialle”.⁵⁶ Come è stato evidenziato dalle teoriche dei Gender Studies da molto tempo, la corporeità è un aspetto che si ascrive alla dimensione femminile, mentre la componente razionale risulta una prerogativa di quella maschile.⁵⁷ L’imponente fisicità di Queen Kong è evidenziata da numerosi riferimenti alla sua modalità di interazione con il suo amato:

[...] lo sollevai sul palmo della mano,

[...] Lui si arrampicava
sulla mia mano aperta, si sedeva.

Un venerdì sera lo presi dalla sua stanza, [...]
e lo lasciai dondolare per aria tra il pollice
e l’indice, per gioco [...]

⁵¹ Fisher, ““Ontological Applause”. Metaphor and Homology in the Poetry of Don McKay”, p. 50.

⁵² Iovino, “La diossina, il corpo, il potere, le storie. Laura Conti a Seveso”.

⁵³ Duffy, *La moglie del mondo*, “Queen Kong”, p. 80-81: “All right, he was small, but perfectly formed / and gorgeous”.

⁵⁴ Duffy, *La moglie del mondo*, “Medusa”, p. 100-101: “perfect man, Greek God, my own”.

⁵⁵ Duffy, *La moglie del mondo*, “Queen Kong”, p. 82- 83: “vast”.

⁵⁶ Duffy, *La moglie del mondo*, “Medusa”, p. 100-101: “which turned the hairs on my head to filthy snakes / I’m [...] yellow fanged”.

⁵⁷ Tra i tanti studi a tal proposito si consideri, Karen J. Warren, *The Power and the Promise of Ecological Feminism*, in Karen J. Warren (ed.), *Ecological Feminist Philosophies*, Indiana: U.P., 1996, pp. 19-41.

Si sedeva a gambe incrociate vicino al mio orecchio [...].⁵⁸

MATERIALI

Tuttavia, i continui riferimenti al senso della vista, evidenziano la presenza di una componente razionale molto sviluppata. L'atto del guardare è sempre accompagnato da movimenti attraverso lo spazio, creando una mappa degli itinerari dei protagonisti:

Ero a Manhattan da una settimana,
[...]
Lo vidi da solo
in una radura (p. 81)

[...] ma alla fine del suo film da Oscar,
fece le valigie; mi saltellò su e giù
per il cuore, mimando il volo di ritorno
a New York.

[...] risalii l'Hudson,
l'orizzonte di New York (p. 83).⁵⁹

L'uso dei verbi sbirciare, vedere e guardare, e dei sostantivi "documentario" (p. 81) "film" (p. 83), "occhio" (p. 83), "foto" (p. 85),⁶⁰ conferiscono alla poesia un andamento quasi filmico in cui si genera una separazione tra il soggetto che guarda (Queen Kong) e l'oggetto della visione (l'amato). Queen Kong lo vede, lo cerca, lo scruta, ma l'amato, quando non è in fuga o impegnato in un incontro amoroso con lei, è sempre dormiente: "Ricordo [...] di averlo visto sprofondato nel sonno (p. 81) / Lo trovai [...] che sognava, solo nel suo letto da scapolo (p. 85)".⁶¹ I loro sguardi sembrano non incontrarsi mai, neppure nei versi di chiusura, che vedono l'amato imbalsamato e trasformato in un gioiello: "Ora lo porto intorno al collo, / perfetto, intatto, piccoli smeraldi per occhi" (p. 87).⁶²

La vista è il senso decisivo anche nel caso di Medusa, che in questa raccolta è protagonista di ben due componimenti. Le prime tre strofe di "Medusa", raccontano della sua metamorfosi da donna bellissima a creatura mostruosa, riconducendoci all'antico mito, secondo cui la Gorgone "si giacque con Poseidone, ed Atena, infuriata

⁵⁸ Duffy, *La moglie del mondo*, "Queen Kong", p. 80-81: "I [...] scooped him up in my palm"; p. 82-83: "[...] He'd climb / into my open hand, sit down"; p. 84-85: "I picked him, [...] one Friday night, out of his room / and let him dangle in the air between my finger / and my thumb in a teasing [...] way".

⁵⁹ Duffy, *La moglie del mondo*, "Queen Kong", p. 80: "I'd been in Manhattan a week, [...] / I found him alone / in a clearing"; p. 82: "But when he'd finished his prize-winning film, / he packed his case; hooped up and down / on my heartline, miming the flight back home / to New York / [...] So I came to sail up the Hudson [...] / with the New York skyline".

⁶⁰ Duffy, *La moglie del mondo*, "Queen Kong": "documentary" (p. 80), "film" (p. 80), "eye" (p. 82), "photograph" (p. 84).

⁶¹ Duffy, *La moglie del mondo*, "Queen Kong", p. 80: "I remember [...] / seeing him fast asleep"; p. 84: "I found him, [...] / dreaming alone in his single bed".

⁶² Duffy, *La moglie del mondo*, "Queen Kong", p. 86: "I wear him now about my neck, / perfect, preserved, with tiny emeralds for eyes".

perché si erano accoppiati in uno dei suoi templi,” la tramutò “in un mostro alato con occhi fiammeggianti, denti lunghissimi dai quali sporgeva la lingua, unghielli di bronzo e capelli di serpenti: il suo sguardo faceva impietrire gli uomini”.⁶³ Sebbene la sua capacità di pietrificare persone e oggetti agisca attraverso il “non visibile” senso della vista, la sua mostruosità è consolidata dalla presenza dei serpenti, appendici visibili, che la relegano a una condizione liminale, tra l’umano e l’animale. La Medusa di Duffy non esita a sperimentare il suo potere, con diverse modalità, che si esplicitano attraverso l’uso dei verbi guardare, fissare, osservare. Per fugace o intensa che sia, l’attività del suo occhio ha un’unica conseguenza: farla sentire isolata dal mondo dei viventi.

In “La moglie del Diavolo”, questo senso di alienazione diventa ancora più pregnante: “A nessuno piacevano i miei capelli. A nessuno piaceva come parlavo”.⁶⁴ La protagonista non è la Gorgone del mito, ma ne possiede solo lo sguardo con cui sfida la morale comune che l’ha condannata per le malefatte compiute insieme al suo sposo: “Col mio sguardo di Medusa le telecamere fissai. / Sentii il giudice pronunciare la sentenza. Non me ne curai” (p. 107).⁶⁵ Il Diavolo non viene processato, e la condanna esemplare ricade su di lei, che perde progressivamente le proprie certezze tra le cinque parti che compongono la lirica. La scelta dell’autrice di accostare la figura di Medusa all’esercizio della giustizia che avviene in un tribunale sembra richiamare il valore simbolico del volto della Gorgone apposto sullo scudo della dea Atena per “ammonire la gente a non voler scrutare nei divini misteri nascosti dietro l’egida stessa”.⁶⁶ La colpa della moglie del Diavolo è quella di aver guardato nell’oscurità, in cui sarà costretta a vivere:

Nella lunga notte di cinquant’anni
queste le parole che strisciano fuori dalle mura:
Soffri. Mostro. Brucia all’inferno.⁶⁷

Il bestiario di *La moglie del mondo* non ha solo la funzione di scardinare certi stereotipi, ma si pone anche come dimensione liminale, tra realtà e immaginazione, maschile e femminile, umano e non umano, in cui i confini dell’identità possono sfumare o essere ridefiniti. Emblematica, a tal proposito, è la conclusione della poesia “Berrettino rosso”, in cui la protagonista “ha finito il suo apprendistato”⁶⁸ e, dopo l’uccisione del lupo,

⁶³ Robert Graves, *I miti greci*, trad. di Elisa Morpurgo, Milano: Longanesi, 1983, pp. 156-157

⁶⁴ Duffy, *La moglie del mondo*, “The Devil’s Wife” / “La moglie del Diavolo” “2. Medusa”, p. 106-7: “Nobody liked my hair. Nobody liked how I spoke”.

⁶⁵ Duffy, *La moglie del mondo*, “2. Medusa”, p. 106: “I gave the cameras my Medusa stare. / I heard the judge summing up. I didn’t care”.

⁶⁶ Robert Graves, *I miti greci*, n. 3, p. 159.

⁶⁷ Duffy, *La moglie del mondo*, “2. Medusa”, p. 110-11: “In the long fifty-year night, / these are the words that crawl out of the wall: / Suffer. Monster. Burn in Hell”.

⁶⁸ Giorgia Sensi, Andrea Sirotti, “Introduzione”, in *La moglie del mondo*, p. 11.

“può affrontare il mondo da sola”⁶⁹: “e dal bosco, cantando, coi miei fiori, sola soletta esco”.⁷⁰

Eleonora Rao insegna Letteratura inglese e Letterature in Lingua Inglese all'Università di Salerno. Si occupa da molti anni di Margaret Atwood e di altre scrittrici Canadesi contemporanee (Daphne Marlatt, Joy Kogawa, Margaret Laurence, Alice Muro, Smaro Kamboureli) su cui ha pubblicato in riviste internazionali. Le sue pubblicazioni più recenti comprendono un capitolo per il *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* ed un saggio su *The Voyage Out* di Virginia Woolf in *Literary Landscapes / Landscape in Literature* a cura di M. Bottalico, M.T. Chialant and E. Rao. Ha curato e tradotto (con G. Botta) la raccolta di poesie di Margaret Atwood *The Door (La porta, Firenze, Le Lettere, 2011)*. Attualmente sta lavorando a un volume sull'autobiografia transnazionale al femminile. E-mail: erao@unisa.it

Giuseppina Botta è Dottore di ricerca in “Lingua, Testi e Linguaggi in Area Inglese e Statunitense”. Tra il 2008 e il 2010 è stata contrattista presso l'Università degli Studi di Salerno. Nel 2010 ha conseguito il master in “Traduzione Letteraria e Editing dei Testi” presso l'Università degli Studi di Siena. Ha pubblicato articoli su Margaret Atwood e Steven Heighon, e recensioni. Tra il 2010 e il 2011 è stata Research Fellow presso il Department of English della University of Reading (UK) con una borsa di studio assegnata dall'Università degli Studi di Salerno. Ha tradotto con Eleonora Rao la raccolta poetica di Margaret Atwood *The Door (La porta, Firenze, Le Lettere, 2011)*. E-mail: gibotta@unisa.it

⁶⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁰ Duffy, *La moglie del mondo*, “Little Red-Cap” / “Berrettino rosso”, p. 18-19: “Out of the forest I come with my flowers, singing, all alone”.