DOPPIOZERO

La cucina horror di The Lamb

Nicoletta Vallorani

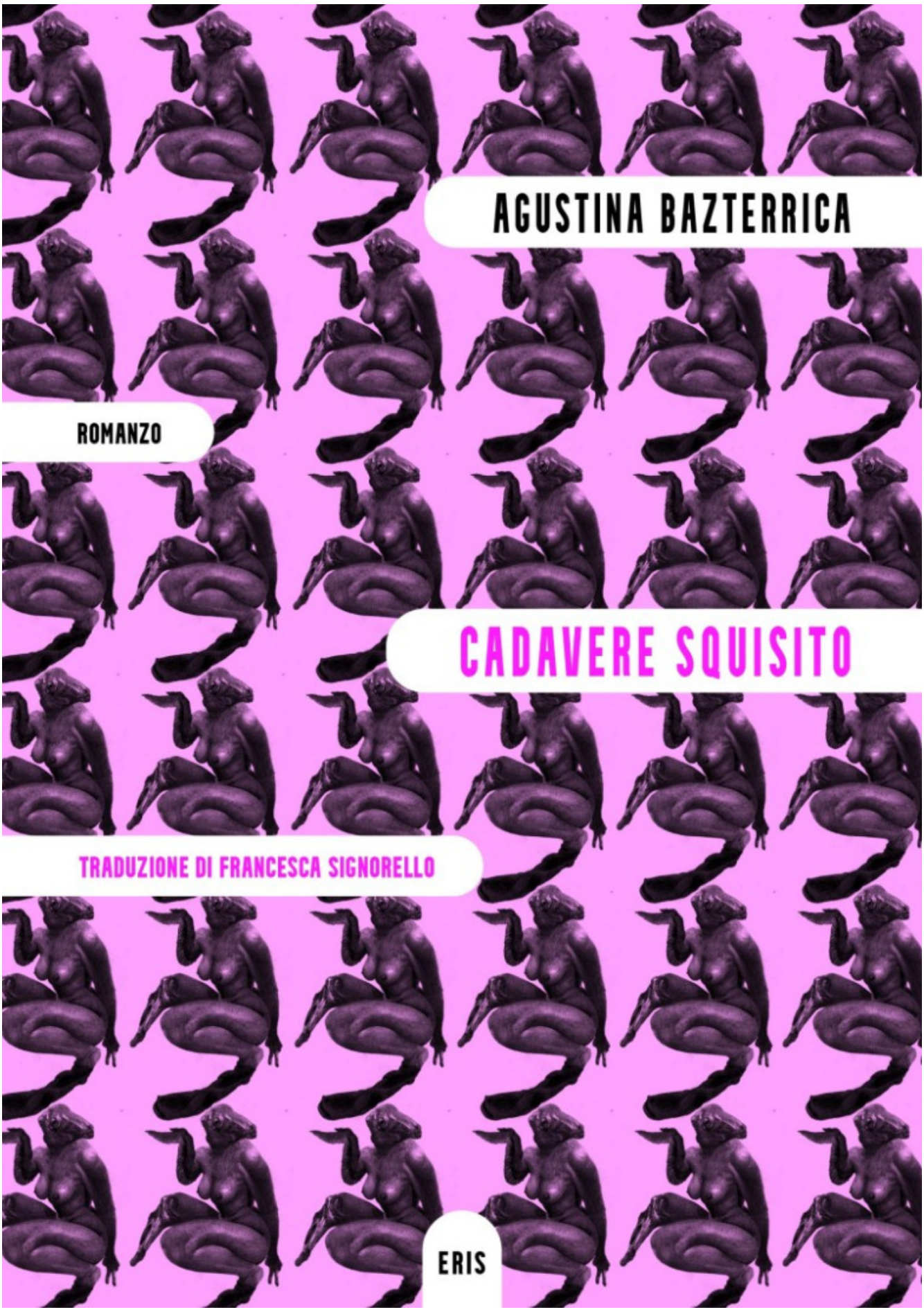
27 Novembre 2026

La favola di Hansel e Gretel compare in forma scritta nella raccolta *Le fiabe del focolare*, dei fratelli Grimm, pubblicate originariamente nel 1812. Variante crudele di un racconto popolare, essa descrive il rapimento e la reclusione di piccoli umani trasformati in cibo da una strega, che li cattura e ha in progetto di ingrassarli per mangiarli in gustosi manicaretti. Poi le cose non vanno così, e la furbissima Gretel riesce a imbrogliare la strega e a salvare se stessa e il fratello, dando forma a una delle prime fiabe femministe della storia. Tuttavia quel che attrae davvero nella narrazione tradizionale è lo spettro di un tabù molto frequentato dalla letteratura: il cannibalismo.

Lo riprende in effetti Lucy Rose, nel suo *The Lamb*, appena pubblicato dai tipi di E/O, nella collana Ne/On come uno dei titoli selezionati durante il felice periodo di direzione di Chiara Reali e Marco Rana. La raffinata traduzione di Giorgia Demuro sceglie di lasciare intatto il titolo inglese, ed è una scelta azzeccata per il romanzo d'esordio di un'autrice che aveva prima maggiore dimestichezza con la scrittura cinematografica. Questa narrazione, invece, si inoltra nel territorio ormai molto frequentato del body horror, citando ampiamente la fiaba dei Grimm nell'ambientazione – i boschi della Cumbria – e nel prototipo della strega crudelissima ma "affettuosa" quando circuisce la preda. La storia è affidata alle piccole, capaci mani di Margot, 11 anni, una tristezza tagliente e un'educazione non certo montessoriana. Per sua madre, ella è "la piccina". "Little one" è in effetti quasi l'unico nome con il quale ci si rivolge a lei in famiglia, e *questa* famiglia è altamente anomala. Ruth aveva un marito, che era anche il padre di sua figlia, ma all'inizio della storia, nella casa nel bosco – più una catapecchia, in realtà – ci sono solo lei e Margot. Di tanto in tanto, Ruth attira vagabondi o escursionisti in transito. Li nutre, li scalda, li droga, li macella (nel senso letterale del termine) e li cucina o li conserva per tempi più duri. Il ménage a due viene interrotto dall'arrivo di una donna in transito che Ruth non riesce a trasformare in cibo. Al contrario, la cattura e macellazione dei passanti diventa un *affaire à trois*, dove presto la terza – la piccola Margot – diventa un ingombro più che una

complice.

La vicenda non risulta greve come sembra, salvata da questo rischio grazie alla scrittura abile di Rose, che riesce a trasformare una pratica inaccettabile nella descrizione di raffinati manicaretti, improbabili ma teneri atti d'amore e serate domestiche a base di carne umana. Come sempre, nella letteratura la voce è tutto. Vero è che il cannibalismo non è una storia nuova né scandalosa nelle narrazioni di ogni tipo. La sua fortuna si conferma in diversi generi letterari. Nella SF (o fantascienza, per usare il nome corrente), da *Largo Largo* (H. Harrison, 1966) – poi diventato anche film col titolo di *Soylent Green* (R. Fleischer 1973) – allo straordinario *Cadavere squisito* (Agustina Batzerica, 2017), si ricorre spesso all'utilizzo di carne umana quando le altre fonti proteiche sono esaurite. E l'ispirazione primaria di questa soluzione alle carenze alimentari è parecchio antica e risale a *A Modest Proposal* di Jonathan Swift (1729), dove veniva proposto di macellare i neonati irlandesi per aiutare le famiglie povere e fornire cibo ai ricchi.


AGUSTINA BAZTERRICA
ROMANZO
CADAVERE SQUISITO
TRADUZIONE DI FRANCESCA SIGNORELLO
ERIS

Questa connotazione intensamente politica è mantenuta anche in altre interpretazioni del cannibalismo, più vicine al body horror e spesso legate al riscatto di identità femminili oppresse. In quel caso, non si mangiano umani per non morire, ma piuttosto per rivendicare lo spazio fisico e simbolico che serve a una donna per sentirsi viva: una versione estrema della "stanza tutta per sé" di cui già diceva Woolf. In alcune circostanze, è mantenuto un affiancamento forte tra sesso e cibo, nel senso che le due passioni sono affiancate, come avviene ad esempio in *A Certain Hunger*, di Chelsea G. Summers (2019). In altre, ci si inoltra con maggiore evidenza nel cosiddetto "cannibal horror": avviene in *Lapovna* (Ottessa Moshfegh, 2022) e in *Nightbitch* (Rachel Yoder, 2021). Significativamente, entrambi sono legati alla maternità: in Moshfegh, il personaggio centrale è una nutrice che ha alimentato praticamente tutti i neonati del villaggio (e il riferimento alla tradizione delle balie afroamericane delle bianche è trasparente), mentre il romanzo di Yoder, di ambientazione contemporanea, è costruito intorno all'insoddisfazione di una madre lasciata troppo spesso sola col suo bambino appena venuto al mondo e che alla fine scopre di avere a portata di mano alcuni strumenti di riscatto non proprio ortodossi. *The Lamb* è interessante perché combina in modo originale questi due aspetti: la necessità di cibo – un cibo che riesca a soddisfare una madre sempre "più affamata. Meno umana" – ma anche la vendetta delle donne per essere state costrette a ingoiare la rabbia e a nascondere i loro desideri più autentici.

Sulla figura del marito scomparso, Ruth è molto esplicita. Quando finalmente rivela a Margot che suo padre non le ha *proprio* abbandonate di sua volontà, la donna non usa mezzi termini: "Gli uomini amano l'idea delle donne. La domanda insita in loro. Amano il mistero che le circonda, ancora da svelare. Poi quando scoprono che le donne hanno una personalità tutta loro, nevrosi e stranezze proprio come loro, decidono (…) Tuo padre non mi amava. Voleva una moglie". Quando si stanca di recitare una parte che le è stata imposta, Ruth scopre di non essere obbligata a farlo. E lo stesso farà con il guardacaccia, del quale descrive le caratteristiche animalesche quasi a giustificarsi della sua decisione di liberarsene: "Una volta l'ho guardato dormire (…) si agitava molto mentre sognava. Quando era sveglio era impulsivo, un lupo. Un animale". Anche questo è un topos ricorrente, soprattutto nei contesti in cui la violenza domestica contro le donne è molto frequente. In "Mangiapeccati", della scrittrice anglonigeriana Chikodili Emelumadu (*Omenana*, 2023), Nchedo divora i ragazzi che minacciano di usare violenza a lei o alle sue amiche. Ha innumerevoli sorelle e nessun fratello, perché "Che cosa fanno i maschi a parte creare *wahala* e morire?". E in pidgin nigeriano, *wahala* significa "problemi, difficoltà".



Anche il padre di Margot e il guardacaccia “creavano problemi”, dunque Ruth se n’è liberata. Ha tenuto la figlia, però, sebbene la sua maternità sia dissonante e controversa, costellata di grandi slanci e di punizioni. È in questo contesto contraddittorio che la “little one” è costretta a crescere, attraversando il rito di passaggio del menarca del tutto da sola e rendendosi gradualmente conto che l’universo che ha abitato fino a quel momento contiene qualcosa di gravemente sbagliato. Per certi versi, quello di Rose è anche un *coming-of-age novel*: la storia di un accesso all’età adulta reso accidentato da una figura materna non normativa e dalla consapevolezza di un modo di vita socialmente censurato (anche senza la coscienza sociale del cannibalismo). Margot ha due sole figure di supporto. La prima è il conducente dello scuolabus, Steve, del quale la bambina parla come di una presenza rassicurante. La seconda è una compagna di scuola, Abbie, che è anche la figlia del guardacaccia adultero e che ben presto si sottrae a questa amicizia pericolosa. Nel “dark fairytale” che gradualmente si dipana, non ci sono rassicurazioni, e Margot è alla fine una bambina sola in balia delle incostanze materne. Queste ultime di incrementano all’arrivo di Eden, la “sorella nuova” di Ruth e quella che la sosterrà in ogni modo, aiutandola nelle complesse procedure di lavorazione della carne dei “randagi”.

Questo è il termine che Ruth usa per definire le sue vittime, ed è importante. Il filosofo Achille Mbembe insegna che il fondamento della necropolitica – il potere

di decidere chi debba vivere e chi debba morire – sta nella de-umanizzazione delle vittime, che, non essendo parte della nostra razza, possono essere serenamente soppresse. Ruth adotta un procedimento ampiamente utilizzato, nella nostra storia occidentale come in molta letteratura, per autorizzare il suo cannibalismo. È lo stesso tipo di ragionamento che troviamo anche in Batzerica, quando il protagonista di *Cadavere squisito* parla di "carne speciale" ricavata da essere umani che però non possono essere definiti tali. Sebbene lo siano, essi sono descritti come "prodotto" o "carne" o "cibo". Chiamarli "umani" è assolutamente proibito: renderebbe il cannibalismo – del tutto necessario in un mondo sovrappopolato – impossibile e peccaminoso.

Perciò Ruth, in *The Lamb*, de-umanizza intenzionalmente le sue vittime autorizzandosi a ucciderle e processarne la carne come si farebbe per quella di qualunque animale. E non fa nulla di originale: è la procedura che storicamente abbiamo usato ogni volta che abbiamo reso schiava una popolazione, accettato un genocidio non chiamandolo tale, oppresso una porzione della società perché inferiore, non abile, divergente in qualunque modo dalla nostra rassicurante normalità. Chi non è normale non è umano, dunque non usufruisce del più elementare *habeas corpus*.

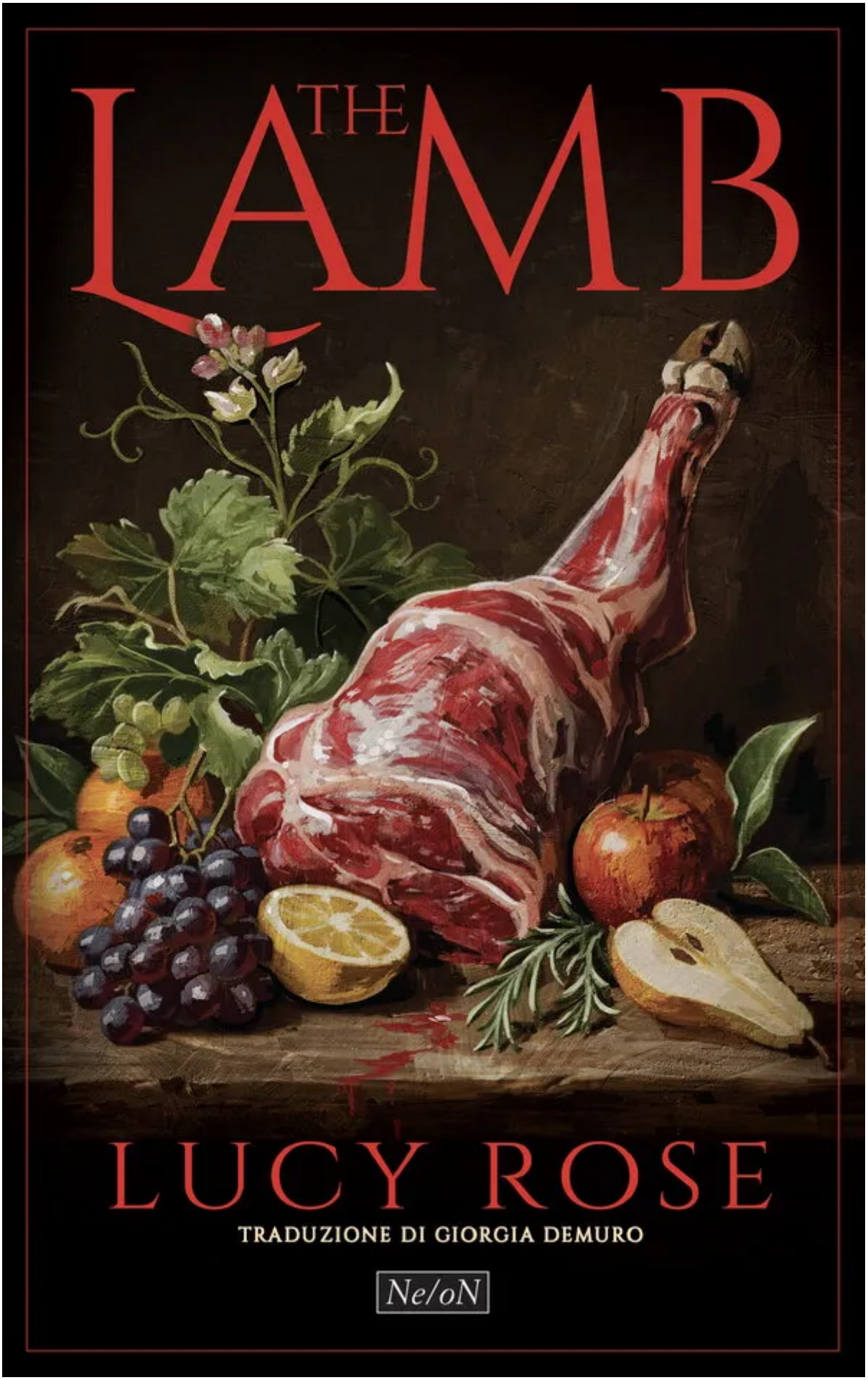
Infine, c'è una profonda intersezionalità nelle storie come quella di Rose. Ruth è povera. Non lavora, non si comporta in modo consueto, non è più moglie e fa male la madre. Sono tutte forme di marginalità che si intrecciano, e delle quali Rose è del tutto consapevole se in un'intervista, a proposito di *The Lamb*, afferma che il body horror è terapeutico, perché arriva dai margini: stiamo vivendo tempi di cambiamenti politici inquietanti e la gente è spaventata senza riuscire a dar forma alla sua paura. L'horror offre una forma, e nel rendersi riconoscibile, rassicura…

È interessante come questa affermazione ne riecheggi un'altra, di Darko Suvin, che appare in un saggio del 1999 e revisionato nel 2001 ("Considering Fantasy and Science Ficiton. An Effusion"): il fantastico discende dalla violenza esercitata dalle violazioni capitalistiche della personalità.

Che è appunto quel che succede in *The Lamb*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

THE LAMB



LUCY ROSE

TRADUZIONE DI GIORGIA DEMURO

Ne/oN