

CIBO E PIACERE NELL'IMMAGINARIO FEMMINILE: *TENOR OF LOVE* DI MARY DI MICHELE

Deborah Saidero*

Come recita un noto detto latino '*Venerem sine Libero et Cerere frigere*', vi è un intimo legame tra cibo, vino e amore, triade che, dall'antichità¹ fino ai nostri giorni, rappresenta il nodo essenziale delle gioie concesse all'essere umano. Dal mito biblico del paradiso edenico e del peccato originale, fino agli odierni messaggi pubblicitari che inscenano sensuali bagni nel latte o nella cioccolata, il connubio tra cibo e piacere – sessuale e creativo – è uno dei principali tropi letterari e culturali del mondo occidentale².

Nell'ambito di questa tradizione prettamente patriarcale, la donna è spesso esclusa dal godimento di questi piaceri, pur essendo lei a concederli, attraverso il suo corpo e il suo ruolo di madre, moglie, amante e cuoca che amorevolmente prepara e offre il cibo agli altri. Nell'immaginario collettivo si sono sviluppate una serie di associazioni stereotipate tra donna e cibo, tra corpo femminile e nutrimento – di cibo e di eros –, che hanno contribuito a decretare la passività femminile nella costruzione dicotomica del piacere in termini di opposizioni binarie tra mangiare/essere mangiate, desiderare/essere desiderate, creare/essere create, nutrire/essere nutrite³.

La ricerca d'identità e di autenticità femminile, presente in una miriade di testi contemporanei scritti dalle donne, mira pertanto a riappropriarsi del valore figurativo del nutrimento al fine di sovvertire i convenzionali legami tra ci-

* Università di Udine.

¹ Nei simposi greci, il consumo di cibi e vini unito al godimento ludico del canto, della musica e del conversare, è inevitabile preludio alla libido.

² Per una panoramica sul rapporto millenario tra cibo e cultura nell'arte, nella letteratura e nella religione si veda il volume *Il cibo e le donne...* Ulteriori riferimenti bibliografici sul tema trovano riscontro in Kiell.

³ Per approfondimenti sul ruolo del cibo nella letteratura femminile, si veda, per esempio, Sceats e i saggi raccolti in *Scenes of the Apple...*

bo, sessualità e creazione artistica. Il risultato è di riassegnare legittimità alla donna, sia come essere desiderante, sia come creatrice.

Nel romanzo *Tenor of Love*, la scrittrice italo-canadese Mary Di Michele ricostruisce la vita del famoso tenore Enrico Caruso attraverso le relazioni amoroze con tre diverse donne – con le sorelle Giacchetti in Italia, agli albori della carriera, e con la giovane moglie americana, quando è ormai all’apice del successo. In tutti e tre i casi, viene fatto largo uso del valore metonimico del cibo per raffigurare il desiderio sessuale, sia come tappa fondamentale nell’emancipazione femminile, sia come strumento di dominio da parte dell’uomo. Nell’*incipit* del romanzo, ad esempio, la descrizione del primo incontro – nel luglio del 1897 – tra la quasi diciassettenne Rina Giacchetti e il giovane e squattrinato Rico, è dominata da sensazioni olfattive, gustative, visive e tattili legate al cibo. Nelle percezioni di Rina, l’odore di Rico è quello dell’olio da cucina e di olive siciliane speziate con aglio e peperoncino mescolato ad una «murky music composed of musk and wood» (10); la sua voce corposa le ricorda il sapore e la dolce voluminosità della panna montata, tanto da farle percepire «a fluttering in my knickers as if a moth, asleep for sixteen years, had suddenly burst through its cocoon and was beating its wings against my bottom» (11). Che questo sia, secondo l’epigrafe dantesca, l’inizio della ‘vita nova’ di Rina come donna desiderante, viene poi metaforicamente esplicitato attraverso l’immagine dei carciofi. Quelle «thorny green roses» (10) che Rina compera al mercato per la madre, alla vista del giovane Caruso le cadono dalle mani rotolando come teste, libere, esangui, «as if from the clean execution of the guillotine» (10). Nonostante i suoi tentativi di raccogliarli nella gonna i fiori proibiti le cadono di nuovo, obbligandola ad esporsi a Rico che, percependo i carciofi come «golden apples» (59), gode nel fissare il pizzo della sottana (11). A livello simbolico, la duplice associazione del carciofo con la mela e con una rosa dalla corona spinosa – celando il proprio cuore al centro, invece di ostentarne la bellezza (10) – evoca gli ideali femminili antitetici della peccatrice e della santa. Questi stessi ideali sono decostruiti da Di Michele in tutto il romanzo, come altrove nella sua produzione poetica. Pur essendo desiderosa di condividere le ‘voglie’ della madre per il carciofo – che, con parole di Rina, «is not a mistress, but a wife swathed in a chastity belt» (10) –, con l’inaspettato arrivo del tenore, la fanciulla annusa per la prima volta «the smell of eating in bed, not the invalid’s, but the lover’s» (10). Immediato è l’abbandono a fantasie carnali per «the *napoletano*» (11) dalla voce d’angelo (19), che si identifica nel tanto atteso futuro marito (22). Quando passeggia sulla spiaggia ligure, e le onde spumose «lick my feet, and then suck at my toes» (22), ella prova ad immaginarsi il sapore di «a man’s mouth, a man’s tongue» (22), mentre, di notte, sognando l’amato, si tocca accidentalmente, illudendosi che la pelle di lui sia un’estensione della

propria ed, accarezzandosi il ventre rotondo e liscio, entra «in a territory both familiar and strange» (26), in quel territorio inesplorato del proprio corpo e del proprio desiderio erotico.

La ricerca di identità e di piacere da parte di Rina si scontra, dunque, con gli ideali femminili dominanti di fine Ottocento – in parte, sopravvivono anche ai giorni nostri. Da un lato, vi è il modello quasi sacro offerto dalla figura della madre, perfetta nutrice capace di frenare i propri istinti sessuali attraverso un ascetico digiuno cristiano – ogni mattina, per esempio, si concede la colazione solo dopo essere stata a messa, aver pregato e preso la comunione (17). Dall'altro lato, vi è la figura della sorella Ada, bellissima *femme fatale*, la quale si diletta a divorare gli uomini che la adorano come l'ingenuo Enrico, il cui appetito è – secondo Rina – di gran lunga superiore a quello di tutti gli altri commensali (24).

Nonostante sia sposata e abbia un figlio, Ada rifiuta categoricamente questi ruoli convenzionali e si atteggia a diva di successo il cui desiderio di fama e indipendenza è commisurabile agli appetiti sessuali. Sfoggiando un atteggiamento altezzoso e sprezzante nei confronti del «*tenorino*» infatuato (35), al ristorante, per esempio, Ada studia attentamente il menù, ordinando il piatto più costoso, ossia il vitello al Marsala, seguito dal dessert (12). Il suo desiderio carnale, simboleggiato dalla scelta della pietanza a base di carne, si contrappone alla scelta semplice di Rina che, come la madre, ordina spaghetti alla marinara. La donna sessualmente matura e vogliosa che non nega il suo corpo si contrappone alla giovane vergine che è sì curiosa di scoprire la propria sessualità, ma solo all'interno delle convenzioni sociali del matrimonio. Rina non nega di voler essere simile alla madre, come dimostra peraltro la sua dedizione nell'apprendere l'arte di 'fare i tortellini' – curiosamente le sembrano i sederini dei neonati, piuttosto che l'ombelico di Venere (24). Ciò conferma il privilegio che ella accorda al ruolo procreativo sia sul piano del puro godimento sessuale che su quello artistico e creativo. A differenza della rivale, Ada, che vive per l'arte, Rina, infatti, non desidera una carriera musicale, ma considera la musica semplicemente come «the *zabaione*, the sweet and frothy dessert in life's feast», dove «the first and primary course was always the family; a husband and children was what I planned for» (20).

Eppure, l'infatuazione giovanile e platonica di Rina per Rico segna non solo lo sbocciare del suo desiderio sessuale, ma anche la sua iniziazione artistica. Lamentandosi di non conoscere il linguaggio dell'amore, se non tramite i versi composti dagli uomini per descrivere le donne, Rina tenta di crearne uno nuovo, compiacendosi di essere riuscita a imitare Dante nel tessere metafore – «The rose may be Dante's, but the fern, the fern is mine» (26).

In modo analogo, la delusione amorosa di Rina che, ironicamente, ha per-

duto Rico per aver voluto preservare la propria illibatezza fino alle nozze (52), la fa avvicinare alla musica, quella «cheap form of catharsis» (60). Di fatto, essa diventa la sua vita (65), trasformandola in una cantante lirica di discreto successo e permettendole di ottenere la propria indipendenza economica. Quest'ultima condizione è negata alla sorella adultera la quale, secondo le leggi dell'epoca, non può nemmeno ottenere il divorzio dal marito per sposare Enrico, suo nuovo compagno, alla nascita del loro primogenito.

Attraverso l'opposizione dicotomica tra le due sorelle e le loro relazioni con Caruso, Di Michele mette in atto una decostruzione parodica degli stereotipi femminili che imprigionano il piacere femminile nei ruoli di nutrice casta da un lato, e di nutrimento erotico dall'altro. In questo schema decostruttivo, i riferimenti ricorrenti alla religione cattolica – impersonata in modo esemplare dalla madre – contribuiscono a sovvertire il mito biblico della creazione e del peccato originale. La condanna di Eva per aver porto la mela ad Adamo, ha alimentato l'ideale della donna come mera corporeità, inducendola a provare vergogna per il proprio corpo. La graduale riscoperta da parte di Rina della propria sessualità, che rappresenta una tappa fondamentale nel processo di emancipazione femminile, trova il suo apice nel momento, quasi archetipico, della finta comunione, che Rina e Rico condividono durante il loro primo pic-nic. Qui pane e vino, i simboli sacri del rituale religioso, vengono ironicamente consumati come preludio all'accoppiamento. Di fatto, l'accoppiamento non avviene in quest'occasione, perché Rina, provando vergogna per il proprio sangue mestruale, trattiene la sua passione. È significativo notare come la duplice percezione del sesso – atto sacro e peccato – sia compresente. Per Rina, infatti, i primi baci che si scambiano hanno il sapore mistico ed estatico dell'ostia sacra, ma anche l'irruenza di un grosso serpente, «as if to kiss meant to eat – or to be eaten» (30)⁴.

L'intento parodico dell'autrice è chiaramente quello di sovvertire entrambe queste visioni falsate dell'amore: l'amore romantico incarnato dal celestiale sentimento platonico di Dante per Beatrice, idealizzato ancor di più da Rina, e l'amore istintuale, carnale, divoratore che è proprio sia del giovane Enrico sia di Ada. Quest'ultimo ha conseguenze emozionali devastanti per entrambi, in quanto li pone apertamente in conflitto con le convenzioni sociali, rendendoli pericolosamente trasgressivi. Raccontando il triangolo amoroso tra Rina, Rico

⁴ L'opposizione tra sacralità e peccato, che richiama il dualismo tra l'amore fisico e l'amore spirituale, tra piacere del corpo e piacere dell'anima, è abilmente e ironicamente decostruita attraverso rimandi biblici contrastanti. Il simbolismo del serpente, assieme alla constatazione che «We might have been Eve and Adam» (28) nel giardino dell'Eden, è, per esempio, controbilanciata dal simbolismo del vino e del sangue mestruale che rimandano al sacrificio di Cristo.

ed Ada, Di Michele denuncia il peso delle convenzioni socioculturali, e, nello specifico, di quelle italiane – dallo stilnovismo fino agli inizi del Novecento –, che soffocano l'eros femminile ed ostacolano rapporti autentici e privi di idealizzazioni tra i sessi.

L'ideale dantesco dell'amore come una sorta di nutrimento dell'animo, capace di indirizzare alla beatitudine e alla salvezza eterna, si rivela particolarmente dannoso, in quanto perpetua la scissione tra corpo e anima e, dunque, tra «lust» e «pure love» (73): la separazione del desiderio passionale dall'amore puro imprigiona la donna nel ruolo di angelica nutrice. Inizialmente, Rina accetta tale ruolo, illudendosi di poter riconquistare Rico e portare la loro relazione su un piano più alto, dove le tentazioni della carne possano essere represses e ci si cibi solo «di briciole» (73). Il suo desiderio di cibo/sex si affievolisce tanto che «the food, all the pasta and roasted meat, had made me drowsy» (81). Regredendo quasi allo stadio di «*bambina*» (82), ella accetta di essere per Rico solo «an angel», con la rassegnata consapevolezza che Ada è la sua «goddess» (84), la dea senza cui non può vivere.

La nutrice casta tenta, con forza, di reprimere i propri istinti passionali, non solo offrendo il seno al piccolo Fofò, il figlio di Rico e di Ada, sostituendosi alla sorella come madre surrogata (107), ma anche proiettando il suo desiderio di fare l'amore con Rico sul palcoscenico, immaginando di duettare un amplesso fittizio mentre recita nella *Carmen* (105). Paradossalmente, però, la scelta di intraprendere la carriera di cantante lirica per avvicinarsi a Rico e condividere, come angeli asessuati nel firmamento (68), la musica delle sfere celesti, la porta nella direzione opposta.

Da qui, la trasgressione erotica con un altro uomo, uno dei tanti insignificanti corteggiatori che, durante la *tournee* in Cile, si infilano con forza nel suo camerino, tentando di sedurre con fiori, cioccolatini e champagne (125) la «debole» e «affamata» nutrice-vergine. La trasgressione di Rina, pur essendo un singolo, breve momento di debolezza della carne, viene punita in modo quasi biblico e con maggiore rigore rispetto alle numerose trasgressioni dell'adultera Ada. Rico la tratta con freddo distacco, mentre la sua famiglia la giudica ora «as a Carmen, a gypsy harlot» (132). Tale perdita di innocenza, tale caduta peccaminosa che ricorda quella di Eva, le permetterà di superare la dicotomia nutrice/nutrimento e di godere di una nuova libertà. Significative sono le seguenti parole: «if I was a fallen woman, at least that made me a free one. It made it easier to make decisions... I was now a woman in every way. I was no longer afraid to leave home» (132-133).

Nella seconda parte del romanzo, che narra le vicende newyorkesi di Caruso, Di Michele sfrutta nuovamente il valore simbolico del cibo non solo per legit-

timare la libido femminile, ma anche per articolare il desiderio della donna etnica alla conquista di una propria identità culturale. La dislocazione spaziale dall'Italia al nuovo continente permette, infatti, all'autrice di introdurre la prospettiva di Bibi, l'aspirante cantante italo-americana che lavora come dama di compagnia presso la casa dell'avvocato americano Park Benjamin: ella ricorre alle sue passioni per il cibo come strategia di resistenza contro l'indottrinamento patriarcale e di riappropriazione del suo retaggio italiano.

Dato che la presenza del connazionale Caruso le fa riscoprire il piacere di parlare l'italiano e di cantare l'opera, Bibi cerca inutilmente di ammaliare il famoso tenore cucinandogli piatti tipici della tradizione mediterranea, ed in particolare napoletana. Lei stessa spiega che: «Italian folk wisdom says that if you cook like a man's mother, he begins to see you as his wife» (234). In occasione della prima visita di Enrico, Bibi prepara un sontuoso pranzo con i piatti preferiti dal cantante: antipasto di prosciutto e melone, spaghetti al pomodoro, spezzatino di vitello con lenticchie e piselli, melanzane fritte insaporite con aglio, pane contadino con olive speziate e paste napoletane farcite con ricotta e uvetta (215).

L'abbondanza del cibo è strettamente correlata tanto all'aspetto fisico della donna, descritta come «a petite woman in her thirties, buxom and bubbly» (198), quanto ai suoi desideri sessuali. I commensali maschili considerano questi 'appetiti' alquanto esagerati e inopportuni, come si evince dalla risposta lapidaria di Park alla vista del dolce: «Don't you think we've eaten enough?» (217). Lo stesso Caruso non cede ai tentativi di seduzione dell'effervescente Bibi, poiché considera il piacere dell'esuberante Bibi per il cibo, per il sesso e per il bel canto come una pericolosa trasgressione dell'ideale femminile che ha in mente. Dopo la delusione del rapporto con Ada, Enrico, uomo ormai maturo e di successo, conosce bene la pericolosità della donna divoratrice, che nutre l'eros, ma è incapace di offrire la protezione e la tenerezza affettiva della nutrice. Egli si guarda bene, pertanto, dal farsi divorare dalla voluttuosità femminile, ripiegando invece sulla tranquillità e sulla sicurezza offerte dalla donna nutrice. Egli continua a frequentare le cene conviviali, organizzate da Bibi, solo per conquistare Dorotea, la giovane figlia di Park. La ragazzina magra, di buone maniere, tutt'altro che sofisticata e lasciva, ha appetiti dormienti, poiché come ella stessa afferma: «I was a comatose patient – not a princess – asleep in my father's house. Or worse, trapped in the cloistered space of the kitchen where it was perpetually morning and my father would be demanding perfectly cooked eggs» (191).

Sebbene svolga il ruolo di nutrice nel chiostro paterno, a Dorotea, come alle suore del Convento del Sacro Cuore dove ha studiato, è negato il godimento del cibo. Spetta, infatti, solo al padre-padrone, definito dalla figlia un tiran-

nico faraone egizio e *Master* dickensiano (198), trovare piacere nel cibo, godere nel bere un buon cognac dopo cena e imporre i propri gusti alla figlia. Quando, poi, insiste ripetutamente nel volere la bistecca, disdegnando le pietanze a base di agnello in salsa di menta, di riso e fagiolini che la figlia gli prepara (197), egli le usurpa anche il ruolo di nutrice.

Come nell'aria rossiniana posta in epigrafe, Dorotea – moderna Cenerentola che sogna di incontrare il suo principe – accetta ingenuamente le attenzioni del re-tenore per liberarsi dall'oppressivo potere patriarcale; ma la sua favola americana non ha un lieto fine. La sua ricerca di indipendenza e di autenticità non viene, infatti, soddisfatta dal matrimonio con Caruso: l'unione si rivela essere, per certi versi, oppressiva e alienante quanto la vita col padre.

Diversamente dalle descrizioni degli incontri amorosi di Rina, caratterizzati da abbondanti metafore culinarie, nei rapporti tra Dorotea e Caruso emerge l'assenza di riferimenti al cibo: ciò esplicita il fallimento della ricerca di un'identità sessuale autentica e soddisfacente da parte di Dorotea. Cibo e piacere sono, invece, presentati come prerogative del mondo maschile: è Caruso ad odorare di liquirizia, ad identificare l'anguria come il frutto migliore (223), a richiamare la pratica venatoria, poiché in Italia «it takes a lot of birds to season spaghetti sauce» (245), a giocare coi doppi sensi. Un esempio lo offre la seguente osservazione: nel suo dialetto, *ice-cream* si legge «i ce creame», ossia «here we create ourselves» (223), riaffermando così il suo ruolo di creatore/artista. Per mano sua, la cenerentola Dorotea diventa Doro, principessa dalla chioma dorata, moglie ubbidiente, passiva e umile che brilla di luce riflessa, madre tenera e nutrice servizievole, ma mai prima donna come Ada. Nonostante lei soddisfi il palato del marito imparando a fare il vero espresso napoletano (270), la sua libido viene repressa e il suo desiderio di pane è nuovamente ridotto all'ostia della comunione (247), preparandosi ad essere «good like the Madonna herself» (273).

Allo stesso modo di Rina, Dorotea sembra rassegnarsi, dunque, al ruolo passivo di nutrice, condannata a rinunciare al proprio piacere per essere apprezzata da Caruso. La loro rassegnata rinuncia è, tuttavia, solo un apparente fallimento della *quest* identitaria. Infatti, pur dedicando il romanzo al leggendario Tenore d'Amore, Di Michele non fa di Caruso l'eroe assoluto. Sono, invece, proprio Rina e Dorotea le vere protagoniste della vicenda: essendo poste come le voci narranti del romanzo, sono loro a raccontare, in prima persona, la propria storia e quella del grande tenore, a ripercorrere il desiderio di emancipazione sessuale, traendo piacere dalla creazione delle metafore culinarie, a godere dell'atto della creazione testuale che è anche ri-creazione di se stesse.

A differenza di Ada e di Bibi, la trasgressione 'creativa' che Di Michele concede a Rina e Dorotea, permette a quest'ultime di riscattarsi e di superare la

scissione tra l'essere nutrice o l'essere nutrimento, accettando entrambi i ruoli come aspetti complementari dell'identità femminile. Doro, come Rina, nutre, ma è, al contempo, nutrita da Caruso, non tanto sessualmente, quanto intellettualmente. È attraverso lui che ella si affaccia al mondo dell'opera scoprendo ruoli femminili alternativi; che impara a superare l'impenetrabile mistero del proprio volto e a riconoscere nello specchio il corpo di una donna «capable of seeing well» e «worth being seen» (194). Abbandonata la sua fanciullesca timidezza, Doro impara, inoltre, ad avere fiducia in se stessa (274), sia come donna sia come aspirante scrittrice (271): da qui la coscienza che il suo destino sarà di diventare la biografa del grande maestro, colei che potrà «record the small details, the intimate gestures of his last moments» (299).

Nell'adottare la prospettiva femminile per ricostruire la vita di Caruso, Di Michele restituisce alle due donne la dignità di prime donne loro preclusa nell'epoca in cui vissero e rivaluta il ruolo significativo che entrambe hanno svolto per Enrico, non solo come nutrici caste/madri amorevoli/amanti tenere, ma anche come nutrimento artistico e spirituale, e come ispirazione e accompagnamento musicale. Come Ada che funge da maestra di canto al giovane tenorino, anche Rina e Doro aiutano il grande Caruso a perfezionare il proprio canto e a potenziare la voce in momenti importanti della sua carriera (67, 255). La narrazione al femminile ridimensiona, inoltre, il mito di Caruso, svelando l'uomo, con le debolezze e con le false illusioni nei confronti delle donne e dell'amore, con appetiti e con delusioni, con il piacere di 'divorare' le donne e con l'orrore d'essere divorato come un dessert (175), con il desiderio di sedurre giocando a fare il pagliaccio (255) e con il dolore nello scoprire improvvisamente d'essere stato tradito e trasformato nel *pagliaccio* Caino non solo sul palco (175).

Di Michele, come si evince anche dai numerosi riferimenti musicali, letterari ed efrastici, concepisce il testo come una sorta di banchetto, un moderno simposio dove voci femminili partecipano ad un'alchemica fusione di piaceri, dove le metaforiche associazioni tra cibo, eros e creatività sono rivisitate e riappropriate. In tal modo, l'atto cannibalistico e sovversivamente erotico dello scrivere, diviene uno strumento femminile di liberazione, un nuovo ricettario di ribellione, capace di estasiare ed eccitare, di dare piacere ed appagamento, di nutrire e di divorare. Nel banchetto carnevalesco del testo, la donna-scrittrice crea una nuova espressione del desiderio, un linguaggio che, nel liberare la sua voce, le fornisce un piacere sublime, che è al contempo erotico e spirituale appagando ogni appetito. Nell'unire i processi complementari del cucinare/scrivere e del mangiare/leggere, Di Michele invita a condividere, a gustare e a godere dei piaceri offerti dal suo orgiastico banchetto.

Bibliografia citata

Di Michele, Mary. *Tenor of Love*. New York: Touchstone. 2005.

Kiell, Norman. *Food and Drink in Literature: A Selectively Annotated Bibliography*. Lanham: Scarecrow Press. 1995.

Muzzarelli, Maria Giuseppina e Re, Lucia. *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia. Prospettive interdisciplinari*. Bologna: Clueb. 2006.

Sceats, Sarah. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.

Scenes of the Apple: Food and the Female Body in Nineteenth- and Twentieth-Century Women's Writing. Eds. Tamar Heller, Patricia Moran. Albany: SUNY Press. 2003.