

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola di Dottorato

Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Indirizzo

Studi letterari, linguistici, filologici, traduttologici

CICLO

XXVI

TITOLO TESI:

La distopia critica come forma di scrittura femminile

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/10 LETTERATURA INGLESE

Direttore:

Ch.mo Prof. Roberto DeGaetano

Firma

Supervisore:

Ch.mo Prof. Marilena Parlati

Firma

Dottorando: Dott./ssa Adelina Cataldo

Firma

Indice

| | |
|---------------------------|------|
| Introduzione | p. 4 |
|---------------------------|------|

Parte I

Cap. 1: Femminismo, patriarcato e tradizione letteraria

| | |
|--|-------|
| 1.1. Femminismi..... | p. 11 |
| 1.2. L'origine dei ruoli di genere..... | p.19 |
| 1.3. La ricerca di una scrittura femminile..... | p. 32 |
| 1.4. Teoria letteraria femminista e canone | p. 47 |
| 1.4. Lo specchio..... | p. 57 |
| 1.5. La maternità | p. 67 |

Cap. 2: Utopia, distopia e femminismo

| | |
|--|-------|
| 2.1. Passaggi..... | p. 71 |
| 2.2. La tradizione | p. 80 |
| 2.3. Tra teoria e letteratura (nell'utopia)..... | p. 85 |
| 2.4. La distopia critica | p. 94 |

Parte II

Cap. 3: *Swastika Night* e l'invidia maschile

| | |
|--|--------|
| 4.1. Rivisitazione o anticipazione?..... | p. 102 |
| 4.2. Il terrore della Medusa | p. 108 |

Cap. 4: Sex-role reversal in *The End of This Day's Business*

| | |
|--|--------|
| 3.1. Per rendere visibile l'invisibile | p. 123 |
| 3.2. Distopia e ribellione | p. 132 |

Cap. 5: Strategie narrative e simbolismo in *The Handmaid's Tale*

| | |
|---------------------------------|--------|
| 5.1. Il rifiuto dei limiti..... | p. 143 |
| 5.2. Fuga dal cerchio | p. 153 |

Cap. 6: Molteplicità e processualità in *The Gate to Women's Country*

6.1. Il soggetto sdoppiato p. 164
6.2. Alternative..... p. 171

Cap. 7: Possibilità utopiche in *The Shore of Women*

7.1. Separatismo, riconciliazione o altro? p. 186
7.2. Il “due” p. 201

Bibliografia p. 206

Introduzione

Il legame tra utopia/distopia e femminismo consiste principalmente nel fatto che ciascuno, a suo modo, mira a creare mondi nuovi, partendo da una critica, più o meno esplicita, di ciò che non va in quello presente. Per Frances Bartkowski: “This desire to speculate for and on the future and how it might be shaped we can read as a feminist eros, speaking the language of female desires.”¹

Nel 1984, Natalie M. Rosinsky scrive che: “‘Remembering’ or ‘inventing’ non-sexist possibilities for people and societies is a major ideological force underlying much of the ‘social science fiction’ increasingly written during the last two decades.”² Come sottolinea Rosinsky, tale tipo di *fiction* è, in effetti, solitamente, associato ad autrici che scrivono tra gli anni '60 e '80.³ Proprio in quegli anni, i movimenti femministi, in Europa, come in America, iniziano a distaccarsi dal classico emancipazionismo. Ciò significa rifiutare l'egualitarismo come ‘emancipazione’, puntando, piuttosto, alla valorizzazione della diversità. A rivalutare la diversità mirano soprattutto alcune filosofe femministe attive tra gli anni settanta e ottanta, prima fra tutte Luce Irigaray.

Le idee di quelle studiose vengono, in molti casi, recepite da parte di scrittrici di romanzi, le quali utilizzano la loro immaginazione per creare mondi, spesso fantastici, come banco di prova per quelle teorie, e anche come proiezione futurologica di tendenze in atto nella loro società. Ovviamente, altrettanto spesso, accade che le teorie vengano, a loro volta, influenzate dalla produzione letteraria, e che alcune scrittrici diventino autrici di testi sia teorici che letterari. Ad ogni modo, il quesito a cui tutte queste studiose si trovano a dover rispondere è, fondamentalmente, sempre lo stesso, ossia se esista o meno un linguaggio, e quindi una letteratura, atte ad esprimere se stesse, a rappresentare la propria condizione, e ad iniziare un possibile cambiamento.

La letteratura fantastica, fantascientifica e utopica, in particolare, ha saputo rispondere, in molti casi, a queste esigenze espressive, grazie al suo carattere immaginario e sovversivo. Il presente lavoro mira a dimostrare come teoria e

¹ F. Bartkowski, *op. cit.*, p. 9.

² N. M. Rosinsky, *Feminist Futures. Contemporary Women's Speculative Fiction*, Michigan, Umi Research Press, 1984, p. ix.

³ *Id.*, p. 115.

letteratura femminista abbiano trovato un proficuo terreno di incontro in quella che viene definita come “distopia critica”, la quale si sviluppa, in modo particolare, ma non solo, negli anni ’80 del secolo scorso, ad opera di autrici di lingua anglosassone, appartenenti sia al vecchio che al nuovo continente.

A questo scopo, si è deciso di dividere il lavoro in due parti. Nella prima, si è cercato di definire il termine “femminismo”/“femminismi”, ripercorrendo anche l’evoluzione del fenomeno e l’alternarsi delle diverse “ondate”, all’interno del movimento. In tale contesto teorico, sono stati poi analizzati alcuni concetti chiave, legati al femminismo, e indispensabili per una piena comprensione del fenomeno, quali quelli di patriarcato, dualismo, maternità. Ci si è soffermati, in modo particolare, sul femminismo di seconda generazione, sulla distinzione tra “sex” e “gender”, nonché sulla questione del linguaggio, con riferimento alle filosofe di lingua francese, quali Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva.

La scelta di concentrarsi su determinati fattori culturali ha come fine la riflessione sui modi in cui gli stessi hanno influenzato, e influenzano ancora oggi, la percezione delle donne da parte degli uomini, nonché i modi in cui esse percepiscono se stesse. Infine, per meglio inquadrare la posizione della distopia femminista all’interno di un più vasto contesto critico-letterario, è stato ripercorso lo sviluppo di una critica letteraria femminista, con riferimento al concetto di “canone”.

Nel secondo capitolo, si è proceduto, invece, ad analizzare le caratteristiche e la tradizione del genere utopico, individuando le principali differenze con la distopia, e i punti di incontro con la tradizione fantastica e fantascientifica. Si è cercato, poi, di individuare i modi in cui l’utopia, prima, e la distopia, poi, siano diventate un importante punto di incontro tra idee femministe e letteratura. Dunque, ci si è concentrati su quella che Raffaella Baccolini definisce come “distopia critica”,⁴ al fine di dimostrare come tale genere abbia rappresentato una sorta di “letteratura femminile”, atta ad esprimere idee e a sperimentare linguaggi nuovi, sebbene non sia possibile, né auspicabile, circoscrivere la letteratura delle donne ad un genere definito. Ciò rischierebbe,

⁴ R. Baccolini, “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler”, in M.S. Barr (ed.), *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Rowman, Lanham, 2000, p. 13.

infatti, di ricreare quei meccanismi di esclusione da cui studiose e scrittrici cercano, in realtà, di sfuggire, poiché è proprio su quei meccanismi che si fonda il concetto di canone, nonché l'intera istituzione del patriarcato.

Allo stesso modo, non sarebbe auspicabile un approccio che riconducesse le varie esperienze femminili ad un'unica esperienza, sebbene non si possa negare l'esistenza di un "comune denominatore", costituito dallo stato di subordinazione, all'interno di una cultura patriarcale, anche se vissuta in gradi e con modalità diverse. D'altra parte, non si può neppure negare l'esistenza di esperienze di oppressione che coinvolgono anche l'altro genere, come nel caso della schiavitù. Il fatto di individuare un "comune denominatore" non ha, infatti, nulla a che fare con il voler definire cosa significhi essere una donna, in quanto nessuna donna può rappresentare tutte le altre. Non esiste, infatti, "una donna", bensì un'infinità di individualità forgiate da infinite combinazioni di esperienze. Il lavoro svolto mirava, tuttavia, a individuare il punto focale, attorno al quale queste molteplici possibilità ruotano, e che ha trovato espressione nella letteratura, attraverso immagini e tecniche narrative spesso simili, e ha dato voce a potenzialità represses, a desideri e speranze per il futuro, nonché alla critica, più o meno implicita, di tutto ciò che l'organizzazione patriarcale della società ha comportato.

La seconda parte è dedicata ai "case studies", per cui sono stati individuati cinque testi ritenuti rilevanti per il loro potere esemplificativo, e si è proceduto all'analisi di ciascuno, che mira a evidenziare le strategie impiegate dalle rispettive autrici, allo scopo di inserirsi nel discorso sulle questioni di genere. L'analisi non è basata su un unico approccio, in quanto una critica femminista, coerentemente con le idee sostenute all'interno del movimento di seconda e terza generazione, dovrebbe, in realtà, sottrarsi a qualunque forma di chiusura, ogni pretesa di verità assoluta, per aprirsi al molteplice, anche nelle scelte delle strategie di analisi. Così, a seconda dei casi, l'approccio filosofico e sociologico si fonde con quello mitologico e con quello psicoanalitico, e il tutto si lega all'analisi di immagini o elementi linguistici significativi, fornendo una sorta di *close reading*, con citazioni rappresentative dei passaggi più significativi. Ciò, sempre nel rispetto del testo, come punto di partenza ed elemento centrale nella nostra analisi.

La scelta, per quanto riguarda i primi due capitoli della seconda parte, è caduta su due testi di Katharine Burdekin, *Swastika Night* e *The End of This Day's Business*, che, sebbene scritti negli anni trenta, anticipano, sotto molti aspetti, le altre distopie, composte negli anni ottanta, che sono analizzate negli ultimi tre capitoli, rispettivamente *The Handmaid's Tale*, di Margaret Atwood, *The Gate to Women's Country*, di Sheri Tepper, e *The Shore of Women*, di Pamela Sargent. La scelta è caduta su queste autrici anche perché, a parte Margaret Atwood, si tratta di scrittrici conosciute e apprezzate dal pubblico, soprattutto femminile, a cui, tuttavia, la critica, non ha riservato grande attenzione.

Nel caso di Katharine Burdekin, si tratta di un'autrice, rimasta a lungo circondata dal silenzio. *Swastika Night* viene, infatti, pubblicato per la prima volta nel 1937, ma sotto lo pseudonimo di Murray Constantine, come avviene per gli altri testi evidentemente antifascisti di Burdekin. Solo per merito della studiosa Dafne Patai, tali romanzi vengono finalmente associati al nome di Katharine Burdekin, e *Swastika Night* conosce una nuova vita, grazie alla sua ripubblicazione ad opera della Feminist Press, nel 1985. Grazie a Patai, il pubblico conoscerà anche altri romanzi mai pubblicati dall'autrice, tra cui *The End of This Day's Business*, uscito sempre con la Feminist Press, nel 1989. Anche i testi di Burdekin sono, dunque, in qualche modo, legati agli anni ottanta, che costituiscono gli anni della loro (ri)scoperta.

Nei capitoli dedicati a Burdekin, viene evidenziata l'attenzione dell'autrice verso ciò che appare come un vero e proprio culto, quello della mascolinità, con i suoi aspetti violenti, gli stessi su cui si basa il patriarcato, nonché la sua manifestazione estrema, individuata, in modo particolare, da Burdekin, nel fascismo del suo tempo. L'accento è posto anche sugli aspetti psicologici alla base del comportamento maschile, con riferimento a studiosi quali Sigmund Freud, Melanie Klein e Karen Horney.

In *The End of This Day's Business*, la strategia principale è il *sex-role reversal*, che Burdekin utilizza per rappresentare aspetti della condizione delle donne, altrimenti invisibili agli occhi di chi non conosce, o non può concepire, altre alternative rispetto ad un'organizzazione patriarcale della società. La visione di Burdekin non è però esattamente utopica, come nel caso di altre utopie

separatiste, infatti, l'argomentazione prodotta mira a dimostrare come essa condivida molti più aspetti con la distopia, piuttosto che con l'utopia, e, in particolare, con quella che abbiamo identificato come "distopia critica".

The Handmaid's Tale non poteva non rientrare nell'argomentazione, in quanto particolarmente rappresentativo del genere, ma l'analisi si è concentrata, in modo specifico, sull'uso che Atwood fa della distopia, per rappresentare il senso soffocante della condizione femminile e la volontà di liberarsi dai limiti che la caratterizza. Il quinto capitolo si focalizza, pertanto, sull'uso che l'autrice fa del linguaggio, nonché di alcuni simboli ricorrenti, quali quelli del cerchio e dello specchio, nel rappresentare l'eterno gioco in cui a condurre è sempre l'uomo, quale autorità linguistica, mentre alla donna non rimane che lottare per uscire dal silenzio e farsi sentire. L'analisi tiene conto anche di alcune somiglianze, nell'uso dei simboli, con la poesia scritta da Atwood molti anni prima, intitolata "The Circle Game".

Per quanto riguarda *The Gate to Women's Country* e *The Shore of Women*, viene evidenziato l'uso del tema separatista, per mezzo della creazione delle Città delle donne, per gridare il bisogno e l'esistenza di possibilità alternative, per quanto concerne il rapporto tra i sessi. Tepper non descrive una realtà utopica, bensì una sorta di utopia "in the making", ma il prezzo che occorre pagare per il progetto eugenetico delle donne di Women's Country, non ci fa pensare ad una realtà auspicabile, e la ribellione della protagonista è indicativa in tal senso. L'uso che Tepper fa della mitologia contribuisce a creare quell'effetto straniante, nonché una serie di corrispondenze, che mirano a sottolineare il carattere di molteplicità della donna, e della realtà in genere, concetto che ricorre spesso nei testi femministi, e che è legato a teorie filosofiche quali quelle di Luce Irigaray. A quest'ultima fa riferimento anche l'ultimo capitolo, su *The Shore of Women*. In questo romanzo, Sargent esplora la possibilità di un nuovo rapporto tra i sessi, uno non ancora sperimentato, ancora da realizzare. Nonostante le apparenze, il testo non è, infatti, semplicemente un'anti-utopia, che denuncia il fallimento dell'utopia separatista, auspicando un ritorno al passato. Esso descrive, in realtà, un mondo distopico, in cui, tuttavia, il rapporto tra i due protagonisti diventa la speranza in

un nuovo equilibrio, non più basato sul dualismo gerarchico, bensì sulla scoperta del “due”.

Esiste, ovviamente, un filo conduttore tra tutti i testi scelti, il quale è costituito principalmente dalla presenza di un personaggio centrale, quasi sempre una donna, la quale si ribella al sistema, e che, pertanto, incarna il ruolo della “madwoman”, per usare un termine utilizzato da Gilbert e Gubar, con riferimento al romanzo di Charlotte Brönte, *Jane Eyre*, come metafora atta a rappresentare la donna che scrive e che rifiuta di conformarsi a quelle che sono le regole di una società degli uomini.

Altri elementi in comune sono dati dal carattere di “openness”, individuata da Baccolini come proprio delle distopie critiche,⁵ con la frequente commistione di generi diversi. Il rifiuto di ogni forma di chiusura è evidente soprattutto nel finale, mai definitivo e sempre aperto a varie possibilità, sia utopiche che distopiche. In ciascun romanzo, l’unica speranza utopica è data dalla riscoperta dell’Altro, lasciando intravedere un futuro diverso, caratterizzato da un nuovo rapporto tra i sessi, uno di reciprocità, e non più di sottomissione dell’uno all’altro. Infine, l’uso del linguaggio, con una particolare attenzione verso la molteplicità dei significati, è un elemento che contribuisce a rafforzare il potere straniante della proiezione futurologica, per avviare nel lettore una riflessione su alcune “verità” comunemente accettate, e quasi mai messe in discussione. È, infatti, questo lo scopo della distopia critica, ed è questo il principale punto di incontro tra teoria femminista e finzione narrativa.

⁵ R. Baccolini, T. Moylan (ed.), *Dark Horizons*, New York & London, Routledge, 2003, p.7.

Parte I

Cap. 1: Femminismo, patriarcato e tradizione letteraria

1.1. Femminismi

Prima di cercare di individuare le possibilità per una scrittura femminista o una letteratura delle donne, sarà necessario rivolgere uno sguardo ai diversi movimenti femministi, i quali si sono alternati storicamente, o che hanno, spesso, assunto caratteristiche diverse, a seconda della posizione geografica, o della prospettiva teorica, pratico-sociale o letteraria, da cui partivano. Nonostante il carattere di molteplicità, evidenziato tramite l'uso frequente del plurale "femminismi", tali movimenti, presentano tutti, in ogni caso, un importante punto fermo, dato dall'intenzione condivisa di opporsi al patriarcato, concetto che varrà la pena di analizzare, tentando di individuare anche i fattori principali da cui ha tratto, e trae tuttora, giustificazione.

Innanzitutto, appare necessario tentare di chiarire che cosa viene generalmente indicato con il termine "femminismo". Pam Morris, ad esempio, definisce il femminismo come:

a political perception based on two fundamental premises: 1) that gender difference is the foundation of a structural inequality between women and men, by which women suffer systematic social injustice, and 2) that the inequality between the sexes is not the result of biological necessity but is produced by the cultural construction of gender differences.⁶

Si può, pertanto, affermare che gli obiettivi del femminismo sono due: da un lato, cercare di capire i meccanismi che creano e contribuiscono a perpetrare l'ineguaglianza sessuale, e, dall'altro, trovare un modo per cambiare le cose.

Maria Teresa Chialant, nel libro curato insieme a Eleonora Rao, *Letteratura e Femminismi*, sostiene che non sia, in realtà, possibile parlare oggi di "femminismo" al singolare, vista la varietà del fenomeno,⁷ sebbene, sulla base delle argomentazioni addotte, verrebbe da chiedersi se non sia meglio parlare anche di "letterature", piuttosto che di "letteratura", ma questo non è il punto in questione. Anche Ruth Robbins opta per il plurale, e fornisce la seguente definizione:

Feminisms are [...] politicized discourses which uncover the symptoms of oppression, whatever their grounds, diagnose the problem, and offer the alternative versions of livable

⁶ P. Morris, *Literature and Feminism*, Oxford UK and Cambridge USA, Blackwell, 1993, p. 1.

⁷ M. T. Chialant, E. Rao, *Letteratura e Femminismi*, Napoli, Liguori, 2000, p. 13.

realities. But their primary focus is on the female *bodies* which have been oppressed perhaps most forcefully because they are *female* bodies.⁸

La scelta del plurale “femminismi” è motivata da una serie di ragioni che vanno dalle differenze nazionali e culturali, evidenziate, già nel 1981, da Elaine Showalter nel suo “Feminist Criticism in the Wilderness”,⁹ a quelle storiche, con le varie “ondate” o “generazioni”, di cui scrive invece Julia Kristeva in “Women’s Time”.¹⁰ Kristeva individua tre diversi femminismi: un femminismo liberale, orientato a promuovere la lotta per l’uguaglianza e per l’accesso all’ordine simbolico, ossia quello del linguaggio e della “Legge del Padre”, per usare la terminologia di Lacan; un femminismo radicale, che rifiuta l’ordine simbolico e rivendica la differenza sessuale; e infine quello decostruzionista, che respinge la dicotomia “maschile”/“femminile”.

La vera fondatrice del pensiero femminista è Mary Wollstonecraft, la quale, nel 1792, scrive *A Vindication of the Rights of Women*,¹¹ in cui auspica una riforma del modo di vivere delle donne. L’autrice sostiene, infatti, che l’oppressione a cui esse sono sottoposte non dipende da fattori “naturalisti”, bensì dall’ “educazione” e dall’organizzazione della società. Per Wollstonecraft è possibile migliorare la società solo se alle donne vengono riconosciuti pari diritti rispetto agli uomini.

L’uguaglianza con gli uomini è il primo obiettivo del “First Wave Feminism”, che inizia nei primi anni del novecento, concentrandosi sulla rivendicazione di pari diritti tra uomini e donne. A questo movimento appartiene Virginia Woolf, i cui saggi, *A Room of One’s Own* (1929) e *Three Guineas* (1938), trattano alcuni temi centrali nel dibattito femminista a lei contemporaneo, nonché di quello degli anni a seguire.

Nel primo saggio, l’autrice tratta di come alle donne sia da sempre mancata la condizione materiale per realizzare la propria vocazione personale, merito di un sistema patriarcale che ha sempre dato priorità assoluta all’uomo. Per

⁸ R. Robbins, *Literary Feminisms*, New York, Palgrave, 2006, p. 7.

⁹ E. Showalter individua tre diversi femminismi: uno inglese, prevalentemente marxista, quello francese, più psicoanalitico e quello americano, più testuale e concentrato sull’espressione. “Feminist Criticism in the Wilderness”, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, London, Virago, 1986, p. 249.

¹⁰ Pubblicato sulla rivista *Signs* nel 1988.

¹¹ M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, Boston, Peter Eded, 1792.

l'autrice, "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction",¹² poiché lo scrittore/la scrittrice è il prodotto delle circostanze storiche e delle condizioni materiali in cui scrive. Infatti, "Virginia Woolf's argument in *A Room of One's Own* concerns the external constraints on women's creativity that were imposed by lack of material resources, lack of education, lack of social experience and lack of access to publishing or other means of communication."¹³

Inoltre, nell'ultima sezione di *A Room of One's Own*, Woolf riprende l'idea della mente androgina, in cui convivono qualità sia maschili che femminili, e propone dunque un ideale di complementarità sessuale, piuttosto che di differenza:

[...] a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominated over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. [...] It is when this fusion takes place that the mind that is fully fertilized and uses all its faculties.¹⁴

Nel secondo saggio, l'autrice immagina di disporre di tre ghinee, che decide di destinare a tre associazioni diverse: la prima è un istituto di istruzione per ragazze, alla quale richiede però che l'istruzione impartita non sia una copia di quella maschile; la seconda è un'associazione che aiuta le donne nell'accesso alle libere professioni, che, secondo l'autrice, le donne dovranno modificare, apportando il proprio contributo personale; e, infine, un'associazione pacifista maschile che lotta contro la guerra e i regimi totalitari, poiché il suo obiettivo è comune a quello delle donne, le quali useranno però metodi diversi che investiranno soprattutto il privato. Come spiega Michèle Barrett,

The most important part of Woolf's argument was that these ostensibly separate causes were in fact inseparable, since women's financial independence from men – which could only be brought about by education and employment – was an essential precondition for the fight against war. Why was this? It was because in Woolf's view war in general was a male activity, and fascism in particular was an extreme form of patriarchal dictatorship. Militarism and fascism were bound in with men's insistence that women restrict themselves to serving the needs of fathers, husbands and families, and subject themselves to the often unreasonable demands of men.¹⁵

¹² V. Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 3.

¹³ M. Barrett, "Introduction", in V. Woolf, *A Room of One's Own/Three Guineas*, Harmondsworth, Penguin Books, 1993, p. XV.

¹⁴ V. Woolf, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁵ M. Barrett, *op. cit.*, p. XXVIII.

Woolf anticipa alcuni punti che saranno sviluppati dal femminismo successivo, come ad esempio il carattere inscindibile della sfera pubblica e di quella privata. Per Barrett, infatti, “the kernel of the argument of the whole book lies in the passage where she moves from a reference to the routine sexism expressed in Britain [...] to the attitudes of Hitler and Mussolini.”¹⁶

L’evoluzione della posizione di Virginia Woolf, che può essere dedotta anche semplicemente attraverso un’analisi delle divergenze tra i due saggi in questione, anticipa alcune questioni al centro dei dibattiti femministi successivi, e che segneranno il passaggio dal femminismo di prima generazione a quello di seconda ondata:

We can find in Woolf’s changing ideas a reflection of the central dilemma of feminism now. Sometimes summarized as the ‘equality/difference debate’, this revolves around whether feminism should press for egalitarian and even ‘androgynous’ solutions to present iniquities or whether feminism should build on existing differences between woman and men in its search for a society and polity with better values.¹⁷

Il “Second Wave Feminism”, è incentrato sulla differenza sessuale e sulla sua valorizzazione. Il suo principale testo di riferimento è *Le Deuxième Sexe* di Simone de Beauvoir (1949). La prima parte di questo testo cerca di risolvere il problema delle cause della subordinazione delle donne: “la biologia non basta a rispondere alla domanda che ci inquieta: perché la donna è l’Altro? Si tratta di sapere in che modo la natura sia stata rielaborata in lei nel corso della storia; si tratta di sapere che cosa ha fatto l’umanità della femmina umana.”¹⁸

La seconda parte analizza, invece, esempi di esperienza vissuta da parte delle donne. Beauvoir ritiene che la donna, sebbene condizionata, sia complice dell’uomo nella sua subordinazione. Ad ogni modo, l’autrice intravede anche le possibilità per la donna di cambiare le cose e di passare ad una differenza fondata unicamente sulla distinzione di ruoli, e che preveda comunque pari dignità per tutti:

Liberare la donna significa rifiutare di chiuderla nei rapporti che ha con l’uomo, ma non negare tali rapporti; se essa si pone per sé continuerà ad esistere *anche* per lui: riconoscendosi reciprocamente come soggetto, ognuno, tuttavia, rimarrà per l’altro un *altro*; la reciprocità dei loro rapporti non sopprimerà i miracoli che genera la divisione degli esseri umani in due categorie distinte: il desiderio, il possesso, l’amore, il sogno, l’avventura; e le

¹⁶ *Id.*, p. XXIX

¹⁷ *Id.*, p. X.

¹⁸ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, I: I fatti e i miti”, trad. di R. Cantini e M. Andreose, *Il Secondo Sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 63.

parole che ci commuovono: dare, conquistare, unirsi, conserveranno il loro senso; quando invece sarà abolita la schiavitù di una metà dell'umanità e tutto il sistema di ipocrisia implicativi, allora la "sezione" dell'umanità rivelerà il suo autentico significato e la coppia umana troverà la sua vera forma.¹⁹

Alla seconda ondata del femminismo appartengono altri importanti testi teorici quali *The Feminine Mystique* di Betty Friedan (1963), *The Dialectic of Sex* di Shulamith Firestone (1970), *Sexual Politics* di Kate Millett (1970), e altri ancora. *Feminine Mystique*, in particolare, è stato spesso considerato come il testo fondante del femminismo di seconda generazione. Al suo interno, Betty Friedan analizza come cinema, televisione e riviste pubblicizzino un ideale femminile che ha contribuito a relegare le donne in casa, spingendole verso il matrimonio e portandole ad abbandonare gli studi e soprattutto la carriera, considerata una cosa addirittura disdicevole, secondo l'ideale della femminilità, sostenuta da più parti. Friedan intervista una serie di donne che però smentiscono l'immagine diffusa dai media, e dimostra come quelle stesse donne, le quali appaiono nelle pubblicità come sorridenti e soddisfatti della loro tranquilla vita familiare, si sentano incomplete e deluse. Esse desiderano qualcosa di più, ma a quel qualcosa non sanno nemmeno dare un nome, incapaci di capire cosa sia, visto che la vita non ha offerto loro alternative. Così, scrive Friedan:

Una ragazza, prima alla scuola secondaria e poi al college, rinunciò a tutti gli interessi seri e alle ambizioni che aveva per essere "popolare". Sposatasi presto, si mise a svolgere il ruolo della casalinga tradizionale pressappoco come aveva svolto il ruolo della studentessa popolare tra i coetanei. Non so in quale momento abbia perduto il senso di ciò che era semplice facciata, ma quando diventò madre si sdraiava certe volte per terra e scalcia in preda a quel tipo di crisi che non riusciva a sedare nella figlia treenne. A trentott'anni si tagliò i polsi tentando di suicidarsi.²⁰

Secondo Friedan, "le donne pagano un alto prezzo emotivo e fisico per evitare il proprio sviluppo. Esse non sono, come ora ben sappiamo, gli esseri biologicamente più deboli della specie".²¹ L'autrice si oppone, pertanto, con forza a qualunque spiegazione determinista per la condizione delle donne, che è in realtà un prodotto sociale, derivante dall'esaltazione di quella "mistica della femminilità", che fa della madre-casalinga "il modello per tutte le donne".²² In particolare,

¹⁹ S. de Beauvoir, "Il Secondo Sesso, II: L'esperienza vissuta", *op. cit.*, p. 523.

²⁰ B. Friedan, *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970, p. 284.

²¹ *Id.*, p. 285.

²² *Id.*, p. 38.

La mistica della femminilità afferma che il valore più alto e l'unico impegno possibile per la donna è la realizzazione della sua femminilità. Sostiene che il grande errore della civiltà occidentale è sempre stato quello di sottovalutare questa femminilità. [...] Alla radice delle difficoltà delle donne sta il fatto che in passato esse hanno invidiato gli uomini, e hanno cercato di essere come loro, invece di accettare la propria natura, che può realizzarsi solo nella passività sessuale, nel dominio del maschio e nell'amore materno.²³

Tutto il femminismo, sia di prima che di seconda generazione, guarda alla distinzione tra natura e cultura, concentrandosi, dunque, sulla differenza tra “sex” e “gender”, per evidenziare come i diversi ruoli sessuali non siano in realtà giustificabili in termini biologici. Esistono, tuttavia, delle differenze non irrilevanti. Come spiega Claire Colebrook:

Both first and second-wave feminisms assume the difference between sex and gender. First-wave feminisms assert, or aim to achieve, the irrelevance of sex and the dissolution of gender-hierarchy by imagining an ideal humanity in which childbirth and the sexual division of labour no longer impede women's rationality and capacity for political agency. Second-wave feminisms assert that what has been gendered as feminine needs to be refigured, so that sex may express itself appropriately and that gender stereotypes give way to an authentic and autonomous female sex, or a more appropriate balance between masculine and feminine norms and virtues.²⁴

Ciò che ricorre nelle studiosi di seconda generazione è, infatti, una visione quasi-utopica, ossia una proiezione verso un nuovo equilibrio, desiderabile, ma non impossibile da raggiungere, in cui non vi sia alcuna gerarchia di genere. Ovviamente, il cambiamento non è impossibile, ma nemmeno semplice da attuare, in quanto la condizione della donna dipende in primo luogo dall'immagine che la stessa ha di sé. Tale immagine è il prodotto di una complessa rete di fattori culturali, di una tradizione, di cui la donna è sia erede che garante, per mezzo dell'educazione dei figli.

Proprio al fine di individuare i modi in cui le donne sono state indotte, dalla cultura che le circonda, a formare le immagini che hanno di se stesse, nei primi anni settanta, nasce la teoria letteraria femminista, con l'intenzione di rileggere i testi del passato in chiave diversa, un atto di “re-vision”, come lo chiama Adrienne Rich.²⁵ Letteratura e realtà sono strettamente correlate, poiché, come afferma Robbins, “reading is political”:

Texts may seek to coerce their readers, representing and encoding “proper” (limited) forms of behavior and belief. Texts may also be subversive, attacking dominant modes of

²³ *Ibid.*

²⁴ C. Colebrook, *Gender*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 118.

²⁵ VV. A. Rich, “When We Dead Awaken”, in *On Lies, Secrets, Silence: Selected Prose 1966-78*, New York, Norton, 1979, p. 35.

understanding, and offering alternative ways of being and thinking. The force of the text, however, whatever its content and intentions, comes from the process of reading it. Reading is a political act that defines the reader's response to the text she is reading.²⁶

Sempre negli anni settanta si lavora per costruire un'estetica femminista, iniziando ad affrontare la questione del linguaggio come fonte del potere maschile, da cui la donna da sempre è stata esclusa, condannata al silenzio, e priva di strumenti atti ad esprimere la propria identità. Le donne mirano ora a crearsi un loro spazio, rifiutando una tradizione che parla tutta al maschile.

Negli anni Ottanta, risulta di particolare rilevanza l'apporto delle teoriche francesi, Cixous, Irigaray e Kristeva, che si occupano di questioni di genere e di identità, in rapporto al linguaggio, e che hanno una forte influenza nell'area angloamericana. Queste ultime sono trattate più dettagliatamente in una sezione successiva.

Esiste anche un "Third Wave Feminism", i cui limiti cronologici sono ancora oggetto di dibattito, ma che avrebbe inizio pressappoco negli anni '80, e che durerebbe ancora oggi. Quest'ultimo si distingue per il suo interesse verso la diversità, e per l'approccio post-strutturalista, ossia con la sua opposizione all'idea di un sistema universale regolato da opposizioni binarie, oltre che per la critica del presunto "essenzialismo" del "Second Wave Feminism". Tale filone del femminismo si ispira ad autori come Lacan, Derrida o Foucault, i quali respingono l'idea dell'Umanesimo riguardo all'esistenza di un soggetto autentico. Le femministe, applicando questo discorso, sostengono che la differenza sessuale non è la base sulla quale si costruisce il "gender", la differenza di genere, perché la differenza sessuale è a sua volta un prodotto sociale. Tali idee hanno avuto conseguenze importanti, e hanno segnato una frattura fra gli studi delle donne e gli studi di "genere". Tradizionalmente, la storia delle donne è la storia che studiava e cercava di individuare identità ed esperienze. Dopo il post-femminismo, il post-modernismo o il post-strutturalismo, si è detto che non si possono studiare identità ed esperienze, ma solo rappresentazioni che sono presenti o assenti nei testi, pertanto, non è possibile studiare un soggetto indeterminabile, come il soggetto femminile.

²⁶ R. Robbins, *op. cit.*, p. 16.

Il femminismo di terza generazione è spesso associato al nome di Judith Butler, la quale, nei suoi libri, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990),²⁷ e *Bodies that Matter* (1993),²⁸ introduce il concetto di “gender performativity”, che mira a decostruire l’idea di una materia, di un corpo che preceda le azioni, e ad affermare che “the self is nothing more than a series of actions – a performance – and that we then retroactively imagine that one performed this way *because* one was male, female, homosexual and so on”.²⁹ Come spiega Colebrook, “Matter is not, according to Butler, that which precedes action – *Matter acts*. From these actions and performances we imagine, falsely, some underlying inert materiality – some subjective ground or essence – that is the distinct cause of action.”³⁰ In base a questa teoria, non ci sarebbe alcuna differenza tra ciò che il genere è e ciò che il genere *fa*. Le norme, ripetute collettivamente vengono poi reiterate dall’individuo, fino a essere interiorizzate. Tale individuo si percepirà, pertanto, come *gendered* per tutta la vita e diventerà a sua volta un mezzo per la diffusione di quelle stesse norme.

Inoltre, per Butler, il corpo e la sessualità non possono ridursi all’opposizione binaria maschio-femmina. Infatti, “Judith Butler is one of the most prominent theorists of gender to have questioned what she refers to as the “heterosexual matrix”, which establishes the father as other than the mother, and the mother or feminine as the position opposed to the cultural masculine. [...] She insists, the male-female and form-matter binaries do not exhaust possibilities or potential for being.”³¹ Da qui la carica destabilizzante rappresentata dal “queer body”, che non è “some essential identity outside gender relations; it is a capacity to repeat and destabilize gender identity from within.”³²

²⁷ J., Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006.

²⁸ J. Butler, *Bodies that Matter*, London & New York, Routledge, 1993.

²⁹ C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 211-12.

³⁰ *Id.*, p. 213.

³¹ *Id.*, p. 169.

³² *Id.*, p. 231.

1.2. L'origini dei ruoli di genere

Nonostante la varietà delle sue manifestazioni, il femminismo, in tutte le sue fasi, è sempre caratterizzato dalla volontà di opporsi ad un sistema sociale dominante, che viene comunemente definito “patriarcale”. Per comprendere tale volontà, sarà necessario concentrarsi sul concetto di “patriarcato”, tentando di individuare le principali caratteristiche, le possibili cause e i meccanismi per mezzo dei quali esso riesce a “riprodursi” ancora oggi.

Potremmo definire il patriarcato come un fenomeno per il quale, in base alla differenza sessuale, alla donna viene attribuito un ruolo secondario rispetto all'uomo, il quale rappresenta il sesso dominante. Il rapporto tra i due non è, dunque, di semplice differenza, ma piuttosto di ordine gerarchico, con la distinzione tra chi detiene il potere, ossia l'uomo, e chi invece no, ovvero la donna.

Per Gerda Lerner, “Patriarchy in its wider definition, means the manifestation and institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general.”³³.

La varie definizioni di patriarcato che sono state fornite nel tempo, ruotano per lo più intorno alla costante data dalla volontà di distinguere ciò che è un prodotto culturale, rispetto a ciò che viene comunemente definito “naturale”. Così, ad esempio, per Teresa L. Ebert, “Patriarchy is the organization and division of all practices and signification in culture in terms of gender and the privileging of one gender over the other, giving males control over female sexuality, fertility, and labor.”³⁴ L'autrice sottolinea anche come “the very ground of patriarchy – gender – is a signifier, a cultural construct and not a biological or natural feature”.³⁵ Per Kate Millett, il fattore biologico esiste, ma ciò su cui si basa la supremazia maschile è piuttosto l'accettazione di un certo sistema di valori: “Male supremacy, like other political creeds, does not finally reside in physical strength, but in the

³³ G. Lerner, *The Creation of Patriarchy*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 239.

³⁴ T. L. Ebert, “The Romance of Patriarchy: Ideology, Subjectivity, and Postmodern Feminist Cultural Theory”, *Cultural Critique*, No. 10, Popular Narrative, Popular Images, Autumn, 1988, p. 19.

³⁵ *Id.*, p. 21.

acceptance of a value system which is not biological.”³⁶ Millett cerca, così, di dimostrare come non esista una identità di genere che sia innata:

Important new research not only suggests that the possibilities of innate temperamental differences seem more remote than ever, but even raises questions as to the validity and permanence of psycho-sexual identity. In doing so it dives fairly concrete positive evidence of the overwhelming *cultural* character of gender, i.e. personality structure in terms of sexual category.³⁷

La distinzione tra sesso (sex), quale fattore innato, con tutta una serie di connotazioni biologiche, e genere (gender), quale fattore culturalmente acquisito, con tutte le sue implicazioni psicologiche e sociali, è stato sottolineato da varie studiose. In particolare, Simone de Beauvoir evidenzia come gli esseri umani assumono un ruolo di genere in base alle esigenze del patriarcato, come riassume nella famosa frase: “Donna non si nasce, lo si diventa”.³⁸ Per Beauvoir, il fatto stesso che si ponga il problema di definire cosa vuol dire essere donna, suggerisce già la risposta:

A un uomo non verrebbe mai in mente di scrivere un libro sulla singolare posizione che i maschi hanno nell’umanità. Se io voglio definirmi, sono obbligata anzitutto a dichiarare: “Sono una donna”; questa verità costituisce il fondo sul quale si ancorerà ogni altra affermazione. [...] Il rapporto dei due sessi non è quello di due elettricità, di due poli: l’uomo rappresenta insieme il positivo e il negativo al punto che diciamo “gli uomini” per indicare gli esseri umani, [...]. La donna invece appare come il solo negativo, al punto che ogni determinazione le è imputata in guisa di limitazione, senza reciprocità.³⁹

La questione centrale per tutte queste studiose è rappresentata, dunque, dalla negazione della giustificazione innatista o essenzialista per le differenze di genere. Da qui anche il rifiuto di cercare una definizione, che vorrebbe dire tentare di individuare quella che sarebbe l’essenza femminile, poiché, come evidenzia Claire Colebrook, “A person is not an essence but a relation, an existence. Even if there were some essential sexual quality, such as femaleness, it would neither exhaust nor determine what it is to be a woman.”⁴⁰ Sono altri i fattori, dati dai rapporti di potere, che portano alla rappresentazione delle donne come creature deficienti rispetto alla norma, rappresentata dalla mascolinità: “La donna si

³⁶ K. Millett, *Sexual Politics*, London, Virago, (1969) 1977, p. 27.

³⁷ *Id.*, p. 29.

³⁸ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, II: L’esperienza vissuta”, *op. cit.*, p.15.

³⁹ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, I: I fatti e i miti”, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ C. Colebrook, *op. cit.*, p.14.

determina e si differenzia in relazione all'uomo [...]. Egli è il Soggetto, l'Assoluto: lei è l'Altro.”⁴¹

Viene, però, da chiedersi come le donne abbiano potuto accettare di essere collocate nella sfera dell'Altro. De Beauvoir si pone il problema, e, infatti, si domanda: “Donde arriva alla donna una passività così grande?”⁴² Sorprende soprattutto il fatto che le donne non si uniscano per fare fronte comune contro tale stato di cose. Per de Beauvoir, esse non fanno gruppo per opporsi perché: “Le donne vivono disperse in mezzo agli uomini, legate ad alcuni uomini – padre o marito – più strettamente che alle altre donne; e ciò per i vincoli creati dalla casa, dal lavoro, dagli interessi economici, dalla condizione sociale.”⁴³ La relazione tra uomo e donna è diversa da qualunque altro rapporto oppressore/oppresso, in quanto le due parti sono parte di una totalità, e sono pertanto indispensabili l'uno all'altro. Inoltre, per Beauvoir, la donna spesso si compiace nel suo essere Altro, in quanto tale stato comporterebbe anche alcuni vantaggi: “L'uomo-sovrano proteggerà materialmente la donna vassalla e penserà a giustificarne l'esistenza [...]”⁴⁴.

Risulta chiaro, a questo punto, che l'azione da intraprendere non sia quella di preparare la rivoluzione, o di mettere in atto qualche altra forma di ribaltamento sociale, ma che debba, invece, concentrarsi proprio sulla rifondazione del rapporto tra i generi, a cominciare dal “due”.⁴⁵ Infatti, ogniqualvolta che, nella storia, una categoria è riuscita ad imporre il proprio dominio sull'altra, c'era sempre un evento preciso o un'evoluzione che spiegava la diseguale distribuzione di potere. Inoltre, quasi sempre si trattava di minoranze, ma, come precisa de Beauvoir, nel caso delle donne, la situazione è completamente diversa: “Una delle ragioni per cui l'alterità appare qui come un assoluto consiste appunto nell'eludere il carattere accidentale del fatto storico.”⁴⁶

Anche per Gerda Lerner, “Women have for millennia participated in the process of their own subordination because they have been psychologically

⁴¹ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, I”, *op. cit.*, p. 16.

⁴² *Id.*, p. 17.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Id.*, p. 20.

⁴⁵ L. Irigaray propone la sua filosofia del “due” in *Essere Due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

⁴⁶ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, I”, *op. cit.*, p. 18.

shaped so as to internalize the idea of their own inferiority.”⁴⁷ Il processo di interiorizzazione di valori spiegherebbe, infatti, sotto vari punti di vista la passività di tante donne davanti all’evidenza della loro condizione. Betty Friedan descrive, ad esempio, come tante giovani donne si vergognassero di mostrarsi intelligenti o studiose, per paura di essere considerate “strane”, e di essere isolate o, peggio, di non trovare un marito. In una testimonianza raccolta dall’autrice, a proposito di alcune discipline di studio, si legge:

Le ragazze non si entusiasmano più di cose di questo genere. Non ci interessano le professioni. I nostri genitori si aspettano che andiamo al *college*. Tutte ci vanno. Se non ci si va si diventa dei paria sociali nel nostro ambiente. Ma una ragazza che prenda sul serio quello che studia – e voglia proseguire gli studi e fare delle ricerche – sarebbe strana, poco femminile. Penso che tutte vogliano prendere il diploma con l’anello di fidanzamento al dito. Questa è la cosa importante.⁴⁸

Friedan evidenzia così come l’interiorizzazione dei ruoli dipenda dall’accettazione di tacite regole, come quella che vietava, ad esempio, di fare discorsi troppo intellettuali nei dormitori femminili.⁴⁹ In un’altra testimonianza riportata dall’autrice si legge:

Forse dovremmo prendere un po’ più sul serio tutto quanto. Ma nessuno desidera diplomarsi per poi trovarsi nella situazione di non poter utilizzare tutto quello che ha imparato. Se il marito sarà un “uomo dell’organizzazione”, non si può essere troppo istruite. La moglie è troppo importante per la carriera di un uomo. Non si può trovare troppo interessante l’arte, o altre cose di questo genere.⁵⁰

Come si giunga a una tale interiorizzazione dei ruoli è un importante punto di riflessione per molte studiose. In particolare, Kate Millett, indica nel condizionamento infantile la condizione principale per perpetuare le differenze comportamentali tra i sessi: “Every moment of the child’s life is a clue to how he or she must think and behave to attain or satisfy the demands which gender places upon one.”⁵¹

Ad ogni modo, se il patriarcato e l’idea di genere su cui si basa sono un prodotto culturale, viene naturale tornare a chiedersi come e quando esattamente il patriarcato abbia avuto origine. Fra gli studi femministi, si trovano lavori che, a

⁴⁷ G. Lerner, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁸ B. Friedan, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Id.*, p. 151.

⁵¹ C. Colebrook: *op.cit.*, p. 31.

partire dalla tesi di Bachofen,⁵² ipotizzano un ordine precedente, in cui era la donna a ricoprire il ruolo dominante nell'organizzazione sociale, un ordine "matriarcale". Bachofen, in particolare, individuava, all'interno della storia globale, tre fasi. Nel primo periodo, di promiscuità, o "afroditismo", gli uomini, grazie alla loro superiore forza fisica, avrebbero sottomesso le donne. Questa fase sarebbe stata superata quando le donne, dopo aver tentato invano di ribellarsi, avrebbero finalmente utilizzato il potere legato al loro superiore senso religioso, costringendo gli uomini ad accettare il matrimonio monogamico. Grazie a questa conquista, che le poneva al centro dell'organizzazione familiare, le donne si sarebbero quindi impossessate del potere sociale e politico, imponendo la "ginecocrazia". Una fase, questa, dice Bachofen, felicemente pacifica e democratica, in cui prevalsero i valori tipici della natura delle donne, ma proprio perché i valori del periodo ginecocratico erano legati alla natura femminile, il potere delle donne era inevitabilmente destinato a essere superato dal patriarcato, fase finale e superiore della storia. Essendo, infatti, gli uomini forma e spirito – a differenza delle donne, che erano natura e materia –, l'affermarsi dei superiori valori maschili avrebbe finalmente consentito la nascita dello Stato, creazione suprema dello spirito umano.

A proposito del patriarcato moderno, Carole Pateman sottolinea come le sue origini non possono essere ricondotte ad un momento preciso, sebbene gli storici cerchino di individuarle in qualche evento particolare, come nella promulgazione di qualche legge o in qualche sommossa o disastro naturale. Per Pateman, vi è sempre qualche evento precedente che ci obbliga a riconsiderare e a correggere le nostre precedenti ipotesi.⁵³ Gerda Lerner, nel suo *The Creation of Patriarchy*, ipotizza un processo di affermazione del patriarcato che copre un periodo di circa 2500 anni, il cui termine *a quo* coinciderebbe con il 600 a.C. Nella sua opera, Lerner evidenzia anche come, in tempi più recenti, le teorie di Darwin abbiano contribuito a rafforzare la visione deterministica, e come l'idea

⁵² Per Bachofen, "Il diritto materno appartiene a un periodo di civiltà più antico di quello corrispondente al sistema del diritto paterno: la sua fioritura piena e intatta declina dinanzi al vittorioso affermarsi di quest'ultimo." J. J. Bachofen, *Il Matriarcato: ricerca sulla Ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, trad. di J. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988, Vol. 1, p. 7.

⁵³ V. C. Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 220.

della sopravvivenza del più adatto sia stata addotta per giustificare la diseguale distribuzione di privilegi e denaro all'interno della società americana:

[...] scientific defenders of patriarchy justified the definition of women through their maternal role and their exclusion from economic and educational opportunities as serving the best interests of species survival. It was because of their biological constitution and their maternal function that women were considered unsuited for higher education and for many vocational pursuits. Menstruation and menopause, even pregnancy, were regarded as debilitating, as diseased or abnormal states which incapacitated women and rendered them actually inferior.⁵⁴

Senz'altro, la tradizione ha favorito la riproduzione del patriarcato sia all'interno delle culture occidentali che di quelle orientali, in gradi e con caratteristiche spesso diverse, ma con una costante che è data dall'ineguaglianza sessuale a scapito delle donne, i cui desideri e interessi vengono sistematicamente subordinati a quelli maschili. Ne consegue anche la distinzione fra una sfera pubblica, assegnata agli uomini, in quanto forti e attivi, e una sfera privata, destinata alle donne, più docili e passive per "natura". Razionalità da un lato e sentimento dall'altra, le attività pubbliche contrapposte alle cure della casa e della famiglia. Inoltre, per assicurare la donna al suo posto in società, in molti raccomandano di tenerla in uno stato di soggezione, negandole l'accesso all'istruzione e alla cultura e proibendole tutto ciò che le permetterebbe di sviluppare una propria individualità. Per essere sicuri che accetti questa sua condizione, la donna viene circondata di cortesia e la si esenta, diplomaticamente, da ogni responsabilità politica ed economica.

Il principale colpevole dell'oggettivazione della donna nelle società patriarcali, secondo Monique Wittig, è il matrimonio: "men appropriate for themselves the reproduction and production of women, and also their physical persons by means of a contract called the marriage contract."⁵⁵ Wittig si riferisce infatti al lavoro domestico non retribuito a agli altri obblighi della donna che tale contratto comporta.

Molte studiose concordano nel ritenere che la famiglia rappresenti la principale istituzione del patriarcato, poiché è al suo interno che ci si conforma a determinati ruoli, ma anche perché essa rappresenta l'unità primaria dell'ordine

⁵⁴ G. Lerner, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁵⁵ M. Wittig, "The Category of Sex", in L. Adkins and D. Leonard (ed.), *Sex in Question: French Materialist Feminism*, London: Taylor and Francis, 1996, p. 27.

politico patriarcale. Infatti, come evidenzia Millett, “Classically, as head of the family the father is both begetter and owner in a system in which kinship is property.”⁵⁶ Inoltre, per S. De Beauvoir, “Poiché la tirannia esercitata sulla donna ha origine nella volontà di perpetuare la famiglia e di mantenere intatto il patrimonio, più ella si rende estranea alla famiglia, più sfugge anche a questa assoluta subordinazione; se la società, negando la proprietà privata, rifiuta la famiglia, la sorte della donna ne risulta notevolmente migliorata.”⁵⁷ La famiglia rappresenta in effetti il luogo all’interno del quale la subordinazione della donna si è realizzata in maniera più evidente, e anche il luogo all’interno del quale maggiormente si perpetua tale condizione, per mezzo del processo di identificazione dei figli con i loro genitori. Tuttavia, non si comprende perché essa non possa diventare, allo stesso modo, un importante contesto in seno al quale tentare di avviare il processo contrario, per mezzo della collaborazione e della piena realizzazione dei soggetti, verso un nuovo rapporto tra i sessi, che annulli l’opposizione gerarchica, per trasformarsi in una nuova relazione di reciprocità e completamento, in cui nessuno debba rinunciare alla propria individualità. Si potrebbe obiettare che un ostacolo a un simile progetto sia rappresentato dalla funzione riproduttiva delle donne. I tradizionalisti ritengono che, proprio a causa di tale funzione femminile, insieme alla predisposizione alla cura dei figli, gli uomini, fin dall’antichità, si siano dedicati alla protezione e al sostentamento della famiglia, causando una divisione sessuale del lavoro. Anche Shulamith Firestone, nella sua opera *The Dialectic of Sex* (1970), individua la causa della supremazia maschile nella diversità biologica, per cui la donna, oltre a concepire, genera, allatta e accudisce i figli, e nel periodo impegnativo della gravidanza e della successiva cura dei figli, si trova in condizioni oggettive di debolezza. La natura l’ha posta dunque nella condizione di richiedere aiuto e protezione all’uomo, il quale avrebbe poi trasformato ciò in dominio e supremazia, mentre la donna avrebbe assunto un ruolo passivo e di subordinazione. Tuttavia, attacca la studiosa, “L’umanità ha cominciato ad affrancarsi dalla natura: non possiamo più giustificare la conservazione di un sistema discriminatorio di classe sessuale

⁵⁶ K. Millett, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ S. De Beauvoir, *op. cit.*, p. 116.

invocando le sue origini nella Natura.”⁵⁸ Ciò nonostante, la centralità dell’uomo permea talmente in profondità la percezione della realtà, che le donne stesse finiscono inconsapevolmente per avallarla, nella convinzione che le cose stiano come stanno e basta. Esse tendono così ad assumere il punto di vista maschile come proprio, in assenza di una tradizione alternativa che insegni loro a fare il contrario.

Molte studiose si sono interrogate riguardo alle ragioni della complicità delle donne nel sostenere il sistema patriarcale. Per Dani Cavallaro,

Relegated to the status of nebulous items incapable of transcending the sphere of brute matter, women are often responsible for perpetuating their objectification and victimization by patriarchy, for example, by introjecting stereotypical versions of femininity that reduce them to capricious and frivolous play things. Moreover, women are insistently encouraged to look for a modicum of meaning in their relationships with men, primarily those they marry and those they give birth to.⁵⁹

Se, inoltre, le donne cercano di dare un senso alla propria esistenza grazie ai loro rapporti con gli uomini, allora il sesso rischia di diventare un potente strumento di controllo. Infatti, per Kate Millett il potere patriarcale viene conservato dall’uomo proprio grazie al controllo sessuale: “Patriarchal force also relies on a form of violence particularly sexual in character and realized most completely in the act of rape.”⁶⁰ Nel suo *Sexual Politics* (1969), l’autrice evidenzia, inoltre, come: “Woman is still denied sexual freedom and the biological control over her body through the cult of virginity, the double standard, the prescription against abortion, and in many places because contraception is physically or psychically unavailable to her.”⁶¹

Anche Lerner dedica particolare attenzione alla questione del controllo sessuale nel suo *The Creation of Patriarchy* (1986), mentre Carole Pateman, in *The Sexual Contract* (1988), scrive che “The story of the sexual contract reveals that the patriarchal construction of the difference between masculinity and femininity is the political difference between freedom and subjection, and that sexual mastery is the major means through which men affirm their manhood”.⁶²

⁵⁸ S. Firestone, *La dialettica dei Sessi*, trad. di L. Personeni, Firenze, Guaraldi, 1971, p. 23.

⁵⁹ D. Cavallaro, *French Feminist Theory*, London, New York, Continuum, 2003, p.13.

⁶⁰ K. Millett, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ *Id.*, p. 54.

⁶² C. Pateman, *op. cit.*, p. 207.

bell hooks, da parte sua, evidenzia il carattere trasversale del controllo sessuale come arma di sottomissione anche razziale:

Sexuality has always provided gendered metaphors for colonization. Free countries equated with free men, domination with castration, the loss of manhood, and rape – the terrorist act re-enacting the drama of conquest, as men of the dominating group sexually violate the bodies of women who are among the dominated. The intent of this act was to continually remind dominated men of their loss of power; rape was a gesture of symbolic castration. Dominated men are made powerless (i.e., impotent) over and over again as the women they would have had the right to possess, to control, to assert power over, to dominate, to fuck, are fucked and fucked over by the dominating victorious male group.⁶³

L'autrice sottolinea, inoltre, la significativa condivisione di idee tra bianchi e neri, riguardo ai ruoli di genere, nonché sull'importanza del dominio maschile, che rappresenta un valore trasversale agli uomini di ogni razza e classe sociale:

Sexism has always been a political stance mediating racial domination, enabling white men and black men to share a common sensibility about sex roles and the importance of male domination. Clearly both groups have equated freedom with manhood, and manhood with the right of men to have indiscriminate access to the bodies of women. Both groups have been socialized to condone patriarchal affirmation of rape as an acceptable way to maintain male domination. It is this merging of sexuality with male domination within patriarchy that informs the construction of masculinity for men of all races and classes.⁶⁴

L'accesso al corpo femminile rappresenta, dunque, la principale fonte di potere maschile; tuttavia, il sesso non esaurisce la questione del potere degli uomini sulle donne. Infatti, nel suo *The Subjection of Women*, del 1869, J. S. Mill sosteneva che gli uomini non mirano soltanto all'obbedienza da parte delle donne, ma che essi vogliono anche i sentimenti e che:

They have therefore put everything in practice to enslave their minds. The masters of all other slaves rely, for maintaining obedience, on fear; either fear of themselves, or religious fears. The masters of women wanted more than simple obedience, and they turned the whole force of education to effect their purpose. All women are brought up from the very earliest years in the belief that their ideal of character is the very opposite of that of men; not self-will, and government by self-control, but submission, and yielding to the control of others. All the moralities tell them that it is the duty of women, and all the current sentimentalities that it is their nature to live for others; to make complete abnegation of themselves, and to have no life but in their affections. And by their affections are meant the only ones they are allowed to have – those to the men with whom they are connected, or to the children who constitute an additional and indefeasible tie between them and a man.⁶⁵

⁶³ B. hooks, "Reflexions on race and sex", in B. hooks, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 57.

⁶⁴ *Id.*, p. 59.

⁶⁵ J. S. Mill, *The Subjection of Women*, Savill, Edwards and Co., London, 1970, p. 27.

Un ulteriore elemento che gioca a favore del patriarcato viene individuato da Millett nella religione: “One of its most effective agents of control is the powerfully expeditious character of its doctrines as to the nature and origin of the female and the attribution to her alone of the dangers and evils it imputes to sexuality.”⁶⁶ Lo stesso mito della Caduta, per Millett, offre una visione della donna quale “cause of human suffering, knowledge, and sin”, che funge ancora da “foundation of sexual attitudes, for it represents the most crucial argument of the patriarchal tradition in the West.”⁶⁷ S. de Beauvoir, allo stesso modo, spiega come l’ideologia cristiana abbia contribuito alla schiavitù della donna: “San Paolo ordina alle donne l’umiltà e il contegno; egli fonda sull’Antico e sul Nuovo Testamento il principio della subordinazione della donna all’uomo.”⁶⁸ Infatti, come ricorda de Beauvoir, egli sottolinea come la donna sia stata creata per l’uomo e non viceversa, e inoltre, “in una religione che maledice la carne, la donna diventa la più temibile tentazione del demonio.”⁶⁹

Infine, nel tentativo di analizzare i vari fattori alla base dell’affermazione e della riproduzione del patriarcato, non può certo mancare Freud, il quale, pur avendo il merito di aver attribuito la sessualità ad un processo sociale più che ad uno biologico, contribuì non poco a rafforzare posizioni deterministiche. In realtà, come scrive Betty Friedan,

La verità è che per Freud [...], le donne formavano una specie strana, inferiore, men che umana. Le vedeva come bambole infantili, che esistevano solo per l’amore dell’uomo, per amare l’uomo e soddisfare i suoi bisogni. Era un po’ lo stesso genere di inconscio solipsismo che spinse per molti secoli l’uomo a vedere nel sole soltanto un oggetto luminoso che girava intorno alla terra.⁷⁰

La norma, per Freud, è l’uomo, mentre la donna è “carente”, in quanto caratterizzata da una mancanza, dall’assenza del fallo, che non può che invidiare all’uomo, in quanto simbolo del suo potere. Ciò fin dall’infanzia, quando, per la prima volta, la bambina nota la differenza dei genitali. Infatti, per Freud, mentre “per il bambino maschio è naturale presumere in tutte le persone che conosce un genitale come il suo, ed è impossibile conciliare l’assenza di un tale organo con la

⁶⁶ K. Millett, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁷ *Id.*, p. 52.

⁶⁸ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, I”, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ B. Friedan, *op. cit.*, p. 101.

rappresentazione che egli ha delle altre persone”, “la bimba non cade in un rifiuto analogo quando scorge che il genitale del maschio ha forma diversa”. Al contrario, “Essa è subito disposta a riconoscerlo e soccombe all’invidia del pene, che culmina nel desiderio, importante per le sue conseguenze, di essere anche lei un maschietto.”⁷¹

Lacan, d’altra parte, introdusse il concetto di “ordine simbolico”, chiamato anche la “Legge del Padre”, caratterizzato dalla presenza del linguaggio come generatore di significati e, dunque, di potere. Per Lacan, “E’ nel *nome del padre* che dobbiamo riconoscere il supporto della funzione simbolica, che dal sorgere dei tempi storici identifica la propria persona con la figura della legge.”⁷² Lo psicoanalista partiva dalle teorie linguistiche di Saussure, secondo le quali è il linguaggio a mettere ordine nella nostra esperienza. Di conseguenza, possiamo conoscere solo ciò che riusciamo a rappresentare simbolicamente, attraverso il linguaggio. Inoltre, per Saussure, “Il legame che unisce il significante al significato è arbitrario”⁷³, e “poiché intendiamo con segno il totale risultante dall’associazione di un significante a un significato, possiamo dire più semplicemente: il segno linguistico è arbitrario”.⁷⁴ Saussure spiega così il senso della parola “arbitrarietà”: “Essa non deve dare l’idea che il significante dipenda dalla libera scelta del soggetto parlante [...]; noi vogliamo dire che è *immotivato*, vale a dire arbitrario in rapporto al significato, col quale non ha nella realtà alcun aggancio naturale.”⁷⁵ Non esiste pertanto un legame “naturale” tra la parola e il concetto a cui si riferisce. La lingua è piuttosto il prodotto di vari fattori storici. Inoltre, come evidenzia Pam Morris, con l’uso del linguaggio, apprendiamo anche tutta una serie di implicazioni culturali che sono contenuti in ciascuna parola. Di conseguenza,

To be a woman can seem “naturally” to involve being gentle and nurturing, in other words “feminine”. To be a man normally involves some sense of being strong and active – of being “masculine”. Thus language is the main means by which cultural values are recycled and sustained from generation to generation.⁷⁶

⁷¹ S. Freud, “La sessualità infantile”, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 79-80.

⁷² J. Lacan, *Scritti*, Vol. 1, trad. di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 1974, p. 271.

⁷³ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1999, p. 85.

⁷⁴ *Id.*, p. 85-86.

⁷⁵ *Id.*, p. 87.

⁷⁶ P. Morris, *op. cit.*, p.8.

Anche per Lerner, “Words are socially created cultural constructs; they cannot come to life unless they represent concepts accepted by large numbers of people.”⁷⁷ Il linguaggio è, pertanto, inevitabilmente, portatore di un sistema di valori, da cui esso stesso trae origine, e che contribuisce, a sua volta, a perpetuare.

Per A. Cavarero, l’ordine patriarcale “assume il solo sesso maschile come paradigma dell’intero genere umano”,⁷⁸ così che “nell’ordine simbolico patriarcale, la differenza sessuale non viene [...] intesa come una differenza che divide gli esseri umani in uomini e donne, bensì come una differenza che fa *differire* le donne *dagli* uomini”.⁷⁹ Inoltre, l’ordine simbolico patriarcale stabilisce che, “per natura”, l’uomo è atto a comandare, e la donna a obbedire, anche perché “La natura è [...] un concetto che dipende da un processo di normalizzazione operata da coloro che decidono le norme.”⁸⁰ Pertanto, “naturale” significherebbe solo ciò che è conforme alla norma.

Per Morris:

Both Freud and Lacan insist on gender as social construction, not as inborn destiny [...] However [Lacan’s] theories seem to release women from biology only to lock them into another form of determinism. Instead of women’s lack of a penis making their inferior status inevitable, Lacan theorizes a symbolic order that enacts an equally irresistible subordination of women. The process of constructing a social identity is the process whereby language positions us into our expected place within the Law of the Father.⁸¹

All’interno dell’ordine simbolico, la donna viene generalmente rappresentata in base alle esigenze maschili, e dunque può apparire come prostituta e seduttrice, oppure come moglie e madre, alternativamente. La letteratura al maschile è piena di esempi in tal senso, e attraverso tali rappresentazioni, ha contribuito a far “naturalizzare” posizioni tipicamente patriarcali, grazie ad una concezione della letteratura stessa come specchio dell’esperienza umana, e dunque come portatrice di verità universali. Per T. L. Ebert:

Contemporary popular romance narratives are among the most significant narrative modes in advanced industrial societies. They are primary sites for the ideological construction of individuals as gendered subjects, especially female ones, in male-dominated hetero-sexual couples. By producing the female subject as complemented and completed by her relation to a male partner, patriarchy naturalizes sexual identity, masking the cultural construction

⁷⁷ G. Lerner, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁸ A. Cavarero e F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia, 1999, p. 116.

⁷⁹ *Id.*, p. 117.

⁸⁰ A. Cavarero, *op. cit.*, p. 117.

⁸¹ P. Morris, *op. cit.*, p. 107.

of the feminine, thereby continually reproducing women in a subordinate position. Only by interrogating the ideological production and circulation of gender is it possible to begin to change the social, economic, and power relations among individuals and in society.⁸²

Persino la letteratura al femminile ha contribuito, in passato, a confermare stereotipi e luoghi comuni riguardo alla posizione subordinata e al ruolo della donna, quasi sempre idealizzata, come moglie e madre. Nella produzione letteraria delle donne, Elaine Showalter, in *A Literature of Their Own* (1977) ha, però, individuato tre diverse fasi, denominate rispettivamente: femminile (1840-80), femminista (1880-1920), e femmina (1920 in poi). Per la studiosa americana, la fase femminile è quella in cui le scrittrici imitano gli scrittori uomini, interiorizzando i loro standard; quella femminista è invece la fase della ribellione, dominata soprattutto dalle utopie separatiste; infine, la fase femmina è quella in cui le scrittrici riscoprono se stesse e tentano di dar vita a nuove forme di scrittura che possano esprimere la loro vera identità.

Prendere le distanze da una scrittura fallocentrica significa, in particolare per le femministe francesi come H. Cixous e L. Irigaray, creare una *écriture féminine*, in cui sia l'esperienza a prevalere, piuttosto che il linguaggio, strumento quest'ultimo creato dagli uomini e per gli uomini. La scrittura diventa così un potente mezzo per decostruire posizioni consolidate, legate al dominio maschile, e per definire la propria identità, non più attraverso lo sguardo maschile, ma attraverso la riappropriazione del proprio corpo che diventa esso stesso scrittura, come vedremo nella prossima sezione.

⁸² T. L. Ebert, *op. cit.*, p. 19.

1.3. Il femminismo francese e la ricerca di una scrittura femminile

Quando nel 1949 pubblica *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir è convinta che l'avvento del socialismo porrà fine all'oppressione delle donne.⁸³ Il suo testo rappresenta un momento di svolta nella storia del femminismo, sebbene la stessa de Beauvoir riconoscerà di essere una femminista solo nel 1972. Alla base di *Il Secondo Sesso* c'è l'esistenzialismo di Sartre, con il presupposto che tutti gli esseri umani sono liberi, ma l'autrice presenta anche delle divergenze: mentre Sartre ritiene che il corpo sia un ostacolo da superare per essere al mondo,⁸⁴ de Beauvoir sostiene che "il corpo è lo strumento del nostro contatto con il mondo, vale a dire il mondo assume un aspetto diverso secondo il nostro modo di coglierlo".⁸⁵ Per la studiosa, i dati biologici sono importanti per capire la donna, anche se "Essi non bastano a definire una gerarchia dei sessi; non spiegano perché la donna è l'Altro; non la condannano a mantenersi per sempre in una condizione di inferiorità."⁸⁶

Christine Battersby evidenzia come, in realtà, "in our culture 'femaleness' is linked to modes of embodiment":

The category "female" troubles the notion of a free or autonomous and individualized "soul" or "mind" that merely inhabits the flesh, as well as the notion of a "synthesis" of temporal moments that is imposed by the thinking "I". To talk of a woman remaining the same self from birth to death involves an emphasis on fleshy continuity, rather than structures maintained by – or provided by – the *cogito*. As such, female identity is non-hylomorphic: it erupts from flesh, and is not a form (*morphe*) imposed on matter (*hyle*) by the mind in a top-down way.⁸⁷

Battersby si oppone fortemente all'idea di un corpo come "contenitore", soprattutto per quanto riguarda la percezione del corpo femminile "as empty containers until filled by pregnancy"⁸⁸. Infatti,

This "inner space" or "void" is presented as a "clinical observation" of what determine women's personalities, potentialities and development. As such it becomes a biological "fact" that each menstruation is experienced – presumably subconsciously – as a form of "mourning" over lost potentialities, and that menopause effects a permanent "scar" on women's psyches.⁸⁹

⁸³ T. Moi, *Sexual, Textual Politics*, London e New York, Routledge, 1993, p. 91.

⁸⁴ V. Sartre, *Being and Nothingness*, trad. H. E. Barnes, New York: Quokka Books, 1978, p. 430.

⁸⁵ S. De Beauvoir, S. de Beauvoir, "Il Secondo Sesso, II: L'esperienza vissuta", *op. cit.*, Milano, 1961, p. 58.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ C. Battersby, *The Phenomenal Woman. Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*, New York and London, Routledge, 1998, p.39.

⁸⁸ *Id.*, p. 46.

⁸⁹ *Id.*, p. 47.

Il concetto di “embodiment”, con la conseguente “naturalizzazione” di fenomeni, in realtà, di origine culturale, è un concetto particolarmente criticato da Carole Pateman, nel suo *The Sexual Contract* (1988),⁹⁰ in cui la studiosa evidenzia come il contratto sociale originario sia in realtà basato sull’idea che le donne non abbiano capacità razionali e che pertanto, esse partecipino unicamente a un contratto sessuale, in cui si configurano come oggetto, e dunque come proprietà. Tale contratto, ritenuto “naturale”, giustifica il diritto dell’uomo di violare il corpo femminile. Inoltre, come commenta Colebrook, “Man, as Pateman insists, can be a disembodied, rational and labouring individual of reason, only because he is other than, and holds power over, the domestically laboring body of women.”

Anche de Beauvoir si esprime contro un rigido destino legato al corpo:

Il soggetto non prende coscienza di se stesso e non si realizza in quanto corpo, ma in quanto sottoposto a leggi e tabù: prende coscienza in nome di certi valori. Ancora una volta, non è la fisiologia che può stabilire dei valori: piuttosto i dati biologici assumono quei valori che l’esistente dà ad essi. Se il rispetto o la paura che la donna ispira impediscono di usarle violenza, la superiorità muscolare del maschio non è fonte di potere.⁹¹

Se, però, secondo l’esistenzialismo, la vita di ogni essere umano è essenzialmente nelle proprie mani, non è affatto semplice riuscire a capire come le donne abbiano accettato di essere considerate “il secondo sesso”. Infatti, de Beauvoir, come osserva Franco Restaino, ritiene che “La donna, in qualche modo, anche se condizionata, ma non ‘costretta’ [...] dalle circostanze in cui ha dovuto scegliere, è stata e continua ad essere ‘complice’ dell’uomo nella condizione di inferiorità in cui l’uomo l’ha collocata.”⁹²

Le tre principali esponenti del femminismo francese che raccolgono l’eredità di de Beauvoir, pur rigettando la prospettiva esistenzialista, sono Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, le quali si sono occupate, in modo particolare, del rapporto delle donne con linguaggio e scrittura. Tutte e tre questa studiosa spostano l’attenzione dal desiderio di uguaglianza, verso la valorizzazione della differenza delle donne rispetto agli uomini.

Cixous, Irigaray e Kristeva sono fortemente influenzate da Lacan, la cui idea di linguaggio si sviluppa a partire dalla linguistica di Saussure. Saussure partiva dal presupposto che tutti gli aspetti della cultura funzionano in modo

⁹⁰ C. Pateman, *op. cit.*

⁹¹ S. de Beauvoir, “Il Secondo Sesso, I”, *op. cit.*, p. 62.

⁹² F. Restaino, A. Cavarero, *op. cit.*, p. 41.

simile al linguaggio. Lo strutturalismo, partendo dalle idee di Saussure, sostiene che le parole non si riferiscono ad una realtà a priori, ma che, al contrario, esse contribuiscano a organizzare quella stessa realtà. Ne consegue che il rapporto tra il simbolo, o l'immagine, del concetto (il significante) e il concetto stesso (il significato) è del tutto arbitrario. Queste idee sono rilevanti per la teoria, nonché per la pratica femminista, in quanto evidenziano come termini quali "donna" e "uomo" non abbiano un significato fisso, e come, al contrario, siano assolutamente variabili.

Altra caratteristica fondamentale dello strutturalismo è l'uso di opposizioni binarie, allo scopo di qualificare le cose prima di tutto come ciò che esse non sono. Ciò che risulta ancor più significativo, per una teoria femminista, è poi il fatto che, in ciascuna opposizione binaria, il primo termine sia in genere quello positivo, mentre l'altro presenta connotazioni negative. La critica femminista di stampo francese ha utilizzato tale presupposto per dimostrare come l'opposizione binaria sia da sempre impiegata dal patriarcato come uno strumento per giustificare e mantenere il proprio ordine: "Binary thought is a cultural construction produced by patriarchal language, whose main function is to establish masculinity as the norm and so frame femininity in contrast with that norm: as lacking, inept and inadequate."⁹³

È inoltre rilevante la distinzione lacaniana tra un "ordine immaginario", che corrisponde al periodo in cui il bambino crede di essere tutt'uno con la madre, e un "ordine simbolico", caratterizzato dal complesso di Edipo e dall'acquisizione del linguaggio. Per Lacan, in questa fase, avviene il distacco dalla madre e l'ingresso nell'ordine simbolico, o la "legge del padre", simbolizzato dal fallo. Il soggetto si forma, pertanto, grazie alla repressione del desiderio della madre, e l'uso del linguaggio è la rappresentazione di tale mancanza. Il soggetto, per Lacan, non può decidere di rimanere nell'ordine Immaginario, poiché vorrebbe dire vivere al di fuori della società, che è regolata dalla Legge del Padre.

Per quanto riguarda il linguaggio, Luce Irigaray, nel suo *Speculum* (1974), fa riferimento ad una logica dell'"identità" o del "medesimo", su cui lo stesso sarebbe basato. Per Irigaray, i due generi, uomo e donna, vengono infatti riuniti in

⁹³ D. Cavallaro, *op. cit.*, p. 24.

un unico soggetto, l'uomo e il suo negativo, la donna. Tale logica esclude qualsiasi forma di auto-rappresentazione alla donna, la quale si pone al di fuori del linguaggio stesso.

Per Irigaray, il fatto di privilegiare l'unicità corrisponde alla predilezione da parte del linguaggio patriarcale di una concezione unitaria della verità, che secondo l'autrice, è in contrasto con la molteplicità del corpo e della sessualità femminile. La studiosa mira infatti a trovare il modo di rappresentare l'identità sessuale femminile in termini positivi, laddove il discorso psicoanalitico l'aveva descritta semplicemente come "assenza".

Il post-strutturalismo si è opposto fortemente all'idea di un sistema universale regolato da opposizioni binarie. Per Derrida, l'ordine simbolico di genere, che separa l'universo simbolico del maschile da quello femminile, crea una opposizione, in cui l'uno e l'altro traggono significato dal contrasto, il quale sostiene un'interdipendenza gerarchica. L'ordine simbolico basato sull'interdipendenza è un ordine relazionale che si basa sulla differenza e sull'impossibilità di una sua definizione. Il significato di maschile e femminile è dunque indeterminato e continuamente differito. Secondo Derrida, per decostruire l'opposizione, dobbiamo sovvertire la gerarchia, e per questo inventa il termine "differance",⁹⁴ che ha lo stesso suono in francese di "difference" e che contiene i due significati del verbo "differer", cioè differire nel tempo e differire nello spazio. Maschile e femminile non sono solo differenti l'uno dall'altro (differenza statica), ma si rimandano continuamente l'uno all'altro (differenza processuale), nel senso che il termine momentaneamente differito è in attesa di ritornare perché è sotteraneamente unito al primo. Pertanto, la differenza separa, ma, allo stesso tempo, rappresenta l'unità del processo di divisione.

Infatti, come evidenzia Pam Morris,

Derrida's aim is not [...] to stabilize [the] reversal of the binary hierarchy [...]. His aim is to foreground his motion of *difference* a word he coins to produce a fusion of *differer* – deferral or delay – with the idea of difference) to suggest the unfixed, unstable nature of meaning – its lack of any unitary defining fixity. Putting binary oppositions into a perpetual play of reversal enacts the continual deferral of any one privileged meaning."⁹⁵

⁹⁴ V. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.

⁹⁵ P. Morris, *op. cit.*, p. 117.

Il decostruzionismo si identifica con la lotta al “logocentrismo”, inteso da Derrida come dominio della ragione umana sul mondo,⁹⁶ che caratterizza tutto il pensiero dell'Occidente e che ha consentito all'uomo di prevaricare la realtà e di porsi al centro del reale.

Partendo da posizioni simili, Luce Irigaray sostiene che il logocentrismo sta alla base del fallocentrismo, il quale garantisce una visione unitaria dell'identità maschile; tuttavia, “phallic presence depends on its subordinated binary other; it acquires meaning as fullness only by defining femininity as absence or lack”⁹⁷.

Anche Hélène Cixous è influenzata da Derrida, ed elabora la sua critica al fallocentrismo, mettendo in evidenza come, nelle opposizioni binarie promosse dal patriarcato, la femminilità sia sempre associata a debolezza:

Activity/Passivity
Sun/Moon
Culture/Nature
Day/Night
Father/Mother
Head/Emotions
Intelligible/Sensitive
Logos/Pathos⁹⁸

Per Cixous, tali opposizioni sono caratterizzati dalla violenza, in quanto, secondo l'autrice, il linguaggio è un “campo di battaglia” in cui il termine femminile viene continuamente ucciso.⁹⁹ In “Sorties” Cixous descrive la sua esperienza personale di bambina, in Algeria, allora colonia francese, come esempio di violenza insita nelle opposizioni binarie: “So I am three or four years old and the first thing I see in the streets is that the world is divided in half, organized hierarchically, and that it maintains this distribution through violence.”¹⁰⁰

In *Il sorriso della medusa*, Cixous propone una *écriture féminine*, con l'obiettivo di contrastare l'idea di un significato unitario, e decostruire la percezione della realtà su cui si basa l'ordine patriarcale. Non esiste, secondo

⁹⁶ V. J. Derrida, *Della Grammatologia*, trad., di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2006.

⁹⁷ P. Morris *op. cit.*, p. 118.

⁹⁸ H. Cixous, C. Clement, *The Newly Born Woman*, trad. B. Wing, Manchester, Manchester University Press, 1987, p. 63.

⁹⁹ H. Cixous, “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, in H. Cixous and C. Clement, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 70.

Cixous, una donna in “generale”, o una donna “tipica”, poiché la parola donna riassume in sé un insieme di individualità, ciascuna con una propria specificità, ma caratterizzate comunque da una esperienza comune:

I write this as a woman, toward women. When I say "woman," I'm speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the "dark"-that dark which people have been trying to make them accept as their attribute – there is, at this time, no general woman, no one typical woman. What they have in common I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about a female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes-any more than you can talk about one unconscious resembling another. Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible.¹⁰¹

Per Cixous, per mezzo della scrittura, le donne assumono potere, e il loro immaginario, rimasto per troppo tempo nascosto, offre possibilità infinite, le quali potrebbero sottrarle alla loro condizione di oppressione sociale e politica. Scrivendo le proprie storie, le donne possono rompere il silenzio a cui sono state condannate da una storia fatta e raccontata dall'uomo.

La donna, per Cixous, dovrebbe creare un linguaggio nuovo e scriversi, riappropriandosi del proprio corpo, contro l'ordine simbolico maschile che l'ha allontanata da se stessa, trasformandola in fantasma:

Write, let no one hold you back, let nothing stop you: not man; not the imbecilic capitalist machinery, in which publishing houses are the crafty, obsequious relayers of imperatives handed down by an economy that works against us and off our backs; and not yourself. Smug-faced readers, managing editors, and big bosses don't like the true texts of women-female-sexed texts. That kind scares them.¹⁰²

La scrittura femminile deve, inoltre, privilegiare la voce, in quanto, per Cixous, la donna che parla coincide con la sua voce: “She physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body”.¹⁰³ Il corpo diventa, così, espressione, e la riappropriazione del corpo, su cui è stato scritto il discorso maschile sulla differenza, diventa una metafora per la riappropriazione dei mezzi di espressione, nonché della conquista del diritto di rappresentarsi, piuttosto che essere rappresentata. La voce, ossia il corpo che parla, rappresenta, inoltre, per Cixous, l'eco di una voce primordiale, quella della Madre, che precede infatti l'ordine simbolico. Proprio per la sua molteplicità e per il suo porsi al di fuori del

¹⁰¹ H. Cixous, K. Cohen, P. Cohen, “The Laugh of the Medusa”, Source: *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), The University of Chicago Press, pp. 875-76.

¹⁰² *Id.*, p. 877.

¹⁰³ *Id.*, p. 881.

linguaggio patriarcale, Cixous nega la possibilità di definire una scrittura femminista: “For this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn’t mean that it doesn’t exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophic-theoretical domination.”¹⁰⁴ Pertanto, partendo dalla proposta di Cixous, possiamo supporre che, se il campo della teoria o della filosofia è regolato da un discorso fallogocentrico, una scrittura femminista che, in quel contesto, dovesse sottrarsi a tale discorso, non potrebbe che risultare incomprensibile. Possiamo allora avanzare un’ipotesi, riguardo ad una possibile via di uscita dalla trappola del discorso fallogocentrico, puntando sulla conquista di nuovi spazi, al di fuori della teoria o del realismo descrittivo, sconfinando nel campo infinito dell’immaginario. Peraltro, il concetto freudiano di “unheimlich” viene spesso associato al fantastico come spazio per una ribellione. Il termine immaginario non deve, però, essere necessariamente inteso nel senso lacaniano di pre-simbolico, che lo porrebbe al di fuori del “linguaggio” codificato, come invece lo intende Cixous, bensì nella sua accezione di “fantastico”, pertinente all’immaginazione. Grazie, infatti, alla molteplicità di forme che il fantastico ha assunto, e riesce ad assumere, esso può rappresentare una sorta di “zona franca”, dove la rigidità, e dunque l’univocità, del linguaggio creato dall’uomo, per l’uomo, non esiste, e in cui i confini si sfocano, per dare spazio alle molteplici possibilità dell’espressione.

Sul carattere sovversivo del fantastico si è espressa Rosemary Jackson, nel suo *Fantasy: The Literature of Subversion*. Jackson individua il carattere rivoluzionario di questo genere nella sua tendenza a decostruire strutture, e nella messa in discussione di visioni unitarie.

Per Sara Lefanu,

Rosemary Jackson’s “fantasy”, confusingly, is not the same as “fantasy” as used commonly in the terminology of science fiction criticism: this latter usually denotes what she calls “fairy”. Fantasy, in science fictional terms, is used on the whole to describe a literature that is not open-ended, but is nostalgic, rather, for a past order; a literature of heroes and villains, dragons and demons, lords and villeins.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Id.*, p. 883.

¹⁰⁵ S. Lefanu, *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*, London, The Women’s Press, 1988, p. 22.

Invece, per Jackson, la letteratura fantastica ha a che fare con desideri inconsci, e, come per il perturbante di Freud, essa “uncovers what is hidden, and, by doing so, effects a disturbing transformation of the familiar into the unfamiliar”.¹⁰⁶

Tuttavia, in un simile visione, è certamente possibile ravvisare qualche limite. Innanzitutto, la zona del fantastico è stata da sempre, con riferimento al canone, una zona ai margini, e ciò non farebbe che contribuire alla subordinazione femminile, rispetto ad autori e generi ritenuti “alti”. Infatti, il fantastico rappresenta, di per sé, un fenomeno di confine, un’esperienza ai margini, in quanto non occupa uno spazio ben definito. Per Tzvetan Todorov, esso viene inteso come “l’esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale”.¹⁰⁷ A giudizio di Todorov, il lettore, di fronte al fatto insolito, ha infatti tre possibilità: ricondurlo ad una spiegazione razionale (letteratura “strana”), accettarlo come fatto soprannaturale, come avviene per le fiabe (letteratura “meravigliosa”), oppure il lettore può essere incapace di decidere, esitando tra la spiegazione in termini di strano o di soprannaturale. È qui che si colloca il fantastico. Proprio per la sua indeterminatezza e la sua sfocatura dei confini di genere, la teoria di Todorov, non poteva non attirare l’attenzione di studiose femministe come Lucie Armitt che, nel suo *Theorizing the Fantastic* scrive:

The real importance of Todorov’s work starts to come to light when he begins to articulate a means of subverting his own classificatory system [...]. With its focus upon the boundary-marker where the marvelous and the uncanny come into contact, genre delineations start to blur at the edges. This is the site of genuine theoretical renewal, for it is here that we encounter the zone of the fantastic.¹⁰⁸

Il fantastico si trova, dunque, in un territorio di confine, ma a tale riguardo occorre ricordare che, per la psicoanalisi, anche i sogni occupano una zona di frontiera, tra conscio e inconscio, e scaturiscono dal ritorno alla coscienza di un fenomeno rimosso. In un suo famoso saggio, Freud definisce come “perturbante”: “un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi. Che le è

¹⁰⁶ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981, p. 63.

¹⁰⁷ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981, p. 29.

¹⁰⁸ L. Armitt, *Theorizing the Fantastic*, London, Arnold, 1996, p. 31.

diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione”.¹⁰⁹ Il collegamento tra “perturbante” e “fantastico”, viene suggerito anche da Armit, la quale definisce quest’ultimo come “the unsaid and the unseen... that which has been silenced, made invisible, covered over and made “absent”. A sua volta, il suo legame con la scrittura femminista appare più che evidente, anche solo osservando le scelte lessicali della studiosa – “unsaid”, “unseen”, absent” – e mettendole a confronto con le idee delle filosofe francesi prese in esame, riguardo alla possibilità di una scrittura femminile. Tuttavia, il rischio per questa scrittura è che, ponendosi al di fuori del reale, essa possa essere solo un’utopia. A proposito di Cixous e della sua *écriture féminine*, Toril Moi, nel suo *Sexual, Textual Politics*, ne sottolinea, appunto, il carattere utopico che, secondo la studiosa, spiegherebbe anche alcuni aspetti contraddittori del suo pensiero:

Thus if we choose to read Cixous as a utopian feminist, at least some of the contradictory aspects of her texts may be analyzed as structured by the conflict between an already contradictory patriarchal ideology and the utopian thought that struggles to free itself from that patriarchal stronghold. But if it is true that her contradictions are finally gathered up into the homogenizing space of the Imaginary, then they are more likely also to constitute a flight from the dominant social reality.¹¹⁰

Moi fa notare pertanto come la collocazione della scrittura femminile nella sfera dell’Immaginario, ossia nel pre-simbolico, costituisca un pericolo, in quanto la allontanerebbe dalla realtà sociale: “It is just this absence of any specific analysis of the material factors preventing women from writing that constitutes a major weakness of Cixous’s utopia.”¹¹¹ Inoltre,

In her eagerness to appropriate imagination and the pleasure principle for women, Cixous seems in danger of playing directly into the hands of the very patriarchal ideology she denounces. It is, after all, patriarchy, not feminism, that insists on labeling women as emotional, intuitive and imaginative, while jealously converting reason and rationality into an exclusively male preserve.¹¹²

Una scrittura femminile rischierebbe, dunque, di ricadere nella trappola dell’essentialismo da cui, in realtà, desidera fuggire. La proposta di Irigaray, che ha molto in comune con quella di Cixous, tende però ad aggirare simili contraddizioni, grazie all’enfasi posta sul suo carattere di molteplicità, che,

¹⁰⁹ S. Freud, “Il Perturbante”, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati, Boringhieri, 1969, p. 294.

¹¹⁰ T. Moi, *op.cit.*, p. 122.

¹¹¹ *Id.*, p. 123.

¹¹² *Ibid.*

peraltro, non è inconciliabile con l'esigenza, per una scrittura femminile, di conquistare uno spazio nuovo, legato all'immaginario, infatti: "In contrast to the mirror effect of the symbolic order, which projects a self- reflexive image of the fullness and presence of masculine identity, Irigaray envisages a feminine practice of writing as going through the looking glass [...], into a wonderland of self-representation".¹¹³ La sua *écriture féminine* si presenta, pertanto, come molteplice e fondata sull'erotismo femminile.

Il concetto di *écriture féminine* è fondamentale per tutto il pensiero femminista francese, e, come evidenzia D. Cavallaro, mira a descrivere:

that for which no language yet exists – namely, the silenced, the marginalized and the repressed – while rejecting the principles of rationality and logic fostered by the masculine Symbolic order, traditional concepts of progression and linearity and the conventional subordination of the body to the mind.¹¹⁴

L'*écriture féminine*, per Irigaray, come per Cixous, è strettamente legata al corpo femminile con cui la donna deve ristabilire un contatto. Irigaray rifiuta, però, in modo assoluto, un modello di femminilità chiuso e unitario, proprio per evitare di ricadere in una visione essenzialista, che legherebbe l'identità femminile alla sua biologia e anatomia:

Because we are always open, the horizon will never be circumscribed. Stretching out, never ceasing to unfold ourselves, we must invent so many different voices to speak all of "us", including our cracks and faults, that forever won't be enough time. We will never travel all the way round our periphery: we have so many dimensions.¹¹⁵

In questo modo, l'autrice nega la possibilità di una *écriture féminine* unica e definita, ma apre verso un ventaglio infinito di possibilità.

Dal punto di vista di Julia Kristeva, la possibilità di un linguaggio femminile che racconti le pulsioni del corpo, con l'obiettivo di sconvolgere l'ordine simbolico, o comunque di collocarsi fuori da esso, non sembra, in realtà, una cosa realizzabile. Per Kristeva, il linguaggio è, infatti, un processo caratterizzato dal dialogo tra due modalità, quella semiotica, che precede il

¹¹³ P. Morris, *op. cit.*, p. 128. Il riferimento è a L. Irigaray, *This Sex which is not One* (1977), tr. C. Porter, C. Burke, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, p. 9.

¹¹⁴ D. Cavallaro, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁵ L. Irigaray, "When Our Lips Speak Together", trad., C. Burke, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 6, N. 1, 1985, p.75.

linguaggio verbale, ma che contiene comunque in sé le prime tracce del processo significante, e quella simbolica.¹¹⁶

Dunque, la psicoanalista contrappone all'ordine simbolico lacaniano quello che definisce come "ordine semiotico", che domina la fase pre-edipica, in cui il rapporto madre-figlio è esclusivo, e in cui prevalgono i "segni", come le carezze, mentre nella fase simbolica intervengono le parole, ossia il linguaggio codificato. Come evidenzia Franco Restaino, "Privilegiamento dell'ordine semiotico della madre significa accentuazione del rapporto madre-figlio, che per Kristeva rimane particolare anche dopo la fase edipica, e valorizzazione di tutto quanto è femminile e in quanto tale emarginato, negato dal linguaggio e dalle concettualizzazioni maschili."¹¹⁷ Inoltre, Pam Morris spiega come l'ordine simbolico, per Kristeva, sia strettamente legato al desiderio di definire, e dunque di controllare ciò che è altro da sé:

What Kristeva calls the *symbolic* modality is the aspect of language that the child directs towards the object world of other people and things. As such its disposition is towards fixed and unitary definition in order to provide the basis of shared meaning which enables interpersonal communication to take place. However, the *symbolic* disposition is also driven by an urge to master and control, through the act of defining, what is other and therefore potentially threatening to the self. On the other hand, the origins of the *semiotic* modality lie in the non-gendered libidinal drives of the pre-Oedipal phase so that its disposition is towards meaning as a continuum, with identification rather than separation from what is other.¹¹⁸

Per Kristeva, i diversi linguaggi dipendono da quale modalità domina, e in che misura, ma le due modalità non sono comunque separabili:

Queste due modalità sono inseparabili nel processo *della significanza* che costituisce il linguaggio, e la dialettica dell'una e dell'altra definisce i tipi di discorso (narrazione, meta lingua, teoria, poesia, ecc.): vale a dire che il cosiddetto linguaggio "naturale" tollera diversi modi d'articolazione del semiotico e del simbolico. Ma ci sono anche sistemi significanti non verbali che si costruiscono esclusivamente partendo dal semiotico (per esempio, la musica). [...] questa esclusività è [però] del tutto relativa, proprio a motivo della necessaria dialettica tra le due modalità del processo della significanza, costitutivo del soggetto. Dato che il soggetto è sempre semiotico e simbolico, ogni sistema significante da lui prodotto non può essere "esclusivamente" semiotico o "esclusivamente" simbolico, ma è obbligatoriamente marchiato da un debito nei confronti dell'altro.¹¹⁹

¹¹⁶ VV. J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], ed. Leon S. Roudiez, trad. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, Oxford, Blackwell, 1980; e J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. di S. Eccher dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Venezia, Marsilio, 1979.

¹¹⁷ F. Restaino, A. Cavarero, *op. cit.* p. 53.

¹¹⁸ P. Morris, *op. cit.*, pp. 144-45.

¹¹⁹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Cit., p. 28.

Tutto il linguaggio è caratterizzato infatti da una interazione tra il semiotico e il simbolico, che Kristeva definisce come “intertestualità”, in quanto punto di incontro tra un testo con significato sociale e un testo prodotto da desideri inconsci.

Il linguaggio che lascia più spazio al semiotico è, per Kristeva, il linguaggio poetico, caratterizzato da suoni, ritmi, eterogeneità e da un significato che non è mai definito. Inoltre, tale linguaggio non appartiene solo alla poesia, ma lo si incontra ogniqualvolta si sfidano regole grammaticali e convenzioni del linguaggio comune, e quando viene dato particolare rilievo a suoni e immagini. Nonostante ciò, per Kristeva, il linguaggio poetico non può prescindere totalmente dal bisogno del simbolico, portatore di ordine e di senso. E ciò ci riporta alla impossibilità, già evidenziata, per una scrittura femminile, di porsi completamente al di fuori del simbolico.

La studiosa sostiene, inoltre, l'importanza del carattere multidimensionale del discorso. Come evidenzia Dani Cavallaro, “Kristeva argues that to prevent social structures from becoming tyrannical, we must embrace an *ethics of dissolution* and hence become capable of questioning all values before they crystallize to the point that they degenerate into totalitarianism. This requires a grasp of the multidimensionality of all discourses.”¹²⁰ Tale multidimensionalità del linguaggio è strettamente connesso alla questione dell'identità, poiché, come il linguaggio, anche l'identità, per Kristeva, si costruisce grazie a un rapporto dialogico, all'interazione tra l'inconscio e il sociale: “all identities are unstable: the identity of linguistic signs, the identity of meaning and, as a result, the identity of the speaker. And in order to take account of this destabilization of meaning and of the subject I thought the term ‘subject in process’ would be appropriate.”¹²¹ Tale concetto risulta rilevante anche per l'analisi dei personaggi, soprattutto femminili, all'interno dei testi scelti per il presente lavoro. Le protagoniste si configurano, infatti, come perfetti esempi di soggetti instabili, che passano attraverso varie identità, senza raggiungere una soggettività definitiva. Ciò è legato al loro essere ribelli, che presuppone una rivolta contro ogni tentativo di definire la loro identità in maniera univoca.

¹²⁰ D. Cavallaro, *op. cit.*, p. 81.

¹²¹ J. Kristeva, “Interview with S. Sellers”, *Women's Review*, Vol. 12, p. 19.

Per Kristeva,

Il soggetto non è mai, il soggetto altro non è se non il processo della significanza e si presenta solo come pratica significante, cioè quando si assenta nella posizione a partire da cui dispiega l'attività socialstoricofsignificante. La scienza del soggetto non esiste, il pensiero che padroneggia il soggetto è mistico: altro non c'è se non il campo di una pratica in cui, con il proprio dispendio, il soggetto si lascia prevedere in un futuro sempre anteriore [...].¹²²

Infatti, come spiega Susan Hekman,

For Kristeva subjects are products of discourse- they do not exist in a pre-given sense; they are not producers but produced. Finally, Kristeva introduces the notion that although these subjects are produced, it does not follow that they are passive. On the contrary, they possess a revolutionary potential in their power to dethrone the subject that precedes them.¹²³

Per quanto concerne tale potenziale rivoluzionario, Kristeva è stata influenzata da Mikhail Bakhtin, soprattutto dalla sua teorizzazione del “carnevesco”, caratterizzato principalmente dall'uso della parodia. Per Bachtin, durante il carnevale, avveniva una cosa significativa, ossia la sospensione delle precedenze gerarchiche.¹²⁴ Infatti, “Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.”¹²⁵ Inoltre, Bakhtin puntualizza come il nuovo sistema di relazioni umane a cui il carnevale si apriva, non fosse soltanto immaginaria, bensì realmente sperimentato, per cui: “The utopian ideal and the realistic merged in this carnival experience, unique of its kind”.¹²⁶ Ciò ha portato a una nuova forma di espressione, atta a rappresentare il cambiamento e che costituisce, in un certo senso, la parodia del modo extracarnevesco, “[a] world inside out”.¹²⁷ Nella parodia, per Bachtin, vi sono, pertanto, due voci, quello della verità, o dell'originale, e quello della parodia, o della visione alternativa, le quali interagiscono in modo intertestuale e relativizzano il linguaggio.

Tornando a Kristeva, la psicoanalista individua, nello sviluppo storico del movimento femminista, tre diverse fasi che, però, associa a tre modalità di

¹²² J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 173.

¹²³ S. Hekman, “Reconstituting the Subject: Feminism, Modernism, and Postmodernism”, *Hypatia*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1991), p. 53.

¹²⁴ M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, trad. di H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 10.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Id.*, p. 11.

rapporto con la madre.¹²⁸ Inizialmente, per lei, le donne adottano il sistema di significati su cui si basa il patriarcato, e quindi si conformano all'ordine simbolico, distaccandosi così dalla madre. Il movimento femminista della prima generazione, secondo Kristeva, parte proprio da questa modalità. Le donne possono però mantenere il loro legame con la madre, e dunque con il semiotico, ma questo può portare ad una visione utopica che Kristeva associa al femminismo di seconda generazione.

Poiché il desiderio di tornare al semiotico può essere rischioso, in quanto pone le donne al di fuori della realtà storica, la modalità che, per Kristeva, si presenta come davvero rivoluzionaria è, invece, quella che si pone al limite tra inconscio e sociale. Questa la posizione che Kristeva auspicava per una terza generazione del femminismo, che potesse conciliare i due termini, simbolico e semiotico in un processo di continua alternanza:

[...] a third generation is now forming, at least in Europe. I am not speaking of a new group of young women (though its importance should not be underestimated) or of another "mass feminist movement" taking the torch passed on from the second generation. My usage of the word "generation" implies less a chronology than a signifying space, a both corporeal and desiring mental space. So it can be argued that as of now a third attitude is possible, thus a third generation, which does not exclude-quite to the contrary-the parallel existence of all three in the same historical time, or even that they be interwoven one with the other.¹²⁹

Pertanto, Kristeva rigetta la possibilità di un linguaggio pre- o extra-simbolico, ma la sua proposta mira a conciliare i due termini, rifiutando ancora una volta una logica oppositiva, a favore di un discorso multidimensionale, situato al limite tra inconscio e sociale. Anche la teoria di Kristeva potrebbe considerarsi in accordo con quanto discusso precedentemente, riguardo alla conquista, da parte delle donne, di territori nuovi, di cui non è possibile, né auspicabile, tracciare i confini, esperienze al limite, che potremmo accumulare a quelle esperienze di fantastico e di perturbante, così come sono stati teorizzati da Todorov e da Freud, con il loro potenziale di contestazione e di ribellione.

Porsi ai margini potrebbe rappresentare, pertanto, una scelta deliberata, come spiega bell hooks:

¹²⁸ J. Kristeva, A. Jardine, H. Blake, "Women's Time", *Signs*, Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1981), pp. 13-35.

¹²⁹ J. Kristeva, "Women's Time", *Cit.*, p. 35.

I am located in the margin. I make a definite distinction between that marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance – as location of radical openness and possibility. This site of resistance is continually formed in that segregated culture of opposition that is our critical response to domination. We come to this space through suffering and pain, through struggle. We know struggle to be that which pleasures, delights and fulfills desire. We are transformed, individually, collectively, as we make radical creative space which affirms and sustains our subjectivity, which gives us a new location from which to articulate our sense of the world.¹³⁰

La marginalità non va, pertanto, intesa esclusivamente come uno stato imposto dall'oppressore, poiché essa rappresenta anche una conquista, la conquista di un importante luogo di resistenza e di lotta, uno spazio di creatività radicale.

¹³⁰ B. hooks, "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness", in b. hooks, *op. cit.*, p. 153.

1.4. Teoria letteraria femminista e canone

Pam Morris, nel suo *Literature and Feminism*, osserva il legame tra oppressione patriarcale e le rappresentazioni della donna fornite da scrittori uomini. Secondo l'autrice, tali rappresentazioni costituiscono il principale strumento a servizio del patriarcato, per giustificare lo stato di subordinazione della donna: "If women are "read" as essentially inferior to, or even innately different from, men, their different treatment can be deemed reasonable."¹³¹

Due libri, pubblicati alla fine degli anni '60, *Thinking about Women*, di Mary Ellman (1968) e *Sexual Politics* di Kate Millett (1969), si indirizzano verso una rilettura di testi scritti da uomini. Ellman mira a dimostrare come la rappresentazione maschile delle donne sia caratterizzata da stereotipi che vogliono la donna emotiva e incapace di svolgere attività intellettuali. Millett, invece, evidenzia come il potere patriarcale si eserciti grazie al controllo sessuale, e "This need to retain sexual dominance explains the recurrent misogynistic images of women in literary texts, as whores or virgins, frigid or nymphomaniac, chaste or licentious."¹³²

Ma, se la donna è stata da sempre "mal rappresentata" dall'uomo scrittore, viene da chiedersi come possa essersi identificata con quegli stereotipi, introiettando il punto di vista maschile, invece di opporvisi. Come osserva Judith Fetterly, il fatto è che "as readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principle is misogyny"¹³³. Da qui il bisogno di resistere, invece di accettare, di opporsi ai valori dominanti, così come il testo li presenta: "The practice of reading as a woman [...] needs to oppose the ideological implications of classic plot structures, praising open alternative spaces of freedom for women within the text against the often relentless logic of the story."¹³⁴

Il lavoro di rilettura riguarda, naturalmente, anche i commenti critici scritti da uomini, i quali portano nella loro visione di un testo idee sessiste, come se il

¹³¹ P. Morris, *op.cit.*, p. 14.

¹³² *Id.*, p. 15.

¹³³ J. Fetterly, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, p. XX.

¹³⁴ P. Morris, *op. cit.*, p. 33.

lettore universale debba essere necessariamente di genere maschile. I “capolavori” vengono spesso selezionati in base a quei pregiudizi che portano a trascurare testi scritti da donne, gli stessi testi per i quali la critica femminista ha cercato di riguadagnare un posto all’interno della storia letteraria. Pertanto, accanto al lavoro di rilettura, la critica femminista deve mirare a stabilire una tradizione letteraria al femminile.

Per quanto riguarda la letteratura scritta da donne, in *A Room of One’s Own* (1929), Virginia Woolf osserva come “a woman writing thinks back through her mothers”; tuttavia una scrittrice non risente soltanto dell’influenza delle donne che l’hanno preceduta, ma anche dei “padri” della letteratura, ai cui modelli ha cercato spesso di adeguarsi. Elaine Showalter, in *A Literature of Their Own* (1977), individua tre diverse fasi nella tradizione femminile. Durante la prima fase, che definisce “feminine”, e che va dal 1840 al 1880, le donne scrivono cercando di eguagliare la cultura maschile, interiorizzandone anche le idee sulla natura delle donne. In questo periodo, le scrittrici scelgono spesso di utilizzare pseudonimi maschili, e il loro “travestimento” maschile va ben oltre, coinvolgendo l’intera struttura narrativa. Nella seconda fase, che definisce “femminista”, e che va dal 1880 al 1920, le donne iniziano ad usare la letteratura per denunciare le ingiustizie perpetrate nei loro confronti. Si tratta di un moto di protesta nei confronti del dominio maschile; un esempio importante è dato dalle utopie “amazzone”, ossia visioni futuristiche di perfette società al femminile, che contengono la critica implicita dell’organizzazione patriarcale della società in cui vivono. Infine, la terza fase, quella definita “femmina”, dal 1920 in poi, è quella in cui le donne rifiutano sia l’imitazione che la protesta, per guardare alla loro personale esperienza.

Secondo Showalter, anche alla critica letteraria femminista occorre allontanarsi da criteri maschili, per costruire nuovi modelli di analisi della letteratura al femminile, ciò che definisce “gynocritics”: “Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of the male literary

history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.”¹³⁵

Uno dei primi compiti della critica letteraria femminista è stato quello di rivedere il concetto di canone, ossia la gerarchia fra autori “grandi” e “minori”, e dunque fra letteratura alta e bassa. Tale concetto, che trova fondamento in una logica chiaramente discriminante, andrebbe, però, inscritto all’interno di un discorso più ampio sulla differenza, che non guardi soltanto all’emarginazione sessuale, bensì che prenda in considerazione il legame tra questa e altri tipi di discriminazione. Bell hooks, ad esempio, ha evidenziato la necessità di legare la discriminazione delle donne ad altre forme di emarginazione, soprattutto razziale:

Much of my work within feminist theory has stressed the importance of understanding difference, of the ways race and class status determine the degree to which one can assert male domination and privilege and most importantly the ways racism and sexism are interlocking systems of domination which uphold and sustain one another.¹³⁶

L’autrice descrive, così, le difficoltà che incontrano gli autori di colore, in quanto:

We produce cultural criticism in the context of white supremacy. At times even the most progressive and well-meaning white folks, who are friends and allies, may not understand why a black writer has to say something a certain way, or why we may not want to explain what has been said as though the first people we must always be addressing are privileged white readers.¹³⁷

Sulla base di tali presupposti, la scrittrice spiega come la censura intervenga, in maniera spesso sottile, quasi mai esplicita: “Often radical writers doing transgressive work are told not that it’s too political or too “left”, but simply that it will not sell or readers just will not be interested in that perspective.”¹³⁸ Conseguenza inevitabile di tale censura non può che essere la perdita della prospettiva “altra”, che viene così eliminata, privata della possibilità di giungere al lettore, il quale conoscerà soltanto ciò che il sistema dominante gli farà arrivare.

Sono questi i motivi da cui scaturisce la necessità di rivedere il canone, in modo da far sentire quelle voci che sono rimaste nel silenzio, in quanto non

¹³⁵ E. Showalter, “Toward a Feminist Poetics”, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*, Virago, London, 1986, p. 131.

¹³⁶ b. hooks, “Reflexions on Race and Sex”, in *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 59.

¹³⁷ b. hooks, “Liberation Scenes”, in b. hooks, *op. cit.*, p.11.

¹³⁸ *Ibid.*

conformi ai parametri della cultura dominante, ma anche per riconsiderare le rappresentazioni che tale cultura ha offerto di sé, e del diverso da sé, all'interno della produzione letteraria prevalente.

Carolyn G. Heilbrun spiega così la necessità di un lavoro di revisione nel suo saggio "What Do Feminist Critics Want?":

The treasures of Western Culture, it began to seem, were the patrimony of male writers, or to put it another way, Western culture itself was a grand ancestral property that educated men had inherited from their intellectual forefathers, while their female relatives, like characters in a Jane Austen novel, were relegated to modest dower houses on the edge of the estate.¹³⁹

I motivi per cui le scrittrici, ad esempio, non trovano posto nei manuali di storia della letteratura o nelle antologie possono essere diversi. Innanzitutto, verrebbe da pensare ad una tendenza diffusa, da parte del mondo accademico, o della critica, in gran parte maschile, ad escludere le donne dai programmi dei propri corsi, dai propri saggi, e dagli indici delle antologie, in quanto non ritenute all'altezza dei grandi scrittori uomini. Ciò dipenderebbe da pregiudizi che vedrebbero la donna incapace di produrre scritti con un alto valore artistico, magari perché troppo superficiale, sentimentale o poco realista, scarsamente impegnata sul piano politico, poco partecipe degli interessi pubblici, troppo concentrata sugli aspetti intimi della propria esperienza, o altro ancora. Una seconda ipotesi che spiegherebbe la presenza di così poche donne nella rosa dei grandi letterati della storia, riguarderebbe l'esistenza di situazioni e contesti sociali per i quali la donna avrebbe avuto scarse possibilità di sviluppare le proprie potenzialità di scrittrice. Queste condizioni vanno da una formazione culturale spesso inadeguata, ad altri, concernenti gli stadi successivi di un suo ipotetico tentativo di affermarsi, come ad esempio una editoria quasi esclusivamente al maschile, spesso poco propensa a pubblicare scritti femminili, oppure la presenza di un pubblico di lettori a loro volta poco inclini a leggere testi firmati da donne, scoraggiando così l'ipotetica scrittrice dal proseguire una carriera letteraria che avrebbe potuto portare alla creazione di opere di grande maturità e valore artistico.

¹³⁹ C. G. Heilbrun, "What Do Feminist Critics Want?", in E. Showalter (ed.), *op. cit.*, p. 33.

Ovviamente, volendo tornare a un discorso più ampio sulla differenza e sui meccanismi di esclusione, si può facilmente capire come le medesime ipotesi possano estendersi agli autori di colore, a quelli appartenenti a classi sociali non privilegiate, fino a includere ogni genere di “differenza”.

Nella visione di Lillian S. Robinson, il concetto di canone rappresenta una sorta di “gentlemen’s agreement”, e un gentleman, per l’autrice, è inevitabilmente: “a member of a privileged class and of the male sex”, per cui:

From this perspective, it is probably quite accurate to think of the canon as an entirely gentlemanly artifact, considering how few works by nonmembers of that class and sex make it into the informal agglomeration of course syllabi, anthologies, and widely commented-upon “standard authors” that constitutes the canon as it is generally understood. For, beyond their availability on bookshelves, it is through the teaching and study – one might even say the habitual teaching and study – of certain works that they become institutionalized as canonical literature.¹⁴⁰

Per Robinson, il punto di vista dominante, in questo caso maschile, oltre a prevalere all’interno del canone, mostrerebbe personaggi femminili e rapporti tra i sessi che riflettono e contribuiscono a perpetuare l’ideologia sessista.¹⁴¹ L’autrice propone allora due possibili approcci per la critica femminista. Essa può concentrarsi sulla rilettura della tradizione al fine di sfidare l’ideologia sessista, oppure può puntare a guadagnare alle donne che scrivono l’accesso al canone.¹⁴² Entrambi gli approcci sono stati utilizzati, sebbene la critica femminista più recente si sia concentrata più sui testi scritti da donne, “so that the feminist efforts to humanize the canon have usually meant bringing a woman’s point of view to bear by incorporating works by women into the established canon.”¹⁴³

Per quanto riguarda la letteratura scritta dalle donne, Elaine Showalter rifiuta, però, di parlare di “movimento” e, in *A Literature of Their Own*, scrive:

The theory of a female sensibility revealing itself in an imagery and form specific to women always runs dangerously close to reiterating the familiar stereotypes. It also suggests permanence, a deep, basic, and inevitable difference between male and female ways of perceiving the world. I think that, instead, the female literary tradition comes from the still-evolving relationships between women writers and their society.¹⁴⁴

¹⁴⁰ L. S. Robinson, “Treasure Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon”, in E. Showalter, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Id.*, p. 107.

¹⁴³ *Id.*, p. 109.

¹⁴⁴ E. Showalter, *op. cit.*, p. 12.

Secondo l'autrice, l'immaginazione delle donne non va trattata in modo astratto poiché: "It is the product of a delicate network of influences operating in time, and it must be analyzed as it expresses itself, in language and in a fixed arrangement of words on a page, a form that itself is subject to a network of influences and conventions, including the operations of the marketplace."¹⁴⁵ Showalter scrive di non essere alla ricerca di una "attitudine sessuale innata", bensì dei modi in cui "the self-awareness of the woman writer has translated itself into a literary form in a specific place and time-span, how this self-awareness has changed and developed, and where it might lead".¹⁴⁶ L'autrice si pone pertanto varie domande che riguardano il rapporto tra la scrittura delle donne e il contesto in cui esse si trovano a scrivere:

I have needed to ask why women began to write for money and how they negotiated the activity of writing within their families. What was their professional self-image? How was their work received, and what effects did criticism have upon them? What were their experiences as women, and how were these reflected in their books? What was their understanding of womanhood? What were their relationships to other women, to men, to their readers? How did changes in women's status effect their lives and careers? And how did the vocation of writing itself change the women who committed themselves to it?¹⁴⁷

Showalter ritiene che servano nuovi modelli per parlare della scrittura delle donne; ciò che occorre, a suo dire, è una teoria critica basata su un modello di cultura delle donne, che può fornire "a more complete and satisfying way to talk about the specificity and difference of women's writing than theories based in biology, linguistics, or psychoanalysis".¹⁴⁸ Inoltre, secondo l'autrice, per una nuova critica femminista, il linguaggio assume notevole importanza, in quanto occorre concentrarsi su "women's access to language": "The problem is not that language is insufficient to express women's consciousness but that women have been denied the full resources of language and have been forced into silence, euphemism, or circumlocution."¹⁴⁹

Showalter si rifà, inoltre, all'antropologia e al concetto di "muted group" di Edwin Ardener:¹⁵⁰ "women constitute a *muted group*, the boundaries of whose

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Id.*, pp. 12-13.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 259.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 255.

¹⁵⁰ In particolare, ai due saggi intitolati: "Belief and the Problem of Women" (1972) e "The 'Problem' Revisited" (1975).

culture and reality overlap, but are not wholly contained by, the *dominant (male) group*".¹⁵¹ Pertanto, i modelli androcentrici della storia e della cultura non sarebbero sufficienti per un'analisi dell'esperienza femminile. Il modello di Ardener, come ricorda Showalter, presenterebbe importanti implicazioni per la teoria letteraria femminista, grazie al concetto di "silencing", poiché "muted groups must mediate their beliefs through the allowable forms of dominant structures".¹⁵² Nel modello di Ardener,¹⁵³ su cui si basa la teoria di Showalter, esisterebbe, però, un'area dell'esperienza femminile che resta al di fuori di quella maschile, un "wild", che in Showalter diventa una "wild zone", non esprimibile per mezzo del linguaggio dominante. Mentre alcune femministe, come ad esempio Cixous, ritengono che la zona "femminile" sia, in realtà, il luogo di una critica centrata sulla donna, il luogo di un linguaggio rivoluzionario, il linguaggio del represso, Showalter sostiene che non possa esistere una scrittura totalmente estranea alla cultura dominante, poiché "no publication is fully independent from the economic and political pressures of the male-dominated society".¹⁵⁴ Pertanto, "women writing are not [...] *inside* and *outside* of the male tradition; they are inside two traditions simultaneously".¹⁵⁵

Infine, con riferimento alla tradizione maschile, Showalter rileva come:

Insofar as our concepts of literary periodization are based on men's writing, women's writing must be forcibly assimilated to an irrelevant grid; we discuss a Renaissance which is not a renaissance for women, a Romantic period in which women played very little part, a modernism with which women conflict. At the same time, the ongoing history of women's writing has been suppressed, leaving large and mysterious gaps in accounts of the development of genre.¹⁵⁶

Il modello definito "gynocritics" ha infatti il compito di ovviare a questo problema e di fornire una nuova visione della storia letteraria, concentrandosi proprio sulla differenza della scrittura femminile.

Mentre Showalter cerca di individuare un'unità di convenzioni e di valori nella letteratura femminile, Annette Kolodny sottolinea la pluralità di tali esperienze, non riconducibili ad un unico schema. Kolodny si oppone,

¹⁵¹ E. Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Cit.*, p. 261.

¹⁵² *Id.*, p. 262.

¹⁵³ E. Ardener, "The 'Problem' Revisited", in E. Ardener, *The Voice of Prophecy and Other Essays*, Oxford, Berghahn Books, 2007, p. 131-32.

¹⁵⁴ E. Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Cit.*, p. 263.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 264.

¹⁵⁶ *Ibid.*

ugualmente, all'adozione di una metodologia unitaria, per una critica letteraria femminista caratterizzata da sempre da una molteplicità di prospettive e di approcci:

In our heart of hearts, of course, most critics are really structuralists [...] because what we are seeking are patterns (or structures) that can order and explain the otherwise inchoate; thus, we invent, or believe we discover, relational patternings in the texts we read which promise trans-cendence from difficulty and perplexity to clarity and coherence. But [...] to the imputed "truth" or "accuracy" of these findings, the feminist must oppose the painfully obvious truism that what is attended to in a literary work, and hence what is reported about it, is often determined not so much by the work itself as by the critical technique or aesthetic criteria through which it is filtered or, rather, read and decoded. All the feminist is asserting, then, is her own equivalent right to liberate new (and perhaps different) significances from these same texts; and, at the same time, her right to choose which features of a text she takes as relevant because she is, after all, asking new and different questions of it. In the process, she claims neither definitiveness nor structural completeness for her different readings and reading systems, but only their usefulness in recognizing the particular achievements of woman-as-author and their applicability in conscientiously decoding woman-as-sign.¹⁵⁷

La proposta di Kolodny appare quella più coerente rispetto al movimento femminista nel complesso, infatti, come scrive la studiosa:

[...] our purpose is not and should not be the formulation of any single reading method or potentially procrustean set of critical procedures nor, even less, the generation of prescriptive categories for some dreamed-of nonsexist literary canon. Instead, as I see it, our task is to initiate nothing less than a playful pluralism, responsive to the possibilities of multiple critical schools and methods, but captive of none, recognizing that the many tools needed for our analysis will necessarily be largely inherited and only partly of our own making. [...] Any text we deem worthy of our critical attention is usually, after all, a locus of many and varied kinds of (personal, thematic, stylistic, structural, rhetorical, etc.) relationships. So, whether we tend to treat a text as a mimesis, in which words are taken to be recreating or representing viable worlds; or whether we prefer to treat a text as a kind of equation of communication, in which decipherable messages are passed from writers to readers; and whether we locate meaning as inherent in the text, the act of reading, or in some collaboration between reader and text-whatever our predilection, let us not generate from it a straitjacket that limits the scope of possible analysis.¹⁵⁸

Il presente lavoro muove proprio da tale presupposto, ossia che non esista, e che non serva, cercare una metodologia femminista o un approccio unitario nell'analisi dei testi, in quanto ciò finirebbe per ricreare lo stesso meccanismo di valutazione estetica e di esclusione che ha dato origine al canone letterario da cui le donne sono state a lungo escluse. Se si desidera conservare la sovversività propria del movimento femminista anche all'interno della critica letteraria, non

¹⁵⁷ A. Kolodny, "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism", *Feminist Studies*, Vol. 6, No. 1 (Spring, 1980), 1-25. pp. 17-18.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 19.

serve alle studiose femministe mettersi alla ricerca di un metodo di lettura ritenuto “esatto”, o comunque esaustivo, a discapito di altre possibili interpretazioni.

Una critica femminista deve necessariamente utilizzare una pluralità di strumenti, tutti quelli che ha a disposizione, in quanto è la natura stessa del testo ad esigere un approccio molteplice che si focalizzi di volta in volta sulle caratteristiche contenutistiche, stilistiche, sul contesto storico culturale o su qualsiasi altro elemento che possa servire a svelare i meccanismi con cui determinati valori, soprattutto maschili, sono stati codificati in letteratura e quelli attraverso i quali le donne che scrivono reagiscono al sistema, denunciando lo stato delle cose, oppure avanzando possibili soluzioni.

Il potenziale rivoluzionario della letteratura delle donne, viene suggerito anche da Sandra Gilbert e Susan Gubar, nel loro lavoro *The Madwoman in the Attic* (1979), il quale presenta una serie di studi sulle principali scrittrici del diciannovesimo secolo, allo scopo di rivisitare la tradizione letteraria femminile, e anche di elaborare una teoria della creatività letteraria delle donne. Le due autrici evidenziano come l'ideologia patriarcale presenti la creatività artistica come una qualità prettamente maschile, e dunque, come scrive anche Toril Moi, “The writer ‘fathers’ his text; in the image of the Divine Creator he becomes the Author – the sole origin and meaning of his work.”¹⁵⁹. Inoltre, “Since creativity is defined as male, it follows that the dominant literary images of femininity are male fantasies too. Women are denied the right to create their own images of femaleness, and instead must seek to conform to the patriarchal standards imposed on them.”¹⁶⁰

La “madwoman” è, invece, la donna che rifiuta di conformarsi, e che ha una storia da raccontare. La natura di questa donna è duplice, in quanto, secondo le autrici, può anche scegliere di *non* raccontare la propria storia, o di raccontare una storia *diversa*. Ad ogni modo, per Gilbert e Gubar, la voce femminile resta comunque autentica e la sua strategia testuale consiste in “assaulting and revising, deconstructing and reconstructing those images of women inherited from male literature, especially ... the paradigmatic polarities of angel and monster”.¹⁶¹

¹⁵⁹ T. Moi, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 76.

L'immagine della "madwoman", come Bertha Mason in *Jane Eyre*¹⁶², viene usata dalle autrici per rappresentare proprio il carattere di duplicità della donna che scrive, "an image of her own anxiety and rage [...], so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be."¹⁶³ La figura della "madwoman" racchiuderebbe dunque in sé il carattere rivoluzionario di gran parte della letteratura scritta da donne, in quanto rappresenterebbe la "real woman hidden behind the patriarchal textual façade, and the feminist critic's task is to uncover her truth."¹⁶⁴ Alcune studiose, come Toril Moi, criticano questa idea, poiché l'eccessiva insistenza sull'autrice come fonte del vero significato del testo ricreerebbe la visione tradizionale del rapporto gerarchico e autoritario tra autore e testo, che rimanda al concetto tipicamente patriarcale dell'autore come Creatore e Padre della propria opera.¹⁶⁵

Ma se la *madwoman* non fosse soltanto una metafora per la donna che scrive, allora *madwomen* potrebbero essere anche le protagoniste delle opere scritte da donne, le quali, a prescindere da chi le ha create, servono a rappresentare la stessa percezione frammentata di sé, che rientra nell'esperienza di ogni donna o individuo represso, scrittore e non. La *madwoman* è una ribelle, colei che mette in discussione valori generalmente condivisi, che rifiuta di conformarsi, che non rinuncia alla propria individualità. *Madwomen* sono le protagoniste delle distopie che saranno analizzate nella seconda parte di questo lavoro, ed è proprio dal racconto della loro esperienza, seppure fantastica, che scaturiscono riflessioni importanti riguardo alle questioni di differenza e all'identità di genere.

¹⁶² C. Bronte, *Jane Eyre*, Phoenix, Wilder Publications, 2009.

¹⁶³ *Id.*, p. 78.

¹⁶⁴ T. Moi, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁵ VV. *Id.*, p. 62.

1.5. Lo specchio

In una delle sezioni precedenti, si è visto come, per Pam Morris, “In contrast to the mirror effect of the symbolic order which projects a self- reflexive image of the fullness and presence of masculine identity, Irigaray envisages a feminine practice of writing as going through the looking glass [...], into a wonderland of self-representation”.¹⁶⁶ Ora, per meglio comprendere cosa significa “mirror effect”, analizziamo meglio la metafora dello specchio e il suo utilizzo in campo sia psicanalitico che letterario, per poi passare allo “speculum” come teorizzato dalla filosofa francese.

La metafora dello specchio è stata più volte utilizzata, nel campo della psicoanalisi, per spiegare il processo di acquisizione dell’identità. Nel 1936, Jacques Lacan, a un congresso a Marienbad, formula per la prima volta quello che lui stesso definisce come “Le stade du miroir”, lo stadio dello specchio. L’argomento viene ripreso da Lacan in molti dei suoi scritti ed in alcuni seminari, ma troverà la sua forma compiuta in una comunicazione al XVI Congresso Internazionale di Psicoanalisi a Zurigo nel 1949 che prenderà il titolo, nella raccolta degli Scritti, “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io”. In questo stadio, il bambino sperimenta la sua prima identificazione, che è alienante, in quanto l’immagine del corpo sostituisce la realtà del corpo, ma anche perché, senza lo sguardo della madre, che il bambino incrocia nello specchio egli non si riconoscerebbe.

Lo stadio dello specchio rappresenta, per Lacan, il momento dell’ingresso nell’ordine simbolico ed è dunque strettamente connesso all’acquisizione del linguaggio. Per Donald W. Winnicott, invece “in the early stages of the emotional development of the human infant a vital part is played by the environment which is in fact not yet separated off from the infant by the infant. Gradually the separating-off of the not-me from the me takes place, and the pace varies according to the infant and according to the environment. The major changes take place in the separating-out of the mother as an objectively perceived

¹⁶⁶ P. Morris, *op. cit.*, p. 128. Il riferimento è a L. Irigaray, *This Sex which is not One*, trad. di C. Porter & C. Burke, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, p. 68.

environmental feature.”¹⁶⁷ Pertanto, per lo psicanalista inglese, "the precursor of the mirror is the mother's face".¹⁶⁸ Il neonato cerca, infatti, nel volto della madre non solo l'immagine dell'altro, ma anche di sé. Inoltre, risulta significativo, il fatto che Susan Squier, nel suo saggio intitolato "Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's Works", rilevi come l'incontro con lo specchio descritto da Winnicott presenti notevoli somiglianze con l'uso che ne fa Virginia Woolf nelle sue opere.¹⁶⁹ Per Virginia Woolf, come per Winnicott, esso rappresenta la fonte principale dell'autostima, senza la quale "we are as babes in the cradle".¹⁷⁰ Entrambi paragonano lo specchio al volto di una donna, ma, per Winnicott, il viso materno crea autostima nel bambino, mentre Woolf scrive che l'uomo adulto trova la propria autostima nel suo rapporto con la donna/specchio: "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size."¹⁷¹ Di conseguenza:

Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge. That serves to explain in part the necessity that women so often are to men.¹⁷²

Il fatto che Woolf associ gli uomini all'azione violenta, ha ugualmente, per Squier, una corrispondenza con alcune teorie psicoanalitiche. Il riferimento qui è a Dorothy Dinnerstein, la quale, partendo da alcuni presupposti freudiani, sostiene che il sessismo e l'aggressività siano la conseguenza dell'affidamento esclusivo delle cure del neonato alla madre:

The results of woman's dominance of infant care are: (1) both male and female children come to identify the mother with the nonhuman natural world from which, at an early stage, they had difficulty differentiating themselves; (2) both male and female infants struggle with ambivalence toward the mother: they feel not just love, but also intense rage and hatred for that powerful figure who never completely satisfies the intense needs all dependent infants feel. As they grow older, and recognize the figure of the father, they frequently resolve their ambivalence toward the mother by directing to the father their feelings of warmth, closeness, love, and gratitude; to the mother they relegate their negative

¹⁶⁷ D. W. Winnicott, "Mirror-Role of Mother and Family in Child Development", in *Playing and Reality*, London and New York, Routledge, 2005, pp.149-50.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 149.

¹⁶⁹ S. Squier, "Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's Works", *Twentieth Century Literature*, Vol. 27, No. 3, Autumn, 1981, p. 276.

¹⁷⁰ V. Woolf, *A Room of One's Own*, in *A Room of One's Own/Three Guineas*, Penguin Books, London, 1993, p. 31.

¹⁷¹ *Id.*, p. 32.

¹⁷² *Ibid.*

feelings, particularly the anger and hatred resulting from unmet needs. The implications of this primitive split in feelings are complex and long-lasting, affecting the most widespread societal relations and the most intimate sexual relationships. But, most important for our purposes, (3) the adult man comes to see all women as both threatening repositories of the awesome power of the early mother and as contemptible embodiments of the subhuman, embarrassingly carnal, mortal self. Thus, adult men attempt to control women as a way of achieving belated control over that disconcertingly free mother whom they once jealously wanted to possess completely; adult men attempt to enforce dependency on women as a way of denying the dependency they once felt on their seemingly all-powerful mothers.¹⁷³

Inoltre, la critica proveniente dalle donne ricorda all'uomo quella della madre, percepita come devastante, e grazie alla quale “the figure in the looking-glass shrinks”.¹⁷⁴ Secondo questa logica, come evidenzia Virginia Woolf, “the looking-glass vision is of supreme importance [...]. Take it away and man may die, like the drug fiend deprived of his cocaine”.¹⁷⁵

Mentre Lacan usa la metafora dello specchio per descrivere le fasi della formazione dell'identità nel bambino, Luce Irigaray usa lo “speculum”, lo strumento usato dal ginecologo, con tutta la sua valenza simbolica, proprio per opporsi al fallocentrismo di Lacan, il quale, sulla scia di Freud, dà particolare rilievo alla percezione visiva, e, di conseguenza, alla funzione dell'immagine-specchio. In particolare, come evidenzia Cathryn Vasseleu:

The discovery and internalization of a unified body-image (the mirror-image) was Lacan's model for the origin of an anticipated but imaginary ideal of the self as a unified totality. An infant's sexuality became bound up in the dialectic of narcissistic identification with this unified body-image. However, identification with this image committed the infant to an irreconcilable division as a being whose ideal form of itself was alienated in another.¹⁷⁶

Per Lacan, il bambino costruisce la propria identità sulla base della sua immagine riflessa negli occhi dell'altro, o nello specchio, che rappresenta un'immagine unitaria, corrispondente a un maschile universale. Nel suo articolo “Some Reflections on the Ego” (1953), egli sostiene che, nella formazione di tale immagine ideale, o gestalt, il pene sia determinante. Pertanto, come rileva Christine Battersby, “[...] for Lacan, there is no speaking or viewing position which is that of woman. Indeed, in so far as women speak or gaze [...] they are

¹⁷³ S. Squier, *op. cit.*, p. 277.

¹⁷⁴ V. Woolf, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ C. Vasseleu, “The Face before the Mirror-Stage”, *Hypatia*, Vol. 6, No. 3, *Feminism and the Body*, Autumn, 1991, p. 141.

positioned as masculinized. ‘Woman’ and the ‘female’ do not exist, except in so far as they act as the necessary limit to the oedipalized self.”¹⁷⁷

Infatti, come evidenzia Vasseleu,

Lacan describes the imaginary formations of both sexes in terms of the primacy of the "phallic" gestalt. In other words, all that we know of a little girl's narcissistic ego is that it is lacking in this respect. In Lacan's account, the fact that this body-image is inadequate to the operation of a symbolic identity mediated by the phallus is sufficient justification for the fate of a little girl's narcissistic body-image. Within the mirror metaphor which conveys Lacan's conceptualization of an isomorphic imaginary (that is, a fantasy that self and other are one and the same), at the level of signification, the body of the little girl is turned over to the function of framework, into which the subject projects and anticipates achieving union with his own mirror-image.¹⁷⁸

Inoltre,

The image in Lacan's mirror-stage is a metaphor for the alienating identification with a gestalt which originates not from within the infant but from a reflected ideal image of itself with which the child identifies. It is not the mirror-image per se, which is the problem, but rather that this mirror reflects the image of only one ideal form—the image of the Phallus.¹⁷⁹

Lo specchio di Lacan serve dunque a confermare il ruolo della donna come doppio speculare dell'uomo. Per Irigaray, ciò riflette il bisogno del patriarcato di contenere la donna stessa. L'analisi di Lacan rappresenta la donna come assenza, e il rilievo dato al visibile, ossia al fallo, viene contestato da Irigaray, tramite la sua immagine dello “speculum”, uno specchio curvo per ispezionare l'interno del corpo femminile, ossia ciò che non è immediatamente visibile.

Come ricorda Toril Moi, il significato originale di speculum in latino era “specchio”, da *specere*, “guardare”, ma lo specchio concavo fa anche da lente che concentra i raggi luminosi nelle cavità segrete e penetra nel mistero del sesso femminile.¹⁸⁰ Il primo libro di Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, gioca con questi diversi significati, ed è composto da tre parti: la prima consiste in una rilettura delle affermazioni di Freud sulla femminilità; la seconda contiene una rilettura dei filosofi da Platone a Hegel; e la terza si concentra infine sul mito della caverna di Platone. Lo stile dell'autrice si basa sulla manipolazione, non priva di ironia, con citazioni alternati ai propri commenti. Il punto di partenza è data dalla

¹⁷⁷ C. Battersby, *op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁷⁸ C. Vasseleu, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ T. Moi, *op. cit.*, p. 130.

nota lezione di Freud sulla femminilità,¹⁸¹ in cui, come evidenzia Moi “Aiming to shed some scientific light on the dark continent of femininity, Freud starts by posing the question “What is a woman?”¹⁸²

Irigaray critica, in modo particolare, il rilievo dato da Freud all’elemento visivo nella differenziazione dei sessi, da cui la specularizzazione del soggetto maschile e la conseguente logica del medesimo che serve a sostenere l’ideologia patriarcale. L’attenzione di Freud è rivolta, non a definire la donna, bensì ai processi che la fanno diventare tale, anche perché all’inizio del suo sviluppo, la bambina non è altro che un “ometto”:

Dobbiamo dunque ammettere che LA BAMBINA È UN OMETTO. Un ometto destinato ad una evoluzione più difficile e complicata, di quella del bambino, per diventare una donna normale!... Un ometto dal pene più piccolo. Un ometto svantaggiato. Un ometto la cui libido subirà una più forte repressione ma la cui facoltà di sublimare gli istinti resterà più debole. Delle cui esigenze la natura terrà meno conto e che tuttavia non prenderà parte alla cultura. Un ometto più narcisista a causa della pochezza dei suoi organi genitali (?). Più pudico perché si vergogna del confronto svantaggioso. Più invidioso e geloso perché meno dotato. Senza inclinazione verso gli interessi sociali condivisi dagli uomini. Un ometto il cui unico desiderio sarebbe quello di essere o di restare uomo.¹⁸³

La bambina, nell’ottica di Freud, è pertanto un piccolo uomo, meno qualcosa, un essere “deficiente”, in quanto priva di ciò che qualifica l’uomo come tale. La principale preoccupazione di Freud, nei vari saggi sulla sessualità e sul femminile, sembra essere quella di presentare la donna come ossessionata da una mancata mascolinità, con tutto il carico di rabbia e delusione che ciò comporta. Per Irigaray, nella sua descrizione della bambina come ometto, meno qualcosa, Freud scopre le sue carte, in particolare per quanto riguarda “il desiderio del medesimo, dell’identico a sé, del sé (come) medesimo, e del simile, dell’alter ego”, infatti: “La “differenziazione” in due sessi muove dall’*a priori* del medesimo: la bambina ometto deve diventare un uomo meno certi attributi [...] capaci di determinare la riproduzione speculare del medesimo.”¹⁸⁴

Per Freud, tutta la questione della formazione dell’identità femminile ruoterebbe attorno a questa mancanza. Pertanto, la bambina che vede per la prima volta l’altro genitale ne nota la differenza e ne è invidiosa: “La bambina ha modo

¹⁸¹ S. Freud, “On Femininity”, in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Lecture 33, Pelican Freud Library, Vol. 2, Harmondsworth, Penguin, 1971.

¹⁸² T. Moi, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸³ L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, trad. L. Muraro, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 21-22.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 22.

di osservare il pene, grosso e vistoso, di un fratello o di un compagno di giuochi; riconosce subito in esso il corrispettivo, in grande, del proprio organo piccolo e nascosto, ed ecco che nasce in lei l'invidia del pene.”¹⁸⁵ Vorrebbe avere qualcosa di simile, qualcosa di visibile, mentre ciò che possiede è un “niente da vedere”, che la fa sentire come danneggiata, castrata. La percezione di questa assenza, avvertita prima dalla bambina, e sempre presente nella donna, è descritta come la causa della sua sottomissione:

Le conseguenze psichiche dell'invidia del pene, ammesso che tale invidia non si esaurisca totalmente nella formazione reattiva del complesso di mascolinità, sono molteplici e portano lontano. Con il riconoscimento della ferita inferta al suo narcisismo si produce nella donna – quasi fosse una cicatrice – un senso di inferiorità. Dopo essere andata oltre il primo tentativo di chiarirsi la mancanza del pene, considerandola come una punizione personale, e dopo aver compreso la generalità di questo carattere sessuale, la donna comincia a condividere il disprezzo dell'uomo per questo sesso minorato in un punto decisivo, e, almeno in questo giudizio, si trova assimilata all'uomo.¹⁸⁶

L'invidia del pene viene presentato da Freud come inevitabile, ma Irigaray si domanda quale sia per Freud il rapporto tra invidia e desiderio dell'uomo:

[...] la fobia dell'uomo, di Freud in particolare, per la stranezza inquietante del niente da vedere, potrebbe tollerare che *lei*, la donna, non ce l'abbia questa “invidia”? Che *lei* abbia altri desideri, *eterogenei* rispetto la *rappresentazione* che *lui* si fa della sessualità, rispetto le *sue* rappresentazioni del desiderio sessuale, anzi le sue *autorappresentazioni* proiettate, riflesse ...? Se la donna avesse altri desideri che non siano “l'invidia del pene”, lo specchio che deve rinviare all'uomo la sua immagine – seppure invertita – perderebbe forse la sua unità, unicità, semplicità. Piattezza. Non si potrebbe più pianificare la specularità, e speculazione, di ciò che mette in giuoco il suo desiderio – il desiderio.¹⁸⁷

L'invidia avrebbe, inoltre, la funzione di assicurare l'uomo contro il suo timore di castrazione, poiché, se lei lo desidera, allora lui è sicuro di averlo. Anche l'interpretazione che Freud dà del mito di Medusa, riflette questo timore e il bisogno di assicurazione da parte dell'uomo:

Decapitare = evirare. Il terrore della Medusa è dunque terrore dell'evirazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi apprendiamo che ciò si verifica quando a un bambino, il quale fino a quel momento non voleva credere alla minaccia dell'evirazione, capita di vedere un genitale femminile. [...]
Se i capelli della Medusa compaiono così spesso nelle raffigurazioni artistiche sotto forma di serpenti, ciò è dovuto ancora una volta al complesso di evirazione; [...] i serpenti servono in realtà a mitigare l'orrore, poiché sostituiscono il pene, dalla cui mancanza è nato l'orrore.¹⁸⁸

¹⁸⁵ S. Freud: “Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi” (1925), in E. Young-Bruehl (ed.) *Freud sul Femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 324.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 325.

¹⁸⁷ L. Irigaray, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁸⁸ S. Freud, “La testa di Medusa”, in E. Young-Bruehl (ed.), *op. cit.*, p. 286.

Tutta la questione della differenza sessuale, come evidenzia anche Irigaray, si riduce, dunque, per Freud, a questa opposizione: avere/non avere, per la quale la donna assolve la funzione di negativo, in una dialettica che viene definita fallocentrica.

Nella lettura di Freud che Irigaray propone, esiste una sola libido, quella maschile, e il divenire donna consiste nell'accettare la propria mutilazione e quindi sviluppare un senso di inferiorità che porta ad una "ondata di passività":

La svolta verso la femminilità è segnata da un'ondata di passività, dalla trasformazione delle pulsioni primitive della bambina in pulsioni con "meta passiva", e dal perpetuarsi del polo "oggetto". A rigore la donna non ha da scegliere né da desiderare un "oggetto" d'amore, deve invece fare in modo d'essere desiderata come "oggetto" da un "soggetto". L'oggetto desiderabile è sempre il pene, il fallo.¹⁸⁹

Scopo della donna diventa, pertanto, quello di rendersi desiderabile, come una merce da proporre al consumatore, e tutti i trucchi a cui ricorre non fanno altro che "testimoniare il difetto degli organi genitali di lei".¹⁹⁰

Per quanto ridotto ad un fatto convenzionale, il pudore tuttavia ebbe in passato lo scopo principale di tener nascosta la conformazione imperfetta, difettosa, degli organi genitali femminili. Il pudore resta come richiamo, per inversione, del compromesso e del diniego impliciti nell'elaborazione del feticcio. Bella di corpo, coperta d'oro da e per lui, la donna deve restare riservata, modesta, pudica per quanto riguarda il suo sesso. [...] Infatti se il "corpo" della donna presenta qualche "utilità" e rappresenta un certo "valore", questo è possibile solo a condizione di mascherarne il sesso. Un niente da consumare. E per giunta fantasticato come una bocca avida. Come si può mettere in commercio una cosa tanto vuota? Per vendersi occorre che la donna copra come meglio può il disprezzo che le è inerente.¹⁹¹

Irigaray si sofferma anche su ciò che Freud definisce come "mancanza di interessi sociali" nella donna, mettendo in evidenza come il "lavoro" domestico della donna non sia sempre stato caratterizzato dall'isolamento sociale, ma come, con la famiglia patriarcale, monogamica, la donna sia stata esclusa dalla vita pubblica:

I diversi regimi di proprietà che si sono succeduti, schiavismo, feudalesimo, capitalismo, non hanno mai modificato il fatto che la donna sia posseduta dal capo famiglia "quale semplice strumento di produzione", e di riproduzione. In essi il contratto di matrimonio è stato per lo più un *implicito contratto di lavoro*, ma in quanto tale non sancito giuridicamente.¹⁹²

¹⁸⁹ S. Freud, "Tre Saggi sulla teoria sessuale", in E. Young-Bruehl (ed.), *op. cit.*, p. 110.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 112.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Id.*, p. 118.

L'accordo viene stretto tra due uomini, il padre e il marito, e prevede il passaggio della donna da una casa all'altra, come una merce di scambio, al fine di mantenere il regime di proprietà privata. Qui Irigaray cita più volte Engels, *L'Origine della famiglia*, come quando riporta che "il primo contratto di classe che compare nella storia coincide con lo sviluppo dell'antagonismo tra uomo e donna nel matrimonio monogamico, e la prima oppressione di classe che compare nella storia coincide con quella del sesso femminile da parte di quello maschile".¹⁹³ La studiosa può, pertanto, concludere che lo scarso interesse per il sociale dimostrato dalla donna è dovuto a potenti interessi che lavorano per distoglierla da tali preoccupazioni. La conclusione, naturalmente aperta, sta pertanto nella sua domanda: "Sono questi interessi che determinano, in ultima istanza, il discorso di Freud sulla sessualità della donna?"¹⁹⁴

Nella sezione intitolata *Speculum*, la studiosa si propone quindi di dimostrare come le teorie del "soggetto" siano sempre state elaborate a vantaggio dell'uomo, al fine di mantenere la donna nella sua posizione di "oggetto", necessario all'esistenza stessa del soggetto:

La soggettività denegata alla donna, questa è indubbiamente l'ipoteca con cui si garantisce ogni costituzione irriducibile dell'oggetto: oggetto di rappresentazione, di discorso, di desiderio. Immaginate che la donna immagini, e l'oggetto perderebbe la sua caratteristica (d'idea fissa). Non sarebbe più il punto di riferimento estremo, più elementare del soggetto stesso, in fin dei conti, poiché il soggetto si regge soltanto in forza d'un effetto di rimando che gli viene da una qualche oggettività, da un qualche obiettivo. Se non ci fosse più "terra" da (ri)muovere, su cui muoversi, da rappresentar(si), ed anche da desiderare (di) possedere, una materia opaca senza consapevolezza di sé, che fondamento potrebbe darsi il "soggetto" per esistere?¹⁹⁵

Di conseguenza, se la donna "immagina", nel senso dell'immaginario e dei "fantasmi" di Cixous, all'uomo viene a mancare la "materia opaca senza consapevolezza di sé", in cui potersi specchiare. L'occhio dell'uomo si appropria, infatti, dell'oggetto, attraverso la specularizzazione che lo conferma quale soggetto. Ma l'uomo non si ferma qui, volendo riappropriarsi anche del luogo dell'origine, egli può sondare il sesso della donna. A tale riguardo, Irigaray ricorda che "lo *speculum* non è necessariamente uno specchio. Potrebbe essere - molto semplicemente... - uno strumento che serve a *scostare* le labbra, i bordi, le

¹⁹³ F. Engels, *L'Origine della famiglia*, trad. di D. Della Terza, Editori Riuniti, Roma 1971, p. 93.

¹⁹⁴ L. Irigaray, *Speculum*. Cit., p. 120.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 129.

pareti, affinché l'occhio possa penetrare all'*interno*.”¹⁹⁶ La studiosa ricorda, inoltre, come, per polarizzare la luce ed esplorare le cavità interne, si usi in generale uno specchio concavo, che viene qui ad indicare doppiezza, deformazione e non semplice specchio, copia del medesimo. Attraverso questa metafora dello *speculum* Irigaray vuole rappresentare la femminilità e sconvolgere il discorso fallogocentrico, rivendicando per la donna il diritto di sottrarsi alla logica dello specchio, per riappropriarsi del proprio sguardo e della propria voce:

La donna non ha sguardo né discorso propri alla sua specifica specularizzazione che le consentano sia di identificarsi a sé (come) medesima – di tornare a sé – sia di sottrarsi alla cattura immediata in un processo speculare naturale – di uscire da sé. Pertanto la donna non prende un posto attivo nella storia, non essendo lei altro che l'opacità ancora indifferenziata della materia sensibile [...]. In quanto tale non compie il processo d'enunciazione del discorso della Storia ma ne rimane la serva, spoglia di sé (come) medesima, alienata nella discorsività come lo è nel suo padrone, senza intuizione di sé – del suo io – essenziale se non attraverso un altro, un Tu – o un Lui – che parla.¹⁹⁷

Per Irigaray, la donna deve rivendicare per se stessa il diritto al piacere, contrastando la logica del sé che vuole ricondurre il suo sesso a quello maschile. Il suo sesso non è uno,¹⁹⁸ infatti, come sottolinea Toril Moi, “Irigaray posits femininity as plural and multiple: woman's economy is not specular in the sense that it does not work on an either/or model. Her sexuality is inclusive; she doesn't after all have to choose between clitoral and vaginal pleasure, as Freud assumed, but can have it both ways.”¹⁹⁹

L'identità della donna non è mai definibile o riconducibile ad una idea fissa. Essa è sempre in divenire, e anche collettivamente, “Una donna + una donna + una donna... non porta a qualche figura generica, come: la donna. (La/una) donna fa segno verso l'indefinibile, il non numerabile, il non formulabile, l'*informalizzabile*.”²⁰⁰ Il rifiuto da parte di Irigaray di cercare di dare una definizione della donna, è un modo per non cadere nella trappola dell'essentialismo, come evidenzia ancora Moi.²⁰¹

¹⁹⁶ *Id.*, p. 140.

¹⁹⁷ *Id.*, p. 208.

¹⁹⁸ Come dice il titolo del suo libro: *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹⁹⁹ T. Moi, *op. cit.*, p. 144.

²⁰⁰ L. Irigaray, *Speculum*, *Cit.*, p. 212.

²⁰¹ T. Moi, *op. cit.*, p. 139.

La donna non deve cercare di eguagliare l'uomo, ma "One way of disrupting patriarchal logic [...] is through mimeticism or the mimicry of male discourse."²⁰² Infatti,

If as a woman under patriarchy, Irigaray has, according to her own analysis, no language of her own but can only (at best) imitate male discourse, her own writing must inevitably be marked by this. She cannot pretend to be writing in some pure feminist realm outside patriarchy: if her discourse is to be received as anything other than incomprehensible chatter, she must copy male discourse. The feminine can thus only be read in the blank spaces left between the signs and lines of her own mimicry.²⁰³

Moi sostiene che, in *Speculum*, Irigaray si esprime come "a woman miming male discourse".²⁰⁴ Moi non è, però, convinta dell'utilità di tale strategia che anzi, in alcuni casi, contribuirebbe a rafforzare il discorso patriarcale, in particolare quando la mimesi non viene percepita come tale, apparendo, al contrario, come una perfetta riproduzione della logica del medesimo.²⁰⁵ Pare che, per Moi, non resti che continuare nel tentativo di individuare possibili vie d'uscita dalla logica dello specchio, o del medesimo.

In campo letterario, si potrebbe, a questo punto, ipotizzare che la mimesi del linguaggio o dei generi prettamente maschili possa condurre verso forme o generi "nuovi", e dunque "femminili", che, tuttavia, non prescindano da quelli noti, per non rischiare di risultare incomprensibili, ma anche, forse, semplicemente, allo scopo di "fare il verso", come per la stessa Irigaray, nel tentativo di contestare ciò che troppo spesso viene accettato come verità universale. Una letteratura al femminile potrebbe, pertanto, caratterizzarsi per nuove combinazioni, o "contaminazioni", esperienze ai margini, senza il bisogno di estraniarsi completamente dai discorsi codificati e utilizzati dall'ordine patriarcale.

D'altra parte, anche Hélène Cixous prospetta una scrittura delle donne che parta da "dentro", dall'interno del discorso maschile che le ha sempre contenute:

If woman has always functioned "within" the discourse of man, a signifier that has always referred back to the opposite signifier which annihilates its specific energy and diminishes or stifles its very different sounds, it is time for her to dislocate this "within," to explode it, turn it around, and seize it; to make it hers, containing it, taking it in her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside of.²⁰⁶

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Id.*, p. 140.

²⁰⁵ *Id.*, p. 142.

²⁰⁶ H. Cixous, K. Cohen, P. Cohen, *op. cit.*, p. 887.

1.6. La maternità

La ricerca di una scrittura femminile non può certo prescindere dal concetto di maternità, se non altro per il fatto che la maternità può essere vista come metafora del processo stesso di scrittura. Per Cixous, la maternità è un'esperienza appagante, e benché tracci una linea tra il culturale e il biologico, la biologia femminile rappresenta un'importante fonte di ispirazione per la sua scrittura: “a woman is never far from ‘mother’ [...]. There is always within her at least a little of that good mother's milk. She writes in white ink.”²⁰⁷

La maternità non può che occupare un ruolo centrale in una scrittura femminile, prima perché fa parte dell'esperienza delle donne, e poi perché essa ha rappresentato un importante terreno di battaglia su cui le femministe hanno spesso concentrato gran parte della loro attenzione. Infatti, essa ha da sempre rappresentato il principale fattore su cui il patriarcato ha fondato la sua idea di differenza, giustificandola, appunto su una base biologica. Adrienne Rich riassume così, nel suo *Born of Woman* (1976), il senso della maternità, all'interno delle logiche del patriarcato tradizionale: “Il patriarcato ha detto alla donna in travaglio che la sua sofferenza aveva uno scopo, che era lo scopo della sua esistenza; che la nuova vita che stava mettendo alla luce era (specialmente se maschio) di grande valore, e che il suo stesso valore dipendeva da questo atto.”²⁰⁸ La studiosa evidenzia, inoltre, come “la donna del nostro secolo, che ha studiato, che forse ha osservato la vita della propria madre, o che cerca di vivere come essere autonomo in una società che insiste nel vederla soprattutto come mezzo di riproduzione”,²⁰⁹ si trovi di fronte ad una scelta: maternità o individualità.

Rich ci tiene però a distinguere tra una maternità come “*rappporto potenziale* della donna con le sue capacità riproduttive con i figli”, e quella che definisce “l'*istituto* della maternità, che mira a garantire che tale potenziale – e di conseguenza le donne – rimanga sotto il controllo maschile”.²¹⁰ A quest'ultima sarebbero da attribuire, secondo l'autrice, l'alienazione e la limitazione del potenziale femminile. Il problema non consiste nella maternità di per sé, bensì

²⁰⁷ *Id.*, p. 881.

²⁰⁸ A. Rich, *Nato di donna*, trad. di M. T. Marengo, Garzanti, Milano, 1977, p. 159.

²⁰⁹ *Id.*, p. 160.

²¹⁰ *Id.*, p. 9.

nella riduzione della donna a una funzione puramente biologica, riducendola così a solo corpo: “Il valore della vita di una donna sembrerebbe dipendere dal fatto di essere incinta o puerpera. Le donne che rifiutano di diventare madri non solo sono sospette da un punto di vista emotivo, ma anche pericolose.”²¹¹

Infatti, per Rich, “Il corpo della donna è il terreno su cui è stato eretto il patriarcato”;²¹² esso è sempre stato visto dall’uomo come un elemento da dominare, da controllare sotto ogni aspetto:

la regolamentazione del potere riproduttivo della donna da parte dell’uomo in tutti i sistemi totalitari e in tutte le rivoluzioni socialiste, il controllo tecnico e legale da parte dell’uomo sulla contraccezione, la fertilità, l’aborto, l’ostetricia, la ginecologia, gli esperimenti di riproduzione extrauterina, sono tutti essenziali al sistema patriarcale, così come lo è lo status negativo o sospetto delle donne che non sono madri.²¹³

Inoltre, nell’immaginario patriarcale esistono due idee parallele riguardo al corpo della donna: da un lato, esso è “impuro, corrotto, sede di secrezioni, emorragie, una minaccia alla mascolinità”, dall’altra, la donna è vista come “sacra, pura, asessuata, fonte di vita”,²¹⁴ ma questa sua potenzialità diventa la sua unica ragione d’essere.

Proprio a causa di queste due visioni separate, secondo Rich, l’uomo ha diviso le donne in buone o cattive, ovvero feconde o sterili; tutto ciò che si presenta come “deviante” rispetto all’idea maschile di sessualità o di maternità, come l’aborto o il lesbismo, è percepito come una minaccia. Da qui la necessità di manipolare e controllare il corpo femminile, lodando ciò che viene definito come “istinto materno”, il quale richiede abnegazione da parte della donna, piuttosto che l’affermazione di sé. Infatti, per Rich, “il patriarcato non potrebbe sopravvivere senza la maternità e l’eterosessualità nelle loro forme istituzionali; quindi esse devono essere considerate assiomi, dettami della natura, da non mettere in questione”.²¹⁵ La donna accetta così il proprio destino, e anzi vede nel suo essere madre una fonte di potere: finalmente non è solo lei a dipendere da qualcuno, ma ora c’è un’altra creatura, la quale dipende in tutto e per tutto dalle sue cure: “la dipendenza del bambino dà ovunque un certo potere, sia pur limitato, alla madre –

²¹¹ *Id.*, p. 169.

²¹² *Id.*, p. 53.

²¹³ *Id.*, p. 31.

²¹⁴ *Id.*, p. 32.

²¹⁵ *Id.*, p. 41.

potere che lei può anche non desiderare, ma che spesso può anche compensarla per la sua oppressione in ogni altro campo”.²¹⁶ Il patriarcato guarda infatti con sospetto alla creatività femminile e, pertanto, richiede alle donne di assumere “il grosso fardello di dolore e di negazione di sé per la continuazione della specie, ma che la maggioranza di questa specie – le donne – rimanga essenzialmente nel silenzio e nell’oscurità”.²¹⁷

La gravidanza, come evidenzia anche Simone de Beauvoir, arriva, così, a rappresentare per la donna un modo di sentirsi “importante”: “Appagata, la donna conosce anche la soddisfazione di sentirsi “interessante” [...]; come sposa, soffre del suo stato di dipendenza nei confronti del marito; adesso non è più oggetto sessuale, schiava, ma incarna la specie, è promessa di vita, di eternità; ha il rispetto di chi la circonda.”²¹⁸

Simone de Beauvoir e Adrienne Rich si concentrano, tuttavia, anche su tutti quei sentimenti contraddittori di cui è spesso preda la donna gravida e la madre in generale. De Beauvoir, in particolare, sostiene che non esista un istinto materno, e che “l’atteggiamento della madre è definito dall’insieme della situazione e dal modo con cui essa l’accetta”.²¹⁹

La madre non si limita a mettere al mondo il figlio, ma assume su di sé l’accudimento infantile, ossia “fa la madre”. Il fatto che, nella famiglia patriarcale, questo compito venga affidato alla donna non trova, per Nancy Chodorow, la sua giustificazione in una supposta predisposizione biologica, bensì la “funzione materna” femminile, che è sempre stata data per scontata, sarebbe in realtà un prodotto dell’istituzione patriarcale. In *The Reproduction of Mothering* (1978), appunto, Chodorow analizza i modi attraverso cui la funzione materna si riproduce, e come essa rappresenti un elemento centrale dell’organizzazione sociale. Per la studiosa, essa non dipende né dalla biologia, né da un intenzionale addestramento al ruolo, bensì da una serie di processi psicologici indotti dalle strutture sociali. Pertanto, “la funzione materna della donna si autoriproduce con un movimento circolare. Le donne, in quanto madri, producono figlie dotate di

²¹⁶ *Id.*, p.66.

²¹⁷ *Id.*, p. 41.

²¹⁸ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 282.

²¹⁹ *Id.*, p. 291.

capacità materne e del desiderio di fare le madri: capacità e bisogni che sono per così dire incorporati nello stesso rapporto madre-figlia e da esso si sviluppano.”²²⁰

Come sostengono Rich e Chodorow, la funzione materna non è, dunque, un attributo naturale della donna, dovuto al fatto che sono le donne a mettere al mondo i figli e ad allattarli, bensì rappresenta uno strumento a servizio del patriarcato, che contribuisce a perpetuare la disparità sessuale. Infatti, per Chodorow, il ruolo materno non è garantito da capacità innate, ed è, pertanto, necessario mettere in discussione quegli assunti, che rimandano ad argomentazioni di tipo biologico la spiegazione di forme sociali:

Il fatto che esistano tra i sessi innegabili differenze genetiche, morfologiche e ormonali, che influiscono sulle nostre esperienze fisiche e sociali, e diventano (...) i criteri in base ai quali vengono attribuiti all'individuo il suo posto nella divisione del lavoro secondo il sesso e l'appartenenza a un mondo differenziato secondo il genere, non fa che rendere ancora più necessario questo impegno.²²¹

²²⁰ *Id.*, pp. 21-22.

²²¹ *Id.*, pp. 31-32.

Cap. 2: Utopia, distopia e femminismo

2.1. Passaggi

Allo scopo di individuare il punto d'incontro tra teorie femministe e letteratura utopica, sarà, innanzitutto, necessario soffermarsi sul significato di termini quali utopia, distopia, fantascienza, per individuarne caratteristiche, origini ed evoluzione.

La parola "utopia", di per sé, non indica un genere letterario, bensì un'idea, quella di una società ideale, mentre l'utopia letteraria è un genere moderno, inaugurato da Thomas More, con la sua *Utopia* (1516) e che consiste nella narrazione di una società ideale, che è inesistente (ou), e allo stesso tempo migliore (eu) di quella in cui l'autore si trova a scrivere.

Nel suo *Contemporary Feminist Utopianism* (1996), Lucy Sargisson introduce il termine "utopianism" come: "an umbrella term referring to a way of seeing and approaching the world and to subsequent ways of representing what is perceived of the world". La studiosa si rifà a Ernst Bloch e al suo *The Principle of Hope*, in cui il filosofo tedesco parla di "impulso utopico", basato sulla capacità di riorganizzare il mondo circostante, che, nella traduzione inglese del 1986, a cui Sargisson fa riferimento, viene chiamata "future dawning".²²² Partendo da una posizione simile a quella di Bloch, Sargisson opera le seguenti distinzioni:

"Utopianism" [...], the umbrella term, concerns the propensity or phenomenon, and under this umbrella I place utopian thought, utopian theory and utopias. [...] Utopian thought I take to be the experience and expression of utopian desires, or the engagement in utopian dreaming. The terms "utopian theory" and "utopias" [...] refer to the genres of political thought and literature which are specific *forms* of utopian thought.²²³

Nello stesso libro, Sargisson mira a dimostrare come, molto spesso, sia stato adottato un approccio inadeguato, per quanto concerne l'utopia, in quanto limitato ad un'analisi dei suoi contenuti, oppure della sua forma, mentre, secondo la studiosa, occorre un nuovo approccio, che guardi, in modo particolare, alla sua funzione. Solo un approccio di questo genere può rendere giustizia alla nuova utopia femminista. Infatti, non sarebbe corretto utilizzare un approccio basato

²²²E. Bloch, *The Principle of Hope*, trad. N. Plaice, S. Plaice, P. Knight, Blackwell, Oxford, 1986, p. 3, cit. in L. Sargisson, *Contemporary Feminist Utopianism*, Routledge, Londra, 1996, p. 1.

²²³L. Sargisson, *op. cit.*, p. 2.

soltanto sull'utopia classica, poiché, come evidenzia Geoghegan, “the “classic” utopia is but one manifestation of utopianism”.²²⁴

In generale, l'utopia letteraria tende a presentare una linea narrativa essenziale, concentrandosi piuttosto sulla descrizione del progetto sociale e sul suo confronto con la società dell'autore; tuttavia, per Sargisson, una visione restrittiva dell'utopismo, basata su un approccio contenutistico, tende a vedere l'utopia come statica e finita, come la realizzazione definitiva della perfezione. Tale approccio, come sostiene la stessa studiosa, sarebbe scorretto in quanto utopie di questo tipo sono in realtà rare, e di sicuro non si applica alla stragrande maggioranza delle utopie femministe: “Most (contemporary) feminist utopian works lack this sense of stagnancy, being instead fluid and dynamic constructions.”²²⁵ In realtà, l'utopia di cui parla Sargisson, e che qui interessa definire, non è l'utopia come idea o elaborazione politico-filosofica di un ideale sociale, bensì l'utopia letteraria, con una sua forma, oltre che con i suoi contenuti.

Una definizione classica, che cerca di abbracciare forma e contenuti, e che colloca certamente l'utopia nel campo della letteratura, è quella di Darko Suvin:

L'utopia è la costruzione verbale di una particolare comunità quasi umana in cui le istituzioni socio-politiche, le norme e le relazioni individuali sono organizzate secondo un principio più perfetto di quello che governa la comunità dell'autore; una costruzione basata sullo straniamento che origina da una ipotesi storica alternativa.²²⁶

Il mezzo per ottenere l'effetto straniante proprio del genere è rappresentato solitamente dal viaggio, grazie al quale qualcuno proveniente dalla società dell'autore, si trova a scoprire e ad esaminare, da una prospettiva esterna, l'organizzazione del luogo Altro, il quale rappresenta la realizzazione delle proprie speranze e dei propri desideri. In genere, il mondo dell'utopia è popolato da esseri umani, e le leggi che regolano l'universo naturale continuano a essere quelle che conosciamo:

Ogni particolare del nuovo mondo, del mondo *altro* viene spiegato razionalmente dalla guida allo straniero che visita il paese d'Utopia. Non esiste nel mondo utopico quella perplessità, incertezza ed esitazione tra il *Reale* e l'*Illusorio*, propria del mondo fantastico. Allo stesso modo la fantasia utopica appare dissimile dal “meraviglioso”, dal “favolistico”, popolato com'è quest'ultimo da gnomi, folletti, fate, draghi, tutti esseri dotati di poteri

²²⁴ V. Geoghegan, *Utopianism and Marxism*, Methuen, Londra, 1987, p. 2, cit. in L. Sargisson, *op. cit.*, p. 13.

²²⁵ V. L. Sargisson, *op. cit.*, p. 20.

²²⁶ D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 68.

soprannaturali in un mondo dominato da leggi proprie che non hanno alcun riferimento con la realtà quotidiana.²²⁷

L'utopia si configura come critica implicita alla civiltà in cui nasce, e allo stesso tempo come tentativo di scoprire le possibilità che le istituzioni presenti non vedono, a causa della cristallizzazione di usanze e abitudini. Anche per Daphne Patai:

The "thought experiments" set in motion by utopian fiction provide readers with an imaginative experience of an alternative reality. To look for a new "position" in our actual world, in which most positions are already overdetermined, is perhaps to disregard the important role of the imagination in shaping our sense of the possible. In other words, the experience of reading a utopia immersing oneself in its alternative social constructions does locate the reader, however temporarily, in an "elsewhere", an elsewhere that provides a unique vantage point from which to view and appraise patterns of invisible obviousness in our own world.²²⁸

L'assenza di feedback rispetto alla realtà del lettore, priverebbe, infatti, l'utopia della sua caratteristica principale, quella di rispecchiare la società che si desidera cambiare. Come evidenzia Suvin: "Il Nessun-luogo è definito tanto dal suo non essere quanto dal suo essere simile al Luogo, dal suo essere l'opposto e una versione più perfetta del luogo."²²⁹ L'utopia costituisce, pertanto, la testimonianza più viva del disperato bisogno di possibilità alternative. Anche per Lewis Mumford,

La parola Utopia rappresenta nell'uso comune lo stadio ultimo dell'umana follia o dell'umana speranza: inutili sogni di perfezione in una Never-Never Land, il paese che non esisterà, oppure tentativi razionali di ricostruire l'ambiente umano, le sue istituzioni e perfino le imperfezioni della sua natura, allo scopo di aumentare le opportunità nella vita di tutti i giorni.²³⁰

Una convenzione utopica comune consiste, infatti, in una presa di posizione sul piano politico, e, dunque, nella critica, la quale fa uso di una immagine specchiata: "Utopian writing is said to place in front of the society that it criticizes a construct (theoretical or literary), which reflects back to that society the writer's perceptions."²³¹ Per questa ragione, secondo Sargisson, l'utopia rappresenta un genere sovversivo e, dunque, lo strumento ideale per il

²²⁷ V. Fortunati, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Longo, Ravenna, 1979, p. 21.

²²⁸ D. Patai, "The View from Elsewhere: Utopian Constructions of Difference", *Bucknell Review*, 36:2 (1992), p. 132-33.

²²⁹ D. Suvin, op. cit., p. 72.

²³⁰ L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Donizelli, Roma, 1997, p. 3.

²³¹ L. Sargisson, op. cit., p. 40.

femminismo: “Feminism too has radically subversive potential, and for this reason it finds utopia a comfortable position from which to critique.”²³²

Il legame dell’utopia con la realtà dell’autore è, pertanto, una caratteristica fondamentale, così come lo è della fantascienza in generale, di cui, secondo Suvin, l’utopia sarebbe il “sottogenere sociopolitico”.²³³ La fantascienza è stata, a sua volta, ritenuta da molti come un “derivato” del genere fantastico, mentre altri utilizzano i due termini addirittura in modo interscambiabile. Vale, tuttavia, la pena di evidenziare alcune importanti differenze tra i due, anche per meglio collocare l’utopia narrativa. Per Robert Philmus, “science fiction differs from other kinds of fantasy by virtue of the more or less scientific basis, real or imaginary, theoretical or technological, on which the writer predicates a fantastic state of affairs”.²³⁴ Per lo studioso, la fantascienza rappresenta dunque un tipo di fantasy, ma se ne differenzia grazie a una sorta di plausibilità, o piuttosto a una sorta di logica funzionale, grazie al quale il lettore viene spinto a leggere gli eventi come se fossero veri, o possibili.

Per Suvin, l’elemento minimo differenziante nel genere fantascientifico è dato dalla presenza di un “novum” narrativo, che diverge dalla norma della narrazione “naturalistica”; ma condizione indispensabile è che tale *novum* sia convalidato dalla logica cognitiva.²³⁵ In questo modo, la fantascienza cerca di descrivere la realtà presente, ma attraverso una invenzione “giustificabile” perché estrapolata da quella realtà, mentre la narrativa fantastica cerca di descrivere la realtà presente attraverso un’alternativa impossibile.²³⁶ Il *novum* permette una visione “straniante”, motivo per cui il viaggio assume spesso un ruolo fondamentale. È forse questo il principale punto di contatto tra genere fantascientifico e utopia. Nonostante il suo legame con la realtà, l’utopismo presenta, tuttavia, aspetti fantasiosi legati all’inventiva. Secondo Northrop Frye, infatti: “Utopian thought is imaginative, with its roots in literature, and the literary

²³² *Id.*, p. 41.

²³³ D. Suvin, *op. cit.*, p. 79.

²³⁴ R. Philmus, *Into the Unknown, The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells*, Los Angeles, University of California Press, 1970, p. 2.

²³⁵ D. Suvin, *op. cit.*, p. 87.

²³⁶ C. Pagetti, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970, p. 14.

imagination is less concerned with achieving ends than with visualizing possibilities [...].”²³⁷

D'altra parte, Sargisson evidenzia come, propria a causa di questa sua caratteristica, la letteratura utopica sia stata sottostimata, definita come “escapist” e “fanciful”. Inoltre, secondo la studiosa:

It is, perhaps, ironic that within this undervalued genre the contribution of women writers should in turn be denied voice, as, for the main part, women writers of earlier centuries are rendered invisible by concentration on their male counterparts. It is also, perhaps, ironic that the words used to depreciate utopianism are those by which Western binary thought designates “feminine” as opposed to the rationality of masculine, “scientific” debate. Its imaginative nature, its literary rather than explicitly theoretical form, contribute to what I [...] call utopia’s cultural and social femininity.²³⁸

In questo modo, la studiosa lega il destino dell’utopia a quello delle donne. Lo stesso trattamento viene, però, riservato alla fantascienza in genere, il cui più evidente punto di contatto con l’utopia è rappresentato dalla distopia. Quest’ultima rappresenta un modello di società negativo, che proietta tendenze in atto, esagerandole, fino a creare una atmosfera soffocante, da incubo. Mentre spesso si tende a usare i termini distopia e antiutopia in modo intercambiabile, Arrigo Colombo individua nel prefisso greco *dys* il motivo per cui il termine distopia appare più indicato rispetto ad altri per definire questo genere:

Il *dys* greco è l’opposto dell’*eu*, è il prefisso del male rispetto a quello del bene e della bontà; sì che se l’utopia è eutopia, secondo l’equivalenza già presente in Moro, se il non-luogo è il buon-luogo la distopia è il luogo cattivo e perverso. Si tratta perciò di affermare questa parola come la più precisa e sintetica, la meglio modellata e atta, rispetto a parole più approssimative come anti- o contro utopia, o utopia negativa.²³⁹

Raymond Trousson evidenzia come, a partire da Moro, la fondazione della città ideale non dipenda da un potere divino, bensì dalle capacità umane, e che, a un certo punto della storia, l’utopia si vede messa in dubbio in quanto ci si inizia ad interrogare sul prezzo da pagare per la realizzazione della società perfetta. In particolare, si tratta del sacrificio dell’individualità in nome del bene collettivo:²⁴⁰

La distopia nasce così nel XIX secolo, non dall’inquietudine per l’eventuale instaurarsi di un regime politico, ma dal terrore suscitato dalle possibilità del macchinismo, delle scienze e delle tecniche; dell’estensione di un materialismo senz’anima che mette in questione il

²³⁷ N. Frye, “Varieties of Literary Utopias”, in F. Manuel, M. Fritzie (ed.), *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1979, p. 32.

²³⁸ L. Sargisson, *op. cit.* pp. 41-42.

²³⁹ A. Colombo (ed.), *Utopia e Distopia*, Franco Angeli, Milano, 1987, p. 12.

²⁴⁰ Vv. R. Trousson, “La distopia e la sua storia”, in A. Colombo, *op. cit.*, pp. 21-25.

significato di una civiltà edificata a spese dell'umano, e che ottiene la "felicità" con l'incoscienza e con la meccanizzazione dei comportamenti.²⁴¹

Si comincia a credere che l'utopia sia realizzabile, ma che potrebbe non essere così desiderabile come sembrava. Pertanto, la fine del XIX secolo appare come un'epoca di disillusione, e sebbene l'utopia continui ad esistere, l'incubo inizia a sostituirsi al sogno, e all'inizio del XX secolo, la tendenza pessimista si accentua: "L'utopia moderna prende coscienza che la "felicità" collettiva si ottiene a spese dell'individuo, [...] che la perfezione sociale conduce al totalitarismo."²⁴² Erika Gottlieb, sostiene infatti che:

the intensity of the "greatest fear" that drives the visionary aspect of modern dystopian fiction happens to be the fear that by falling for the seductively utopian promises of a dictatorship hiding behind the mask of the Messiah, Western democracy could also take a turn in the direction of totalitarianism, following the precedents of historical models already established by fascist and communist dictatorships in Eastern and Central Europe.²⁴³

Tuttavia, sebbene si configuri come fenomeno prettamente moderno, alcuni critici ritengono che le origini della distopia siano ben più antiche. Per Hinrich Hudde: "Poiché speranza e paura camminano insieme, non sorprende il fatto che molto presto nella storia dell'utopia appaiono distopie o almeno motivi distopici. La distopia, almeno potenzialmente, è tanto antica quanto la paura."²⁴⁴

La narrativa distopica possiede alcune caratteristiche formali che la distinguono dall'utopia letteraria. Per cominciare, come evidenzia Stefano Manferlotti, "allo schema: Andata-Permanenza-Ritorno, tipico della narrazione utopica, corrisponde [...] lo schema: Integrazione-Ribellione-Integrazione".²⁴⁵ Il protagonista non è più un viaggiatore, uno straniero approdato nel nuovo mondo, bensì un componente della società distopica che appare come un *outsider* un disadattato, che, in seguito a qualche evento particolare, prende coscienza del proprio stato di oppressione e si ribella. Inoltre, la narrazione distopica inizia in *medias res*, e l'effetto straniante è fornito, pertanto, dall'apparente normalità dell'ambientazione. Elementi importanti nella narrazione sono, inoltre, l'uso limitato del linguaggio - finalizzato al controllo sociale, con la ripetizione

²⁴¹ *Id.*, p. 27.

²⁴² *Id.*, p. 29.

²⁴³ E. Gottlieb, *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, Montreal and Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001. P. 10.

²⁴⁴ H. Hudde, "Genere letterario e spirito dell'utopia", in A. Colombo, *op. cit.*, p. 167.

²⁴⁵ S. Manferlotti, *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 43.

meccanica di slogan o massime - il condizionamento psichico, l'uso di droghe, abiti distintivi per indicare l'appartenenza a varie categorie, lo spionaggio e la violenza. Nelle distopie, inoltre, non esistono libri, o meglio, in pochi hanno accesso ai pochi libri esistenti, in quanto essi "servono come testimonianza [...] dell'esistenza di modelli diversi dal soffocante, eterno presente", e rappresentano, pertanto, un'importante arma nell'opposizione al sistema. Come spiega Gottlieb,

The state's intent [...] is to deny the bonds of private loyalty and therefore to enforce not only uncritical obedience to the state but also a quasi-religious worship of the state ideology. [...] The overall effect is that actions and emotions that were previously associated with the individual's private world suddenly become public domain fully under the punitive control of the state machine.

Even more important, by breaking down the private world of each inhabitant the monster state succeeds in breaking down the very core of the individual mind and personality [...].²⁴⁶

Il senso di straniamento provocato dalla lettura, che è condizione indispensabile del genere, è dato dalla proiezione futura, la quale permette una visione degli eventi e delle caratteristiche della società dello scrittore, come fosse una descrizione storica. Il passato degli abitanti della società distopica viene così a coincidere il presente del lettore, permettendogli di aprire una finestra sulle possibili conseguenze, solitamente amplificate, di tendenze in atto. Infatti, per Gottlieb,

However compelling the protagonist's personal fate in the novels, as Ideal Readers we eventually have to recognize our distance from him or her: he lives on a time-plane different from our own, he exists in our hypothetical future. In fact it is crucial not only that we identify the difference between his time and ours but also that we recognize that these two time-planes are joined in a cause-effect relationship.²⁴⁷

In questo modo, come spiega anche Chris Ferns, la distopia riesce a creare una dialettica tra la società esistente e la sua proiezione futura, per cui:

it is almost impossible not to conclude that the dystopian projection is less desirable than the world as it stands. Yet at the same time, the evident resemblances between dystopian and existing society encourage a parallel process, whereby readers are encouraged to judge their own society by the extent to which it embodies dystopian features.²⁴⁸

Il tipo di legame con la società di partenza, nonché quello con l'utopia positiva dà, così, spazio alla satira, indirizzata sia verso la società presente, che verso i sogni utopici di cambiarla, per cui: "Utopia's apparently noble dream of

²⁴⁶ E. Gottlieb, *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁷ *Id.*, p. 15.

²⁴⁸ C. Ferns, *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool University Press, 1999, p. 109.

creating a better world is seen as arrogant and presumptuous.”²⁴⁹ Anche l’ironia, che riguarda il personaggio-narratore, appare come una costante in molti romanzi distopici:

Vi è sempre un contrasto tra ciò che questo personaggio sembra e ciò che è. In questo senso, lo scrittore utopico si serve dell’ironia: le sue parole hanno sempre un duplice significato, quello superficiale che fa da facciata esterna e quello profondo, nascosto dall’apparenza, che risponde all’intento critico dell’autore.²⁵⁰

Inoltre, come ricorda Ferns, uno degli aspetti più importanti della costruzione distopica è dato dal carattere pubblico della vita che vi si conduce:

Not only do its citizens conform to the standards of the monolithic state – they must be *seen* to conform, and it is this visible conformity which is seen as essential to the preservation of stability and order in utopia and dystopia alike. More, in *Utopia*, sees the elimination of privacy as the key to ensuring individual virtue: no one is likely to do wrong because they live in full view of all.²⁵¹

Scopo del regime è di assicurare il consenso e la stabilità, per cui gli individui sono privati della loro identità – evidenziato dall’uso delle uniformi, per distinguere varie tipologie di cittadini – e privati della possibilità di sviluppare “any kind of mature, adult awareness – of any form of consciousness sophisticated enough to perceive and articulate the society’s limitations. There is in consequence a distinct childishness evident in the behavioural norms of dystopian society”.²⁵² Ma, mentre la maggior parte delle figure appare come “anonima”, il protagonista, colui/colei che osa mettere in discussione il sistema, è dotato di una sua individualità, come nel caso di Winston Smith, che Orwell ha dotato di alcune caratteristiche individuali, come l’età e il problema fisico alla caviglia, che ce lo fanno apparire come una persona.

Inoltre, il protagonista di ogni distopia, il quale giunge progressivamente alla consapevolezza della propria strumentalizzazione, lo fa solitamente grazie ai libri. Nei classici della distopia, questi libri sono rappresentati in particolare dalla Bibbia e da Shakespeare, insieme ad altri importanti classici della letteratura. In effetti, come evidenzia Manferlotti,

Mentre Shakespeare sintetizza [...] la descrizione totale, individuale e laica dell’universo, la Bibbia [...] non solo rimanda alla nostra assimilazione libro/mondo [...], ma incarna la scrittura collettiva e religiosa; il primo riafferma i diritti dell’individualità [...], della capacità creativa, della interpretazione molteplice e multiforme dei dati dell’esperienza; la

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ V. Fortunati, *op. cit.*, p. 92.

²⁵¹ *Id.*, pp. 112-13.

²⁵² *Id.*, p. 114.

seconda invita ad una sistemazione ontologica, immutabile degli oggetti dell'universo e ad un processo capace di trascendere la mera attualità di una materia che altrimenti non saprebbe riflettere altro che se stessa.²⁵³

Un'ulteriore caratteristica della distopia in generale è quella di contenere, in qualche forma, anche solo abbozzata, una visione di ciò che potrebbe essere un mondo utopico e dunque desiderabile. D'altra parte, anche l'utopia include quasi sempre alcuni motivi che potremmo definire distopici, motivo per cui Margaret Atwood, ha coniato il termine *Ustopia*,²⁵⁴ allo scopo di definire tale combinazione, tra società perfetta (utopia) e il suo opposto (distopia). Atwood sostiene che dietro ogni utopia si nasconda una distopia e viceversa,²⁵⁵ così

Even Orwell's Nineteen Eighty-Four, surely one of the most unrelievedly gloomy dystopias ever concocted-utopia is present, though minimally, in the form of an antique glass paperweight and a little woodland glade beside a stream. As for the utopias, from Thomas More onwards, there is always provision made for the renegades, those who don't or won't follow the rules: prison, enslavement, exile, exclusion, or execution.²⁵⁶

Atwood definisce il suo stesso romanzo, *The Handmaid's Tale*, come una *Ustopia*, ma, come vedremo in seguito, il suo racconto va ben oltre una semplice mescolanza, e rientra piuttosto in quella che è stata definita da alcuni critici, come Raffaella Baccolini, "critical" o "open-ended dystopia".²⁵⁷ Sorprende infatti il tentativo di Atwood di "accomunare" il suo romanzo ai classici utopici e distopici della tradizione maschile. Sembra che, dopo aver sfruttato tutta la forza rivoluzionaria propria della distopia critica, l'autrice si preoccupi di ricollocare la sua opera all'interno di una tradizione rispettabile, come se temesse di essere estromessa da un canone che reca ancora forte l'impronta maschile.

A proposito di canone, sarà ora utile rivolgere uno sguardo ad alcune utopie e distopie tradizionali, allo scopo di vedere come l'organizzazione della società Altra assuma caratteristiche tipicamente patriarcali.

²⁵³ S. Manferlotti, *op. cit.*, p. 65.

²⁵⁴ M. Atwood, *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, London, Virago, 2011, p. 66.

²⁵⁵ *Id.*, p. 85

²⁵⁶ *Id.* pp. 85-6.

²⁵⁷ R. Baccolini, "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler", *op. cit.*, p. 13.

2.2. La tradizione

Vita Fortunati, nel suo *La letteratura utopica inglese*, si sofferma sul carattere patriarcale della società utopica di More:

Quando si parla di “patriarcalismo” nella società utopica di T. More non si deve intendere solo una concezione che vede nella famiglia la cellula originaria della società, ma anche una società composta dai “pater familias” i quali esercitano la loro autorità sui figli; nella famiglia l’uomo è il padrone della donna ed infine esistono una serie di rapporti politici dai quali la donna è esclusa. Il rispetto della legge e dell’ordine dello stato sono indissolubilmente legati al rispetto che nutrono i bambini nei confronti degli adulti o della moglie nei confronti del marito.²⁵⁸

Fortunati evidenzia come anche *The New Atlantis* di Bacone esalti la famiglia patriarcale, e attribuisca al padre la decisione per quanto riguarda le nozze e l’eventuale scioglimento.²⁵⁹

Riguardo agli scrittori utopici dell’Ottocento, si riscontra, invece, una duplice tendenza nei confronti della questione femminile: mentre alcuni tentano di ridicolizzarla, altri l’affrontano più seriamente, avanzando anche possibili soluzioni che però non capovolgono mai completamente la visione patriarcale dei ruoli. Per quanto riguarda la prima tendenza, Fortunati porta come esempio *The Coming Race* (1871) di E. Bulwer Lytton, il quale descrive una sorta di matriarcato in cui la donna diventa “l’immagine speculare dell’uomo terrestre”.²⁶⁰ Si tratta tuttavia, per Fortunati, di un regime matriarcale “temperato”: “lo dimostra il mutato comportamento delle Gy-ei dopo il matrimonio. Una volta ottenuto lo scopo di farsi sposare dagli Ana, queste intrepide Virago diventano dolci, arrendevoli e sottomesse.”²⁶¹ Quella di Lytton sarebbe pertanto una satira feroce, che rappresenta la completa disfatta della donna in quanto dimostra come “perfino queste donne superiori sia fisicamente che intellettualmente all’uomo, si sottomettono perché dipendono emotivamente e sentimentalmente da lui”.²⁶²

Jelena Vukadinovic, nel suo saggio *Role of Women in Utopian and Dystopian Novels*, evidenzia come Edward Bellamy fosse sensibile nei confronti della condizione delle donne: “Bellamy [...] agreed with many feminists of his time that women should be given the opportunities to educate themselves and earn

²⁵⁸ V. Fortunati, *op. cit.*, p. 154.

²⁵⁹ *Id.*, pp. 157-58.

²⁶⁰ *Id.*, p. 161.

²⁶¹ *Id.*, p. 163

²⁶² *Ibid.*

their own living [...]. Yet he was also concerned with the fact that many novels, which dealt with emancipation of women, seemed to predict that such women would become domineering, selfishly ambitious and averse to household work and even motherhood.”²⁶³ Per questa studiosa, *Looking Backward* non riesce, pertanto, a rappresentare l’emancipazione femminile, in quanto ciò che fa, in realtà, non è integrare le donne nel mondo degli uomini, ma conferire loro un mondo a parte, di modo che esse non possano rappresentare una minaccia, mettendosi in competizione con gli uomini. Dr. Leete spiega, infatti, al “viaggiatore” come: “In your day there was no career for women except in an unnatural rivalry with men. We have given them a world of their own, with its emulations, ambitions, and careers, and I assure you they are very happy in it.”²⁶⁴ Vukadinovic conclude, allora, che: “There is no true equality between the sexes but a kind of apartheid. Both sexes have their own hierarchy within their own ‘pyramid’. Women can only compete with women and men with men. Anything else would be regarded as unnatural in this society.”²⁶⁵ Infine, il ruolo principale della donna è quello di moglie, e il più grande servizio che essa possa rendere alla società è quello della maternità.

Il modo di vedere le donne non si discosta di molto dai secoli precedenti: “On one side they are being patronised and protected, on the other idealised and stylised to objects of admiration.”, e le ragioni per cui alle donne viene concesso “their ‘own world’ in matters of profession are rather sexist and patronising, in some ways even like a toy given to children to keep them happy and quiet”.²⁶⁶ Neanche *News From Nowhere* (1890), di Edward Morris, in cui è avvenuta la rivoluzione socialista, riesce a rappresentare la liberazione della donna dagli schemi patriarcali. Morris critica l’istituto familiare, e il legame tra le coppie nella sua società è di tipo volontario. Tuttavia, sebbene alle donne non sia preclusa alcuna attività, nell’utopia morrisiana, esse appaiono soprattutto impegnate nelle faccende domestiche.

²⁶³ J. Vukadinovic, *Role of Women in Utopian and Dystopian Novels*, Munich, Grin Academic Publishing, 2009, p. 16.

²⁶⁴ E. Bellamy, *Looking Backward 2000-1887*. Thomas, John L. (ed). The Belknap Press of Harvard University Press, 1970. [1967], p. 265.

²⁶⁵ J. Vukadinovic, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁶ *Id.*, p. 21.

Per quanto concerne la moderna distopia, ossia opere come *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley e *Nineteen Eighty-four* (1949) di George Orwell, ancora una volta, è possibile osservare come il ruolo della donna nel futuro distopico continui a corrispondere ai dettami dell'ordine patriarcale. Chris Ferns, nel suo *Narrating Utopia*, evidenzia come Huxley riproduca lo stesso rapporto tra i sessi, tipico del suo tempo: "Significantly, the only members of the Alpha élite we encounter are male, with the exception of the Headmistress of Eaton, who is a "freemartin" – a female who has been rendered sterile by prenatal doses of male sex hormones."²⁶⁷ Inoltre, nel mondo nuovo dove "pregnancy and childbirth have been superseded by mechanical reproductive technology, the word 'Mother' is the ultimate obscenity".²⁶⁸ L'uomo si è, così, appropriato anche dell'unico "potere" delle donne, quello procreativo. Inoltre, la presentazione dei personaggi femminili sembra ricreare tipici stereotipi sessisti, per cui Lenina appare come guidata soltanto dal desiderio, e si mostra del tutto incapace di capire i valori in cui John crede, nonché la sua ribellione nei confronti di quella società disumanizzata.

Sempre per Ferns, la presenza di stereotipi sessisti, è presente anche in *Nineteen Eighty-four*, e, in particolare, nella caratterizzazione di Julia, la quale, agli occhi di Winston, rivela la sua vera femminilità solo nel momento in cui ricorre al *make-up*. Inoltre,

although it is Julia who first takes the lead in their relationship, she soon reveals more stereotypically feminine qualities. Unlike Winston's, her opposition to the Party proves to be instinctual, rather than intellectual: she has little interest in political ideas, falls asleep when he reads her the subversive writings of Goldenstein, and regards "any kind of organized revolt against the Party...as stupid".²⁶⁹

A Julia non interessa la politica, le questioni sociali, e la sua ribellione è semplicemente sessuale, come dice lo stesso Winston: "You're only a rebel from the waist downwards."²⁷⁰ Infatti, come osserva Daphne Patai, "single women in Nineteen Eighty-Four seem to be either apolitical hedonists or sexually frustrated fanatics".²⁷¹ Patai nota, inoltre, come tutto ciò che offrirebbe un'idea della

²⁶⁷ C. Ferns, *op. cit.*, p. 117.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Id.*, p. 123.

²⁷⁰ G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth, Penguin, 1990, p. 163.

²⁷¹ D. Patai, *The Orwell Mystique. A Study in Male Ideology*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1984, p. 241.

posizione delle donne all'interno della società distopica venga in realtà trascurato da Orwell:

Women's options in a given society, what access they have to earning their own living and what kind of living that would be compared, for example, to becoming a man's economic dependent in exchange for housework and child-care services; how, in general, society structures women's life paths in comparison with men's - all this has everything to do with the shape of life in that society. But Orwell does not realize this, judging by his lack of attention to this problem in *Nineteen Eighty-Four*.²⁷²

Anche nel libro di Goldenstein è evidente l'impostazione androcentrica: "the typical Party member under constant surveillance is clearly depicted as a male: 'Nothing that he does is indifferent. His friendships, his relaxations, his behavior towards his wife and children, the expression of his face when he is alone, ... are all jealously scrutinized'".²⁷³

Ferns evidenzia, in entrambe le distopie, la presenza di una autorità patriarcale, una figura maschile che rappresenta la legge del padre e il potere che manca ai "ribelli", che nel finale sono inevitabilmente sconfitti. La figura femminile è a sua volta distrutta, essendo stata "presumptuous enough to usurp the love which the father-figure sees as rightfully his".²⁷⁴

Sulla base di tali presupposti, Ferns ritiene che "dystopian fiction reenacts the triumph of an essentially masculine dream of order".²⁷⁵ La *science fiction* tradizionale, come la sua variante distopica, si caratterizza, infatti, per il suo carattere "autoritario", in quanto riflette l'autorità degli uomini nei confronti delle donne, ma, come evidenzia Sarah Lefanu, essa è, contemporaneamente "anti-autoritaria", in quanto "science fiction itself is not a literature of authority".²⁷⁶ La studiosa si interroga sul rapporto instaurato dalle donne con questo tipo di letteratura, per cercare di rispondere alla domanda: "Is There a Women's Science Fiction?"²⁷⁷

Similmente, ciò su cui ci si vuole interrogare nelle sezioni a seguire riguarda la possibilità per l'utopia/distopia femminista di costituirsi come una scrittura femminile. A tal fine, si cercherà di indagare se la stessa possa costituire,

²⁷² *Id.*, p. 243.

²⁷³ *Id.*, p. 246.

²⁷⁴ C. Ferns, *op. cit.*, p. 126.

²⁷⁵ *Id.*, p. 129.

²⁷⁶ S. Lefanu, *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*, London, The Women's Press, 1988, p. 87.

²⁷⁷ *Id.*, p. 86.

riprendendo l'espressione di Showalter, una sorta di "wild zone" letteraria. Prima di cercare di dare una risposta a tali quesiti sarà, tuttavia, utile tentare di individuare il punto in cui femminismo e utopia letteraria si incontrano, per meglio comprendere come possano trarre ispirazione e motivo d'essere l'uno dall'altra.

2.3. Tra teoria e letteratura (nell'utopia)

Esiste un terreno comune, un punto d'incontro tra femminismo teorico e femminismo letterario, e quel punto, in cui maggiormente si ritrovano idee e linguaggi che appartengono a entrambi, è rappresentato dall'utopia. Per Frances Bartkowski, "Utopian thinking is crucial to feminism",²⁷⁸ infatti: "Feminist fiction and feminist theory are fundamentally utopian in that they declare that which is not-yet as the basis for a feminist practice, textual, political, or otherwise."²⁷⁹ Inoltre, secondo la studiosa: "Given the gap between feminist theory and everyday struggle, the utopian mode is both useful and logical for writers who self-consciously place themselves within a feminist (...) literary practice."²⁸⁰

Marleen Barr e Nicholas Smith sostengono che "to conceive of utopia...is from the outset to reconstruct human culture",²⁸¹ principio che rappresenta lo scopo stesso di ogni femminismo. Infatti, per Frances Bartkowski: "This desire to speculate for and on the future and how it might be shaped we can read as a feminist eros, speaking the language of female desires."²⁸² La studiosa individua, inoltre, tre termini chiave: "feminist", "utopian" e "fiction", che spiega nel seguente modo: "feminist in that the everyday life of women becomes an exercise of willful imagination, demanding revolutionary transformation; utopian in that longing and desire, anger and despair, are reshaped by hope; fiction in that a narrative sets the pattern of these desires and transformations as if a potential future had erupted into the reader's present."²⁸³

Sally L. Kitch, nel suo lavoro, *Higher Ground*, evidenzia come:

Feminists love a utopia. At least many of us do. And why not? In order to think about feminist ideas and goals, we are almost forced, like utopian planners, to imagine societies that have never existed. Besides, utopias offer hope and fuel the imagination. They present near-perfect feminist worlds and new social contracts based on "feminine" qualities or achievements. They promise to transform human nature itself through feminist social revolution.²⁸⁴

²⁷⁸ F. Bartkowski, *Feminist Utopias*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989, p.12.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Id.*, p. 14.

²⁸¹ M. Barr, N. Smith, Preface to *Women and Utopia: Critical Interpretations*, in M. Barr and N. Smith (ed.), Lanham, Md., University Press of America, 1983, p. I.

²⁸² F. Bartkowski, *op. cit.*, p. 9.

²⁸³ *Id.*, p. 10.

²⁸⁴ S. L. Kitch, *Higher Ground. From Utopianism to Realism in American Feminist Thought and Theory*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2000, p. 1.

Kitch chiarisce poi che cosa intende per *utopismo*:

By *utopianism* I mean a compendium of attitudes about and strategies for social change that share the characteristics of utopian designs and visions. Those characteristics include a belief that good societies produce good people and that human needs and social values are constant and can be anticipated through careful advanced planning. Utopianism also involves insightful social criticism that often suggests programs for social change.²⁸⁵

Per quanto riguarda, in particolare, l'utopia letteraria, Oriana Palusci ritiene che:

Gli espedienti narrativi su cui è costruita la tradizione utopica e poi la fantascienza hanno una grande rilevanza nell'ambito della strategia femminista. Infatti, questi "generi" letterari sono congeniali al pensiero femminista, perché provocano una rottura dei meccanismi automatici di familiarità al fine di innescare un processo di estraniamento dalla società necessario per percepire il mondo con occhi nuovi e critici e per spingere la lettrice a una consapevolezza più attiva delle sue contraddizioni pubbliche e private.²⁸⁶

Il processo di straniamento appartiene sia alla fantascienza che all'utopia, e J. Donawerth and C. A. Kolmerten sostengono che "‘literature of estrangement’ is an especially useful category, because it draws together the several genres that women have used to talk about a better place, and because it exposes the ways in which a text’s workings embody its politics"²⁸⁷. Questi testi condividono tutti una libertà immaginativa, data dalla creazione di mondi alternativi, ma essi vanno oltre la semplice descrizione di mondi da sogno, o da incubo. Per Penny Florence: "Until feminist women began to write SF there was very little SF that either textually or thematically tried to reconstruct power or power relations."²⁸⁸ Joanna Russ, nel suo "The Image of Women in Science Fiction" osserva come la fantascienza rappresenti "the perfect literary mode in which to explore (and explode) our assumptions about ‘innate’ values and ‘natural’ social arrangements, [...] about differences between men and women, about family structure, about sex, [...] about gender roles".²⁸⁹ Anche Raffaella Baccolini individua nella science fiction l'incontro perfetto tra *genre* e *gender*:

²⁸⁵ *Id.*, p. 2.

²⁸⁶ O. Palusci, *Terra di lei: l'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce, 1990, p. 15.

²⁸⁷ J. L. Donawerth, C. A. Kolmerten (ed.), *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, Liverpool, Liverpool Univ. Press, 1994, p. 3.

²⁸⁸ P. Florence, "The Liberation of Utopia", L. Anderson (ed.), *Plotting Change. Contemporary Women's Fiction*, London, Edward Arnold, 1990, p. 77.

²⁸⁹ J. Russ, "The Image of Women in Science Fiction", S. Koppleman Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction*, Bowling Green, Bowling Green Univ. Popular Press, 1972, pp. 79-80.

The intersection of gender and genre has opened up the creation of new, subversive, and oppositional literary forms. Science fiction [...] has come to represent a form of counternarrative to hegemonic discourse. [...] Women's science fiction novels have contributed to the exploration and subsequent breakdown of certainties and universalist assumptions - those damaging stereotypes - about gendered identities by addressing, in a dialectical engagement with tradition, themes such as the representation of women and their bodies, reproduction and sexuality, and language and its relation to identity.²⁹⁰

Non si tratta semplicemente di letteratura di evasione: “‘Wish-fulfilment’ in feminist SF is crucially different from escapism in that its drive is ex-centric. It moves towards transgression, not conformity, and it maintains a structural link with what the real is, while the escapist link is only surface.”²⁹¹

Come evidenzia Penny Florence, “Feminist SF takes women into forbidden realms. Active agency, autonomous power, the creation/adaptation of physical worlds, exploration and so forth are all in some sense transgressive for women in contemporary ‘developed countries’”.²⁹² Per definire questo tipo di letteratura, varie studiose, come ad esempio Natalie Rosinsky, hanno usato l’espressione “speculative fiction”,²⁹³ mentre Marleen Barr propone un nuovo termine, quello di “feminist fabulation”, caratterizzata da “an awareness that patriarchy is a contrived system, a meaning-making machine which constructs and defines patriarchal fictions – myths of female inferiority – as integral aspects of human culture”.²⁹⁴

Individuato il punto in cui speculazione e narrativa femminista si incontrano, occorre, ora, vedere come dall’utopia classica si sia sviluppata quella che abbiamo definito come utopia femminista, per passare, infine, alla distopia e alla sua “variante” critica.

Nel diciannovesimo secolo, molte utopie furono scritte da donne. Un primo tentativo in tal senso fu *The Last Man* di Mary Shelley (1826).²⁹⁵ Ambientato in una Londra repubblicana del futuro, il romanzo racconta gli sforzi

²⁹⁰ R. Baccolini, “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction”, *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: *Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium* (May, 2004), pp. 519-20.

²⁹¹ P. Florence, *op. cit.*, p. 78.

²⁹² *Id.*, p. 79.

²⁹³ N. M. Rosinsky, *Feminist Futures. Contemporary Women’s Speculative Fiction*, Michigan, UMI Research Press, 1984.

²⁹⁴ M. Barr, “Food for Postmodern Thought”, S.W. Goodwin e L. F. Jones, *Feminism, Utopia and Narrative*, Knoxville, Univ. of Tennessee Press, 1990, p. 22.

²⁹⁵ M. Shelley, J. Blumberg & N. Crook (ed.) *The Last Man*, London, Pickering & Chatto, 2006.

di Lionel Verney per costruire uno stato utopico, finché la peste dilaga per tutto il mondo. In questo romanzo, le donne occupano una posizione subordinata, e infatti, il ruolo di protagonista è ricoperto da una figura maschile.

Nelle utopie di questo periodo, le donne tendono ancora ad assumere ruoli tradizionali, come evidenzia Frances Bartkowski: “While there were numerous all-female utopias produced in the nineteenth century, they were far from feminist, in that they tended to idealize the ‘true’ woman of the domestic sphere, not the ‘new’ woman.”²⁹⁶ Alcune tra le opere più conosciute sono *Three Hundred Years Hence* (1836) di Mary Griffin,²⁹⁷ centrato su una visione di pace e prosperità; Mary E. Bradley Lane’s *Mizora: A Prophecy* (1880),²⁹⁸ un’utopia tutta al femminile in cui gli uomini sono estinti, e le donne hanno scoperto il segreto della vita eterna; poi le “sex-role reversal novels” come *Man’s Rights; or How Would you Like it?* (1870) di Annie Denton Cridge,²⁹⁹ che consiste in una serie di visioni oniriche di una società marziana in cui i ruoli di generi sono invertiti, per cui sono le donne a rappresentare la parte attiva della società, mentre gli uomini hanno scarse opportunità al livello di istruzione e di lavoro.

Il periodo che va dal 1890 al 1920 vede le prime visioni utopiche propriamente femministe. Il lavoro più importante in questo senso è rappresentato da *Herland* di Charlotte Perkins Gilman,³⁰⁰ pubblicato inizialmente in serie in *The Forerunner*, nel 1915, e poi in volume nel 1979. *Herland* è un mondo tutto al femminile la cui pace viene turbata dall’arrivo di tre esploratori americani, i quali tentano, ovviamente senza successo di relazionarsi con queste donne secondo una logica patriarcale, propria del loro paese di origine.

Negli anni ’70, come rileva Bartkowski, le utopie femministe non mirano più ad una totale revisione del mondo: “the social planning of earlier utopias is instead transformed into an extensive social critique which exposes and makes use of the dystopian as well”.³⁰¹ Infatti, gran parte dei romanzi utopici recenti contengono molti elementi derivati dal genere fantascientifico, che con la distopia

²⁹⁶ F. Bartkowski, *op. cit.*, p. 9.

²⁹⁷ M. Griffin, *Three Hundred Years Hence*, Boston, Gregg Press, 1950.

²⁹⁸ M. E. Bradley Lane, *Mizora: A Prophecy*, New York, Syracuse university Press, 2000.

²⁹⁹ A. Denton Cridge, *Man’s Rights; or How Would you Like it?*, Dodo Press, 2008.

³⁰⁰ C. Perkins Gilman, *Herland*, New York, Dover Publications, 1998.

³⁰¹ Bartowski, *op. cit.*, p. 12.

presenta un forte legame. Ursula K. LeGuin, ad esempio, ha inventato una varietà di mondi, come in *The Left Hand of Darkness* (1969),³⁰² i cui gli abitanti sono per lo più asessuati, senza alcuna opposizione attivo/passivo, dominante/sottomesso. In *The Dispossessed* (1974),³⁰³ invece, vengono messi al confronto due società, in una delle quali lo scopo principale di ciascun individuo è quello di sviluppare al meglio le proprie potenzialità, facendo progredire la società verso la perfezione.

Si può dire che le utopie femministe fanno il loro ingresso nel *mainstream* con *Woman on the Edge of Time* (1976) di Marge Piercy,³⁰⁴ che utilizza l'espedito del viaggio nel tempo verso un futuro utopico, che viene compiuto da una donna ispanica che vive in America e che si trova in un ospedale psichiatrico per gran parte del romanzo. L'aspetto più importante del mondo del futuro creato da Piercy è che non vi sono distinzioni di ruolo tra maschio e femmina.

Altri romanzi scelgono di utilizzare la metafora della metamorfosi per significare la ricerca di una identità femminile. Così il protagonista di *The Passion of New Eve* (1977) di Angela Carter,³⁰⁵ come l'Orlando di Virginia Woolf, è un uomo che diventa donna. Volgendo l'attenzione verso la corporalità, tali autrici si inseriscono nel dibattito femminista sulla natura umana, rifiutando l'idea che caratteristiche anatomico-fisiologiche possano da sole determinare personalità o capacità degli individui. Tuttavia, vari critici, come Ellen Morgan,³⁰⁶ hanno rilevato come, in realtà, testi come Orlando finiscono per ricadere nella trappola essenzialista.

Suzette Haden Elgin, invece, racconta una realtà simile a quella descritta da Margaret Atwood in *The Handmaid's Tale*, solo che nel romanzo di Haden Elgin, *Native Tongue* (1984),³⁰⁷ il risultato è più utopico. Le donne vengono sistemate in case separate, ma esse ne approfittano per creare un nuovo linguaggio per dare espressione a tutti i concetti e le qualità esclusi dal linguaggio degli uomini.

³⁰² U. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York, Ace Books, 1976.

³⁰³ U. Le Guin, *The Dispossessed*, New York, Harper Collins, 2003.

³⁰⁴ M. Piercy, *Woman on the Edge of Time*, New York, Ballantine Books, 1997.

³⁰⁵ A. Carter, *The Passion of New Eve*, London, Virago, 1982.

³⁰⁶ V. E. Morgan, "The Feminist Novel of Androgynous Fantasy", *Frontiers*, 2 (Autumn 1977), pp. 40-49, p. 42.

³⁰⁷ S. Haden Elgin, *Native Tongue*, New York, Spinifex Press, 2000.

Diverse sono le opere che tentano di descrivere un mondo privo di uomini. Suzy McKee Charnas crea una società tutta al femminile nel suo *Motherlines* (1978),³⁰⁸ a cui la protagonista Aldera approda dopo aver abbandonato il mondo distopico di *Walk to the End of the World*.³⁰⁹ Il termine "motherlines" si riferisce ai discendenti dei membri originari che hanno fondato questa società, in cui la riproduzione è garantita tramite riti di accoppiamento con cavalli, e le donne vivono in famiglie allargate, in cui tutte le decisioni vengono prese collettivamente. Altri esempi in questo senso sono *The Female Man* (1975)³¹⁰ di Joanna Russ, *The Wanderground* (1978) di Sally Miller Gearheart,³¹¹ e *Retreat, As It Was!* (1979) di Donna J. Young.³¹²

In tutte le opere menzionate è possibile individuare importanti differenze rispetto all'utopia tradizionale, la più importante delle quali consiste nel rifiuto della staticità e dell'univocità dei significati, a favore di un senso d'instabilità e di variabilità. Anche per Lucy Sargisson, la principale caratteristica dell'utopia femminista, rispetto a quella tradizionale, consiste in una tendenza verso il dinamismo, la fluidità e la molteplicità: "it is more common to find in contemporary feminist utopian literature and theory several worlds, often contrasting, none perfect. These worlds play speculative, meditative or critical roles rather than instructing as to the creation of a perfect world".³¹³ Proprio grazie a questa sua caratteristica, ossia quella di sottrarsi alla irrevocabilità del concetto di perfezione, la funzione di questi testi "remains that of political opposition to the status quo, and of transgression of that which maintains the dominant relations of the political present".³¹⁴

Sempre per Sargisson, anche l'approccio critico nei confronti dell'utopia deve riconfigurarsi, per diventare aperto e molteplice. La studiosa critica, infatti, le posizioni di coloro che tentano di definire l'utopia solo sulla base dei suoi contenuti, o al contrario, concentrandosi unicamente sulla sua forma. Tali posizioni offrono visioni restrittive che tendono a escludere gran parte dell'utopia

³⁰⁸ S. McKee Charnas, *Motherlines*, New York, Berkely, 1955.

³⁰⁹ S. McKee Charnas, *Walk to the End of the World*, New York, Berkley, 1979.

³¹⁰ J. Russ, *The Female Man*, Boston, Beacon Press, 1986.

³¹¹ S. Miller Gearheart, *The Wanderground*, London, The Women's Press Ltd, 1985.

³¹² D. J. Young, *Retreat, As It Was!*, Tallahassee, Naiad Press, 1979.

³¹³ L. Sargisson, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁴ *Id.*, p. 21.

femminista, da cui la conclusione: “an open-ended approach to utopianism is the most appropriate”.³¹⁵

Sargisson sostiene anche che “the emergence of the openended feminist utopia is [...] related to an unease within feminist theory with any ascription of a fixed nature to man and woman”.³¹⁶ Su tale presupposto, ossia sull’idea di un “uomo” dotato di una natura universale, definita “umana”, si basava l’utopia classica, mentre quella femminista rifiuta quell’idea di soggetto, rappresentato, peraltro, come dotato di tutte le qualità comunemente associati alla mascolinità: “The ideal utopian subject, for instance, conquers passion by the exercise of reason, and his mind conquers his body.”³¹⁷ Inoltre, contro una visione statica dell’utopia, la nuova utopia femminista propone un approccio diverso, tendente a cambiare il presente, più che a cambiare il futuro. Per Margaret Whitford, “Feminist utopian visions [...] are mostly of the dynamic rather than the programmatic kind; they do not seek to offer blueprints of an ideal future [...]. They are intended more to bring about shifts in consciousness [...]”.³¹⁸ Funzione dell’utopia diventa, dunque, quella di esplorare alternative, presentando una molteplicità di scenari futuri, che, a loro volta, rappresentano altrettante possibili letture del presente: “This is an important shift that moves utopia from a speculative (or concrete) future to a no place/good place that is an alternative reading of the present. In this way the dominant understandings of what is possible are undermined, new conceptual spaces are opened and different perspectives of the possible are forged.”³¹⁹

Anche per Bartowski, “the social planning of earlier utopias is [...] transformed into an extensive social critique which exposes and makes use of the dystopian as well”.³²⁰ La scelta è, dunque, quella di esporre le contraddizioni dell’oggi e trasformare l’impulso utopico in “one of potential, not project”.³²¹

³¹⁵ *Id.*, p. 51. Non a caso, nel presente lavoro prevale un approccio aperto, in cui vengono prese in considerazione varie prospettive di analisi.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ M. Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London, Routledge, 1991, p. 20.

³¹⁹ L. Sargisson, *op. cit.*, p. 52.

³²⁰ F. Bartowski, *op. cit.*, p. 12.

³²¹ *Ibid.*

Bartowski ritiene che “utopian fiction has constituted the potential site of radical feminist practice both textual and political”,³²² e la vera novità delle utopie “femministe” è data dal fatto che “women are not dismissed as one question among many, as in classical utopias; their place is everywhere”.³²³ Per questo motivo, molte utopie immaginano una società tutta al femminile, priva di uomini, mentre altre ammettono la presenza maschile, ma facendo dell’uomo il “secondo sesso”, grazie all’inversione di ruoli, con intento spesso parodico.

Infine, si è detto che, rispetto alle utopie classiche, quelle femministe si concentrano in modo particolare sul processo di cambiamento, ma ciò è reso possibile anche, e soprattutto, grazie a un nuovo interesse per il linguaggio: “As distinct from the genre as practiced by Sir Thomas More or Edward Bellamy, an extraordinary attention to language and linguistic change marks feminist utopian fiction, whether the language of kinship, ritual, history, the dictionary, or that which delimits gender.”³²⁴

Il linguaggio è anche uno strumento essenziale e un punto centrale di discussione all’interno della teoria femminista, come si è visto, soprattutto in relazione al femminismo francese. Il linguaggio, come fattore dominante nel determinare le identità di genere, rappresenta un punto focale, sia per quanto concerne le trattazioni teoriche, che per quanto riguarda la letteratura femminista in generale, e ancor più per quella fantascientifica, in cui, come rileva Penny Florence, “language is in play because identity is multiplied, problematized or Other-wise destabilized, thus disturbing the relation between the voice and the utterance”.³²⁵

Ciò che si è detto riguardo ai punti di contatto tra teoria femminista e utopia letteraria, soprattutto in rapporto alle questioni di universalismo e del linguaggio, va, inoltre, considerato in relazione al poststrutturalismo e al postmodernismo, con i quali è possibile evidenziare forti punti di contatto. Sargisson, cita Barret e Phillips per spiegare la natura di tale legame:

Feminists have long criticized the pretensions of ‘grand’, ‘high’, and ‘general’ theory and have demonstrated the difficulties that attend any such enterprise. Universal claims have all

³²² *Ibid.*

³²³ *Id.*, p. 24.

³²⁴ S. L. Kitch, *op. cit.*, p. 14.

³²⁵ P. Florence, *op.cit.*, p.80.

too frequently turned out to be very particular, supposed commonalities false, abstractions deceptive [...] . Here, in a seeping attack on the falsely universalizing, over-generalizing and over-ambitious models of liberalism, humanism and Marxism, many feminists have joined sympathies with post-structuralist and post-modernist critical projects.³²⁶

Gran parte delle opere femministe sono infatti “ ‘deconstructive’ in character, seeking to destabilize – challenge, subvert, reverse, overturn – some of the hierarchical binary oppositions (...) of western culture”.³²⁷

Ciò si ripercuote, ad esempio, sul concetto di differenza, ma anche sull’approccio verso l’utopia, poiché:

A Derridean approach shows that the conceptualization of a perfect utopia represents a confinement or enclosure. Moreover, this conceptualization, thus understood, represents an apparently inescapable move of exclusion. Once a definition is established, that which lies outside of its boundaries can be read as ‘not’, not included, not that thing defined. [...] The excluded, in this case, consists of feminist utopian texts.³²⁸

Pertanto, come evidenzia Sargisson: “Deconstruction [...] strips the construct of utopia of its pretensions towards neutrality and universalism.”³²⁹ La sua proposta è la seguente:

We can [...] simultaneously accept and reject, thus creating a new space beyond binary opposition in which something else (the unforeseeable) can be foreseen. Thus we neither (fully) accept nor (fully) reject, and either/or is no longer a meaningful position. This further allows for *more*, a more which [...] I characterize as ‘feminine’. This new space, this new position, is profoundly utopian.³³⁰

Non appare, inoltre, irrilevante per un discorso sull’esistenza o meno, nonché sulle caratteristiche, di una letteratura delle donne, il fatto che lo “spazio nuovo” di Sargisson ricordi così da vicino la “wild zone” di cui scrive Showalter, in cui ci si pone contemporaneamente dentro e fuori dal discorso degli uomini, una zona in cui le due sfere del maschile e del femminile si incontrano, ma per offrire alle donne nuove possibilità di espressione, in una zona che sfugge al controllo del discorso maschile.

³²⁶ A. Phillips, M. Barret, *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debate*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 1, cit. in L. Sargisson, *op. cit.*, p. 65.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Id.*, pp. 89-90.

³²⁹ *Id.*, p. 91.

³³⁰ *Id.*, p. 95.

2.5. La distopia critica

Elencati alcuni importanti punti di contatto tra teoria femminista e letteratura utopica, per evidenziare come queste arrivino a incontrarsi e a fondersi armonicamente in un'espressione unica, rappresentata dalla moderna utopia femminista, vediamo ora, più in concreto, le forme assunte da quest'ultima, a partire all'incirca dagli anni '70 del secolo scorso.

Tra il 1960 e il 1970, la letteratura utopica femminista si afferma grazie ad una nuova forma detta "critical utopia". Il termine, usato da Tom Moylan, in *Demand the Impossible*, viene spiegato così dallo stesso autore:

'Critical' in the Enlightenment sense of *critique* – that is expressions of oppositional thought, unveiling, debunking, of both the genre itself and the historical situation. As well as "critical" in the nuclear sense of the *critical mass* required to make the necessary explosive reaction.³³¹

L'utopia critica rifiuta i limiti dell'utopia classica e guarda al contrasto tra la società di origine e quella utopica, di modo che il processo di cambiamento risulti più chiaro. Moylan chiarisce, nel seguente modo, come la nuova utopia si collochi nella pratica politica di quel tempo:

Inspired by the movements of the 1960s and finding new imagery in the alternatives being explored in the 1970s, the critical utopia is part of the political practice and visions shared by a variety of autonomous oppositional movements that reject the domination of the emerging system of transnational corporations and post-industrial production and ideological structures. As industrial capitalism and the nation state give way to a world-wide automated production maintained by structures of power that no longer seem to be controlled by particular human beings, the ground of radical politics is shifting from the older strategies of class struggle at the point of production to broader and deeper challenges in the general name of autonomy and justice for humanity and nature.³³²

Le utopie critiche rifiutano le gerarchie e il dominio di un gruppo, e si collocano all'interno di una politica di opposizione. L'impulso utopico diventa, così, un mezzo di resistenza contro il capitalismo, ma anche contro il patriarcato. Inoltre, per Moylan,

The strength of critical utopian expression lies not in the particular social structures it portrays but in the very act of portraying a utopian vision itself. The task of an oppositional utopian text is not to foreclose the agenda for the future in terms of a homogeneous revolutionary plan but rather to hold open the act of negating the present and to imagine any of several possible modes of adaptation to society and nature based generally upon principles of autonomy, mutual aid, and equality.³³³

³³¹ T. Moylan, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York and London, Methuen, 1986, p. 10.

³³² *Id.*, p. 11.

³³³ *Id.*, pp. 26-27.

Moylan evidenzia come il movimento di opposizione non può essere circoscritto a un unico partito, bensì è composto da una varietà di movimenti accumulati da “the shared task of smashing through the established totality toward emancipation”,³³⁴ pertanto l’impulso utopico “is one that must resist closure and systematization [...]. For a specific, homogeneous utopian vision would be a betrayal of radical utopian discourse and would only end up serving the instrumentalization of desire carried on by the present structures of power”.³³⁵

La nuova fase dell’utopia, intorno agli anni ’60, inizia, secondo Moylan, con *The Female Man* (del 1968, ma pubblicato solo nel 1974), di Joanna Russ, e continuerebbe con *The Dispossessed* (1974), di Ursula Le Guin, *Woman on the Edge of Time* (1976), di Marge Piercy e *Triton* (1976), di Samuel Delany. La novità delle nuove utopie consiste nel fatto che: “the authors of the critical utopias assume the risky task of reviving the emancipatory utopian imagination while simultaneously destroying the traditional utopia and yet preserving it in a transformed and liberated form that was critical both of utopian writing itself and of the prevailing social formation”.³³⁶ Inoltre, come evidenzia Moylan, oltre alla società utopica, che viene descritta in modo più critico rispetto al passato, anche quella di origine è presentata e analizzata in modo dettagliato. Infine, nella nuova utopia, vi è un capovolgimento, per quanto riguarda le priorità, in quanto: “the primacy of societal alternative over character and plot is reversed, and the alternative society and indeed the original society fall back as settings for the foregrounded political quest of the protagonist”.³³⁷ Come spiegano Baccolini e Moylan, la tendenza utopica subisce un arresto negli anni ’80: “In the face of economic restructuring, right-wing politics, and a cultural milieu informed by an intensifying fundamentalism and commodification, sf writers revived and reformulated the dystopian genre.”³³⁸ In particolare,

By 1984, a more clearly dystopian turn began to emerge within the popular imagination of Anglo-American societies. The “anniversary” of Orwell’s *Nineteen Eighty-Four* (...) helped to spark a general interest in the creative possibilities of dystopian narrative. In

³³⁴ *Id.*, p. 27.

³³⁵ *Id.*, p. 28.

³³⁶ *Id.*, p. 42.

³³⁷ *Id.*, p. 45.

³³⁸ R. Baccolini, T. Moylan (ed.), *Dark Horizons, Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London, Routledge, 2003, p. 2.

1985, Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* directly drew on the classical dystopian narrative even as it interrogated its limits and suggested new directions. The republication of Katharine Burdekin's 1937 classic, *Swastika Night*, the same year added to this dystopian resurgence. Finally, the "second wave" of cyberpunk – written mainly by women such as Pat Cadigan, and moving beyond nihilistic anxiety into a new oppositional consciousness – opened the door to a dystopian narrative that was, like its eutopian predecessors, *critical* in its poetical and political substance.³³⁹

Un *revival* praticamente al femminile, che non a caso, assume caratteristiche "critiche", rifiutando i tradizionali schemi classificatori, mescolando elementi utopici e distopici, con lo scopo di mettere in discussione valori e organizzazione della società di appartenenza, senza rinunciare alla speranza in un avvenire migliore. Per Lyman Tower Sargent, la distopia critica consiste in "a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia".³⁴⁰

Caratteristica fondamentale delle nuove distopie critiche è il fatto di presentarsi come "aperte", ossia con finali ambigui che servono a mantenere viva la speranza utopica. Per Baccolini, "by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those groups - women and other ex-centric subjects whose subject position is not contemplated by hegemonic discourse - for whom subject status has yet to be attained".³⁴¹ Il fatto di essere aperte, secondo la studiosa, non implica, tuttavia, che il finale sia confortante:

the critical dystopia's open ending leaves its characters to deal with their choices and responsibilities. It is in the acceptance of responsibility and accountability, often worked through memory and the recovery of the past, that we bring the past into a living relation with the present and may thus begin to lay the foundations for Utopian change.³⁴²

Il carattere aperto di questi testi riguarda anche il rifiuto di ogni delimitazione quanto a genere; la distopia critica valica pertanto i confini, adottando convenzioni proprie di altri generi. E' proprio su questo terreno che si

³³⁹ *Id.*, p. 3.

³⁴⁰ L. T. Sargent, "US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities", in P. Spinozzi (ed.), *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, Bologna, Coteptra/University of Bologna, 2001, p. 222.

³⁴¹ R. Baccolini, "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction", cit., p. 520.

³⁴² *Id.*, p. 521.

incontrano la nuova distopia critica e il femminismo, con il suo rifiuto della singolarità e dell'oggettività del sapere. "Critical dystopias resist purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional."³⁴³

Anche Sara Lefanu individua nel carattere di "openness" il punto d'incontro tra femminismo e sf:

Unlike other forms of genre writing, such as detective stories and romances, which demand the reinstatement of order and thus can be described as 'closed' texts, science fiction is by its nature interrogative, open. Feminism questions a given order in political terms, while science fiction questions it in imaginative terms."³⁴⁴

Inoltre, per Lefanu,

Perhaps it is the position of science fiction on the periphery of mainstream fiction that makes it so open to borrowing from elsewhere, from physics and fairy tales, from philosophy, folklore and myth. And perhaps it is the position of women on the periphery of mainstream (patriarchal) culture that makes SF so suitable a genre for them to work in."³⁴⁵

Anche Jane Donawerth ritiene che la distopia si presenti come "the ideal site for generic blends",³⁴⁶ e Raffaella Baccolini ha evidenziato come il passaggio verso la distopia critica degli ultimi decenni sia avvenuto proprio grazie alla sua caratteristica di "blurring borders between genres".³⁴⁷ Inoltre, per Baccolini, benché il fenomeno riguardi soprattutto gli anni '80 e '90, alcune distopie critiche furono scritte già molti anni prima, come nel caso di *Swastika Night* (1937), di Katharine Burdekin.

L'incontro tra questo nuovo tipo di letteratura e la tradizione letteraria al femminile avviene anche su un altro piano, che riguarda, ancora una volta, il concetto stesso di genere, e, pertanto, quello di canone. Come sostiene Schenck, i generi sono "drenched in ideologies",³⁴⁸ per, cui l'analisi di un testo in rapporto al genere a cui appartiene, ci permette di leggerlo come il prodotto del contesto storico-letterario a cui appartiene. Per Baccolini, "Genres are then culturally

³⁴³ R. Baccolini, T. Moylan (ed.), *op. cit.*, p.7.

³⁴⁴ S. Lefanu, *op. cit.*, p. 100.

³⁴⁵ *Id.*, p. 99.

³⁴⁶ J. Donawerthe, "Genre Blending and the Critical Dystopia", in R. Baccolini, T. Moylan (ed.), *op. cit.*, p. 29.

³⁴⁷ R. Baccolini, "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler", in M.S. Barr (ed.), *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Rowman, Lanham, 2000, p. 13.

³⁴⁸ C. Schenck, "All of a Piece: Women's Poetry and Autobiography", in B. Brodzki, C. Schenck (Ed.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell UP, 1993, p. 282.

constructed and rest on the binary between what is normal and what is deviant, a notion that feminist criticism has deconstructed as it consigns feminine practice to the pole of deviation and inferiority.”³⁴⁹ Infatti, la letteratura distopica, insieme a quella fantascientifica in generale, all’interno della logica binaria che distingue tra letteratura “alta” e “bassa”, si vede collocata tra i generi “popolari” o derivati, mentre l’utopia tradizionale, prettamente maschile, costituisce il genere originario, e quindi di grado più alto.³⁵⁰ Poiché la letteratura scritta da donne soffre, allo stesso modo, per un presunto rapporto di filiazione dalla tradizione maschile, si capisce come, poste entrambe ai margini del canone, sia potuto avvenire l’incontro, che costituisce un incontro tra “gender” e “genre”, nel tentativo di sconvolgere la categoria dominante, al livello letterario, ma anche al livello sociale. Come evidenzia ancora Baccolini,

In its developments, [SF] has come to represent a form of counternarrative to hegemonic discourse. In its extrapolation of the present, it has the potential to envision different worlds that can work as a purely imaginative (at worst) or a critical (at best) exploration of our society. Science fiction has then the potential, through estrangement and cognitive mapping, to move its reader to see the differences of an elsewhere and thus think critically about the reader's own world and possibly act on and change that world. Women's science fiction novels have contributed to the exploration and subsequent breakdown of certainties and universalist assumptions - those damaging stereotypes - about gendered identities by addressing, in a dialectical engagement with tradition, themes such as the representation of women and their bodies, reproduction and sexuality, and language and its relation to identity.³⁵¹

E poiché, come spiega Baccolini, i generi si evolvono, la “distopia critica” rappresenta l’evoluzione recente del genere fantascientifico, nascendo dalla necessità di creare uno spazio di contestazione:

In fact, by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those groups – women and other ex-centric subjects whose subject position is not contemplated by hegemonic discourse – for whom subject status has yet to be attained.³⁵²

A parte le caratteristiche della distopia critica già evidenziate, Baccolini individua un ulteriore strumento di opposizione nel recupero della storia, della

³⁴⁹ R. Baccolini, “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction”, cit., p. 519.

³⁵⁰ D. Suvin, al contrario, definisce l’utopia come “sottogenere sociopolitico della fantascienza”. D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 79.

³⁵¹ R. Baccolini, “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction”, cit., p. 520.

³⁵² *Ibid.*

memoria individuale e collettiva da parte dei suoi protagonisti. Tale memoria apre alla speranza, e la sua importanza politica sta proprio in questo:

It is important to engage with the critical dystopias of recent decades, as they are the product of our dark times. By looking at the formal and political features of science fiction, we can see how these works point us toward change. We need to pass through the critical dystopias of today to move toward a horizon of hope.³⁵³

Per tutte le ragioni evidenziate, si potrebbe concludere che la “distopia critica” sia un genere che possa non solo raccontare l’esperienza femminile, ma anche denunciare, criticare e prospettare nuove soluzioni, in accordo con ciò che il femminismo, in tutte le sue forme, ha sempre cercato di fare. La distopia femminista si presenta, pertanto, come una delle possibili forme di *écriture féminine*. “Una”, in quanto non si vogliono tracciare dei limiti, né annunciare verità assolute; individuare una forma di letteratura come l’unica, perfetta e ideale per le donne ricondurrebbe ad una visione essenzialista, e non è certamente questo lo scopo del presente lavoro. Tuttavia, a una lettura attenta di alcuni testi rappresentativi, emerge come la distopia critica diventi un luogo di resistenza, che, per il suo effetto straniante e per le sue caratteristiche di indeterminatezza e apertura, rappresenta un importante strumento di espressione per chi, come la donna, vive un’esperienza di soggezione e di marginalizzazione. Nella seconda parte di questo volume, viene, pertanto, proposta una lettura in tal senso di alcune importanti distopie critiche scritte da donne, quali Katharine Burdekin, Margaret Atwood, Sheri Tepper e Pamela Sargent, al fine di evidenziare come i loro testi si caratterizzino come “wild zones”, o luoghi di ribellione, soprattutto grazie alla narrazione dell’esperienza dei loro protagonisti.

La strada intrapresa non è, infatti, quella della ricerca di nuove forme di espressione per le donne, bensì quella dello studio di come il bisogno di esprimersi si sia concretizzato e abbia preso forma nella distopia femminista.

³⁵³ *Id.*, p. 521.

Parte II

Cap. 3: *Swastika Night* e l'invidia maschile

3.1. Rivisitazione o anticipazione?

Nel luglio 1940, la casa editrice inglese Left Book Club decise di ripubblicare un romanzo, già edito nel 1937, il cui contenuto si presentava, in quel particolare momento, come drammaticamente attuale. La storia era ambientata in un desolante futuro, in cui il Terzo Reich dominava mezzo mondo, e l'autore del libro, scritto a soli quattro anni dall'ascesa di Hitler, risultava essere un certo Murray Constantine.

Nel 1985, però, la docente statunitense Daphne Patai, durante una ricerca sulla letteratura utopica femminile, ebbe l'occasione di leggere quel testo dal titolo *Swastika Night*, e, per la studiosa, il punto di vista espresso dall'autore sembrava difficilmente attribuibile a un Mr. Constantine. Ulteriori ricerche confermarono i sospetti, da tempo presenti fra i critici, che dietro lo pseudonimo maschile si celasse, in realtà, una donna.

Nel 1985, l'opera venne ripubblicata dalla Feminist Press, con il vero nome dell'autrice, Katharine Burdekin, e con l'aggiunta di una introduzione scritta proprio dalla studiosa che l'aveva scoperto. Inoltre, quel poco che si sa della vita della scrittrice, è pubblicato nella postfazione dello stesso testo.

Katharine Burdekin, nata Katharine Penelope Cade, nel luglio 1896, a Derbyshire, studiò al Cheltenham Ladies' College, e, nel 1915, sposò Beaufort Burdekin, dal quale ebbe due figli. Durante la Grande Guerra fece parte di un corpo volontario di infermieri che operavano nell'ospedale militare di Cheltenham. Nel 1920, seguì il marito in Australia fino al 1922, quando fece ritorno in Cornovaglia per vivere da sola con la madre e la sorella. Nel 1926 incontrò una donna con la quale visse fino alla propria scomparsa, avvenuta nel 1963. Oltre a *Swastika Night*, scrisse altri racconti, alcuni dei quali firmati col suo vero nome, come: *The Rebel Passion* (1929),³⁵⁴ *Quiet Ways* (1930),³⁵⁵ *Proud Man*

³⁵⁴ K. Burdekin, *The Rebel Passion*, New York, William Morrow & Company, 1929.

³⁵⁵ K. Burdekin, *Quiet Ways*, London: Thornton Butterworth, 1930.

(1934),³⁵⁶ *Venus in Scorpio* (1940), insieme a M. Goldsmith, mentre uscì postumo *The End of This Day's Business* (1989),³⁵⁷ scritto probabilmente intorno al 1935.

Swastika Night, che resta il più conosciuto tra i suoi scritti, è un romanzo distopico, che rappresenta, allo stesso tempo, una sorta di “revisione” del genere, ancor prima che le convenzioni proprie del romanzo distopico fossero stabilite, principalmente con *1984*, scritto da Orwell solo nel 1948.

Il romanzo di Burdekin è ambientato in Europa, dopo sette secoli di dominio nazista. Gli ebrei sono stati sterminati, i cristiani sono diventati una minoranza emarginata, le donne sono state “ridotte” alla sola funzione riproduttiva, mentre Hitler è venerato come un dio. Il mondo descritto è radicalmente distopico, tuttavia, Burdekin riesce ad inserire un elemento di speranza, che rappresenta una novità, rispetto alle distopie classiche, ingabbiati e senza vie di uscita. Per Raffaella Baccolini, *Swastika Night* rappresenta, infatti, una delle prime “feminist revisions of generic literature”,³⁵⁸ che, insieme ad altri testi, come *The Handmaid's Tale*, apre uno spazio di resistenza per mezzo del suo carattere di “openness”.

Carlo Pagetti individua nel testo di Burdekin ulteriori aspetti innovativi, che segnano il passaggio dall'utopia tradizionale alla nuova distopia femminista:

Burdekin goes directly against the fundamentally male character of utopian (including dystopian) discourse, especially in regard to its often highly reductive representation of female characters, who are seen as docile interpreters of the system (Lenina in *Brave New World*) or as ambiguous instruments of rebellion (Julia in *1984*). This she does by placing her reflections on the situation of women at the very core of her dystopian representation. Nor is the condition of woman located within the idealization of an Amazonian society, as it is in *Herland* (1915) by Charlotte Perkins Gilman. On the contrary, *Swastika Night* depicts a future in which woman is of such low social status that she is not even allowed to rise to the dignity of being a character in the fiction.³⁵⁹

³⁵⁶ K. Burdekin, *Proud Man*, New York, The Feminist Press, 1993.

³⁵⁷ K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, New York, The Feminist Press, 1989.

³⁵⁸ R. Baccolini, “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler”, in M. S. Barr, *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000, p. 19.

³⁵⁹ C. Pagetti, “In the Year of Our Lord Hitler 720: Katharine Burdekin's *Swastika Night*”, trad. di Clara Mucci, RMP e Maria R. Philmus, *Science Fiction Studies*, Vol. 17, No. 3 (Nov., 1990), p. 361.

In riferimento al testo di Orwell, Patai elenca, invece, una serie di somiglianze tra *1984* e *Swastika Night*, tante da far sembrare improbabile che Orwell potesse non conoscere il testo di Burdekin:

Both books depict a totalitarian regime in which individual thought has been all but eliminated and, toward this end, all information about the past has been destroyed [...]. In both books the world is divided into distinct empires in stasis [...]. There is a similar hierarchy in each novel with Big Brother and der Führer at the top and the most despised groups (proles; women) at the bottom and considered to be animals. [...]. Furthermore, in each novel there is a rebellious protagonist who is approached by a man in a position of power [...]. This powerful man becomes the mediator through whom the protagonist's tendency to rebel is channeled, and in each case he gives the protagonist a secret book and hence knowledge. In both novels, also, a photograph provides a key piece of evidence about the past. The protagonists, Winston and Alfred, each attempt to teach a lover/friend (Julia; Hermann) about the past by reading from the book but meet with resistance or indifference. A curious detail occurs in both novels: Julia and Hermann sleep while the secret book is read, a mark of their lack of interest and of intellectual development.³⁶⁰

Patai non si limita, tuttavia, ad elencare una serie di corrispondenze, bensì è interessata ad evidenziare soprattutto ciò che, dal suo punto di vista, costituisce la principale differenza tra i due testi, ossia il fatto che “Burdekin allows the reader some hope [...]. [While] Orwell offers only the bleak prospect of perpetual domination”.³⁶¹ Inoltre, per Patai:

[Burdekin's] depiction of a totalitarian regime has a dimension lacking in Orwell's novel. What Orwell can only, helplessly, attribute to human nature, Burdekin traces to a gender polarization that can degenerate into the world of *Swastika Night*, with its hypertrophied masculinity on the one hand and its Reduction of Women on the other.³⁶²

Da questa prospettiva, appare chiaro come l'autrice utilizzi il genere distopico, e, più propriamente, la sua variante “critica”, per portare all'attenzione del lettore situazioni altrimenti scontate, o, in altre parole, accettate semplicemente come “naturali”. In effetti, anche per Baccolini:

Where the two novels differ greatly is in their denunciation of gender politics. For Orwell, who shows no awareness of his androcentric vision, women are naturally passive and inferior, or idealized for their reproductive and sexual force; for Burdekin, however, women's submission and their animal-like state in *Swastika Night* is not natural at all, but results from the construction of gender in the totalitarian state.³⁶³

Sotto vari aspetti, Burdekin incarna una moderna Cassandra, in quanto anticipa i tempi, e lo fa soprattutto stabilendo alcune convenzioni proprie del

³⁶⁰ D. Patai, “Gamesmanship and Androcentrism in *Nineteen Eighty-Four*”, in D. Patai, *The Orwell Mystique. A Study in Male Ideology*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984, pp. 255-56.

³⁶¹ *Id.*, p. 257.

³⁶² *Id.*, p. 258.

³⁶³ R. Baccolini, *op. cit.*, p. 19.

genere distopico, spesso ricondotte a Orwell, ma ciò che più conta è il fatto che riesca, contemporaneamente, ad elaborarne una revisione, dando vita a ciò che si presenta, in realtà, come una distopia critica. Inoltre, l'autrice presenta un approccio verso i "gender politics" che è molto vicino a quello che sarà adottato dal femminismo di seconda generazione, con la sua insistenza sulla differenza tra "sex" e "gender".

Nella sua analisi delle possibili cause della misoginia degli uomini, Burdekin anticipa anche alcune teorie psicoanalitiche, proprie di studiose come Melanie Klein, le quali mirano ad individuare le origini e le cause possibili delle manifestazioni d'invidia maschile nei confronti delle donne. L'autrice è, inoltre, la prima ad associare il culto della mascolinità, su cui si fonda il patriarcato, all'ideologia nazista, e il bisogno di controllare le donne ad una logica imperialista e totalitaria. Risulta, infine, rilevante anche la previsione di ciò che il nazismo avrebbe effettivamente portato, in termini di conquista e distruzione (incluso lo sterminio degli ebrei), ben due anni prima dell'invasione tedesca della Polonia.

Burdekin "anticipa" i tempi anche sul piano della struttura narrativa, in quanto sceglie di utilizzare la proiezione futurologica come efficace strumento di "straniamento". Un simile espediente era già stato utilizzato dall'autrice nel suo romanzo *Proud Man*, del 1934, dove è descritta un'esperienza onirica. In cui il narratore, proveniente da un futuro in cui le differenze sessuali non esistono più, visita la società del presente, da cui scaturiscono una serie di riflessioni importanti. La creazione di una distanza, e dunque una posizione "straniata" da cui osservare gli eventi, risponde, in tal modo, al bisogno di dare visibilità a ciò che solitamente è "invisibile". Patai, nel suo saggio "The View from Elsewhere: Utopian Constructions of 'Difference'", sostiene appunto la necessità, per la letteratura femminista, di creare un luogo in cui l'ovvio non sia più tale: "I want to argue that it is precisely the obvious that needs to be made visible, and that in order to recuperate the obvious we need to find a vantage point, a place from

which the obvious loses its obviousness and is stripped of its quality of that-which-goes-without-saying.”³⁶⁴

Per Patai, tale “vantage point” è, appunto, quello offerto dall’utopia:

Various narrative strategies are [...] employed in utopian fiction to produce the estrangement that is the genre’s particular strength, but almost all of them depend on a specific narrative mediation. Typically the agent of this mediation is a traveler who moves directly from our time to the future [...] or from our society to an elsewhere [...]. In either case, the traveler’s discoveries and perspectives become our own. Occasionally a writer selects for the narrative focus a resident of the unfamiliar society who travels into our world and presents it to us in a new light [...] or a person from a future time reflecting on the past—and the future [...].³⁶⁵

A partire dagli anni ’20, Burdekin inizia, infatti, a scrivere romanzi utopici e distopici con cui cerca di afferrare il senso e l’origine delle differenze di genere. Scrive Patai:

The task she set herself was how to represent reality, how to make visible to her readers things that they took for granted as inevitable and “natural” facts of life. Above all, Burdekin was concerned with the pervasiveness of male power and female powerlessness and with the kind of world that this created in both the public and the private spheres. How could something that was so ordinary, so banal, and so deeply rooted in each of us be held up for scrutiny?³⁶⁶

Le utopie rappresentano un’importante esperienza immaginativa, poiché “the shift they allow in our perception of the obvious can both restore our capacity to be startled and renew our resolve to act”.³⁶⁷ Ciò che necessita di recuperare visibilità consiste, per Patai, in “the political nature of earlier judgements that successfully clothe themselves in the mantle of neutrality, of things-in-themselves”.³⁶⁸ L’effetto straniante che appartiene sia al genere utopico che a quello distopico viene, pertanto, utilizzato dalle donne come luogo privilegiato da cui guardare alle politiche di genere e a tutto ciò che, per quanto concerne il rapporto tra i sessi, il sistema patriarcale ha sempre spiegato in termini di “normalità”.

Per le autrici di utopie e di fantascienza, si pone, però, anche un altro problema, quello del linguaggio, ossia della ricerca di una forma alternativa

³⁶⁴ D. Patai, “The View from Elsewhere: Utopian Constructions of ‘Difference’”, *Bucknell Review*, 36:2 (1992) p.132.

³⁶⁵ D. Patai, “Imagining Reality: The Utopian Fiction of Katharine Burdekin”, in A. Ingram & D. Patai (ed.), *Discovering Forgotten Radicals. British Women Writers 1889-1939*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1993, pp. 227-28.

³⁶⁶ *Id.*, pp. 230-31.

³⁶⁷ D. Patai, “The View from Elsewhere: Utopian Constructions of ‘Difference’”, *cit.*, p. 133.

³⁶⁸ *Id.*, p. 134.

rispetto a quella tradizionale dell'utopia maschile, che consenta l'espressione di una visione di vita diversa da quella dualistica e gerarchica propria della cultura androcentrica. Burdekin trova questa alternativa in una sorta di parodia dell'utopia tradizionale, che assume tutte le caratteristiche di ciò che definiremmo, in accordo con le teorie di Tom Moylan e Raffaella Baccolini, una “distopia critica”.³⁶⁹

Il merito di Burdekin è anche quello di aver contribuito a portare in evidenza l'assurdità di alcuni presupposti alla base dell'ideologia nazista, soprattutto nel culto della mascolinità, che, portato alle estreme conseguenze, per mezzo della proiezione futurologica, è presentato come la causa della completa “riduzione delle donne”, descritta nel romanzo. Anche per Debra Shaw: “Burdekin recognized the importance of understanding the link between misogyny and fascism and clearly saw, in the social conditions that pertained in Nazi Germany at the time she was writing, the potential for the complete degradation of women that she depicts in *Swastika Night*.”³⁷⁰

Secondo Patai, infatti,

Arguing that fascism is not qualitatively but only quantitatively different from the everyday reality of male dominance, a reality that polarizes males and females in terms of gender roles, Burdekin satirises ‘masculine’ and ‘feminine modes of behaviour. Nazi ideology, from this point of view, is the culmination of what Burdekin calls ‘cult of masculinity’. It is this connection, along with the strong argument against the cult of masculinity, that set Burdekin’s novel apart from the many other anti-fascist dystopias produced in the 1930s and 40s.³⁷¹

³⁶⁹ Vv. Cap. 2.

³⁷⁰ D. Shaw, “Swastika Night: Katharine Burdekin and the Psychology of Scapegoating”, in D. Shaw, *Women, Science and Fiction: the Frankenstein Inheritance*, Palgrave Macmillan, 2000, p. 47.

³⁷¹ D. Patai, “Introduction” to: K. Burdekin, *Swastika Night*, New York, The Feminist Press, 1985, p. iv.

3.2. Il terrore della Medusa

Come evidenziato nel precedente paragrafo, l'originalità di *Swastika Night*, consiste principalmente nell'associazione tra politiche totalitarie, che sono spesso al centro dei romanzi distopici, e la condizione delle donne, le quali vivono uno stato di doppia subordinazione, essendo non solo fuori dall'oligarchia dominante, ma inferiori anche agli uomini dei paesi conquistati. Come si evince dalle leggi delle società di Hitler, che il Cavaliere recita nella cappella, una donna nazista è superiore soltanto ad un cristiano:

*As a woman is above a worm,
So is a man above a woman.
As a woman is above a worm,
So is a worm above a Christian.*³⁷²

La storia inizia proprio con la descrizione della funzione religiosa, che il Cavaliere Teutonico Friedrich von Hess sta officinando a Hohenlinden, Baviera. Egli si volta verso la città santa, Monaco, in direzione del braccio occidentale della chiesa a forma di svastica, per recitare, insieme agli altri uomini lì riuniti, il Credo del culto imperiale, l'Hitlerismo. Seguendo distrattamente la cerimonia, un nazista venticinquenne di nome Hermann sta ammirando la figura di un giovane corista dai lunghi capelli biondi, mentre le parole del Credo rimbombano per tutto l'edificio. Dopo aver ricordato ai presenti le leggi immutabili della Società Hitleriana, il Cavaliere annuncia la fine del rito e si ritira.

A questo punto, gli uomini escono dalla chiesa per permettere la Funzione delle Donne, considerate indegne della presenza maschile. Una volta fuori, Hermann, inaspettatamente, incontra un amico, Alfred, conosciuto durante il servizio militare svolto in Inghilterra, il quale si trova ora in Germania per un pellegrinaggio ai luoghi santi del culto di Hitler.

Gli eventi si svolgono settecento anni dopo il secondo conflitto mondiale, definito, nel romanzo, come "Twenty Years War", durante la quale la Germania e il Giappone hanno sconfitto gli alleati, e hanno diviso il mondo in due imperi. Nella parte iniziale, risulta centrale il personaggio di Hermann, ma il fulcro del racconto si sposta poi verso l'amico, Alfred, l'inglese dalle aspirazioni sovversive. Già prima del suo incontro con von Hess, Alfred si presenta come un "outsider",

³⁷² K. Burdekin, *Swastika Night*, New York, The Feminist Press, 1985, p. 7.

dotato di un orgoglio e una fiducia in se stesso, che, nella logica dell'Impero, dovrebbe appartenere soltanto ai nazisti tedeschi. Alfred è diverso dagli altri Inglesi, anche perché, essendo un tecnico aeronautico, è in grado di leggere, e ciò risulterà fondamentale nel momento in cui entrerà in contatto con il Cavaliere Von Hess. Alfred è, inoltre, un uomo intelligente e di grande spirito, e ciò che lega Hermann a lui è la consapevolezza che l'amico inglese incarna una specie superiore di uomo, sebbene in ogni nazista sia inculcato il disprezzo per i popoli vinti. Ciò nonostante, durante una passeggiata in un bosco, le convinzioni "eretiche" che Alfred espone in compagnia dell'amico innescano in lui degli impulsi omicidi, a stento frenati dalla loro amicizia.

Poco dopo, Hermann sorprende il corista della cappella mentre tenta di violentare una ragazza cristiana, sebbene questa, in base alle leggi di Hitler, dovrebbe essere oggetto solo di profondo disprezzo. Pazzo di gelosia, Hermann percuote brutalmente il ragazzo, salvato, momentaneamente, solo dall'intervento di Alfred. Obbligati a riferire l'accaduto alle autorità, i due giungono, infine, al cospetto del Cavaliere di Hohenlinden in persona. Questi è in possesso di un libro, scritto da un suo antenato, nel periodo in cui nasceva il culto di Hitler, il quale fu inizialmente concepito da un politico di nome von Wied. Oltre al libro, vi è anche una fotografia del Fuehrer in carne e ossa, che rappresenta una prova della mistificazione sulla quale si basa l'Impero Germanico. Grazie a questi documenti, Alfred apprende, infatti, che la visione attuale di Hitler, come uomo non nato da donna, alto, biondo e con gli occhi chiari, è, in realtà, soltanto una menzogna, e che le donne non sono sempre state le creature ripugnanti dell'attuale Società di Hitler.

Per secoli i von Hess si sono tramandati i preziosi oggetti, ma questo Cavaliere non ha più eredi a cui affidare il documento. Alcuni giorni dopo un volo a bordo del proprio aereo, lasciato pilotare intenzionalmente ad Alfred, poco esperto di volo pratico, von Hess ha una conversazione con il tecnico inglese. Dopo essersi convinto dell'integrità spirituale del suddito, lo reputa degno di conoscere il contenuto del manoscritto, e gli affida il libro. Ma Alfred, terminato il pellegrinaggio, deve tornare in Inghilterra. Qui consegnerà il segreto a suo figlio, nella speranza che possa un giorno essere divulgato, portando l'Impero alla sua

fine. In *Swastika Night*, la speranza è, infatti, un elemento molto importante, che, come evidenzia Debra Shaw, “is offered in the form of a dissident Englishman who, by reading a forbidden text, is able to analyze the inherent weakness of Nazi rule and to understand the importance of the status of women to the possibility of a non-violent revolution”.³⁷³

Come per altri importanti romanzi distopici, il protagonista arriva a conoscere la verità sulla storia passata per mezzo di un libro, oltre che di una foto, e la scelta dell'autrice di affidare la “decodificazione” di questo testo a un personaggio come Alfred, lasciando le donne ancora senza voce, trova forse giustificazione nel fatto che “Alfred, in his marginalized position as a member of a ‘subject race’, is able to bring his own experience of oppression to bear in reading the document”.³⁷⁴ Rispetto agli altri testi analizzati in questa tesi, mancherebbe, dunque, il personaggio femminile ribelle, la “madwoman”, che rifiuta di conformarsi, ma la scelta di Burdekin non è, in realtà, quella di tralasciare tale componente, bensì di collocarlo ad un livello diverso, quello inconscio. Ciò avviene per mezzo di quella che appare come una “sub-plot”, con il rifiuto inconscio, da parte delle donne, di avere figlie femmine, minando, così il regime dal suo interno; e, allo stesso tempo, per mezzo delle paure inconsce degli uomini, i quali, disgustati e disturbati dalla presenza delle donne, le hanno letteralmente *rimosse* dalla vista, confinandole in appositi quartieri-ghetto. Tale provvedimento può essere letto come la conseguenza diretta della paura maschile delle donne, rappresentata metaforicamente da Freud attraverso il mito della Medusa,³⁷⁵ la quale incute un terrore che, per il padre della psicoanalisi, sarebbe, in realtà, la paura del potere castrante di quest'ultima. Contro questo “mostro”, il regime ha preso una serie di misure preventive, finalizzate ad “esorcizzare” il suo potere castrante, e scongiurare il pericolo di una volontà pericolosa, che potrebbe rifiutare di conformarsi. La “madwoman” è, dunque, presente in *Swastika Night*, sebbene relegata nell'oscurità; tuttavia, da questa “notte”, l'elemento represso,

³⁷³ D. Shaw, *op. cit.*, p. 43.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ V.V. S. Freud, “La testa di Medusa”, in E. Young-Bruehl (ed.), *Freud sul femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

ossia quello femminile, riaffiorerà, per minacciare la sopravvivenza stessa dell'Impero.

L'atteggiamento degli uomini della società di Hitler, rivela, dunque, aspetti psicologici legati all'insicurezza maschile, all'invidia e alla paura delle donne, che riprende le teorie di Freud, e che presenta numerosi punti di contatto con quelle di Melanie Klein e Karen Horney. Anche per Debra Shaw, "the way the characters are developed, and their behaviour explored, argues for a reading which recognizes psychoanalytic theory as an insistent subtext".³⁷⁶ Il titolo stesso, con l'enfasi posta sul simbolo della svastica, fa riferimento ad un Impero fascista ormai alla fine, ma è verosimilmente un'allusione ad altro. La svastica è, in realtà, un antico simbolo di vita e di fertilità, da cui, invertendone il senso, da orario ad antiorario, è nato il simbolo di morte che tutti conoscono e che incute terrore in chiunque lo veda – proprio come una Medusa – e le cui quattro gambe ricordano i serpenti che si dipartono dalla testa della dea-maga, con tutta la simbologia ad essa connessa. A tale riguardo, risulta interessante quanto scrive George Victor, nel suo *Hitler: the Pathology of Evil*, riguardo al giovane Hitler e al suo presunto terrore delle donne particolarmente seducenti, e del loro supposto potere "castrante": "He said, '...a harlot; if you love her unsuccessfully, she bites your head off.'"³⁷⁷ Racconta, inoltre, Victor: "Especially revealing was Hitler's comment during [a] shocking experience. Visiting a museum with Hanfstängl when in his thirties, he saw a painting of Medusa. Hitler's reaction was extreme: 'Those eyes, Hanfstängl! Those eyes. They are the eyes of my mother!'"³⁷⁸ Non a caso, in *Swastika Night*, la madre è praticamente assente, rimossa, e del Dio-Hitler si dice che non sia nato da donna.

Per l'associazione Medusa-madre, ancora una volta, occorre far riferimento a Freud, il quale, nel suo saggio "La testa di Medusa", scrive appunto:

Decapitare=evirare. Il terrore della Medusa è dunque terrore dell'evirazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi apprendiamo che ciò si verifica quando a un bambino, il quale fino a quel momento non voleva credere alla minaccia dell'evirazione, capita di vedere un genitale femminile. Si tratta verosimilmente del genitale circondato da peli di una donna adulta, essenzialmente di quello della madre.³⁷⁹

³⁷⁶ D. Shaw, *op. cit.*, p. 43

³⁷⁷ G. Victor, *Hitler: the Pathology of Evil*, Dulles, Virginia, Brassey's, 1998, p. 151.

³⁷⁸ *Ibid.* La citazione è presa da R. G. L. Waite, *Psychopathic God*, New York, Signet 1978, p. 5.

³⁷⁹ S. Freud, "La testa di Medusa", in E. Young-Bruehl (ed.), *Freud sul femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 286.

E ancora,

Se i capelli della testa di Medusa compaiono così spesso nelle raffigurazioni artistiche sotto forma di serpenti, ciò è dovuto ancora una volta al complesso di evirazione; va notato che, per quanto suscitino in sé un effetto spaventevole, i serpenti servono in realtà a mitigare l'orrore, poiché sostituiscono il pene, dalla cui mancanza è nato l'orrore. La regola tecnica secondo cui la moltiplicazione dei simboli del pene significa evirazione, è qui confermata.³⁸⁰

Ma, a differenza di Freud, Klaus Theweleit sostiene che la paura non è, in realtà, della condizione castrata, bensì del potere castrante della vagina:

Even those men who see the vagina as a "Medusa's head" aren't afraid of the vagina's castrated condition, but of its castrating potential. In fact, it ought to be apparent to any unprejudiced observer that what men who fear vaginas must really be afraid of is the vagina's ability to take the male member into itself (to devour it, to swallow it up). For whatever it can take in, it can easily keep for itself.³⁸¹

Nel suo libro, *Male Fantasies*, Theweleit associa, infatti, il terrore nei confronti del potere sessuale femminile all'atteggiamento dei soldati nazisti nei confronti delle donne. I loro rapporti, caratterizzati spesso da attacchi violenti, sarebbero, dunque, l'espressione del timore e del bisogno di controllare quell'Altro potenzialmente castrante. Anche Victor racconta come: "Most Nazis, including married ones, had limited interest in women, and many were women-haters. They routinely insulted women in crude terms."³⁸² Victor ricorda, inoltre, come in alcune pubblicazioni naziste, le donne fossero descritte come appartenenti ad una specie inferiore, stupide, lussuose e ingannevoli.³⁸³

Debra Shaw individua nella visione di Burdekin, ossia nella sua "theorization of fascism as a logical extension of the 'debasement' of women within the male psyche",³⁸⁴ una significativa e radicale anticipazione di ciò che Theweleit teorizzerà in seguito. Burdekin utilizza l'associazione "ideologia nazista-sottomissione delle donne", per evidenziare il parallelismo tra posizioni totalitarie e discriminazioni di genere, usandolo come pretesto per mettere sotto la sua lente di ingrandimento idee già presenti al tempo in cui scrive, attraverso la proiezione estrema delle loro conseguenze future. La storia punta, infatti, sull'esagerazione, nella descrizione dell'oppressione delle donne, ma, in realtà,

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ K. Theweleit, *Male Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987, p. 201.

³⁸² G. Victor, *op. cit.*, p. 151.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ D. Shaw, *op. cit.*, p. 42.

come sostiene Patai, “it is also an accurate representation of Nazi ideology and only a slight exaggeration of a masculine gender identity considered normal in many parts of the world”.³⁸⁵

Ricorda, inoltre, Patai, che il giusto ruolo delle donne, fu esplicitato per la prima volta da Hitler nel suo *Mein Kampf* (1924): “they were to reproduce the race”;³⁸⁶ e lo stesso von Hess, nel momento in cui spiega ad Alfred la ragione dell’inferiorità delle donne, non sembra concepire altre possibilità: “Because their physique and their mental make-up prevent them doing anything worth while, doing it well, that is, except just their animal job of bearing children.”³⁸⁷

Come avviene per le politiche totalitarie in genere, le quali fanno uso di slogan per assicurarsi il controllo degli individui, così in *Swastika Night*, il Cavaliere, con la sua “predica”, provvede a rinforzare il condizionamento psicologico su cui si basa il controllo delle donne: “It is not for you to say, ‘ I shall have this man or that man, [...] or to put any womanish whim in opposition to a man’s will. [...] for a woman to oppose any man (except a Christian) on any point is blasphemous and most supremely wicked.”³⁸⁸ Tale condizionamento fa parte delle misure adottate dagli uomini della società di Hitler, allo scopo difendere il proprio narcisismo. Anche per Karen Horney, un modo per difendere il proprio narcisismo consiste nello sminuire l’amor proprio delle donne: “L’opinione che le donne siano creature infantili e sensibili, e , in quanto tali, incapaci di responsabilità ed indipendenza è il risultato della tendenza maschile a ridurre l’amor proprio delle donne.”³⁸⁹ A questo fine, le donne della società di Hitler sono rese del tutto inattraenti, in modo da scongiurare il loro potere seduttivo sugli uomini, e ridurre i rapporti sessuali a puro dovere, unicamente per fini riproduttivi. Infatti, Weid, l’autore del testo nel testo, del libro di von Hess, “held the theory that the beauty of women was an insult to Manhood, as giving them [...] an enormous and disgusting sexual power over men”.³⁹⁰ Anche qui, ciò che emerge è il terrore della Medusa.

³⁸⁵ D. Patai, “Introduction”, cit., p. V.

³⁸⁶ *Id.*, p. X.

³⁸⁷ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit., p. 111.

³⁸⁸ *Id.*, p. 13.

³⁸⁹ K. Horney, *Psicologia femminile*, trad. di V. Capogrossi, Roma, Armando, 1973, p. 167.

³⁹⁰ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit., p. 81.

Le descrizioni delle donne che troviamo nel testo, riprendono termini presi dal mondo animale, e ce le presentano come “bestie in gabbia”, relegate in quei quartieri dove non possono far altro che sottomettersi alla volontà degli uomini. In questi quartieri crescono i loro figli, anche maschi, ma solo fino all’età di diciotto mesi, quando vengono portati via dai rispettivi padri: “Of course women were not fit to rear men-children, of course it was unseemly for a man to be able to point to a woman and say ‘There is my mother’[...].”³⁹¹.

Come conseguenza di tale disprezzo generale, nella società di Hitler, sono diventati frequenti i rapporti omosessuali, i quali sono anche parte integrale della trama. Infatti, il desiderio di Alfred di dare inizio ad una rivoluzione delle menti, che determinerà la fine del Reich, viene in parte sostenuto dal tedesco Hermann, che è profondamente innamorato di lui. Il giovane risulta, invece, fortemente disgustato dalle donne, come dimostra la sua percezione di quelle che osserva accalcarsi per la funzione religiosa:

The mere sight of so many women all in a static herd and close by him [...] with their small shaven ugly heads and ugly soft bulgy bodies dressed in feminine tight trousers and jackets. [...] They wailed like puppies, like kittens, with thin shrill cries and sobs. Nothing human. Of course women have no souls and therefore are not human.³⁹²

Hermann, come molti altri, nell’impossibilità di amare una donna, dirige, infatti, le sue passioni verso individui dello stesso sesso:

To love a woman, to the German mind, would be equal to loving a worm, or a Christian. Women like these. Hairless, with naked shaven scalps, the wretched ill-balance of their feminine forms outlined by their tight bifurcated clothes – that horrible meek bowed way they had of walking and standing, head low, stomach out, buttocks bulging behind – no grace, no beauty, no uprightness, all those were male qualities. If a woman dared to stand like a man she would be beaten.³⁹³

Il giovane nazista non è l’unico a nutrire simili sentimenti, ma il suo atteggiamento è pieno di contraddizioni: da una parte vuole essere aggressivo con il corista, dall’altro desidera sottomettersi ad Alfred, e morire per lui. Shaw interpreta il comportamento di Hermann come la conseguenza di una “unrelieved anxiety”, che concerne l’invidia e il terrore della castrazione, e che si manifesta

³⁹¹ *Id.*, p. 10

³⁹² *Id.*, p. 9.

³⁹³ *Id.*, p. 12.

“either as violence or as complete capitulation to the symbolic father”.³⁹⁴ Lo stesso

Freud sostiene che:

Nell'uomo l'influsso del complesso di evirazione lascia anche un certo residuo di disprezzo per la donna, quest'essere evirato. Di qui deriva, nei casi estremi, un'inibizione della scelta oggettuale e, quando vi sia il sostegno di fattori organici, l'omosessualità assoluta.³⁹⁵

Hermann soffre, infatti, di un profondo senso di ripugnanza, che consiste, in realtà, in una paura inconscia, con tutto quello che ne consegue.

Per Shaw, in *Swastika Night*, “it is the *absence* of women that marks the text as a document which itself explicitly argues for a recognition of their presence as repressed aspects of the psyche of what Burdekin refers to as ‘the killing male’”.³⁹⁶ Anche la “notte” del titolo, allude a qualcosa di non visibile, in quanto spostato, e confinato nel buio dell'inconscio, come avviene per la Memoria storica, che, nonostante tutto, torna ad affiorare, creando un effetto “perturbante”, nell'uso freudiano del termine.³⁹⁷ Ciò che in *Swastika Night* risulta “perturbante” è, principalmente, la sessualità femminile che viene letteralmente ingabbiata, in particolare, con riferimento al suo potere riproduttivo:

The caging of women in *Swastika Night* represents, symbolically, this ordering of female sexuality in terms of reproduction alone, but equally it implies a response to the fear that the mechanisms deployed to order sexuality [...] will fail and a repressed power in (specifically female) sexuality itself will rise up to destroy the fragile hegemony of the ‘master’ race.³⁹⁸

Il terrore maschile nei confronti delle donne è stato teorizzato da studiosi come Karen Horney, la quale parla della pubertà come del tempo in cui il ragazzo deve, non solo liberarsi dall'attaccamento incestuoso per la madre, ma in cui deve anche controllare in generale la sua paura verso il sesso femminile.³⁹⁹ D'altra parte, Melanie Klein, in una serie di saggi, si concentra sul rapporto ambivalente madre-figlio e sull'ansia che ne scaturisce per il bambino. Klein parla di una invidia primordiale, come di desiderio nei confronti del seno materno. La madre, per Klein, viene percepita dal bambino, come oggetto sia positivo che negativo, in quanto soddisfa e allo stesso tempo nega soddisfazione, dando vita a sentimenti

³⁹⁴ D. Shaw, *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁵ S. Freud, “Sessualità femminile”, in E. Young-Bruehl (ed.), *op. cit.*, p. 343.

³⁹⁶ D. Shaw, *op. cit.*, p. 49. Il riferimento è a K. Burdekin, *Proud Man*, New York, The Feminist Press, 1993, p. 22. D. Shaw, *op. cit.*, p. 49.

³⁹⁷ V. Cap. 2.

³⁹⁸ D. Shaw, *op. cit.*, p. 52.

³⁹⁹ K. Horney, *op. cit.*, p. 161.

violenti nei confronti della stessa. In particolare: “Sotto il predominio degli impulsi orali, il seno viene percepito istintivamente come la sorgente del nutrimento e perciò, in senso più profondo, della vita stessa.”⁴⁰⁰. Tuttavia,

Un elemento di frustrazione da parte del seno entra necessariamente a far parte del rapporto precoce del bambino con esso, poiché anche una situazione di allattamento felice non può sostituire completamente l'unità prenatale con la madre. [...] E' inevitabile che delusioni ed esperienze piacevoli si presentino insieme e rafforzino il conflitto innato tra amore e odio, e cioè tra gli istinti di vita e di morte; ciò porta il bambino a sentire che esiste un seno buono ed un seno cattivo.⁴⁰¹

Klein introduce così il concetto di invidia, come “sentimento di rabbia perché un'altra persona possiede qualcosa che desideriamo”.⁴⁰² In particolare: “Il bambino ha la sensazione che il seno, quando gli infligge una privazione, diventi cattivo, perché tiene per sé il latte, l'amore e tutte le cure che sono associate al seno buono. Il bambino odia e invidia il seno che sente come avaro e meschino.”⁴⁰³. Di conseguenza, egli reagisce in modo aggressivo, attaccando il seno, il quale perde così il suo valore.⁴⁰⁴ Infine, l'invidia eccessiva, per Klein, provoca un senso di colpa.⁴⁰⁵ Per Klein è, inoltre possibile che l'invidia nei riguardi del seno si estenda a tutti gli attributi femminili, ed in particolare alla capacità della donna di generare figli.⁴⁰⁶ Infatti: “La capacità di dare la vita e di proteggerla è sentita come il dono più grande ed è perciò che la creatività diventa il più forte motivo di invidia.”⁴⁰⁷.

Già in *Proud Man*, Burdekin vedeva la tendenza dell'uomo a dominare, come la conseguenza della sua invidia dell'importanza biologica della donna:

Also an attempt to get power seems to be a natural consequence of a feeling whether conscious or unconscious, of inferiority. Consequently the males in the beginning had every reason to seize power, while the females, deeply content with their biological importance, had none.⁴⁰⁸

In *Swastika Night*, un esempio in tal senso è dato dal momento in cui la narrazione segue i pensieri di Alfred, il quale, con la sua bimba appena nata fra le

⁴⁰⁰ M. Klein, *Invidia e Gratitudine*, trad. Di L. Zeller Tolentino, Firenze, Martinelli, 1969, p. 13.

⁴⁰¹ *Id.*, p. 15.

⁴⁰² *Id.*, p. 17.

⁴⁰³ *Id.*, p. 22.

⁴⁰⁴ *Id.*, p. 27.

⁴⁰⁵ *Id.*, p. 43.

⁴⁰⁶ *Id.*, p. 55.

⁴⁰⁷ *Id.*, p. 56.

⁴⁰⁸ K. Burdekin, *Proud Man*, Cit., p. 28.

braccia, si rende conto che potrebbe fare di lei “a real woman”,⁴⁰⁹ “a new kind of human being”,⁴¹⁰ ma, allo stesso tempo, la bambina deve essere nutrita, e Alfred diventa furioso nei confronti di Ethel, “for being able to do something for the baby he could not do himself”.⁴¹¹

Per Shaw,

Alfred’s response to Edith is important in demonstrating, on a domestic level, the impulses that have moulded the fascist state. He responds violently to the realization that he alone cannot ‘make a new kind of human being’ because the nature of woman is such that, even in a reduced state, she performs an important function that, to him, will always be a mystery, and that he can never wrest from her control.⁴¹²

Con riferimento alle teorie di Klein, anche Shaw spiega come, in *Swastika Night*, “the vanity of the Nazi males covers a protracted sense of guilt which has no potential for relief in reparation. The Reduction of Women, while removing their right to reject the sexual advances of men, also ensures that they are unworthy of love [...] and so the Nazis are able to deny the impulse to reparation while they nevertheless remain slaves to unrelieved guilt”.⁴¹³

Il concetto di invidia, presente anche in Horney, sotto forma di “womb envy”, sposta, ancora una volta, il concetto di “penis envy”,⁴¹⁴ sostenuto per tutta la vita da Freud, al polo opposto, per cui gli uomini, sentendo di coprire un ruolo secondario nella creazione, sperimenterebbero un senso di invidia, che, peraltro, sarebbe la causa della loro tendenza alla creatività in campo culturale:

Perché è contrario alla natura umana apprezzare senza rancore le capacità che non si possiedono. Così il ruolo minore dell’uomo nella creazione di una nuova vita, divenne, per lui, un enorme stimolo a creare qualcosa di nuovo a sua volta. Ha prodotto qualcosa di cui può essere orgoglioso. Lo stato, la religione, l’arte e la scienza sono sostanzialmente sue creazioni, e tutta la nostra cultura porta l’impronta maschile.⁴¹⁵

Ma tale processo di sublimazione, secondo Horney, non risolverebbe il problema, in quanto “anche le maggiori soddisfazioni e le più grandi imprese, se originate dalla sublimazione non possono compensare del tutto qualcosa di cui non siamo

⁴⁰⁹ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit., p. 160.

⁴¹⁰ *Id.*, p. 161.

⁴¹¹ *Id.*, p. 163.

⁴¹² D. Shaw, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹³ *Id.*, p. 55.

⁴¹⁴ *VV.* Cap. 1.

⁴¹⁵ K. Horney, *op. cit.*, p. 132.

stati dotati dalla natura. E' quindi rimasto negli uomini un rancore residuo contro le donne.⁴¹⁶

I sentimenti di rancore, invidia e paura, di cui parlano Klein e Horney, appaiono in perfetto accordo con il disprezzo maschile delle donne descritto da Burdekin, nonché delle misure preventive, atte a sminuirne il valore, allontanando così il senso di colpa degli uomini.

Alfred è l'unico che riesce a ricostruire le condizioni che hanno portato all'attuale status delle donne, per poi giungere alla conclusione che "women always live according to an imposed pattern, because they are not women at all, and never have been. They are not *themselves*".⁴¹⁷ Ciò significa che quelle che vengono chiamate donne, sono in realtà il prodotto del processo di conformazione a quelli che sono i valori degli uomini, infatti, come afferma Alfred, "human values of this world are masculine. There are no feminine values because there are no women".⁴¹⁸

Grazie alla propria posizione, come membro di un popolo sottomesso dal Reich, Alfred riesce a comprendere che le caratteristiche attribuite alle donne dai nazisti, non derivano da fattori innati, bensì sono il prodotto di ciò che è stato loro negato, ossia "sexual invulnerability" e, soprattutto, "pride in their sex".⁴¹⁹ "Everything that is something must want to be itself before every other form of life. Women are something—female, they must want to be that, they must think it the most superior, the highest possible form of human life."⁴²⁰ Alfred raggiunge, pertanto, uno stato di consapevolezza riguardo alla condizione delle donne, che potrebbe riassumersi nella sua considerazione: "It's not in the womb that the damage is done."⁴²¹

E' attraverso un graduale processo di "riduzione" che le donne sono diventate semplici "macchine da riproduzione", con una posizione nella scala sociale al di sopra soltanto dei cristiani, i quali sono emarginati e disprezzati da ogni credente in Hitler-Dio. Ma anche tra gli stessi cristiani, le donne vengono

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit. p. 107.

⁴¹⁸ *Id.* P. 108.

⁴¹⁹ *Id.*

⁴²⁰ *Id.*, p. 107.

⁴²¹ *Id.*, p. 161.

considerate esseri inferiori, e, non esiste, dunque, in questa società, essere più immondo di una donna cristiana.

Il modo in cui il cristiano Joseph spiega la natura delle donne ad Alfred non si discosta molto dalla visione nazista. Ancora una volta, esse vengono descritte come strumenti di riproduzione, prive di una propria identità: “Nothing she is and nothing she must become.”⁴²² Per Joseph, le donne sono dei semplici contenitori: “Women [...] are nothing but birds’ nests. What use is an old bird’s nest? Does anyone value it, would anyone preserve it? Does the bird even care about it? And what can you say of Mary except that in her nest was laid an exceptionally divine egg?”⁴²³ Ciò nonostante, Joseph spiega ad Alfred come le loro donne siano trattate meglio di quelle dei nazisti, in quanto:

[They] are treated as if they were good and well-loved dogs. We are fond of them, they play with us and are happy with us. [...] And they repay us for our care of them, in picking all our herbs and making our medicines and wine, in getting wood for the fires and cooking our food [...]. Whereas your women are like ill-bred weakly and half-witted puppies which any sensible man would drown.⁴²⁴

Ancora una volta, i termini utilizzati sono quelli usati per riferirsi alle bestie; l’unica variabile è rappresentata dalle tecniche di “addomesticamento” utilizzate. I cristiani non sembrano aver bisogno di ricorrere alla violenza, e trattano le loro donne come degli animali domestici, di modo che esse si mostrano riconoscenti verso i propri mariti, come un cagnolino con il proprio padrone. Le donne dei nazisti sono, invece, continuamente vittime di stupri, che, ovviamente non sono considerati un crimine, bensì il principale strumento di sottomissione dell’altro sesso, e, dunque, l’espressione del potere maschile sulle donne:

it was beneath the dignity of a German man to risk rejection by a mere woman, to have to allow women to wound him in his most sensitive part, his vanity, without the remedy of a duel. They wanted all women to be at their will like the women of a conquered nation.⁴²⁵

Infatti, come evidenzia Patai,

Understanding that rape is in its essence an assault on female autonomy, Burdekin articulates the logic of rape within a male supremacist society. In a traditional sexual-polarized society, women challenge male supremacy by their right of rejection. The female selection of a sexual partner, ‘natural’ in much of the animal world, becomes a perpetual

⁴²² *Id.*, p. 175.

⁴²³ *Id.*, pp. 182-83.

⁴²⁴ *Id.*, pp. 183-84.

⁴²⁵ *Id.*, p. 81.

affront to human males' vanity. By depriving women of this right men transform them into mere objects to be used solely according to men's wishes.⁴²⁶

Attraverso tali abusi, alle donne, viene continuamente ricordato il loro scarso valore, di cui sono ormai talmente convinte che hanno iniziato a non dare alla luce figlie femmine: “women had finally lost heart. They wouldn't be born now”.⁴²⁷ Ciò rischia di mettere in pericolo la rigenerazione della popolazione, come a dire che l'oppressione delle donne non è soltanto riprovevole, ma può ritorcersi contro gli stessi uomini, mettendo in pericolo il loro dominio, e la loro stessa sopravvivenza. Infatti, come evidenzia Raffaella Baccolini: “For Burdekin [...] no society can prosper due to the submission of one of its groups.”⁴²⁸ Le donne della società di Hitler non devono, però, sapere che servono più figlie femmine, in quanto ciò rischierebbe di accrescerne loro autostima, conferendo loro quel potere di cui gli uomini hanno tanta paura: “if women once realised all this, what could stop them developing a small thin thread of self-respect? If a woman could rejoice publicly in the birth of a girl, Hitlerdom would start to crumble”.⁴²⁹

Burdekin, non risparmia nemmeno le donne dal suo attacco, in quanto, sebbene condizionate, sono complici della propria degradazione. Così, quando Alfred domanda a Von Hess come reagirono le donne al processo che portò alla Riduzione, il Cavaliere risponde:

“[...] Once they were convinced that men really wanted them to be animals and ugly and completely submissive and give up their boy children for ever at the age of one year they threw themselves into the new pattern with a conscious enthusiasm that knew no bounds. They shaved their heads till they bled, they rejoiced in their hideous uniforms [...], they pulled out their front teeth until they were forbidden for reasons of health, and they gave up their baby sons with the same heroism with which they had been used to give their grown sons to war.”⁴³⁰

Tuttavia, von Hess, attribuisce tale comportamento alla loro natura:

Women will always be exactly what men want them to be. They have no will, no character, and no souls; they are only a reflection of men. So nothing that they are or can become is ever their fault or their virtue. If men want them to be beautiful they will be beautiful. If men want them to appear to have wills and characters they will develop something that looks like a will and a character though it is really only a sham. [...]. But what men cannot

⁴²⁶ D. Patai, “Introduction”, *op. cit.*, p. v.

⁴²⁷ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit., p. 11.

⁴²⁸ R. Baccolini, *op. cit.*, p. 19.

⁴²⁹ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit., p. 14.

⁴³⁰ *Id.*, p. 82.

do, never have been able to do, is to stop *this* blind submission and cause the women to ignore them and disobey them. It's the tragedy of the human race.⁴³¹

La mancanza di stima per il proprio sesso è, ovviamente, per Burdekin, una caratteristica acquisita, ma, come evidenzia Shaw, a differenza di Freud, che marca il processo come psicogenetico, l'autrice offre una spiegazione più sociologica, come avviene anche attraverso la voce narrante in *Proud Man*:⁴³²

The young subhuman females were made to feel of no account, even before they were well out of their cradles, and before they were aware of possessing any sexual organs at all. Their reproductive organ was internal, and their mammary glands undeveloped. Yet their small *brother's* phallus was visible even from babyhood, and the girl rapidly learned to associate it with all the value and all the dignity of being a boy. She felt herself despised, and not only that, but physically unfinished, lacking and inadequate. And when, as she grew older, she realized that she had sexual organs, she discovered that they were only a matter for whispering, secrecy and shame, and not even of much practical value unless she could produce with them more boys. She herself was not worth reproducing.⁴³³

Anche Alfred elabora una propria teoria, per quanto riguarda la complicità delle donne nel processo di "Reduction". Tale condizione sarebbe, infatti, la diretta conseguenza del loro crimine, ossia dell'essersi sottovalutate e dell'aver creduto gli uomini superiori, e, per questo motivo, non sarebbe imputabile a un fatto "naturale". Alfred è, infatti, convinto che le donne non possano essere dei semplici animali, e, nel tentativo di difendere la sua tesi, domanda a von Hess: "But if a woman is of herself nothing but an animal, just a collection of wombs and breasts and livers and lights, why should they be unhappy now, when they are at last required to be nothing but animals?"⁴³⁴

Burdekin, per mezzo di una processo utopico, ha raggiunto, così, il suo obiettivo, ossia quello di far riflettere sulla condizione delle donne, che non può essere imputabile a fattori naturali, e dunque spiegata da una prospettiva essenzialista. L'autrice, inoltre, non auspica un ritorno al passato, bensì, lascia intravedere un futuro diverso, ancora sconosciuto, in cui il rapporto tra i sessi assuma una dimensione del tutto nuova. Anche Carlo Pagetti evidenzia come il processo utopico

does not consist simply of a return to the world of the photo of the German girl next to Hitler—that is, to the domestic vision of woman common in the '30s. The vision that Alfred, for a moment, has caught is not the replica of a past forever gone, but rather the expectation

⁴³¹ *Id.*, p. 70.

⁴³² D. Shaw, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴³³ K. Burdekin, *Proud Man*, *Cit.*, p. 30.

⁴³⁴ K. Burdekin, *Swastika Night*, *Cit.* p. 105.

of a future dream, which achieves unforeseen consistency-and which vanishes as soon as Alfred returns to his "normal" universe ("...he felt better when he had passed through the gate and was in the men's world once again").⁴³⁵

Nemmeno Alfred riesce a sopportare di stare in compagnia di una donna per molto tempo, poiché, come riflette tra sé: "all of us are ashamed of this low vile pattern that has been set them to live. Their appearance and their manner are criticism as loud as if they screamed at us, and we can't stand it".⁴³⁶ Sono proprio questi sensi di colpa la causa del suo comportamento aggressivo con Ethel. Ciò nonostante, Alfred sogna di cambiare le cose, anche se i tempi non sono ancora maturi per il suo progetto, che viene a cozzare immediatamente con la realtà del contesto in cui vive:

I could take notice of Edith when she gets a little older. Play with her like I did with the boys. Then Ethel wouldn't despise her so much, and she wouldn't despise herself so much, and she'd be bound to grow up different. *Different*. Unfit for the Women's Quarters. Unfit for the cage. Oh, God, I wish I'd never had to think about the women! I can't do anything for her at all, if I ever take any notice of her it'll make her consciously unhappy.⁴³⁷

L'inglese si rende conto che, allo stato attuale delle cose, per un uomo, amare una donna è praticamente impossibile: "I couldn't love Ethel. No. It's impossible to love women as they are."⁴³⁸ Tuttavia, alla fine, qualcosa di quel sogno impossibile rimane, anche dopo la morte dell'eroe, e come sostiene lo stesso Pagetti,

Even though Herman's and then Alfred's deaths retrace the path of fury and violence which characterizes the nightmare-like dystopia created by Burdekin, still the ending of *Swastika Night* offers a deeper motive for solemn peacefulness than simply the survival of von Hess's book. What emerges definitively, in fact, is the frailty of heroes in a world devoid of any feminine values.⁴³⁹

⁴³⁵ C. Pagetti, *art. cit.*, p. 367.

⁴³⁶ K. Burdekin, *Swastika Night*, Cit. p. 162.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ C. Pagetti, *art. cit.*, p. 367.

Cap. 4: Sex-role reversal in *The End of This Day's Business*

4.1. Per rendere visibile l'invisibile

Il testo sulla copertina di *The End of This Day's Business*, di Katharine Burdekin, edito dalla Feminist Press, nel 1989, presenta il romanzo come la descrizione di “a truly utopian way of life”,⁴⁴⁰ e, dunque, in netta opposizione rispetto all'incubo patriarcale che la stessa autrice descrive in *Swastika Night*, la sua opera più conosciuta. Al lettore non può, tuttavia, sfuggire il prezzo che l'umanità si trova a dover pagare, per assicurare l'apparente armonia dell'invenzione di Burdekin. Se paragonato all'incubo fascista del suo passato, il nuovo ordine viene a configurarsi come un enorme miglioramento, una trasformazione, frutto di un processo durato ben quattromila anni. Ad ogni modo, ciò che Burdekin sembra suggerire è che, in realtà, la società “utopica” non sia così desiderabile come potrebbe apparire. In questa sezione, saranno, infatti, messe in evidenza le principali caratteristiche che questo romanzo, scritto probabilmente intorno al 1935, ma pubblicato postumo, condivide con il genere distopico.

L'espedito principale, utilizzato dall'autrice come strumento per esprimere le sue idee sui “gender politics”, è quello del “sex-role reversal”, applicato, comunque, a un modello di distopia che si presenta, ancora una volta, come “aperta”, o meglio, “critica”. Nel genere utopico, il sex-role reversal” assume, secondo Daphne Patai, un ruolo importantissimo, in quanto si presta al fine, prettamente utopico, di rendere visibile l'invisibile:

There is a body of literature that helps us to see the obvious, the unnoticed, the habitual, in our gender positions. I mean utopian fantasies cast as sex-role reversals. By a simple shift in perspective, these reversals make the workings of power instantaneously visible. In the world of the sex-role reversal, hierarchy prevails, but it is women who rule.⁴⁴¹

Infatti, come spiega ancora Patai:

In the scholarly literature, we would have to go to many different texts to acquire knowledge of precisely how language, child-rearing habits, body posture, clothes, manners, education, religious beliefs, legal codes, household routines, sexual practices – and all the many other ways in which domination of one group by others translates into aspects of everyday life – both sustain and display gender inequality. But any fairly simple sex-role reversal will reveal many of these interlocking mechanisms of gender domination, even to a

⁴⁴⁰ K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, New York, The Feminist Press, 1989, p. 170.

⁴⁴¹ D. Patai, “The View from Elsewhere: Utopian Constructions of Difference”, *Bucknell Review*, 36:2 (1992), p. 137.

rather unsophisticated reader. Such is the power of focusing on the unfamiliar, which suddenly brings the obvious back into view.⁴⁴²

Le scrittrici femministe, in genere, si sono sempre trovate di fronte allo stesso problema, ossia quello della ricerca di strategie adatte a dimostrare come le cose possono, e devono, essere diverse. Patai racconta che:

Katharine Burdekin confronted precisely these issues when she began writing utopian fiction. A relatively isolate figure, belonging to no literary circle or political group, Burdekin took writing as her arena of action. After several novels that she later referred to as her “baby books”, she wrote, starting in the late 1920s, a number of utopian and dystopian novels, in all of which she attempted to grasp the nature of the gendered world in which she lived and to present it to the reader through the medium of fiction–fiction designed to reveal what was ever-present but routinely ignored. The task she set herself was how to represent reality, how to make visible to her readers things that they took for granted as inevitable and “natural” facts of life.⁴⁴³

Burdekin, decide, pertanto, di ricorrere alla proiezione futurologica, comunemente impiegata nella narrativa distopica, come mezzo di straniamento: “She faced what was happening [...], imagined its consequences, and represented in fiction what the world around her might, judging by contemporary tendencies, be like in the future.”⁴⁴⁴ L'autrice ambienta, infatti, la storia più di quattromila anni nel futuro, in una società globale, governata in modo razionale da una oligarchia femminile e in cui non esistono più la guerra e la violenza. Anche le malattie sono state debellate, e la razionalità delle donne ha messo al bando l'emotività maschile, che, in passato, come durante la nascita del fascismo, aveva portato solo violenza e distruzione.

Nello stato matriarcale di Burdekin, la figura del padre è stata rimossa dallo schema tradizionale della famiglia, essendo la sua identità sconosciuta ai propri figli. Questi ultimi vengono allevati dalle madri, con una istruzione che segue percorsi diversi a seconda del sesso. I maschi, avendo un forte legame con la madre, che gli impedisce di diventare forti e indipendenti, vengono mandati a scuola più tardi rispetto alle femminine. Queste, infatti, ricevono meno attenzioni da parte della madre, e una educazione più severa che fa sviluppare in loro una forte volontà, e le rende più indipendenti.

⁴⁴² *Id.*, p. 138.

⁴⁴³ D. Patai, “Imagining Reality: the Utopian Fiction of Katharine Burdekin”, in A. Ingram & D. Patai, *Rediscovering Forgotten Radicals*, London, University of North Carolina Press, 1993, pp. 230-31.

⁴⁴⁴ *Id.*, p. 238.

L'istituzione del matrimonio non esiste più, e l'anello, simbolo dell'antica sottomissione della donna, è diventato un simbolo di maturità, e viene indossato dalle donne come un accessorio per i capelli.

La trama è incentrata sul desiderio di una donna di raccontare a suo figlio la verità riguardo all'antico dominio degli uomini, mettendo, così, a rischio le loro stesse vite. Ciò rivela già qualcosa sulla vera natura di questo mondo, che non è così utopico come sembra. In effetti, come evidenzia L. Kitch,

Utopian optimism about human perfectibility [...] was not typically tested against the lessons of history that power corrupts, or that people often do not know what will make them happy, or that good intentions do not always produce good results, or that people often tire of their own happiness.⁴⁴⁵

Burdekin racconta, in realtà, qualcosa sui pericoli che la realizzazione del sogno utopico nasconde. Non è, infatti, chiaro dove risieda la vera utopia, oppure se, e quando, lo stato di perfezione possa essere raggiunto, poiché “perhaps successful societies are ones in which competing forces are perpetually balanced and negotiated; perhaps happiness results from alternating highs and lows, rather than from predictable positive experiences”.⁴⁴⁶ *The End of This Day's Business* contiene qualcosa che somiglia a un progetto utopico, ma, allo stesso tempo, condivide molte delle convenzioni che appartengono al genere distopico, e che saranno stabilite da romanzi a venire, primo fra tutti, *1984* di George Orwell.

Burdekin stessa contribuì allo sviluppo del genere, soprattutto con il suo *Swastika Night*, pubblicato nel 1937. Attraverso la creazione di questi mondi distopici, l'autrice riesce a presentare idee sulle differenze di genere, comunemente accettate e ritenute scontate, sotto una nuova luce, dando ad esse nuova visibilità. Come spiega Patai, nel suo *Afterword*: “Burdekin not only offers us imaginative depictions of different futures, she also rewrites history, providing her readers with a feminist revisioning of the conventional past.”⁴⁴⁷

La protagonista di *The End of This Day's Business*, un'artista di nome Grania, racconta a suo figlio Neil la storia passata, che costituisce, in parte, un'analisi del presente dell'autrice e, per il resto, la sua proiezione futura, a partire

⁴⁴⁵ S. L. Kitch, *Higher Ground. From Utopianism to Realism in American Feminist Thought and Theory*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, p. 49.

⁴⁴⁶ *Id.*, p. 50.

⁴⁴⁷ D. Patai, *Afterword* in K. Burdekin, *op. cit.* p. 170.

da quel presente.⁴⁴⁸ Pertanto, parte del racconto di Grania tratta il fascismo come l'incarnazione di una "male death-hysteria",⁴⁴⁹ e continua anticipando un futuro in cui, dopo una Rivoluzione Mondiale, un periodo di comunismo universale, e il fallimento della seconda reazione fascista, le donne assumono il controllo, in modo da proteggere i propri figli e mettere fine a tutta la distruzione. Dal racconto, emerge che la mascolinità è fortemente connessa alla violenza e alla guerra, mentre la femminilità all'amore per la vita, alla razionalità e al buon senso.

L'immaginazione politica di Burdekin è in netto anticipo sui tempi, poiché l'autrice "approaches the issues of gender ideology from a perspective, and often in a vocabulary, that has taken us decades to relearn".⁴⁵⁰ Il romanzo tratta della formazione dell'identità sessuale, che, come sosteneva Freud, si verifica grazie al processo di identificazione del bambino con il padre, e, dunque, la repressione del legame con la madre, dovuto al timore della castrazione. La bambina, d'altra parte, sperimenterebbe un senso di mancanza, che provoca ciò che Freud definisce come "invidia del pene",⁴⁵¹ e che subisce, in seguito, un processo di sublimazione, che porta al desiderio di essere madre.⁴⁵²

Lo sviluppo dell'identità sessuale, dipende, per Freud dal complicato rapporto triangolare padre-madre-figlio. Burdekin elimina, però, il padre da tale triangolo, e dà maggiore rilievo al rapporto con la madre per la formazione dell'identità sessuale, come sottolineato nel racconto di Grania, quando afferma: "That is the central point, the relation between Mother and son. If the Mother brings up the boy to regard her as inferior to himself, men rule. If she brings him up to regard himself as inferior, women rule."⁴⁵³

L'autrice immagina, pertanto, un mondo in cui il padre, che rappresenta un punto di riferimento importantissimo nell'ambito della psicoanalisi Freudiana, è stato rimosso, eliminando, così, invidie e gelosie, che, secondo Freud, caratterizzerebbero i rapporti familiari. Nelle parole della protagonista: "Freud's

⁴⁴⁸ Which is believed to be around 1935. The book was not published until 1989.

⁴⁴⁹ K. Burdekin. *End of This Day's Business*, Cit. p. 62.

⁴⁵⁰ D. Patai, *Afterword*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁵¹ V. Cap. 1.

⁴⁵² *Id.*

⁴⁵³ K. Burdekin. *End of This Day's Business*, Cit. p. 57.

main theory still held, that the relationship between the Mother, the son and the father will determine the life and character of the son.[...]. From this trinity the communist women eliminated the father.”⁴⁵⁴ In questo modo,

There was no conflict and struggle, no jealousy or envy or admiration of the father, because he didn't exist. The son could *accept* his Mother-bond, and no longer had to fight against her power to become an independent masculine motherless adult like his father, nor had he to love his mother feverishly and pathologically because he was so jealous of the father. As a child he accepted his Mother as the *sole* provider of love and of the things he must have in order to live, and learned to regard his own sex, the sex that could never be Mothers, as of less importance. So he must come to despise himself, because he could never be a Mother.⁴⁵⁵

Mentre Kate Millett sostiene che Freud è stato “beyond question the strongest individual counterrevolutionary force in the ideology of sexual politics”,⁴⁵⁶ Ruth Robbins evidenzia come gli scritti di Freud abbiano offerto al pensiero contemporaneo due elementi fondamentali, che consistono in “his discovery of the unconscious, and his view that individuals achieve gendered adulthood through social processes rather than through innate biological ones”.⁴⁵⁷ La rappresentazione dei ruoli di genere di Burdekin originano precisamente da tale presupposto, ma ne inverte il processo, immaginando che siano gli uomini ad essere invidiosi e a sperimentare un senso di mancanza che li fa sentire “naturalmente” inferiori.

Sebbene, per Patai, Burdekin non fosse a conoscenza degli scritti di Karen Horney,⁴⁵⁸ che erano, tuttavia, disponibili in inglese già negli anni '20, l'autrice vede l'oppressione maschile come l'espressione della gelosia e della paura del potere procreativo delle donne. Per Horney,

dal punto di vista biologico la donna ha nella maternità, o nella capacità alla maternità, una superiorità fisiologica incontestabile e per nulla trascurabile. Questo si rispecchia chiaramente nell'inconscio della psiche maschile nell'intensa invidia dei bambini per la maternità.⁴⁵⁹

Infatti, dal punto di vista di Neil, “the women were the Mothers, and in all but physical strength, naturally superior”.⁴⁶⁰ Inoltre, quando Grania descrive la vergogna inconscia degli uomini, si riferisce proprio a quell'invidia a causa della

⁴⁵⁴ *Id.*, , p. 90.

⁴⁵⁵ *Id.*, p. 91.

⁴⁵⁶ K. Millett, *Sexual Politics*, London, Virago [1969] 1977, p. 178.

⁴⁵⁷ R. Robbins, *Literary Feminisms*, Basingstoke, Palgrave, 2000, p. 108.

⁴⁵⁸ D. Patai, Afterword, *op. cit.*, p. 182,

⁴⁵⁹ K. Horney, *op.cit.*, p. 65.

⁴⁶⁰ K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, Cit., p. 6.

quale gli uomini si percepiscono come deformati, in confronto a quella che, nel romanzo di Burdekin, è diventata la norma femminile:

[...] he feels, unconsciously, that what is so different in him is not, as it would be in the reverse case and the reverse starvation, a sign of power, but a *deformity*, a thing it would have been better to be *without*. Mothers are *without*. He is *with*. The lack is far better than the possession. [...] Of his chest he is again ashamed, but this time of a lack, not of a possession.⁴⁶¹

Nonostante Burdekin insista sulla costruzione sociale dell'identità di genere, l'autrice crede anche in determinate differenze al livello biologico, come la superiore forza fisica degli uomini, che viene associata, dalla stessa, a comportamenti violenti. Un esempio in tal senso, è offerto da Grania, con il racconto del gattino, in cui, nonostante tutto, persiste una visione essenzialista.

“Look here, Neil, if you had two kittens, a tom and a she, and fed them both equally, in the end wouldn't the tom be bigger than the she?”
“Yes.”
“But supposing you fed the she well and gave the tom only *just* enough food so that it could *just* crawl about, the she would grow the biggest and the strongest?”
“[...]”
“[...]But now supposing you fed the tom with everything it could lap, cream and lots of raw meat later on, and starved the little she so that it could *just* live, there'd be a very big difference between them, wouldn't there?”
“Well, that *very big* difference is the difference there is now between women's psyches and men's.”
“[...]”
“[...] The female psyche is the strong tough one *naturally*. The male is the weak soft one. [...]“But at one time, Neil, the females of the human species were so starved psychically that their natural psychic power was not there. [...] They were meant to be psychically very vigorous and healthy, but they *could not grow*. Any more than you can now.”⁴⁶²

Grania spiega a Neil, come, in passato, la psiche femminile, non avesse la possibilità di crescere, poiché provava troppa vergogna per il proprio sesso, ma la protagonista aggiunge anche ulteriori dettagli che mirano a evidenziare altre responsabilità, come quelle della religione cristiana, che, nella visione di Burdekin, contribuì non poco nel consolidare l'ideologia patriarcale:

[...] supposing there *was only one God*, and this God was purely masculine, and [women] had *nothing* divine to identify themselves with, [...]. And supposing this God thought women unfit to serve him, in his ritual, because they were somehow dirty and not so noble as men, then do you see, they would be still more ashamed, and still more starved?⁴⁶³

⁴⁶¹ *Id.*, pp. 46-47.

⁴⁶² *Id.*, pp. 41-42.

⁴⁶³ *Id.*, p. 43.

Per meglio comprendere il significato di “ruoli di genere”, occorre ricordare la distinzione tra “sesso” e “genere”, o meglio tra ciò che si intende per “femmina” e “femminile”. Per Ruth Robbins,

Female is a biological category which defines the sexual characteristics of a body: female describes biological sex. Feminine is a sociological category which defines the behavioral characteristics associated in different contexts and at different times with female biology: feminine describes gender, and tends to suggest that gender is not the natural attribute of sex.⁴⁶⁴

Inoltre, Colebrook afferma che “when we talk of an essential sexual identity we attribute essential properties to matter or the body. While one’s body is what one essentially is – the unchanging as brute fact – one’s social gender is subject to change and history”.⁴⁶⁵ Pertanto, il “genere” è un ruolo sociale attribuito a corpi maschili o femminili. Inoltre, tale idea “reinforces a peculiarly modern notion of power and social relations. It assumes that kinds or genders are produced through relations of power, and that the opposition between male and female is achieved by male bodies ordering female bodies”.⁴⁶⁶

Con riferimento a Simone de Beauvoir, Robbins ricorda poi:

That in almost every known society women are seen as lesser beings is a function not of nature but of a mode of thought in which Man is taken as the norm and the ideal, and Woman is his defining “other”, the being who validates his importance because of her differences from him.”⁴⁶⁷

Infatti, per De Beauvoir, “woman is the exemplary Other: not a self so much as an inert being against which active selfhood is defined”.⁴⁶⁸

Ciò che Burdekin fa, nel suo romanzo, è, precisamente, invertire tale rapporto, con corpi femminili che “ordinano” corpi maschili, facendo della donna l’ideale, e trasformando l’uomo nell’Altro. *The End of This Day’s Business* è, dunque, una storia di oppressione degli uomini, che l’autrice utilizza in modo da raccontare qualcosa sull’oppressione delle donne lungo tutta la storia, e che, non necessariamente, consiste in azioni fisiche, poiché, come spiega Sandra Lee Bartky,

It is possible to be oppressed in ways that need involve neither physical deprivation, legal inequality, nor economic exploitation; one can be oppressed psychologically [...]. To be

⁴⁶⁴ R. Robbins, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁵ C. Colebrook, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁶ *Id.*, p. 31.

⁴⁶⁷ R. Robbins, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁶⁸ S. de Beauvoir, *The Second Sex*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 19.

psychologically oppressed is to be weighed down in your mind; it is to have a harsh dominion exercised over your self esteem. The psychologically oppressed become their own oppressors; they come to exercise harsh dominion over their own self-esteem.⁴⁶⁹

In altre parole, l'oppressione psicologica può essere considerata come una "internalization of intimations of inferiority",⁴⁷⁰ che significa che il soggetto impara a valutare se stesso attraverso gli occhi dell'altro. Ciò ci riporta all'esperienza descritta da Neil, verso l'inizio della storia, quando racconta a Grania del suo crescente senso di insoddisfazione riguardo al proprio corpo, o meglio, con tutti gli aspetti del suo corpo, connessi al suo essere maschio:

He began to notice himself, a thing he was not accustomed to do. He [...] looked at his hairy, muscular right arm. [...] It was handsome in a male way. But quite suddenly he felt as if he didn't really like it, nor his pillars of legs, [...] nor his great hands with their blunt ended fingers. He revolted against his own flesh, and the sensation was terrible. Shyly, with a glance round first, for men were naturally modest, and would not bare more than their arms, legs and heads in a public place, he opened his shirt and glanced at his muscular male chest. He hated it. But if he hated his body, then he hated himself, for it was part of himself. Neil hated Neil. [...] And what was Neil that he had suddenly begun to hate himself? This could not be grasped.⁴⁷¹

Neil racconta anche della sua esperienza dello sguardo di una donna, in cui il senso di capovolgimento è completo. Ciò che il ragazzo desidera è di essere ammirato, poiché è stato educato a credere che ogni giovane dovrebbe desiderare solo di piacere alle donne, eppure, allo stesso tempo, inizia a guadagnare consapevolezza, e, di conseguenza, a sentirsi come un capo di bestiame, esaminato da possibili compratori:

He was wondering whether this woman, her name was Bernadine, would be attracted to him. He wondered that about every young woman who ever spoke to him. [...] But now, as this woman, this Bernadine, looked up at him with the frankest appraisal and, he was sure, admiration, he felt both miserable and shy. He used to like to meet that appraising, admiring look. It was natural, and a compliment to him personally. But suddenly he thought of people looking over animals, to see if they were worth buying. [...] He found it shameful.⁴⁷²

Sono le donne a farlo sentire in quel modo, e, sebbene inizi a capirlo, non ne conosce ancora il vero motivo: "[...] *they* – it may be they that make me hate

⁴⁶⁹ S.L. Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York and London, Routledge, 1990, p. 22.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, Cit., p. 7.

⁴⁷² *Id.*, p. 9.

myself – or it may be me hating myself that makes me not like – to be ashamed, unproud – they, it seems as if I, *me, Neil*, were so much live *meat*.”⁴⁷³

Attraverso il racconto “straniato”, grazie alla proiezione futurologica e alla strategia del *sex-role reversal*, che mira a decostruire vecchie congetture, Burdekin riesce, dunque, a dare rilievo a quella che è l’assurdità della situazione delle donne all’interno dell’ordine patriarcale. L’autrice racconta, infatti, di uomini che vengono allevati e istruiti affinché credano che la loro inferiorità sia “naturale”, mentre le donne sviluppano conoscenze, e volontà molto più forti. Il *sex-role reversal* è, infatti, una tipica strategia femminista, che ha solitamente due funzioni principali: quella di ottenere la simpatia del lettore e la sua solidarietà nella causa sociale per il cambiamento, e quella di offrire al lettore una sorta di laboratorio, in cui alternative, riguardo all’organizzazione della società, appaiono verosimili.⁴⁷⁴ Burdekin fa un uso sapiente di questa strategia, anche per dirigere l’attenzione verso il comportamento maschile, evitando, così, di focalizzarsi unicamente sulle differenze della donna. Per mezzo del *sex-role reversal*, l’autrice riesce, infine, a dar voce alla protagonista femminile, la quale decide di ribellarsi al sistema, così come fanno i protagonisti di tante distopie, i quali si ribellano al regime totalitario, che mira solo ad annullarne l’individualità.

⁴⁷³ *Id.*, p. 15.

⁴⁷⁴ D. Patai, *Afterword*, *op. cit.*, p. 168.

4.2. Distopia e ribellione

Grania, la “madwoman” di questa storia, ritiene sia giunto il momento di ridare dignità umana agli uomini, e, così, decide di dare inizio a un processo di cambiamento, a cominciare da “the embryo of human dignity”⁴⁷⁵ che ha individuato in suo figlio Neil. La sua convinzione è che “men and women are not as happy as they might be”,⁴⁷⁶ e che ci sia, pertanto, qualcosa che non va in questo ordine patriarcale: “It is sake, reasonable, uncruel, loveless and *dull*.”⁴⁷⁷

Sebbene nella società futura di Burdekin, non ci siano guerre o violenze di alcun genere, si apprende che le donne sono soggette a punizioni capitali per i loro crimini, il peggiore dei quali è il tradimento. Grania, la protagonista del racconto, incarna il tipico eroe distopico, che si ribella contro il sistema, mettendo a rischio la propria vita, insieme a quella di suo figlio. La donna decide di raccontare a suo figlio la storia della Childhood Age, in cui erano gli uomini a dominare, e che fa parte di una memoria cancellata, per poi passare alla trasformazione che ha portato all’affermazione del dominio femminile, in quella che viene considerata come l’età matura dell’umanità.

Gli uomini sono stati privati di questa memoria – altro tipico espediente delle società distopiche – per impedire che possano riacquistare dignità e potere; per questo motivo, non hanno accesso ai libri, che sono stati tutti tradotti in latino, il quale è diventato, nel frattempo, il linguaggio segreto delle donne. In *Swastika Night*, invece, i libri sono stati distrutti, insieme a altri documenti del passato, come le foto, le quali assumono un ruolo importante anche in *The End of This Day’s Business*.

Alcune delle caratteristiche menzionate potrebbero ricordare al lettore alcuni tra gli elementi più comuni nella narrativa distopica, come la rimozione della memoria per mezzo della censura e della manipolazione della storia, l’istruzione come condizionamento psicologico – allo scopo di formare cittadini che tendano a mantenere lo status quo – l’inizio della narrazione in *medias res*, e

⁴⁷⁵ K. Burdekin, *The End of This Day’s Business*, Cit., p. 16.

⁴⁷⁶ *Id.*, p. 14.

⁴⁷⁷ *Id.*, p. 105.

la sostituzione dello schema utopico tradizionale di viaggio-permanenza-ritorno con quello di integrazione-ribellione-integrazione.⁴⁷⁸

Inoltre, nella narrativa distopica, un individuo, anche se solitamente non da solo, mette in discussione la società in cui vive, mentre il sistema incoraggia un cieco conformismo tra i cittadini. Individualismo e dissenso, rilevati grazie a una sorveglianza costante, sono ritenuti crimini da punire o da riparare, attraverso un sistema penale privo di leggi democratiche e che impiega strategie psicologiche, piuttosto che punizioni fisiche. Altre caratteristiche sono: una visione comune della vita tradizionale, e particolarmente della religione, come primitiva e irrazionale; una storia di guerra sullo sfondo; una rivoluzione o qualche altro evento straordinario come causa scatenante dei cambiamenti radicali subiti dall'ordine sociale. Inoltre, come avviene sempre nella letteratura distopica, gli eventi spiacevoli che vengono descritti, sono collocati nel futuro, ma perché i lettori possano identificare tendenze nel loro presente che potrebbero ricondurre a quel futuro distopico, occorrono riferimenti precisi al presente del lettore. Ciò fornisce alla narrazione anche un aspetto di realismo, come solitamente accade nei migliori romanzi di fantascienza.

Secondo Fredric Jameson, “the apparent realism, or representationality, of SF has concealed another, far more complex temporal structure: not to give us “images” of the future [...] but rather to defamiliarize and restructure our experience of our own *present*, and to do so in specific ways distinct from all other forms of defamiliarization”.⁴⁷⁹ Inoltre, come sostiene Erika Gottlieb: “the dystopian novels contain a ‘window on history’, a strategic device through which the writer reveals the roots of the protagonist’s dystopian present in the society’s past”.⁴⁸⁰ Questi autori evidenziano, in questo modo, lo stretto legame che esiste tra fantascienza e realtà; in effetti, la narrativa distopica, in modo particolare, riesce a stabilire una dialettica tra la società esistente e l’alternativa immaginata, e “the evident resemblances between dystopian and existing society encourage a

⁴⁷⁸ See S. Manferlotti, *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 43.

⁴⁷⁹ F. Jameson: *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso, 2005, p. 286.

⁴⁸⁰ E. Gottlieb, *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, Montreal and Kingston, London, Ithaca, McGill – Queen’s University Press., 2001, p. 15.

parallel process, whereby readers are encouraged to judge their own society by the extent to which it embodies dystopian features”.⁴⁸¹

Il mondo immaginario del futuro di Burdekin stabilisce la superiorità della donne e, pertanto, sarebbe potuto apparire come un’alternativa auspicabile da parte delle lettrici femministe del ventesimo secolo. Senza dubbio, elementi utopici sono presenti nel romanzo, ma anche se “each dystopian society contains within it seeds of a utopian dream”,⁴⁸² esso, solitamente, “makes us ponder how an originally utopian promise was abused, betrayed, or, ironically, fulfilled so as to create tragic consequences for humanity”.⁴⁸³ Tali conseguenze consistono qui, come in altre distopie, nella perdita della possibilità di scelta, e dunque dell’umanità stessa, con individui privati delle loro vere identità, e, pertanto, alienati. In effetti,

To be denied an autonomous choice of self, forbidden cultural expression, and condemned to the immanence of mere bodily being is to be cut off from the sorts of activities that define what it is to be human. A person whose being has been subjected to these cleavages may be described as “alienated”. Alienation in any form causes a rupture within the human person, an estrangement from self [...].⁴⁸⁴

L’esperienza alienante a cui fa riferimento Bartky è quella vissuta dalle donne che vivono all’interno delle società patriarcali, per cui il cambiamento avvenuto in questo mondo distopico non è, in realtà, in peggio, bensì rappresenta un capovolgimento che serve a trasferire il calvario dalle donne al destino degli uomini, in modo da vedere le cose dalla prospettiva opposta.

Clare Colebrook ricorda che: “Beauvoir argued that human beings [...] have the capacity to create what they are, or to exist *for themselves*. But if this is so, if this is what it means to be, then women have been deprived of being. [...] they are associated with that fixed and bodily being against which male subjects define themselves.”⁴⁸⁵. Nel romanzo di Burdekin, l’uomo ha assunto il ruolo di “bodily being”, di essere emotivo, mentre le donne sono creature razionali per natura, e psichicamente più forti. Sebbene sottolinei la rilevanza delle politiche di genere, come sistema che mira a preservare il potere del gruppo dominante,

⁴⁸¹ C. Ferns, *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool University Press, 1999, p. 109.

⁴⁸² E. Gottlieb, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ S.L. Bartky, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁵ C. Colebrook, *op. cit.*, p. 3.

Burdekin, non abbandona mai completamente la visione essenzialista. Per questo motivo, mentre le donne vengono educate con severità, e incoraggiate a sviluppare le loro menti naturalmente superiori, gli uomini vengono indirizzati verso attività fisiche, incluso il sesso, a discapito di tutto il resto. Infatti, come spiega Grania a suo figlio Neil: “You are allowed to concentrate large part of your attention on your sexual attraction and ability and your feats of male pugnacity, because the more successful as a sexual animal a human being is, with a starved psyche, the less will he or she want to be a *real* human being.”⁴⁸⁶

Sotto diversi aspetti, l’approccio di Burdekin alle questioni di genere anticipa le teorie femministe del tardo novecento, in base alle quali, come evidenzia Colebrook, “The opposition between male and female goes beyond the politics of women’s rights and concerns just how we understand what it is to be a self, and what it is to be.”⁴⁸⁷. Infatti, in *The End of This Day’s Business*, l’autrice rincorre proprio il diritto di essere, di possedere una propria individualità e attacca quella paura dell’uomo verso ciò che è diverso, e che ha portato alla degradazione dell’umanità rappresentata nel suo romanzo.

Secondo Grania, Neil è un essere speciale, e lo è soprattutto per via del pudore che lo caratterizza e che lo distingue da tutti gli altri: “It’s the shame that makes you great, my son. It’s not the envious physical shame of the little weedy man, it’s a spiritual human shame, a genuine half-conscious stirring of your human soul.”⁴⁸⁸ Il ragazzo è in grado di sentire cose che gli altri uomini non riescono a percepire, ed è per questo che Grania, anche lei così diversa dalle altre donne, come sua sorella Carla – che ha allevato Neil come fosse suo figlio – ha scelto proprio lui come compagno per la sua ribellione. Sia Grania che Neil, in accordo con un’altra convenzione della narrativa distopica, sono presentati come “outsiders”, diversi dalla folla e dotati di un seme di individualismo, che il sistema cerca in ogni modo di distruggere. Neil si distingue maggiormente per il suo senso di insoddisfazione con se stesso, sebbene sia giovane, forte e di bell’aspetto. Grania, invece, incarna tutte le caratteristiche femminili, secondo la logica di questa società del futuro, come la ragione, la sapienza e una forte volontà, eppure

⁴⁸⁶ K. Burdekin, *The End of This Day’s Business*, Cit., p. 45.

⁴⁸⁷ C. Colebrook, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸⁸ K. Burdekin, *The End of This Day’s Business*, Cit., p. 20.

è talmente insoddisfatta da non riuscire mai a restare nello stesso posto per molto tempo. Anche il suo aspetto è diverso e i suoi tratti quasi maschili vengono descritti con ricchezza di dettagli, e sembrano costituire un indizio anche del suo diverso modo di pensare: “[...] she was far too big for a woman. She was as large as quite a lot of men. She was muscular and heavily-built. Her hands were like a laborer’s, great square-ended things. Her face was perhaps handsome, but not womanly.”⁴⁸⁹.

Questa “peculiar woman”, come lei stessa si definisce, dà inizio a una sorta di missione impossibile che ha per obiettivo il cambiamento, un concetto in netta opposizione rispetto alla staticità propria delle utopie classiche. Grania ritiene che il fatto stesso di sentirsi come si sente sia il segnale della crisi che la civiltà delle donne sta già attraversando, e, per questa ragione, decide di raccontare a Neil gli eventi che hanno portato alla costituzione dell’ordine presente. La sua analisi politica del passato richiama molte delle questioni già anticipate nella fase iniziale dell’indottrinamento di Neil, come la passata oppressione delle donne, descritta come l’inevitabile conseguenza dell’insicurezza maschile e della paura dell’Altro.

Nella visione di Burdekin, anche gli ebrei furono perseguitati per le stesse ragioni, come ammette il soldato nazista della storia di Grania: “We worshipped death and blood and sacrifice because we were afraid of life. We persecuted Jews because we were afraid of Jews. We put the women back in the kitchen because we were afraid of women.”⁴⁹⁰ L’autrice ha infatti il merito di aver individuato il legame tra la condizione femminile e altre forme di oppressione o emarginazione, comunque connesse al dominio degli uomini “based on some fundamental silly male idea, such as that God was masculine, or that a king was divine, or that one set of people was inherently more noble than another, or that one nation had a natural right to bully other nations, or that one race was better than another race, or that one kind of male idea about God was much better than another kind”.⁴⁹¹ Anche la persecuzione degli ebrei da parte dei cristiani, viene associata, da Burdekin, a un forte sentimento di invidia: “the real trouble with the Christians

⁴⁸⁹ *Id.*, pp. 10-11.

⁴⁹⁰ *Id.*, p. 76.

⁴⁹¹ *Id.*, p. 61.

from first to last was jealousy, because they could not break the Jews' spiritual power, nor could they prevent them from becoming rich, nor could they stop them from producing great men".⁴⁹²

Gli uomini avevano governato in modo irrazionale e violento, ma le donne non vengono esentate da ogni responsabilità, in quanto esse accettarono la politica fascista, e, come spiega Grania: "An unnaturally submissive woman makes an unnaturally aggressive man, and the submission is as faulty as the aggression."⁴⁹³

La visione del fascismo come l'incarnazione dell'irrazionalità maschile e del peggiore istinto di violenza, è sicuramente la parte più rilevante del racconto di Grania, in cui parla di patriottismo come di una forza distruttiva: "The Fascist cult of instinct and violence was patriotic, and the country where it flowered the most gloriously [...] was so stricken with patriotism that she committed a spiritual suicide and destroyed herself from within."⁴⁹⁴

Grania spiega anche come, durante il periodo capitalista, l'uomo avesse ottenuto un controllo completo sul suo ambiente, il che aveva reso necessario il Grande Cambiamento portato dai comunisti. Le caratteristiche della società comunista che sostituì il regime fascista erano: "no class distinction, and no sex privilege, and [...] every person was first a human being and a friend, and then of a certain sex, nation or race".⁴⁹⁵ Questa società "comunista" appare come l'unica società auspicabile intravista nel testo, ma quella felicità non era destinata a durare; le donne divenivano più forti, e gli uomini avevano acquisito la consapevolezza che

the idea of women's *natural* inferiority had been false from the beginning; they knew now that there was no reason, human or divine, why women should not rule [...]. [But] Male emotionalism was still there, even after more than a hundred years of Communism, [...]. They just felt they couldn't bear their time of glory to pass away. So the second Fascist reaction started.⁴⁹⁶

Dopo la seconda reazione fascista, le donne, per paura di ricadere in una condizione di schiavitù, decidono di fare qualcosa per rendere sicuro il proprio futuro, e comprendono che "that could be done by making the men so weak psychically that they could never use their physical strength against a woman, and

⁴⁹² *Id.*, pp. 69-70.

⁴⁹³ *Id.*, p. 82.

⁴⁹⁴ *Id.*, p. 66.

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 86.

⁴⁹⁶ *Id.*, pp. 87-88.

would besides, accept women without resentment or jealousy as their natural rulers”.⁴⁹⁷ Perciò, le donne decisero di rinunciare all’amore, sacrificandolo alla creazione di un futuro sicuro per i propri figli.

Il sogno utopico, messo da parte dalle donne, sopravvive, tuttavia, nella mente di Grania, e offre una sorta di spiraglio, una speranza, seppure vaga, che scaturisce dalle osservazioni della protagonista, riguardo alla sopravvivenza di un germe di irrazionalità in questa società matriarcale, una specie di falla nel sistema, rappresentato dalla presenza del monumento di Stonehenge:

That’s not reasonable, to care for Stonehenge. That’s not feminine or sensible, to have that great masculine monument always there to prick our natural pride. It’s an emotion, a streak of male unreason, in generations upon generations of the women of England, that they would not let Stonehenge fall down. And if they [...] can have emotion, can have unreason, about England’s greatest Old Monument, [...] why shouldn’t women, in due time, become a little unreasonable, a little emotional about other things than Stonehenge, and then this tyranny, steel-cold and purely reasonable, can be weakened and finally cast down.⁴⁹⁸

L’idea di Stonehenge dà poi inizio a un flusso di pensieri, riguardo alla storia dell’umanità. Grania usa qui la metafora della maternità per questo suo “progetto”, e si pone una serie di interrogativi, proprio come una mamma che cerca di immaginare il futuro del proprio figlio:

Stonehenge was the Beginning. Sun-worship, man-worship, emotion-worship, blood-worship and *fear* [...]. And then the Middle. God the spirit and power, woman-worship, reason worship, control worship, and no fear but fear of death. And then – *the End!* What will it be? And are we even at the middle, or very near, still very near, to Stonehenge? Am I at the joining of the Middle and the End? Am I to start the end coming? Or is there no End, and is all I feel, and all I think, an illusion [...]? And this thing that lies in my mind, *in my mind alone* – as yet – this little embryo of a vast change – it lies there like that little lump of life that was Neil once lay in my womb – will it be born, and grow strong and tall like him, and have a will and power like mine, and *do*?

Come conclude Patai nel suo *Afterword*, l’eroina di Burdekin non possiede tutte le risposte, tuttavia:

Grania’s actions are based more upon faith in the process of human evolution, as it gets ever further away from the Childhood Age, than upon an argument that can be clearly articulated. The novel affirms the hope that the species will evolve, that the remnants of the Childhood Age, still extracting their due, can and will be transcended. [...] the long nightmare time of patriarchy gives way to the far better matriarchal society in which women live in dignity and peace. And beyond this lies the good society without sex antagonism and without fear.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ *Id.*, pp. 89-90.

⁴⁹⁸ *Id.*, p. 28.

⁴⁹⁹ D. Patai, *Afterword*, *op. cit.*, p. 188.

In “Imagining Reality: The Utopian Fiction of Katharine Burdekin”, Patai afferma anche che “by the time Burdekin came to write this novel, she had apparently abandoned the notion that a world run by women might be more oppressive and cruel than one ruled by men”.⁵⁰⁰ Infatti, in *The End of This Day's Business*, il tipo di oppressione che gli uomini sperimentano, o forse no, poiché vivono semplicemente separati, in una sorta di ingenuità infantile, è una forma mitigata rispetto a ciò che le donne di vari paesi hanno dovuto sopportare in passato:

[...] you men are lucky [...] because matriarchs are physically much fonder of their sons than patriarchs were of their daughters. You have far healthier, happier lives than women ever had in times of complete subjection. You are not drowned at birth, [...]. Your physical development is never interfered with, you are never shut up in houses without proper air and exercise, you are never either overworked or not allowed to work at all, you are not either encouraged to be sexually precocious or kept completely without sexual experience for the whole of your lives, [...]. You are not kept economically helpless [...].⁵⁰¹
Then again, you are far luckier than the women were because your natural sex instinct is never interfered with, or made to seem wrong to you. [...] So that women were not only ashamed of their sex, but also ashamed of being sexual, and yet had to conceive and bear any number of children. Women [...] know that if you are not allowed to be human beings, you must at least be allowed to be happy and free animals.⁵⁰²

Tale analisi serve a evidenziare, ancora una volta, alcuni degli aspetti dell'esistenza oppressa delle donne, fino al ventesimo secolo. Quella condizione, come evidenzia Grania, veniva perpetuata soprattutto grazie al controllo sessuale, per cui le donne “had to bear as many children as they conceived, and they had to conceive as many as their owners wanted [...]. [...] So the women had no time or strength to do anything but keep the race going”.⁵⁰³

La prima volta che Burdekin presentò l'immagine, seppure sfocata, di un mondo dominato da donne fu nel suo romanzo *Quiet Ways* (1930), in cui un uomo chiamato Carapace, disturbato dall'indipendenza della protagonista, descrive la sua spaventosa visione di donne che tirano su le loro figlie con orgoglio:

He was deeply afraid that Helga did not believe herself inferior to Alan, and if women like this became common what in God's name was to happen to the world? Would they not bring up their daughters in their own calm sense of superiority[...]? Would they not bring up their young sons to think themselves of less absolute value than the girls? Carapace's brain, racing into the future, saw a complete reversal of the accepted order of things. Son worship abolished and daughter worship set up in its place. Women being brought up to

⁵⁰⁰ D. Patai, “Imagining Reality: The Utopian Fiction of Katharine Burdekin”, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁰¹ K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, *Cit.*, p. 96.

⁵⁰² *Id.*, p. 97.

⁵⁰³ *Id.*, p. 58.

thank God they were not men. Boys brought up to wish they were women. There was no limit to the horrors that might come if women once really lost their sense of inferiority.⁵⁰⁴

Una visione simile si trova in un altro romanzo di Burdekin, *Proud Man*:

If women retain their biological importance, and become pleased with themselves from birth, and learn to associate power with the womb instead of with the phallus, a dominance of females over males is not only possible but likely.[..] Naturally a female dominance would make the race no happier, nor bring it a whit nearer to humanity. The privilege would nearly be reversed, and possibly it would be more oppressive and more cruel.⁵⁰⁵

Burdekin scrisse un numero di romanzi utopici e distopici in cui trattò le distinzioni di genere del mondo in cui viveva, mettendo sotto la lente di ingrandimento alcuni fatti considerati “naturali”. Riuscì ad ottenere tutto ciò con le messa in discussione di convenzioni generiche, come per altre autrici femministe di fantascienza, ricorrendo a nuovi generi ibridi, come la distopia critica.⁵⁰⁶ Quest’ultima contiene infatti elementi sia utopici che distopici: “Critical or open-ended dystopias are texts that maintain a utopian core at their center, a locus of hope that contributes to deconstructing tradition and reconstructing alternatives.”⁵⁰⁷ Secondo Raffaella Baccolini, è questa “openness and resistance to closure”⁵⁰⁸ che rende la distopia critica una delle forme di resistenza preferite. La resistenza deriva anche dal fatto che questi romanzi combinano diversi generi, in linea con i recenti attacchi contro concetti universali, a favore del riconoscimento della differenza e della complessità, che ha portato alla decostruzione della purezza di genere.⁵⁰⁹

Come per il protagonista di *Swastika Night*, anche Grania muore, costretta a porre fine alla propria vita, per aver dato inizio ad una cospirazione contro l’Ordine Mondiale, tradendo il suo giuramento di fedeltà. Ad ogni modo, come per altre distopie critiche, la speranza utopica sopravviverà, nonostante il finale apparentemente tragico. Grania ingerisce, infatti, del veleno, affermando che “the end is known”⁵¹⁰ ma, in realtà, la sua fine non coincide con “The End of This

⁵⁰⁴ K. Burdekin, *Quiet Ways*, London, Thornton Butterworth, 1930, p. 240.

⁵⁰⁵ K. Burdekin, *Proud Man*, The Feminist Press, [1934], The City University of New York, 1993, p. 31.

⁵⁰⁶ R. Baccolini: “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler”, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Id.*, p. 17.

⁵⁰⁹ *Id.*, p. 18.

⁵¹⁰ K. Burdekin, *The End of This Day’s Business*, *Cit.*, p. 158.

Day's Business",⁵¹¹ che forse qualcun altro avrà la possibilità di vedere. Grania ha, infatti, posto la sua fiducia in Anna, la donna che ama e a cui confessa:

This is a safe world [...]. But it's a *coward's world*. Why, it was right for the women to be resentful and afraid after the second Fascist reaction; they'd had such a little time of peace and freedom and dignity, and their unreckonable ages of humiliation and misery were such a little way, [...] behind them. But it's not right *now*, Anna. [...] We call ourselves mature, and we say that in the race's maturity women must rule. But no race can ever be mature while one sex is infantile. This is not a mature, or a free, or a happy humanity [...].⁵¹²

Anche Anna ama Grania, la quale le ricorda che non potrebbe amare nessun altro poiché, in questo mondo, non può esserci altro che amore fisico tra un uomo e una donna. Grania approfitta della sua posizione di vantaggio per provare a scuotere le certezze dell'amica: "I shall break you to pieces, Anna, and leave you in pieces, and you'll put yourself together differently, when I'm gone."⁵¹³ Il lettore può solo immaginare quale effetto avrà tutto ciò sulla mente di Anna, e se ci saranno delle conseguenze, ma l'autrice non fornisce alcuna certezza al riguardo.

Sia *Swastika Night* che *The End of This Day's Business* hanno un finale "aperto", sebbene i loro protagonisti muoiano. L'utopia è ancora lì, da qualche parte, nel futuro, e, mentre la società distopica viene salvata e l'ordine ristabilito, Burdekin non distrugge la speranza dei suoi personaggi in un mondo migliore, poiché, come dice Grania, "niente è irremediabile":

You can change women, almost unrecognizably, by sex shame and starvation of their psyches, but *human needs* are always the same. The human need for the self-esteem necessary to full mental and moral development never changes, any more than the animal need for enough food to develop the physical body as fully as possible. So, you see, while the need is there, and it always will be, nothing is permanently irremediable. Women and men can go up and down like children on a seesaw, but human nature is like the boy that stands in the middle.⁵¹⁴

Per riassumere, *The End of This Day's Business* rappresenta una forma di resistenza rispetto alle politiche patriarcali, soprattutto per mezzo della sua protagonista Grania. Inoltre, le convenzioni del genere distopico, in generale, e la tecnica del "sex-role reversal", in particolare, vengono utilizzati dall'autrice al

⁵¹¹ Il romanzo prende il nome dal *Julius Caesar* di Shakespeare, e la battuta pronunciata da Bruto viene citata da Grania come "an Old Man's thought": "Oh, that a man might know the end of this day's business ere it come. But it sufficeth that the end will come, and then the end is known". K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, Cit., p. 29.

⁵¹² *Id.*, p. 143.

⁵¹³ *Id.*, p. 144.

⁵¹⁴ K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, Cit., p. 48.

fine di presentare fatti noti, sotto una luce diversa, nonché per mettere in guardia contro alcuni pericoli che potrebbero scaturire da situazioni osservabili al tempo dell'autrice. Allo stesso tempo, Burdekin prospetta al lettore, o meglio, lascia intravedere, la possibilità di un posto migliore, in cui le diseguaglianze non esistano più, e dove gli individui di sesso diverso, e da paesi diversi, possano vivere insieme, senza che una gruppo debba necessariamente prevalere sull'altro.

Cap. 5: Strategie narrative e simbolismo in *The Handmaid's Tale*

5.1. Il rifiuto dei limiti

Come è già stato evidenziato nei capitoli precedenti, le scrittrici femministe di fantascienza, mettendo in discussione le convenzioni concernenti i generi letterari, hanno contribuito all'estensione del genere utopico, e, soprattutto, distopico. In realtà, come sostiene Baccolini,⁵¹⁵ hanno contribuito alla creazione di una nuova formula narrativa, che, riprendendo la terminologia usata da Tom Moylan,⁵¹⁶ è stata chiamata “distopia critica”,⁵¹⁷ la quale ha come caratteristica principale il fatto di includere sia elementi utopici che distopici. Altra caratteristica di questo nuovo genere, come è stato evidenziato, consiste nel desiderio di oltrepassare i limiti, trasformando lo schema chiuso di “integrazione-ribellione-integrazione”⁵¹⁸, in uno aperto, con un finale ambiguo che rifiuta ogni forma di chiusura. Questa “open-ended dystopia”,⁵¹⁹ come la definisce Baccolini, è anche la forma di *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood, che rappresenta il tentativo di oltrepassare i confini rappresentati dal cerchio soffocante della società distopica, nonché dalle politiche patriarcali che l'autrice, ovviamente, mira a mettere in discussione.

L'immagine dei cerchi spezzati, del disperato tentativo della protagonista di trovare una qualche via di fuga, non costituiva, però, certamente, una novità per Atwood. In *The Circle Game*, il suo più importante libro di poesie, che vinse il Governor General's Award nel 1966, e in particolare, nella poesia che dà il titolo al libro, vi sono le stesse immagini di stanze, specchi e recinti, e, dunque, una serie di “circle games” in cui la voce narrante lotta per riuscire a fuggire.

Nella prima parte di questo capitolo si tenta, infatti, di evidenziare l'uso del romanzo distopico, da parte dell'autrice, come mezzo per fuggire, per ribellarsi al senso di chiusura imposto dal romanzo, mentre la seconda parte si concentra sull'uso che Atwood fa delle immagini di cerchi e di chiusura nel testo distopico, con riferimento anche alla sua poesia.

⁵¹⁵ V. R. Baccolini: “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler”, *op. cit.*, pp. 13-34.

⁵¹⁶ V. Cap. 2.

⁵¹⁷ L'espressione si rifa all' “utopia critica” di T. Moylan. VV. T. Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and Utopian Imagination*, New York & London, Methuen, 1986, p. 10.

⁵¹⁸ V. S. Manferlotti, *op. cit.* p. 43.

⁵¹⁹ R. Baccolini, *art. cit.*, p. 13.

Come sottolinea Dorothy Jones: “The Handmaid’s Tale continually demonstrates how enclosed systems, with their restraints of human freedom and imagination, are essentially life-denying, but the dystopia itself, and, indeed, the literary form of the novel, are also closed systems.”⁵²⁰ Il romanzo rappresenta, infatti, un sistema chiuso, da cui Atwood desidera fuggire, e, pertanto: “the use the author makes of genres, and the device of doubling and intertextuality, challenges notions of unity, singularity and order, displaying a predilection for multiplicity”,⁵²¹ anche in relazione ai personaggi. Sebbene la difficoltà di giungere alla verità per mezzo di strumenti linguistici e letterari sia un concetto tipicamente modernista, Atwood fonde le convenzioni mimetiche con l’autoriflessione, come accade spesso nella narrativa postmoderna, in modo da riprodurre il carattere molteplice della realtà.⁵²²

Secondo Mary Jacobus: “The revisitation of literary genres has [...] been a privileged form of writing by women writers as it signifies a challenge to the literary structures that women writers necessarily inherited.”⁵²³ Atwood sfida, così, le strutture letterarie maschili, sebbene pienamente consapevole dell’importanza delle convenzioni, le quali stabiliscono il contratto tra autore e lettore, come commentò lei stessa in un’intervista:

You have to understand what the [literary] form is doing, how it works, before you say, “Now we’re going to make it different, we’re going to do this thing which is unusual, we’re going to turn it upside down, we’re going to move it so it includes something which isn’t supposed to be there, we’re going to surprise the reader.”⁵²⁴

Come evidenzia Baccolini, “implied in the notion of genre and of boundaries lies a binary opposition between what is ‘normal’ and what is ‘deviant’”,⁵²⁵ che è esattamente ciò che le teoriche femministe cercano di decostruire, per opporsi allo stato di inferiorità in cui tale opposizione ha tradizionalmente confinato la donna, nonché la sua produzione letteraria. Decostruire generi diventa, così, un modo per decostruire determinati valori su cui

⁵²⁰ D. Jones: “Not Much Balm in Gilead”, *Commonwealth* (Dijon), 11:2 (1989:Spring), p. 41.

⁵²¹ E. Rao, *Strategies for Identity. The fiction of Margaret Atwood*, New York, Peter Long, 1993, p. 3.

⁵²² E. Rao, *op.cit.* p. XXI.

⁵²³ M. Jacobus, “The Difference of View”, in M. Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, London, Croom Helm, 1979, p.16.

⁵²⁴ E. G. Ingersoll (ed.), *Margaret Atwood: Conversations*, Ontario Review Press, 1990, p. 193.

⁵²⁵ R. Baccolini, “Breaking the Boundaries: Gender, Genre, and Dystopia”, in N. Minerva, *Per una definizione dell’utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo, 1992, p. 139.

è fondato l'ordine patriarcale. Pertanto, come sottolinea Baccolini, Atwood stravolge la distopia tradizionale, popolata da donne silenziose e passive, che spesso incarnano tutti i valori negativi di quella società, e crea per la sua protagonista "an alternative world to the one which is usually possible for women in negative utopias".⁵²⁶

Un altro elemento di rottura è dato dal fatto che il soggetto femminile si presenta come multiplo, e certamente non a caso, poiché, come afferma Luce Irigaray, la molteplicità inizia al livello dell'anatomia della donna: "Women do not have one sex organ. They have at least two [...]. Their sexuality [...] is plural/multiple."⁵²⁷ In questo modo, sebbene le distopie siano già di per sé sovversive, Atwood riesce a far suo questo genere, trasformandolo in qualcosa di diverso. Prima di tutto, Offred, la protagonista ribelle, è una donna, a differenza delle distopie "classiche", come *1984* e *Brave New World*. In secondo luogo, la voce narrante appartiene alla protagonista stessa, il che la rende più di un personaggio anonimo, anche se il lettore non conoscerà mai il suo vero nome. Il suo racconto è ricco in analisi psicologica, che manca nei romanzi distopici appena menzionati e, secondo Coral Ann Howells, è proprio questa strategia narrativa che permette ad Atwood di rivendicare uno spazio femminile di emozioni personali e identità individuale.⁵²⁸

Atwood inserisce, inoltre, vari generi nello scheletro distopico, come la favola – come si evince anche dal titolo – la storia, l'autobiografia, il racconto realistico e il romanzo epistolare, sebbene Offred non metta mai nulla per iscritto, poiché la scrittura, in Gilead, è proibita. La protagonista racconta, infatti, la sua storia a un registratore audio, e, attraverso quello strumento, a un "tu" generico, nella cui esistenza ha bisogno di credere: "A story is like a letter. *Dear You*, I'll say. Just *you*, without a name. Attaching a name attaches *you* to the world of fact, which is riskier, more hazardous: who knows what the chances are out there, of survival, yours?"⁵²⁹

⁵²⁶ *Id.*, p. 137.

⁵²⁷ L. Irigaray, *This Sex Which is not One*, New York, Cornell University Press, 1985, p. 27.

⁵²⁸ C. A. Howells, "Margaret Atwood's Dystopian Visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake", C. A. Howells, *The Cambridge Companion to M. Atwood*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 164.

⁵²⁹ M. Atwood, *The Handmaid's Tale*, London, Virago Press, 1987, p. 50.

La storia di Offred viene presentata come una serie di registrazioni ritrovate e, successivamente, assemblate da un gruppo di storici di sesso maschile, e, in particolare, da un certo prof. Peixoto, il quale appare come la voce narrante nella sezione finale delle “Historical Notes”, e che è chiaramente impegnato nel compito di svalutare ciò che, alla fine, è solo il racconto di una donna. La tecnica del racconto a cornice serve a dare un aspetto di verità al romanzo, come fosse un fatto storico, rivisitato in un momento distante del futuro, nonostante le incertezze che avvolgono la modalità con cui Offred racconta la propria storia, che, come lei stessa ricorda, è solo una “reconstruction”. Infatti:

It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many.⁵³⁰

Gli eventi narrati hanno luogo nel futuro, con riferimento al tempo in cui scrive l'autrice, sebbene quel futuro non sia poi così lontano dalla realtà del lettore ideale, grazie alla convenzione tipicamente distopica dell'extrapolazione, che Atwood utilizza, con finalità di analisi critica della realtà in cui vive. Il futuro rappresenta, infatti, un punto di osservazione privilegiato, da cui guardare agli eventi presenti, creando un effetto di straniamento che permette una riflessione distaccata sulla società del presente e, dunque, sulle politiche di genere al tempo dell'autrice, e nel passato, senza escludere la possibilità di cambiamento. In realtà, come evidenzia Tom Moylan, “Many dystopias are self-consciously warnings”, ma ciò implica anche che “choice and therefore hope are still possible”.⁵³¹

The Handmaid's Tale si concentra, così, sulle possibili conseguenze delle tendenze politiche degli anni '80 negli Stati Uniti. Atwood presenta al lettore un'analisi critica del femminismo nordamericano, dal movimento di liberazione delle donne della generazione di sua madre al fondamentalismo cristiano degli anni '80, rappresentato dal Comandante e ancor più dalle fanatiche Zie.

In questa nuova società, alle donne sono assegnati compiti diversi, in base alla categoria a cui appartengono, contraddistinte da “divise” di diverso colore,

⁵³⁰ *Id.*, p.144.

⁵³¹ T. Moylan: *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder CO, Westview Press, 2000, p.136.

come tipicamente accade nei romanzi distopici. Esse possono essere: “Wives”, mogli dei Comandanti, i quali detengono il potere; “Marthas”, donne troppo anziane per procreare, le quali si occupano di faccende domestiche; “Handmaids”, ossia “Ancelle”, donne spesso divorziate, ma ancora fertili; “Econowives”, che fanno un po’ di tutto, ma che appartengono ad una classe sociale inferiore; oppure “Aunts”, ossia “Zie”, che hanno il compito di preparare le ancelle al loro compito. Tutte coloro che rifiutano di conformarsi o che hanno un passato da suore o da femministe finiscono, invece, tra le “Unwomen”, le quali lavorano nelle Colonie, in mezzo ai rifiuti tossici. Infine, ci sono le donne che non vengono nemmeno etichettate, e che vivono nei bordelli, nascoste al pubblico, solo per il piacere dei Comandanti.

La società distopica di Gilead, che mira a reprimere l’individuo, e che presenta la condizione delle donne come il frutto dell’imposizione maschile, si presenta, in realtà, come una parodia. I bersagli, in tal senso, sono costituiti dalle principali idee sostenute dal femminismo di seconda generazione, come le definizioni essenzialiste di femminilità, i movimenti anti-stupro e anti porno, ma è chiaramente presente anche la denuncia, da parte dell’autrice, dei pericoli inerenti l’attitudine conservatrice riguardo alle politiche di genere. Tuttavia, ciò che viene indicato come particolarmente pericoloso è l’indifferenza, e, dunque, la mancanza di impegno da parte delle donne:

Is that how we lived then? But we lived as usual. Everyone does, most of the time. Whatever is going on is as usual. Even this is as usual, now.

We lived as usual. By ignoring. Ignoring isn’t the same as ignorance, you have to work at it.

Nothing changes instantaneously [...]. There were stories in the newspapers, of course, corpses in ditches or the woods, bludgeoned to death or mutilated, interfered with as they used to say, but they were about other women, and the men who did such things were other men. None of the them were the men we knew. The newspaper stories were like dreams to us, bad dreams dreamt by others.⁵³²

[...]We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edges of print. It gave us more freedom.

We lived in the gaps between the stories.⁵³³

Come nel caso di altre protagoniste distopiche, Offred si trova “trapped inside a space and a narrative where she is denied any possibility of agency”, ma “under such threat of erasure she fights for her psychological and emotional

⁵³² M. Atwood, *op. cit.*, p. 66.

⁵³³ *Id.* p. 67.

survival as she tells her story”.⁵³⁴ Infatti, “within such constraints she needs to tell stories if only to herself, as a way of escape from the time trap of the present”.⁵³⁵

La donna riesce, dunque, a sopravvivere grazie alla sua fuga dal presente, e al suo rifugiarsi nel passato; tuttavia, anche il tempo costituisce una trappola:

What I need is perspective. [...] Perspective is necessary. Otherwise there are only two dimensions. [...] Otherwise you live in the moment. Which is not where I want to be. But that’s where I am now, there’s no escaping it. Time’s a trap, I’m caught in it. I must forget about my secret name and all ways back.⁵³⁶

Offred, per alcuni versi, somiglia ai fiori nel giardino di Serena Joy, che stanno sempre “bursting upwards, wordlessly, into the light, as if to point, to say: Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently”.⁵³⁷ Come osserva Madeleine Davies: “All of Atwood’s female tellers of their own stories are emerging from a lifetime of enforced or self-imposed silence [...] and this in part accounts for the repeated images and metaphors connected with muteness, secrecy, and tonguelessness [...]”.⁵³⁸

Il suo racconto è, per Offred, un modo per creare realtà alternative, come quando racconta gli eventi diversamente da come realmente si sono svolti, un modo per sottrarsi ai limiti rappresentati dalla narrazione oggettiva. Infatti, attraverso la sua protagonista, Atwood rifiuta l’idea di una verità o di un significato assoluto:⁵³⁹ “The things I believe can’t all be true, though one of them must be. But I believe in all of them [...]”.⁵⁴⁰ Inoltre: “If it’s only a story, it becomes less frightening.”⁵⁴¹ Il fatto di raccontare “storie” la fa sentire come se tutto ciò che racconta sia soltanto un’invenzione, e come se la realtà fosse dislocata da un’altra parte:

I would like to believe this is a story I’m telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it’s a story

⁵³⁴ C. A. Howells, *op. cit.*, p. 164.

⁵³⁵ *Id.*, p. 166.

⁵³⁶ M. Atwood, *op. cit.*, p.153.

⁵³⁷ *Id.*, p. 161.

⁵³⁸ M. Davies, “M. Atwood’s Female Bodies”, in C.A. Howells, *op. cit.*, p. 63.

⁵³⁹ “Nobody can claim to have the absolute, whole, objective, total, complete truth. The truth is composite, and that is a cheering thought. It mitigates tendencies toward autocracy.” J. G. Castro: “An Interview with M. Atwood, 20 April 1983”, in K. Van Spanckeren and J. G. Castro (ed.), *Margaret Atwood: Vision and Form*, Edwardsville: Southern Illinois University, Carbondale, 1988, p. 232.

⁵⁴⁰ M. Atwood, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁴¹ *Id.*, p.154.

I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off.⁵⁴²

Raccontare una storia è, per Offred, come parlare con qualcuno, come uscire dal labirinto della sua mente, rompendo il cerchio della sua coscienza: “But if it's a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself. There's always someone else.”⁵⁴³

Il racconto di Offred rappresenta, inoltre, un modo per riappropriarsi del suo corpo: “I sink down into my body as into a swamp, fenland, where only I know the footing.”⁵⁴⁴ D'altra parte, però, le conferisce anche l'opportunità di trascendere quel corpo che “determines [her] so completely”.⁵⁴⁵ Infatti, in questo mondo distopico, l'inquinamento, e, in particolare, la radioattività ha enormemente ridotto la fertilità e, pertanto, il tasso di natalità. Un gran numero di bambini nascono deformati, non sopravvivono, oppure vengono spediti lontano, da qualche parte. Per queste ragioni, mettere al mondo un figlio ha assunto un valore sacro, sebbene, paradossalmente, giustifichi anche l'oppressione delle donne, degradate a semplici corpi: “We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices.”⁵⁴⁶ Ciò nonostante, come ricorda Eleonora Rao: “Motherhood in this novel retains both the oppressive aspects of a “patriarchal institution”, as well as the pleasurable facets of the experience.”⁵⁴⁷ Nella sua vita passata, Offred era una madre affettuosa, e ora che la sua bambina è stata portata via, non può fare a meno di pensarla, cercando di ricattare immagini, odori e suoni di quando erano insieme.

L'Ancella non ha più un nome, a parte quello che dice a chi appartiene: “Of-Fred”. Dopo un periodo di addestramento psicologico, le ancelle vengono, infatti, assegnate ai Comandanti, per fini riproduttivi, sulla base di precedenti

⁵⁴² *Id.*, p. 49.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ M. Atwood, *op. cit.* p. 83. L. Irigaray, nel suo *Speculum of the Other Woman*, immagina un modo per rappresentarsi basato sull'intimità del tatto, in contrasto con la rappresentazione maschile, prettamente visiva, della sessualità femminile come assenza. Inoltre, l'idea di una “écriture féminine”, come mezzo per fondere il desiderio e la sessualità femminile in un nuovo linguaggio appartiene a Hélène Cixous. Quest'ultima, nel suo saggio “Sorties” descrive la scrittura femminile come possibile via per sottrarsi al pensiero fallocentrico: “A feminine text cannot not be more than subversive: if it writes itself it is a volcanic heaving of the old ‘real’ property crust.” in H Cixous, C. Clément, *The Newly Born Woman*, London, Tauris & Co, 1996, p. 97.

⁵⁴⁵ *Id.*, p.73.

⁵⁴⁶ *Id.*, p.146.

⁵⁴⁷ E. Rao, *op. cit.*, p. 19.

biblici.⁵⁴⁸ A queste donne non è permesso di leggere o scrivere, camminare da sole per strada, o andare oltre i limiti imposti, e non possono coltivare alcuna amicizia. Esse sono sotto continua sorveglianza, e devono indossare lunghi abiti rossi che coprono tutto il corpo. Anche i loro volti devono essere, in parte, nascosti per mezzo di alette bianche che li incorniciano e limitano anche il campo visivo. La loro intera esistenza ruota attorno alla cerimonia mensile, durante la quale i Comandanti, e le loro mogli sterili, cercano di concepire un erede, disponendo dei corpi delle ancelle, ciascuna delle quali diventa, così, una sorta di madre surrogata. Se un'ancella non concepisce un bambino, dopo essere stata assegnata a tre diversi Comandanti, viene spedita nelle Colonie, insieme alle "Unwomen", dove raccolgono rifiuti tossici, fino alla loro morte.

Alle ancelle, ridotte a semplici corpi o "vessels", viene, pertanto, negata qualunque forma di identità personale. Infatti, l'identità di Offred viene presentata come frammentata, simile al bicchiere che Cora rompe entrando nella sua stanza,⁵⁴⁹ e, alla fine del romanzo, risulta addirittura "a disembodied voice",⁵⁵⁰ tanto frammentata quanto il suo racconto: "I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in a crossfire or pulled apart by force."⁵⁵¹ In effetti, secondo Rao, il rapporto tra sè/testo/corpo è sottolineato anche dal fatto che la storia stessa venga descritta in modo antropomorfa:⁵⁵² "But I keep on with this...limping and mutilated story."⁵⁵³

E ancora, Offred cerca di "comporre" se stessa attraverso il suo racconto, mentre il lettore è impegnato a "comporre" la sua lettura della storia. A questo proposito, Madonne Miner evidenzia il modo in cui Offred forma le parole

⁵⁴⁸ "And when Rachel saw that she bare Jacob no children, Rachel envied her sister; and said unto Jacob, Give me children, or else I die. And Jacob's anger was kindled against Rachel; and he Said, Am I in God's stead, who hath withheld from thee the fruit of the womb? And she said, Behold my maid Bilhah, go in unto her; And she shall bear upon my knees, that I may also have children by her. Genesis, 30:1-3

⁵⁴⁹ Come afferma Offred nel corso di una delle sue riflessioni, "I feel like the word *shatter*.", M. Atwood, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁵⁰ E. Rao, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵¹ M. Atwood, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁵² E. Rao, *op. cit.*, p.83.

⁵⁵³ M. Atwood, *op. cit.*, p. 279.

durante le partite di scarabeo con il Comandante, che suggerirebbe, a sua volta, la strategia giusta per leggere il romanzo stesso:

[...] when composing words, Offred must restrict herself to letters she draws from those spread out on the desktop; similarly, we are to compose our readings of *The Handmaid's Tale* relying upon what is "in" the text. But finally, just as Offred and the Commander "bend the rules" to allow for a more free-wheeling creativity, so too we may find that "taking up extra letters" and playing with seemingly bizarre connections actually may lead us to some new understandings of the text.⁵⁵⁴

I collegamenti tra parole, significati e cose diverse che Offred trova continuamente, per poi negare, costringono il lettore a prendere in considerazione ulteriori connessioni, valutando diverse letture.⁵⁵⁵ Allo stesso modo, Offred si ferma spesso a riflettere sui vari significati delle parole, come quando riflette sul significato della parola "chair":

I sit in the chair and think about the word *chair*. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in *charity*. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others. These are the kind of litanies I use, to compose myself.⁵⁵⁶

Secondo Miner, questo passaggio, insieme a quello che descrive il sorriso rosso-sangue, il quale Offred associa ai tulipani, suggerisce che "the signifying system cannot be arrested, cannot be contained".⁵⁵⁷ I collegamenti sono anche tra significati passati e presenti. Ora è il Comandante a condurre i giochi di parole, perché è lui che, effettivamente, ha l'autorità per decidere come usare e comporre parole, mentre Luke rappresenta la "word authority"⁵⁵⁸ nella vita coniugale passata di Offred. Quest'ultima racconta, infatti, a più riprese, dell'interesse di Luke per le parole, come quando ricorda la sua spiegazione del termine "Mayday": "It's French, he said. From m'aidez."⁵⁵⁹

Miner ha evidenziato diversi elementi che contribuiscono a creare un parallelismo tra Luke e il comandante, come, ad esempio, la camera di hotel in cui il Comandante porta Offred, che è la stessa in cui avvenivano gli incontri

⁵⁵⁴ M. Miner, "'Trust Me': Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*", *Twentieth Century Literature*, Vol. 37, No. 2 (Summer, 1991), p.149.

⁵⁵⁵ *Id.* pp. 152-3.

⁵⁵⁶ M. Atwood, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁵⁷ M. Miner, *art. cit.*, p. 153.

⁵⁵⁸ *Id.* p. 154.

⁵⁵⁹ M. Atwood, *op. cit.*, p. 54.

clandestini con Luke. Inoltre, Miner suggerisce che “Luke is the one who introduces the topic of difference, as if intent upon sustaining it”.⁵⁶⁰

Sebbene Nick sia sostanzialmente diverso dagli altri due personaggi maschili, ci sono chiari indizi per stabilire delle connessioni, come suggerisce, ad esempio, il riferimento ripetuto alla moquette color fungo. Ciascuna di queste relazioni riflette l'altra in un modo o nell'altro, come in un gioco di specchi, che riporta, ancora una volta, all'interesse di Atwood per la molteplicità. Attraverso tale molteplicità, che si ripresenta a vari livelli, l'autrice sfida anche la nozione di un sé omogeneo, e ciò “yields in Atwood’s fictional world a specifically gendered vision wherein woman is more inclined than man to assume a multiplicity of roles and positions”.⁵⁶¹

Offred cerca continuamente di “comporre” la sua storia, e, insieme alla ricostruzione del suo racconto, cerca di rimettere insieme i frammenti, in modo da ricomporre se stessa: “I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech.”⁵⁶² Tuttavia, come sottolinea Eleonora Rao, “the self is shown to be unable to produce a faithful narrative of itself and identity becomes an “elusive” construct.”⁵⁶³

Il fatto che sia il racconto, che il sé si presentino come incompleti è il risultato dell'opposizione di Atwood verso ogni forma di chiusura. L'autrice desidera, infatti, rompere il cerchio distopico, e lo fa riservando un piccolo spazio alla speranza. Sebbene il lettore non sappia se il finale della storia coincida con la fine della vita di Offred, oppure con un nuovo inizio, le “historical notes” chiariscono che deve essere sopravvissuta per qualche tempo dopo la fuga. La speranza non è, inoltre, del tutto assente dal racconto di Offred, sebbene appaia come una parola scritta ancora soltanto sulle lapide, o su uno di quei cuscini scomparsi, che Serena Joy deve aver riposto da qualche parte, ma che non ha certamente buttato via.

⁵⁶⁰ M. Miner, *art. cit.*, p. 156.

⁵⁶¹ E. Rao, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶² M. Atwood, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁶³ E. Rao, *op. cit.*, pp- 79-80.

5.2. Fuga dal cerchio

La speranza di Offred è quella di riuscire a sopravvivere, “keep on living, in any form”,⁵⁶⁴ ma anche di fuggire dal cerchio che la imprigiona, per riappropriarsi della sua vita. Pertanto, qualunque cosa, anche insignificante, che sembra aprire una crepa nel cerchio distopico costituisce, per lei, motivo di speranza, come nel caso delle sigarette di cui è in possesso Serena Joy: “The cigarettes must have come from the black market, I thought, and this gave me hope.”⁵⁶⁵

L'intero racconto è disseminato di immagini di chiusura, come la stanza, le mura, il filo spinato, la fune che “segrega”. Si incontrano anche molti riferimenti a specchi, i quali, insieme all'immagine del cerchio, contribuiscono a creare un senso di intrappolamento, che si ritrova anche in una delle prime poesie di Atwood, “The Circle Game”:

Being with you
here, in this room

is like groping through a mirror
whose glass has melted to the consistency
of gelatin⁵⁶⁶

In questa poesia, oltre al cerchio e allo specchio, si trovano anche trincee,⁵⁶⁷ e “(...) a lake enclosed island/With no bridges”.⁵⁶⁸ Questo tipo di simbolismo, nella poesia, come nel romanzo, è strettamente legato all'uso maschile delle parole, a ciò che Atwood definisce “word-plays”, i quali vengono utilizzati per tenere la donna a distanza:

Returning to the room:
I notice how
all your word-
plays, calculated ploys
of the body, the witticisms
of touch, are now
attempts to keep me
at a certain distance
and (at length) avoid
admitting I am here⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ M. Atwood, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁶⁵ *Id.*, p. 24.

⁵⁶⁶ M. Atwood, “The Circle Game”, 2: 1-6.

⁵⁶⁷ *Id.*, 3:27.

⁵⁶⁸ *Id.*, 3:32-33.

⁵⁶⁹ *Id.*, 4:1-10.

Anche in *The Handmaid's Tale*, le parole stanno dalla parte del potere, ossia servono a creare e a giustificare il dominio maschile e l'oppressione femminile. Tali idee richiamano l'ordine simbolico di Lacan, anche definito come "la Legge del Padre", che genera significati e, dunque, potere. Infatti, come evidenzia Pam Morris:

Both Freud and Lacan insist on gender as social construction, not as inborn destiny [...] However [Lacan's] theories seem to release women from biology only to lock them into another form of determinism. Instead of women's lack of a penis making their inferior status inevitable, Lacan theorizes a symbolic order that enacts an equally irresistible subordination of women. The process of constructing a social identity is the process whereby language positions us into our expected place within the Law of the Father.⁵⁷⁰

Soltanto quando Offred si riappropria del linguaggio, attraverso il suo racconto, e quando gioca a scarabeo con il Comandante, sente di avere un certo potere, e riesce, in qualche modo, a rompere il cerchio che la imprigiona. Il potere delle parole è rappresentato anche per mezzo della penna, la quale ricorda il concetto lacaniano del fallo quale significante: "The pen between my fingers is sensuous, alive almost, I can feel its power, the power of the words it contains."⁵⁷¹ Il riferimento a Freud è, inoltre, chiaro nel sapiente uso del gioco di parole "Pen-is-envy".⁵⁷²

La penna, significativamente descritta come uno strumento per tracciare confini, appare anche in "The Circle Game", in cui si legge:

And I remember that
You said
In childhood you were
A tracer of maps
(not making but) moving
A pen or a forefinger
Over the courses of the rivers,
the different colours
that mark the rise of mountains;
a memorizer
of names (to hold
these places
in their proper places)

So now you trace me
Like a country's boundary
Or a strange new wrinkle in
Your own wellknown skin

⁵⁷⁰ P. Morris, *op. cit.*, p.107.

⁵⁷¹ M. Atwood, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁷² *Ibid.*

And I am fixed, stuck
Down on the outspread map
Of this room, of your mind's continent⁵⁷³

La voce narrante si sente intrappolata nel gioco maschile, che consiste nel tracciare e nel nominare, al fine di mantenere tutto al posto giusto e assimilare l'Altro, trasformandolo in un'immagine riflessa dell'uomo, un'immagine di differenza, che serve a definire la propria mascolinità. Per Kathleen Wheeler, “throughout her explorations of language and discourse, [Atwood] suggests that language is available either to entrap us or to liberate us, whether men or women”.⁵⁷⁴ Inoltre: “She has shown that deception is inherent in language, that figures are fundamental to it and are not merely ornaments, and then has insisted that language is available as either a release and a transformative power or as a trap and a force of subjugation.”⁵⁷⁵

L'unico personaggio maschile nel romanzo che non “possiede la parola” è Nick, il quale diventa, significativamente, per Offred, una fuga dal cerchio, prima di tutto al livello psicologico – visto che Offred si innamora, trovando in lui qualcuno che possa farla sentire umana, viva – e poi concretamente, in quanto organizza la sua fuga. L'amore è l'unica vera forza sovversiva presente nel romanzo, ed è esattamente ciò che il regime mira a distruggere. Infatti, quando il Comandante chiede l'opinione di Offred riguardo a ciò che è stato trascurato, la sua risposta è semplicemente “Love”.⁵⁷⁶

Come si è già anticipato, in *The Handmaid's Tale*, le immagini di cerchi servono a intrappolare la protagonista entro i limiti imposti dalla società distopica, ma i cerchi hanno, ovviamente, anche altre connotazioni. Essi rappresentano, ad esempio, il sole, e, pertanto, il potere maschile, ma rappresentano anche il principio materno.⁵⁷⁷ Inoltre, il cerchio rappresenta il femminile, in opposizione all'uomo lineare, verticale. Un esempio dell'uso che l'autrice fa di questo simbolismo è presente fin dalla prima pagina, la quale offre al lettore una

⁵⁷³ M. Atwood, “The Circle Game”, 4:19-31.

⁵⁷⁴ K. Wheeler, *A Critical Guide to Twentieth-century Women Novelists*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 268.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ M. Atwood, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁷⁷ V. “circle” in J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, UK, Thames & Hudson, 1979.

descrizione introduttiva del Centro, in cui le ancelle vengono addestrate per il loro futuro compito: “We slept in what had once been the gymnasium. The floor was of varnished wood, with stripes and circles painted on it, for the games that were formerly played there.”⁵⁷⁸

I cerchi invadono tutto il romanzo, anche al livello della struttura, come nella rappresentazione ciclica del tempo, con l’alternarsi della notte e del giorno, come si può osservare semplicemente dalla sequenza nei titoli delle sezioni, in cui la notte si alterna ad altre sezioni che descrivono gli eventi che hanno luogo durante il giorno. Offred preferisce la notte, in quanto dice che: “The night is mine, my own time, to do as I will [..].”⁵⁷⁹ Così, quando è sdraiata nel suo letto, sola con i suoi pensieri e con i suoi ricordi, Offred esce dal cerchio ed è nuovamente in controllo della sua mente, e può, addirittura, fingere che possa semplicemente “step sideways out of [her] own time”.⁵⁸⁰

Il tempo, con la sua ripetizione ciclica dei giorni e delle notti, e delle stagioni che vanno e vengono, accresce il senso di imprigionamento di Offred, come se tutto procedesse inevitabilmente lungo una linea circolare che la protagonista non è in grado di spezzare. Il tempo di Offred è, però, segnato maggiormente da un altro ciclo, che è collegato al ciclo lunare, e che è quello del suo calendario mestruale, attorno al quale ruota tutta la sua esistenza:

I’m a cloud, congealed around a central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that, though black-red rather than black. Pinpoints of light swell, sparkle, burst and shrivel within it, countless as stars. Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine. To feel that empty, again, again. I listen to my heart, wave upon wave, salty and red, continuing on and on, marking time.⁵⁸¹

Anche in “The Circle Game” il senso ciclico del tempo, conferito per mezzo della ripetizione e del ritorno delle stagioni, fa parte del gioco soffocante da cui la voce narrante desidera uscire:

Summer again;
In the mirrors of this room
The children wheel, singing
The same song,⁵⁸²

⁵⁷⁸ M. Atwood, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷⁹ M. Atwood, *op. cit.*, p.47.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Id.*, p. 84.

⁵⁸² M. Atwood, “The Circle Game”, 7:1-4.

E ancora:

You make them
Turn and turn, according to
The closed rules of your games,
But there is no joy in it

And as we lie
Arm in arm, neither
Joined nor separate
 (your observations change me
 To a spineless woman in a cage of bones, obsolete fort
 Pulled inside out),
Our lips moving
Almost in time to their singing,⁵⁸³ (7:21-33)

E infine:

I want to break
These bones, your prisoning rhythms
 (winter,
 summer)
all the glass cases,

erase all maps,
crack the protecting
eggshell of your turning
singing children:

I want the circle
broken.⁵⁸⁴

I bambini che girano meccanicamente e senza gioia ricordano la posizione di Offred nel “gioco” distopico, in cui le regole patriarcali la mantengono in una condizione infantile, in cui, alle volte, si sente persino come una bambola, come quando perde il suo lavoro e si rende conto che qualcosa è cambiato nel suo rapporto con Luke: “I felt shrunken, so that when he put his arms around me, gathering me up, I was small as a doll.”⁵⁸⁵

Altri simboli presenti in “The Circle Game”, e che ricorrono in *The Handmaid’s Tale* sono quelli dello specchio e del vetro:

There remains a mirror, on the hall wall. If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it, I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier-glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some fairytale figure in a red cloak [...]. A Sister, dipped in blood.⁵⁸⁶

⁵⁸³ *Id.*, 7:21-33.

⁵⁸⁴ *Id.*, 7:50-60.

⁵⁸⁵ M. Atwood, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁸⁶ *Id.*, p. 19.

Lo specchio, che è rotondo, riflette la sua condizione di oppressa, che ha cancellato la sua identità, facendola diventare un'ombra, o una figura da favola, come una sorta di Cappuccetto Rosso, che indossa un mantello rosso, che rappresenta il rosso delle mestruazioni, e che, pertanto, la definisce in termini biologici. Lo specchio è, inoltre, legato al simbolismo della luna, a causa delle sue caratteristiche riflettenti e di passività. Infatti, gli specchi ricevono immagini, proprio come la luna riceve la luce del sole.⁵⁸⁷ Lo specchio rappresenta, infine, la molteplicità dell'anima, e può essere visto come una porta mitica verso la libertà. Naturalmente, tutte queste connotazioni possono essere individuate nell'uso che Atwood fa di questo simbolo.⁵⁸⁸

A parte gli specchi, il racconto di Offred è caratterizzato da altre figure tonde o ovali, connesse alla fertilità femminile, ma che contribuiscono anche a creare un senso di chiusura e di soffocamento. Dentro questi cerchi, Offred è sempre alla ricerca di una frattura, che possa rappresentare una possibilità di fuga, di modo che ogni piccola ribellione diventa uno "spioncino" attraverso il quale qualcos'altro può essere intravisto:

In returning my pass, the one with the peach-coloured moustache bends his head to try to get a look at my face. I raise my head a little, to help him, and he sees my eyes and I see his, and he blushes. [...] I think of placing my hand on it, this exposed face. He is the one who turns away.

It's an event, a small defiance of rule, so small as to be undetectable, but such moments are the rewards I hold out for myself, like the candy I hoarded, as a child, at the back of a drawer. Such moments are possibilities, tiny peepholes.⁵⁸⁹

Anche le brevi conversazioni con l'amica Moira, al Centro Rosso, hanno luogo attraverso "a small hole in the woodwork",⁵⁹⁰ che le Zie non avevano notato, e quando pensa a cosa potrebbe essere successo a Luke, Offred si ritrova a pregare che: "at least one hole is neatly, quickly and finally through the skull, through the place where all the pictures were, so that there would have been only one flash, of darkness or pain [...]",⁵⁹¹ e poi sarebbe stato libero.

⁵⁸⁷ V. "mirror", in J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Dover, 2002, tradotto da Jack Sage, New York, The Philosophical Library, 1971, p. 211.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ M. Atwood, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁹⁰ *Id.*, p. 83.

⁵⁹¹ *Id.* p. 114.

Similmente, colei che ha preceduto Offred nella casa del Comandante ha trovato la libertà con la morte. La donna si è tolta la vita, impiccandosi al lampadario che, proprio per questo motivo, era stato rimosso da quella che è ora la camera di Offred. Ciò che resta al suo posto è solo uno spazio vuoto, un buco: “Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the centre of it a blank space, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out.”⁵⁹²

Quando Offred si trova sdraiata sul letto e guarda la corona floreale sul soffitto, si sente libera di viaggiare con la mente attraverso lo spazio e il tempo, un altro modo per sottrarsi al disegno del regime, che vuole limitarla al suo essere corporeo: “Today it makes me think of a hat [...] hats like an idea of paradise [...]. In a minute the wreath will start to colour and I will begin seeing things.”⁵⁹³

La corona è circolare e viene associata, dalla stessa Offred, al tempo ciclico che la limita, e che è rappresentato dalla faccia tonda dell’orologio:

I sit in my chair, the wreath on the ceiling floating above my head, like a frozen halo, a zero. A hole in space where a star exploded. A ring, on water, where a stone’s been thrown. All things white and circular. I wait for the day to unroll, for the earth to turn, according to the round face of the implacable clock. The geometrical days, which go around and around, smoothly and oiled.⁵⁹⁴

A parte la corona, il racconto di Offred presenta varie immagini di fiori; la giovane è particolarmente attratta dal giardino di Serena Joy, che, come la sua stanza, risulta chiuso, circondato da mura, ed è anche il luogo in cui la natura viene domata e ordinata. Il giardino rappresenta, pertanto i desideri repressi di Offred, come rivelano tutti i simboli floreali che ricorrono nel testo, e che celebrano la bellezza e la fertilità. Offred, infatti, crede ancora all’amore, e il giardino è per lei lo spazio delle fantasticherie romantiche e delle sensazioni fisiche, che rappresentano, ancora una volta, una sorta di fuga dalle sue reali circostanze. Così, quando parla della sua storia, Offred afferma: “I’ve tried to put some of the good things in as well. Flowers, for instance.”⁵⁹⁵

Nick è il personaggio che incarna le fantasie romantiche di Offred, e che diventa il suo salvatore, attraverso l’amore. Grazie a Nick, Offred ha creato per sé

⁵⁹² *Id.*, p. 17.

⁵⁹³ *Id.*, p. 138.

⁵⁹⁴ *Id.*, p. 210.

⁵⁹⁵ *Id.* P. 279.

un piccolo spazio in cui la vita, persino in Gilead, risulta sopportabile: “Being here with him is safety, it’s a cave, where we huddle together while the storm goes on outside.”⁵⁹⁶

Quando, invece, Offred inizia la storia con il Comandante, è consapevole del fatto che non si tratti di amore, ma sente che almeno adesso ha qualcosa da fare, qualcosa a cui pensare, come con le “pig balls” che venivano usate per intrattenere i maiali di allevamento.⁵⁹⁷ Il Comandante desidera incontrare Offred da sola nella sua stanza, ma, con suo grande stupore, l’unica cosa che le chiede di fare è di giocare a scarabeo. Nel corso delle loro chiacchierate, l’uomo le parla dello stato attuale delle cose, come nel tentativo di giustificare ciò che lui, insieme ad altri, ha compiuto, facendo riferimento alla condizione delle donne nel passato: “Money was the only measure of worth, for everyone, they got no respect as mothers. [...] This way they’re protected, they can fulfill their biological destinies in peace.”⁵⁹⁸

Anche Offred, però, ricorda come le donne, in passato, non fossero protette:

I remember the rules, rules that were never spelled out but that every woman knew: don’t open your door to a stranger, even if he says he is the police. [...] Don’t stop on the road to help a motorist pretending to be in trouble. [...] If anyone whistles, don’t turn to look. Don’t go into a Laundromat, by yourself, at night.⁵⁹⁹

Le parole del Comandante richiamano, inoltre, il discorso della Zia Lydia, indirizzato alle future ancelle del Centro: “There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from. Don’t Underrate it.”⁶⁰⁰ Sia le parole del Comandante che quelle della Zia Lydia sono legate al pensiero satirico di Offred, la quale, fissando il cerchio di intonaco sul soffitto, pensa: “Draw a circle, step into it, it will protect you.”⁶⁰¹ Il lettore, solidale con la protagonista, ha infatti già compreso il prezzo che deve essere pagato per un tale stato di “protezione”.

⁵⁹⁶ *Id.*, p. 281.

⁵⁹⁷ *Id.*, p. 79.

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 231.

⁵⁹⁹ *Id.*, p. 34.

⁶⁰⁰ *Id.*, p. 34.

⁶⁰¹ *Id.*, p. 223.

Offred non è l'unico personaggio ribelle, l'unica "madwoman" del romanzo, bensì ci sono altre coraggiose figure di donne che fanno da sfondo. Ofglen, ad esempio, è un membro del movimento Underground, contro il regime, ed è anche, per alcuni aspetti, il doppio di Offred: "I watch her. She's like my own reflection, in a mirror [...]"⁶⁰² Quando Ofglen si rivela, grazie alla parola segreta "Mayday", Offred pensa: "[...] I can't believe it; hope is rising in me, like sap in a tree. Blood in a wound. We have made an opening."⁶⁰³

Anche la moglie del comandante è, per alcuni versi, il doppio di Offred,⁶⁰⁴ poiché è ugualmente vittima dell'ideologia patriarcale che lei stessa aveva contribuito a consolidare. Serena Joy è, certamente, scontenta della sua vita, ma, sebbene cerchi di combinare l'incontro di Offred con Nick, andando contro le regole, non si ribella, in realtà, a quel sistema che ha relegato anche lei nel silenzio:

Her speeches were about the sanctity of the home, about how women should stay home."

[...]

She doesn't make speeches any more. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word."⁶⁰⁵

Una ribelle, e una figura comicamente eroica, è la madre di Offred, la quale fu attivista nel movimento per la liberazione delle donne, e che ora è scomparsa, trasformata in "unwoman" dal regime. Quando Offred si trova privata della libertà per cui sua madre aveva lottato, inizia ad ammirare il suo coraggio, e si aggrappa alla sua memoria nel tentativo di tenerla in vita.

Infine, c'è Moira, che Offred crede un'eroina, una fonte di speranza. Moira non diventerà mai un'ancella, poiché riesce a fuggire dal Red Center e diventa, agli occhi delle donne ancora lì, una specie di idolo segreto: "[...] Moira was our fantasy. We hugged her to us, she was with us in secret, a giggle; she was lava beneath the crust of daily life. In the light of Moira, the Aunts were less fearsome and more absurd. Their power had a flaw to it."⁶⁰⁶ Offred ammira Moira, ma

⁶⁰² *Id.*, p. 54.

⁶⁰³ *Id.*, p. 178.

⁶⁰⁴ "I see the two of^{us}, a blue shape, a red shape, in the brief glass eye of the mirror as we descend. Myself, my obverse." M. Atwood, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁰⁵ *Id.*, pp. 55-6.

⁶⁰⁶ *Id.*, p. 143.

quando, nel finale, la ritrova rassegnata a lavorare come prostituta a Jezebels, sente di aver perso un punto di riferimento, qualcosa in cui credere:

Have they really done it to her then, taken away something – what? – that used to be so central to her? But how can I expect her to go on, with my idea of her courage, live it through, act it out, when I myself do not?

I don't want her to be like me. Give in, go along, save her skin. That is what it comes down to. I want gallantry from her, swashbuckling, heroism, single-handed combat. Something I lack.⁶⁰⁷

Un'altra ribelle, assente benché presente nel racconto di Offred, è l'ancella che l'ha preceduta nella casa del Comandante, la quale è anche un'altra dei suoi doppi: "Behind me I feel her presence, my ancestress, my double, turning in mid-air under the chandelier [...] How could I have believed I was alone in here? There were always two of us."⁶⁰⁸ L'ancella che ha preceduto Offred è riuscita a lasciare un'incisione all'interno di un armadio, con un messaggio per chiunque fosse venuta dopo di lei. La frase, scritta in latino maccheronico, viene tradotta dal Comandante come: "Don't let the bastards grind you down". Offred si appropria di quella frase, e la ripete a se stessa come fosse una sorta di motto per la sua resistenza contro Gilead.

Nel racconto di Offred, tutti questi personaggi servono, pertanto, in vari modi, a evidenziare alcuni tra i principali difetti del sistema totalitario, e contribuiscono a sferrare un colpo, seppure leggero, contro di esso. Come ha evidenziato Baccolini, "Offred is not heroic; rather she lacks courage, tends to compromise, and is full of unsolved contradictions and selfish fears",⁶⁰⁹ ma le sue riflessioni sono significative, poiché essi "constitute a site of resistance and struggle against the obliteration of individuality the regime enforces".⁶¹⁰

Per sintetizzare, attraverso il suo sapiente uso del romanzo distopico, di cui sovverte alcune tra le principali convenzioni, Atwood mira a trascendere il concetto di limite, ovviamente connesso al concetto di genere, il che rappresenta anche una tipica pratica femminista. Tuttavia, in *The Handmaid's Tale*, l'idea di oltrepassare i limiti e di rendere indefinite le linee di demarcazione, in modo da decostruire l'opposizione binaria uomo/donna, o normale/deviante, che sta alla

⁶⁰⁷ *Id.*, p. 261.

⁶⁰⁸ *Id.*, p. 305.

⁶⁰⁹ R. Baccolini, *op.cit.*, p. 22.

⁶¹⁰ *Ibid.*

base del patriarcato, risulta fortemente rafforzata dall'uso che l'autrice fa del simbolismo del cerchio e di altre forme di chiusura. Inoltre, l'uso di tali simboli non rappresenta una novità nella sua produzione, in quanto, come è stato evidenziato, le stesse immagini sono similmente impiegate da Atwood in una delle sue prime e più famose poesie, "The Circle Game", e contribuiscono, allo stesso modo, a creare un effetto impressionante, che dà rilievo al senso soffocante di oppressione che, per tradizione, caratterizza l'esperienza femminile.

Cap. 6: Molteplicità e processualità in *The Gate to Women's Country*

6.1. Il soggetto sdoppiato

The Gate to Women's Country riprende il tema separatista, tanto caro alle femministe degli anni '70, ma lo utilizza in modo diverso, e il suo fine diventa quello di rappresentare la complessità, nonché le contraddizioni del rapporto uomo-donna. L'atmosfera è essenzialmente distopica, ma per questo testo, come per altri dello stesso genere, non sembra possibile una etichettatura, la quale rischierebbe di confinarlo entro limiti rigidi, tracciati da quella lunga tradizione che viene comunemente definita "canone". L'utopia, come *eu-topos* (luogo felice), non è infatti assente nella descrizione di questo mondo del futuro, ma le problematicità che esso presenta emergono con la stessa forza con cui viene "criticato" il mondo zero della realtà dell'autrice. Linda J. Holland-Toll evidenzia come: "All [...] is not quite as utopian in the women's towns as it seems. The utopian society has been bought by a deep-rooted network of deceit, Machiavellian in nature."⁶¹¹

The Gate to Women's Country presenta tutte le caratteristiche della utopia/distopia critica, secondo le definizioni di Moylan e di Baccolini,⁶¹² i quali sostengono che "critical dystopias resist purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional".⁶¹³ Per quanto riguarda gli elementi distopici, secondo Holland-Toll, "[they] come into play because the society at large is unaware of the deceit and manipulations involved and because the danger of recreating the very problems the new society is supposed to avoid remain very great".⁶¹⁴ Tali elementi sono costituiti, inoltre, dalla proiezione futurologica e dall'"esagerazione" di tendenze in atto nella società attuale, dall'inizio in *medias res*, dalla presenza di una ristretta oligarchia che governa per mezzo di un rigido sistema di regole, la cui infrazione

⁶¹¹ L. J. Holland-Toll, *As American as Mom, Baseball and Apple-Pie: The Construction of Community in Contemporary American Horror Fiction*, OH, Bowling Green State University Popular Press, 2001, p. 208.

⁶¹² V. R. Baccolini, "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler.", Cit; e T. Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and Utopian Imagination*, Cit., p. 10.

⁶¹³ R. Baccolini, T. Moylan (ed.), *op. cit.*, p.7.

⁶¹⁴ L. J. Holland Toll, *op. cit.*, p. 200.

prevede punizioni molto severe, dalla sostituzione della figura utopica del visitatore con quella di un personaggio facente parte del mondo descritto, che, per qualche ragione, diventa un “disadattato”, un “outsider” che inizia a mettere in discussione regole e organizzazione proprie della società distopica. Tale visione della protagonista Stavia viene proposta, per esempio, da Lorna Jowett:

“In *The Gate to Women’s Country*, Stavia takes on the role of visitor and guide; she explains the customs and culture of her female state to the reader, yet she also questions its rules, and workings, and in due discovers things she did not know about it. This is partly achieved by having Stavia, as a young woman, learn about and challenge Women’s Country and its ordinances as she journeys from youth to maturity, and from Women’s Country to the Outlands and back again. The fragmented narrative which moves from past to present (another feature of critical utopian writing) also allows us to see the young Stavia’s quest to understand Women’s Country from the viewpoint of the mature Stavia – Councilwoman, mother, and upholder of the rules she challenged in her youth. Thus the young Stavia is at odds with other women because of these challenges, and at times simply because she is experiencing the turbulence of growing up, while the older Stavia is set apart from others because she is a Council member, one of “the Damned Few”, and also because of her experience in the Outlands.⁶¹⁵

Jowett conclude, pertanto, che, grazie a questo espediente: “Tepper provides us with a critique, as well as a description, of her female state; or rather she writes, not a utopia, but a critical utopia, as Moylan defines it.”⁶¹⁶

Per quanto riguarda la trama, *Women’s Country* nasce nel momento in cui una donna, Martha Evesdaughter, individua la causa delle guerre, delle morti e della distruzione nel desiderio tutto maschile di aggredire e di combattere, e decide che, per impedire che l’apocalisse nucleare possa ripetersi, occorre eliminare tale caratteristica maschile:

Martha taught that the destruction had come about because of men’s willingness – even eagerness – to fight, and she determined that this eagerness to fight must be bread out of our race, even though it might take a thousand years. She and the other women banded together and started a town, with a garrison outside. They had very few men with them, and none could be spared, so some of the women put on men’s clothes and occupied the garrison outside the town [...]. And when the boy children were five, they were given into the care of that garrison.⁶¹⁷

Gli uomini vengono, pertanto, collocati fuori dalle mura della città, e la loro aggressività viene ridimensionata e incanalata per mezzo di riti e giochi militari, verso forme meno pericolose e più controllabili.

⁶¹⁵ L. Jowett, “The Female State: Science Fiction Alternative to the Patriarchy – Sheri Tepper’s *The Gate to Women’s Country* and Orson Scott Card’s *Homecoming Series*”, in K. Sayer (ed.), *Science Fiction Critical Frontiers*, London, Macmillan, 2000., p. 189.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ S. Tepper, *The Gate to Women’s Country*, New York, Doubleday, 1988, p. 266.

Stavia, la protagonista del romanzo, mette più volte in discussione quelle che sono le “ordinanze” di *Women's Country*, di cui spesso non riesce a comprendere il senso. La narrazione si sviluppa lungo tre linee temporali che raccontano le vicende della protagonista nel presente, quando ha 37 anni, e, per mezzo di flashback, nella primissima adolescenza, e poi all'età di ventidue anni. La narrazione risulta dunque frammentata, anche grazie alla storia parallela della “commedia”⁶¹⁸ *Iphigenia at Ilium*, che narra le vicende immediatamente successive alla guerra di Troia, le quali si intrecciano, in modo intermittente, con la storia principale.

La “commedia” sfrutta l'effetto sovversivo della parodia, e viene continuamente rimessa in scena, come “reminder” di ciò di cui gli uomini sono capaci, e di quale distruzione e sofferenza abbiano causato, e possono ancora causare, la loro indole violenta e la voglia di dominio. Per W. Pearson

In the novel, the play is positioned within, and in opposition to, Stavia's story. It serves as both memory and identity not only for Stavia but for all of the more perceptive women in *Women's Country*. Because of the play, they identify themselves not only with Iphigenia but also against Achilles, who is read as a symbol of all "manly" men and of all of the excesses of "masculine society," that is, the society whose readiness to embrace rape and murder led to the historical apocalypse that precedes the story.⁶¹⁹

Tepper individua, dunque, quale caratteristica naturale degli uomini, la tendenza alla violenza e alla distruzione, riportandoci verso una visione “essenzialista” di cui però viene ugualmente negata l'inevitabilità.

Nella commedia, anche il personaggio di Polissena esprime la sua visione essenzialista quando afferma: “I am not fond of children. Girls perhaps, who have some hope of life, but not boys. Boys play with death as though it were a game, cutting their teeth on daggers.”⁶²⁰ Tepper punta a evidenziare come gli uomini abbiano da sempre sottomesso le donne grazie all'uso della violenza, tanto che lo stesso Achille della commedia si domanda come sia possibile sottomettere Polissena, ora che è diventata un fantasma: “How can I force obedience on this? In other times I've used the fear of death to make a woman bow herself to me. If

⁶¹⁸ Le vicende raccontate, seppure tragiche, vengono rivisitate in modo ironico, soprattutto per quanto riguarda il personaggio di Achille, il quale parla e agisce come una caricatura di se stesso.

⁶¹⁹ W. Pearson, “After the (Homo)Sexual: A Queer Analysis of Anti-Sexuality in Sheri S. Tepper's *The Gate to Women's Country*”, *Science Fiction Studies*, Vol. 23, No. 2 (Jul., 1996), p. 207.

⁶²⁰ S. Tepper, *op. cit.*, p. 106.

not the fear of her own death, then the fear for someone else, a husband or a child. How can I bend this woman to my will?!”⁶²¹

Le donne di *Women's Country* mirano a modificare questa indole violenta, sulla quale si è costruita e perpetuata l'organizzazione patriarcale della società, per mezzo di un processo di selezione eugenetica, di cui la protagonista, e lo stesso lettore, verranno a conoscenza solo in seguito. Esiste, ovviamente, un forte legame tra la commedia di *Iphigenia at Ilium* e le vicende di Stavia, la quale è, peraltro, attrice protagonista nella stessa commedia, che costituisce una reinterpretazione degli eventi della guerra di Troia, attraverso gli occhi delle donne, e il racconto della loro sofferenza.

Le vicende narrate dalle donne di Troia riflettono quelle di *Women's Country*, come in un gioco di specchi, e il parallelismo è soprattutto con l'Ade, come evidenzia Ifigenia quando afferma: “Hades is Women's Country”.⁶²² Risulta, inoltre, significativo il fatto che l'insegnante di recitazione della giovane Stavia veda in lei, e soprattutto nei suoi occhi, ciò che definisce come “Cassandra eyes”,⁶²³ la stessa profetessa di cui vuole assegnarle la parte nella commedia. Nella mitologia, il dono della profezia viene conferito a Cassandra da Apollo, il quale, attratto dalla sua bellezza e purezza, le si avvicina, tentando di possederla e, di fronte al rifiuto, la punisce con una maledizione: l'inattendibilità dei suoi oracoli, l'alienazione dalla comunità in cui vive e l'emarginazione che si può avere nei riguardi di una “folle”. Pertanto, Cassandra viene biasimata da tutti perché profetizza eventi luttuosi o, addirittura, non viene presa in considerazione, perché ritenuta pazza. Anche nella commedia recitata in *Women's Country*, Cassandra profetizza: “I have seen the land laid waste and burned with brands, and desolation bled from fiery wombs”,⁶²⁴ e poi ancora: “No one hears me! I have seen blood, not this blood here today. I have seen bodies broken, but not these! I see a desolation yet to come!”⁶²⁵ Come Cassandra, anche Stavia è una “outsider”, un'alienata, che inizia a mettere in discussione la società in cui vive, ma è lei a

⁶²¹ *Id.*, pp. 206-07.

⁶²² *Id.*, p. 278.

⁶²³ *Id.*, p. 109.

⁶²⁴ *Id.*, p. 145.

⁶²⁵ *Ibid.*

non credere alle profezie dolorose che le vengono rivelate. Stavia è la protagonista “ribelle” di questa distopia.

Significativamente, nella commedia, Achille domanda a Cassandra, “What have women to say to a warrior?”, a cui lei risponde: “Oh, a woman might say much, if he would listen. Men do not listen, though. They disregard the things we say as if we were caged birds, singing our songs by rote.”⁶²⁶ Tepper, allo stesso modo, sembra voler comunicare, attraverso il suo testo, qualcosa che gli uomini non vogliono ascoltare, e, per mezzo della sua “distopia”, desidera offrire una prospettiva diversa, straniata, da cui osservare le problematiche legate al rapporto tra uomini e donne.

Il primo a scrivere una reinterpretazione delle vicende di Troia, attraverso gli occhi delle donne, fu Euripide, con *Le Tròadi*,⁶²⁷ rappresentato per la prima volta nel 415 a.C., e in cui spicca la forza con cui le protagoniste reagiscono agli eventi che le travolgono: Troia è caduta, gli uomini sono stati uccisi e alle donne troiane si apre la prospettiva di trascorrere nella schiavitù il resto dei loro giorni. Tutto, insomma, è già avvenuto, e nulla resta, a parte i morti e il dolore dei sopravvissuti. *Iphigenia at Ilium* riprende proprio l’opera di Euripide, per rimettere in scena i sentimenti delle donne, che sono stati da sempre trascurati dai poeti.

Stavia, da adulta, recita proprio nel ruolo di Ifigenia, personaggio mitologico, figlia di Agamennone, a cui viene chiesto di ucciderla, per darla in sacrificio e permettere alle sue navi di arrivare a Troia. La storia di Ifigenia, raccontata da Euripide presenta varie interpretazioni che riguardano la sua decisione di sacrificarsi. Una prima spiegazione potrebbe essere che Iphigenia volesse compiacere suo padre, e anche perdonarlo per la sua decisione di sacrificarla. Un’altra spiegazione potrebbe essere quella patriottica, poiché Ifigenia comprende che, se muore, allora gli uomini possono arrivare a Troia per riprendersi e proteggere le loro donne, che altrimenti verrebbero violentate e forse uccise. Pertanto, Ifigenia sacrificherebbe se stessa per salvare centinaia di donne. Un’ultima possibilità potrebbe essere che Ifigenia voglia morire ed essere

⁶²⁶ *Id.*, p. 251.

⁶²⁷ Euripide, *Le troiane (Troadi)*, Lecce, Besa, 2008.

ricordata con onore. Tuttavia, potrebbe anche essere che, vedendo il male in suo padre, semplicemente non desideri più vivere.

Stavia, rileggendo la commedia, continua a trovare somiglianze con se stessa, come racconta a Joshua: “I keep finding things in it that apply to me. Like Iphigenia being tricked to come down to Aulis. To get married, they said, when all they wanted to do was use her.”⁶²⁸

Ad ogni modo, nella commedia recitata annualmente in Women’s Country, la morte di Ifigenia viene spiegata in modo diverso: “Really she was murdered, but that made the men feel guilty, so they pretended she had sacrificed her own life.”⁶²⁹ Così, racconta la storia il fantasma della giovane donna:

My father used me as he would a slave or a sheep from his flock. I think that many fathers do the same. Then, having done, he claimed I’d wanted it. Perhaps it made him feel less vile. Men like to think well of themselves, and poets help them do it.⁶³⁰

Allo stesso modo, le donne di Women’s Country, alleviano il proprio senso di colpa, nella convinzione che, in fondo, gli uomini vanno in battaglia, e dunque muoiono, per loro scelta. Ancora una volta le parti sono invertite, e ciò contribuisce alla percezione che il lettore ha della protagonista, come dissociata, frammentata nella sua identità. Questa è la percezione che Stavia ha di se stessa, per cui il suo essere “attrice” va ben oltre la rappresentazione scenica, poiché la giovane si presenta, all’interno della società distopica, come una personalità alienata, da una parte osservatrice, dall’altro attrice. Dopotutto, in Women’s Country, come in ogni distopia che si rispetti, ci sono regole da seguire e che limitano ciò che è possibile esprimere o fare, per cui ognuno è costretto a recitare una parte:

[...] Stavia felt herself become an actor in an unfamiliar play, uncertain of the lines or the plot, apprehensive of the ending. If there was to be an ending at all. In the face of the surprising and unforeseen, her accustomed daily self was often thrown all at a loss and could do nothing but stand aside upon its stage, one hand slightly extended toward the wings to cue the entry of some other character – a Stavia more capable, more endowed with the extemporaneous force or grace these events required. When the appropriate character entered, her daily self was left to watch from behind the scenes, bemused by the unfamiliar intricacy of the dialogue and settings which this other, this actor Stavia, seemed able somehow to negotiate.⁶³¹

⁶²⁸ *Id.*, p. 48.

⁶²⁹ *Id.*, p. 63.

⁶³⁰ *Id.*, p. 50.

⁶³¹ *Id.*, pp. 1-2.

Per Lynne Lundquist, infatti,

Stavia plays a role not only in the play, but in everyday life, because in times of crisis she mentally separates herself into the actor Stavia and the observer Stavia, so that the actor Stavia can calmly deal with the situation while observer Stavia helplessly watches. The women's scheme to improve humanity hinges upon the acting skills of their ruling Council, whose members must seem deferential to men while secretly wielding supreme authority and concealing their true intentions and abilities.⁶³²

L'accento posto sulla teatralità e sulla performatività, legata ai ruoli di genere, anticipa, in un certo qual modo, le teorie di Judith Butler, anche nella ripetitività degli atti performativi, che, per Butler, rappresenta il modo in cui i ruoli, legati al genere, si formano e si perpetuano: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being."⁶³³

In *Women's Country*, i ruoli sono infatti "reinterpretati" e consolidati per mezzo di riti "teatrali" e ripetuti, come nel caso del cerimoniale con il quale le madri consegnano i figli maschi ai loro padri guerrieri. Ognuno deve recitare una parte, come spiega Morgot, Councilwoman e madre di Stavia: "Half of what we do is performance. Ritual. Observances."⁶³⁴

⁶³² L. Lundquist, "The Gate to Women's Country by Sheri Tepper (1988)", in G. Westfahl (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works and Wonders*, Westport CT, Greenwood Press, 2005, Volume 3, p. 159.

⁶³³ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006, p. 33.

⁶³⁴ S. Tepper, *op. cit.*, p. 109.

6.2. Alternative

Le donne di Women's Country ricoprono tutte le funzioni più importanti: conoscono le arti e le scienze e governano per mezzo del "Women's Council". D'altra parte, agli uomini è affidato il compito di proteggere Women's Country, per mezzo di guarnigioni poste al di fuori della mura delle città. Qui gli uomini possono dedicarsi alla loro preparazione militare e dare sfogo alla loro *naturale* predisposizione alla violenza. Nelle guarnigioni, essi organizzano parate e "venerano" un monumento che simbolizza l'organo genitale maschile, mettendo in atto ciò che viene definito come "penis worship",⁶³⁵ e che rimanda molto chiaramente alle teorie psicanalitiche di Freud e Lacan. I guerrieri, apparentemente, hanno anche un altro compito, legato alla riproduzione: due volte l'anno si celebra il carnevale, periodo durante il quale gli uomini rientrano, attraverso "the Gate", a *Women's Country*, e hanno incontri sessuali con le giovani donne, le quali diventeranno le madri dei loro figli. Come nella visione di Bachtin, così in Women's Country, durante il carnevale, avviene, dunque, una cosa significativa, che consiste nella sospensione delle precedenze gerarchiche.⁶³⁶ Inoltre, nonostante il loro status decisamente inferiore, i guerrieri conservano ancora una visione delle donne, come macchine di riproduzione, e, con i loro discorsi, contribuiscono a riprodurre alcuni tra i più comuni stereotipi patriarcali, che non possono passare inosservati al lettore:

Sons were the single most important thing in life to a warrior, and the women knew that. "In bearing a son for a warrior, a woman earns her life." That's the way the indoctrination for boys went. "Your mother earned her life so." Another saying was, "There's no use or excuse for a childless woman."⁶³⁷

Holland-Toll puntualizza, inoltre, come:

The Women [...] only think they have a choice in bearing children and choosing the father; actually, they function much as women have functioned through history, bearing sons for people with whose agendas they may or may not agree. This reduces the status of all but the inner circle quite considerably; ironically, women are more or less vessels for children, as they have been in patriarchal societies.⁶³⁸

Le figlie femmine vengono, tuttavia, allevate dalle donne con una particolare attenzione per la loro istruzione, al fine di prepararle ai loro futuri

⁶³⁵ *Id.*, p. 69.

⁶³⁶ V. Cap. 1.

⁶³⁷ *Id.*, p. 124.

⁶³⁸ L. J. Holland-Toll, *op. cit.*, p. 209.

compiti, mentre tengono con sé i figli maschi solo fino all'età di cinque anni, quando vengono accompagnati dai rispettivi padri, nelle guarnigioni, dove si prepareranno alla guerra e al loro compito di difesa delle donne di Women's Country. All'età di quindici anni, i ragazzi decidono in modo definitivo se restare nella guarnigione o se far ritorno a Women's Country, in qualità di servitori, cosa ritenuta disonorevole dai guerrieri che decidono di restare, e che costituiscono la maggioranza: "Everyone agreed that it was dishonorable to return through the Gate to Women's Country. Only cowards did it."⁶³⁹

Periodicamente, scoppia una guerra tra una città e l'altra, e i guerrieri che vengono mandati in battaglia, appena compiuti i venticinque anni, ritengono che difendere le donne sia una questione d'onore, e sono, ingenuamente, convinti di essere superiori:

It was honorable to protect women because warriors needed them to breed sons and – so dogma had it – they were incapable of protecting themselves [...]. Michael said women weren't strong enough to trust with power or weapons and that if it turned out they had any such thing, it would be perfectly honorable to conquer them and take the power away from them. Women didn't have the right kind of minds to use such things properly, so it would be most honorable to remove the danger from them.⁶⁴⁰

La maggior parte delle giovani donne resta in Women's Country, nella famiglia della madre, e vengono istruite in vari campi, ma vi sono anche donne che scelgono di non vivere in Women's Country; sono le "gypsies", dedite alla prostituzione, sebbene sotto la supervisione del Consiglio.

Come in ogni distopia, ci sono cose di cui la protagonista, e insieme a lei, il lettore, non è a conoscenza, e che apprenderà solo intorno al finale. Ancora, come nelle distopie "classiche", lo schema segue una linea circolare di integrazione-ribellione-integrazione,⁶⁴¹ che sostituisce il tradizionale schema utopico di viaggio-permanenza-ritorno. Più in dettaglio, Stavia, figlia della Council woman Morgot, si innamora, ancora in tenera età, del giovane guerriero Chernon, il quale è stato istruito da Michael, capo della guarnigione, e compagno di "Carnivals" di Morgot, che mira a carpire i segreti che, a suo dire, le donne di Women's Country custodirebbero da sempre. In questo modo, Michael spera di riuscire a rovesciare il governo delle donne, e portarle sotto il dominio maschile.

⁶³⁹ S. Tepper, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴⁰ *Id.*, p. 123.

⁶⁴¹ S. Manferlotti, *op. cit.*, p. 43.

A tale scopo, spinge anche il guerriero Barten tra le braccia di Myra, sorella maggiore di Stavia. Quest'ultima viene presentata come una tipica adolescente dei nostri tempi, infatuata del suo giovane "eroe", scostante e aggressiva verso la figura della madre, che si rifiuta di emulare. Il suo comportamento, di totale asservimento e dipendenza dal suo uomo, è, sorprendentemente, quello delle donne di ogni tempo, e che ha favorito la riproduzione del sistema patriarcale: "As though she were nothing on her own. As though she needed him to be anything."⁶⁴²

Tali comportamenti, attribuiti ancora alle giovani donne, sono in netto contrasto con ciò che Women's Country rappresenta. Anche il comportamento dei guerrieri non sembra scostarsi molto dagli ideali di "mascolinità" tipiche di ogni società patriarcale, e sostenuti, soprattutto, negli ambienti militari. Morgot racconta infatti a Stavia che:

" [...] Barten has quite a history of getting girls from Women's Country out here. Dishonoring them is part of the fun for him. [...] It is as though the girls were some kind of spoils of battle. They keep score, you know – some of the warriors in the garrison. How many women they've taken. It's kind of a game with them."⁶⁴³

Michael si esprime secondo la stessa logica quando cerca di istruire Chernon: "Make it clear that she's not that important to you. Then she'll break her neck trying to become that important. Women are like that." [...] "They're all the same."⁶⁴⁴

La posizione di Tepper, riguardo al rapporto tra i sessi, non assume una posizione netta, bensì, per mezzo di ambiguità e contraddizioni, si limita a presentarne vari aspetti, e dunque tutta la sua complessità. La stessa dialettica viene rappresentata, in modo parodico, attraverso la commedia *Iphigenia at Ilium*. Particolarmente significativa la ridicolizzazione dell'atteggiamento da padrone di Achille, il quale, non trovando la sua "serva" Polissena, inizia a sbraitare e ad avanzare assurde pretese: "If Polyxena won't attend me, I'll set myself on some other likely game."⁶⁴⁵

Come nella commedia, lo scenario rappresentato da Women's Country e da ciò che lo circonda è tipicamente post-apocalittico, caratterizzato da perdite e

⁶⁴² S. Tepper, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁴³ *Id.*, p. 40.

⁶⁴⁴ *Id.*, p. 104.

⁶⁴⁵ *Id.*, p. 45.

scarsità di beni. La proiezione futurologica ha spostato il tempo in avanti di trecento anni, rispetto al presente dell'autrice, dopo il quale viene collocato il disastro nucleare, definito "convulsions", che ha distrutto gran parte delle forme di vegetazione e ha portato alla perdita di molte specie animali, nonché di tecnologie e conoscenze scientifiche avanzate. Come per altre distopie, il clima di scarsità riguarda anche il cibo: "All the spices were merely words now. Chocolate was a word. And coffee."⁶⁴⁶ I raccolti sono appena sufficienti e vengono, pertanto, attentamente razionati. Il cibo è, inoltre, uno degli strumenti di controllo utilizzati dalle donne, visto che gli uomini non praticano l'agricoltura, e dipendono in tutto e per tutto dalle donne per il loro sostentamento. Ciò viene presentato come uno dei motivi che impediscono agli uomini di conquistare le città delle donne, assumendone il controllo, anche se il guerriero Stephen, ad esempio, suggerisce qualcosa che sa di vecchi sistemi patriarcali: "I think there are ways the women could be encouraged to do what they do now even if we did take over."⁶⁴⁷

Con il disastro delle "convulsions" è andata perduta anche gran parte dei libri, motivo per cui ora le donne passano praticamente tutta la vita a istruirsi, per evitare che altre conoscenze possano venire disperse:

No matter how old they were, almost all women in the city were studying something. "After the convulsions," Morgot said, "a lot of knowledge was lost because people didn't know anything outside their own narrow areas, and the books were gone. Even if you're seventy, you should be learning something more in case it's needed."⁶⁴⁸

Gli uomini delle guarnigioni, invece, non leggono, se non storie di guerra, e non hanno accesso al sapere che conta davvero:

A man who chose the warrior's lot chose to fight for his garrison and his city. A warrior needed all his powers of concentration. Having other, irrelevant thoughts in his head could be risky. Also, it could be dangerous for a warrior to know too much about certain things. Metallurgy, for instance. A warrior might obtain an unfair advantage if he had learning that other warriors didn't. Out of loyalty to his garrison, a warrior might make some device which could return them to the time of the convulsions. Only equal match between equal warriors at arm's length could decide things fairly without imperiling others, without threatening devastation...⁶⁴⁹

Anche la questione della "censura", o comunque dell'accesso limitato ai testi scritti, è una costante che ritroviamo nelle distopie di ogni genere. Chernon

⁶⁴⁶ *Id.*, p. 144.

⁶⁴⁷ *Id.*, p. 59.

⁶⁴⁸ *Id.*, p. 64.

⁶⁴⁹ *Id.*, p. 73.

corrompe la giovane Stavia per avere da lei dei libri, che, secondo il giovane guerriero, potrebbero contenere i segreti che gli uomini mirano a scoprire. Dare dei libri ai guerrieri è vietato dalle ordinanze, ma Stavia, resa irragionevole dall'amore, acconsente, per poi pentirsi in seguito, irritando Chernon, il quale la allontana deluso.

Dopo essere stata lontana per nove lunghi anni, per approfondire i suoi studi in medicina, Stavia riceve una lettera da Chernon, in cui il giovane le chiede di poter restare da solo con lei. Nel frattempo, il Consiglio organizza una spedizione, per perlustrare i territori "selvaggi" ancora inesplorati dalla donne di *Women's Country*, e per reperire reperti botanici. Stavia decide di partire, ma con l'aiuto del nomade Septemius Bird, e delle sue due figlie, elabora un piano per incontrare Chernon e restare con lui nella landa. Qui, i sogni romantici di Stavia si infrangono fin da subito, dopo il "quasi stupro" che subisce appena rimasta da sola con il guerriero, il quale utilizza la forza e il sesso come strumenti di sottomissione, ricreando quella logica patriarcale su cui gli uomini avevano costruito il proprio dominio e che le donne di *Women's Country* hanno cercato, e cercano tuttora di cancellare.

Nella percezione di Stavia, il modo in cui Chernon agisce viene associato all'atto di ingurgitare del cibo, come a sottolineare l'assimilazione che il guerriero cerca di mettere in atto nei confronti di Stavia, appropriandosi così della sua soggettività, attraverso l'appropriazione del suo corpo:

He was so engrossed in his own feelings that he wasn't able to pay much attention to her. [...] He reminded her a little of the ram lambs she had seen in the meadows around the camp, suddenly hungry, butting at their mothers' udders with fierce determination, only to become as suddenly satiated. [...] She remembered what Beneda had said about him, years ago: "When he comes home, he eats all the time, everything, just gulps it down and doesn't even bother to taste it. ..."⁶⁵⁰

Allo stesso modo, Chernon, con le sue pretese, divora tutte le energie di Stavia, la quale finisce per rassegnarsi alla sua funzione, tutta fisica, di dare piacere al suo amante:

Stavia thought that some between-fuck wooing might be rather nice, but she did not suggest it. She had come to the conclusion that just meeting Chernon's demands would take more of her energy than she had expected. [...] Sentiment, too, took energy. She had no extra energy. Sentiment would have to wait.

⁶⁵⁰ *Id.*, p. 212.

L'errore di Stavia verrà individuato, significativamente, da Septemius, in una debolezza propria della "natura femminile", e che rappresenta una sorta di tallone di Achille per le donne di Women's Country, come dimostrano anche le esperienze negative di Myra e di sua madre:

"Misplaced nurturing," [...] "The biggest chink in your female armor. The largest hole in your defences. The one thing you cannot and dare not absolutely guard against, for your nature must remain as it is for all your planning to come to fruition. You dare not change it. Still, it is hard when your female nature betrays you into believing the ones who abuse you need you or love you or have some natural right to do what they do."⁶⁵¹

La disillusione sperimentata da Stavia, riguardo al suo rapporto con Chernon, non è, però, che l'inizio dell'incubo che vivrà. La coppia viene infatti rapita da un gruppo di pastori, i quali vivono in Holyland, una comunità organizzata secondo una logica radicalmente patriarcale, sostenuta da un fanatismo religioso, portato allo stremo. Il rapporto tra padre, mogli e figli in Holyland ricorda il rapporto che si situa all'origine del principio di autorità, come descritto da Freud sotto forma di archetipo sociale in *Totem e tabù* (1947). Qui il fondatore della psicanalisi ipotizza che agli albori della civiltà una tribù di uomini fosse dominata da un patriarca onnipotente che possedeva tutte le donne, proibendole ai figli. In particolare, grazie all'ereditarietà del totem in linea materna, si crea la seguente situazione:

Se un uomo appartiene a un clan che ha per totem il Canguro e sposa una donna che ha per totem l'Emù, i figli di questa coppia (maschi e femmine) saranno tutti Emù. La regola del totem rende quindi impossibile a un figlio nato da questo matrimonio il rapporto incestuoso con la madre e le sorelle, che sono Emù al pari di lui.⁶⁵²

Pertanto, al padre, che rimane Canguro, resta possibile l'incesto con le figlie, le quali sono invece Emù. Invece, "le proibizioni di clan sono osservate rigorosamente [...], e ogni violazione di queste proibizioni 'è considerata con estremo orrore e punita con la morte'"⁶⁵³

Anche in Holyland, l'autorità del padre è sostenuta dall'uso della violenza, nonché del sesso, che utilizza per creare un clima di terrore. Egli possiede tante donne, che "usa" per generare figli, il che rappresenta un dovere da perseguire ad ogni costo, secondo i dettami della religione, addotta come giustificazione di un

⁶⁵¹ *Id.*, p. 256.

⁶⁵² S. Freud, *Totem e tabù*, in Sigmund Freud. Opere, Vol. 7, Torino, Bollati Boringhieri 1989, p. 14.

⁶⁵³ *Ibid.* L'ultima frase è una citazione di Frazer da A. L. P. Cameron, "Notes on some Tribes of New South Wales", *Journal of the Anthropology Institute*, vol. 14, 1885, p. 351.

sistema sessista, basato sul concetto di proprietà e di possesso del corpo femminile. Come ricorda Gerda Lerner,

The sexuality of women, consisting of their sexual and their reproductive capacities and services, was commodified even prior to the creation of Western civilization. The development of agriculture in the Neolithic period fostered the inter-tribal “exchange of women”, not only as a means of avoiding incessant warfare by the cementing of marriage alliances but also because societies with more women could produce more children.⁶⁵⁴

Di conseguenza, “it is not women who are [...] commodified, it is women’s sexuality and reproductive capacity which is so treated”.⁶⁵⁵ La stessa Stavia, parlando con Susanna, sottolinea tale concetto, nel domandare: “Whoever impregnates me, owns me, is that it?”⁶⁵⁶

A causa della pratica dell’infanticidio femminile, le donne scarseggiano, per cui ciascuno dei due fratelli rapitori spera di fare di Stavia la propria moglie. Come per le donne, anche i figli risultano oppressi dal padre-padrone, il quale usa la violenza per sottometterli e assicurarsi tutte le donne. Chernon racconta ai rapitori che Stavia è sua moglie e che aspetta un figlio da lui, frustrando così le aspettative dei due fratelli. In Holyland, dove il sesso è considerato un “dovere”, le donne non devono suscitare pensieri impuri, per cui a Stavia viene rasata la testa, gesto che sminuisce ed umilia la donna, e che ricorda pratiche simili, dal coprire il capo e il volto, fino alla mutilazione degli organi genitali, diffuse in alcune società patriarcali del nostro tempo:

“And my head,” grated Stavia. “What’s the reason for that.”
“So you don’t look like anything to stir up lust. Man’s got to do his duty, but he’s got to do it as duty, not because he likes it.”
“Besides,” Stavia said, [...] “It violates the woman, doesn’t it? It diminishes her. It makes her feel shame. Which is what they really want.”⁶⁵⁷

Il desiderio sessuale diventa tabù, e il corpo femminile viene rappresentato come qualcosa di impuro, come suggerisce il termine “uncleanliness”, per riferirsi alle mestruazioni, vissute come una sorta di “malattia”, come indica l’abitudine di appendere un fazzoletto rosso sulla porta, per tenere lontano gli uomini. La stessa idea di impurità la ritroviamo anche nei popoli descritti da Freud, per i quali “tutte le condizioni eccezionali, per esempio quelle fisiche della mestruazione, della

⁶⁵⁴ G. Lerner, *The Creation of Patriarchy*, Oxford University, Press, New York & Oxford, 1986, p. 212.

⁶⁵⁵ *Id.*, p. 213.

⁶⁵⁶ S. Tepper, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁵⁷ *Id.*, p. 229.

pubertà, della nascita” costituiscono dei tabù, insieme a “tutto ciò che è perturbante, come la malattia e la morte”.⁶⁵⁸

Tra gli abitanti di Holyland, Stavia conosce Susanna, una donna drammaticamente oppressa, che passa, attraverso vari aborti, da una gravidanza all'altra, consumandosi, al punto da desiderare la morte e di suicidarsi. Poco dopo, Morgot viene avvisata dai suoi due servitori, Joshua e Corrig, i quali possiedono misteriose qualità chiaroveggenti, che Stavia è in pericolo, e che ha bisogno di aiuto. Durante un tentativo di fuga, la giovane viene, infatti, colpita alla testa con un grosso sasso, ed è gravemente ferita. Morgot e i due servitori riescono a raggiungerla e a riportarla a casa, mentre Chernon fugge via da solo nella landa. Al suo ritorno, Stavia scopre di essere incinta, ed è a questo punto che sua madre le svela il grande segreto di Women's Country, mentre a lei spetterà il compito di decidere se tenere o meno il bambino che aspetta da Chernon.

Il rito del Carnevale si rivela, ora, per quello che è, ossia un'altra “messa in scena”, per indurre i guerrieri a credere alla propria paternità, distraendo la loro attenzione dal progetto di selezione eugenetica delle donne, le quali mirano ad eliminare il tratto della violenza e della vocazione alla guerra da tutti gli uomini. Infatti, come spiega Peter Fitting: “Tepper uses separatism to camouflage the building of utopia. Her novel shifts the utopian focus, away from the contours of the alternative community to the mechanism for achieving the better society-one based on changing "human nature" and the male predisposition to violence [...]”⁶⁵⁹ Inoltre, Shiloh Carrol evidenzia come: “Instead of refuting the ideas of sociobiology, Tepper changes them, responding to the argument that male domination is “natural” by changing nature.”⁶⁶⁰ Tale progetto diventa chiaro anche al lettore, solo nel momento in cui Morgot tenta di spiegarlo a Stavia, che, a sua volta, la interroga:

“[E]ventually, all our sons will come home, is that it? No more penis worshippers? No more trumpets and drums and games? What will we do then, Morgot?” To which her mother replies, “We won't have any more wars [...] Theoretically. No more wars at all”.⁶⁶¹

⁶⁵⁸ S. Freud, *Totem e tabù*, Cit., p. 31.

⁶⁵⁹ P. Fitting, “Reconsiderations of the Separatist Paradigm in Recent Feminist Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 1 (Mar., 1992), p. 39.

⁶⁶⁰ S. Carroll, “Both Sides of the Gate: Patriarchy in Sheri S. Tepper's *The Gate to Women's Country*”, *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 19, No. 1, 2008, International Association for the Fantastic in the Arts. p. 27.

⁶⁶¹ S. Tepper, *op. cit.*, p. 260.

I veri padri sono coloro che hanno rifiutato la violenza, scegliendo di tornare a Women's Country, nonostante non vi sia nel testo alcun riferimento a rapporti sessuali tra donne e servitori. I servitori sono, infatti, uomini affabili, sinceri, affettuosi e protettivi verso le donne, e, grazie al processo di selezione, sempre più uomini scelgono di vivere in Women's Country. Tuttavia, nonostante il progetto lodevole di eliminare ogni forma di violenza dalla vita umana, Fitting individua le contraddizioni in cui i metodi per la realizzazione di tale piano inevitabilmente incorrono: "Margot and two servitors ambush and kill Michael and some of his aides. Yet the servitors are the product of 300 years of selection for non-violence. On the face of it, this hardly sounds like successful selection, particularly when we hear Joshua's explanation for killing Michael (a fight between Stavia's "real" father and her supposed father):

I needed to do it. In Women's Country we learn not to have jealousy.... They teach us and themselves to be calm, to take joy in the day, to set aside possessiveness. And yet, despite it all" "Despite it all, you needed to kill him." "Yes," said Joshua with a shamed face. "I did."⁶⁶²

Come rileva Fitting, anche le donne ricorrono alla violenza, che arriva fino alla distruzione dell'intera guarnigione di Marthatown, per cui: "In Tepper's efforts to find a way to get rid of male violence without getting rid of men, we have [...] a situation in which the women have adopted the very methods which led them originally to differentiate themselves from men."⁶⁶³ Per completare il loro progetto, le donne, infatti, "pianificano" periodicamente le guerre, allo scopo di ridurre gradualmente il numero dei guerrieri, tutto secondo una logica della sopravvivenza del "più adatto", che fa dei guerrieri una specie in via di estinzione.

Quando Stavia non conosce ancora tutta la verità, sua madre le spiega come, nonostante le guerre del presente, gli avvenimenti del passato fossero di gran lunga più tragici:

War is dreadful, daughter. It always has been. Comfort yourself with the knowledge that in preconvulsion times it was worse! More died, and most of them were women, children, and old people. Also, wars were allowed to create devastations. Under our ordinances, no children are slain. No women are slain. Only men who choose to be warriors go to battle. There is no devastation.⁶⁶⁴

⁶⁶² P. Fitting, *art. cit.*, p. 43.

⁶⁶³ *Id.*, pp. 43-44.

⁶⁶⁴ S. Tepper, *op. cit.*, p. 113.

Le donne alleviano il proprio senso di colpa, attribuendo il destino dei guerrieri alla loro libera scelta, così Morgot spiega a Stavia: "Warriors can't have doctors. And they must fight at close range, not at a distance. And they must see their own blood and the blood of their fellows, and they must care for their own dying and see their pain. It's part of the choice they have to make."⁶⁶⁵ E ancora: "It's their choice. They can return through the Gate to Women's Country or they can stay there, but they have to know what staying there means!"⁶⁶⁶

Women's Country è, dunque, una "utopia in the making", non ancora eutopica, spesso distopica, visto quello che bisogna sacrificare nella realizzazione del sogno utopico. Le donne che sono a conoscenza di questo segreto si definiscono significativamente "the Damned Few", coloro che, dovendo scegliere tra la morte e la dannazione, hanno scelto il "male minore". Il futuro sarà, così, un mondo senza più guerre, in cui i due sessi vivranno insieme in armonia. Tepper rifiuta la soluzione androgina delle utopie del passato, ma anche quella separatista, ritenuta necessaria solo come fase di passaggio. L'autrice prefigura un nuovo equilibrio nei rapporti tra uomini e donne, sebbene continui a prevalere, negli eventi descritti, una dialettica binaria, legata all'amore eterosessuale, su cui si basa da sempre l'ideologia patriarcale. Ciò è particolarmente evidente nell'omofobia che traspare in alcuni passaggi significativi, evidenziati da Wendy Pearson, la quale si sofferma, ad esempio, sul passaggio in cui Stavia, ancora undicenne, parla con Chernon di Vinsas, l'uomo che, in base al racconto del giovane guerriero, lo avrebbe terrorizzato al punto da spingerlo a rinnegare la madre e a non tornare più a casa per il Carnevale:

I heard-I heard he even forced one of the boys." "Chernon! That's absolutely forbidden." Stavia bit her lip. Even in preconvulsion times it had been known that the so-called "gay syndrome" was caused by aberrant hormone levels during pregnancy. The women doctors now identified the condition as 'hormonal reproductive maladaptation', and corrected it before birth. There were very few actual HNRMs - called HenRams- either male or female, born in Women's Country [...].⁶⁶⁷

Qui, l'omosessualità viene descritta come malattia ormonale, la quale è stata curata, eliminando così quella che rappresenta una pericolosa deviazione rispetto alla norma. Inoltre, come evidenzia Pearson, vi è una identificazione

⁶⁶⁵ *Id.*, p. 111.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Id.*, p. 66.

dell'omosessualità con la bestialità, espresso per mezzo del termine “HenRams”. Pearson cerca di trovare una spiegazione per questo passaggio e si chiede come mai l'autrice abbia voluto inserirlo a questo punto della narrazione. Le riflessioni che ne conseguono evidenziano come in *The Gate to Women's Country*, l'identificazione del sesso con il potere degli uomini e con il loro desiderio di dominio e la loro naturale tendenza alla violenza, abbia portato ad un rifiuto *tout court* della pratica sessuale, che infatti non sembra appartenere ai servitori, e dunque non trova spazio e motivo d'essere nella nuova utopia prospettata: “the cure for male rage and violence, in Gate, is quite literally to emasculate men: to create a new species of male human with no sex drive and thus, apparently, no urge to violence. In the future history of Women's Country, the new men, the servitors, will in the end replace the real, that is, sexed men, the Warriors.”⁶⁶⁸

Inoltre, come Morgot spiega a Stavia: “The Laplanders selected the bulls that didn't fight. They selected the bulls that didn't try to own the cows. They selected the bulls that were cooperative and gentle. They castrated the rest. We're kinder than that. We don't castrate anyone. We let our warrior bulls believe they father sons.”⁶⁶⁹ Il messaggio è evidente anche nel parallelismo tra Women's Country e Hades, e non a caso Iphigenia, dinnanzi al fantasma di Achille, pronuncia quella frase emblematica: “There is no fucking in Hades.”⁶⁷⁰ Pearson sostiene, pertanto, che, probabilmente, “this is why, early on, the text raises the spectre of the homosexual in order to dismiss him/her: it wouldn't be desirable for the reader to assume that homosexuality might survive where heterosexuality has been repudiated”.⁶⁷¹ Tale spiegazione sembra piuttosto plausibile, senza trascurare il fatto che la possibilità dell'amore omosessuale avrebbe probabilmente “complicato le cose”, distogliendo l'attenzione dalla complessità del rapporto tra i sessi che l'autrice mira ad evidenziare.

Ad ogni modo, Joanna Russ ricorda come, “[c]areful inspection of manless societies usually reveals the intention (or wish) to allow men in ... if only they

⁶⁶⁸ W. Pearson, *art. cit.*, p. 203.

⁶⁶⁹ S. Tepper, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁷⁰ *Id.*, p. 50.

⁶⁷¹ W. Pearson, *art. cit.*, pp. 211-12.

can be trusted to behave”,⁶⁷² e il progetto utopico di Women’s Country consiste proprio in questo.

Per Shiloh Carroll, *The Gate to Women’s Country* è un’utopia femminista, in quanto la società di Women’s Country presenta tutte le caratteristiche elencate nella definizione data da Joanna Russ:

explicit about economics and politics, fairly sexually permissive, demystifying about biology, emphatic about the necessity for female bonding, concerned with children [...], non-urban, classless, communal, relatively peaceful while allowing room for female rage and female self-defense, and serious about the emotional and physical consequences of violence.⁶⁷³

Tuttavia, i pericoli che le donne cercano di scongiurare persistono, e gli uomini complottano per attaccare Women’s Country e portare le donne sotto il proprio controllo, sebbene non possiedano gli strumenti per farlo. Quando, però, entrano in scena, gli Holylanders: “remind the warriors that they are larger and more aggressive than the women and can attain power over them by sheer violence. They threaten Women’s Country with the return of the patriarchy the women have worked so hard to eradicate”.⁶⁷⁴ Infatti, al suo ritorno, Chernon riflette così sull’organizzazione di Holyland: “What he had seen was enough. It was proof, proof enough that men could do what they pleased, that men could have their own ordinances, run their own society, make the women do their will.”⁶⁷⁵

La stessa Stavia evidenzia le somiglianze tra Holyland e il mondo prima delle “convulsions” quando racconta: “Back there, with the Holylanders, I kept thinking, that was how it used to be, wasn’t it? Before the convulsions. Before *Women’s Country*, that’s how it used to be for women. To be shorn like sheep, and bred whether they wanted to or not, and beaten if they didn’t. . . .”⁶⁷⁶ Il mondo intravisto da Chernon non basta, tuttavia, a fargli dimenticare il volto di Stavia, che gli riappare nella sua molteplicità: “Four faces. Excitement. Joy. Horror. Death. Those eyes seemed to follow him wherever he went, whatever he did. Interest. Delight. Anger. Death.”⁶⁷⁷ Chernon non è più sicuro di desiderare ciò che ha visto, e infatti si domanda:

⁶⁷² J. Russ, *To Write Like a Woman*. Bloomington: Indiana UP, 1995, p. 141.

⁶⁷³ *Id.*, p. 58.

⁶⁷⁴ S. Carroll, *art. cit.*, p. 27.

⁶⁷⁵ S. Tepper, *op. cit.*, p. 269.

⁶⁷⁶ *Id.*, p. 257.

⁶⁷⁷ *Id.*, p. 269.

Was what he had seen what he really wanted? In all his dreams of journeying, all his dreams of heroic quest, he had not seen faces like those last two faces, and yet there must have been many faces like that when Odysseus was finished with his quest. He had killed and ravished everywhere he went. It sounded well in the sagas. They did not talk about the women's faces. Why was it that the sagas never spoke of the women's faces? [...] Why didn't Odysseus say how the women felt? How they looked? Why didn't any of the sagas talk about that?⁶⁷⁸

Tepper vuole mettere in guardia rispetto ai pericoli di tendenze in atto nelle società in cui scrive, prospettando conseguenze e soluzioni estreme, lasciando comunque un margine di speranza, una “open-endedness”, per riprendere il termine utilizzato da Raffaella Baccolini, come accade in genere per le distopie critiche. La riflessione di Chernon sembra, infatti, aprire uno spiraglio nella direzione giusta, una presa di consapevolezza, seppure parziale, che comporta la scoperta dell'Altro, come individuo, resa possibile, come da tradizione, da un viaggio, il quale serve a fornire l'effetto straniante, proprio del genere utopico.

Tepper, come altre autrici a lei contemporanee, utilizza la formula dell'utopia/distopia critica come forma espressiva femminile, caratterizzata, pertanto, da elementi che ritroviamo nella scrittura femminista in genere. Per cominciare, Tepper fa uso della parodia, soprattutto nella rappresentazione di Achille, scelto come esempio di “mascolinità”, per le sue qualità eroiche, ma soprattutto per il suo atteggiamento verso le donne. Anche il ricorso alla mitologia, è un tipico espediente della scrittura femminista in genere, e contribuisce alla mescolanza di vari generi, in una predilezione tipicamente femminile, soprattutto in relazione al postmodernismo, per la molteplicità, piuttosto che per l'univocità. Il senso di molteplicità è, inoltre, incrementato dalla descrizione di tre diverse società, quella di Women's Country, quella di Holyland (il vero mondo distopico), e quella del passato, ossia del presente dell'autrice, oltre a quella mitologica della commedia.

Il carattere di molteplicità riguarda anche la protagonista Stavia, la quale si percepisce come “sdoppiata”, da una parte attrice e dall'altra osservatrice. La scissione della sua identità è sottolineata anche dai suoi doppi, ossia la madre, che sperimenta lo stesso dolore nel consegnare suo figlio al padre guerriero, e di cui

⁶⁷⁸ *Id.*, p. 269-70.

Stavia sembra avere gli stessi occhi, ma anche Ifigenia, la cui storia, in modo simile alla sua, è stata trasformata e raccontata in modo del tutto diversa. Stavia appare frammentata nella sua identità, e il suo atteggiamento critico nei confronti delle ordinanze di *Women's Country*, la caratterizza come personaggio ribelle, nei confronti della società in cui vive.

Il punto di vista di Stavia non è l'unica prospettiva femminile, poiché, per mezzo delle vicende della commedia *Iphigenia at Ilium*, vengono finalmente rappresentati i sentimenti delle donne, cosa che i poeti del passato avevano sempre trascurato. Tepper porta, dunque, nel suo romanzo anche la questione dell'assenza del punto di vista femminile nella storia e nella poesia, tradizionalmente di competenza maschile, e al servizio degli uomini per difendere e consolidare un'organizzazione della società di tipo patriarcale. Così, quando Ifigenia afferma: "Men like to think well of themselves.", Polissena conclude "... and the poets help them do it."⁶⁷⁹ Gli uomini hanno usato la violenza contro Ifigenia, mentre i poeti raccontano che si sia sacrificata di sua volontà. La questione della violenza e della necessità di sradicarla dalla natura maschile è il punto centrale nelle vicende di *Women's Country*. La violenza e il sesso come strumento di controllo delle donne, insieme all'idea del corpo femminile come "proprietà" maschile, sono i bersagli contro i quali Tepper punta le sue armi espressive.

Sebbene la questione dei ruoli venga ricondotta a spiegazioni essenzialiste, pur sempre modificabili, resta, allo stesso tempo, legata ad atti performativi, e, non a caso, tutto ciò che *Women's Country* rappresenta è solo una finzione. Ognuno recita una parte, e la ripetizione di una "recita", quella di *Iphigenia at Ilium*, aiuta a consolidare e a giustificare lo stato delle cose nelle città delle donne. C'è, tuttavia, nel testo, un senso del divenire: piuttosto che una realtà statica, l'utopia è solo in via di costruzione. Il separatismo è soltanto una fase, che porterà ad una nuova comunione tra i sessi, caratterizzata da eguaglianza e rispetto reciproco. Per Margaret Whitford: "Feminist utopian visions [...] are mostly of the dynamic rather than the programmatic kind; they do not seek to offer blueprints of an ideal future [...]. They are intended more to bring about shifts in

⁶⁷⁹ S. Tepper, *op. cit.*, p. 232.

consciousness [...].”⁶⁸⁰ Anche la dinamicità appartiene, dunque, propriamente alle utopie femministe, un senso di evoluzione favorito, qui, anche dalla narrazione su più piani temporali. Tom Moylan riconosce, inoltre, l’attivismo quale caratteristica propria dell’utopia critica: “at the ideological core of the critical utopian novels is a message of contestation with the current dominant forces, a set of meditations on the process of willed transformation, the activism required for social revolution”.⁶⁸¹

Il senso di transizione e di passaggio è sottolineato, inoltre, per mezzo dell’immagine stessa del cancello, immagine liminale, come tante altre che ricorrono nelle distopie o antiutopie femministe di quegli anni.⁶⁸² Cancelli e porte sono anche simboli di speranza, passaggi verso una nuova vita. Infatti, la speranza delle donne di *Women’s Country* è di veder tornare i propri figli proprio attraverso quel cancello, che, in questo caso, rappresenta la soglia di una scelta, la scelta tra la violenza e il rifiuto della stessa.

Infine, come sostiene Jowett, con riferimento alle utopie critiche, “what is important is not whether such a society might work in practice, but the fact that in exposing and admitting the problems and ambiguities inherent in them, these texts indicate that a new utopian ideal must be found.”⁶⁸³ *Women’s Country* potrebbe, in definitiva, evolvere verso un’utopia, come potrebbe anche degenerare verso un mondo irrimediabilmente distopico; tuttavia, ciò che conta davvero non è la descrizione di uno stato ideale al femminile, bensì il fatto che venga affermata l’esistenza di alternative possibili.

⁶⁸⁰ M. Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Routledge, Londra, 1991, p. 20.

⁶⁸¹ T. Moylan, *Demand the Impossible*, Cit., p. 204.

⁶⁸² Altri esempi sono presenti nei titoli: *The Shore of Women* o *A Door into the Ocean*, come rileva P. Fitting, art. cit., p. 42.

⁶⁸³ L. Jowett, *op. cit.*, p. 191.

Cap. 7: Possibilità utopiche in *The Shore of Women*

7.1. Separatismo, riconciliazione o altro?

Ancora una volta, come per le altre distopie analizzate, lo scenario è di tipo post-apocalittico, successivo alla guerra nucleare, alla quale piccoli gruppi di persone sono riuscite a sopravvivere, riparandosi sottoterra, e tornando in superficie solo dopo che la terra è tornata ad essere abitabile. Nel frattempo, però, le cose sono cambiate, e le donne hanno assunto il controllo, in quanto “Men had used their power for evil, and the world had been devastated and poisoned [...] by the weapons men had controlled.”⁶⁸⁴ Esse hanno costruito città, protette da mura e governate da Consigli composti da un cerchio limitato di donne. Gli uomini vengono cacciati dalle città quando sono ancora in tenera età, affidati a un protettore, e mandati a vivere nella natura selvaggia.

Grazie alle loro tecnologie, le donne riescono, dall'interno delle città a controllare gli uomini, i quali vivono in bande di piccoli cacciatori, sempre in lotta gli uni con gli altri, per la sopravvivenza. Essi vivono, inoltre, nel culto della Signora, e, periodicamente, si recano nei suoi tanti santuari per renderle omaggio, nella speranza di essere da lei benedetti. Le donne usano, infatti, la religione per controllare gli uomini, poiché, senza di loro, non possono procreare. In questo modo, sono riuscite ad eliminare ogni forma di contatto fisico con l'altro sesso, e prelevano il seme di cui hanno bisogno, per mezzo della loro tecnologia.

Gli uomini credono che la donna sia una divinità, la quale assume vari aspetti, a seconda dell'immagine della Lady che incontrano in ciascun santuario; tuttavia, l'atto sessuale con le donne è qualcosa a cui essi aspirano, come il premio per la loro fede. Essi, però, sotto l'effetto di droghe, non si rendono conto che le immagini delle donne con cui “entrano in contatto” sono, in realtà, degli ologrammi, e che le sensazioni tattili sono generate da macchine dotate di tentacoli di ferro.

Ciò nonostante, il contatto sessuale con altri uomini, negli accampamenti, costituisce una pratica comune, mentre per le donne, che vivono nelle città, quello omosessuale è l'unico tipo di rapporto fisico ammissibile.

⁶⁸⁴ P. Sargent, *The Shore of Women*, London, Pan Books, 1988, p. 96.

Laissa è una giovane donna che vive in una delle città delle donne, ed è testimone dell'espulsione di una donna, colpevole di tentato omicidio. Insieme a lei viene esiliata anche la sua giovane figlia, di nome Birana. La convinzione generale è che le due donne non riusciranno a sopravvivere all'esterno e che moriranno entro breve tempo.

Intanto, Laissa, amica di Birana, non pronuncia una sola parola in difesa dell'amica, per paura di ribellarsi alle regole e a ciò che, fin dall'inizio, appare come un regime repressivo. Inoltre, la ragazza ha già dei problemi con sua madre, la quale, contravvenendo alle regole sull'espulsione dei figli maschi, non ha ancora consegnato il proprio bambino a suo padre. Laissa si adira con la madre, proprio a causa dei problemi che, indirettamente, le crea e per il disonore che le arreca, ma, allo stesso tempo, mentre sembra volersi conformare ad ogni costo, inizia a mettere in discussione il modo in cui le città sono governate. La madre di Laissa appartiene, peraltro, alla classe sociale più alta, che è quella delle "Mothers of the City", le uniche donne a cui è permesso avere figli, il che rende la sua ribellione ancor più rilevante.

Laissa inizia a mettere in discussione il presunto carattere innato delle differenze tra maschi e femmine, nel momento in cui si trova a riflettere sulla vita del suo fratellino, che la madre chiama affettuosamente Button,

The contrast with my own life was striking. I tried to imagine myself growing up that way and being forced to live outside. Would I become like a man? Would men, living here, become more like us? Everything I had been taught denied it; men had a propensity for violence that was both genetic and hormonal. The biological well-being of humankind as a whole required some of their qualities, but the survival of civilization demanded that women, who were less driven and able to channel their aggressiveness constructively, remain in control. Over these harsh facts, many of us had erected a structure of suppositions to soothe ourselves, believing that men were happier as they were, that they were capable of little more, that they would destroy everything we had built.⁶⁸⁵

Ancora una volta, questa sorta di *sex-role reversal*, serve allo scopo dell'autrice di rendere visibile ciò che è solitamente invisibile,⁶⁸⁶ ossia di attirare l'attenzione e far riflettere sulla condizione delle donne, attraverso un capovolgimento di prospettiva. Ora sono le donne a dominare, e sono loro a cercare dei compromessi con la propria coscienza, per giustificare, con se stesse, le condizioni in cui vivono gli individui dell'altro sesso. Ciò che l'autrice, alla

⁶⁸⁵ P. Sargent, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁶⁸⁶ V. Cap. 2.

pari di Burdekin e Tepper, sembra suggerire è che la soluzione non può consistere nella sostituzione di una forma di oppressione con un'altra, come suggerisce anche la mentore di Laissa: "Men sinned in the past by denying us a full life, by ruling over us. They justified this by saying that we were incapable of such rule ourselves. Now we rule over them and call it right."⁶⁸⁷

Sargent lascia intravedere una possibilità di cambiamento, ma la vera utopia si trova altrove, in un nuovo equilibrio tra i sessi, che superi, una volta per tutte, l'opposizione binaria di carattere gerarchico, in cui vi è un soggetto, il quale rappresenta la norma, contrapposto al diverso, e dunque all'altro da sé.

Nel romanzo, è l'amore, soprattutto quello tra Arvil e Birana, che spicca come possibile chiave per un nuovo equilibrio, basato sul rispetto e sulla comprensione reciproca:

There were those who once thought another way was possible, that true love and friendship could exist between a man and a woman. I'm not talking about an enslaving love, or its sordid physical expression, but a love in which each could draw on the strengths of the other and become more than each might have been alone.⁶⁸⁸

Anche Laissa, all'inizio della storia, è innamorata, ma Shayl, la sua ragazza, ha deciso di lasciarla a causa del suo comportamento, o meglio, di quello di sua madre, che l'ha resa politicamente scomoda. Laissa decide, così, di trasferirsi da Zoreen, una ragazza che tutte sembrano voler evitare, in quanto studiosa di storia, una materia "indecente", agli occhi delle donne. E' solo a questo punto che Laissa inizia a prendere coscienza della sua nuova posizione: "Zoreen had been an outsider for some time, ever since taking up her studies; now, I would be one as well."⁶⁸⁹ Zoreen è una ragazza che, come Laissa, mette in discussione alcune delle convinzioni delle donne, e, in un certo senso, spinge Laissa verso la sua presa di coscienza:

"Let me ask you this. Why do you think so many women don't want much to do with history or historians?"
I smiled. "Oh, come now, Zoreen. You know why."
"Because it's sordid? That's what girls think, and a lot of the Mothers of the City as well, even thug they once knew better. It isn't the real reason. Most women just don't want to admit that men had the capacity to think and act in certain ways. They'd rather believe that men always had certain innate limitations, because to believe otherwise raises a lot of questions about the way things are."⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ P. Sargent, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁸⁸ *Id.*, p. 123.

⁶⁸⁹ *Id.*, p. 74.

⁶⁹⁰ *Id.*, p. 95.

Dopo aver riflettuto a lungo, Laissa decide di dedicarsi, anche lei, allo studio della storia, oltre che delle scienze. Questo costituisce un fatto rilevante all'interno dello schema narrativo, in quanto la riappropriazione del passato è un elemento essenziale in quasi tutte le distopie. Lo evidenzia anche Raffaella Baccolini, che ne sottolinea il carattere sovversivo:

In most of these novels the recovery of history and literacy, together with the recovery of individual and collective memory, becomes an instrumental tool of resistance for their protagonists. Because it is authoritarian, hegemonic discourse that shapes the narrative about the past and collective memory to the point that individual memory has been erased; individual recollection therefore becomes the first, necessary step for a collective action. In classical dystopia, memory remains too often trapped in an individual and regressive nostalgia, but critical dystopias show that a culture of memory one that moves from the individual to the collective is part of a social project of hope. But the presence of Utopian hope does not necessarily mean a happy ending. Rather, awareness and responsibility are the conditions of the critical dystopia's citizens. A sense of sadness accompanies the awareness and knowledge that the protagonist has attained. Instead of providing some compensatory and comforting conclusion, the critical dystopia's open ending leaves its characters to deal with their choices and responsibilities. It is in the acceptance of responsibility and accountability, often worked through memory and the recovery of the past, that we bring the past into a living relation with the present and may thus begin to lay the foundations for Utopian change.⁶⁹¹

Questa è esattamente l'esperienza Laissa, protagonista, sebbene esterna, rispetto alle vicende dei due eroi, che occupano la maggior parte del racconto. Il suo punto di vista, con i tormenti interiori e la malinconia che accompagna la sua presa di coscienza, successiva alla sua assunzione di responsabilità nel recupero della memoria collettiva, stabiliscono un importante parallelo con ciò che è la vicenda personale dell'altra protagonista femminile, Birana.

La struttura del romanzo, con l'alternarsi delle voci narranti, quelle di Laissa, di Birana e di Arvil, serve, appunto, a offrire una pluralità di punti di vista, ma anche a focalizzare tre individualità diverse nel loro percorso verso una nuova consapevolezza, riguardo ai rapporti tra i sessi.

Laissa ha un fratello gemello di nome Arvil, di cui non conosceva l'esistenza, e che vive in una piccola banda di uomini, non lontano dalla città della sorella. Un giorno, alcuni uomini a cavallo giungono al suo accampamento, invitando la banda di Arvil ad unirsi alla loro, che è molto più grande. Poco dopo essere giunti al nuovo campo, questo viene distrutto da navi volanti provenienti

⁶⁹¹ R. Baccolini, "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction", in *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium (May, 2004), pp. 520-21.

dalla città. Avril riesce, però, a salvarsi, e, successivamente, incontra Birana, la cui madre, nel frattempo, è rimasta uccisa, mentre i suoi assassini sono fuggiti, terrorizzati dall'idea di aver ucciso uno degli "aspetti" della Signora.

Arvil appare subito diverso dagli altri uomini, e, convinto, inizialmente, che Birana sia un aspetto della Signora, decide di proteggerla e aiutarla. Birana ricorre all'ipnosi per permettere ad Avril di raccontare alle donne, attraverso i "circlets" con cui la Signora comunica con gli uomini, della sua morte, evitando che il ragazzo possa, involontariamente, tradirla. In questo modo, i due possono godere di un po' di tranquillità, al sicuro dalle navi volanti provenienti dalle città delle donne. Decidono, a questo punto, di dirigersi verso ovest, ipotizzando che esista, da quelle parti, qualche rifugio in cui altre donne esiliate si sarebbero stabilite.

Lungo il viaggio, incontrano varie piccole comunità agricole, stabilitesi intorno a un grande lago. Ivi, vengono a conoscenza del fatto che una donna esiliata vive effettivamente presso una di queste comunità, ed è venerata come una dea. Arvil e Birana entrano a far parte di questa comunità, tuttavia, c'è un prezzo da pagare per la loro sicurezza. Nallei, la donna esiliata, si sacrifica, però, anche per Birana, tenendo a bada gli uomini e il loro desiderio di essere "benedetti" dalla Signora. Tale situazione non può, però, durare per sempre, e, quando Nallei si ammala, e poi muore, i due, che, nel frattempo, hanno stretto un forte legame, anche di carattere sessuale, decidono di fuggire. Birana scopre di essere incinta, e, quando raggiungono un nuovo insediamento sulle coste del pacifico, insieme decidono di stabilirsi lì, almeno fino a dopo il parto, visto che le donne che vivono nel campo sono in grado di aiutarla ad avere il suo bambino.

In questo insediamento, sono gli uomini a comandare, e non esiste il culto della Lady, poiché essi conoscono la verità: "we know the truth. We learned it long ago. The minions of the Lady cloak their weaknesses with guile and magic; but, stripped of it, they are no more than we."⁶⁹²

Le poche donne che vivono qui non possono in alcun modo opporsi alla volontà degli uomini. Si tratta di una società decisamente patriarcale, e appena se ne presenta l'occasione, Skua fa notare ad Arvil, come il suo comportamento sia

⁶⁹² P. Sargent, *op. cit.*, p. 391.

di sottomissione nei confronti di Birana, mentre, in realtà, dovrebbe “farle capire chi è che comanda”:

And you have lain with her and know that a child is in her, so you know her true nature. You must have come from a place where the Lady rules over men [...], but you've seen the truth now. You know that what you once believed is a lie, but though you do not bow before the woman you led here, there is awe in you still. You hover over her. You allow her to speak when she should be silent.”⁶⁹³

Tuttavia, la reazione di Arvil è la conferma del nuovo rapporto stabilito con Birana, un rapporto alla pari, in cui nessuno dei due domina sull'altro: “My anger nearly burst from me. ‘I am her friend,’ I said steadily, ‘as she is mine. She doesn't rule me and I do not rule her. It is not my place to command her.’”⁶⁹⁴

Arvil acconsente, comunque, a conformarsi alle regole della comunità, ma solo per le questioni di carattere “pubblico”, di modo che le altre donne non si facciano “strane idee”, mentre, per quanto riguarda ciò che succede tra i due, in privato, Arvil ribadisce la sua intenzione di trattare Birana come sua amica.

Nel frattempo, le donne istruiscono la giovane, riguardo ai loro costumi, e anche lei si adegua, per quanto possibile. In questa comunità,

The women gathered plants, fished in the river, went down to the seashore to look for fish and shells, laid away food for the winter, and kept the camp clean. The men hunted, made tools, garments and weapons, and patched the huts. There was work enough for all, but the men accepted the labour of the women as their due while expecting the women to be grateful for what the men provided.⁶⁹⁵

Gli uomini mantengono il controllo, grazie alla violenza, e, soprattutto, attraverso il controllo sessuale. Inoltre, riflettendo sulla condizione di queste donne, Birana osserva come “The demands of their children, the fact that the women had to bear them and nurse them and look out for them when they were small, forced them to depend on men.”⁶⁹⁶ Tutto ciò sembra ripercorrere le origini e la storia del patriarcato, come ricostruito da studiosi quali, ad esempio, Gerda Lerner.⁶⁹⁷

Birana ha, infatti, modo di toccare con mano il pericolo che si nasconde dietro i rapporti eterosessuali, i quali rischiano di ricondurre la donna alla sua antica condizione. Ancor prima di conoscere questa comunità, la ragazza spiega

⁶⁹³ *Id.*, pp. 391-92.

⁶⁹⁴ *Id.*, p. 392.

⁶⁹⁵ *Id.*, p. 393.

⁶⁹⁶ *Id.*, p. 404.

⁶⁹⁷ V. Cap. 1.

ad Arvil: “In ancient times [...] some women could bring themselves to enjoy a man, but it is no longer so. Men could use that pleasure to enslave women, and often they sought their own enjoyment whether or not the woman was willing. [...]”⁶⁹⁸ E dopo che lei stessa “had taken pleasure with a man”, non può che ripensare ai motivi per cui le donne avevano rinunciato a questo tanto tempo fa: “I saw now why women had separated themselves from this act, how the need for it could enslave a woman and rob her of her reason. The act itself was foolish and dangerous.”⁶⁹⁹ Quando, dopo aver assistito ad uno stupro, Arvil cerca di imporre la propria volontà su quella di Birana, la sua reazione è, infatti, dettata soprattutto dalle sue paure:

Oh, I understand. How quickly you adapt. Well, you're still stronger than I am, especially now. Go ahead, do what you like. If I resist too much, you can probably call out to the others. They'd probably come here and hold me down for you, and then tell you what a fine man you are for taking what you want.⁷⁰⁰

A proposito di questa scena, Peter Fitting ritiene che il personaggio di Arvil, non risulti così diverso dagli altri uomini, visto che:

[when] Arvil watches one of the men rape a woman and is aroused, even as he tells himself that it is wrong. He then tries to force himself on Birana, [...]. Suddenly guilty, he wonders if "Perhaps your kind was right to draw away from us and teach us to worship you." Relenting, she replies that "What's true for these men and women isn't true for us". This scene undermines the ending's gesture towards reconciliation, inasmuch as Arvil's guilty arousal suggests some inherent pleasure in domination which is not shared by women. Arvil's shame is not enough to excuse his failure to intervene when Skua rapes Willow, or his own attempt to force Birana; and her insistence that they are somehow different is not very reassuring either.⁷⁰¹

A questa interpretazione si oppone, però, con forza la stessa Sargent, sulle pagine di *Science Fiction Studies*, scrivendo quanto segue:

In recounting the incident in which Arvil witnesses a rape, feels a guilty arousal at the sight, and later attempts to force himself on Birana, Fitting maintains that “Arvil's shame is not enough to excuse his failure to intervene when Skua rapes Willow, or his own attempt to force Birana”. Arvil does indeed fail to avert the rape, but only because he does not realize what is happening until too late, and is unable to reach Skua in time to prevent the assault. [...]. Arvil, in fact, does attempt to intervene. Later, when he tries to force himself on Birana, “the thought of her lying there enduring me, hating me, suddenly repelled me”. Despite his feelings, he manages to keep himself from acting on his worst impulses, a very different image of Arvil from the one Fitting presents. It is true that Birana tries to comfort Arvil by saying that “what's true for these men and women isn't true for us”, [...], “but Birana goes on to say: “There's evil enough in all of us-what matters is whether or not we

⁶⁹⁸ P. Sargent, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁹⁹ *Id.*, p. 330.

⁷⁰⁰ *Id.*, pp. 399-400.

⁷⁰¹ P. Fitting, “Reconsiderations of the Separatist Paradigm in Recent Feminist Science Fiction”, in *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 1 (Mar., 1992), p. 35.

act on it". Fitting maintains that this scene "undermines the ending's gesture towards reconciliation, inasmuch as Arvil's guilty arousal suggests some inherent pleasure in domination which is not shared by women.... There seems to be a fundamental contradiction which Birana—and the novel's ending—attempt to gloss over with hopeful words". If there is such a contradiction, then it is one we all share inside ourselves—evil impulses struggling against our principles, reason at war with instinct. Birana is admitting that women also have evil impulses. Whether or not women have any inherent pleasure in domination is left open to question, but the control the women of the novel have maintained over the world certainly suggests that women can easily adapt to and rationalize a domination that requires cruelty and ruthlessness.⁷⁰²

Pertanto, la domanda che l'autrice pone è: "Does acknowledging the existence of certain contradictory impulses undermine the hope or possibility of any reconciliation?"⁷⁰³ e il fatto che, per Fitting, sembrerebbe così, rivela, agli occhi della scrittrice, che "he apparently wanted a novel with some answers, not one that mirrors the contradictions and ambiguities of human life"⁷⁰⁴.

Quella che potrebbe apparire come un'altra contraddizione è il fatto che, quando Birana dà alla luce la sua bambina, comincia a desiderare qualcosa di più per sua figlia, che non un futuro da semplice macchina da riproduzione, e, pertanto, decide, insieme ad Arvil, di dirigersi proprio verso la città, per consegnare la bambina, affinché possa crescere e vivere tra le donne, quelle stesse donne che avevano esiliato lei e sua madre.

E' a questo punto che entra in scena Laissa, la quale convince le donne della città a lasciarla partire per una spedizione, presso uno dei santuari, per registrare le storie degli uomini che vi si recano, per poi analizzarle e utilizzarle come documenti storici. Birana e Arvil la incontrano e le raccontano la loro storia, e poi le consegnano la bambina, da riportare con sé in città. Per aiutare i due, Laissa si trova, però, ad infrangere alcune regole, e, al suo ritorno, viene punita con il divieto di avere figli, sebbene Nallei, la bambina di Birana, resti affidata alla sue cure. Nel frattempo, Birana e Arvil scompaiono nella natura selvaggia, e di loro non si avranno più notizie.

*

Mentre la maggior parte delle utopie femministe mirano a dimostrare che le donne non hanno bisogno degli uomini, in *The Shore of Women*, gli uomini

⁷⁰² P. Sargent, *op. cit.*, p. 273.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*

restano necessari, per la procreazione, ma le donne ricorrono alla religione e alla tecnologia per controllarli.

In *The Shore of Women*, ritroviamo molte delle convenzioni riconducibili al genere distopico, tra cui il rapporto “falsato” con la propria storia, con il proprio passato, il controllo da parte di una cerchia limitata di persone che vigila affinché nessuno si opponga al “regime”– mettendone in pericolo l’ordine statico raggiunto grazie al conformismo e al costo dell’individualismo e dei sentimenti umani. Quest’ultimo aspetto è presente anche nelle riflessioni di Laissa, quando, guardando un panorama della città dall’alto, pensa:

The towers [...] looked similar to me from this perspective; in fact, I was struck by their uniformity. The small variations in materials or design were not as apparent from the wall, and I suddenly felt that the women inside them were themselves only variations of the same theme, that individuality was an illusion, only life’s way of endlessly reproducing itself until it found the perfect form.⁷⁰⁵

Per contrasto, ciò che sta fuori dalle mura è una “wild landscape”,⁷⁰⁶ ma proprio per questo, nelle considerazioni di Zoreen, “Sometimes it seems that men have more freedom.”⁷⁰⁷

Come nelle altre distopie analizzate, anche in *The Shore of Women*, troviamo il racconto degli eventi passati che hanno portato alla nascita delle città delle donne, secondo lo schema estrapolativo che parte da alcune tendenze osservabili nel momento in cui l’autrice scrive. La società degli uomini è descritta meno in dettaglio, e la vita che essi conducono, istintiva e spesso brutale, è priva di qualunque tipo di organizzazione razionale, anche perché, ogniqualvolta essi tentano di organizzarsi in insediamenti più grandi, questi vengono immediatamente distrutti dalle donne.

In questo ambiente selvaggio, si trova, però, un “outsider”, come Arvil, il quale riesce a dedurre il segreto della riproduzione, e, insieme a quello, il funzionamento dell’intera società. L’autrice, infatti, lo presenta come più intelligente, rispetto agli altri uomini, ma, soprattutto, più sensibile, il che appare evidente dal modo in cui tratta Birana, la quale nota, quasi da subito, come Arvil differisca da tutti altri uomini:

⁷⁰⁵ *Id.*, p. 101.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ *Id.*, p.102.

I had seen him kill, but only in self-defence. In my short time with his band, I had seen that he did not often grow angry unless provoked; I had glimpsed some intelligence and even gentleness in his eyes. Hard as his world was, he struggled against the worst of its cruelties. Ignorant as he might be, he thought and questioned and reasoned his way to a truth, however painful that truth might be. He had reached out to me, knowing he might die for it.⁷⁰⁸

Sarà per questa ragione che, alla fine, la ragazza si innamorerà di lui, superando la sua avversione per gli uomini, ma è anche la principale ragione dei suoi dubbi riguardo ai presupposti su cui è basata la società delle donne: “Arvil could listen to me and then reason to what I had not told him. I wondered how many other men might be as he was. I was wrestling with my thoughts, beginning to see the enormity of the evil we had committed in order to bring about the Rebirth.”⁷⁰⁹

Ciò fa di Birana la “madwomen”⁷¹⁰ di questa storia, oltre a Laissa. Entrambe rifiutano di conformarsi, scegliendo, invece, di aprirsi verso nuove possibilità. Tuttavia, mentre il finale sembrerebbe sancire il fallimento di quella utopia separatista, mostrandone la non desiderabilità, per mezzo del ritorno all’amore eterosessuale, la storia va, in realtà, ben oltre una tendenza semplicemente “anti-utopica”.

Per Peter Fitting, “Sargent’s *The Shore of Women* walks a very fine line between utopianism and anti-utopianism—and between feminism and anti-feminism.”⁷¹¹ Fitting chiarisce anche che cosa intende per anti-utopia:

In using the term “anti-utopian”, I mean a work which explicitly critiques and rejects the utopian project, as in Huxley’s *Brave New World* (1932), in distinction to the dystopian, which offers a bleak view of the future without critiquing utopianism per se (e.g., *The Handmaid’s Tale*). *The Shore of Women* verges on the anti-utopian insofar as it portrays what might be called a “failed utopia”.⁷¹²

Ma l’errore di Fitting consiste, probabilmente, nel voler cercare delle risposte precise, dove, in realtà, non è possibile trovarne. La stessa Sargent gli contestò questo approccio, nella sua risposta alle “Riconsiderations” di Fitting: “ If I had actually succeeded in meeting his expectations, and had come up with more answers than questions (seems to me that questions, rather than answers, are the

⁷⁰⁸ *Id.*, p. 192.

⁷⁰⁹ *Id.*, p. 200.

⁷¹⁰ *V.* Cap. 1.

⁷¹¹ P. Fitting, *art. cit.*, p. 33.

⁷¹² *Ibid.*

province of fiction), I wouldn't be writing this letter to Science Fiction Studies; I'd be booking tickets to go pick up my Nobel Peace Prize.”⁷¹³

The Shore of Women presenta, in realtà, quella commistione di generi, nonché quel carattere di molteplicità e apertura tipiche delle distopie critiche. Pertanto, appare ovvio come lo scopo di Sargent, come di altre autrici di questo genere, non sia quello di fornire risposte certe, ma solo di porre una serie di interrogativi riguardanti la complessità del rapporto tra i sessi.

La necessità che si avverte alla fine della storia non è, inoltre, quella di dichiarare fallita l'utopia matriarcale, per poi tornare al passato, bensì quella di riuscire a intravedere un cambiamento, sebbene il finale resti aperto, e lasci immaginare al lettore quello che potrebbe essere il nuovo ordine del futuro, ossia il nuovo tipo di rapporto tra uomini e donne. Lo stesso Fitting evidenzia, indirettamente, il carattere aperto del finale, sottolineando la necessità, avvertita da Laissa, di raccontare la storia, e favorire, così, il superamento dell'ordine attuale.⁷¹⁴

La riconciliazione finale tra uomo e donna non è, però, qualcosa di generalizzabile, e nemmeno di paragonabile al rapporto tra i sessi osservabile in una qualche realtà storica o geografica, con riferimento al momento in cui l'autrice si trova a scrivere. Birana ha trovato il vero amore, ma Arvil non è esattamente il tipico rappresentante del suo genere. Le sue esperienze lo hanno reso diverso, e se Arvil non avesse conosciuto il culto delle donne, e non avesse incontrato Birana, la sua percezione dell'altro sesso non sarebbe, probabilmente, la stessa.

The Shore of Women ripropone, è vero, alcuni argomenti essentialisti riguardo alla tendenza naturale degli uomini verso la violenza, ma non nega la possibilità di cambiare e incanalare tali impulsi, grazie alla comprensione e all'amore. *The Shore of Women* non è, pertanto, il fallimento di una utopia, bensì il trionfo dell'amore, quello vero, che non conosce differenze di genere. Sarebbe, infatti, errato dire che Sargent sceglie l'amore eterosessuale rispetto a quello

⁷¹³ P. Sargent, "On Peter Fitting's "Reconsiderations" in SFS #56", in *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 2 (Jul., 1992), p. 275.

⁷¹⁴ P. Fitting, *art. cit.*, p. 35.

omosessuale. Fitting, ad esempio, sostiene che, nel testo, non vi sia un solo esempio positivo di amore omosessuale:

Remembering that in the divided world of *Shore* the majority of men and women presumably find love and sexual pleasure with members of the same sex, I find it quite disturbing that there is not a single positive example of such a relationship, male or female. This absence is especially significant when contrasted to the scenes of Birana's heterosexual awakening. Indeed, the novel centers on Birana and Arvil's discovery of the joys of heterosexuality, a discovery which sums up what I am calling the novel's message of reconciliation. In its dialogue with the feminist utopias of the 1970s, Sargent's novel seems to have accommodated both homophobia and heterosexism in its appeal for a reconciliation of the sexes—a development which unfortunately reenacts a key feature of the backlash against feminism.⁷¹⁵

Queste considerazioni furono, ancora una volta, contestate dalla stessa Sargent, la quale rispose a Fitting nel seguente modo: “Mr Fitting has read badly, misunderstood what he has read, and apparently relied on his impressions instead of re-examining my novel. It is as though he recalled only those details that seemed to support his reading of my book, and forgot those that contradicted it.”⁷¹⁶ Sargent contesta, in particolare, l’affermazione di Fitting riguardo all’assenza di esempi positivi di amore omosessuale nel suo romanzo:

As for Fitting's contention that *The Shore of Women* does not have a single positive example of a homosexual relationship, I can, offhand, think of at least two. One such relationship, and one crucial to the novel's conclusion, is that between Laissa and Zoreen; Laissa's lover remains supportive even after Laissa's disgrace and punishment. Another is the bond between Ulred and Hare, two men who become Arvil's companions early in the story. Maybe Fitting missed that one because Ulred and Hare are the sort of characters some might call schleppey, but aren't schleppeys also entitled to relationships?⁷¹⁷

Inoltre, nemmeno Birana e Arvil disdegnano di avere rapporti omosessuali. A tal proposito, Sargent scrive:

[...] Arvil acknowledges what we would call his homosexual impulses, even if he does not act on them during the course of *The Shore of Women*. He tells Birana that love might have grown between him and his former companion Shadow had they remained together. He recognizes that, in time, he might seek sexual fulfillment with Tulan, the boy who is infatuated with Arvil. His love for Birana may make him, for the duration of the story, monogamous in his behavior, but psychologically he is bisexual.⁷¹⁸

Per Sargent, la principale omissioni di Fitting riguarda il personaggio di Nallei e, in particolare, la scena in cui Birana le parla del suo amore per Arvil.⁷¹⁹

Come evidenzia l’autrice, Birana si tormenta riguardo ai suoi sentimenti, e,

⁷¹⁵ *Id.* p. 36.

⁷¹⁶ P. Sargent, *art. cit.*, p. 272.

⁷¹⁷ *Id.*, p. 274-75.

⁷¹⁸ *Id.*, p. 274.

⁷¹⁹ P. Sargent, *art. cit.*, p. 275.

pertanto, si sente come potrebbe sentirsi un omosessuale nel nostro mondo. Infatti, per confortarla, Nallei le dice:

Sometimes it seems as if we insist on creating worlds in which some kinds of love are accepted and honored, while others are despised. We chose our way long ago partly because we believed the kinds of love sanctioned in the past, those that bound us to men, helped to bring about the Destruction and made us powerless to protest what men had done. I have had some doubt about that. Perhaps there simply wasn't enough love among those people for others. Perhaps if they had been free to love whomever they chose, to open their hearts willingly to anyone who might love them, and to let this love grow to encompass everyone in some way, they might have found a way to avoid the destruction of others they loved. Perhaps by denying certain kinds of love, they warped their ability to love anyone truly or to love the earth that they nearly destroyed.⁷²⁰

In effetti, è come se Fitting dovesse necessariamente stabilire se la scelta “utopica” di Sargent ricada sull’amore eterosessuale o su quello omosessuale, cercando, ad ogni costo, come scrive la stessa Sargent, delle risposte, dove invece, possono esserci solo interrogativi. L’errore di Fitting sta, dunque, nell’approccio generale che ha rispetto al testo, in quanto lo studioso sembra perdere di vista la sua caratteristica principale, quella di “openness”. *The Shore of Women* appartiene, infatti, al genere delle distopia critica, e, in quanto tale, il suo scopo non è quello di dare risposte, o individuare significati univoci, bensì quello di mettere in discussione, presentando una molteplicità di possibilità, secondo il modello del “what if...?”, che mette in moto le riflessioni del lettore, senza imporgli alcuna visione particolare. La proiezione futurologica, che passa per la visione distopica, non esclude, infatti, la possibilità utopica, e lascia sempre uno spazio alla speranza. Come per altre distopie critiche, come quelle di Burdekin e Tepper, la speranza assume le sembianze di un bambino, riguardo al cui avvenire, nel finale della storia, qualcuno si interroga. In quel momento, nessuno è in grado di conoscere il futuro del bambino, ciò nonostante, risulta rilevante l’apertura verso la possibilità di un cambiamento, che potrebbe anche essere verso il meglio. Che qualcosa stia già cambiando, emerge dalla decisione di Laissa di scrivere una cronaca, per documentare la storia di Birana e Arvil:

Some will read these words and think that I have set myself against our cities. I do not want to destroy what we have built. We saved Earth and came to know our true power. Our daughters grow up unscarred by the wounds that marked the lives of women in ancient times; we must never go back to what once existed. Yet we have made this life for ourselves at the cost of the lives of those outside. To be free, we have enslaved them.

⁷²⁰ P. Sargent, *op. cit.*, p. 331-32.

Those outside are our brothers. I do not mean that in the sense in which we usually use that term, [...] but in the way it was once used. [...] There is something of us in them and something of them in us.

We were forced to choose this pattern once because our survival was at stake. I believe it may be at stake once more. We may stagnate, as life does when it holds to a pattern that is no longer needed, which can keep it from growing and becoming something more. It may be time for us and for those outside to begin to reshape ourselves and become another kind of being.⁷²¹

“Another kind of being”, non è necessariamente la negazione di tutto ciò che la società delle donne rappresenta, bensì la possibilità di qualcos’altro che trascenda sia l’ordine patriarcale del passato che quello matriarcale del presente.

Sargent, come il suo personaggio Laissa, non sostiene l’utopia separatista, ma nemmeno la condanna in toto. In un’intervista del 1991, l’autrice ammette:

I'm [...] not a separatist who thinks we women would be better off without men-that's concentration camp thinking, that's where it leads. But there's no doubt in my mind that many women would be happier in one of my cities, have a much better life, with the only price being the oppression of a group they'll never see for the most part. People make such bargains all the time.⁷²²

Nella stessa intervista, Sargent conferma anche il suo rifiuto per le verità assolute, e per le classificazioni che ne derivano. Le donne e gli uomini non sono classificabili in modo assoluto come buoni e cattivi. Infatti, l’autrice afferma:

I think I treated the men sympathetically, which brought one reviewer to complain that I'd written another damned book about poor, misunderstood, oppressed men-she seemed to think this was illegitimate somehow, even though I'd also portrayed men who were cruel and women who had grave doubts about the world in which they lived. I don't believe in villains and heroes-life's too complicated for that.⁷²³

E ancora:

Some people do a lot of evil things. It's natural to see them as evil, as villains, and often it's practical, at least in the short term – lock them up, throw away the key, send them to the chair, bomb the hell out of their cities. It does settle things, for a while, until the next creep comes along, who's often a product of such righteous actions. Some people are probably beyond redemption, but if you're going to write about such people, you have to ask how they got that way, or how can you illuminate the possible motives for their actions? Some people do good for the wrong reasons, and have their own flaws. A lot of villains see themselves as heroes, which only demonstrates one of the pitfalls of viewing the world in terms of heroes and villains. Simplistic views are always more comforting, but novels shouldn't be simplistic or comforting.⁷²⁴

⁷²¹ *Id.*, pp. 455-56.

⁷²² J. Engel, Letters from Upstate New York: A Correspondence with Pamela Sargent, *NOVA Express*, (v 3 #3, Winter 1991), su http://www.engelcox.org/sargent/nova_express_interview.html.

Data consultazione 02/05/13.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*

Quando, nel finale, Laissa si rivolge ad Arvil, dicendogli che lui rappresenta un'eccezione, ma che il resto degli uomini resterà sempre ciò che è, lui la invita proprio ad interrogarsi sulle ragioni alla base del comportamento maschile: "Your kind has helped to make us this way. You don't want us to be anything else."⁷²⁵ E ancora, "If you saw into our souls, you would have to look into your own."⁷²⁶

⁷²⁵ P. Sargent, *op. cit.*, p. 444.

⁷²⁶ *Ibid.*

7.2. Il “due”

Come nelle altre distopie analizzate, l’inversione dei ruoli, utilizzato da Sargent, serve a dare visibilità a fatti altrimenti invisibili. Mostrando che gli uomini di questo mondo del futuro sono come sono perché le donne hanno voluto che fossero così. L’autrice inverte i termini della relazione, ma il risultato resta lo stesso. Nella nostra realtà le donne sono, infatti, il riflesso di ciò che gli uomini hanno stabilito che una donna debba essere. Guardare l’Altro, e vederlo come soggetto, ossia guardarlo nell’anima, equivale, infatti, a vedere se stessi, il che rischia di mettere in discussione tutta una serie di certezze, riguardo alla propria identità, rivelando tutte le proprie debolezze. *The Shore of Women* apre, però verso nuove possibilità, ossia verso un nuovo rapporto tra i sessi. Il sogno utopico non è, infatti, del tutto rimosso, come evidenziano le ultime riflessioni di Laissa:

We are being given a chance to reach out to our other selves. What we do will show what we are and determine what we shall become.

There is no word of Birana’s fate or of Arvil’s, no sign that they live, no rumour that they have been seen outside. Yet I cannot think of them as dead. They live on in my mind, freed by their love from her world and his. I imagine them on a distant shore near a refuge they have built for themselves dreaming of the oceans we might sail again and the stars we might seek. Perhaps we will join them on that shore at last.⁷²⁷

Il rapporto ideale con l’altro, rappresentato, sotto vari aspetti, dal rapporto tra Birana e Arvil, è paragonabile al “due” di cui parla Luce Irigaray in *Essere due*.⁷²⁸ Ancora una volta è possibile individuare un punto di incontro tra teoria e fiction. Infatti, per Irigaray, occorre superare la logica del medesimo, per arrivare al “due”, il che significa rispettare la differenza irriducibile dell’Altro. In questo senso andare verso l’Altro significa tornare al sé, e non appropriarsi di quella differenza, né disperdersi in essa. La studiosa propone, infatti, una terza dimensione, che è quella del “fra noi”, in cui starebbe la vera trascendenza:

Se la trascendenza è fra noi, riconoscerti come altro implica forse renderti alla tua solitudine, ma anche al tuo volume, a te, soggetto incarnato: in te, fuori di me, altro da me, con aria e prospettiva fra noi. Così siamo corpo e anima l’una per l’altro.⁷²⁹

Birana e Arvil diventano proprio questo, un “due”, in cui nessuno dei due si annulla, ma si realizza nell’altro, rispettando il suo mistero inappropriabile. Essi

⁷²⁷ P. Sargent, *op. cit.*, p. 456.

⁷²⁸ L. Irigaray, *Essere Due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

⁷²⁹ *Id.*, p. 22.

realizzano il due, grazie al verbo, oltre al corpo, che sta alla base della dialettica di cui parla Irigaray:

Così io e tu, lei e lui, si parlano e si costituiscono ciascuna(o) una soggettività rifiutandosi a un accesso a sé e all'altro prima di parlare. Fra noi sono il mondo e il verbo, l'universo e la parola. L'uno ci è per una parte comune, l'altro rimane proprio. Tu mi resti mistero attraverso il tuo corpo e il tuo verbo, e la nostra alleanza comporterà sempre un mistero.⁷³⁰

Birana e Arvil imparano, infatti, ad ascoltarsi, e a percepirsi l'un l'altra, attraverso il verbo e attraverso il corpo. Il cammino non è semplice, in quanto nessuno dei due sa come fare, essendo, questo, il loro primo vero contatto con il diverso.

Ciascuno dei due deve, innanzitutto, imparare a percepire l'Altro, e anche lo sguardo – il quale ferisce, in quanto tende all'appropriazione, al possesso, più che alla condivisione – deve evolvere verso qualcos'altro, in quanto: “L'amore implica tutti i sensi, compresi la vista e l'udito. Ma sono cose diverse guardare un obiettivo preciso e guardare l'altro con rispetto della sua intenzione, della sua interiorità.”⁷³¹

Per Irigaray,

I nostri sensi spirituali non sono educati ad amare. Non sappiamo ancora guardare o ascoltare un altro in quanto soggetto. Ignoriamo tuttora la possibilità di rinunciare a centrare lo sguardo, a fissare la vista, per lasciare spazio e aria intorno all'altro, e dentro di lui.⁷³²

Per percepire nel modo corretto, “la mia percezione deve restare un cammino verso di te, verso di noi, un noi sempre disunito, distaccato, sempre un “due irriducibile a uno.”⁷³³

Birana e Arvil imparano, seppure gradualmente, ad evitare quella fusione che tende verso l'uno, piuttosto che verso il due. Inizialmente, avvertendo il pericolo insito nel suo legame con Arvil, Birana sente il bisogno di distaccarsi, per evitare di sparire nell'altro:

He grew more insistent during the time he lay with me [...]. Sometimes I could not respond, and Arvil would withdraw from me a few days, refusing to touch me until I came to him. I was all he had and worried that I might not be enough for him. When the weather allowed, I found excuses to leave the shelter [...] refusing to admit the true reason to myself, that I needed time away from him.⁷³⁴

⁷³⁰ *Id.*, p. 21.

⁷³¹ *Id.*, p. 52.

⁷³² *Id.*, p. 52.

⁷³³ *Id.*, p. 53.

⁷³⁴ P. Sargent, *op. cit.*, p. 375.

Nella visione di Irigaray, vi è una costante, che è data dall'idea di condivisione, e, curiosamente, Arvil domanda, precisamente, a Birana se esista un modo per condividersi: “Can you not find a way to share yourself with me?”⁷³⁵

Il cammino che Arvil e Birana devono seguire, potrebbe anche essere descritto per mezzo delle parole di Irigaray, quando scrive:

Come dirti: trovare le parole, scoprire il tono, toccarti senza perdermi? Toccarti e così esistere a partire dal due. L'ascolto che ti fa essere ti consente di udirmi. Fra noi si crea così un campo di vibrazioni di vita incrociate con quelle dell'universo. Uniti alla terra e al cielo, siamo retti dalla nostra orizzontalità, sostenuti da essa, da noi.⁷³⁶

E ancora: “Certo, non ti capirò mai, non afferrerò mai chi sei: sempre ti terrai fuori di me. Ma questo non essere *io*, non essere *me* né *mio*, rende la parola possibile e necessaria fra noi.”⁷³⁷ Così, quando Birana confessa ad Arvil di aspettare un bambino, lui le dice: “You must tell me what you know, what will happen inside your body, so that I can help you.”⁷³⁸ I due utilizzano la parola per creare, gradualmente, un due, caratterizzato da reciprocità ma anche da una differenza irriducibile.

Secondo Irigaray, ciò che manca ancora oggi è una cultura intersoggettiva, la quale “richiederebbe di essere fedeli alla reciprocità nel toccare-essere toccato(a), che si tratti di percepire o di parlare”.⁷³⁹ Da qui la centralità della carezza, che “è risveglio all'intersoggettività, a un toccare né passivo né attivo fra noi; è risveglio dei gesti, delle percezioni, che sono nello stesso tempo atti, intenzioni, emozioni”.⁷⁴⁰ Arvil desidera, infatti, imparare a toccare Birana nel modo giusto, in modo da condividere delle sensazioni: “You will have to guide me, Birana. If a time comes when we can be together, you will have to show me what to do.”⁷⁴¹

Per Irigaray, elemento indispensabile perché l'intersoggettività si realizzi è, inoltre, il consenso, per il quale occorre che “ciascuno abbia la possibilità di

⁷³⁵ *Id.*, p. 317.

⁷³⁶ L. Irigaray, *op. cit.*, p. 23.

⁷³⁷ *Id.*, p. 29.

⁷³⁸ P. Sargent, *op. cit.*, p. 379.

⁷³⁹ L. Irigaray, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁴⁰ *Id.*, p. 35.

⁷⁴¹ P. Sargent, *op. cit.*, p. 318.

essere un soggetto concreto, corporeo, sessuato, e non un soggetto astratto, neutro, fabbricato, fittizio.”.⁷⁴²

È importante che ciascuno(a) abbia potuto dare liberamente il suo assenso prima che l'altro lo o la avvicini e oltrepassi la sfera della sua integrità soggettiva, integrità che dovrebbe essere protetta da un diritto.

Un sì da parte dell'uno e dell'altra dovrebbe precedere ogni carezza.⁷⁴³

Quando Birana e Arvil si trovano nella comunità patriarcale che li ospiterà fino a dopo la nascita della loro bambina, Arvil si rifiuta di far sue alcune abitudini degli uomini che vivono lì. In particolare: “Whenever one of the men wanted to lie with a woman at night, he made a quick gesture toward his groin with his hand and the woman followed him to the small hut.”⁷⁴⁴ Arvil, invece, promette a Birana: “I shall always ask. I won't make the sign unless you wish to come with me.”⁷⁴⁵

In questo contesto, la carezza diventa, come per Irigaray, un gesto che rende l'altro a se stesso o a se stessa, a condizione di riconoscere e tutelare la soggettività incarnata:

La carezza riconduce ciascuno(a) all'*io* e al *tu*. Ti rendo a te perché sei un *tu* per me. Rimani tu grazie al *tu* che sei per me, che sei “a” me – per ricordare l' “a” di *Amo a te* diverso da quello del possesso. Il tuo corpo non assomiglia a un oggetto per me soggetto, e lo stesso è per il mio corpo. Per me soggetto incarnato sei soggetto incarnato.⁷⁴⁶

Secondo Irigaray, l'altro “può essere del mio genere o di un altro, ma è anzitutto all'altro genere in quanto altro che sono destinata”.⁷⁴⁷ Infatti, non è possibile, per la studiosa, negare la relazione con l'altro genere, e qui fa un riferimento esplicito all'utopia separatista:

[...] teniamo conto di un'utopia della nostra epoca: una donna genera una donna, vivendo in una comunità di donne separata dall'altra parte del mondo. Tale donna dovrebbe pensare la sua identità di donna come un'identità in relazione con l'altro genere, almeno al livello dell'intenzione di compiere il proprio genere. C'è in me, donna, una parte di negativo, di non realizzabile da me sola, una parte di notte, una parte di ritegno, una parte di irriducibile femminile impropria a rappresentare il tutto dell'essere umano che deve entrare nella costituzione della mia identità.⁷⁴⁸

⁷⁴² L. Irigaray, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁴³ *Id.*, p. 36.

⁷⁴⁴ P. Sargent, *op. cit.*, p. 393.

⁷⁴⁵ *Id.*, p. 396.

⁷⁴⁶ L. Irigaray, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴⁷ *Id.* p. 43.

⁷⁴⁸ *Id.*, p. 44.

Il punto chiave resta, però, il fatto che: “Questo due non sopporta la sottomissione dell’uno all’altro, pena la perdita del due. Non corrisponde neanche a una giustapposizione di uno + uno soggetti. Si tratta di una relazione *fra*.”

Questa relazione, che Birana e Arvil ci fanno sognare, non è stata ancora raggiunta, né da noi, né dai nostri protagonisti, ma ciò non significa, per Irigaray, come per Sargent, che non si debba lavorare in tal senso:

Coltivare la nostra attrazione l’uno verso l’altro(a), non lo abbiamo fatto ancora, soprattutto insieme, in due. [...] Nelle mie intenzioni, c’è un voler superare l’inclinazione immediata fra noi, conservandone sia l’energia che il fra-due. Tento così di proporre relazioni a due più umane, più piacevoli, cioè una vita quaggiù dove sia una più grande felicità.⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ *Id.*, p. 47.

Bibliografia

Romanzi

ATWOOD, M. *The Handmaid's Tale* (1985), London, Virago, 1987.

BURDEKIN, K., *Swastika Night* (1937), New York, The Feminist Press, 1985.

BURDEKIN, K.: *The End of This Day's Business* (1935), New York, The Feminist Press, 1989.

SARGENT, P., *The Shore of Women* (1986) London, Pan Books, 1988.

TEPPER, S.: *The Gate to Women's Country* (1988), New York, Doubleday, 1988.

Altri romanzi citati

BELLAMY, E., *Looking Backward 2000-1887*. Thomas, John L. (ed). The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

BRADLEY LANE, M. E., *Mizora: A Prophecy*, New York, Syracuse university Press, 2000.

BRONTE, C., *Jane Eyre*, Phoenix, Wilder Publications, 2009.

BURDEKIN, K., *The Rebel Passion*, New York, William Morrow & Company, 1929.

- *Quiet Ways*, London: Thornton Butterworth, 1930.

- *Proud Man*, New York, The Feminist Press, [1934]1993

CARTER, A., *The Passion of New Eve*, London, Virago, 1982.

DENTON CRIDGE, A., *Man's Rights; or How Would you Like it?*, Dodo Press, 2008.

MILLER GEARHEART, S., *The Wanderground*, Watertown, MA: Persephone Press, 1979.

GRIFFIN, M., *Three Hundred Years Hence*, Boston, Gregg Press, 1950.

HADEN ELGIN, S., *Native Tongue*, New York, Spinifex Press, 2000.

LE GUIN, U., *The Left Hand of Darkness*, New York, Ace Books, 1976.

- *The Dispossessed*, New York, Harper Collins, 2003.

LESSING, D., *Canopus in Argos: Archives*, New York, Vintage, 1992.

MCKEE CHARNAS, S., *Motherlines*, New York, Berkely, 1955.

- *Walk to the End of the World*, New York, Berkley, 1979.

MILLER GEARHEART, S., *The Wanderground*, London, The Women's Press Ltd, 1985.

ORWELL, G., *Nineteen Eighty-Four*, Penguin, London, 1990.

PERKINS GILMAN, C., *Herland*, New York, Dover Publications, 1998.

PIERCY, M., *Woman on the Edge of Time*, New York, Ballantine Books, 1997.

RUSS, J. *The Female Man*, Boston, Beacon Press, 1986.

SHELLEY, M., BLUMBERG, J. & CROOK, N. (ed.) *The Last Man*, London, Pickering & Chatto, 2006.

JOUNG, D. J., *Retreat, As It Was!*, Tallahassee, Naiad Press, 1979.

Gender studies and feminist criticism

ANDERSON, L. (ED.): *Plotting Change. Contemporary Women's Fiction*, London, Edward Arnold, 1990.

ARDENER, E., *The Voice of Prophecy and Other Essays*, Oxford, Berghahn Books, 2007.

ARDENER, S. (ed.), *Perceiving Women*, London Dent, 1975.

ARMITT, L.: *Contemporary Woman's Fiction and the Fantastic*, Basingtoke, Palgrave, 2000.

BARR, M. S. (ed.), *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Rowman, Lanham, 2000.

BARRETT, M., "Introduction", in V. Woolf, *A Room of One's Own/Three Guineas*, Harmondsworth, Penguin Books, 1993.

BARTKOWSKI, F.: *Feminist Utopias*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1989.

BARTKY, S.L.: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York and London, Routledge, 1990.

BATTERSBY, C., *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*, 1998, cit. in C. Hughes *Women's Contemporary Lives: Within and Beyond the Mirror*, Routledge, London, 2002.

BRODZKI, B., SCHENCK, C. (Ed.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell UP, 1993.

BROWNSTEIN, R., *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*, Harmondsworth, Penguin, 1982.

BUTLER, J., *Bodies that Matter*, London & New York, Routledge, 1993.

- *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006.

CAVALLARO, D.: *French Feminist Theory*, Continuum, London, New York, 2003.

CAVARERO F., RESTAINO, F.: *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino, 1999.

CHIALANT, M.T, RAO, E.: *Letteratura e femminismi*, Liguori, Napoli, 2000.

CIXOUS, H., C. CLEMENT, *The Newly Born Woman*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

CIXOUS, H., COHEN, K., COHEN, P., "The Laugh of the Medusa", Source: *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), The University of Chicago Press.

COLEBROOK, C.: *Gender*, Basingtoke, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

CORNILLON, S. K. (ED.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green, OH, Popular Press, 1972.

DE BEAUVOIR, S.: "Il Secondo Sesso, II: L'esperienza vissuta", trad. di R. Cantini e M. Andreose, *Il Secondo Sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

DONAWERTH, J. L., KOLMERTEN, C. A. (ed.), *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, Liverpool, Liverpool Univ. Press, 1994,

EBERT, T. L., "The Romance of Patriarchy: Ideology, Subjectivity, and Postmodern Feminist Cultural Theory", *Cultural Critique*, No. 10, Popular

Narrative, Popular Images (Autumn, 1988) *Cultural Critique*, No. 10, Popular Narrative, Popular Images, Autumn, 1988.

ELLMANN, M., *Thinking about Women*, Macmillan, 1968.

FETTERLY, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

FELSKI, R., *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Hutchinson Radius, 1989.

FIRESTONE, S., *La dialettica dei Sessi*, trad. di L. Personeni, Firenze, Guaraldi, 1971.

FLANAGAN, M., BOOTH (ed.), A., *Rethinking Women + Cyberculture*, Cambridge, London, MIT Press, 2002.

FORTUNATI, V.: "Il fantastico: la letteratura come sintomo", in *Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna*, Vol. 1, 1980, pp. 11-22.

FRASER, H.: *Constructing Gender: Feminism and Literary Studies*, Nedlands, University of Western Australia Press, 1994.

FRIEDAN, B.: *La mistica della femminilità*, traduzione di L. V. Mannucci, Milano, Edizioni di comunità, 1976.

GILBERT, S., GUBAR, S., *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979.

GNISCI, A. (ed.), *Letteratura Comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

HEKMAN, S., "Reconstituting the Subject: Feminism, Modernism, and Postmodernism", *Hypatia*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1991), pp. 44-63.

HOOKS, B., *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press, 1990.

INGRAM, A. & PATAI, D.: *Rediscovering Forgotten Radicals: British Women Writers, 1889-1939*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.

IRIGARAY, L.: *Speculum. L'altra donna*, trad. di L. Muraro, Feltrinelli, Milano, 1975.

- *Questo sesso che non è un sesso*, trad. di L. Moraro, Milano, Feltrinelli, 1978.
- *This Sex Which is not One*, trad. di di C. Porter & C. Burke, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985.
- "When Our Lips Speak Together", trad., C. Burke, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 6, N. 1, 1985.
- *Essere Due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

JACOBUS, M., (ed.) *Women Writing and Writing about Women*, London, Croom Helm, 1979.

- *Reading Women: Essays in Feminist Criticism*, Methuen, 1986.

JOANNOU, M.. *Women Writers of the 1930s: Gender, Politics and History*, Edinburgh, University Press, 1999.

JONES, L. F., *Feminism, Utopia and Narrative*, Knoxville, Univ. of Tennessee Press, 1990.

KITCH, S.L.: *Higher Ground. From Utopianism to Realism in American Feminist Thought and Theory*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.

KOLODNY, A., "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism", *Feminist Studies*, Vol. 6, No. 1 (Spring, 1980), pp. 1-25.

KOPPLEMAN CORNILLON, S. (ed.), *Images of Women in Fiction*, Bowling Green, Bowling Green Univ. Popular Press, 1972.

KRISTEVA, J., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. di S. Eccher dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Venezia, Marsilio, 1979.

- *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], ed. Leon S. Roudiez, trad. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, Oxford, Blackwell, 1980.

- JARDINE, A, BLAKE, H., "Women's Time", *Signs*, Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1981), pp. 13-35.

LAKOFF, R.T.: *Language and Women's Place: Text and Commentaries*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004.

LEFANU, S., *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*, London, The Women's Press, 1988.

LERNER, G., *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press, New York & Oxford, 1986.

LITTLE, J. A., *Feminist Philosophy And Science Fiction: Utopias And Dystopias*, Amherst, N.Y., Prometheus Books, 2007.

MASLEN, E.: *Political and Social issues in British Women's Fiction, 1928-1968*, Basingtoke and New York, 2001.

MEANEY, G.: *(Un)like Subjects. Women, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York, 1993.

MEYERS, D.T.: *Gender in the Mirror*, New York, Oxford University Press, 2002.

MILES, R., *The Female Form: Women Writers and the Conquest of the Novel*, Routledge & Kegan Paul, 1987.

MILLETT, K.: *Sexual Politics*, London, Virago, [1969] 1977.

MITCHELL, J.: *La condizione della Donna*, traduzione di G. Stefancich, Torino. Einaudi, 1972.

MOI, T., *Sexual, Textual Politics*, Routledge, London e New York, 1993, p. 108.

MORGAN, V. E., "The Feminist Novel of Androgynous Fantasy", *Frontiers*, 2 (Autunno 1977).

MORRIS, P.: *Literature and Feminism*, Blackwell, Oxford UK and Cambridge USA, 1993.

PALUSCI, O., *Terra di lei: l'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce, 1990.

PATEMAN, V.C., *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford, 1988.

RICH, A.: *Nato di donna*, traduzione di M. T. Marengo, Garzanti, 1977.

- " 'When We Dead Awaken': Writing as Re-vision", *On Lies, Secrets, Silence: Selected Prose 1966-78*, New York, Norton, 1979.

ROBBINS, R.: *Literary Feminisms*, Basingtoke, Palgrave, 2000.

ROSINSKY, N. M., *Feminist Futures. Contemporary Women's Speculative Fiction*, Michigan, UMI Research Press, 1984.

RUSS, J. *To Write Like a Woman*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

RUTH, S.: *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*, Mountain View, Calif [etc.] : Mayfield Pub. Co, 1990.

SARGISSON, L., *Contemporary Feminist Utopianism*, Routledge, Londra, 1996.

SCHNEIDER, K.: *Loving Arms: British Women Writing the Second World War*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

SHAW, D.B.: *Women, Science and Fiction: The Frankenstein Inheritance*, Basingtoke and New York, Palgrave, 2000.

SHOWALTER, E.: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, London, Virago, 1986.

- *A Literature of Their Own*, London, Virago, 2003.

SQUIER, S. "Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's Works", *Twentieth Century Literature*, Vol. 27, No. 3, Autumn, 1981.

VASSELEU, C. "The Face before the Mirror-Stage", *Hypatia*, Vol. 6, No. 3, *Feminism and the Body*, Autumn, 1991.

WHEELER, K., *A Critical Guide to Twentieth-century Women Novelists*, Oxford, Blackwell, 1997.

WHITFORD, M., *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Londra, Routledge, 1991.

WITTIG, M., "The Category of Sex", in L. Adkins and D. Leonard (ed), *Sex in Question: French Materialist Feminism*, London: Taylor and Francis, 1996.

WOOLF, V.: *A Room of One's Own* and *Three Guineas*, Penguin, London, 1993.

WOLLSTONECRAFT, M., *A Vindication of the Rights of Women*, Boston, Peter Edd, 1792.

Fantasy and science fiction

ALBERTAZZI, S., a cura di:, *Il Punto su la Letteratura Fantastica*, Laterza, Bari, 1993.

ALDISS, B.W., *The Detached Retina: Aspects of SF & Fantasy*, Syracuse University Press, 1995.

ALKON , P.K., *Origins of Futuristic Fiction*, Athens and London, University of Georgia, 1987.

ARMITT, L., *Theorising the Fantastic*, London, Arnold, 1996.

- *Contemporary Woman's Fiction and the Fantastic*, Basingtoke, Palgrave, 2000.

ATWOOD, M., *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, London, Virago, 2011

BORDONI, C.(ed.): *Linee d'Ombra. Letture del Fantastico*, in onore di Romolo Runcini, Cosenza, Pellegrini ed., 2004.

BOULD, M.: *The Routledge Companion to Science Fiction*, New York, Routledge 2009.

CATANI, V., RAGONE, E., SCACCO, A.: *Il Gioco dei Mondi: le idee alternative della fantascienza*, Bari, Dedalo, 1985.

CLARESON, T.: *SF: The Other Side of Realism*, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971.

FREEDMAN, C.: *Critical Theory and Science Fiction*, Hanover, Wesleyan University Press, 2000.

GIOACCHINI, R., *Dalla Fiaba alla Fantascienza*, Effe Elle, 2005.

HASSLER, D.M., *Political Science Fiction*, University of South Carolina Press, 1997.

HOLLOND-TOLL, L. J., *As American as Mom, Baseball and Apple-Pie: The Construction of Community in Contemporary American Horror Fiction*, OH, Bowling Green State University Popular Press, 2001.

JACKSON, R.: *Fantasy: the Literature of Subversion*, Routledge, 1981.

JAMES, E., MENDLESOHN, F.: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 2003.

KETTERER, D., "Utopian Fantasy as Millennial Motive and Science-Fictional Motif", *Studies in the Literary Imagination*, 6:2 (1973:Fall).

LAWLER, D. L.: "Certain Assistances: The Utilities of Speculative Fiction in Shaping the Future", *Mosaic*, 13:3/4 (1980:Spring/Summer).

PAIK, P.Y.: *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

PAGETTI, C., *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970.

PARRINDER, P., *Science Fiction. It's Criticism and Teaching*, London & New York, Methuen, 1980.

PHILMUS, R., *Into the Unknown, The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells*, Los Angeles, University of California Press, 1970.

RENAULT, G.: "Science Fiction as Cognitive Estrangement; Darko Suvin and the Marxist Critique of Mass Culture", *Discourse*, 2 (1980:Summer).

RIEDER, J., "Life Writing and Science Fiction: Constructing Identities and Constructing Genres", *Biography*, Volume 30, Number 1, Winter 2007, pp. v-xvii.

RUSSO, L. (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del Convegno Internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1980.

SAYER, K, MOORE, J.(ed.): *Science Fiction. Critical Frontiers*, London, Macmillan Press, 2000.

SCHWARTZ, S.: "Science Fiction: Literature For Our Times", *Journal of Popular Culture*, 5:4 (1972:Spring).

SOLMI, S., *Saggi su Fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino, 1978.

SUVIN, D., *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985.

TODOROV, S., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981.

TIMMERMAN, J., A.: *Other Worlds: the Fantasy Genre*, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1983.

WESTFAHL, G. (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works and Wonders*, Westport CT, Greenwood Press, 2005, Volume 3.

Utopia e dystopia

BACCOLINI, R., "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction", *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: *Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium* (May, 2004).

- "Breaking the Boundaries: Gender, Genre, and Dystopia", N. Minerva, *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo, 1992.

BARR, M., SMITH, N., "Preface" to *Women and Utopia: Critical Interpretations*, Barr and Smith (ed.), Lanham, Md., University Press of America, 1983.

BARTKOWSKI, F.: *Feminist Utopias*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

BOOKER, M.K., *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Westport CT, Greenwood Press Inc., 1994.

COLOMBO, A., *Utopia e distopia*, Milano, Franco Angeli, 1987.

- *L'utopia. Rifondazione di una idea e di una storia*, Dedalo, Bari, 1997.

DONAWERTH, J. L., KOLMERTEN, C. A. (ed.), *Utopian and Science Fiction by Women*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

FERNS, C., *Narrating Utopia, Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999.

FORTUNATI, V.: *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo, 1979.

- "Dall'utopia alla fantascienza: le metamorfosi di un genere letterario", in AA.VV., *L'utopia e le sue forme*. Ed. da Matteucci, W., Bologna, il Mulino, 1982, pp.255-69.
- *Paesi di cuccagna e mondi alla rovescia*, Firenze, Alinea, 1989.
- e MINERVA, N. (a cura di), *Per una definizione dell'Utopia*, Ravenna, Longo Editore, 1992.
- R. BACCOLINI, R., MINERVA, N. (ed.), *Viaggi in Utopia*, Ravenna, Longo, 1996.
- "Utopia e antiutopia nel Novecento", *Nuova Secondaria* 7, 15 Marzo, 1995, pp. 36-41.

FOUST, R. E., "A Limited Perfection: Dystopia as Logos Game" , *Mosaic*, 15:3 (1982:Sept.) p.79.

FRITZIE, M. (ed.), *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1979.

GOTTLIEB, E.: *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, Montreal &Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

HILLEGAS, M. R., *The Future as Nightmare*, Southern Illinois University Press, Carbondale e Edwardsville, 1967.

JAMESON, F. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and other Science Fictions*, New York, Verso, 2005.

KITCH, S. L., *Higher Ground. From Utopianism to Realism in American Feminist Thought and Theory*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2000.

MANFERLOTTI, S.: *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess, Palermo, Sellerio, 1984.*

MOYLAN, T.: *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, NY: Methuen, 1987.

- *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO, Westview, 2001.
- BRACCOLINI, R. (ed.): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York and London, Routledge, 2003.

MUMFORD, L.: *Storia dell'utopia*, Roma, Donzelli, 1997.

MURPHY, P.D., "Reducing the Dystopian Distance: Pseudo-Documentary Framing in Near-Future Fiction" (Laréduction de la distance dystopique: l'encadrement pseudo-documentaire dans les romans duproche-futur), *Science Fiction Studies*, Vol. 17, No. 1 (Mar., 1990), pp. 25-40.

MUZZIOLI, F.: *Scritture della catastrofe*, Mettemi editore srl, Roma, 2007.

PATAI, D., "The View from Elsewhere: Utopian Constructions of Difference", *Bucknell Review*, 36:2 (1992).

RABKIN, E.S., GREENBERG, M.H., OLANDER, J.D.: *No Place Else. Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1983.

SPINOZZI, P. (ed.), *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, Bologna, Cotepra/University of Bologna, 2001

TROUSSON, R.: *Viaggi in Nessun Luogo*, Longo editore, Ravenna, 1992.

VUKADINOVIC, J., *Role of Women in Utopian and Dystopian Novels*, Munich, Grin Academic Publishing, 2009.

WALSH, C.: *From Utopia to Nightmare*, New York and Evanston: Harper & Row, 1962; Westport CT: Greenwood Press, 1972;

WEGNER, P. E., "Jameson's Modernisms; or, the Desire Called Utopia", *diacritics*, Volume 37, Number 4, Winter 2007, pp. 2-20.

Margaret Atwood

ARMBRUSTER, J. , *Memory and Politics - A Reflection on "The Handmaid's Tale"*, by Margaret Atwood , *Social Justice*, 17:3=41 (1990:Fall).

BACCOLINI, R., "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler", in M. S. Barr, *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000, pp.13-34.

DVORAK, M., "What is real/reel? Margaret Atwood's "rearrangement of shapes on a flat surface," or narrative as collage" , *Études anglaises*, 51:4 (1998:oct./déc.).

FEUER, L., "The Calculus of Love and Nightmare: "The Handmaid's Tale" and the Dystopian Tradition" , *Critique*, 38:2 (1997:Winter).

GOLDBLATT, P.F., "Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists", *World Literature Today*, Vol. 73, No. 2, On Contemporary Canadian Literature(s)(Spring, 1999), pp. 275-82.

GRACE, D.M.: "The Handmaid's Tale": "Historical Notes" and Documentary Subversion", *Science Fiction Studies*, Vol. 25, No. 3 (Nov., 1998), pp. 481-94.

HENGEN, S. E.: "Metaphysical Romance": Atwood's PhD Thesis and "The Handmaid's Tale", *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 1 (Mar., 1991).

- *Margaret Atwood's power: mirrors, reflections and images in select fiction and poetry*, Toronto, Second story, 1993.

HOGSETTE, D. S., "Margaret Atwood's Rhetorical Epilogue in "The Handmaid's Tale": The Reader's Role in Empowering Offred's Speech Act" , *Critique*, 38:4 (1997:Summer).

HOOKE, D.: "(F)orality, Gender, and the Environmental Ethos of Atwood's "The Handmaid's Tale", *Twentieth Century Literature*, Vol. 52, No. 3 (Fall, 2006), pp. 275-305.

HOWELLS, C.A.: *Margaret Atwood*, Basingstoke ; London : Macmillan, 1996.
- *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge University Press, 2006.

INGERSOLL, E. G. (ed.), *Margaret Atwood: Conversations*, Ontario Review Press, 1990

JONES, D., "Not Much Balm in Gilead", *Commonwealth* (Dijon), 11:2 (1989:Spring)

KETTERER, D.: "Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale": A Contextual Dystopia" ("La servante écarlate" de Margaret Atwood: une dystopie contextuelle), *Science Fiction Studies*, Vol. 16, No. 2 (Jul., 1989), pp. 209-17.

MINER, M.: "Trust Me": Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*", *Twentieth Century Literature*, Vol. 37, No. 2 (Summer, 1991), pp. 148-68.

NICHOLSON, C., *Margaret Atwood : writing and subjectivity : new critical essays*, New York : St. Martin's Press, 1994.

RAO, E.: *Strategies for identity: the fiction of Margaret Atwood*, New York , Peter Lang, 1993.

ROSENBERG, J. H.: *Margaret Atwood*, Boston : Twayne publishers, 1984.

TOLAN, F., *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*, Amsterdam: Rodopi, 2007.

VAN SPANCKEREN, K. E GARDEN CASTRO, J.: *Margaret Atwood: Vision and Forms*, Edwardsville: Southern Illinois University, Carbondale, 1988.

WILSON, S. R.: *Margaret Atwood's fairy-tale sexual politics*, Jackson, University Press of Mississippi, 1993.

Katharine Burdekin

BACCOLINI, R.: "It's not in the Womb the Damage is Done: Memory, Desire and the Construction of Gender in Katharine Burdekin's *Swastika Night*", Siciani, E., Cecere, A., Intonti, V., Sportelli, A. (ed.), *Le Trasformazioni del Narrare*, Fasano di Brindisi, Schena, 1995, pp. 293-309.

- "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler", in M. S. Barr, *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000, pp.13-34.

MCKAY, G.: "Metapropaganda: Self-Reading Dystopian Fiction: Burdekin's "Swastika Night" and Orwell's "Nineteen Eighty-Four", *Science Fiction Studies*, Vol. 21, No. 3 (Nov., 1994), pp. 302-14.

PAGETTI, C, MUCCI, C., PHILMUS, M.R., "In the Year of Our Lord Hitler 720: Katharine Burdekin's "Swastika Night" (L'Année de NotreSeigneur Hitler 720: "Swastika Night" de Katharine Burdekin), *Science Fiction Studies*, Vol. 17, No. 3 (Nov., 1990), pp. 360-69.

PATAI, D.: "Gamesmanship and Androcentrism in *Nineteen Eighty-Four*", in D. Patai, *The Orwell Mystique. A Study in Male Ideology*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.

- "Introduction" to: K. Burdekin, *Swastika Night*, New York, The Feminist Press, 1985.

- "Afterword" in K. Burdekin, *The End of This Day's Business*, New York, The Feminist Press, 1989.

- "Imagining Reality: The Utopian Fiction of Katharine Burdekin", in A.Ingram, A. & D. Patai, *Rediscovering Forgotten Radicals. British Women Writers 1889-1939*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1993.

SHAW, D., "Swastika Night: Katharine Burdekin and the Psychology of Scapegoating", in D. Shaw, *Women, Science and Fiction: the Frankenstein Inheritance*, Palgrave Macmillan, 2000.

Pamela Sargent

ENGEL, J., "Letters from Upstate New York: A Correspondence with Pamela Sargent", *NOVA Express*, (v 3 #3, Winter 1991), su http://www.engelcox.org/sargent/nova_express_interview.html.

Data consultazione 02/05/13.

FITTING, P., "Reconsiderations of the Separatist Paradigm in Recent Feminist Science Fiction", in *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 1 (Mar., 1992),

MORRISSEY, T. J., "Pamela Sargent's Science Fiction for Young Adults: Celebrations of Change" ("Pamela Sargent et la science-fiction pour jeunes adultes: la célébration du changement"), *Science Fiction Studies*, Vol. 16, No. 2 (Jul., 1989), pp. 184-90.

SARGENT, P., "On Peter Fitting's "Reconsiderations" in SFS #56", in *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 2 (Jul., 1992)

Sheri Tepper

CARROLL, S., "Both Sides of the Gate: Patriarchy in Sheri S. Tepper's *The Gate to Women's Country*", *Journal of the Fantastic in Arts*, Vol. 19, No. 1, 2008, International Association for the Fantastic in the Arts, pp. 25-38.

FITTING, P., "Reconsiderations of the Separatist Paradigm in Recent Feminist Science Fiction" (Reconsidérations du paradigme séparatiste dans trois romans féministes), *Science Fiction Studies*, Vol. 19, No. 1 (Mar., 1992), pp. 32-48.

JOWETT, L., "The Female State: Science Fiction Alternative to the Patriarchy – Sheri Tepper's *The Gate to Women's Country* and Orson Scott Card's Homecoming Series", in K. Sayer (ed.), *Science Fiction Critical Frontiers*, London, Macmillan, 2000.

KELSO, S., "On "The Gate to Women's Country": An Exchange: Re-Opening the Gate to Women's Country", *Science Fiction Studies*, Vol. 25, No. 1 (Mar., 1998), pp. 137-139.

LUNDQUIST, L., "The Gate to Women's Country by Sheri Tepper (1988)", in G. Westfahl (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works and Wonders*, Westport CT, Greenwood Press, 2005, Volume 3.

PEARSON, W. "After the (Homo)Sexual: A Queer Analysis of Anti-Sexuality in Sheri S. Tepper's *The Gate to Women's Country*." *Science Fiction Studies* 23 (1996): 199–226.

Altro

BACHOFEN, J.J., *Il Matriarcato: ricerca sulla Ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, trad. di J. Schiavoni, Einaudi, 1988.

BACHTIN, M., *Rabelais and his World*, trad. di H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

CAMERON, A. L. P., "Notes on some Tribes of New South Wales", *Journal of the Anthropology Institute*, vol. 14, 1885.

CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, Dover, 2002, tradotto da Jack Sage, New York, The Philosophical Library, 1971.

COOPER, C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, UK, Thames & Hudson, 1979.

DERRIDA, V. J., *Scrittura e differenza*, Torino, Einaudi, 1971.

- *Della Grammatologia*, trad., di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2006.

ENGLES, F., *L'Origine della famiglia*, trad. di D. Della Terza, Editori Riuniti, Roma 1971.

EURIPIDE, *Le troiane (Troadi)*, Lecce, Besa, 2008.

FREUD, S., "Il Perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati, Boringhieri, 1969.

- "La sessualità infantile", *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino, Boringhieri, 1975.

- “On Femininity”, in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Lecture 33, Pelican Freud Library, Vol. 2, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- *Totem e tabù*, in Sigmund Freud. Opere, Vol. 7, Torino, Bollati Boringhieri 1989.

HORNEY, K., *Psicologia femminile*, trad. di V. Capogrossi, Roma, Armando, 1973

KLEIN, M., *Invidia e Gratitudine*, trad. di L. Zeller Tolentino, Firenze, Martinelli, 1969.

LACAN, J., *Scritti*, Vol. 1, trad. di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 1974.

MILL, J. S., *The Subjection of Women*, London, Savill, Edwards and Co., 1970.

PATAI, D., *The Orwell Mystique. A Study in Male Ideology*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1984.

SARTRE, V., *Being and Nothingness*, trans. H. E. Barnes, New York: Quokka Books, 1978.

SAUSSURE, DE, F., *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1999.

THEWELEIT, K., *Male Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987.

VICTOR, G., *Hitler: the Pathology of Evil*, Dulles, Virginia, Brassey's, 1998

YOUNG-BRUEHL, E. (ed.) *Freud sul Femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

WINNICOTT, D. W., “Mirror-Role of Mother and Family in Child Development”, in *Playing and Reality*, London and New York, Routledge, 2005.