

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

Fuga dalla camera di sangue: soggettività e violenza di genere nelle opere di Carter, Machado e Valente

How to escape from the bloody chamber: female subjectivity and gender violence in Angela Carter, Carmen Maria Machado and Catherynne M. Valente

MATTEO CARDILLO

ABSTRACT

Il contributo analizza la soggettività femminile nelle riscritture dell'archetipo dell'amante-demone (ATU311-312) in Carter, Machado e Valente. In The Bloody Chamber, Carter reinventa Barbablù: la protagonista, da feticcio, acquisisce agency e sfugge al martirio. Machado, in Il suo corpo, usa il nastro al collo come simbolo di potere e ossessione coniugale. Valente, in Deathless, rielabora Koschei l'Immortale, esplorando il rapporto tra violenza, desiderio e dipendenza affettiva.

PAROLE CHIAVE: *violenza di genere, riscritture femministe, folklore*

This paper analyzes female subjectivity in the rewritings of the demon-lover motif (ATU311-312) in Carter, Machado, and Valente. In The Bloody Chamber, Carter reinvents Bluebeard: the protagonist, from a fetish, gains agency and escapes martyrdom. Machado, in Her Body, uses the ribbon around the neck as a symbol of power and marital obsession. Valente, in Deathless, reworks Koschei the Deathless, exploring the relationship between violence, desire, and emotional dependence.

KEYWORDS: *feminist revisionist mythology, folklore, Postmodernism, retellings*

AUTORE

Matteo Cardillo è nato nel 1994. Dopo un diploma magistrale in Letterature Compare, nel 2022 ha ottenuto un dottorato di ricerca in Letteratura inglese e Studi delle Donne e di Genere, occupandosi di mostruosità queer nei romanzi di Mary Shelley, Angela Carter e Jeanette Winterson.

matteocardillo75@gmail.com

Nella sua introduzione a *The Book of Sindibad*, il folklorista scozzese William Alexander Clouston afferma che

there are certain rooms which the fortunate mortal who has entered the enchanted palace is expressly forbidden to enter, or doors which he must on no account open, or cabinets which he must not unlock, if he would continue in his present state of felicity.¹

Nei motivi fiabeschi che hanno come oggetto i luoghi proibiti e il divieto ad accedervi, il folklorista E. Sidney Hartland fa rientrare, tra i molti che menziona, anche il racconto di *Bluebeard* e di *Mariya Morevna*. Sebbene entrambi vengano ricondotti a motivi distinti dalle classificazioni etnografiche, sono evidenti molteplici tratti comunitari, primo fra tutti la figura del marito assassino. Nel presente articolo verrà indagata la correlazione tra soggettività femminile, le stanze proibite, e il ruolo dell'autorità maschile, in dialogo con il tema del *divieto violato* e della disobbedienza. Mediante un approccio femminista e intertestuale, si analizzerà il tema della disobbedienza nelle riscritture di tali motivi. In particolare, seguendo la classificazione dell'indice Aarne-Thompson, si osserveranno il motivo AT 312, che esplora la figura dell'amante demone, convenzionalmente ricondotto alla figura di *Barbablu*, e il motivo C610, (specialmente nelle varianti slave) relativo all'eroe che apre, contro l'ordine della moglie, una porta o una prigione, liberando un gigante o un orco.²

Con l'indice Aarne-Thompson AT312 e C610 *La Guide to Folk Tales in the English Language* di D. L. Ashliman, che schematizza il sistema di classificazione Aarne-Thompson, descrive la voce AT312 come segue:

A girl married a mysterious man with a blue beard. He gave her the keys to the house, but warned her that she must not enter one particular room. She could not resist the temptation, and behind the forbidden door she saw the bodies of several dead women. Bluebeard discovered that she had entered the forbidden room, and told her that she would have to die, granting her only a short respite to say her prayers. She called for help from the window, and at the last moment her brothers burst into the house and killed Bluebeard.³

¹ E. S. HARTLAND, *The Forbidden Chamber*, in «The Folk-Lore Journal», 3, 1885.

² Con l'indice Aarne-Thompson AT312 e C610 si fa riferimento al sistema di classificazione dei motivi narrativi usato nel campo della folkloristica e degli studi letterari. Creato dai folkloristi Antti Aarne e Stith Thompson, e successivamente ampliato da Hans-Jörg Uther, questo sistema suddivide le fiabe popolari, i miti e le leggende in tipologie ricorrenti, fornendo una griglia di riferimento per lo studio delle narrazioni tradizionali e le loro varianti interculturali.

³ D. L. ASHLIMAN, *A Guide to Folktales in the English Language: Based on the Aarne-Thompson Classification System*, Greenwood Press, New York 1987, p. 61.

La descrizione di Ashliman mette in risalto un motivo chiave: la tensione tra curiosità e obbedienza. La donna, spinta dalla tentazione, disobbedisce all'ordine del marito, portando alla rivelazione del suo oscuro passato omicida. Tuttavia, la storia sottolinea anche la sua capacità di agire e la sua salvezza finale attraverso la richiesta di aiuto, rafforzando il tema della resistenza femminile contro il dominio maschile. In questo racconto, la stanza proibita funge da metafora per verità nascoste o paure represses che vengono svelate attraverso atti di disobbedienza femminile.

Tra le varianti citate, appare anche il motivo della "Girl Who Married the Devil" della tradizione tedesca e italiana, che Italo Calvino ha raccolto sotto il nome di *Naso d'Argento*.⁴ Per quanto riguarda il caso di *Mariya Morevna*, esistono opinioni controverse in merito all'attribuzione di una classificazione Aarne-Thompson univoca, poiché sebbene il racconto, citato come *The Death of Koschei in the Egg*, compaia nella classificazione Aarne-Thompson-Uther sotto la voce ATU 302 (The Ogre who had no heart in his body),⁵ lo slavista Karel Horálek indica il racconto popolare come un'ibridazione tra AT552, AT400 e AT554.⁶

In questo articolo mi soffermerò su come gli adattamenti di tali motivi fiabeschi in tre riscritture contemporanee restituiscano dimensione identitaria ai personaggi femminili riattualizzandone le azioni, partendo dal contributo dell'autrice britannica Angela Carter, nella raccolta *The Bloody Chamber* (1979) e dal suo racconto eponimo, spesso considerato paradigmatica nel campo della riscrittura del fiabesco e negli studi postmoderni sulla fiaba. Seguiranno le opere più recenti di due autrici: la prima, la scrittrice americana Carmen Maria Machado, a cui si deve la raccolta di racconti *Her Body and Other Parties* (2017) e il memoir *In the Dream House* (2019), dove mette in luce il tema spesso eclissato della violenza di genere nei rapporti queer, partendo da una sua relazione.⁷ Infine, l'americana Catherynne M. Valente, ha il merito di aver applicato un approccio postmoderno erede delle riscritture femministe nate dalla cosiddetta 'Angela Carter generation'⁸ al folklore russo, riadattando il racconto di *Mariya Morevna* nel romanzo *Deathless* del 2014.⁹

Un elemento ricorrente, che assume particolare rilievo attraverso un approccio femminista e comparato, è il divieto violato, il cui impatto si ripercuote

⁴ I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1956.

⁵ S. THOMPSON, *The Folktale*, University of California Press, Berkeley 1977, pp. 55-56.

⁶ K. KORALEK, *Ein Beitrag zur volkskundlichen Balkanologie*, in «Fabula», 7, 1965, pp. 1-32.

⁷ W. Y. ADE, D. C. BYRNE, K. GARDINER, 'Queer Villainy': Carmen Maria Machado's *In the Dream House* as *Testimony to Lesbian Abuse and Love*, in «Feminist Encounters: a journal of critical studies in culture and politics», 7, II 27, Lectitio Journals, Paesi Bassi 2023.

⁸ C. BACCHILEGA, *Fairy-tale adaptations and economies of desire*, a cura di M. Tatar, in «Cambridge Companion to Fairy Tales», Cambridge University Press, Cambridge 2014.

⁹ C. M. VALENTE, *Deathless*, Tor Books, New York 2014.

sempre sul personaggio femminile, indipendentemente da chi lo infranga, sia esso uomo o donna. Tale trasgressione si manifesta alternativamente come punizione della curiosità femminile, riaffermando il tradizionale legame tra conoscenza e colpa, oppure come paura del tradimento maschile, che si traduce in un'ossessione nel voler svelare e controllare l'alterità femminile. In entrambi i casi, il segreto dell'Io femminile viene violato e ridotto a oggetto di indagine, privato della sua individualità e risemantizzato attraverso una lente maschile che lo oggettivizza e ne limita l'autonomia. Una lettura comparata dei motivi di *Barbablu* nel caso di *The Bloody Chamber*, di *The Green Ribbon* nel caso del racconto di Machado *The Husband's Stitch* e dell'immagine dell'amante demone in *Deathless*, in cui a fare da filo conduttore attraverso i tre motivi è la soggettività o la mancanza di soggettività della protagonista, può contribuire al discorso sull'importanza di una *feminist revisionist mythology*¹⁰ applicata al canone letterario del fiabesco.

Prendendo come riferimento il saggio-manifesto *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1973), della poeta e critica nordamericana Adrienne Rich, in cui invita la nuova generazione di scrittrici a considerare la *revision* come «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction»,¹¹ l'approccio teorico-metodologico di questo articolo mette in luce i modelli patriarcali sui quali i ruoli femminili sono stati plasmati. Le donne di questi motivi fiabeschi e delle loro riscritture destabilizzano ed esasperano la Norma fino al punto di rottura, svuotandola di significato e del potere di controllo sull'egemonia culturale, che ripone nei ruoli del fiabesco delle caratteristiche sociali e un'etica adottate dalle società che usufruiscono del racconto popolare come strumento pedagogico.

Lo scopo è evidenziare la fragilità dell'ordine simbolico di entrambi i generi, maschile e femminile, sovvertendo le relazioni di potere che persistono nell'ipotesto. In questo articolo adotterò la prospettiva già validata da Cristina Bacchilega sulle relazioni tra racconti popolari come 'pre-texts' e le riscritture di questi.¹² Nel caso specifico delle fiabe, come sottolinea anche Bacchilega citando Robert Stam, un dialogo intertestuale tra i motivi delle fiabe e gli adattamenti contemporanei riguarda sia il contesto socio-culturale in cui ha luogo tale riscrittura, sia la ricezione da parte del pubblico in cui questa riscrittura risuona. Stam afferma che è possibile includere gli adattamenti in un dialogismo intertestuale che lascia spazio a

¹⁰ S. H. EIKELENBOOM, *Why Could You Not Just Stay Silent?: Feminist Revisionist Mythmaking in Margaret Atwood's The Penelopiad and Madeline Miller's Circe*, Master's thesis, Leiden University, 2002.

¹¹ A. RICH, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in «College English», XXXIV, 1, 1972, p. 11.

¹² C. BACCHILEGA, *Fairy-tale adaptations and economies of desire*, in «Cambridge Companion to Fairy Tales», a cura di M. Tatar, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination.¹³

Su questo presupposto Bacchilega basa la sua metodologia di analisi degli adattamenti del folklore, definendola «politics of wonder»¹⁴ e rivendicando il potenziale attivista della riscrittura delle fiabe. Inoltre, Bacchilega parla esplicitamente di «activist fairy tales»¹⁵, riferendosi a quelle riscritture del folklore che assumono un potenziale revisionista ponendo sotto una prospettiva critica i ruoli di genere e le azioni dei personaggi dell'immaginario popolare guidati dagli schemi delle logiche patriarcali. Bacchilega considera come riadattamenti con una prospettiva ideologica innovativa quelle

retellings in different media that take a questioning stance toward their pre-texts, and/or take an activist stance toward the fairy tale's hegemonic uses in popular culture, and/or instigate readers/viewers/listeners to engage with the genre as well as with the world with a transformed sense of possibility.¹⁶

Inoltre, laddove l'indeterminatezza del tempo e dello spazio della fiaba perde la sua magia nel realismo delle riscritture, questo cambiamento mira a dare una profondità sociologica senza precedenti ai personaggi tradizionali. Come mostra Vanessa Joosen, nelle riscritture gli autori contemporanei aspirano a sfumare i confini tra la tradizione del passato e la necessità di fornire nuovi modelli e personaggi che vengono inquadrati come elementi ingenui e stereotipati, e che richiedono un'azione da parte di bambini e adulti se vogliono migliorare le loro vite.¹⁷ È in questa riconfigurazione della fruizione del racconto popolare e nell'atto

¹³ R. STAM, *The Theory and Practice of Adaptation*, in «Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation», a cura di R. Stam e A. Raengo, Blackwell, Malden 2005, p. 46.

¹⁴ Nella prefazione al suo saggio *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, Bacchilega definisce “politics of wonder” quelle risposte situate all'egemonia di una poetica della magia colonizzatrice, orientalizzante e commercializzata, sostenendo che, quando si mette in relazione il potere narrativo della fiaba con le strutture gemelle del capitalismo e del colonialismo, emerge la necessità di “provincializzare” la fiaba letteraria euro-americana come un compito critico fondamentale per gli studi sulla fiaba., p. IX.

¹⁵ Bacchilega spiega che gli adattamenti delle fiabe non sono semplici riproposizioni di un testo originale, ma possono avere intenti critici o sovversivi e risultare imprevedibili nei loro effetti. Per questa loro natura, essi si avvicinano ad altre pratiche intertestuali, come la parodia e la riscrittura consapevole (Re-Vision), che modificano il senso della narrazione originaria. La critica ha impiegato vari termini per descrivere questi fenomeni, sottolineando come le fiabe moderne siano spesso oggetto di trasformazione, decostruzione o reinterpretazione, con prospettive postmoderne o sovversive. Ivi, p. 35.

¹⁶ C. BACCHILEGA, *Fairy-tale adaptations and economies of desire* cit., p. 80.

¹⁷ V. JOOSEN, *Disenchanting the Fairy Tale: Retellings of 'Snow White' between Magic and Realism*, in «Marvels & Tales», 21, 2007, p. 238.

di riscrittura come rinegoziazione dei ruoli sociali che va analizzato il contributo di autrici come Carter, Machado e Valente.

In *Her Body and Other Parties* (2017), Carmen Maria Machado rielabora miti, fiabe, tropi dell'horror letterario e cinematografico classico, e li reinterpreta mediante una visione personale e sovversiva. *Her Body and Other Parties*, pubblicato per la prima volta nel 2017 da Greywolf Press, è una raccolta di racconti che mescola abilmente horror, fantascienza, realismo magico e critica sociale, distinguendosi per la sua esplorazione innovativa dei temi della corporeità femminile, della sessualità, del trauma e dell'identità. Attraverso una narrazione che rovescia le aspettative e rielabora miti e leggende, Machado offre un ritratto profondo e stratificato dell'esperienza femminile, spesso in contesti dominati dalla violenza e dall'oppressione.¹⁸ Uno dei temi centrali della raccolta è il corpo femminile come luogo di conflitto e resistenza. Nel racconto *The Husband Stitch*, che è qui oggetto di analisi, e grazie al quale Machado ha ottenuto il Nebula Award e lo Shirley Jackson Award nel 2014, l'autrice rielabora una leggenda urbana per evidenziare la tensione tra il desiderio maschile di possesso e la necessità della donna protagonista di mantenere il controllo sul proprio corpo e sulla propria identità. Il nastro verde che la donna porta al collo diventa una potente metafora dell'intrusione patriarcale nei corpi e nelle vite delle donne. In *Inventory*, un altro racconto particolarmente significativo, Machado adotta una struttura frammentaria e minimalista per tracciare una mappatura della sessualità femminile in un contesto apocalittico. Attraverso una serie di incontri sessuali, la protagonista non solo si riconnette con il proprio corpo in una situazione di crisi, ma riflette anche su come la sessualità sia interconnessa con la sopravvivenza e l'identità. Ancora, in *Especially Heinous*, dove l'autrice trasforma il formato di un riassunto di episodi di *Law & Order* in una narrazione surreale e inquietante, affronta la ricorrenza di temi di violenza di genere e misoginia attraverso una lente critica e decostruttiva. Questa modalità di narrazione sperimentale permette a Machado di criticare i modi in cui la cultura popolare rappresenta e spettacolarizza il corpo femminile e la violenza contro le donne.¹⁹

Her Body and Other Parties rientra di fatto in una tradizione di letteratura femminista e queer contemporanea che utilizza il genere come mezzo di espressione politica, evocando autrici come Angela Carter e Margaret Atwood, sia per utilizzo dell'elemento fiabesco e folkloristico come punto di partenza, sia per la connotazione psicologica che viene assegnata ai personaggi femminili in una declinazione postmoderna. È il narratologo francese Gerard Genette, nel suo saggio

¹⁸ J. JORDAN, *Her Body & Other Parties by Carmen Maria Machado review – powerful debut collection*, «The Guardian», 18 gennaio 2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/18/her-body-other-parties-carmen-maria-machado-review> (url consultato il 15/10/2024).

¹⁹ C. M. MACHADO, *Especially Heinous: 272 Views of Law & Order SVU*, In *Her Body and Other Parties: Stories*, Graywolf Press, Minneapolis 2017, p. 66.

Palinsesti. La letteratura al secondo grado, a teorizzare il processo di trasformazione semantica da un motivo letterario a un altro utilizzando la definizione di ‘transmotivazione’, che fa seguito al concetto di ‘motivazione’ e ‘demotivazione’, affermando che

La substitution de motif, ou transmotivation, est l'un des procédés majeurs de la transformation sémantique. [...] Le troisième procède par substitution complète, c'est-à-dire par un double mouvement de démotivation et de (re)motivation (par une motivation nouvelle) : démotivation + remotivation = transmotivation. C'est ce que faisait Wilde dans sa *Salomé*, substituant un motif passionnel au motif politique de la version biblique. Nous allons considérer d'un peu plus près ces trois formes (positive, négative, substitutive) de transposition psychologique. [...] la transmotivation hypertextuelle n'est pas, dans son procédé, différente du travail de motivation caractéristique de toute fiction psychologique.²⁰

La transmotivazione è infatti rilevante nell'analisi delle riscritture fiabesche, specialmente nel contesto della letteratura femminista e queer contemporanea. Autrici come Carter e Machado trasformano profondamente i motivi tradizionali, spostandoli da un contesto narrativo convenzionale a uno psicologico o politico. Questo processo, attraverso i tre stadi della motivazione, permette di reinterpretare le figure e le dinamiche fiabesche, dando loro nuovi significati che rispecchieranno le preoccupazioni e le esperienze moderne. In tal modo, le fiabe diventano così strumenti per sovvertire e riflettere sulle norme sociali, esplorando il potenziale trasformativo della narrazione. La sua capacità di coniugare un immaginario gotico e inquietante con questioni politiche e sociali rende *The Husband Stitch* un testo fondamentale nella letteratura contemporanea femminista in lingua inglese, offrendo una critica incisiva sulle dinamiche di potere che influenzano la vita e il corpo delle donne. Nonostante le origini nebulose riguardanti il motivo della ragazza dal nastro al collo, una delle prime versioni più note di tale modello narrativo risale a Washington Irving, e alla sua raccolta del 1824 *Tales of a Traveller*, in particolare in *The Tale of a German Student*, che narra la storia di Wolfgang, giovane tedesco in visita a Parigi durante la Rivoluzione Francese, il quale una notte, durante una passeggiata solitaria, si imbatte in una bellissima giovane donna seduta ai piedi della ghigliottina, disperata e in lacrime. La mattina seguente, Wolfgang scopre con orrore che la donna è morta e che il suo corpo mostra segni di decapitazione. In preda al panico, chiama le autorità, che confermano che la donna era stata ghigliottinata il giorno precedente.²¹ Una versione successiva dello stesso motivo gotico è quella del romanzo di Alexandre

²⁰ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Parigi 1984.

²¹ W. IRVING, *The Complete Works of Washington Irving*, a cura di C. Neider, Da Capo Press, New York 1975.

Dumas, dal titolo *La femme au collier de velours*, pubblicata nel 1850. Nel caso della protagonista di Dumas, essa è allo stesso tempo un oggetto di desiderio e un veicolo di orrore. La sua bellezza e il suo fascino nascondono la verità grottesca della sua morte, simboleggiata dal collare di velluto che cela la ferita della decapitazione. Questa rappresentazione attinge a una paura radicata della sessualità e dell'autonomia femminile, comune nelle narrazioni gotiche e simboliste in cui la donna diventerà spesso simbolo di trasgressione, punizione e di canale con l'ultraterreno.²²

Per quanto riguarda la continuità tematica del femminicidio con *Barbablu* ritengo sia interessante prendere in considerazione l'immagine suggerita dalla narratologa Maria Tatar, che interpreta il castello di Barbablu come un'architettura incorporata della mente del proprietario,²³ facendo sì che la camera di sangue si trasformi in un'estensione delle perversioni assassine dell'uxoricida fiabesco. Inoltre, come specificato da Carolin Jussek,²⁴ è comune nelle narrazioni gotiche identificare lo spazio architettonico come un'estensione della propria psiche, come avviene anche nel caso di una delle più celebri novelle protofemministe americane, *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman, del 1892.²⁵ Prendendo come modello l'analisi di *Jane Eyre*, in *Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman* (1979) per spiegare questa relazione tra spazi e identità femminile, Rich interpreta Jane e Bertha Mason come due poli opposti della stessa identità femminile, mettendo in evidenza il modo in cui la struttura spaziale di Thornfield Hall rifletta tale dualismo. La soffitta in cui Bertha, prima moglie di Rochester, è confinata, rappresenta l'espressione della sessualità repressa e dell'emozione incontrollata, mentre gli spazi "pubblici" della casa incarnano l'ordine e la rispettabilità sociale che Jane aspira a raggiungere. Tale lettura anticipa la teoria della "madwoman in the attic" sviluppata da Gilbert e Gubar (1979),²⁶ secondo cui Bertha funge da alter ego oscuro di Jane, la manifestazione di impulsi che devono essere negati affinché la protagonista possa ottenere una posizione accettabile nella società patriarcale. Allo stesso modo, la "dream house" di Machado diventa metafora di un ideale disatteso, il simulacro di una serenità coniugale incompiuta. Il matrimonio, così come la casa dei sogni, sono strumenti per Machado per decostruire e mettere in

²² M. B. SOLOMON, *Fatal Attraction: Loving the Guillotined Woman, from Washington Irving to Alexandre Dumas*, in «French Forum», 47, 2022, pp. 123-138.

²³ M. TATAR, *The Attractions of 'Bluebeard': The Origins and Fortunes of a Folktales*, in *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2004, pp. 11-66, 53.

²⁴ C. JESSEK, *The Tales of Bluebeard's Wives: Carmen Maria Machado's Intertextual Storytelling in 'In the Dream House' and 'The Husband Stitch'*, in «Literature», 2023, pp.327-341.

²⁵ Ivi, p. 331.

²⁶ A. RICH, *The temptations of a motherless child*, in «The Massachusetts Review», IV, 23, 1982, pp. 567-572.

luce l'idealizzazione fasulla dello spazio domestico come porto sicuro e come dimora, il punto di raggiungimento di un progetto condiviso che si trasforma in incubo, violenza taciuta, abuso represso di derivazione eteronormativa.²⁷ L'originalità dell'opera di Machado sta nel fondere l'indice Aarne-Thompson di interpretazione dei motivi fiabeschi con l'esperienza autobiografica. In tale senso, le fiabe diventano per Machado lo strumento per analizzare in retrospettiva episodi di abuso del suo rapporto con la sua ex compagna durante gli anni di studi di Machado presso la Iowa University. L'idealizzazione dei ruoli femminili e dei legami sentimentali invocano un senso di confinamento gotico nella traiettoria eteropatriarcale delle vite delle donne, che il canone vuole far rientrare in una funzione necessariamente o attiva, e pertanto eccentrica e controversa, o passiva, e dunque sottomettibile. È proprio in tale senso che va letto anche il racconto *The Husband Stitch*, riscrittura del racconto gotico *The Green Ribbon* nella versione di Alvin Schwartz nella raccolta *In a Dark, Dark Room and Other Stories* (1984).²⁸

Nella versione di Schwartz, la storia parla di una giovane donna che porta al collo un nastro verde e che impedisce al proprio marito di sfilarglielo. Solo nel momento della sua morte inviterà l'uomo a farlo, soddisfacendo finalmente la sua curiosità, per lasciarlo sbigottito di fronte alla sua testa, che si stacca dal corpo una volta che il nastro verde viene rimosso. La narrazione in prima della donna con il nastro verde al collo della variante di Machado consente di esplorare i desideri sessuali della protagonista con il suo partner attraverso i suoi occhi, e di percepire il disagio nell'essere istigata a rimuovere il nastro verde, unico limite invalicabile del corpo della donna che il compagno continuamente sfida, adducendo che non debbano esserci segreti tra marito e moglie: «A wife should have no secrets from her husband».²⁹

Il divieto imposto dalla donna nel racconto di Machado nasce come missione di sopravvivenza, la quale sistematicamente viene sfidata e violata dalla curiosità maschile. Infatti, il racconto si conclude con l'atto di tradimento del marito che durante un amplesso riesce finalmente a toglierle il nastro dal collo, facendo cadere la sua testa sul pavimento. Da qui in poi la narrazione si interrompe e veniamo lasciati di fronte al dilemma se la donna sia stata privata o meno della sua vita.

If you are reading this story out loud, you may be wondering if that place my ribbon protected was wet with blood and openings, or smooth and neutered like

²⁷ K. F. ELLIS, *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, University of Illinois Press, Urbana e Chicago 1989.

²⁸ C. JESUSSEK, *The Tales of Bluebeard's Wives* cit., p. 332.

²⁹ C. M. MACHADO, *The Husband Stitch*, in «Her Body and Other Parties: Stories», Graywolf Press, Minneapolis 2017, pp. 3-31, 20.

the nexus between the legs of a doll. I'm afraid I can't tell you, because I don't know. For these questions and others, and their lack of resolution, I am sorry.³⁰

Ecco come il nastro verde diventa non solo il desiderio feticista di violare il divieto per il marito, ma appropriarsene significa anche privare di soggettività la donna che lo porta, svuotandola di ogni possibile segreto celato all'occhio maschile, che si ostina a volerla oggettivare. Perdendo la testa, la protagonista perde la sede della propria coscienza e il luogo proibito che, come la stanza di Barbablu, diventa lo spazio in cui il partner maschile non deve avere accesso, pena la morte della donna.

Il *tòpos* del divieto violato attraverso lo sguardo e la curiosità maschile va ricercato a ritroso nel mito, basti pensare al caso di Melusina, la donna serpente che vieta a suo marito Raimondino di guardarla quando durante il sabato si intrattiene a fare il bagno. In cambio, Raimondino avrà infinite ricchezze e una prole per poter mandare avanti la propria stirpe. Ciononostante, i sospetti che Melusina (protagonista del romanzo cortese di Jean D'Arras)³¹ possa intrattenersi con amanti segreti spingono Raimondino a osservarla dal buco della serratura, oggettivandone il corpo mediante lo sguardo e privandola di agency, violando il suo ordine.³² Il mito di Melusina esemplifica il *tòpos* del divieto violato attraverso lo sguardo maschile, laddove la trasgressione della curiosità porta a conseguenze irreversibili per la donna. La richiesta di Melusina di non essere osservata nel suo momento di vulnerabilità rappresenta un atto di autodeterminazione, un tentativo di mantenere il controllo sul proprio corpo e sulla propria identità. Tuttavia, il voyeurismo di Raimondino non solo infrange questa volontà, ma la riduce a un oggetto di indagine e sospetto, negandole autonomia e trasformandola in un'entità osservata e giudicata dallo sguardo patriarcale. Questo episodio riflette un più ampio schema narrativo in cui la donna, nel momento in cui cerca di mantenere uno spazio di indipendenza e segretezza, viene punita per la sua alterità mostruosa e costretta a rivelarsi sotto il controllo maschile. La violazione del divieto segna così l'inizio della rovina di Melusina, sottolineando il legame tra potere, conoscenza e dominio dello sguardo nella costruzione della femminilità nella tradizione letteraria occidentale.³³

È la critica cinematografica britannica Laura Mulvey, nel suo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)³⁴ a parlare di sguardo maschile, riferendosi a quella pratica messa in atto da una narrativa maschile che ha il compito di

30 Ivi, p. 20.

31 J. D'ARRAS, *La leggenda della Fata Melusina. Storie del castello di Lusignano*, a cura di V. Fincati, Edizioni Studio Tesi, Roma 2020.

32 L. IRIGARAY, *Divine Women*, in «*Women, Knowledge, and Reality*», Routledge, 2015, pp. 471-484.

33 Per ulteriori approfondimenti, si veda F. CARDINI E M. MONTESANO, *Donne sacre. Sacerdotesse e maghe, mistiche e seduttrici*, Il Mulino, Bologna 2024.

34 L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «*Screen*», III, 16, ottobre 1975.

oggettivare e sessualizzare, o nel caso di Melusina demonizzare, il corpo femminile, rendendolo un caso di studi e un campo su cui sovrascrivere significati necessari a reiterare una logica di sottomissione voyeuristica maschile.³⁵ Allo stesso modo, in *The Husband Stitch* l'ossessione del marito per disvelare il segreto del nastro verde della moglie equivale ad espropriarla del suo Io, convertendola da soggetto indomabile in feticcio.³⁶

Come Machado afferma, ad averla intrigata è stata la «quiet, persistent violence of the story», descrivendola come «sort of the opposite of *Bluebeard*, the burden of the wife's curiosity is bore by her. In this story, the burden of the husband's curiosity is still born by the wife». Infatti, la conseguenza della curiosità di Alfred nel conoscere il segreto del nastro verde della moglie costituisce per la donna la perdita della propria testa, che non significa solamente decretare la sua morte, ma bensì privarla simbolicamente della mente e del pensiero. Margaret Atwood, nel descrivere la mutilazione femminile come atto simbolico nel poema *Girl Without Hands*,³⁷ altra riscrittura poetica di una fiaba dei fratelli Grimm, sottolinea l'atto di mutilazione femminile per mano di un uomo, che si tratti delle mani o della testa della donna ad essere amputate, una mutilazione simbolica dell'autonomia femminile.³⁸

In *Barbablu*, motivo AT 312, che ingloba il motivo dell'amante-demone e del divieto violato, è la curiosità femminile ad essere punita, come anche la morale di Charles Perrault ci ricorda nei *Contes de Ma Mère l'Oye* del 1697, sottolineando l'attitudine del sesso femminile a cacciarsi in dinamiche pericolose per non agire con giudizio, biasimando di fatto l'eventuale vittima piuttosto che facendo luce sul carnefice. Come anche Marina Warner riporta, il sottotitolo di accompagnamento ad alcune traduzioni inglesi dell'Ottocento di *Bluebeard* è *Eve who ate of the forbidden fruit: Bluebeard; the Fatal Effects of Female Curiosity* (Londra, n.d., primi dell'Ottocento),³⁹ sovrapponendo l'immagine della moglie di Barbablu con quella

35 Il *male gaze* non si limita alla sessualizzazione, ma può anche tradursi in una demonizzazione della figura femminile, come nel caso del mito di Melusina, in cui la donna, per la sua duplice natura umana e soprannaturale, viene rappresentata come ingannevole e pericolosa per l'ordine patriarcale. Il corpo femminile diventa così un campo simbolico su cui si sovrascrivono paure e tensioni culturali, trasformandosi in uno strumento di controllo e disciplinamento narrativo. Mulvey inquadra questo fenomeno all'interno di un sistema ideologico più ampio, legato a concetti psicoanalitici come la scopophilia (il piacere di guardare) e il voyeurismo, che rafforzano la struttura patriarcale della rappresentazione. Il male gaze, quindi, non è solo una strategia estetica, ma un dispositivo di potere che condiziona la costruzione del genere nella cultura visiva.

³⁶ A. C. GREENE, *Interview with Carmen Maria Machado: On the Dark Power of Urban Legends*, 13 Novembre 2017, <https://lambdaliterary.org/2017/11/interview-with-carmen-maria-machado/> (url consultato il 10/10/2024).

³⁷ M. ATWOOD, *Morning in the Burned House*, Houghton Mifflin, Boston 1995.

³⁸ S. R. WILSON, *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, Mississippi University Press, Jackson MS 1993.

³⁹ M. WARNER, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, Chatto & Windus, Londra 1994, p. 242.

di Eva, e rendendola erede dell'innato peccato femminile della curiosità, stigmatizzando di conseguenza l'ambizione di conoscenza delle donne alle porte dell'Illuminismo. Una giovane donna va in sposa a un ricco e misterioso uomo dalla caratteristica barba blu che le affida le chiavi del palazzo, lasciandola sola con il monito di non aprire quell'unica porta nei sotterranei del castello. Scopriamo ben presto che la camera di sangue, così ribattezzata da Carter nella sua raccolta di racconti del 1979, è l'antro delle perversioni del marito assassino seriale, dove vengono nascosti i cadaveri delle spose che hanno preceduto la giovane, tutte vittime della curiosità violata. La chiave cade nel loro sangue; e per quanto essa strofini, non riesce a pulire le macchie. È con la chiave che il marito scopre dunque la colpa della moglie; e le ordina di prepararsi alla morte. Fortunatamente la donna sfugge alla sete di sangue di Barbablu per mezzo dei fratelli, che accorrono in suo aiuto.

Sebbene gli elementi narrativi divergano notevolmente, c'è un parallelismo chiave tra *The Green Ribbon* e la riscrittura di *Bluebeard* di Carter, che riguarda la soggettività femminile, o meglio, la privazione di essa. Alla protagonista senza nome viene donata dal marito una collana di rubini scarlatti che nella sua composizione ricorda una gola tagliata, «His wedding gift, clasped round my throat. A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious slit throat».⁴⁰ È, questo, per il marito uxoricida, che le impone di indossarlo durante il loro amplesso e che si ostina a paragonarla a Santa Cecilia esaltandone e preannunciando la sua fantasia di martirio, «my virgin of the arpeggios, prepare for martyrdom»,⁴¹ un rimando feticista alle sue fantasie necrofile celate nella camera di sangue. Ecco dunque come per contrasto, anche cromatico, se il nastro verde rappresenta per la moglie di *The Husband Stitch* un sigillo inespugnabile strappatole con l'inganno, la collana di rubini in *The Bloody Chamber* si trasforma in esaltazione di quel potenziale mortifero a cui l'occhio maschile, che oggettiva e massacra, riconduce l'esperienza femminile. Entrambe le riscritture adottano un punto di vista in prima persona che amplifica la condizione di passività e sottomissione delle protagoniste, evidenziando le dinamiche di potere che le vincolano. Nella novella di Machado, la protagonista tenta di resistere alle fantasie coercitive del marito, ma, nonostante ciò, rimane intrappolata nelle aspettative coniugali e materne imposte dalla società eteropatriarcale, senza mai sottrarsi pienamente ai ruoli prescritti. Analogamente, la giovane protagonista della riscrittura di Carter incarna e intensifica il tòpos della fanciulla curiosa dell'immaginario fiabesco, il cui destino sembra condurla ineluttabilmente verso la

⁴⁰ A. CARTER, *The Bloody Chamber*, in *Burning Your Boats. The Collected Short Stories*, Vintage, Londra 1996, p. 135.

⁴¹ Ivi, p. 165.

morte. Tuttavia, la narrazione sovverte questo schema tradizionale attraverso l'intervento materno: la madre, figura sovversiva e fuori dagli schemi convenzionali, si configura come un'amazzone e una virago, capace di interrompere il ciclo di violenza e oppressione. Il suo ingresso nel palazzo e l'uccisione di Barbablu rappresentano un atto di rottura che destabilizza la dinamica del sacrificio femminile, reinscrivendo la madre nel ruolo di agente attivo e portatore di giustizia, in opposizione all'immobilità imposta alla figlia.

Nel terzo motivo fiabesco, la figura femminile si configura nuovamente come una virago, una donna dotata di forza e abilità guerriera, caratteristiche che, nel racconto originale raccolto da Aleksandr Afanasjev, suscitano l'innamoramento del principe Ivan. Mariya Morevna, fiera combattente capace di annientare un intero esercito, esercita un ruolo attivo e dominante, distinguendosi per la sua autonomia e potere. Tuttavia, anche in questa narrazione, la dinamica del divieto violato si ripresenta, ribaltando il suo destino. Come custode di un segreto, Mariya impone a Ivan il divieto di accedere a una stanza proibita, un limite che egli trasgredisce, innescando conseguenze nefaste che ricadono su di lei. In cantina, Ivan libera involontariamente Koshchei l'Immortale, un demone incatenato da dodici vincoli, il quale, una volta dissetato, spezza le catene, rapisce Mariya e uccide Ivan. Quest'ultimo, tuttavia, viene riportato in vita attraverso interventi magici, grazie agli aiutanti incontrati lungo il viaggio dell'eroe, e si ostina nella ricerca di Mariya Morevna con l'intento di liberarla dal dominio di Koshchei. La narrazione, quindi, pur presentando una protagonista femminile inizialmente caratterizzata da potere e indipendenza, finisce per ricondurla a una posizione di vittima da salvare, ripristinando la tradizionale struttura patriarcale della fiaba. In *Mariya Morevna e la Morte di Koshchei l'Immortale* assistiamo di nuovo alle conseguenze della curiosità maschile. Ivan deliberatamente viola l'ordine di Mariya, provocandone il rapimento:

But he was impatient: as soon as Marya Moryevna's back was turned, he at once opened the lumber-room, opened the door and looked in, and there Koshchey the Deathless was hanging. Ivan Tsarevich gave him a whole gallon of water: he drank it at a single gulp, and he still asked, "I am still thirsty: give me a gallon," and Ivan gave him a second gallon, and yet a third. And when he had drunk the third, he recovered all his former strength, broke all his chains, shattered them all, all the twelve chains. "Thank you, Ivan Tsarevich," Koshchey the Deathless said. "Now you will never again see Marya Moryevna any more!" and with a fearful flash of lightning he flew into the country,

gathered up Marya Moryevna on the road, the fair Queen, snatched her up and took her to himself.⁴²

Indagando gli elementi archetipici del folklore nel suo saggio *Il femminile nella fiaba*,⁴³ la psicanalista junghiana Marie-Louise Von Franz classifica le scelte femminili di divergenza dal ruolo eteropatriarcale al quale le donne del fiabesco sono ricondotte come “Infrangere un tabù”, sottolineando come laddove la donna desideri qualcosa contrario alle regole della vita e della società alla quale essa appartiene, sia inevitabilmente destinata alla tragedia. Allo stesso modo, Von Franz descrive le logiche maschili legate al viaggio come un dilemma etico che espone l’individuo maschile in modo diretto a riconsiderare il suo atteggiamento verso la vita, come fa Ivan che, dopo aver disobbedito alla legge di Mariya e al divieto di aprire la stanza di Koshchei, intraprende un iniziatico viaggio dell’eroe che lo guida verso il lieto fine. Mariya Morevna, viceversa, da impavida amazzone sterminatrice di eserciti viene ridotta a prigioniera passiva e protagonista assente della vicenda narrata. Se la curiosità femminile, come nel caso della moglie di Barbablu, è spesso presentata in modo negativo, come una debolezza o un difetto che porta a conseguenze disastrose, la curiosità maschile può essere vista come un tratto eroico, dovere morale del maschio e spinta verso l’avventura, un doppio standard che è chiaramente un riflesso delle strutture patriarcali nella società, dove le donne sono spesso limitate dall’agire in modo indipendente, mentre gli uomini sono incoraggiati a essere audaci e assertivi. Inoltre, la curiosità femminile viene talvolta moralizzata come un pericolo per l’ordine stabilito, mentre la curiosità maschile è vista come un mezzo per riconquistare e dominare la donna perduta.⁴⁴

A Catherynne M. Valente va il merito di aver trasformato Mariya Morevna in *Deathless*, del 2014, da semplice guerriera ridotta al silenzio a personaggio complesso e molteplice, spettatrice dei cambiamenti sociali della Rivoluzione bolscevica che segnò il crollo dei Romanov alla Seconda Guerra Mondiale. In *Deathless*, Valente rielabora personaggi, ambientazioni e pattern narrativi del folklore russo, non dimenticando il debito con la tradizione del realismo magico di Bulgakov e con la *feminist revisionist mythology* inaugurata dalla speculative fiction degli anni ‘70 con Angela Carter, Tanith Lee e Marion Zimmer Bradley. Valente sovverte il mito tradizionale esplorando il rapporto tra amore, violenza e agency femminile, facendo di Mariya una figura che evolve da vittima designata a consapevole artefice del proprio destino, trasformandola da semplice guerriera a

⁴² A. AFANASJEV, *Russian Folk-Tales*, trad. di L. A. Magnus, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., New York 1916.

⁴³ M. L. VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, trad. di P. Carriera, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 119.

⁴⁴ V. E. FRANKEL, *From Girl to Goddess: The Heroine’s Journey through Myth and Legend*, McFarland, Jefferson 2014.

protagonista attiva e complessa. Il romanzo conserva la struttura della fiaba russa raccolta da Afanasyev, specie nei suoi manierismi formulaici delle tre prove, così come nella manifestazione dei cavalieri-uccello che si manifestano per reclamare la dote di Mariya Morevna e che finiscono per prendere in moglie le sorelle di Mariya, che verrà reclamata da Koshchei, Zar della Vita e sovrano di un regno fiabesco remoto, in contrapposizione con la sua nemesi, lo Zar della Morte. Koshchei si presenta a Mariya e ne rivendica la dote, e con lei partirà verso il Regno della Vita.

La riscrittura di Catherynne M. Valente in *Deathless* introduce due elementi fondamentali di differenziazione rispetto alla fiaba tradizionale. In primo luogo, Mariya Morevna assume il ruolo di protagonista del viaggio dell'eroe proppiano, sostituendo simbolicamente Ivan, che nella versione di Valente viene ridotto a un personaggio ancillare. Pur replicando lo schema della curiosità maschile—poiché Ivan, come nella fiaba originale, libera involontariamente Koshchei l'Immortale—la narrazione sovverte il modello tradizionale, ponendo Mariya al centro dell'azione e del percorso di crescita.

Un secondo elemento chiave è la ridefinizione del personaggio di Koshchei. Nella tradizione russa, Koshchei è un antagonista privo di qualsiasi connotazione positiva, raffigurato come una figura spettrale legata alla morte.⁴⁵ *L'Encyclopedia of Mythology and Folklore*⁴⁶ lo descrive come uno scheletro avvolto in un mantello nero, con una falce in mano, un'iconografia che lo assimila alla Morte mietitrice medievale. In *Deathless*, tuttavia, Valente trasforma profondamente la sua immagine: il suo aspetto è romanticizzato ed edulcorato, tanto che viene introdotto nella narrazione come «A handsome young man in a handsome black coat», quando giunge per reclamare la dote di Mariya. Inoltre, il suo nome viene spesso abbreviato in Kostya, un diminutivo affettuoso che sottintende una maggiore intimità tra i personaggi.

Questa reinterpretazione si inserisce all'interno di un più ampio trend postmoderno di romanticizzazione dei villains, un fenomeno che ha preso piede negli anni 2000, specialmente con le figure dei vampiri. Barbora Vinceova e Ruslan Saduov collegano il trattamento riservato a Koshchei alla tradizione inaugurata dai romanzi della saga di *Twilight* di Stephenie Meyer e dalla serie HBO *True Blood*, e riconducono le sue origini ai lavori di Anne Rice, in cui il fascino del villain si lega alla glamourizzazione dell'abuso, della dipendenza affettiva e del narcisismo.⁴⁷ Nonostante la complessità del personaggio di Koshchei, *Deathless* si distingue per l'agency della sua protagonista. Mariya Morevna non è una figura passiva: al

⁴⁵ B. VINCZEOVA E R. T. SADUOV, *Turning History into a Fairy Tale: The Borders of Reality and Fiction in Catherynne Valente's 'Deathless'*, in «Marvels & Tales», 31, 2017, pp. 26-44.

⁴⁶ J. SHERMAN, *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*, 1-3, Routledge, Londra 2008, p. 599.

⁴⁷ V. L. GODWIN, *'Never Grow Old, Never Die': Vampires, Narcissism and Simulacra*, in «Interactions: Studies in Communication & Culture», I, 3, 2012, pp. 91-106.

contrario, il romanzo può essere considerato un Bildungsroman fantastico, in cui la protagonista evolve da giovane inesperta a comandante militare, guidando l'armata di Koshchei nella guerra tra Vita e Morte. La sua emancipazione non si limita al piano simbolico, ma ha anche una valenza femminista. Irina Drobot osserva come le eroine delle riscritture fiabesche contemporanee «Are no longer vulnerable [and] possess enough rationality (which is a male quality) to judge things objectively».⁴⁸ L'arco narrativo di Mariya si conclude infatti con una sovversione della dinamica eteronormativa dei rapporti abusivi: non è Koshchei ad abbandonarla o a tenerla prigioniera, bensì è lei a scegliere di lasciarlo e di condurre il proprio esercito.

Ciononostante, in *Deathless* connotati reattivi di Mariya Morevna vengono messi in evidenza in Valente, e la protagonista rifiuta la propria passività. *Deathless* può infatti essere considerato un *Bildungsroman* fantastico. Assistiamo ad una crescita del suo personaggio dall'inizio del romanzo, in cui ci viene presentata come una giovane priva di esperienza a una gerarca militare esperta e leader delle armate dell'esercito di Koschei nella guerra tra l'armata della Vita e l'armata della Morte. Il risultato dell'emancipazione identitaria di Mariya Morevna nella riscrittura di Valente è sia il frutto di una rinnovata rappresentazione femminista di personaggi del fiabesco che, come afferma Irina Drobot, «are no longer vulnerable [and] possess enough rationality (which is a male quality) to judge things objectively», sia una divergenza dalla dinamica eteronormativa dei rapporti abusivi: è Mariya, infatti, ad abbandonare Koshchei anziché esserne prigioniera, e a condurre le sue armate.

Per concludere, l'analisi delle riscritture dei motivi fiabeschi da parte di Carmen Maria Machado, Angela Carter e Catherynne Valente rivela una profonda riflessione sulle dinamiche di genere nella società contemporanea attraverso una lente critica e intertestuale. Attraverso un approccio femminista e una rilettura dei temi classici della fiaba, le autrici trasformano i personaggi femminili da vittime passive a individui complessi e agenti attivi della propria narrazione. In primo luogo, tutte e tre le autrici esplorano il tema del divieto violato, la punizione femminile, i doppi standard e la disobbedienza femminile, mettendo in discussione le narrazioni patriarcali delle fiabe tradizionali e evidenziando l'oppressione e la violenza subita dalle donne nell'immaginario simbolico. In secondo luogo, attraverso un approccio intertestuale, le autrici contestano le narrazioni patriarcali dei racconti fiabeschi, riscrivendo i personaggi femminili come agenti attivi della propria storia anziché vittime passive del destino. Esplorano le implicazioni culturali e sociali della misoginia presente nelle fiabe classiche e la sua persistenza nella società contemporanea. Le protagoniste

⁴⁸ I. A. DROBOT, *Adapting the Fairy Tale to Present-Day Times and Concerns*, in «The Scientific Journal of Humanistic Studies», XII, 7, 2015, pp. 44-52, p. 44.

emergono come soggetti senzienti e resilienti, non più come simulacri allegorici, e sfidano i lettori a riconsiderare le narrazioni convenzionali sul ruolo delle donne nella letteratura e nella società.