



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE
MODERNE EUROAMERICANE**

TESI DI LAUREA

Fuori dal canone? Voci della critica e della letteratura femminile
contemporanea.

CANDIDATO
Silvia Giannarelli

RELATRICE
Chiar.ma Prof.ssa Roberta Ferrari

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

A mio zio Andrea.

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. LA CRITICA FEMMINISTA	
Lo sviluppo	8
The woman as a reader	14
The woman as a writer	25
CAPITOLO 2. UN ESEMPIO DI LETTERATURA FEMMINILE: <i>THE GOLDEN NOTEBOOK</i> DI DORIS LESSING	
Il contesto	37
Il romanzo	40
CAPITOLO 3. I GENDER STUDIES	
Lo sviluppo	60
Speaking <i>of</i> and <i>for</i> gays and lesbians	66
Speaking <i>as</i> gays and lesbians	76
CAPITOLO 4. UN ESEMPIO DI LETTERATURA LGBT: <i>THE GRACEKEEPERS</i> DI KIRSTY LOGAN	
L'autrice	81
Il romanzo	81
CAPITOLO 5. THIRD WORLD WOMEN'S STUDIES	
Lo sviluppo	94
What <i>others</i> say	101
What <i>black women</i> say	106
CAPITOLO 6. UN ESEMPIO DI LETTERATURA FEMMINILE "BLACK": <i>SMALL ISLAND</i> DI ANDREA LEVY	
Il contesto	110
Il romanzo	111
CONCLUSIONI	127
BIBLIOGRAFIA	132

INTRODUZIONE

All'interno del panorama inglese si iniziò a parlare di canone letterario, inteso come elenco delle migliori opere della tradizione, tra la fine dell'800 e l'inizio del 900, grazie all'intervento di critici e autori quali Matthew Arnold e, più tardi, T. S. Eliot e F. R. Leavis.

Il primo vedeva la letteratura come un possibile rimedio contro il progressivo declino del sistema di credenze e valori, causato dall'avvento del materialismo e dell'utilitarismo, che rischiava di dividere la società inglese dell'epoca; per ottenere questo risultato, essa doveva rimanere disinteressata, neutrale rispetto a qualsiasi programma politico. Allo stesso modo, la critica letteraria doveva mirare ad una conoscenza "pura", analizzando l'opera in se stessa, e aiutando le persone a riconoscere "the best that has been known and thought in the world"¹, concetto con cui Arnold definiva la cultura e spingeva verso il riconoscimento di un canone che emergesse dalla conoscenza collettiva.² Il problema della teoria culturale di Arnold era che i valori che attribuiva alla cultura avevano carattere universale ed eterno: erano validi per ogni epoca e per ogni condizione dell'essere umano; la vera conoscenza acquisiva così un'essenza che trascendeva la storia, essendo le sue fondamenta sempre le stesse nel corso dell'evoluzione umana. Sarà quest'idea che verrà contestata dai critici più recenti, che accuseranno Arnold di aver creato una letteratura generalizzante e appannaggio di poche menti sublimi, quelle dei poeti e degli intellettuali, i soli capaci di raggiungere e di trasmettere agli altri questa conoscenza che sembra trovarsi al di là della realtà quotidiana.³

Dopo la Prima Guerra Mondiale, la questione riguardante la definizione di una cultura letteraria inglese fu ripresa da T. S. Eliot, il cui contributo si rivelerà determinante per il processo di fondazione del canone, soprattutto grazie al concetto dell'*impersonality*. Secondo lo scrittore, la poesia non doveva riportare l'esperienza personale e intima dell'autore, ma trascendere la sua individualità e farsi portavoce dell'intera tradizione; di conseguenza, le parti migliori di un testo poetico non erano quelle originali, ma quelle in cui era possibile ritrovare la voce dei predecessori, che attraverso il poeta si esprimevano.⁴ Eliot attuò dunque una "depersonalizzazione" della poesia e dell'arte in generale: un artista, da

¹ Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869), cit. in Peter Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2009³, p.25.

² Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, pp. 25-26.

³ Cfr. David Carter, *Literary Theory*, Harpenden, Pocket Essential, 2006, p. 22.

⁴ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, p. 27.

solo, non aveva valore, né significato; egli acquistava queste qualità solo se messo in relazione con gli artisti che lo avevano preceduto. La tradizione letteraria veniva vista da Eliot come una sorta di corrente, di *continuum* che percorreva tutti i periodi storici, e che andava via via accrescendosi grazie all'aggiunta delle nuove opere letterarie che ad essa si rifacevano.⁵ Rispetto alla definizione di cultura data da Arnold, quindi, quella di Eliot si differenzia, perché è insieme senza tempo e storica: da un lato, trascende le particolarità contingenti specifiche dell'autore e del suo periodo storico, dall'altro non è costituita da un set predefinito e invariabile di elementi, ma, come abbiamo visto, è un tutto che si sviluppa e si modifica per accogliere i lavori più recenti. Nonostante questa maggiore flessibilità rispetto all'idea arnoldiana, a mio avviso, anche la tradizione proposta da Eliot rimane circoscritta: in primo luogo perché, prendendo in considerazione le caratteristiche che secondo lui un poeta tradizionale dovrebbe avere (*impersonality, indirectness* etc.), il canone che ne deriva risulta molto ristretto; come sostiene anche David Carter in *Literary Theory* "This meant of course that Eliot's canon of good poetry was severely limited in scope: he found little use for most of the poets in the previous two centuries!".⁶ Secondariamente, Eliot, quando parla di tradizione, si riferisce sempre alla cultura inglese o europea, come mostrano alcuni passi del suo saggio *Tradition and the Individual Talent* (1919), dimostrando così di prendere in considerazione esclusivamente il pensiero occidentale nella sua trattazione.

Sulla scia di Arnold ed Eliot si pose anche F.R. Leavis, il quale, in *The Great Tradition* (1948), propose il suo canone letterario inglese: i *great novelists* erano Jane Austen, George Eliot, Henry James e Joseph Conrad. Secondo Leavis, l'opera di questi quattro autori doveva essere insegnata nelle università, con lo scopo di affinare e migliorare la cultura nazionale; essi avrebbero come qualità in comune quella di esaltare la vita e promuovere la consapevolezza di tutti i valori e le possibilità che essa può offrire all'uomo, contro la sterilità e la disumanizzazione del materialismo e dell'industrializzazione.⁷ Di primo acchito, questa visione moraleggiante e sociale della letteratura, unita al fatto che Leavis scelse come modelli della cultura nazionale quattro autori non propriamente convenzionali (due donne e

⁵ Cfr. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), in T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (1920), *Bartleby.com*, 1996 <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> (ultimo accesso 25/02/2016).

⁶ Cfr. David Carter, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Edinburgh, Pearson Longman, 2005⁵, p. 25.

due autori non di origini inglesi), potrebbe far pensare ad una scelta rivoluzionaria, finalmente rivolta verso le alterità o le minoranze, e non circoscritta all'ambiente britannico; in realtà, anche il canone leavisiano si rivela elitario e limitante: innanzitutto, è basato su una scelta esclusiva ed arbitraria, decisa da Leavis stesso, di quali debbano essere i valori da conservare, e dei (pochi) autori che meglio li incarnano. Inoltre, l'impronta morale del suo pensiero, il cui scopo ultimo è quello di predisporre il lettore alla forza della vitalità, non fa altro che isolare la letteratura, rendendola indipendente da altre considerazioni di tipo linguistico, storico o filosofico.⁸

In generale, si può dire che queste teorie di inizio secolo puntassero ad un'idealizzazione estetico-umanistica della letteratura: si focalizzavano sul testo in sé, che veniva considerato come un'unità oggettiva, simbolo delle virtù umane schierate contro la disumanizzazione in atto nella civiltà del periodo. Il controeffetto di questo tipo di analisi fu una gerarchizzazione delle opere: solo alcune di esse, infatti, rispondevano ai criteri sopra elencati, e potevano quindi essere considerate letterarie, degne di essere studiate e di entrare a far parte della tradizione. Ciò, naturalmente, portò ad una divisione tra lavori di serie A e serie B, all'esclusione di molta letteratura importante, e, inevitabilmente, alla costituzione di un canone parziale, esclusivo e artificiale, frutto cioè di un processo di selezione basato sulla singola volontà dei critici, ma spacciato per un naturale sviluppo immanente alla cultura. Queste furono le ragioni che spinsero la critica della seconda metà del '900 a rifiutare e a scardinare la tradizione letteraria, in modo da re-inserirvi e analizzare senza preconcetti tutte quelle voci che, fino a quel momento, non erano state prese in considerazione; un esempio fra tutte: la scrittura femminile.⁹

Figura centrale in questo processo di smantellamento è sicuramente Jacques Derrida, che con il suo Decostruzionismo rivoluzionò il panorama culturale di fine anni Sessanta. Il filosofo francese parlò di un evento che mutò completamente il nostro modo di pensare; esso implicherebbe un decentramento dell'universo intellettuale, segnando una rottura epocale tra il passato e la modernità: la cultura del passato si fondava sull'idea che vi fosse una norma a regolare qualsiasi cosa, e che fosse l'uomo, al centro dell'universo, a detenerne il controllo. Queste regole, di matrice occidentale, si consolidarono come punto di riferimento indiscusso di qualsiasi attività culturale o intellettuale, portando alla marginalizzazione e alla

⁸ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, pp. 15-16.

degradante classificazione sotto l'etichetta "Altro" di tutto ciò che deviava o si differenziava da queste convenzioni centrali. Nel XX secolo, tutti questi nuclei ideologico-culturali crollarono, lasciando dietro di sé un universo decentrato e relativistico, in cui non ci sono paradigmi assoluti e fissi a dare le basi su cui poter costruire progetti razionali. Derrida sostiene che l'unica cosa rimasta all'uomo moderno è il "free play": in una tale situazione, non ci sono più certezze garantite, il senso stesso delle cose è diventato impossibile da trovare, in quanto tutto è relativo e frammentato; non vi è più un principio razionale a guidare l'uomo, così come non esiste più un'unica verità intrinseca all'oggetto o al fatto, ma tante verità quante sono le prospettive da cui quell'elemento è guardato. Questo processo di decentralizzazione colpì anche il testo letterario: Roland Barthes, altra figura cardine di quel periodo, aveva sancito la morte dell'autore, decretando così l'assenza di una fonte di autorità che tenesse le fila del testo, e guidasse verso il significato unico dell'opera; nella modernità, infatti, non si può più parlare di senso univoco, messo nel testo dal suo autore e così recepito dal lettore, ma solo di un'infinita serie di interpretazioni possibili, diverse tra loro e parimenti valide. Le opere letterarie, dunque, uscirono da questo cambiamento culturale altrettanto frammentate.¹⁰ L'assenza di punti di riferimento culturali portò alla dissoluzione dell'intero sistema tradizionale: non solo del centro, del canone, ma anche dei margini da esso stabiliti, rendendo quindi inefficaci i tentativi di classificazione precedenti, e rimettendo in gioco tutte quelle voci che erano state da essi estromesse.¹¹ Derrida determinò la caduta del cosiddetto fallo-logocentrismo, termine con cui le posizioni critiche che si sviluppano a partire dalla seconda metà del '900 indicano il pensiero occidentale, basato su di un sistema patriarcale, eurocentrico e razionale.

E' doveroso qui fare una precisazione: in realtà il filosofo francese, nel saggio *Of Grammatology* (1967), discuteva piuttosto le istanze del logocentrismo, definendolo come:

"primum signatum", the *"transcendental" signified* implied by all categories or all determined significations, by all lexicon and all syntax, and therefore by all linguistic signifiers, [...] allowing itself to be precomprehended through each of them, remaining irreducible to all the epochal determinations that it nonetheless makes possible, thus opening the history of the logos, yet itself being only through the logos. (Corsivi miei).¹²

¹⁰ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, p.64-65.

¹¹ *Ibidem*, p.60.

¹² Cfr. Jacques Derrida, "Of Grammatology", 1967, in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *Literary Theory: an Anthology, Second Edition*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 314.

Per *logos* quindi, termine greco che indicava sia la parola che la ragione, si intendeva l'essenza della verità che è principio di tutte le cose; non c'è nulla prima o al di fuori del *logos*, esso è il principio primo da cui tutto deriva, e a cui tutto rimanda. L'espressione "logocentrismo" sembrerebbe quindi focalizzarsi, più che altro, sulla razionalità e la schematicità della struttura che reggeva il pensiero occidentale, lasciando fuori questioni legate al genere; è per questo motivo che le posizioni critiche contemporanee ricorrono al termine più completo di "fallo-logocentrismo", per evidenziare anche la natura strettamente patriarcale e maschilista del canone dominante occidentale, altro aspetto che, come vedremo in seguito, verrà contestato partendo proprio dalle nozioni di Derrida.

Tornando al processo di erosione del (fallo-)logocentrismo, ciò contro cui Derrida si scagliò più ferocemente fu la struttura accentratrice di questo sistema, che, riconducendo tutto al *logos*, andava a creare una serie di opposizioni binarie in cui uno dei due elementi, quello più vicino alle condizioni espresse dal principio primo, acquisiva più importanza e valore rispetto all'altro. L'apparato (fallo-)logocentrico era, pertanto, sostanzialmente gerarchico, basato su coppie concettuali come coscienza/inconscio, razionalità/irrazionalità, civiltà/natura, io/altro etc., in cui il primo termine contribuiva a garantire il mantenimento dell'unità dell'essere, dando così certezze all'uomo riguardo alla sua presenza nel mondo, mentre il secondo, stando alle norme, non rispettava tutto ciò, e veniva per questo marginalizzato all'interno del sistema culturale.¹³ L'operazione di decostruzione attuata da Derrida aveva come forza motrice la cosiddetta *différance*, concetto secondo cui "the identity of one term requires reference to and supplementation by an-other to be itself. One cannot isolate presence from difference or the identity of presence from differential relations". Stando a questa definizione, ogni parola o concetto determinerebbe la sua essenza in quanto opposto di qualcos'altro, cioè verrebbe definito in base alle relazioni differenziali che esso instaura con le altre parole o concetti; in breve, per essere se stesso, un elemento deve riferirsi ad altri, che a loro volta si caratterizzano come differenziali e così via. Tramite la nozione di *différance*, Derrida ottenne perciò due risultati: per prima cosa, dimostrò che ogni singola entità è, per natura, doppia, in quanto include in se stessa anche gli altri elementi da cui si differenzia;¹⁴ così facendo, egli rovesciò il dualismo gerarchico del fallo-logocentrismo, provando che non esistono elementi superiori agli altri, essendo i due

¹³ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op.cit.*, p. 164.

¹⁴ Cfr. Jacques Derrida, "Of Grammatology", 1967, in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, pp. 300-1.

poli interdipendenti (ognuno è contenuto nell'altro, quindi si trovano sullo stesso piano), e riabilitò le entità relegate al margine della tradizione. Secondariamente, Derrida confutò l'esistenza stessa di un *logos* trascendente e nato dal nulla; ciò non è possibile perché, come abbiamo già visto, ogni elemento, per costituire la propria identità, deve necessariamente rimandare ad un altro, in un processo infinito di cui non si può stabilire un inizio o una fine.¹⁵

L'eredità decostruttivista lasciata da Derrida, come già anticipato, mise in moto una serie di meccanismi che condussero verso una specializzazione della letteratura, che, a sua volta, rimise in gioco, all'interno dello scenario culturale contemporaneo, quelle voci che, fino ad allora, erano state taciute o ignorate dal canone letterario di matrice essenzialmente fallo-logocentrica (cioè patriarcale, eterosessuale ed eurocentrica); nello specifico: la voce femminile, quella omosessuale, e quella post-coloniale. E' bene precisare che in questo elaborato non si analizzeranno queste tre posizioni critiche e letterature *in toto*, ma si seguirà piuttosto un percorso guidato da una prospettiva femminile, che, partendo dal femminismo più "puro" delle origini, continuerà all'interno dei *gender and post-colonial studies*, focalizzandosi rispettivamente sul *lesbian criticism* e sul *black feminism*.

A mio avviso, è possibile tracciare uno schema di base comune a questi tre nuovi approcci alla letteratura:

- *In primis*, essi condividono il periodo storico-culturale in cui si sviluppano: i concetti di genere, sessualità e razza iniziano a diventare materia di discussione all'interno dei circoli intellettuali a partire dagli anni '60 del Novecento, mentre le posizioni critiche vere e proprie si consolidano più tardi, tra gli anni '80 e '90.¹⁶
- Secondariamente, essi sembrano procedere secondo uno sviluppo simile, composto da due fasi principali: la prima fase è sostanzialmente di critica, in cui l'obiettivo principale è quello di decostruire il canone, per riprendere la terminologia di colui che può essere considerato l'antenato di questi approcci; uno stadio, quindi, in cui il focus è ancora sull'ideologia maschile, eterosessuale o occidentale, di cui vengono contestati il pensiero e il ritratto svilente che dà delle donne, dei gay e degli ex coloni. Nella seconda fase, invece, gli *outsider* affermano il loro punto di vista sul mondo e sulla cultura, innalzando la loro voce su quella del fallo-logocentrismo, e creando, finalmente, una propria identità specifica e

¹⁵ Cfr. David Carter, *op. cit.*, pp. 110-1.

autonoma, e un proprio canone letterario; il focus si sposta quindi su di loro, si studiano e si valorizzano le caratteristiche del loro modo di scrivere e di vivere.

- Infine, le tre posizioni critiche condividono la stessa ottica decentralizzante nei confronti della tradizione: esse si oppongono strenuamente alle categorizzazioni fisse e binarie con cui il canone pretende di descrivere e determinare la realtà; questo modo di procedere non è solo estremamente limitante e costrittivo, ma è anche inautentico, in quanto non rispecchia la realtà, molto più variegata e multiforme. E' proprio quest'ibridità intrinseca che le tre aree critiche contemporanee cercano di portare alla luce, affermando l'esistenza di una terza, quarta, quinta via da poter intraprendere per arrivare ad una conoscenza integrale della realtà.

Naturalmente i tre metodi sviluppano anche delle qualità specifiche che li differenziano l'uno dall'altro. Nei casi particolari del *lesbian criticism* e del *black feminism* si tratta di vere e proprie scissioni dalla matrice comune del femminismo, che, come avremo occasione di vedere, è accusato di essersi trasformato a sua volta in una tradizione restrittiva, che vaglia solo l'emancipazione di figure femminili bianche ed eterosessuali.

¹⁶ Per questa datazione generale sono stati consultati i capitoli "Feminist criticism", "Lesbian/gay criticism" e "Postcolonial criticism" in Peter Barry, *op. cit.*

CAPITOLO 1

LA CRITICA FEMMINISTA

LO SVILUPPO

Prima di addentrarci nell'analisi della critica femminista e di come si è sviluppata, è opportuno fare una distinzione tra i termini *feminist*, *female* e *feminine* così da avere un primo contatto con i vari concetti in gioco: essi infatti, nonostante possano sembrare sinonimi, presentano diverse sfumature di significato che è bene evidenziare.

Per cominciare, l'aggettivo *feminist* e il sostantivo *feminism* hanno un'accezione politica: si legano, infatti, al movimento femminista degli anni '60, nato per rivendicare i diritti delle donne contro il sessismo del sistema patriarcale dominante. Se ne deduce, quindi, che il campo di studio della teoria femminista non è solo quello della letteratura, e che essa non si preoccupa solo di come vengono trattate la tematica di genere o la figura femminile nelle opere artistiche, ma prende in considerazione anche istanze di carattere sociale, istituzionale e politico per descrivere in maniera integrale il complesso processo di affermazione della donna nella società contemporanea.¹⁷

Ciò non implica, però, che tutte le opere redatte da e riguardanti le donne siano necessariamente di taglio femminista e anti-patriarcale; anzi, molti dei lavori precedenti al 1960 non solo non mostrano tali inflessioni, ma addirittura presentano alcuni degli stereotipi contro cui si scaglia il movimento. Questo perché vi è una sostanziale differenza tra *feminist* e *female writing*, essendo quest'ultimo termine legato più ad un discorso biologico che politico: raccontare l'esperienza femminile come fa la *female writing* può quindi essere un punto di partenza per alimentare la consapevolezza verso le donne e il loro mondo, però, di per sé, non convoglia nessuna posizione politica specifica.¹⁸

Se l'aggettivo *feminist* ha una valenza politica, e *female* una biologica, il terzo termine, *feminine*, può essere ricondotto ad un'accezione culturale: esso indica, infatti, un costrutto sociale, cioè un determinato modello sessuale e comportamentale a cui ci si dovrebbe rifare secondo le norme culturali. Il sistema sociale patriarcale tende a confondere i due concetti di *feminine* e *female*, così da imporre un paradigma di femminilità predefinito e conforme alla propria ideologia (la donna come individuo dolce, emotivo, remissivo etc.), facendolo

¹⁷ Cfr. Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine", in C. Belsey, J. Moore (eds), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Houndmills and London, Macmillan, 1997², p. 104.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 106-7.

passare, però, per naturale. Il femminismo fa esattamente il contrario, distingue cioè i due termini, sostenendo che l'essere donna dal punto di vista biologico non implica automaticamente l'essere femminile; così facendo si evita di imporre lo stesso canone di femminilità a tutte le donne indistintamente, e, di conseguenza, coloro che non si rispecchiano in tali caratteristiche possono sentirsi libere di esprimere la loro identità, senza correre il rischio di essere additate come *unfeminine* o *unnatural*, come invece accade nelle società maschiliste a coloro che rifiutano di conformarsi al modello della donna come angelo del focolare.¹⁹

Passando ora a ciò che concerne la genesi della teoria femminista, in essa, a mio parere, possono essere individuati 4 momenti fondamentali.

Innanzitutto, la formazione di una prima tradizione di autrici precedente a quello che diverrà poi il femminismo vero e proprio, ma che già ne presenta *in nuce* alcune delle idee cardine; non si tratta ancora di un discorso critico strutturato, ma è in questo periodo, ad esempio, che si inizia ad avere una presa di coscienza della condizione di subordinazione a cui è soggetta la donna nella società.²⁰ Tra queste precorritrici della critica femminista possiamo annoverare Mary Wollstonecraft, la quale, nel suo saggio del 1792, *A Vindication of the Rights of Women*, rivendica per le donne gli stessi diritti e la stessa educazione di cui godono gli uomini, e condanna la produzione letteraria dell'epoca, scagliandosi in particolare contro i romanzi sentimentali, in quanto non fanno altro che alimentare l'immaginario della donna come sciocca e vittima delle proprie esagerate emozioni.²¹ Altro nome importantissimo che figura in questo stadio embrionale della teoria femminista è quello di Virginia Woolf, che con *A Room of One's Own*, del 1929, si fa portavoce di quelle donne che aspirano ad un destino diverso da quello di moglie e madre. Questo saggio è molto innovativo per l'epoca, perché anticipa delle idee che verranno esposte nella fase più tarda della critica femminista; esso, infatti, non solo propone il genere come costruito sociale che può essere contestato e modificato (cosa che Woolf, secondo alcune critiche femministe, fa attraverso il concetto dell'androginia, con cui smantella le categorizzazioni di genere fisse che vengono imposte dall'alto e che sviliscono la donna), ma pone anche l'attenzione sulla possibilità di creare una tradizione letteraria strettamente femminile una volta raggiunta l'uguaglianza sociale, e sul fatto che essa dovrebbe cercare degli strumenti linguistici più

¹⁹ *Ibidem*, pp. 108-9.

²⁰ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, p. 116.

²¹ Cfr. C. Belsey, J. Moore, "Introduction: The Story So Far", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, p. 1.

adatti a raccontare l'esperienza delle donne per quello che è, e non valutarla mettendola in relazione a quella maschile. Tematiche simili si ritrovano anche nel pensiero di Simone de Beauvoir, che nel 1949 pubblicò *The Second Sex*, in cui passa in rassegna le raffigurazioni della donna date nel corso della storia e della letteratura. La discriminazione della donna, dice l'autrice francese, è insita nella cultura sin dai tempi più antichi, in quanto da sempre è stato l'uomo ad essere identificato con l'essere umano, mentre la donna è stata sottomessa ad un processo di oggettificazione, tant'è che, per definirsi, è portata come prima cosa a dire proprio "io sono una donna", cosa che, invece, sarebbe superflua per un uomo; in un tale clima di squilibrio tra i due sessi, è prevedibile che l'uomo venga identificato come *the One*, e la donna come *the Other*, e che venga condannata ad un'esistenza nell'ombra della controparte maschile. De Beauvoir concorda anche con la distinzione tra sesso e genere, sostenendo che sia la società a "creare" la donna, perpetrando l'ideologia delineata poc'anzi, a tal punto che spesso anche le donne stesse finiscono per interiorizzare quelle nozioni e ritenersi inferiori.²²

La seconda tappa di questo processo coincide con il movimento femminista sorto negli anni '60 del Novecento, che si propone non come fenomeno a sé stante, ma come rielaborazione e innovazione delle idee precedenti, da cui quindi deriva. Nonostante il suo carattere di rivendicazione politico-sociale, esso ha sempre mantenuto uno stretto legame con la letteratura e ha dato molta importanza al ritratto della donna che in essa veniva offerto, considerandolo come un riflesso della sua condizione effettiva: i personaggi femminili che popolavano i romanzi dell'epoca, infatti, corrispondevano al modello di donna promosso dalle istituzioni e ritenuto socialmente accettabile, un modello che, ovviamente, le femministe rigettavano, in quanto impositivo e limitante.

Non stupisce quindi che la critica femminista, sviluppatasi negli anni '70 e corrispondente alla terza fase della ribellione all'autorità patriarcale, si collochi come prosecuzione naturale del movimento della decade precedente: partendo proprio dalla tipica, e solitamente degradante, rappresentazione letteraria della donna che veniva data dagli autori uomini, la teoria femminista descrisse i tratti che caratterizzavano la società patriarcale, dimostrando come i suoi meccanismi promuovessero la disuguaglianza tra i sessi.²³ Gli argomenti principalmente dibattuti erano, difatti, la supremazia del patriarcato, l'inadeguatezza dei

²² Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, pp. 118-20.

²³ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, pp. 116-7.

suoi sistemi nei confronti delle donne, e l'esaltazione delle differenze di quest'ultime come primo passo verso l'emancipazione.²⁴ Da ciò si possono dedurre due aspetti: per prima cosa, il carattere critico e polemico delle prime posizioni, volte principalmente a decostruire il canone e l'ideologia maschile predominante; secondariamente, la valenza storica acquisita dalla letteratura, non più contenitore di verità eterne riguardanti l'universalità della natura umana, ma specchio di una specifica realtà storico-culturale, in grado di influenzare il modo di vedere la realtà della società di cui è rappresentazione.²⁵ Sia l'importante ruolo rivestito dalla letteratura, che la vena provocatoria di questa produzione sono testimoniati dall'opera di Kate Millett, che nel 1969 pubblicò *Sexual Politics*, testo ritenuto simbolo di quel momento, nonostante le successive critiche a cui fu sottoposto da alcune intellettuali. Il suo scopo era demolire la cultura maschilista, puntando il dito specialmente contro l'indottrinamento ideologico, il quale, insieme alla disparità economica, era ritenuto il principale strumento di oppressione esercitato sulle donne: la *sexual politics* del titolo sarebbe proprio questo, l'inculcare, da parte della cosiddetta società fallocentrica, sempre gli stessi ruoli stereotipati secondo cui la donna è inferiore all'uomo, a cui invece spetta il potere, nella società come tra le mura domestiche. A farsi corrompere da quest'ideologia sono tanto gli uomini quanto le donne, convinti dal sistema patriarcale della naturalità, e quindi dell'insindacabilità, delle caratteristiche mortificanti attribuite alla donna, quando, invece, come già accennato altrove, si tratta esclusivamente di un'identità sessuale creata a tavolino dalla cultura dominante per imporre il proprio ordine. Anche secondo Millett, uno strumento essenziale per la costruzione e la propaganda di quest'immagine sociale della donna è la tradizione letteraria maschile, le cui convenzioni, essendo state pensate da scrittori uomini per lettori uomini, confermano l'opprimente e disarmonica raffigurazione dei due sessi; la scrittrice si scaglia in particolare contro alcuni autori, uno fra tutti D.H. Lawrence, contestando da una prospettiva femminile la supremazia maschile presentata nelle loro opere. L'accusa che altre femministe rivolgeranno a Millett sarà quella di procedere in maniera troppo generalizzante, ritenendo fautori del fallocentrismo tutti gli autori, solo per il fatto di essere uomini, cancellando così le eccezioni a questo paradigma; nonostante ciò, *Sexual Politics* viene comunque ritenuto uno dei monumenti del femminismo.²⁶

²⁴ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 122.

²⁵ Cfr. C. Belsey, J. Moore, "Introduction: The Story So Far", in C. Belsey, J. Moore (eds) *op. cit.*, p. 2.

²⁶ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, pp. 123-4.

L'atteggiamento della critica femminista cambiò tra la fine degli anni '70 e il corso degli anni '80, abbandonando quella carica bellicosa che aveva caratterizzato i contributi precedenti per prendere una nuova direzione: dalla feroce accusa nei confronti della rappresentazione maschilista della donna, si passò all'approfondimento del proprio mondo e della propria esperienza; si ebbe quindi uno slittamento dell'oggetto di studio, il centro d'attenzione delle intellettuali femministe non era più il punto di vista degli autori uomini e le posizioni della società patriarcale sulla figura femminile, ma la donna stessa e il suo modo di scrivere. Tra le grandi novità, per l'appunto, vi era anche il fatto che si iniziava a sentire l'esigenza di creare un proprio canone letterario, una tradizione letteraria femminile attraverso cui poter analizzare l'universo della donna in maniera diretta, e non più mediata dall'ottica maschile, ridando così spazio alle autrici da sempre estromesse dal canone. Elaine Showalter definì questo secondo ciclo della critica femminista come *gynocritics*, un termine da lei coniato con cui intendeva lo studio delle donne in quanto scrittrici e dei cosiddetti *gynotexts*, ossia libri scritti da donne; esso si differenzia dalla fase precedente, in cui le femministe si erano dedicate all'analisi degli *androtexts* (libri scritti da uomini). Come riporta anche Peter Barry nel capitolo dedicato alla critica femminista nel suo saggio *Beginning Theory*, Showalter affermò che le tematiche di questo nuovo *gynocriticism* erano "the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution or laws of female literary tradition".²⁷ Ciò è testimonianza del fatto che le donne furono chiamate a parlare per se stesse e di se stesse, facendo finalmente sentire la propria voce all'interno della cultura androcentrica. Showalter discusse questi concetti nel famoso *A Literature of Their Own*, saggio del 1977 ritenuto uno dei manifesti della teoria femminista; in esso l'autrice, come vedremo più approfonditamente in seguito, mette a confronto la situazione femminile e quella maschile (soprattutto per quanto riguarda l'educazione e l'approccio alla scrittura), individuandone le differenze e mostrando come le opere scritte da donne si caratterizzino come riproposizione finzionale della loro esperienza. Identificando una vera e propria sottocultura femminile, Showalter la suddivide in tre tappe, che sembrano confermare, almeno a livello concettuale, quelle esposte precedentemente: secondo lei, la prima, la *feminine phase*, andrebbe dal 1840 al 1880, e comprenderebbe quelle scrittrici che, pur riprendendo come modello estetico le norme stilistiche dominanti,

²⁷ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, pp. 117-8.

orientate dal punto di vista maschile, iniziano a proporre problematiche di stampo femminile; la seconda fase, che si estenderebbe dal 1880 sino al 1920, viene definita *feminist phase*, e includerebbe le proteste femministe più accese, nonché una tendenza al separatismo tra i due sessi; infine la terza, la *female phase*, si collocherebbe dal 1920 sino alla contemporaneità dell'autrice e vedrebbe lo sviluppo della produzione delle donne verso la scoperta di se stesse, e dunque la presa di coscienza delle proprie capacità artistiche.²⁸

Altro sostanziale contributo di questo quarto momento significativo dello sviluppo femminista è, senza dubbio, *The Madwoman in the Attic* (1979) di Sandra Gilbert e Susan Gubar. Concentrandosi sui contributi letterari femminili dell'epoca vittoriana, le due autrici esaminano la resistenza delle donne alle costrizioni sia sociali, che letterarie.²⁹ Degno di nota è anche il loro riferimento alla *theory of anxiety* di Harold Bloom, che viene ripresa e riletta da un'ottica femminile: Gilbert e Gubar sostengono che questo concetto non possa essere applicato alle scrittrici, in quanto ad esse non è mai stato permesso di avere una propria tradizione; al contrario, l'ambiente culturale maschilista le ha sempre escluse dal canone e relegate al margine, imprigionandole in determinati ruoli (quello della *angel of the house*, o della *rebel woman*); di conseguenza, l'ansia, per le autrici donne, non deriva dal confrontarsi con le proprie precorritrici, ma proprio dal fatto di non avere nessuno a cui rifarsi, dalla loro condizione di "altro" a cui sono state confinate dal patriarcato, situazione che rischia di impedire la formazione di una tradizione femminile e, con essa, la possibilità di legittimare il loro lavoro.

Riprendendo le fila di questo veloce *excursus* nelle tappe fondamentali della gestazione della teoria femminista, quattro sono i momenti salienti individuati, benché potrebbe esserne identificato anche un quinto, corrispondente con la nascita del *lesbian criticism* e del *black feminism*, che erosero il femminismo tradizionale dall'interno, finendo per rifiutarlo. Il cuore pulsante della critica femminista è costituito dalle ultime due fasi: quella tra gli anni '60 e gli anni '70, in cui la donna era più che altro lettrice critica di opere maschili, e quella sviluppatasi negli anni '80, in cui la donna diventa scrittrice in prima persona. Saranno questi due momenti nello specifico che andremo ora ad analizzare.

²⁸ Cfr. C. Belsey, J. Moore, "Introduction: The Story So Far", in C. Belsey, J. Moore (eds) *op. cit.*, p. 6.

²⁹ *Ivi*

THE WOMAN AS A READER

Se Showalter sembra propendere verso la seconda ondata, quella della *gynocritics*, Patrocínio P. Schweickart, nel suo contributo a *Gender and Reading*, rivendica invece l'importanza del *women's reading*, proponendone un'analisi che mostri le stesse preoccupazioni riservate al *women's writing*:

But why should the activity of the woman writer be more conducive to theory than the activity of the woman reader is? If it is possible to formulate a basic conceptual framework for disclosing the "difference" of women's writing, surely it is no less possible to do so for women's reading. The same difference, be it linguistic, biological, psychological, or cultural, should apply in either case.³⁰

Schweickart preme, quindi, a sottolineare il valore tanto della produzione femminile, quanto dell'attività di lettura dal punto di vista delle donne, giacché il processo di emancipazione passa anche attraverso quest'ultima. L'autrice, inoltre, sostiene che il cambiamento maggiore non sia costituito tanto dall'evoluzione della donna da lettrice a scrittrice (in quanto la *gynocritics* prevede non solo la creazione, ma anche lo studio, e quindi la lettura, della produzione femminile), quanto da un cambio di oggetto: da una lettura femminista dei testi maschili, ad una lettura delle opere femminili.

La critica femminista rigetta l'idea di testo come prodotto oggettivo, accostandosi così a quelle teorie letterarie che vedono il lettore come partecipante attivo nella costruzione del senso dell'opera, ma, allo stesso tempo, cerca di andare oltre ciò, nel tentativo di svelare l'illusione maschilista che regge non solo la tradizione critico-letteraria, ma l'intera società, e quindi di emancipare la figura femminile. Ciò che differenzia questa nuova prospettiva femminile rispetto alle teorie precedenti è, dunque, l'interesse per la questione di genere, perno centrale attraverso cui le critiche femministe mettono in atto la loro lotta politica, adoperandosi per rimarcare le differenze tra uomo e donna, e la conseguente irriducibilità dell'esperienza femminile ai meccanismi maschili generalizzanti, che detengono l'egemonia della scena sociale e annullano la possibilità di intervento delle donne.

Secondo Schweickart, il punto di partenza di questo processo di emancipazione riguarda la natura del testo: le lettrici femministe ritengono che il modo in cui si legge un'opera venga

³⁰ Cfr. Patrocínio P. Schweickart, "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading", in E. A. Flynn, P. P. Schweickart (eds), *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Context*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 38.

influenzato dal che cosa si sta leggendo, appunto la natura del testo; da questo presupposto, e dalla consapevolezza che le letture a disposizione sono di matrice androcentrica, consegue che il modo di leggere delle donne è drasticamente determinato dall'ideologia patriarcale, di cui il canone è espressione. Al riguardo Schweickart riporta le testimonianze di alcune pensatrici femministe, tra cui la già citata Elaine Showalter, le quali sono tutte concordi nel dire che le donne sono indotte, sia dal sistema educativo, che dalla tradizione letteraria, a pensare come un uomo e ad identificarsi con il suo modo di vedere il mondo. Nei testi androcentrici, i personaggi più forti e interessanti sono quelli maschili, mentre le donne sono sempre lasciate in secondo piano; il potere è prerogativa degli uomini, e qualora siano i personaggi femminili a detenerlo, esso deriva dalla bellezza o dalla sensualità, mai da qualità intellettive, e a possederlo sono sempre donne mostruose, non certo da prendere a modello, ma, anzi, da condannare o riformare. Il risultato della lettura di tali testi da parte di una donna può essere quindi duplice, ma sempre deleterio: una lettrice può, infatti, o identificarsi con la sottomessa protagonista femminile, facendosi dunque incosciente promotrice del sistema sessista, oppure può riconoscere come inappropriato il ritratto dato della donna e rifiutarlo come rappresentazione di sé, finendo però per simpatizzare per il molto più accattivante personaggio maschile, e trasformando così anche questa seconda scelta in una forma di tacita accettazione del potere dell'uomo. A conferma di ciò, Schweickart riporta l'interessante contributo di Judith Fetterley riguardo alla cosiddetta operazione di *immascultation* messa in atto dagli autori nei confronti delle lettrici; con questo termine Fetterley indica l'educazione riservata alle donne, una formazione messa in atto sotto il segno della prospettiva maschilista, i cui principi le donne sono portate ad adottare e ad accettare come naturali, nonostante la loro essenza spesso misogina. Il processo dell'*immascultation* ha quindi un'accezione estremamente negativa, in quanto si fa strumento dell'assoggettamento della donna, la cui possibilità di imporre la propria identità viene doppiamente frustrata da questa pratica: da un lato, infatti, emerge il senso di impotenza derivante dal fatto di non vedere il proprio mondo realizzato nell'arte, come se fosse ritenuto indegno di un tale privilegio, dall'altro lato vi è la ancora più grave alienazione dell'essere indotte a diventare complici di un sistema di valori in cui la donna non è tenuta in considerazione, dell'assimilarsi con il maschile nella consapevolezza, però, che solo esso, e non il femminile, può ambire ad identificarsi con l'universale. Così facendo la diversità del femminile è sì riconosciuta, ma non esaltata o innalzata, bensì usata contro la donna stessa,

come arma per sottolinearne la sottomissione; la diversità è cioè trasformata in “alterità” mortificante, la donna è usata come una pedina per sostenere il gioco maschilista, senza che le venga poi dato in cambio un qualche riconoscimento, né a livello letterario, né tantomeno a livello sociale. Diverso, ovviamente, è l’esito quando a leggere è un uomo: trasferendo la propria esperienza personale sul protagonista, il lettore è portato ad universalizzarla e a legittimarla come naturale; riportando le parole di Schweickart, “whether or not the text approximates the particularities of his own experience, he [the male reader] is invited to validate the equation of maleness with humanity. The male reader feels his affinity with the universal, with the paradigmatic human being, precisely because he is male.”³¹ È attraverso tale procedimento che la tradizione androcentrica tramanda l’idea dell’uomo come *the One*, come l’essere umano universale, e della donna come *the Other*. Secondo Schweickart, però, l’*immascultation* va oltre la naturalizzazione dell’androcentrismo, biforcando il suo processo di indottrinamento su due binari paralleli: da una parte ritroviamo ciò che sostiene Fetterley, e cioè i testi sessisti, che, attraverso le figure femminili proposte, convogliano un’idea della donna il cui unico destino è quello di assistere all’ascesa dell’uomo, mentre, attraverso i protagonisti maschili, persuadono le lettrici all’identificazione con essi e quindi all’accettazione della loro superiorità; dall’altra parte, Schweickart approfondisce la questione, sostenendo che l’immedesimazione diventa effettiva perché giocata su di una rilettura femminista, che le lettrici attuerebbero inconsciamente davanti ad un testo androcentrico: andando a capovolgere i ruoli ed eliminando dai personaggi maschili tutti i tratti ideologici patriarcali, essa renderebbe le loro azioni non troppo diverse dalle istanze rivendicate dalle femministe. Il canone sessista, quindi, sfrutterebbe a suo vantaggio i desideri femministi, risvegliandoli sì, ma per asservirli al proprio scopo, e cioè suscitare nelle lettrici empatia verso i personaggi maschili, così da portare il processo dell’*immascultation* a compimento. Questo processo è chiaramente latente nel testo e agisce a livello inconscio sulle lettrici, che quindi inconsapevolmente diventano esse stesse agenti della loro *immascultation*, attivandola in lettura. Il passo in avanti compiuto dalle femministe sta proprio nell’aver smascherato tutto ciò e nell’aver accresciuto la consapevolezza che, nonostante i testi androcentrici siano da condannare in quanto promotori di questi ideali malsani, essi non sono niente senza l’intervento delle lettrici; la loro, quindi, è una sorta di minaccia in potenza. A questo punto, secondo Schweickart, le possibilità per una lettrice

³¹ *Ibidem*, p. 41.

sono due: sottomettersi al potere del testo, rendendo così possibile la realizzazione effettiva dell'*immascultation*, oppure ribellarsi, prendendo il controllo della lettura, portandola avanti secondo la propria prospettiva, e non quella imposta dal testo, che quindi viene letto contro se stesso; importante, sottolinea l'autrice, è per la femminista tenere conto, durante la lettura, sia dell'androcentrismo del testo, sia di ciò che esso tassativamente cerca di impedire, e cioè "the possibility of reading as a woman *without* putting one's self in the position of the other, of reading so as to affirm womanhood as another, equally valid, paradigm of human existence".³² L'effetto circoscritto di un singolo testo maschilista potrebbe, quindi, essere arginato da una lettura femminista consapevole e dal rifiuto di determinate istanze. Il problema, però, risiede nel fatto che il processo di *immascultation* della donna è immanente a tutta la letteratura e a tutta la critica prodotte dalla società patriarcale, elementi che è impossibile per una femminista rigettare *in toto*, o non prendere in considerazione, in quanto costituenti la tradizione, il canone fondante; essi sono quindi un passaggio obbligatorio per la formazione di qualsiasi membro di quel tipo di società, i cui stilemi sono così introiettati sin da subito nelle donne, che, nel corso del tempo, diventano ad essi come assuefatte. Decostruire il patriarcato è dunque un'operazione molto complessa, perché non coinvolge soltanto la produzione letteraria o critica, ma l'intero sistema sociale. La speranza di Schweickart è che l'intervento di una nuova coscienza femminista possa aprire gli occhi alle lettrici sui meccanismi patriarcali, rendendole così in grado di riconoscerli e isolarli, e inducendole a mettere in pratica una lettura il più "pura" possibile rispetto alla loro influenza e, soprattutto, più orientata verso il femminile. Possiamo già da qui intuire che la teoria femminista della prima fase non si dedica solo esclusivamente allo smantellamento della produzione letteraria androcentrica e della riproposizione finzionale che essa dà degli schemi sessisti vigenti nella società patriarcale, ma passa in rassegna anche le varie strategie impiegate dall'attività critica di matrice maschilista, accusata di farsi promotrice dei pregiudizi nei confronti delle scrittrici, ritenute inadatte alla carriera artistica (così come a qualsiasi tipo di occupazione al di fuori di quella domestica), e confinate con le loro opere fuori dal canone, in quanto non degne di nota e non di qualità. Le cause di questo screditare le donne sono quindi da ricercare primariamente in ambito socio-politico: il patriarcato, per definizione, prevede la gestione di una comunità, familiare o sociale, da parte di un'unica persona di sesso maschile, che

³² *Ibidem*, p. 50, corsivo nel testo.

detiene, dunque, il controllo. In un assetto sociale di questo tipo, tutti i poteri, le cariche politiche o istituzionali, e le decisioni o attività giudicate più importanti per il benessere della collettività sono affidate agli uomini, gli unici reputati adatti a svolgere compiti di questa portata, grazie alla loro forza e alla loro capacità di pensare e giudicare razionalmente secondo la logica. Le donne, al contrario, vengono viste come persone più sentimentali ed emotive, che agiscono seguendo il cuore piuttosto che la ragione; per questo motivo, all'interno della società patriarcale, vengono affidati loro ruoli considerati più affini a queste caratteristiche, e cioè, solitamente, quello di mogli e madri. (Nei casi di misoginia più feroci e violenti, le donne vengono addirittura considerate non come persone con dei diritti, oltre che dei doveri, ma come oggetti che servono solo a soddisfare i bisogni dei mariti, di cui sono una proprietà, e a mettere al mondo i figli). In generale, quindi, se la sfera d'azione dell'uomo è l'esterno, il mondo delle donne è la casa, se gli uomini gestiscono l'economia sociale, le donne detengono il controllo dell'economia domestica e dei figli. Si tratta, ovviamente, di una situazione costrittiva per la donna, in quanto le attività a cui si può dedicare, se si segue questa suddivisione dei ruoli tra i due sessi, si restringono al solo ambiente casalingo; nel caso in cui, invece, le donne tentino di imboccare la strada della scrittura, le loro ambizioni vengono ostacolate, e tali attività svalutate come semplici passatempi, e non considerate come una possibile carriera, come avviene normalmente per gli uomini. Questo, in sintesi, è il modello femminile vigente nelle società patriarcali, che viene riproposto e rinforzato anche a livello letterario dal canone e dalla critica androcentrica, nonché lo stereotipo da cui le femministe cercano di allontanarsi, nel tentativo di combattere la posizione di inferiorità in cui sono collocate le donne, di dare visibilità alle loro capacità, e di dimostrare che le loro diversità rispetto agli uomini non sono indice di una mancanza, ma qualità da rivendicare. Schweickart, collegandosi al pensiero espresso da Annette Kolodny riguardo ai testi come paradigmi e alla letteratura come istituzione sociale, ci presenta l'immagine di un circolo vizioso, in cui "an androcentric canon generates androcentric interpretive strategies, which in turn favor the canonization of androcentric texts and the marginalization of gynocentric ones".³³ Per interrompere questa tendenza all'annichilimento, continua l'autrice, "feminist critics must fight on two fronts: for the revision of the canon to include a significant body of works by women, and for the development of the reading strategies consonant with the concerns, experiences, and

³³ *Ibidem*, p. 45.

formal devices that constitute these texts".³⁴ È possibile dunque vedere come la critica dei testi e delle tecniche androcentriche sia, in realtà, strettamente legata allo studio e alla creazione di un canone prettamente femminile.³⁵

Un altro punto fermo del mondo patriarcale è la sua organizzazione sistematica e razionale secondo strutture binarie, il cui risultato è, sostanzialmente, una scissione della società in due poli opposti: uno positivo, che comprende ciò che è riconosciuto da parte di tutti come favorevole per il bene della comunità, e che va a conformarsi al modello dominante, e uno negativo, che invece racchiude le controparti degli elementi del primo insieme, componenti non raccomandabili, da evitare o sottomettere al controllo del polo opposto, in quanto principi sovversivi rispetto al codice normativo. Come abbiamo già anticipato, la critica femminista, riprendendo le fila del discorso decostruzionista di Derrida contro il logocentrismo, ambisce a smontare queste opposizioni binarie, tacciate di non dare una rappresentazione veritiera della realtà; seguendo questi precetti, infatti, si arriva ad una concezione manichea del mondo, in cui tutto o è bene o è male, o è giusto o è sbagliato, quando invece, nella maggior parte dei casi, la verità sta nel mezzo, nella commistione dei poli, non nella loro netta separazione. La critica femminista rigetta queste categorizzazioni gerarchiche, utilizzando come punto di partenza della loro messa in discussione la coppia binaria uomo/donna, in cui, ovviamente, il polo positivo sarebbe l'uomo, mentre la donna costituirebbe quello negativo; questi criteri sono decostruiti, in quanto non sono solo avvilenti, costrittivi e semplicistici, ma anche perché non fanno altro che rinforzare quelle costruzioni sociali che sono i ruoli di uomini e donne promossi all'interno della società patriarcale (lui detentore del potere, lei angelo del focolare, lui razionalità e logica, lei sentimenti e cuore, lui forza, lei fragilità, lui superiorità, lei inferiorità etc.). La realtà dei fatti, come rivendicano le autrici femministe, è ben diversa, nonché molto più variegata: ci possono essere le donne che si riconoscono nel ruolo di madre e di moglie, così come possono esistere coloro che, invece, avvertono quella posizione come un obbligo che non rispecchia il loro carattere, o la loro vera natura, e che sono più indipendenti, o che hanno altre aspirazioni di vita; inoltre non è detto che ciò accada solo alle donne, anche gli uomini, dal canto loro, possono non ritrovarsi nel modello maschilista proveniente dall'alto, questo perché si tratta di etichette culturali imposte indistintamente a tutti, senza tener conto delle

³⁴ *Ivi*

³⁵ *Ibidem*, pp. 38-51.

singole individualità con le loro peculiarità specifiche, non di caratteri biologici, insiti nella natura degli esseri umani sin dalla nascita, come invece vuole far credere la società androcentrica. L'idea sostenuta dalle femministe è che ci possono essere un'infinità di identità femminili, tutte valide allo stesso modo: non si hanno ruoli più consoni di altri all'idea di donna, così come non esiste un'identità più femminile dell'altra.

Hélène Cixous, nel suo saggio *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*, ci propone una lista di opposizioni gerarchiche (tra le più esemplari vi sono: *Activity/Passivity*, *Culture/Nature*, *Head/Heart*, *Logos/Pathos*, *Superior/Inferior* etc., tutte legate alla coppia per eccellenza che, come abbiamo detto, è *Man/Woman*), avallando l'idea che questo binarismo presiede qualsiasi ambito della cultura patriarcale, dalla filosofia, alla critica, dalla letteratura, a qualsiasi altra forma di rappresentazione. Si tratta, secondo l'autrice francese, di una metafora che tutti noi seguiamo, strutturando secondo le sue leggi ogni nostro discorso o pensiero.³⁶ In questa gerarchia, ogni forma di privilegio o di autorità ricade sull'uomo, mentre la donna o non viene proprio presa in considerazione, oppure, se le viene concesso un posto all'interno del sistema, occupa una posizione passiva, umiliante e periferica rispetto al centro *male-oriented*, che costituisce il punto focale a cui l'intero ordine fallocentrico rimanda costantemente, in modo da garantire il dominio di questi ideali maschilisti. Cixous, ovviamente, si schiera a favore della decostruzione di tale apparato, nella speranza di poter ridare luce all'esperienza femminile, rivoluzionando completamente la struttura binaria e sollevando nuove ipotesi e nuovi punti di vista sulla realtà che siano in grado di attaccare le fondamenta su cui si reggono tutti i paradigmi patriarcali, così da sgretolarne l'autorità e l'universalità e rovesciare il funzionamento del sistema sociale. Come scrive l'autrice:

men and women are caught up in a web of age-old cultural determinations. [...] One can no more speak of "woman" than of "man" without being trapped within an ideological theater where the proliferation of representations, images, reflections, myths, identifications, transform, deform, constantly change everyone's Imaginary and invalidate in advance any conceptualization.³⁷

Sovvertire questo *status*, quindi, non solo implica un cambiamento a livello concettuale su che cosa sia definibile come maschile e femminile, ma porta anche alla luce una serie di

³⁶ Cfr. Hélène Cixous, "Sorties: out and out: attacks / ways out / Forays", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, p. 91.

³⁷ Cfr. Hélène Cixous, "Sorties: out and out: attacks / ways out / Forays", in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 350.

possibilità, prima non considerate, che vanno ben oltre la strutturazione in coppie oppostive.³⁸ Ponendosi su questa linea di pensiero, Cixous propone come alternativa al binarismo gerarchico i concetti di *homosexuality* e *bisexuality*, da non intendere però, secondo la mia interpretazione, nel loro senso letterale, e cioè come orientamenti sessuali verso lo stesso o entrambi i sessi, ma piuttosto a livello simbolico, andando a concentrarsi sull'idea di rottura che essi portano con sé: quello che Cixous vuole far capire attraverso questi due concetti è che gli individui, uomini o donne che siano, sono esseri complessi e cangianti, e di conseguenza irriducibili a delle etichette fisse e predeterminate; allo stesso modo, entrambi i sessi non sono "puri", nel senso che in essi è sempre rintracciabile un qualche elemento appartenente all'altro. Questo è ciò che l'autrice intende per omosessualità e bisessualità: un'accettazione di questa commistione intrinseca all'essere umano e un'apertura verso l'altro come parte di se stessi. Questa presa di coscienza rende l'individuo più ricco e meno omologato, sia a livello di esperienze di vita, che nel modo che ha di concepire il mondo, ma, soprattutto, diventa condizione necessaria per l'arte: è solo rompendo gli schemi e accogliendo dentro di sé "the abundance of the other"³⁹ che creare diventa possibile. Cixous riscontra questa propensione alla "bisessualità" soprattutto nelle donne, più predisposte ad accogliere e a celebrare le differenze rispetto agli uomini, che, invece, sono "trained to aim for glorious phallic monosexuality".⁴⁰ Come dichiarava anche Sigmund Freud con le sue teorie sulla psicanalisi, l'uomo teme l'omosessualità e reprime qualsiasi accenno di femminilità da parte del suo Io, sorretto ovviamente anche dall'ideologia androcentrica che istiga alla supremazia maschile. Mentre le donne si propongono come esseri affermativi e inclusivi, gli uomini rifuggono questa permeabilità, considerandola al pari di una possessione, azione che si prevede la presenza dell'altro all'interno della propria psiche (come la "bisessualità" di Cixous), ma che ha un'accezione totalmente negativa: essa va ad indicare, infatti, una condizione di estrema passività e di completa soppressione dell'Io da parte dell'altro, cosa che non accade invece nella "bisessualità", in cui le due componenti, maschile e femminile, possono apparire in gradazioni diverse a seconda dei casi, ma non cancellano mai l'identità di partenza. A questo punto emerge, però, un paradosso: se, da un lato, gli uomini rifuggono la possessione,

³⁸ *Ibidem*, pp. 349-51.

³⁹ Cfr. Hélène Cixous, "Sorties: out and out: attacks / ways out / Forays", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, p. 92.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

paragonandola alla castrazione e, dunque, allo svilimento e alla perdita del loro *status*, dall'altro lato, ciò sembra non valere per le donne, che anzi, nel patriarcato, sono ridotte ad una tale situazione; la cultura maschilista, infatti, sfruttando a suo vantaggio la ricettività tipicamente femminile, introietta in loro l'ideale di donna desiderato (e spacciato come unico possibile), conducendole, in questo modo, verso un'alienazione da se stesse, e verso una condizione di possessione, in cui la loro vera identità viene soppressa a favore del modello imposto. Diversamente la "bisessualità", che Cixous eguaglia sempre di più alla femminilità in generale, partendo dal solito punto, e cioè la disponibilità femminile all'apertura verso l'altro, non conduce verso la distruzione dell'io, ma verso un suo potenziamento, reso possibile dall'esperienza del diverso, sempre tenendo se stesse come punto di riferimento.⁴¹ Come conferma anche Toril Moi nel suo commento al contributo di Cixous, l'autrice francese, riprendendo la lezione di Derrida, vede come una possibile arma contro il patriarcato non la creazione di una coalizione femminista da schierare contro la fazione androcentrica (così, infatti, non si farebbe altro che mantenere viva l'opposizione binaria maschile/femminile), ma un processo di differenziazione eterogena che abbia come concetti chiave la molteplicità e l'ibridazione dei due poli. Come avremo modo di vedere più approfonditamente nel paragrafo successivo, Cixous affida alla scrittura femminile questo compito di decostruire le categorizzazioni binarie patriarcali che silenziano la donna, e di esaltare la figura femminile in quanto fonte di vita, energia e potere.⁴²

Sulla stessa linea di pensiero si colloca anche un'altra femminista, la belga Luce Irigaray, la quale pone l'accento sul fatto che questa struttura opprimente nei confronti della donna non è solo un fenomeno limitato alla sfera socio-politica, ma è presente all'interno del pensiero e del linguaggio occidentali fin dalle loro origini, essendo essi dominati dal principio totalitario del logocentrismo. Partendo anche lei, come Cixous, dal sistema gerarchico delle opposizioni binarie, e dalla dicotomia maschile/femminile in particolare, Irigaray cerca di dimostrare che la donna è sempre stata considerata come una figura sottomessa all'uomo, considerata non come un individuo a sé, con una propria identità e autonomia, ma come un'entità che può esistere solo in rapporto con l'uomo, che è identificabile solo in quanto polo opposto al maschile. Si tratta, dunque, di una definizione per difetto che rinchiude la donna in una condizione di passività e di dipendenza dall'identità maschile, che è l'unica

⁴¹ *Ibidem*, pp. 91-5.

⁴² Cfr. Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, pp. 110-1.

possibile, è l'identità per eccellenza. L'esperienza femminile, pertanto, si riduce ad un'unica attività, quella di consacrarsi all'autorità maschile, che rimane valida per tutto il percorso di crescita di una donna, in cui quest'ultima passa dall'essere figlia all'essere moglie, ed infine all'essere madre. La vita di una donna, quindi, è già scritta, le sue fasi sono scandite dal susseguirsi delle varie etichette precostituite e determinate dall'ottica maschilista; il non accettarle, così come il cercare identità alternative, è condannato come azione sovversiva, nonché innaturale per una donna, e coloro che la mettono in pratica vengono socialmente escluse e bollate come *unfeminine*. Come già accennato, anche Freud riproponeva questi concetti nelle sue teorie, tant'è che la sua psicanalisi fu denunciata dalla maggior parte delle femministe (con delle eccezioni che, invece, ne difendevano il pensiero) in quanto figlia di quest'ideologia androcentrica; in particolare, Freud sottoscriveva la descrizione della femminilità come mancanza, assenza e incompletezza rispetto, ovviamente, al sesso maschile, l'unico dotato di un valore proprio.⁴³ A scatenare l'indignazione delle femministe fu soprattutto la famosa teoria freudiana della *penis envy*, secondo la quale le bambine identificherebbero se stesse come individui femminili proprio in base all'assenza dell'organo maschile, che andrebbero dunque ad invidiare, dando sfogo al cosiddetto *castration complex*, che consisterebbe, per l'appunto, nel considerarsi degli uomini mancati e per questo difettate, inferiori; si tratta, perciò, non tanto di una definizione in positivo di che cos'è la femminilità, ma piuttosto di cosa non è (definizione in negativo).⁴⁴ Crescendo, la donna sostituirebbe questa gelosia con il desiderio di avere un figlio; vi possono essere, però, anche delle "anomalie" in questo percorso verso la maturità: in questi casi, le donne, non superando il sentimento iniziale, continuerebbero a cercare di competere con gli uomini, rivendicando la propria indipendenza.⁴⁵ Si può dire, pertanto, che nell'ottica freudiana le prospettive di vita femminili sono due: diventare madre, o soffrire di disturbi psichici, quali nevrosi o isteria; è con la pazzia, infatti, che spesso vengono bollati certi atteggiamenti di ribellione delle donne che cercano di emanciparsi dalle norme patriarcali.

Anche Julia Kristeva si è occupata della problematica della marginalità femminile, andando ad analizzarla, però, secondo un'ottica innovativa, considerando, cioè, la femminilità non come un'essenza, ma come una posizione: il patriarcato ha costruito

⁴³ Cfr. Shoshana Felman, "Women and Madness: the Critical Phallacy", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, pp. 118-20.

⁴⁴ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁵ Cfr. C. Belsey, J. Moore, "Introduction: The Story So Far", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, p. 4.

un'identità di donna marginale, collocandola ai limiti estremi del suo sistema, in una zona interstiziale tra l'ordine, associato all'uomo, e il caos esterno. La donna diventa quindi una figura *in between*, che non si trova fuori dal cerchio, ma non ne fa nemmeno parte pienamente; la femminilità può scivolare oltre questa linea di separazione ed immergersi nell'irrazionalità, portando così alla creazione della donna come figura mostruosa, oppure può rimanere entro i confini della ragione, difendendo l'uomo dalle forze esterne e caratterizzandosi come figura angelica e salvatrice. Così Kristeva spiega la doppia rappresentazione della femminilità all'interno della società fallocentrica, sottolineando come in entrambi i casi, anche in quello con esiti apparentemente positivi, l'identità della donna sia meramente un prodotto dell'ideologia maschile che non corrisponde alla sua vera natura, e che è pensata sempre e comunque in funzione dell'uomo;⁴⁶ anche nel secondo caso, infatti, nonostante la figura femminile sia elevata ad una condizione quasi divina, essa non acquista autonomia, rimanendo la sua posizione sempre *borderline*, e la sua funzione sempre quella di proteggere l'ordine patriarcale. Riassumendo, in base anche a quanto abbiamo avuto modo di vedere nel breve accenno alle teorie freudiane, possiamo dire che le donne, all'interno di un sistema androcentrico, possono rivestire essenzialmente due cariche: una positiva, ritenuta tale poiché rientra negli schemi prestabiliti senza creare problemi, e una negativa, quella della donna ribelle che mette in crisi l'assetto dominante, diventando pericolosa. Un aspetto su cui è opportuno porre attenzione è proprio il fatto che la repressione da parte dello strapotere maschile si riversa su entrambi i ruoli, direttamente e palesemente sulla donna ribelle, che viene etichettata come pazza, malata e mostruosa per controbatterne la carica sovversiva, e in maniera latente ed indiretta sulla donna vittima del primo caso, che viene convinta dall'ideologia maschilista che quella è la destinazione naturale del suo percorso di vita, e che non potrebbe ambire ad una condizione migliore per lei; una forma di silenziamento, dunque, più subdola, ma altrettanto efficace. È come se le donne fossero indotte ad indossare delle maschere sociali, costruite sugli stereotipi femminili e sull'idea maschilista di come dovrebbe essere e comportarsi una donna, a mettere in scena dei ruoli imposti, delle *performances* sociali, che non hanno nulla a che fare con delle inclinazioni naturali, né tantomeno con dei tratti biologici innati.⁴⁷

⁴⁶ Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, pp. 111-2.

⁴⁷ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 131.

THE WOMAN AS A WRITER

L'egemonia maschilista agisce su tutti i campi della vita di una donna, dalla sua dimensione pubblica a quella privata, dalla percezione e interpretazione delle cose al modo di esprimersi, aspetto che verrà affrontato in questo paragrafo.

In generale, lo *status* delle donne all'interno del patriarcato può essere considerato al pari degli emarginati sociali, dato che si ritrovano senza voce in capitolo, o comunque, anche qualora provassero ad esprimersi o a scrivere, sono costrette ad adottare il linguaggio maschile imperante, essendo la tradizione letteraria, e la cultura nel suo complesso, settori a cui solo gli uomini possono accedere.⁴⁸ In relazione a questa condizione, è significativa la demarcazione delle donne come *muted group* proposta da Cheri Kramarae e ripresa da Mary Crawford e Roger Chaffin, che definiscono così questo concetto:

[...] Situations in which groups of people exist in asymmetrical power relationships. [...] The theory proposes that language and the norms for its use are controlled by the dominant group. Members of the muted group are disadvantaged in articulating their experience, since the language they must use is derived largely from the perceptions of the dominant group. To some extent, the perceptions of the muted group are unstatable in the idiom of the dominant group. In order to be heard, muted group members must learn the dominant idiom and attempt to articulate within it, even though this attempt will inevitably lead to some loss of meaning.⁴⁹

Considerando le donne come il gruppo muto e gli uomini come il gruppo dominante, Kramarae arriva a due conclusioni: la prima è che le scrittrici non sentono propri i generi dominanti, che sono *male-oriented*, lontani dal loro mondo e, di conseguenza, incompatibili con il linguaggio e il punto di vista femminili; la seconda è una conseguenza della prima, e cioè che le donne sono indotte a cercare forme d'espressione alternative rispetto a quelle standard maschili e più adatte a raccontare la loro esperienza senza costrizioni; esse sarebbero, in particolare, la scrittura epistolare e quella diaristica, due generi solitamente ritenuti secondari da parte della tradizione letteraria, che li ha sempre svalutati, sia a livello stilistico che contenutistico, e per questo mai inseriti nel canone. Altre forme femminili sono il romanzo sentimentale, anch'esso disprezzato dagli autori e ritenuto un genere letterario mediocre, e la scrittura collettiva di articoli o saggi all'interno dei gruppi femministi degli

⁴⁸ Cfr. E. A. Flynn, P. P. Schweickart, "Introduction", in E. A. Flynn, P. P. Schweickart (eds), *op. cit.*, p. XVI.

⁴⁹ Cfr. M. Crawford, R. Chaffin, "The Reader's Construction of Meaning: Cognitive Research on Gender and Comprehension", in E. A. Flynn, P. P. Schweickart (eds), *op. cit.*, p. 21.

anni '60 e '70 che, da un lato, mette in crisi la concezione individualistica dell'atto di scrittura (ogni autore infonde nel testo che crea il proprio senso del mondo, che tale giunge al lettore), dall'altro usa tecniche non convenzionali, fondate sul libero scambio di opinioni.⁵⁰ La spinta a prendere coscienza della possibilità di avere un proprio punto di vista sulla realtà è uno dei capisaldi del processo di emancipazione femminile e ha come effetto primario proprio la volontà di trovare mezzi adatti ad esprimerlo, ossia un linguaggio che possa portare, a sua volta, alla formazione di un canone prettamente femminile, nonché di una critica indipendente e *woman-centered*. Questi scopi guidano l'attività della seconda grande fase della critica femminista, in cui, ripetiamo, la donna passa dall'essere una lettrice critica del sistema androcentrico e dei suoi meccanismi, sociali e culturali, all'essere una scrittrice in prima persona; ricordiamo anche, però, che questo cambiamento non è da intendersi come fine della produzione di letteratura secondaria per dedicarsi esclusivamente a quella primaria: infatti, l'attività critica femminile continua ad essere attiva, solo che non ha più come oggetto di analisi i testi maschili, ma passa ad occuparsi di opere scritte da donne, che prima venivano trascurate. Anche la già citata Schweickart ribadisce questi punti, asserendo che la teoria femminista è passata da un'ermeneutica negativa, che aveva come fine ultimo quello di smascherare l'ideologia patriarcale, ad un'ermeneutica positiva, che invece mira ad elaborare un'ottica femminile, a darle una giusta espressione, e a difenderla dalle forze contrarie che avevano primeggiato fino a quel momento.⁵¹ A mio giudizio, lo sviluppo del metodo femminista può essere così riassunto: dopo la presa di coscienza della vera essenza della realtà patriarcale, la lettrice femminista si ribella a quella logica opprimente, mettendone a nudo e denunciandone i meccanismi e gli elementi fondanti (società, canone letterario, metodo critico); successivamente, la femminista, capendo che gli ideali rivoluzionari che rivendica non possono continuare ad esistere solo a livello teorico-critico, cerca di dare loro una realizzazione pratica e diventa scrittrice, cercando, attraverso la letteratura, di conquistarsi quel posto che le spetta di diritto, e di cui aveva contestato l'assenza nella prima fase.

La problematica riguardante la creazione di un linguaggio femminile è stata una delle questioni più controverse che sono state dibattute all'interno della critica femminista. La premessa su cui tutte le studiose sembrano concordare è che il linguaggio è il canale

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 21-3.

⁵¹ Cfr. Patrocino P. Schweickart, "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading", in E. A. Flynn, P. P. Schweickart (eds), *op. cit.*, p. 51.

primario attraverso cui trova espressione la dottrina patriarcale, la cui architettura dicotomica è riscontrabile anche a livello linguistico: basti pensare all'uso generalizzante della parola "uomo" per indicare individui sia di sesso maschile che femminile, oppure a quei termini femminili a cui viene attribuita un'accezione negativa che, invece, non è riconosciuta per il termine al maschile, o, ancora, al fatto che, se all'uomo spettano il potere e i discorsi autorevoli, l'unico tipo di conversazione di cui una donna viene ritenuta capace sia il chiacchiericcio frivolo; tutto questo per dire che anche nel linguaggio, così come in società, la donna è o dimenticata, o lasciata ai margini, e che ne risulta, quindi, prevedibile (e comprensibile) il rifiuto da parte delle femministe.⁵² Se questa teoria del linguaggio come "male instrument fashioned for male purposes"⁵³ è condivisa dalle studiose, il solito accordo non è riscontrabile per quanto concerne le soluzioni al problema, infatti globalmente possono essere tracciate due linee di pensiero: c'è chi sostiene, come Hélène Cixous o Luce Irigaray, che sia possibile ricreare un linguaggio femminile che sia a sé rispetto a quello maschilista, mentre altre voci, si veda quella di Julia Kristeva, parlano piuttosto di un diverso utilizzo dello stesso sistema linguistico. In ogni caso è bene sottolineare il fatto che il dibattito su questa tematica è ancora aperto, e che quindi nessuna delle proposte è da ritenersi esaustiva del problema, né tantomeno assoluta.

Secondo il mio punto di vista, il primo filone ha come antesignana Virginia Woolf, la quale, anticipando tutti i tempi, già parlava di un uso *gendered* del linguaggio. L'autrice, infatti, in molte delle sue opere critiche attesta l'impossibilità, da parte delle scrittrici, di utilizzare il codice vigente per la composizione delle loro opere, essendo esso stato pensato per gli uomini; allo stesso tempo, però, non nega l'opportunità di rifiutare tali strutture e di plasmare uno stile che sia adatto a raccontare il microcosmo femminile. Le qualità che attribuisce ai due modi di esprimersi sono le seguenti: il linguaggio maschile sarebbe caratterizzato da sequenze ben organizzate e bilanciate, mentre quello femminile riporterebbe una struttura più libera e flessibile.⁵⁴

Una delle maggiori studiose ad occuparsi dell'analisi del linguaggio femminile è stata Hélène Cixous, al cui pensiero abbiamo già avuto modo di accostarci tramite la nozione di "bisessualità". Tale apertura ritorna anche a livello linguistico, essendo essa la condizione necessaria per inventare: citando direttamente l'autrice, "writing is the passageway, the

⁵² Cfr. C. Belsey, J. Moore, "Introduction: The Story So Far", in C. Belsey, J. Moore (eds) *op. cit.*, p. 3.

⁵³ Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴ *Ivi*

entrance, the exit, the dwelling place of the other in me – the other that I am and am not, that I don't know how to be, but that I feel passing, that makes me live, [...] some unknown, which is indeed what gives me the desire to know and from which all life soars".⁵⁵ Si tratta, dunque, di uno scambio continuo tra l'Altro e l'Io, che quindi acquista innumerevoli forme. Per questi motivi, la scrittura, proclama Cixous, non può essere che un dominio femminile, proprio perché la donna ammette la presenza dell'Altro dentro se stessa, al contrario dell'uomo, che raramente oltrepassa i confini dell'autorità fallica; da questo punto di vista, il testo diventa una *proliferating femininity*, giacché non si tratta di un oggetto statico e definito, ma di qualcosa che si può scomporre e ricomporre un'infinità di volte in lettura. La grande differenza tra il modo di scrivere maschile e l'*écriture féminine* starebbe quindi proprio nel differente trattamento riservato a ciò che è diverso da sé, e nel differente valore che ad esso viene dato. Se, per volere della società, l'atteggiamento maschile è essenzialmente narcisistico, orientato verso il proprio ego e verso il rinvigorismento della propria virilità e del proprio potere, il modo di essere femminile è guidato, piuttosto, dall'azione del dare tutta se stessa senza pretendere nulla in cambio, e con la possibilità di non tornare più come era all'inizio. Cixous ci offre un'immagine molto poetica della donna come corpo infinito, come un tutto che può arrivare ovunque senza stabilirsi mai definitivamente in un'unica identità, come un microcosmo formato da una lunga serie di altre entità che, però, non sono finite, ma a loro volta variegiate. Essendo queste le caratteristiche dell'identità femminile, è naturale che anche lo stile dell'*écriture féminine* non sia schematico, ma fluido, evanescente, incapace di iscriversi e rimanere bloccato entro parametri prefissati, ma disposto ad accogliere tutte le voci del macrocosmo (una definizione che concettualmente si può ricollegare a quella data dalla Woolf). Continuando con questo linguaggio metaforico, Cixous ci presenta l'immagine della *feminine light*, che non proviene dall'alto, non attacca nessuno, ma si irradia, diffondendosi ovunque e raggiungendo anche gli spazi più reconditi della realtà e della psiche; una luce che guida anche la scrittura.

Due fattori importanti che l'autrice riscontra nell'*écriture féminine* sono la voce e il corpo: rispetto al primo elemento, Cixous mostra il ruolo privilegiato dato dalla scrittura femminile alla voce, e cioè alla propria realtà individuale; anche quando si tratta di discorsi che

⁵⁵ Cfr. Hélène Cixous, "Sorties: out and out: attacks / ways out / Forays", in C. Belsey, J. Moore (eds), *op. cit.*, p. 94.

dovrebbero richiedere una certa oggettività, la donna vi inserisce sempre anche la sua storia, esponendosi personalmente. Questa voce, però, non si limita a riportare la specificità della singola esperienza femminile, ma va a recuperare la condizione precedente all'avvento della legge patriarcale con il suo separatismo, portando con sé l'influenza della Madre, termine con cui Cixous non intende la figura concreta della genitrice, ma indica una sorta di modello femminile assoluto, fonte di forze positive che spingono verso l'inclusione, e contro il narcisismo del Padre. L'autrice sottolinea che la figura della Madre, la quale costantemente ritorna come presenza nel linguaggio femminile, non va considerata come un ritorno alle origini: essa, infatti, riporta sì ad una condizione pre-patriarcale, ma proprio per questo implica uno slancio in avanti della voce femminile, verso il futuro, verso il cambiamento, verso un passaggio dal binarismo alla molteplicità che consentirà alle donne di uscire dal silenzio. Per quanto riguarda, invece, l'altro importantissimo elemento che caratterizza l'*écriture féminine*, il corpo, Cixous rivendica il fatto che le scrittrici debbano riconquistare il proprio corpo attraverso la scrittura, che tramite esso debbano concretizzare i loro pensieri; l'idea di fondo è sempre che "woman must write her body, must make up the unimpeded tongue that bursts partitions, classes, and rhetorics, orders and codes, must inundate, run through, go beyond the discourse with its last reserves [...]".⁵⁶ Il presupposto di partenza è che il corpo in cui si trova ora la donna non è il suo, ma è, riprendendo un discorso già affrontato, una maschera sotto cui la sua vera natura è stata sepolta, una prigioniera; il corpo autentico femminile, come abbiamo visto poc'anzi, non ha nulla a che vedere con questo giogo, ma è cosmico e sfaccettato, quindi il compito della donna è lasciar fluire quella molteplicità di significati nella sua scrittura, così da ricongiungersi con la sua essenza. Scrivendo di se stessa e della sua sessualità, la donna riconquisterà la sua identità e le sue forze, e la voce femminile non verrà più ignorata, ma troverà sfogo e sovvertirà l'ordine attuale, risvegliando la donna dalla posizione di polo negativo rispetto all'uomo; un'ultima, essenziale caratteristica che può essere attribuita all'*écriture féminine* è, dunque, quella di essere sovversiva.⁵⁷

Opinioni simili riguardo alla donna e al suo modo di scrivere vengono proposte anche da Luce Irigaray, nei cui saggi ritroviamo la concezione di un'identità femminile in grado di valicare i confini della soggettività, e, di conseguenza, anche l'idea di un linguaggio femminile

⁵⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 93-103.

contraddistinto da fluidità e molteplicità. Anche Irigaray, dunque, promuove una scrittura che metta in atto e risalti la diversità femminile, la cui celebrazione diventa mezzo di distruzione dei ruoli convenzionali.⁵⁸ Nel saggio *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*, l'autrice si domanda come sia possibile per la donna farsi strada all'interno del fitto tessuto patriarcale; la soluzione implicherebbe una sorta di attacco del sistema dall'interno, attraverso l'appropriazione dei metodi di rappresentazione maschile: l'unica via d'accesso disponibile sembrerebbe essere proprio l'azione comunemente assegnata alla donna dalla società, e cioè la mimesi, posizione, però, da assumere con cautela, in modo da girarla a proprio vantaggio, convertendola da forma di subordinazione a mezzo di affermazione femminile. La mimesi consisterebbe, quindi, in

try[ing] to recover the place of her [the woman] exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself [...] to ideas about herself, that are elaborated in/by a masculine logic, *but so as to make "visible", by an effect of playful repetition, what was supposed to remain invisible – the cover-up of a possible operation of the feminine in language.*⁵⁹ (Corsivo mio)

Dal fatto che le donne siano in grado di giocare con la mimesi emerge, dunque, un giudizio positivo nei loro confronti: esse non sono solo individui passivi e inermi, ma sono portatrici di una nuova prospettiva in grado di gettare una luce critica su quello che stanno imitando, smascherando così una realtà opprimente nei confronti della femminilità.

Dato che la donna è sempre stata considerata come lo specchio dell'uomo, e quindi allontanata da se stessa e dalla propria sessualità, secondo Irigaray l'unica strategia da mettere in pratica per recuperare quell'*elsewhere* a cui essa appartiene consiste nell'attraversare a ritroso quello stesso specchio, senza però imporre la ritrovata femminilità come nuova soggettività; così facendo, infatti, non si otterrebbe altro che una nuova polarità, anche se a parti invertite. La teoria di Irigaray sottintende piuttosto un processo di decostruzione della logica binaria androcentrica e della sua pretesa di individuare e catalogare in maniera univoca la vera essenza delle cose e degli individui, e cioè un'analisi della condizione della donna che si dimostri che il polo femminile è capace di un *disruptive excess* in grado di ribaltare il sistema, ma che, allo stesso tempo, non si esaurisca in una semplice sfida al potere maschile. Il canale attraverso cui tutto ciò dovrebbe concretizzarsi è,

⁵⁸ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, pp. 136-7.

⁵⁹ Cfr. Luce Irigaray, "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine", in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 795.

ancora una volta, il linguaggio: come già accennato, i tratti che, secondo Irigaray, caratterizzerebbero uno stile femminile sono la simultaneità, l'interattività e la fluidità, nonché la conseguente resistenza a qualsiasi forma prestabilita o dicotomia, che verrebbe rovesciata dimostrando la compresenza dei due elementi contemporaneamente l'uno nell'altro, alla maniera decostruttivista.⁶⁰ Possiamo pertanto dire che anche Irigaray avalla la possibilità di un linguaggio femminile da usare come strumento con cui confutare il monopolio maschile e ridare alla donna le possibilità che le spettano.

Il grande limite di queste teorie, sia quella di Cixous che quest'ultima di Irigaray, è che hanno più un valore utopico che empirico, sono più delle considerazioni su come dovrebbe essere il linguaggio femminile, che degli esempi realmente esistenti e sperimentabili. Ciò è ammesso dalle autrici stesse, le quali individuano come ostacolo alla realizzazione concreta di una lingua delle donne il fatto che la cultura occidentale sia ancora inesorabilmente patriarcale; l'androcentrismo permea ogni aspetto della società, di conseguenza le femministe non dispongono ancora dei mezzi giusti per codificare un tale sistema linguistico, che, andando oltre quello patriarcale, è ancora inconcepibile nell'ordine attuale delle cose. Nella situazione contemporanea, avvicinarsi a tali concetti implica infrangere le regole e rifugiarsi là dove non arriva l'autorità fallocentrica, in luoghi di ribellione, ma pur sempre marginali. Su questo argomento, si è espressa anche Mary Jacobus, la quale, pur concordando su questa situazione di *impasse*, riscontra comunque un risvolto positivo in queste teorie, e cioè il fatto che l'enfasi posta sul linguaggio femminile da queste e altre femministe è comunque un modo per portare alla luce determinate problematiche e attaccare lo *status quo*; già il solo fatto di parlare delle donne e del loro punto di vista alternativo, e di individuare alcune opere come femminili è da lei inteso come un primo passo verso l'emancipazione.⁶¹

Diversa è la posizione di Julia Kristeva, la quale non parla di due linguaggi separati, uno femminile e uno maschile, ma di due aspetti diversi del solito sistema linguistico, il simbolico e il semiotico: brevemente, il simbolico è associato al Padre e a tutto ciò che solitamente si riconduce a questa figura (autorità, potere e razionalità), mentre il semiotico rimanda alla Madre, e dunque alla varietà, alla possibilità di fare associazioni inaspettate, all'unione; quest'ultimo aspetto sarebbe stato dominante nel periodo precedente all'avvento del *logos*,

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 795-8.

⁶¹ Cfr. Mary Jacobus, *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 63.

che avrebbe quindi causato un passaggio da un ordine materno, quello appunto semiotico della fase pre-edipica, in cui il bambino non ha ancora preso coscienza della propria individualità e del linguaggio, ad un ordine paterno, quello simbolico delle istituzioni, degli standard sociali e culturali, e di un linguaggio stabilizzato e spurgato da qualsiasi deviazione. Il semiotico, però, non scompare del tutto, ma rimane latente; i due aspetti sono infatti presenti contemporaneamente in ogni testo o discorso, di cui il simbolico costituisce la superficie ben organizzata e suddivisa secondo i vari meccanismi che reggono il sistema, e il semiotico ne rappresenta la parte inconscia, gestita in maniera più caotica secondo il flusso incontrollato di libere associazioni, approssimazioni e improvvisazioni; esso sarebbe quindi un lato irrazionale del linguaggio, ma allo stesso tempo necessario. Spesso accade anche che la forza sovversiva del semiotico invada l'equilibrio del simbolico: è ciò che, secondo Kristeva, succede nei sogni, nella poesia, nei testi modernisti e nella scrittura femminile.⁶² Quest'ultima, quindi, viene associata innanzitutto al rifiuto della legge del Padre e al ritorno alla Madre, e, in secondo luogo, all'esplosione dell'anarchia del semiotico nell'ordine simbolico, che si traduce in un uso della lingua che sovverte tutte le norme sintattiche rimpiazzandole con il gioco linguistico, e che apre le porte ad una visione alternativa del mondo. Innovativo nella proposta di Kristeva è il fatto che lo stile semiotico non è prerogativa esclusiva delle donne, ma può essere messo in pratica anche da quegli scrittori uomini che decidono di rivoluzionare le forme dominanti, come hanno fatto, ad esempio, i poeti dell'avanguardia.⁶³

Dopo aver passato in rassegna prima l'attività critica femminista, poi alcuni dei contributi più importanti riguardo all'esistenza e alla natura di un linguaggio femminile, è bene concludere questo capitolo affrontando un breve studio di quella che è la produzione letteraria femminile, cercando di vedere come effettivamente sono stati resi nelle singole opere, attraverso stile, tematiche, personaggi etc., tutti i concetti esposti fino ad ora. Come linea guida per quest'analisi è stato preso il saggio fondatore del *gynocriticism*, ossia *A Literature of Their Own* di Elaine Showalter.

L'autrice ci presenta la tradizione femminile del romanzo inglese dall'800 fino alla sua contemporaneità, approfondendo in particolare il modo in cui l'autoconsapevolezza delle donne di essere scrittrici si è sviluppata, e come è arrivata a tradursi in una vera e propria

⁶² Cfr. Peter Barry, *op. cit.*, pp. 123-4.

⁶³ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 134.

letteratura, fondata non tanto su concetti astratti e romantici quali quelli dell'immaginazione e della sensibilità femminili, ma sul rapporto esistente tra le scrittrici e la loro società; il *background* storico-sociale è infatti ritenuto da Showalter un metro di giudizio molto importante per comprendere perché, nonostante tutti i pregiudizi e le inibizioni, le donne abbiano iniziato a scrivere, e come si sia evoluta la loro relazione con questa nuova professione.

Showalter si riferisce alla tradizione delle autrici come ad una sottocultura che inizialmente, nonostante non mancasse di autoconsapevolezza, aveva avuto bisogno di una spinta verso l'autodefinizione che la portasse a concepirsi come tale, a capire che l'esperienza che raccontava non era circoscritta alla sfera personale, ma poteva acquisire un significato collettivo tramite la letteratura. Naturalmente a questa situazione contribuiva anche l'assetto sociale, che remava contro il riconoscimento delle donne in qualsiasi ambito, ma, nello specifico, due altri elementi sono individuabili come cause principali: la prima è la mancanza di informazioni; la conoscenza della produzione femminile era frammentata, venivano studiate solo le opere delle autrici più famose (nella fattispecie, Jane Austen, Charlotte ed Emily Brontë e George Eliot per l'800, e Virginia Woolf per il 900), un numero veramente esiguo rispetto alla maggioranza che veniva, invece, ignorata. Dato che le autrici minori facevano da collante tra una generazione e l'altra di scrittrici, questa negligenza ha inevitabilmente portato alla formazione di lacune nello studio della tradizione femminile, ed ha impedito di avere una visione omogenea della continuità della produzione femminile di epoca in epoca. La seconda causa è, invece, l'abbondanza di pregiudizi verso le donne, che ha determinato una ritrosia da parte dei critici a prendere in considerazione le opere femminili nei loro studi, soprattutto quelle che non rispettavano i ruoli attribuiti alle donne. Se tutto ciò sembra negare l'ipotesi dell'esistenza di un canone femminile, la realtà dei fatti è completamente diversa, come ribadisce Showalter dichiarando che "women have had a literature of their own all along. [...] She [the woman novelist] was part of a tradition that had its origin before her age, and has carried on through our own", e ancora che "[...] we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation".⁶⁴ L'opinione di Showalter è appunto quella che le donne abbiano costituito una sottocultura entro i confini di quella dominante, non

⁶⁴ Cfr. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977, pp. 10-1.

riconosciuta dai più, ma comunque esistente e unita dagli stessi valori. È bene fare qui una precisazione sul termine “sottocultura”: esso non ha un valore dispregiativo, non è impiegato da Showalter per indicare la produzione femminile come inferiore, o di poco valore rispetto a quella maschile, semplicemente esso vuole dare l’idea di una tradizione parimenti degna, ma che, differenziandosi dalle istanze del canone dominante, è stata da quest’ultimo non valorizzata a dovere; quindi, ancora una volta, il giudizio negativo viene rivolto alla cultura patriarcale, non certo alla tradizione femminile, che, anzi, Showalter cerca di portare alla luce.

L’autrice, pur dichiarando l’impossibilità di determinare esattamente quando le donne abbiano iniziato a scrivere, individua alcuni primi esempi intorno a metà ‘700, anche se ancora mancava una piena consapevolezza da parte di queste prime scrittrici, che non consideravano ancora la scrittura come una professione. Questo atteggiamento più conscio verso il proprio ruolo si iniziò ad intravedere nelle donne che si dedicarono alla scrittura durante l’epoca vittoriana, segnatamente a partire dal 1840 (*Feminine phase*), e fu simboleggiato dal sempre più frequente uso di pseudonimi maschili, che, secondo Showalter, andrebbe proprio ad evidenziare la crescente vocazione delle donne e il contrasto di essa con il loro ruolo tradizionale. La tendenza generale di quest’epoca era il cosiddetto *domestic realism*, ossia le donne erano solite utilizzare i loro romanzi per raccontare il loro mondo; da lì la presenza di temi quali l’educazione, la religione e la quotidianità. Nonostante questi lavori costituiscano un passo in avanti per lo sviluppo della tradizione femminile, essi non vennero accolti positivamente dalla critica del periodo, e per questa ragione, le scrittrici si trovarono divise tra due fuochi: da un lato vi era il desiderio di affermarsi dal punto di vista letterario, dall’altro lato vi era la paura, indotta dai giudizi negativi provenienti dal canone, di trascendere l’identità femminile a cui erano state educate, rispetto ai cui insegnamenti (sottomissione e dedizione verso gli altri), la scrittura appariva come una *self-centered ambition*, concentrata solo sul miglioramento personale e, per questo, *unwomanly*. Questo conflitto interiore tra l’obbedire e l’opporre resistenza, spiega Showalter, sarà una delle tematiche principali affrontate dalle scrittrici nei loro romanzi, solitamente riproposta attraverso la patina quotidiana della crisi morale della loro eroina. Vi è anche un’altra convenzione sociale del periodo che ha significativamente condizionato la letteratura femminile, e riguarda il linguaggio: una delle prime cose che venivano insegnate alle ragazze vittoriane era quella di reprimere i sentimenti e controllare

pensieri e modo di esprimersi; non c'è dunque da stupirsi se la critica letteraria qualificava come volgare il linguaggio anticonformista di alcune scrittrici (le sorelle Brontë sono un esempio), e se molte di loro si videro costrette a rinunciare a parlare di certi argomenti ritenuti irriverenti, quali il corpo, i piaceri e le passioni. Dall'altro lato, però, questa repressione nei loro confronti ebbe l'effetto di spingerle a cercare dei sotterfugi, dei metodi alternativi per esprimere determinati concetti; alcuni esempi sono il proiettare la propria ambizione e il proprio desiderio di raggiungere potere e successo sui protagonisti maschili dei loro romanzi, oppure lo sfogare il dolore provato per la situazione di prigionia in cui si ritrovavano attraverso personaggi sventurati come prostitute, servi etc. Andando avanti con gli anni, le scrittrici sentiranno sempre più stretto il giogo loro imposto e arriveranno, verso fine '800, a rivendicare la libertà d'espressione e ad usare i loro lavori come mezzi di protesta contro l'oppressione dello *status quo* (*Feminist phase*). Quest'ondata d'orgoglio femminista ebbe senza dubbio un ruolo importantissimo nel processo di definizione sia della tradizione che dell'identità femminile, fu una sorta di dichiarazione d'indipendenza, ma vi furono anche dei risvolti negativi: secondo Showalter, infatti, questa rabbia verso il patriarcato determinò un allontanamento dal realismo ed una semplificazione eccessiva della realtà, per cui tutto fu ridotto ad una guerra tra sessi, con il rischio di isolare ancora di più la produzione femminile a causa di queste tendenze separatiste. Non a caso la componente psicologica di questi contributi era molto forte, si prediligeva lo spazio interiore, e il simbolo della stanza segreta divenne molto frequente nelle opere, inteso come un mondo diverso, a sé, in cui le donne potevano trovare rifugio. Le istanze femministe si fecero più mature con il cambio di secolo e l'avvento della Women Writers' Suffrage League, che iniziò ad elaborare anche un primo abbozzo di critica femminista, una teoria letteraria sicuramente più vicina alle caratteristiche delle opere femminili, e quindi più propensa a comprenderne il significato (*Female phase*). Con Virginia Woolf e i lavori di altre scrittrici di influenza modernista si arrivò alla creazione di un'estetica femminile, in cui, però, Showalter ravvisa un paradosso: nonostante la produzione letteraria si fosse fatta più femminile ed autonoma dal punto di vista formale, allo stesso tempo essa smise di esplorare l'esperienza pratica e la sessualità femminili; il concetto dell'androginia avrebbe infatti, secondo l'autrice, portato con sé un allontanamento dalla dimensione del corpo. Dopo un momento di stallo avuto tra gli anni '40 e gli anni '50, in cui le scrittrici tornarono verso pratiche e temi più tradizionali, dal 1960 si ebbe una nuova fase di innovazione, rinfocolata anche grazie al

movimento femminista internazionale che prese campo in quegli anni. Questa nuova generazione di scrittrici (a cui appartiene, tra le altre, anche Doris Lessing, la cui opera verrà analizzata nel capitolo successivo), riprese il realismo del secolo precedente, a cui unì tematiche e preoccupazioni contemporanee, incorporando così gli elementi di forza della tradizione a nuove forme ed esperienze. Showalter individua in questa fase la produzione che più si avvicina ad un'autentica letteratura femminile, in quanto essa fornisce un quadro ben definito del punto di vista e del mondo delle donne; la ragione forse può essere individuata proprio nel lavoro fatto da queste autrici per dare unità ai vari frammenti che hanno costituito l'esperienza artistica femminile, nel tentativo ultimo di dare autonomia alla figura della scrittrice donna. Dalle opere femminili dell'800, le autrici contemporanee riprendono tematiche quali i conflitti tra autoaffermazione e dovere, o tra arte e amore, oppure la rivendicazione di poter trattare argomenti taboo, riuscendo, ad esempio, a rendere accettabili come tratti femminili elementi come la rabbia o la sessualità, elevandoli addirittura a fonti d'ispirazione per le donne; mentre grazie alla lezione delle scrittrici femministe, hanno imparato ad essere unite, forti e consapevoli del proprio posto nel mondo.⁶⁵

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 3-36.

CAPITOLO 2

UN ESEMPIO DI LETTERATURA FEMMINILE: *THE GOLDEN NOTEBOOK* DI DORIS LESSING

IL CONTESTO

In *A Literature of Their Own*, Elaine Showalter sottolinea l'importanza del Movimento delle Suffragette agli inizi del Novecento. Il rapporto delle scrittrici con questa militanza politica fu ambivalente: molte di loro aderirono al Women Writers' Suffrage League scrivendo molti testi, sia di letteratura primaria che secondaria, in cui rivendicavano il diritto di voto per le donne e un rinnovamento della letteratura basato sull'esplorazione della psiche femminile, necessaria affinché le donne prendessero effettivamente coscienza della loro condizione. Altre scrittrici, invece, si allontanarono dall'attivismo delle Suffragette, di cui, pur ammirando il coraggio, contestavano il fanatismo, l'integerrima (e talvolta esagerata) devozione alla causa e la violenza autoritaria, non troppo dissimile da quella maschilista; alcune, inoltre, non gradirono l'eliminazione delle differenze di classe ed il conseguente collettivismo, che causò la perdita del circoscritto spazio morale in cui erano state cresciute ed educate, e come reazione a questo cambio repentino abbandonarono l'impegno sociale diretto. Possiamo dunque affermare che, se il Movimento delle Suffragette fu essenziale dal punto di vista socio-politico, esso non raggiunse gli stessi risultati in ambito letterario, poiché non riuscì a tradurre l'impulso politico in un manifesto per dare il via ad una vera e propria tradizione femminile.

La Prima guerra mondiale portò le femministe ad abbandonare le richieste d'indipendenza dell'io narrativo femminile (atto giudicato egoista, date le circostanze storiche) e a rivolgersi a una produzione piuttosto impersonale, correndo il rischio di remare verso una *self-annihilation*, piuttosto che una *self-realization*. Il risultato, infatti, fu una fuga generale, non solo dall'io, ma anche dall'esperienza fisica della donna, per cercare rifugio nella propria stanza separata del mondo (simbolo frequente del periodo). Alcuni tratti comuni alle opere della generazione degli anni '20 sono il rifiuto dei principi vittoriani, l'attacco alla legge e alla moralità maschiliste e l'idea che gli uomini, proprio a causa della loro conoscenza oggettiva e razionale del mondo, non fossero in grado di arrivare a comprendere l'autentico significato della realtà, che le femministe definiscono come soggettiva. Non sarebbero, quindi, le donne troppo emotive e sensibili per giudicare razionalmente, ma gli uomini troppo schematici per arrivare al senso ultimo delle cose. Forse

perché ancora sotto l'influenza combattiva delle suffragette, le femministe di questo periodo non si limitarono a dimostrare che vi erano altre possibilità di conoscere e sperimentare il mondo rispetto alla visione maschile, ma imposero il loro punto di vista come migliore, facendo così un passo indietro verso la polarizzazione e il separatismo dei due sessi e, di conseguenza, verso l'isolamento delle donne. Questi nuovi traguardi, quindi, nonostante all'epoca avessero dato molta speranza, in realtà non furono indice di un vero e proprio progresso, in quanto le autrici avevano sì più possibilità rispetto alle colleghe vittoriane, ma mancavano ancora della forza di prendere una posizione ferma in ambito letterario. In parte tutto ciò era dovuto all'ancora irrisolto conflitto tra i doveri della donna e l'impegno artistico della scrittrice, che spesso si risolveva nel sacrificio di quest'ultimo a favore dei primi, e che si traduceva in sofferenza e privazione per le protagoniste dei romanzi, in cui queste tematiche erano tanto frequenti quanto l'accusa all'egoismo maschile.

Si iniziò a parlare di un'estetica femminile con il *feminine impressionism* di Dorothy M. Richardson e le teorie sull'androginia di Virginia Woolf: la prima fece della coscienza femminile il suo oggetto di studio, ricorrendo a tecniche quali lo *stream of consciousness* e ad un linguaggio frammentato, ellittico, privo di punteggiatura e di qualsiasi tipo di struttura per rappresentare l'estrema varietà della psicologia femminile. Woolf, invece, propose l'androginia, intesa come armonico insieme di elementi maschili e femminili nella psicologia di un unico individuo, come possibile soluzione alla tirannica concezione maschilista dei sessi: il modello femminile spingeva verso l'annichilimento dell'io, mentre quello maschile offriva più opportunità di realizzarsi, ma, se scelto, implicava una rinuncia alla propria *womanhood*. Nell'ottica woolfiana, quindi, l'androginia era la giusta via di mezzo per equilibrare i due estremi della femminilità e della mascolinità, che, presi allo "stato puro", si dimostravano come elementi eccessivi e negativi. Woolf, inoltre, vedeva in essa un modo per le scrittrici di superare le imposizioni derivanti dall'essere donna e potersi dedicare all'attività artistica. Secondo Showalter, le posizioni di Richardson e Woolf mostrerebbero un allontanamento dalla sfera fisica della sessualità, e si caratterizzerebbero come una fuga dalla realtà dell'esperienza materiale per rifugiarsi nella coscienza, nel primo caso, o in un'utopia androgina, nel secondo. In entrambi, dunque, l'estetica femminile derivante sarebbe incompleta, se non proprio lontana dalla femminilità. A mio avviso, queste teorie non sono da rifiutare, in quanto, pur ammettendo la loro parzialità, sono comunque primi passi importanti che hanno aperto la strada al processo di creazione di un'identità e di una

letteratura femminile, che si arricchirà e maturerà maggiore consapevolezza nel corso del XX secolo, grazie anche ai cambiamenti che si avranno dal punto di vista socio-politico. Come esempio di ciò, si confrontino il concetto di androginia con quello di bisessualità di Cixous: pur sostenendo entrambi una commistione del femminile con il maschile, il primo risulta effettivamente meno efficace in quanto si propone come un compromesso tra le due identità, mentre il secondo parte dalla femminilità mantenendone attive tutte le caratteristiche per arrivare ad un suo potenziamento finale.

Dagli anni '30 agli anni '50, la sensazione generale da parte delle autrici era quella di aver raggiunto una certa indipendenza: la maggior parte delle donne di estrazione sociale medio-alta ormai aveva libero accesso alle università, non si sentiva più imprigionata nel tipico ruolo femminile ed era anche più libera di esprimersi su tematiche quali la sessualità, il corpo, l'adulterio, l'aborto etc. Negli anni '60 iniziò, però, ad insinuarsi tra le femministe il sospetto che tutto ciò fosse solo una mera illusione, e che, in realtà, la situazione femminile non fosse cambiata poi così tanto. Secondo Showalter, *The Golden Notebook* di Doris Lessing, romanzo pubblicato nel 1962, illustra questa sensazione di disillusione, e lo fa attraverso le sue protagoniste, che sono sì donne indipendenti, ma allo stesso tempo frammentate e non ancora completamente libere dalla presenza maschile che continua ad incomberle su di loro. L'aver conquistato il diritto di voto e l'accesso all'ambiente accademico e professionale, dunque, non bastarono, come alcune femministe speravano, a determinare la definitiva autonomia, sia personale che artistica, delle scrittrici, che quindi ritrovarono delle affinità con le autrici del passato, da cui ripresero alcune tematiche, ravvivandole attraverso l'uso di tecniche più moderne. Anche in questo caso, *The Golden Notebook* si offre come esempio, in quanto, da un lato, Anna e Molly, pur definendosi come un nuovo tipo di donna, continuano a presentare un *fil rouge* che lega le loro esperienze a quelle delle scrittrici precedenti (ad esempio, il rischio che la vita domestica possa compromettere l'attività artistica, o la presenza di alcuni argomenti considerati non propriamente femminili, come il sesso o la politica), dall'altro, Lessing si mostra molto attenta nei riguardi del clima sociale contemporaneo e della donna del XX secolo.

Un cambiamento si riscontrerà negli anni '70, momento in cui le scrittrici della decade precedente passeranno da una fredda presa di coscienza del mancato soddisfacimento delle aspettative, al provare un sentimento di rabbia inespressa, unendo così nelle loro opere

tutte le tendenze incontrate fino ad ora all'interno del femminismo, e cioè realismo, protesta ed autoanalisi.⁶⁶

IL ROMANZO

Doris Lessing nacque nel 1919 nell'attuale Iran, dove i genitori, un ex ufficiale dell'esercito e un'infermiera inglesi, si trasferirono dopo il matrimonio; la famiglia si spostò poi nello Zimbabwe (all'epoca ancora Rhodesia del sud, una colonia britannica), e qui Doris trascorse l'infanzia nella fattoria di famiglia, frequentando una scuola femminile (presto rifiutata) e in mezzo a forti contrasti con la madre. Nel 1933, a soli 15 anni, si trasferì nella capitale Salisbury, dove iniziò a lavorare come bambinaia; fu lì che, grazie alla famiglia presso cui prestava servizio, entrò in contatto per la prima volta con libri di natura politica e sociologica, che acuirono il suo interesse per queste problematiche, con particolare attenzione verso la questione razziale, che ritroveremo come una delle tematiche più dibattute all'interno delle sue opere. A questo periodo risalgono non solo i primi passi della sua formazione ideologica, ma anche una maturazione dal punto di vista della sessualità e della consapevolezza del proprio corpo, altra grande fonte di riferimento per i romanzi. Negli anni tra il 1939 e il 1943 si susseguirono, in ordine, il matrimonio con Frank Charles Wisdom, che finì qualche anno più tardi, l'adesione al partito comunista, tra i cui membri Lessing trovò affinità e sostegno per i suoi ideali, ed il suo secondo matrimonio con Gottfried Lessing, anch'esso terminato poco dopo. Nel 1949 si trasferì a Londra, dove iniziò a scrivere (in realtà, l'autrice aveva già composto alcuni romanzi, ma non avevano ottenuto un grande successo). La produzione di Lessing, che si dipana lungo un arco temporale molto ampio che va dal 1949 al 2008, è vasta e soprattutto variegata: vi ritroviamo, infatti, non solo romanzi, molti dei quali riuniti in serie, ma anche racconti, produzioni teatrali, saggi e due volumi autobiografici. Per quanto riguarda i temi trattati, le sue opere possono essere suddivise in tre periodi principali: nelle prime, quelle pubblicate negli anni '50 e '60, è molto forte la componente sociale; esse, infatti, talvolta anticipando questioni che prenderanno definitivamente campo solo qualche anno più tardi, presentano argomenti innovativi per l'epoca, quali la già nominata condizione delle colonie africane, o il rapporto tra le donne e la società, aspetti che ritroveremo trattati in *The Golden Notebook*, e che hanno una matrice

⁶⁶ Per questo paragrafo introduttivo sono stati consultati i capitoli IX, X e XI del già citato saggio *A Literature of Their Own* di Elaine Showalter.

autobiografica. Negli anni '70, l'attenzione è puntata invece più sulla psicologia dei personaggi, che sono alla ricerca di un senso in un periodo di sviluppo tecnologico sempre più avanzato (alla fine di questa seconda fase, l'autrice approda anche al genere della fantascienza); dagli anni '80, invece, si assiste ad un ritorno al realismo, con una forte importanza data alle capacità individuali e alle relazioni sociali, presentati come strumenti da utilizzare per contrastare la disillusione della storia e ricostruire l'ordine socio-politico perduto. Per il suo lavoro artistico e il suo impegno sociale, Lessing ha ricevuto molti premi, tra cui il Nobel per la Letteratura nel 2007.⁶⁷

The Golden Notebook, pubblicato nel 1962, appartiene alla prima fase della produzione di Lessing e si presenta come un ritratto della società inglese di metà '900, descritta attraverso l'esperienza individuale della scrittrice Anna Wulf e analizzata sia dal punto di vista socio-politico, che da quello culturale, riservando particolare attenzione alla condizione femminile e al tormentato processo di emancipazione delle donne.

La struttura del romanzo è piuttosto complessa, soprattutto dal punto di vista temporale, in quanto le varie fasi della vita della protagonista non sono narrate in ordine cronologico, ma presentate tramite salti temporali, con anticipazioni di fatti che vengono ripresi e sviluppati in seguito o *flashback* che talvolta rendono difficile la collocazione degli eventi lungo l'asse temporale. In generale, si possono individuare due colonne portanti: il racconto-cornice intitolato "Free Women" e i quattro taccuini tenuti da Anna con le loro rispettive storie, a cui alla fine si aggiunge il taccuino d'oro che dà il titolo al romanzo. Queste due linee narrative principali non sono sviluppate in maniera continuativa e fluida, ma si alternano l'uno agli altri lungo tutto il romanzo, rendendo così la narrazione frammentaria; l'unica eccezione è il taccuino d'oro, che troviamo in un'unica soluzione. Per quanto riguarda il racconto-cornice, esso è diviso in cinque sezioni, ognuna introdotta da un commento che anticipa brevemente gli eventi che verranno trattati, e racconta la storia più recente di Anna, dell'amica Molly e delle persone a loro più vicine: Tommy, il figlio di Molly, Richard, il suo ex marito, e Marion, la seconda moglie di quest'ultimo. Questa parte è narrata in terza persona da un narratore esterno, che ci presenta non solo le azioni, ma anche i pensieri della protagonista. I taccuini, invece, raccontano quattro aspetti diversi di Anna: come la protagonista stessa spiega, "I keep four notebooks, a black notebook, which is to do with

⁶⁷ Cfr. Marina Mercuriali, "Doris Lessing", *Enciclopedia delle donne*, a cura di Rossana Di Fazio e Margherita Marcheselli, 2014, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/doris-lessing/> (ultimo accesso: 07/06/2016).

Anna Wulf the writer, a red notebook, concerned with politics; a yellow notebook, in which I make stories out of my experience; and a blue notebook which tries to be a diary".⁶⁸ Scendendo più nel dettaglio, il taccuino nero riporta tutto ciò che ha a che fare con il romanzo scritto da Anna, *Frontiers of War*, quindi le esperienze personali che lo hanno ispirato, le recensioni, la pubblicazione, gli introiti ricevuti e la descrizione degli incontri per discutere un suo eventuale adattamento cinematografico o televisivo; il taccuino rosso descrive la partecipazione di Anna al Partito Comunista Britannico; in quello giallo troviamo un altro romanzo scritto da Anna, *The Shadow of the Third*, ispirato alla sua vita, insieme a vari spunti per altri lavori, che possono essere sempre ricondotti a fatti realmente accaduti; ed infine il taccuino blu, un diario vero e proprio in cui Anna racconta ciò che le accade: la quotidianità, gli incontri amorosi, la sua esperienza con la psicanalisi, i suoi sogni e la tormentata conquista dell'identità. In questi taccuini ritroviamo sia fatti appartenenti al passato di Anna, come per esempio l'esperienza in Africa raccontata nel taccuino nero, che eventi più recenti: il taccuino blu, infatti, termina narrando degli episodi che poi si ritrovano anche nell'ultima sezione di "Free Women", dove, quindi, finisce per confluire. Dal punto di vista della narrazione, il romanzo del taccuino giallo è in terza persona, mentre nei taccuini di natura diaristica troviamo, ovviamente, la voce di Anna che racconta in prima persona i fatti che ha vissuto. Queste parti sono interessanti perché il lettore viene completamente immerso nella mente della protagonista, potendo fruire del tormentato e sconnesso flusso dei suoi pensieri, immedesimarsi nelle sue emozioni estreme ed altalenanti, e leggere la realtà e la situazione sociale dalla prospettiva femminile di Anna. La voce narrante in terza persona del racconto-cornice, però, non scompare del tutto in queste parti, la ritroviamo infatti in alcune annotazioni tra parentesi quadre che descrivono l'aspetto e il modo in cui sono organizzati i taccuini.

In *The Golden Notebook* sono individuabili due macro-tematiche: un'analisi del mondo femminile, sia interiore che esteriore, a cui si lega una più generale e sofferta presa di coscienza della drammatica situazione in cui vive l'uomo contemporaneo, e una discussione metanarrativa sulle capacità del mezzo letterario, sul rapporto tra realtà e finzione, e sulla natura della creazione artistica. In questo elaborato ci soffermeremo con maggiore attenzione sul primo punto, prendendo in esame il processo letterario solo nella dimensione

⁶⁸ Doris Lessing, *The Golden Notebook*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964, p. 465. Tutte le citazioni dal testo si riferiscono a questa edizione e da ora in poi compariranno con l'indicazione delle pagine in parentesi.

in cui si interseca con il lavoro psicologico compiuto da Anna e connesso alla sua emancipazione in quanto donna.

Nonostante Doris Lessing abbia sempre rifiutato l'appellativo di femminista, la condizione femminile proposta nel romanzo è quella tipica della società patriarcale contro cui il femminismo si è sempre scagliato: anche qui, infatti, i ruoli a cui sono destinate le donne sembrano essere solo due, quello di moglie/madre e quello di amante, etichette che possono essere facilmente ricondotte ai due tipi femminili individuati nel corso del capitolo precedente, rispettivamente la figura positiva della *angel of the house* e il suo rovescio negativo, la *rebel woman*. Per dimostrare questa continuità tra *The Golden Notebook* e gli assiomi tipici della tradizione femminista, segue un breve ritratto delle figure femminili e maschili del romanzo.

Per quanto riguarda il ruolo della moglie/madre, è subito chiaro quanto sia limitante: esso, infatti, propone una donna considerata solo ed esclusivamente in relazione all'educazione dei figli e alla cura della casa, tra le cui mura è confinata, impossibilitata a prendere decisioni in autonomia senza aver ottenuto prima il permesso del marito, o a rendersi indipendente tramite un lavoro. Le donne possono avere due reazioni di fronte a questa situazione, diverse tra loro, ma con effetti ugualmente devastanti: alcune vivono negativamente il ruolo, cadendo in depressione, sentendosi sfiduciate e in difetto, e attribuendo a se stesse e ad una propria mancanza il fallimento del loro matrimonio o l'infedeltà dei mariti; è proprio questo colpevolizzarsi che provoca in loro un senso di alienazione, in quanto associano l'insuccesso della vita coniugale, da sempre identificata con l'idea di femminilità, al loro fallimento in quanto donna, condizione che porta alla pazzia. Un esempio è Marion, la quale reagisce cercando nell'alcol una via di fuga dalla realtà. Al contrario, però, di tante donne che rimangono intrappolate in questa situazione soffocante fino all'autodistruzione, Marion riesce ad uscirne verso la fine del romanzo, quando troverà il coraggio di abbandonare la sua casa/prigione e divorziare da Richard (qui è possibile rintracciare una sfumatura autobiografica: la stessa Lessing aveva, infatti, lasciato il primo marito e i due figli avuti con lui). Tutto questo avverrà grazie a Tommy, che la aiuterà a svegliarsi dal torpore in cui aveva vissuto sino a quel momento a causa non solo del predominio inibitorio del marito, ma anche dell'educazione tradizionale ricevuta dalla famiglia di provenienza, composta da donne virtuose, ma completamente annichite nelle

loro facoltà intellettive. Marion descrive il suo cambiamento come un'epifania avvenuta una mattina qualunque a colazione:

I've been married to him for years and years, and all that time I've been – wrapped up in him. Well women are, aren't they? I've thought of nothing else. I've cried myself to sleep night after night for years. And I've made scenes, and been a fool and been unhappy and...The point is, what for? [...] Because the point is, he's not anything, is he? He's not even very good-looking. He's not even very intelligent. [...] I thought, My God, for that creature I've ruined my life. I remember the moment exactly. I was sitting at the breakfast-table, wearing a sort of negligee thing I bought because he likes me in that sort of thing – you know, frills and flowers, or well, he *used* to like me in them. I've always *hated* them. And I thought, for years and years, I've even been wearing clothes I hated, just to please this *creature* (389-90, corsivo nel testo).

L'altro tipo di reazione che possono avere le mogli/madri è, invece, la più totale accondiscendenza, l'accettazione di tutte le azioni del marito senza opporre alcun tipo di resistenza; queste figure femminili hanno introiettato alla perfezione lo stereotipo maschilista, perché, convinte che per una donna non possa esistere un tipo di vita diverso, non tentano di fuggire da quella prigione. Il risultato anche qui è negativo e corrisponde ad un completo asservimento dell'identità femminile allo strapotere maschile, situazione che, però, non sembra essere avvertita come opprimente da queste donne. Modello di riferimento è qui Muriel, uno dei personaggi di *The Shadow of the Third*, specificatamente la moglie di Paul Tanner: innanzitutto, degno di nota è il fatto che Muriel ci venga presentata attraverso la sua casa e gli oggetti che la caratterizzano, come le numerose copie della rivista femminile *Women at Home* lasciate sul tavolo della cucina, la piccola televisione o la carta da parati. Muriel è fisicamente assente dalla casa in quel particolare momento del racconto, ma è come se la sua presenza fosse indirettamente trasmessa dalle cose, che quindi vanno tristemente a costituire la sua essenza. Altro tratto tipico che accomuna queste donne prodotto del patriarcato è il fatto che la loro realizzazione personale non passa attraverso imprese e obiettivi individuali, ma si riduce all'avere una bella casa, dei figli (ritenute fonti di felicità sufficienti per loro) e, soprattutto, al successo del marito, testimonianza del fatto che le donne vivono di luce riflessa rispetto all'uomo, a cui, invece, sono destinate le grandi imprese. Muriel è solo una delle tante donne remissive che popolano il romanzo, a dimostrazione del fatto che questa era la condizione femminile dominante nella società degli anni '50, a cui la maggioranza delle donne si sottoponeva perché l'eventuale fuga dagli stereotipi implicava una continua lotta contro il senso di colpa per aver tradito la propria femminilità. È Anna a descrivere la situazione: "When I talk about this with other women,

they tell me *they have to fight all kinds of guilt they recognize as irrational, usually to do with working, or wanting time for themselves*, and the guilt is a habit of the nerves from the past” (356, corsivo mio). Nel testo, questo senso di colpa viene spesso associato al ciclo mestruale che, di conseguenza, può essere considerato come simbolo della femminilità e di tutto ciò che essa implica.

Per introdurre il secondo ruolo femminile, quello dell’amante, possiamo avvalerci delle parole di Ella: “The other side of the sober respectable little wife is the smart, gay, sexy mistress” (220): se le mogli/madri non sono prese in considerazione per la loro carica erotica (tant’è che uno dei cliché più frequenti del romanzo è proprio quello della moglie che non si concede al marito), la sensualità è il tratto sotto cui la società patriarcale circoscrive la donna amante, nella quale l’uomo si aspetta di trovare tutto ciò che la moglie, solitamente graziosa, ma noiosa, gli nega. Già qui è lampante uno dei paradossi, nonché l’ipocrisia, della logica androcentrica: sono gli uomini a creare l’etichetta di moglie/madre, per poi, però, lamentarne la convenzionalità, una qualità rassicurante per il loro ego, ma non eccitante, e quindi vissuta come una sorta di “castrazione” della loro potenza virile da cui doversi riscattare attraverso la figura dell’amante, un tipo di donna che mostra caratteristiche antitetiche rispetto alla moglie (solitamente, infatti, si tratta di donne giovani, non sposate, con uno stile di vita libertino e molto più accattivante). A fornirci un esempio è un aneddoto raccontato da Ella, che dimostra come questo atteggiamento ipocrita sia la norma: la ragazza si era accorta che le *avances* ricevute da parte di uomini sposati erano aumentate nel momento in cui era andata a vivere da sola, condizione che, quindi, sembra essere sufficiente per catalogare una donna come amante. Ella reagisce notando che, in realtà, “nothing has occurred which has not been happening all her life. Married men, temporarily wifeless, trying to have an affair with her. [...] All this was taken by her as part of the hazards and chances of being a ‘free woman’, [...] because she, Ella, the free woman, was so much more exciting than the dull tied women” (444).

La trasgressione delle donne amanti è, però, un’arma a doppio taglio per l’uomo: se non controllata, può ottenere l’effetto contrario, quello di “castrare” a sua volta l’uomo, privandolo della possibilità di essere l’elemento sessualmente predominante nel rapporto, e finendo per costituire una minaccia per l’ordine sociale. È per evitare questo rischio che il patriarcato tende a classificare anche le donne amanti all’interno di parametri prestabiliti, si tratta di un modo per domare e riportare sotto il controllo maschile il loro potenziale

sovversivo. Ecco, dunque, il secondo grande paradosso della logica androcentrica: le donne amanti sono ricercate e apprezzate per la possibilità di trasgredire che offrono, a patto, però, che restino entro i limiti imposti e non vadano ad incrinare l'ego maschile.

Riassumendo, si può quindi asserire che entrambi i ruoli femminili sono dei prodotti del potere androcentrico, in quanto entrambi rispondono ad un qualche bisogno dell'uomo: da un lato, le mogli/madri, attraverso una buona amministrazione domestica e la loro dipendenza economica, hanno la funzione di far risaltare il potere e il prestigio sociale del marito, fornendogli anche quella sicurezza e quella rispettabilità essenziali per mantenere le giuste apparenze e muoversi in società (si noti, infatti, che gli uomini non lasciano mai le mogli, proprio per non rinunciare alla solidità morale che un matrimonio comporta); dall'altro lato, invece, le amanti servono a soddisfare il suo ego di maschio alfa.

Anna analizza questa tematica nel suo diario personale, il taccuino blu, dove dichiara:

I am always amazed, in myself and in other women at the strength of our need to bolster men up. This is ironical, living as we do in a time of men's criticizing us for being 'castrating', etc.,- all the other words and phrases of the same kind. [...] For the truth is, women have this deep instinctive need to build a man up as a man. [...] I suppose this is because real men become fewer and fewer, and we are frightened, trying to create men. No, what terrifies me is my willingness. It is what Mother Sugar [la psicanalista di Anna] would call 'the negative side' of the women's need to placate, to submit. Now I'm not Anna, I have no will, I can't move out of a situation once it has started, I just go along with it. (474, corsivi miei)

Ne emerge che le donne in generale si illudono di poter cambiare l'essenza maschile mostrandosi, appunto, compassionevoli e compiacenti nei confronti dell'uomo, ma, come dice Mother Sugar, ciò non è assolutamente un atteggiamento positivo, perché oltrepassa i limiti del tipico altruismo femminile, trasformandolo in remissività; così facendo, quindi, le donne non solo non riescono a trasformare l'uomo, ma finiscono anche per foraggiare il loro stesso assoggettamento. A reggere le redini del gioco è l'egoismo del maschio, a cui qualsiasi funzione della donna viene inevitabilmente ricondotta, essendo il suo compito principale quello di fare da specchio alla potenza dell'uomo, facendo ricadere su se stessa la colpa nel caso qualcosa non funzioni. Alla fine, quindi, come era già stato dimostrato per la *angel of the house* e la *rebel woman*, le due etichette femminili non sono poi così diverse, essendo

congiunte dalla stessa condizione di sottomissione alla figura maschile, ai cui meccanismi è sempre difficile sottrarsi.⁶⁹

A dominare la società patriarcale è, quindi, una circolarità in cui sembra ripetersi all'infinito sempre il solito schema, quello della triade moglie-marito-amante, a cui, infatti, la maggior parte dei protagonisti maschili cerca di rifarsi, come si può dedurre anche dalle affermazioni fatte da alcuni uomini del romanzo: "You exaggerate so, Molly. You talk as if I'm some sort of Bluebeard. I've had half a dozen unimportant affairs. *So do most of the men I know who have been married any length of time*" (35, corsivo mio), pronunciata da Richard per difendersi dalle accuse di Molly e Anna, oppure "I have a beautiful wife whom I adore. I have work I like to do. And now I have a girl" (448), detto da uno sceneggiatore canadese ad Ella dopo che era stato con lei non per attrazione o amore, ma perché si era deciso che doveva avere una relazione extra-coniugale per potersi allineare al tipico scenario sociale dell'epoca e completare così il suo progetto per una vita felice. Ella, in seguito, prenderà spunto da quest'uomo per delineare il personaggio maschile di una sua storia, descrivendolo come un individuo che "was watching himself in a role, the role of a married man with a mistress" (452), andando così a sottolineare il carattere performativo ed artefatto di tali comportamenti sociali, che si caratterizzano come maschere esterne da prendere ed indossare per adeguarsi ai canoni. Quella che va delineandosi è, quindi, una realtà duplice e preconfezionata: in superficie vi sono la bella casa, la famiglia perfetta, la moglie amorevole e il lavoro rispettabile; sotto queste maschere decorose vi sono, invece, le amanti, i vizi e la negazione di tutti i valori di facciata, una realtà ipocritamente tenuta nascosta che dovrebbe fungere da via di fuga dalle regole, ma che, tacitamente riconosciuta e accettata da tutti, va a costituirsi come un altro ingranaggio conformista della società; citando il romanzo, "a whole way of looking at life – traditional, rooted, conservative, in spite of its scandalous familiarity with everything amoral" (11). Questo senso di immutabilità e staticità è espresso sia nella trama, con il ripetersi di situazioni così simili tra loro da diventare quasi interscambiabili (si vedano tutte le avventure di Ella o Anna, o le storie raccontate da terzi: gli attori cambiano, ma il copione resta sempre il solito, a tal punto che, di fronte ad una

⁶⁹ Sulla condizione femminile del romanzo si consultino anche Marion Vlastos Libby, "Sex and the New Woman in 'The Golden Notebook'", in *The Iowa Review* 5.4, 1974, pp. 106-20, <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1775&context=iowareview> (ultimo accesso: 26-09-16) ed Ellen Morgan, "Alienation of the Woman Writer in 'The Golden Notebook'", in *Contemporary Literature* Vol. 14, No. 4, Special Number on Doris Lessing, Madison, University of Wisconsin Press, 1973, pp. 471-480.

nuova vicenda, si può prevedere come si evolverà), sia dal punto di vista stilistico, con il ritorno delle stesse parole o frasi, pronunciate di volta in volta dai vari personaggi di turno, o dal ricorrere degli stessi elementi.

Superficialmente parlando, anche il rapporto tra l'universo maschile e quello femminile sembra accostarsi ai soliti cliché: gli uomini sono descritti come esseri razionali e pragmatici, piuttosto aridi e concentrati su se stessi dal punto di vista emotivo, spesso brutali e dediti principalmente alla propria carriera lavorativa, mentre le donne appaiono sentimentali, delicate, più propense verso la famiglia e i rapporti interpersonali con gli altri piuttosto che verso il successo personale, e giudicate più portate per l'arte e le attività creative (emerge, infatti, un certo snobismo nei confronti delle capacità politiche femminili, ritenute a prescindere ingenua e non all'altezza). Come modelli maschili per eccellenza possiamo prendere Richard Portmain, esempio di solidità e potere (Richard è, infatti, una delle maggiori potenze finanziarie del paese), e Willi Rodde, descritto come un freddo calcolatore che pianifica ogni aspetto della sua vita, esempio di razionalità.

Anche se sia Anna che Ella cercano di evitare di indulgere apertamente nei meccanismi della guerra dei sessi, sottraendosi, seppure con qualche eccezione, alla possibilità di coalizzarsi con altre donne nella polemica contro gli uomini⁷⁰, spesso i due gruppi vengono descritti come mondi che sono sempre stati e sempre saranno diversi e inconciliabili, ognuno con le proprie regole, il proprio modo di leggere la realtà e, addirittura, il proprio linguaggio. A scontrarsi sono soprattutto la "sloppy sentimentality" delle donne e la "dogmatic bureaucracy" degli uomini (145), e un diverso approccio verso ciò che è diverso o nuovo: l'idea che traspare, infatti, è che, seppure entrambi abbiano un'identità plurima, la differenza tra i due sessi stia nel fatto che le donne si mostrano più aperte al cambiamento, più propense ad accettare questa pluralità e a rifiutare le categorizzazioni separatiste e dai limiti definiti (o madre/moglie, o amante), per una commistione omogenea delle due realtà (ciò sarà più chiaro quando analizzeremo il percorso evolutivo di Anna all'interno del romanzo), mentre gli uomini non evolvono, rimanendo con le loro identità fisse ed immutabili sui binari dei cliché sociali, e continuando a dividere la realtà e gli individui in compartimenti stagni. Ecco come esempio le parole di Tommy:

People like Anna or Molly and that lot, they're not just one thing, but several things. And you know they could change and be something different. I don't mean their characters

⁷⁰ Cfr. Studs Terkel, "Learning to Put the Questions Differently", in Earl G. Ingersoll (ed.), *Doris Lessing Conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1994, pp. 38-9.

would change, but *they haven't set into a mould*. [...] They'd be something different if they had to be. But you'll never be different, father. You'll always have to live the way you do now (41-2, corsivo mio).

Socialmente parlando, quindi, l'assetto del rapporto uomo/donna che si impone è sostanzialmente conflittuale, con gli uomini come polo dominante, incapaci di sentimenti veri, ma piuttosto esecutori di un ruolo, e le donne tendenzialmente meno inquadrate, ma succubi, o comunque sminuite nelle loro capacità. Tutto questo, però, in superficie; se si scende in profondità, oltre la facciata sociale, quel che si trova è una realtà rovesciata, in cui i due estremi, maschile e femminile, non appaiono in conflitto, bensì psicologicamente dipendenti l'uno dall'altro: dietro all'uomo potente ed egoista, a manovrarne le azioni, vi è, infatti, un bambino fragile e bisognoso del sostegno di una figura femminile, che, a prescindere dal ruolo impersonificato in superficie, diventa per lui un surrogato dell'immagine materna. Ad emergere, dunque, è una figura maschile non dominatrice, ma dipendente dalla donna, la quale, però, non acquista di rimando una posizione di superiorità, ma rimane una pedina dell'egoismo maschile: solo poche donne, infatti, riescono a rendersi davvero indipendenti, per la maggior parte di loro, al contrario, è difficile sottrarsi alle richieste degli uomini, in parte a causa dell'indole altruista tipicamente femminile, e in parte perché, se gli uomini necessitano narcisisticamente di approvazione o adulazione, le donne, da parte loro, sono bisognose d'amore e di protezione, elementi che tendono a ricercare nel sesso opposto, andando così a creare un soffocante circolo vizioso di interdipendenza. Questo concetto è ben rappresentato nel racconto numero 8 scritto da Anna, attraverso l'immagine dell'energia creativa di due artisti:

[...] Her whole life is orientated around an absent man for whom she is waiting [bisogno femminile] [...] Finally a man enters her life. [...] Her personality as 'an artist' goes into his [apertura femminile verso l'altro], he feeds of it, works from it, as if she were a dynamo that fed energy to him. Finally he emerges, a real artist, fulfilled [bisogno maschile]; the artist in her is dead. The moment when she is no longer an artist, he leaves her, he needs the woman who has this quality, so that he can create [egoismo maschile] (525).

Il modo per uscire da questo circolo vizioso richiede un grande sforzo e consiste nel riuscire ad aprire gli occhi su quella che è la propria condizione di sottomissione all'interno della società. È proprio questo il punto da cui ha inizio il percorso di Anna verso l'emancipazione, il riconoscere che ciò che professa come libertà, in realtà non è che un altro ingranaggio del

sistema patriarcale, traguardo a cui seguirà un nuovo lavoro di affermazione, questa volta davvero incentrato su se stessa.⁷¹

“Free. Do you know, when I was away, I was thinking about us, and I’ve decided that we’re a completely new type of woman. We must be, surely?”. (10) È così che Molly definisce se stessa ed Anna fin dalle prime pagine del romanzo per il loro stile di vita: un matrimonio fallito alle spalle, contratto più che altro per convenienza e da cui, infatti, sono fuggite, un figlio che hanno cresciuto da sole senza la presenza fissa di un uomo, un lavoro in campo artistico, e una collaborazione col Partito Comunista Britannico; una situazione che, essendo in contrasto con la norma, attira i pregiudizi e le rende intercambiabili agli occhi dei più, come si evince da queste battute estratte da un dialogo tra le due donne:

[Anna]: ‘I discovered while you were away that for a lot of people you and I are practically interchangeable.’

[Molly]: [...] ‘It’s odd. I suppose because we both live the same kind of life – not getting married and so on. That’s all they see.’

[Anna]: [...] ‘They still define us in terms of relationships with men, even the best of them. [...] After all, it’s not your fault or mine that we seem to play the same role for people.’ (10 – 14)

Anna e Molly si caratterizzano, quindi, come donne che hanno sempre rifiutato di vivere adattandosi alle regole, non lasciandosi allettare dalla sicurezza di un matrimonio, ma continuando a lottare per difendere la loro prospettiva. In realtà, proseguendo con la lettura del romanzo, si capisce che queste sono soltanto convinzioni delle due donne, e che Anna (d’ora in poi ci concentreremo sul suo percorso personale) diventerà una “free woman” di nome e di fatto solo alla fine del romanzo, dopo un tormentato lavoro di introspezione psicologica, attraverso cui riuscirà ad individuare prima, e ad armonizzare poi, tutte le diverse sfaccettature della propria personalità.⁷² Il fatto che Anna non è completamente immune dagli stereotipi sociali è rappresentato simbolicamente dal suo rapporto con il ciclo mestruale, già indicato come simbolo della femminilità canonica: Anna ne parla con risentimento, come se fosse qualcosa d’imposto e che le sta stretto, infatti lo paragona ad una “wound inside my body which I didn’t choose to have” (357), e lo identifica come l’unico odore corporeo a darle fastidio: “It is a smell that *I feel as strange* even to me, *an imposition from outside*. Not from me. Yet for two days I have to deal with this thing from outside – a

⁷¹ Sul percorso di conquista della libertà da parte di Anna si è espressa anche Tonya Krouse, “Freedom as Effacement in *The Golden Notebook: Theorizing Pleasure, Subjectivity, and Authority*”, in *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, N. 3, 2006, pp.39-56.

bad smell emanating from me" (334, corsivo mio). Fuor di metafora: Anna non riconosce il ruolo femminile come suo, però, allo stesso tempo, è costretta ad accettarlo e a subirlo. Che Anna non è la donna libera che si professa si inizia ad intuire anche nel momento in cui viene introdotta sulla scena la sua storia con Michael, soprattutto grazie alla frase sibillina "for a time she had continued to live in the pattern he had set for her" (59): Anna arriva, infatti, al punto di far dipendere tutta la sua vita, e di conseguenza la sua identità, da Michael, il quale, però, non riuscendo a vederla all'infuori della parte di amante che le ha attribuito (il "pattern" di cui sopra), trasforma la loro relazione in una prigionia, e Anna in una vittima, cosa che va a contraddire nei fatti ciò che la protagonista afferma, spesso con grande orgoglio, a parole: l'uomo non riesce a capacitarsi del fatto che Anna possa essere contemporaneamente anche madre di Janet, a cui, infatti, guarda con lieve disprezzo e gelosia, come se la presenza in casa della bambina e le attenzioni che Anna le rivolge fossero di intralcio ai doveri (quelli, appunto, di amante) che la donna dovrebbe mostrare nei suoi confronti, nonché una minaccia per la sua libertà di uomo. Questa pressione derivante dall'apparente incompatibilità dei due ruoli è avvertita anche da Anna, che, in un passo del taccuino blu, afferma: "He [Michael] prefers Janet to have left for school before he wakes. And I prefer it, because it divides me. The two personalities – Janet's mother, Michael's mistress, are happier separated. It is a strain having to be both at once." (329, corsivo mio). Solitamente, essendo lo *status quo* patriarcale introiettato nel pensiero femminile, le donne si ritrovano a recitare queste parti inconsciamente; Anna, invece, da questo punto di vista, si costituisce come un caso particolare, perché dimostra di essere in grado di discernere i due ruoli. Allo stesso tempo, però, ciò non la frena nel portarli avanti: infatti, pur riconoscendoli, non li rifiuta, ma anzi cerca di tenerli ben separati come vuole la società (qui rappresentata da Michael), lavandosi prima di recarsi dalla bambina, come a voler cancellare l'onta del rapporto avuto poco prima con lui, o tagliando fuori dai suoi pensieri la figlia una volta tornata in camera dall'uomo. Così facendo, anche Anna finisce inconsciamente per assecondare le imposizioni patriarcali.

L'esempio riportato mostra l'essenza di Anna come duplice. In realtà, il quadro è molto più complesso e variegato; proseguendo nella lettura dei taccuini e del racconto-cornice, infatti, incontriamo molteplici identità legate alla protagonista: la Anna scrittrice, la Anna comunista, la Anna con dei pregiudizi, la Anna padrona di casa etc., come lei stessa ci fa

⁷² Cfr. Josephine Hendin, "The Capacity to Look at a Situation Coolly", in Earl G. Ingersoll (ed.), *op. cit.*, p.54.

notare esplicitando di volta in volta quale parte di lei è in azione in quel momento. È altrimenti vero, però, che si può generalizzare, affermando che a dominare in lei sono essenzialmente due personalità: da una parte, la Anna più convenzionale e vicina all'ideale sociale, una donna desiderosa di avere un uomo al suo fianco, afflitta da quello che lei definisce "the housewife's disease" (326), termine con cui indica tutte le faccende pratiche legate alla vita casalinga; dall'altra, la Anna dall'istinto anticonformista e indipendente che invece è terrorizzata dalla prospettiva di venire domata dalla consuetudine domestica. Queste due identità si alternano per tutto il romanzo, emergendo soprattutto nel rapporto con la maternità, piuttosto contrastato e ambivalente: si passa, infatti, da momenti in cui sembra che l'istinto materno sia qualcosa di estraneo e soffocante (come nella scena in cui Janet le chiede di andare a giocare con lei e Anna deve costringersi a farlo, agendo meccanicamente), a momenti in cui, invece, si immedesima nella figlia, cercando di proteggerla e di tenerla lontana più tempo possibile da tutte le tensioni che la bambina inevitabilmente incontrerà una volta uscita dal mondo puro ed incorrotto dell'infanzia, e che lei stessa teme, sapendo inconsciamente di esserne vittima.

La Anna indipendente, in realtà, non esiste veramente: indubbiamente vi è in Anna un impulso alla trasgressione, ma esso, inizialmente, non si traduce in una reale condizione di libertà, bensì in una serie di atteggiamenti superficiali usati come una corazza esterna a cui la donna si aggrappa per non ammettere la realtà dei fatti; tutto ciò causa in lei una forte lotta interiore, lo dimostra il fatto che alterna sprazzi di lucidità, in cui sa riconoscere la sua reale condizione, ad una vera e propria negazione della realtà, in cui la vediamo difendere il suo tipo di vita, ritenendosi una donna fortunata. Siamo indubbiamente di fronte ad una crisi d'identità in corso nell'interiorità di Anna, che si sta accorgendo che tutti gli ideali su cui aveva costruito il suo personaggio sono solo un'illusione, e che anche lei è in realtà una delle tante donne vittime del sistema da cui ha sempre creduto di differenziarsi, una consapevolezza che, inizialmente, non vuole accettare, proprio perché implicherebbe una messa in discussione di tutto il suo essere. Un momento tipico che fa uscire Anna da questa *impasse*, portandola finalmente ad ammettere la verità, lo abbiamo dopo una serie di eventi che la fanno sentire completamente inerme davanti alla realtà (specificatamente un tentativo di molestie ricevuto da un uomo per strada e gli scontri con l'inquilino omosessuale e il suo ospite); ecco la sua reazione:

[...] she had felt as if she, Anna, had been menaced by it. Yet, looking back only a short time, she saw Anna who walked through the hazards and ugliness of the big city unafraid and immune. Now it seemed as if ugliness had come close and stood so near to her she might collapse, screaming. *And when had this new frightened vulnerable Anna been born? She knew: it was when Michael had abandoned her.* Anna, frightened and sick, nevertheless grinned at herself, smiled at the knowledge that she, *the independent woman, was independent and immune to the ugliness of perverse sex, violent sex, just so long as she was loved by a man* (398, corsivi miei).

È evidente che le certezze che contraddistinguevano la Anna libera sono qui venute a mancare, rivelando una donna debole nei confronti delle brutture della società patriarcale, debolezza che è nata nel momento in cui Michael l'ha lasciata: Anna, non più sotto l'influenza diretta dell'uomo, ha avuto modo di aprire gli occhi sulla sua condizione reale, rendendosi conto che la sua sicurezza era solamente un riflesso del fatto di avere un uomo a fianco, non una sua qualità, come invece credeva. A questa scoperta, segue un sogno (la vita onirica è una parte molto importante nel romanzo), in cui Anna si ritrova in un deserto, dove la siccità la fa sentire prigioniera; quest'immagine era già apparsa associata alla protagonista, e può essere quindi intesa come rappresentazione simbolica del senso di vuoto che la donna sta vivendo in questo momento di riscoperta di sé: *"the dream marked a change in Anna, in her knowledge of herself. In the desert she was alone, and there was no water, and she was a long way from the springs. She woke knowing that if she was to cross the desert she must shed burdens"* (399, corsivi miei).

Si apre qui una nuova fase per Anna, proiettata verso la conquista di una vera libertà che non ha più nulla a che vedere con quella posticcia della Anna precedente, ma che è frutto della riconciliazione armonica di tutti i frammenti della sua personalità, atto che rende davvero Anna una donna diversa dalle altre, perché ha ottenuto un nuovo punto di vista su se stessa e sulla realtà. Non a caso, molto spesso vediamo Anna che, rileggendo alcuni passi dei suoi taccuini, non si riconosce in quello che aveva scritto all'epoca, che anzi le appare come una menzogna, proprio perché mero riflesso degli ideali illusori che la guidavano in quel momento. Dopo queste rivelazioni, Anna ha continuato ad essere l'amante di alcuni uomini, però, a mio avviso, è possibile notare un atteggiamento più critico da parte sua e più consapevole dei meccanismi sociali all'opera; talvolta assistiamo anche ad un suo vero e proprio sdoppiamento in cui osserva se stessa dall'esterno, commentando più o meno negativamente le sue azioni, ma anche questo può essere letto positivamente come conoscenza in corso delle varie parti del suo Io. Il riscatto definitivo si avrà solo alla fine del

romanzo, dopo la storia con Saul Green, americano dall'animo frammentato al limite della pazzia. Questo personaggio può considerarsi come un compendio nella stessa persona di tutte le personalità maschili incontrate nel corso del romanzo: l'uomo freddo e razionale, talvolta pedante nella dimostrazione della propria intelligenza, il superuomo che tenta di imporre la sua virilità, l'uomo despota che agisce con crudeltà ed egoismo, l'uomo bambino, spesso goffo e supplichevole, l'anticonformista, il maschilista etc. Si tratta di una lista di identità che vanno a contraddirsi l'una con l'altra, ma che Saul alterna in una maniera quasi spasmodica e schizofrenica, riflettendole su Anna, la quale risponde adottando a sua volta maschere diverse, alcune delle quali nuove per lei, a seconda dei cambiamenti dell'uomo; è così che passa dalla donna innamorata e felice, alla donna gelosa e vendicativa, dalla bambina obbediente alla ribelle e così via, in un vortice confuso di emozioni e pensieri contrastanti che sembra ripetersi all'infinito e che coinvolge in pieno il lettore, chiamato a sperimentare tutti questi stati d'animo differenti. Quest'esperienza costituisce il *climax* del percorso di Anna, che, toccando l'apice della frammentazione, riesce ad andare oltre i limiti del proprio Io, capendo che quella situazione non riguarda solo lei o Saul, ma comprende l'umanità intera, costituita da individui che sono "ghosts of themselves" (562), e che i loro animi scissi in molteplici personalità non sono altro che il prodotto, il riflesso dell'epoca in cui vivono, altrettanto frammentata e solcata da guerre e conflitti, che operano in tutti gli individui, facendoli ammalare. Il passo successivo a questa scoperta consiste nel ripercorrere tutta la sua esperienza fino a quel momento, così da individuarne un filo conduttore che porti all'equilibrio, cosa che Anna compie nel taccuino d'oro attraverso una nuova personalità distaccata. Ciò che questa nuova Anna deve fare è individuare tutte le personalità che ha manifestato, comprese quelle del suo *alter ego* Ella, non per negarle, bensì per raggrupparle ed analizzarne oggettivamente l'essenza secondo questa nuova ottica, in modo da dare ad esse il giusto valore; tutto questo avviene in una dimensione onirica e acquista la forma di un film che Anna riguarda più volte, notando, di volta in volta, aspetti che nella vita aveva ignorato, o ridimensionando l'importanza che aveva dato ad altri, fino ad arrivare ad un momento in cui "the film was beyond [her] experience, beyond Ella's, beyond the notebooks, because *there was a fusion, and instead of seeing separate scenes, people, faces, movements, glances, they were all together*" (620, corsivo mio). L'unità che Anna raggiunge, quindi, è qualcosa di completamente diverso dalla convergenza nelle categorie generalizzanti della società patriarcale. Ecco perché, a mio avviso, questo percorso

psicologico si accompagna ad un cammino verso l'emancipazione: se le etichette sociali suddividevano gli individui in base al loro carattere dominante, andando a soffocare tutte le tracce appartenenti alle altre personalità presenti in loro, e spacciando quindi per unica essenza quella che invece era solo una faccia del proprio Io, l'unità raggiunta da Anna, al contrario, mantiene viva la sua molteplicità, caratterizzandosi come un tutto unico formato, però, da tanti elementi discordanti ed irriducibili, uniti sotto uno stesso segno, l'Io di Anna, che quindi rompe i limiti delle categorie, dimostrando che in uno stesso individuo possono esistere più personalità contemporaneamente. Allo stesso modo, è negativo sia eccedere nel conformismo, rifiutando a prescindere tutto ciò che è diverso per rifugiarsi nella prevedibilità della *routine*, sia condurre una vita allo sbando, totalmente priva di fondamenta; anche in questo caso, la soluzione sta nel mezzo, e consiste nel prendere gli aspetti positivi di entrambi, nel vivere liberamente e non secondo stereotipi, avendo però alla base dei punti fermi che riequilibrino le identità frammentate, impedendo loro di andare alla deriva. Anna raggiunge questo compromesso grazie alla figlia, più convenzionale di lei (infatti sceglierà di andare in collegio), e alla maternità in generale, che quindi si rivela essere la struttura portante che l'aiuta a tenere insieme i frammenti della sua vita.⁷³

Simbolo del percorso psicologico di Anna sono i suoi taccuini: essi inizialmente sono quattro e rappresentano ognuno una parte diversa di lei; rimangono separati per la maggior parte del romanzo, sviluppando periodi diversi della sua vita (anche la calligrafia o lo stile in cui sono scritti è differente), fino a che Anna non li chiude uno per volta, facendoli confluire in un unico taccuino, il taccuino d'oro, che li contiene tutti, diventando un'allegoria dell'unità trovata da Anna alla fine del libro. Ecco due passi del testo che dimostrano il cambiamento avvenuto in Anna attraverso l'elemento dei taccuini, il primo è estratto da "Free Women II":

[Tommy]: 'Why the four notebooks? What would happen if you had one big book without all those divisions and brackets and special writing.'

[Anna]: 'I've told you, chaos.'

[...]

[Tommy]: 'Are you afraid of being chaotic?'

[Anna]: 'I suppose I must be.'

[Tommy]: 'Then it's dishonest. After all, you take your stand on something, don't you? Yes you do – you despise people like my father, who limit themselves. But you limit yourself too. For the same reason. You're afraid. [...] And you aren't even honest enough to let

⁷³ Sul percorso psicologico di Anna si consulti anche Isabel Durán, "Doris Lessing: La Interminable Búsqueda del Yo a Través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf", in *Atlantis*, Vol. 22, No. 1, 2000, pp. 100-5.

yourself be what you are – everything’s divided off and split up. [...] You take care to divide yourself up into compartments. If things are a chaos, then that’s what they are. I don’t think there’s a pattern anywhere – you are just making patterns, out of cowardice.’ (267-8)

Il secondo, invece, appartiene all’ultima parte del taccuino blu:

[Saul]: ‘Why do you have four notebooks?’

[Anna]: ‘Obviously because it’s been necessary to split myself up, but from now on I shall be using one only.’ (584)

Qui abbiamo la stessa domanda rivolta ad Anna a distanza di tempo, e dalle risposte che la protagonista dà si può vedere il radicale cambio di prospettiva avvenuto in lei: da una situazione in cui le sue illusioni di libertà la portavano inconsciamente ad ottenere l’effetto contrario, e cioè chiudersi sempre di più nella struttura patriarcale, tenendo le sue personalità ben separate, alla scoperta di una nuova sé che cercherà di tenere tutte le identità presenti in lei attive nello stesso momento, passando da un io frammentato ad un io molteplice; allo stesso modo Anna, nel momento in cui cercherà di riportare su carta questa sua nuova visione della realtà, si renderà conto che nessuno dei quattro taccuini è adatto a contenerla e che la soluzione è mettere tutta se stessa in un solo libro.⁷⁴

Un ultimo aspetto su cui soffermarci prima di concludere l’analisi di *The Golden Notebook* è il ruolo di *The Shadow of the Third*, che si caratterizza come un romanzo nel romanzo: questo espediente metanarrativo può essere classificato come un esempio di *mise-en-abyme* (espressione coniata da André Gide), una tecnica che Brian McHale, nel suo saggio *Postmodernist Fiction*, inserisce tra i vari tipi di strutture ricorsive che popolano i romanzi postmoderni. Prima di soffermarci sulla *mise-en-abyme*, è bene definire che cosa si intende per struttura ricorsiva: in generale, McHale la definisce così: “A recursive structure results when you perform the same operation over and over again, each time operating on the product of the previous operation”.⁷⁵ Quella che si viene a creare con le strutture ricorsive è, dunque, una narrazione costruita su più livelli, ognuno dei quali è contenuto in quello precedente: il mondo ricreato sul primo livello, quello più superficiale, è quello della diegesi, e dovrebbe costituirsi come linea narrativa principale; all’interno di esso, viene inserita un’altra storia, solitamente raccontata da uno dei personaggi, che sposta la narrazione sul secondo livello, quello metadiegetico, situato su un gradino inferiore rispetto alla diegesi; il

⁷⁴ Cfr. Michael Dean, “Writing as Time Runs Out” e Michael Thorpe, “Running Through Stories in My Mind”, in Earl G. Ingersoll (ed.), *op.cit.*, p. 95, 101-2.

mondo metadiegetico può, a sua volta, contenerne un altro, spostando ulteriormente la narrazione ad un livello inferiore e così via, fino alla creazione di una serie di “embedded or nested worlds” (o come li definisce McHale “Chinese-box worlds”), che possono essere più o meno legati alla diegesi originaria.⁷⁶ Tornando alla *mise-en-abyme*, essa prevede la presenza di una narrazione metadiegetica che sia una copia della storia che si trova a livello diegetico. Questo è il tipo di relazione che, in *The Golden Notebook*, si instaura tra la storia di Anna, diegesi di primo livello, e la storia di Ella, metadiegesi di secondo livello che si caratterizza come una trasposizione letteraria della prima. McHale individua tre criteri fondamentali che una struttura ricorsiva deve avere per poter essere definita una *mise-en-abyme*; a mio avviso, *The Shadow of the Third* li riporta tutti:

Primo: “It [a true *mise-en-abyme*] is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic narrative world”; così è per la storia di Ella: essa viene narrata da Anna all’interno del taccuino giallo, costituendosi come una storia secondaria contenuta dalla diegesi, che però non contribuisce a sviluppare a livello di trama (come invece fanno gli altri diari e il racconto-cornice).

Secondo: “This nested representation *resembles* [...] something at the level of the primary, diegetic world”; anche questo è presente in *The Shadow of the Third*, in cui, come già accennato, Anna ripropone tutta la sua esperienza facendola rivivere in Ella, che può essere indicata a tutti gli effetti come suo *alter ego*.

Terzo: “This ‘something’ that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation *reproduces* or *duplicates* the primary representation as a whole”;⁷⁷ ciò avviene nel nostro caso, in quanto Anna crea il personaggio di Ella a sua immagine e somiglianza, non limitandosi solo ad un carattere saliente della sua esperienza, ma riproponendone svariati e andando a toccare vari aspetti: Ella assomiglia ad Anna sia fisicamente che psicologicamente, è a sua volta una scrittrice, la sua vita accoglie personaggi ispirati alle persone che fanno parte della quotidianità di Anna, nonché situazioni speculari a quelle vissute dalla sua creatrice (si vedano, ad esempio, la fuga da un matrimonio-prigione, o il fatto che Ella vive con il figlio in casa dell’amica Julia, che fa l’attrice e che nel romanzo fa

⁷⁵ Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987, p.112.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 124, corsivo nel testo (riferimento valido per tutte le citazioni riguardanti i tre criteri della *mise-en-abyme*).

le veci di Molly, ricevendo di tanto in tanto le visite di Paul, corrispettivo di Michael). Ciò che però avvicina Ella ad Anna più di ogni altra cosa è il fatto che mette in atto il suo stesso percorso introspettivo, un cammino che la porterà ad aprire gli occhi sulla propria condizione sociale e a prendere coscienza di sé: *The Shadow of the Third*, infatti, termina con Ella che cerca di dare ordine alle immagini caotiche che popolano la sua mente. Nonostante non si abbia una conclusione ben definita della storia, a mio parere, questo finale lasciato in sospeso può essere letto positivamente, in quanto dimostra che comunque è nata in Ella una nuova consapevolezza, lasciando, di conseguenza, la speranza che il percorso, nonostante le difficoltà, verrà portato a compimento. Inoltre, un altro elemento che lascia ben sperare è che Ella, come Anna, usa spesso eventi della sua vita come spunti per racconti o romanzi: ciò, oltre a dimostrare che realtà e finzione sono due sfere comunicanti, evidenzia l'idea che la letteratura, e il mondo dell'immaginazione in generale (si veda a tal proposito anche la dimensione onirica), siano in grado di andare oltre la realtà, fornendo delle chiavi interpretative che uno sguardo ancorato alla sola oggettività dei fatti materiali non riuscirebbe a cogliere.⁷⁸ La rielaborazione letteraria degli eventi si costituisce, dunque, come uno strumento essenziale nel percorso verso l'unità, compiuto o ancora in atto che sia: sia Anna che Ella, mettendo la loro vita su carta, hanno avuto modo di riguardare le cose da una prospettiva nuova, che a sua volta ha permesso loro di dare forma a quel caos da cui fuggivano nella realtà.

In realtà, la dimensione metanarrativa di *The Golden Notebook* non si esaurisce con la tecnica della *mise-en-abyme*, infatti si possono individuare altre narrazioni metadiegetiche oltre a *The Shadow of the Third*: una di queste è il primo romanzo scritto da Anna, *Frontiers of War*, appartenente al secondo livello narrativo come la storia di Ella, ma non classificabile come *mise-en-abyme*, in quanto il fatto che lo ha ispirato, avvenuto durante l'esperienza di Anna in Africa, non è riprodotto così come è avvenuto, ma viene romanzato; vi sono poi le varie tracce di racconti o romanzi futuri, alcune delle quali, quelle appuntate da Anna, si collocano sul secondo livello narrativo, mentre altre, quelle di Ella, ne aprono uno ulteriore, il terzo. Infine, un caso particolare è costituito dal racconto-cornice "Free Women": raccontando i fatti più recenti di Anna, esso si direbbe appartenente alla diegesi primaria, in realtà, ad un certo punto del taccuino d'oro, quindi verso la fine del romanzo, Saul Green invita Anna a scrivere un romanzo sulle due donne che vivono in lei, fornendole anche

⁷⁸ Cfr. Jonah Raskin, "The Inadequacy of the Imagination", in Earl G. Ingersoll (ed.), *op. cit.*, p.22.

l'incipit da cui iniziare: "The two women were alone in the London flat" (624); un lettore attento noterà subito che questo non è altro che l'inizio del racconto-cornice, che quindi potrebbe essere, a sua volta, un romanzo nel romanzo scritto da Anna dopo aver ritrovato la sua unità. Secondo il mio parere, nonostante Lessing lasci queste conclusioni al lettore, non confermandole esplicitamente, si può affermare che si tratta di un'altra struttura ricorsiva, il *trompe-l'œil*, che consiste proprio nel far credere al lettore che quella che sta leggendo sia una storia primaria, quando invece è di secondo grado, o viceversa (per "Free Women" è valido il primo caso); come spiega McHale, solitamente a questa "deliberate mystification" segue una "demystification", e cioè la rivelazione, da parte dell'autore, della vera natura della storia letta, un atto che svela la struttura ontologica del testo e che spinge il fruitore a rileggere la storia e a reinterpretarla alla luce di questa scoperta.⁷⁹

La *mise-en-abyme*, gli altri racconti metadiegetici intercalati nella narrazione primaria, il *trompe-l'œil* finale che porta il lettore a confondere i piani narrativi e il fatto che tutte queste storie si interrompono per alternarsi le une alle altre nel corso del romanzo sono espedienti tipici dei romanzi postmoderni e hanno la funzione di ampliare e complicare l'orizzonte ontologico dei testi, spesso fino a raggiungere un punto di rottura in cui tutto il sistema collassa per tornare ad un unico livello diegetico.⁸⁰ A mio avviso, ciò avviene anche in *The Golden Notebook*, in quanto nella sezione finale di "Free Women", con cui il romanzo si chiude, vengono raccontati nuovamente alcuni eventi già presentati alla fine del taccuino blu, specificatamente la partenza di Janet per il collegio e l'arrivo di Saul Green (presentato nel racconto-cornice con un altro nome, fatto che avvalorava l'ipotesi del *trompe-l'œil*); dopodiché, la narrazione continua esponendo i fatti ad essi successivi. Alla fine del romanzo abbiamo, dunque, la convergenza del taccuino blu (diegesi primaria) nel racconto-cornice (metadiegesi secondaria) e, di conseguenza, la riconciliazione dei vari livelli narrativi in uno unico; considerando anche la già discussa chiusura dei quattro taccuini per la stesura del taccuino d'oro, è evidente che Lessing ricorre a queste tecniche per dare anche a livello narrativo l'idea del passaggio dalla frammentazione all'unità compiuto da Anna.⁸¹

⁷⁹ Cfr. Brian McHale, *op. cit.*, pp. 115-6.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 112, 115.

⁸¹ Sulla struttura del romanzo si sono espressi anche Joseph Hynes, "The Construction of 'The Golden Notebook'", in *The Iowa Review* 4.3, 1973, pp. 100-13, <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1701&context=iowareview> (ultimo accesso: 26-09.-16) e

CAPITOLO 3

I GENDER STUDIES

LO SVILUPPO

Similmente alle istanze femministe, anche la comparsa di studi riguardanti l'identità e l'orientamento sessuale è un fatto piuttosto recente: tutto viene fatto risalire, infatti, al Gay Liberation Movement, sorto in America a fine anni '60 a seguito della Stonewall Riot di New York, in cui un gruppo di omosessuali oppose resistenza ad un'incursione della polizia in un locale gay. Prima di questo fatto, a dominare era la cosiddetta *compulsory heterosexuality* (termine coniato da Gayle Rubin, ma diffuso da Adrienne Rich), che condannava, spesso ricorrendo alla violenza, qualsiasi pratica sessuale diversa da quella eterosessuale, proposta, quindi, come normalità contro l'omosessualità, che invece veniva bollata come una perversione deviante.⁸²

Il Gay Liberation Movement prese definitivamente campo negli anni '70, portando avanti due obiettivi in particolare: la lotta alla discriminazione e all'oppressione delle minoranze sessuali, e la sensibilizzazione generale su tali tematiche, insieme all'esortazione alla comunità gay ad affermare con orgoglio la propria identità, cercando di abbattere il muro del silenzio e dell'invisibilità sociale. Si affermò in questo periodo il termine *heterosexism* (paragonabile al *sexism* contro cui, negli stessi anni, si scagliava il femminismo) per indicare lo *status quo* e la condizione di disparità che vede da un lato un'eterosessualità egemonica, privilegiata e incentivata dal punto di vista socio-politico, dall'altro le minoranze sessuali, considerate anormali, e di conseguenza private dei loro diritti e isolate.⁸³

Questo nuovo attivismo indubbiamente favorì il dibattito su questioni come la sessualità o l'identità di genere, contribuendo alla diffusione dei Gender Studies nelle decadi degli anni '70 e '80: tra di essi si possono annoverare le Lesbian and Gay Theories, le quali si svilupperanno parallelamente e in maniera diversa partendo, però, da uno scopo comune: quello di dimostrare e confutare il processo di deformazione e oppressione a cui la cultura aveva sottoposto l'identità e l'esperienza omosessuali, e studiare la storia della letteratura

Patrocino P. Schweickart, "Reading a Wordless Statement: The Structure of Doris Lessing's *The Golden Notebook*", in *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 31, N. 2, 1985, pp. 263-79.

⁸² Cfr. J. Rivkin, M. Ryan, "Introduction: Contingencies of Gender", in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 885.

⁸³ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 243.

gay, così da ridarle importanza e dignità all'interno del panorama artistico.⁸⁴ Anche per gli studi gay e lesbici è quindi possibile individuare un percorso bifasico che, da una critica del sistema eterosessista e dei pregiudizi su cui si fonda, passa ad un'analisi dei propri prodotti letterari e critici, nel tentativo di affermare, finalmente, un canone gay che sia considerato alla stregua di quello tradizionale.

Prendiamo come esempio la Lesbian Theory: essa nasce come branca della critica femminista, con la quale condivide l'attivismo politico (che qui si oppone ai dogmi sociali eteronormativi ed omofobi), la lotta all'oppressione a cui la società maschile condanna le donne e l'interesse verso questioni come la sessualità e il genere (i punti di contatto tra le due metodologie, in realtà, sono più profondi e verranno indicati nel corso di questo breve *excursus* sulle varie fasi della critica lesbica). La convivenza tra le due teorie non dura a lungo, le esponenti della critica lesbica iniziano, infatti, a sentire stretto il legame con il femminismo, soprattutto a causa dell'istituzionalizzazione che ha coinvolto quest'ultimo negli anni '80/'90: le femministe vengono accusate di non tenere conto delle differenze (culturali, sessuali o sociali che siano), proponendo un modello universale di donna bianca, eterosessuale e appartenente alla *middle-class* in cui tutte dovevano identificarsi e finendo così per riproporre un assetto sociale tanto essenzialista, discriminante e lontano dalla realtà quanto quello patriarcale. Questa prima fase della critica lesbica, che può essere definita Lesbian Feminism, si propone quindi come rivendicazione del proprio pensiero nei confronti sia del femminismo, che dell'eterosessismo. Per quanto riguarda il dibattito con il primo, la sua marginalizzazione delle minoranze sessuali viene contrattaccata con i concetti di *woman identification* e *lesbian continuum*, proposti rispettivamente dal Radicalesbian Collective e da Adrienne Rich: il primo concetto difende il lesbismo, proponendo l'idea che esso sia, in realtà, centrale per il femminismo, in quanto, basandosi su relazioni tra donne, eviterebbe lo scontro diretto con i sistemi patriarcali e favorirebbe una riorganizzazione delle relazioni sociali vigenti; similmente, Rich propone l'identificazione femminile come un atto di ribellione al patriarcato, avvalorando la sua tesi con la nozione di *lesbian continuum*, con cui indica una serie di situazioni e comportamenti che accomunano e legano le donne tra di loro. Come puntualizza Peter Barry, queste esperienze non si limitano alla sola sfera sessuale, ma comprendono un insieme di azioni molto variegato che va dal supporto reciproco in ambito sociale, all'amicizia e ai rapporti familiari; il termine "lesbian" sarebbe

⁸⁴ Cfr. J. Rivkin, M. Ryan, "Introduction: Contingencies of Gender", in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 886.

usato, dunque, per indicare, in generale, un'interazione o una situazione a prerogativa femminile, aspetto questo che ha suscitato delle critiche da parte di altre studiose, secondo cui il *lesbian continuum* sarebbe un concetto politico comprendente la femminilità *in toto*, e quindi desessualizzato e privato della sua carica eversiva di matrice omosessuale.

Per quanto concerne, invece, la battaglia contro l'eterosessismo, il Lesbian Feminism cerca di smontarlo attraverso una serie di concetti che hanno lo scopo di smentire l'universalità e la connaturalità dell'eterosessualità: uno di essi è la nozione di *compulsory heterosexuality*, già citata all'inizio del capitolo, con cui Rich vuole dimostrare che l'eterosessualità non è un tratto naturale, immanente nell'essere umano come divulgato dalla società eteronormativa, ma una creazione sociale imposta dalle istituzioni; un altro è la *straight mind* di Monique Wittig, che, in maniera analoga, propone l'eterosessualità come costruito ideologico ormai introiettato e dato per scontato, attraverso cui non solo viene stabilito quali relazioni sociali siano appropriate e quali no, ma viene anche imposta una determinata interpretazione della storia, della cultura, del linguaggio etc., che mira a far passare le minoranze sessuali come deviazioni da cui prendere le distanze; infine, abbiamo anche il concetto di *heterosexual matrix* con cui Judith Butler indica metaforicamente lo stampo con cui le identità sociali vengono "naturalizzate" e riportate sulla retta via.⁸⁵ Tutte queste teorizzazioni sono paragonabili al tentativo da parte delle femministe della prima fase di dimostrare come le identità femminili patriarcali siano costrutti sociali e non tratti essenziali della donna. Dietro questo spirito rivoluzionario di sfida aperta all'eteronormatività e ai suoi punti fissi si nasconde, però, la tendenza opposta: il bisogno di certezze e il desiderio di vedere la propria identità definita e legittimata, cosa che, nonostante le caratteristiche di fluidità e molteplicità ad essa attribuite, può portare a nuove generalizzazioni, con il rischio di ricadere negli stessi meccanismi da cui cerca di affrancarsi (come è avvenuto per il femminismo). Una posizione innovativa al riguardo è quella di Elizabeth Grosz, la quale, andando oltre la classica contestazione del potere sociale, o i tentativi di analisi delle sessualità (per lei troppo complesse per essere racchiuse in un'unica definizione), tenta di dare un'idea dell'identità lesbica attraverso una riconfigurazione del concetto di desiderio che possa comprendere anche quello femminile e quello lesbico: il desiderio è stato da sempre tramandato come una mancanza dell'uomo che non può essere colmata, un bisogno che non può essere soddisfatto se non temporaneamente; con

⁸⁵ Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 248.

l'avvento della psicanalisi, il desiderio è stato sessualizzato e polarizzato: agli uomini spetta il ruolo attivo di soggetto della *libido*, mentre alle donne il ruolo passivo di oggetto del desiderio maschile, con un'unica funzione complementare. Secondo Freud, dunque, il desiderio femminile è un concetto ossimorico, in quanto, all'interno di un rapporto con l'altro sesso, la risposta della donna deve essere quella di abbandonare la volontà di amare e desiderare per sostituirla con quella di essere amata e desiderata; se ciò non avviene, alla donna viene attribuito il cosiddetto *masculinity complex*, che consiste nel perpetrare il proprio desiderio attivo e coincide con una rinuncia alla femminilità (essendo il desiderio prerogativa maschile). Esiste, però, anche una linea di pensiero opposta a questa, che vede il desiderio non come mancanza o frustrazione, bensì come un'energia creativa che non mira ad un singolo oggetto, ma si espande oltre le particolarità, creando legami e producendo la realtà. Questa nuova concezione del desiderio non è fallocentrica come la precedente, ma libera da qualsiasi costrizione o indirizzamento esterno, con l'unico obiettivo di proliferare il più possibile; di conseguenza, qualsiasi tipo di sessualità può essere inclusa all'interno del suo vortice, in cui non vi sono identità sessuali definite o privilegiate, ma un flusso unico in cui ogni cosa può essere trasformata; è per questi motivi che Grosz utilizza questa seconda concezione per definire il desiderio e l'identità lesbici, perché, scavalcando qualsiasi tipo di categorizzazione o preconetto, tiene conto dei diversi orientamenti sessuali esistenti.⁸⁶

Nella seconda fase della critica lesbica, sviluppatasi sempre tra gli anni '70 e '80, si ha uno spostamento d'attenzione verso la letteratura, che, come per il femminismo, ha un ruolo fondamentale. Come il suo predecessore, il Lesbian Literary Criticism si propone di rileggere e modificare il canone letterario, cercando di ottenere il riconoscimento delle autrici gay e dei testi di stampo omosessuale, prima censurati, verso l'obiettivo ultimo di tratteggiare una tradizione letteraria ed un'estetica lesbica; antesignano in questa operazione è il saggio *Lesbian Images* (1975) di Jane Rule, che esamina la vita e le opere di una serie di autrici omosessuali in una prospettiva intertestuale che diventerà di uso comune per la critica successiva. Più tardi, l'indagine critica si farà più specifica, andando ad occuparsi dei singoli testi, di contenuti, stile e personaggi. Essa, inoltre, si caratterizzerà anche per un lavoro di riscoperta di autrici prima credute eterosessuali ed ora inserite nel canone gay, e per il

⁸⁶ Cfr. Elizabeth Grosz, *Refiguring Lesbian Desire*, in Laura Doan (ed.), *The Lesbian Postmodern*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 67-81.

cosiddetto *encoding approach* di Catharine Stimpson, che consiste in una ricerca di tutte le tecniche usate dalle scrittrici omosessuali per nascondere il loro orientamento all'interno delle loro opere e non venire così discriminate nell'ambiente letterario, già di per sé difficile per le donne; questi espedienti vanno dal mascheramento attraverso l'uso di un linguaggio difficile, di un'ambiguità voluta nella determinazione dei generi, o di pseudonimi maschili, ad un vero e proprio silenziamento su certe tematiche. Con il Lesbian Literary Criticism più recente si torna, invece, ad occuparsi delle tecniche con cui le scrittrici cercano di scardinare le strutture eterosessiste all'interno delle loro opere, anche se questa volta il focus rimane comunque sulla definizione dell'identità e della scrittura lesbica: questi metodi, infatti, hanno tutti a che fare con l'intertestualità, la duplicità o l'eccesso, ad indicare il carattere prismatico dell'essenza omosessuale, che oltrepassa i limiti di genere imposti, e la diversità della scrittura lesbica, che, sia in campo critico che letterario, punta sempre verso nuove forme di rappresentazione e di linguaggio.⁸⁷

Prima di passare all'altra grande tendenza di carattere lgbt, i Queer Studies, è bene tornare un'ultima volta sul confronto tra il Lesbian Criticism e il Femminismo, per definirne il rapporto: come si evince dalla panoramica sulla teoria lesbica, essa condivide con quella femminista molti aspetti, soprattutto a livello strutturale (si vedano le due fasi in cui si organizzano entrambi i pensieri) e ideologico (in entrambi i casi abbiamo una ribellione allo *status quo*, contestato da una parte per il suo androcentrismo, e dall'altra per il suo eterosessismo, una lotta portata avanti attraverso mezzi molto simili, quali l'esaltazione della diversità e dell'irriducibilità a categorie predefinite). Tutto ciò è motivato dall'aria di cambiamento generale che ha coinvolto lo scenario culturale dagli anni '60 in poi, in particolare dopo l'avvento del Decostruzionismo, non a caso un approccio simile è riscontrabile nella critica post-coloniale, e lo ritroveremo anche nel Black Feminism. Ciò che distingue tutte queste metodologie è, dunque, il fatto che ognuna di esse compie un passo in avanti nel processo di innovazione e di decostruzione del dogma dominante, portando di volta in volta all'attenzione di tutti un nuovo elemento di rottura, sia esso il genere, l'orientamento sessuale o la razza, e rendendo la critica un ambito sempre più ibrido e aperto a nuovi stimoli.

Passando ora ai Queer Studies, essi si sviluppano negli anni '90 e si caratterizzano per riunire tutte le tendenze lgbt sotto un'unica etichetta: prima la Lesbian Theory e la Gay

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 250-2.

Theory, nonostante la comune condizione di marginalizzazione sociale di donne e uomini omosessuali, presentavano condizioni e richieste diverse, correndo il rischio, come accennato, di diventare a loro volta delle categorie; i Queer Studies, invece, cercano di andare oltre queste suddivisioni, includendo nelle loro ricerche qualsiasi tipo di sessualità, anche l'eterosessualità, o quegli orientamenti che si collocano a metà tra due categorie, come la bisessualità. Il presupposto su cui questo nuovo filone si basa, infatti, è che la sessualità in generale sia una costruzione storica non fissa o monolitica, ma plurima e cangiante, qualcosa che può essere declinato in vari modi; da qui la volontà di studiarla in tutte le sue versioni, cercando di mettere in discussione qualsiasi essenzialismo o classificazione. Innegabile è l'influenza del Postmodernismo, che, con le sue operazioni di decentramento del *logos*, ha indubbiamente favorito la trattazione della pluralità sessuale e la celebrazione dell'alterità.⁸⁸ Questo tratto innovativo, e più radicale rispetto agli studi gay e lesbici, è un aspetto ben delineato nel compendio critico *Literary Theory*:

Queer Theory adopted a term of stigmatization ("queer" being a derogatory name for a gay or lesbian person) and turned it against the perpetrator by transforming it into a token of pride. The shift in name also indicates a shift in analytic strategy, for now gay and lesbian theorists began to explore the "queerness" of supposedly "normal" sexual culture.⁸⁹

I Queer Studies, però, non accolgono solo consensi: molti, infatti, sono i critici che esprimono i loro timori riguardo ai possibili risvolti negativi di una tale propensione all'inclusione, segnatamente il rischio di despecializzazione e di desessualizzazione.⁹⁰ A far discutere è, in particolare, l'inserimento dell'eterosessualità tra le istanze prese in considerazione: secondo alcuni, ciò è contraddittorio rispetto al concetto stesso di *queerness* come definito sopra, nonché reazionario rispetto agli intenti rivoluzionari che guidano questi studi; secondo altri critici, invece, potrebbe costituire un punto a favore nella lotta all'eterosessismo, in quanto spingerebbe gli eterosessuali ad interrogarsi sulla sessualità, propria e altrui, come non hanno mai fatto prima, rendendo così più concreta la possibilità di una riconfigurazione generale dell'ideologia dominante a partire dall'interno del sistema.⁹¹ Tra i sostenitori della collaborazione tra *straight* e *queer theory* vi è Calvin Thomas, a patto,

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 252-4.

⁸⁹ Cfr. J. Rivkin, M. Ryan, "Introduction: Contingencies of Gender", in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 887.

⁹⁰ Cfr. Calvin Thomas, "Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality", in T. Foster, C. Siegel, E. E. Berry (eds), *The Gay '90s. Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies*, New York, New York University Press, 1997, pp.87-8.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 95-6.

però, che si costituisca non come un'appropriazione da parte della componente eterosessuale, ma come strumento per portare avanti entrambe le volontà. Un primo passo verso questo obiettivo sarebbe, secondo il critico, “the recognition and acknowledgement that straightness, like all identity-formation, is an effect of constitutive exclusion and thus never ceases to depend on the excluded, [...] the recognition and acknowledgement that all along one has needed ‘the queer’ that one really is(n’t) to be ‘the straight’ that (no) one (ever) really is”.⁹² Questa nuova “straightness with a twist”, come la definisce Thomas, porterebbe, in primo luogo, a confutare l’ideale di connaturalità dell’eteronormatività, contrastandone l’azione repressiva, e secondariamente a denunciare l’omofobia alla base di tale ideologia. Già altri studiosi in precedenza avevano ipotizzato che l’eteronormatività (da intendersi come atteggiamento repressivo contro l’omosessualità e da non confondere con l’eterosessualità in generale) non si costituisse tanto sul promuovere il desiderio per il genere opposto, quanto sul negare ogni tendenza verso il proprio stesso sesso e sulla paura di essere scambiati per omosessuali o *queer*, che andrebbe a costituire l’altra faccia dell’omofobia insieme alla più generale paura del diverso. Questo terrore conduce inevitabilmente ad una reazione violenta come modo per sancire il distacco dalle sessualità altre e “devianti”, esorcizzare qualsiasi rischio di inclusione in esse e dare prova della propria superiorità. Si può quindi affermare che il processo di autoaffermazione dell’eteronormatività sia passivamente fondato non sulla costruzione della propria essenza, ma sull’oppressione di un’altra identità a proprio vantaggio, atto che però, paradossalmente, non fa altro che provare l’esistenza di altre realtà possibili, nonché la dipendenza dell’eteronormatività dall’omosessualità/*queerness*, tutti aspetti che una “straightness with a twist” ammetterebbe, invece di negare, aprendosi a nuove possibilità, invece di chiudersi in se stessa.⁹³

SPEAKING OF AND FOR GAYS AND LESBIANS

Come il femminismo, anche la prima fase dei Queer Studies è caratterizzata dalla necessità di dare forma e voce alla propria identità, atto che passa inevitabilmente attraverso la ribellione al sistema sociale, nel tentativo di far emergere, e non soffocare, la propria vera essenza. Rispetto alle femministe, però, la comunità omosessuale ha davanti a

⁹² *Ibidem*, p. 102.

⁹³ *Ibidem*, pp. 99-103.

sé una doppia sfida: non solo deve lottare per rivendicare la propria identità, ma deve anche conquistarsi un posto in società. Le donne, infatti, sono considerate dal patriarcato inferiori all'uomo, e per questo sono relegate ai margini della società in un ruolo limitante, ma, seppur in termini negativi e talvolta deplorabili, sono riconosciute come figure sociali, cosa che, invece, manca completamente alla popolazione gay, la cui natura, etichettata come deviante e malata dalla società eteronormativa, viene rifiutata a priori come possibilità e perseguitata, atto che costringe le persone omosessuali a nascondersi e a vergognarsi della loro natura (il silenziamento è, infatti, la forma di oppressione principale adottata dall'eterosessismo). Se le donne, almeno nell'ambito domestico, hanno comunque un ruolo ben definito e importante, è proprio nella famiglia che gli omosessuali spesso incontrano il primo ostacolo alla loro affermazione, essendo essa il primo nucleo sociale con cui si interfacciano. Si tratta, dunque, di due modalità di discriminazione diverse, anche se ugualmente efferate (da un lato la sottomissione, dall'altro una vera e propria intolleranza), che richiedono, dunque, un processo di emancipazione diverso: se le femministe hanno dovuto risvegliare l'autoconsapevolezza delle donne circa la loro forza e le loro possibilità, al fine di conquistare una posizione sociale più degna che le elevasse dal margine, le teorie gay/lesbiche sono dovute partire da una situazione di doppio svantaggio, in cui hanno dovuto sì lavorare affinché gli omosessuali uscissero dal silenzio, accettando in prima persona la loro vera essenza senza rinnegarla e rivendicandola con orgoglio contro chi la voleva soffocare, ma hanno dovuto anche creare da zero quel posto in società che non avevano mai avuto, dimostrando che gli orientamenti diversi dall'eterosessualità non sono perversioni da eliminare, ma realtà ugualmente possibili.

Interessante il contributo di Michel Foucault in *The History of Sexuality* del 1976, saggio che si conclude affermando che:

We must abandon the hypothesis that modern industrial societies ushered in an age of increased sexual repression. We have not only witnessed a visible explosion of unorthodox sexualities; but [...] a deployment quite different from the law, even if it is locally dependent on procedures of prohibition, has ensured, through a network of interconnecting mechanisms, the proliferation of specific pleasures and the multiplication of disparate sexualities.⁹⁴

Foucault arriva a questa conclusione attraverso un paragone tra le regole che controllavano la sessualità nel XVIII secolo, e lo schema vigente nel XIX e XX secolo, individuando come

⁹⁴ Cfr. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p.899.

grande differenza il fatto che, se nel primo caso dominava una generale indifferenziazione tra tutte le tendenze che esulavano dalla canonica unione matrimoniale tra uomo e donna (le “deviazioni”, infatti, facevano parte di un unico magma indistinto e venivano tutte condannate come infrazioni della legge), nei secoli successivi si assiste ad una progressiva specificazione di tutti i tipi di sessualità, che vengono analizzate dal punto di vista medico (non più legale) e che acquistano, quindi, una propria autonomia. Questo cambiamento, secondo Foucault, è positivo, in quanto, seppur basato ancora su gerarchizzazioni che vanno a favore dell’eterosessualità, rende possibile l’emersione della molteplicità che caratterizza la sessualità, o, come le definisce Foucault stesso, delle “sexual heterogenities” fino ad allora rimaste nascoste. Prendendo in esame il caso dell’omosessualità, è possibile vedere come si sia passati dalla sodomia, condannata come una categoria di atti proibiti dalla legge, all’omosessualità come tipo di vita, come principio attivo alla base di ogni azione di un individuo, e quindi da un peccato che si mette in atto a qualcosa di naturale e incontrollabile. Attraverso questo ed altri esempi, lo studioso francese ci vuole dimostrare che l’epoca moderna non ha come obiettivo di soffocare queste tendenze, bensì di dare loro una forma e un’identità per inglobarle all’interno del sistema di potere, che, essendo completamente diverso dalla legge o dai *taboo*, nonché inserito in un meccanismo di interdipendenza con il piacere che da esso deriva, non reprime, ma dà ordine, non limita, ma aumenta le possibilità, portando alla luce il “sexual mosaic” che caratterizza la realtà e facendo sì che la sessualità in tutte le sue sfaccettature inizi a circolare. Il rapporto con il piacere deriva dal fatto che “these polymorphous conducts were actually extracted from people’s bodies and from their pleasures; or rather, they were solidified in them; they were drawn out, revealed, isolated, intensified, incorporated, by multifarious power devices”.⁹⁵ A dimostrazione di ciò, Foucault porta il fatto che anche la più “normale” cellula familiare si rivela, in realtà, un agglomerato di molteplici sessualità, da non intendere solamente come orientamento sessuale, ma come ambito che comprende più aspetti, dallo sviluppo sessuale dei bambini e il suo controllo, all’intimità della coppia, o ancora al rapporto con altri elementi della famiglia. In conclusione, quindi, Foucault rigetta l’idea generalizzata dell’800 come secolo bigotto ed esclusivamente eterosessista, ponendo l’accento sul fatto che, al contrario, è stato proprio il periodo in cui si è assistito al proliferare della sessualità.⁹⁶ Le teorie di

⁹⁵ *Ibidem*, p. 898.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 892-99.

Foucault vengono riprese come fondamento dagli studi gay/lesbici, soprattutto per il modello proposto di omosessualità, finalmente resa categoria sociale legittima, e per l'aver messo in discussione gli assiomi del sistema eterosessista dimostrando la presenza di sessualità alternative in ogni meandro della società, conquiste come abbiamo visto necessarie per arrivare ad una definizione dell'identità omosessuale.

A riprendere le fila del discorso di Foucault è Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the Closet* (1990), altro testo cardine per la critica di genere. Uno dei propositi del saggio è, infatti, quello di analizzare le conseguenze della condensazione delle categorie sessuali avvenuta tra '800 e '900: Sedgwick fa notare che il processo di specificazione della sessualità descritto dallo studioso francese è stato accompagnato da un tentativo di comprendere le scelte sessuali, approccio che, meno legato al concetto di identità, non solo ha ridotto nuovamente la molteplicità della sessualità ad un unico fattore, quello del genere dell'individuo su cui ricade la scelta, ma ha anche dato il via ad una serie di definizioni contraddittorie dell'omosessualità, che viene vista, da un lato, come una minoranza, dall'altro, come una tendenza presente in tutti gli esseri umani, anche negli eterosessuali. Sedgwick preme a sottolineare che entrambe queste posizioni, oltre che incompatibili, sono anche necessariamente lontane dalla verità in quanto generalizzanti ed estremiste; inoltre, queste demarcazioni hanno avuto luogo non nell'imparzialità, ma sono state condotte sotto il segno di un sistema a maggioranza omofobica, che ha fatto pressione affinché una delle due scelte, solo apparentemente simmetriche, venisse, invece, svalutata. Quella che ci troviamo di fronte è, dunque, ancora una volta, una società costruita su opposizioni binarie in cui uno dei due termini è subordinato all'altro, che, invece, è presentato come l'unico a possedere un valore ontologico (in questo caso, naturalmente, si tratta rispettivamente dell'omosessualità e dell'eterosessualità). L'obiettivo di Sedgwick è di adottare una prospettiva decostruzionista per dimostrare che il rapporto tra le due categorie è instabile e non basato sul paradigma centralità/marginalità, in quanto la definizione di eterosessualità, in realtà, si fonda sulla differenziazione dal suo contrario, l'omosessualità, che quindi viene, allo stesso tempo, inglobato e distanziato dalla prima. Si tratta, dunque, di una relazione di interdipendenza che non può essere ridotta ad un rapporto tra elemento naturale ed elemento derivato. Sedgwick, però, si spinge oltre, affermando che riconoscere la reale instabilità su cui queste dicotomie si basano non basta ad inibire il loro processo di manipolazione sociale, e mostrando le istanze decostruzioniste come necessarie, ma non

sufficienti al decentramento di questo sistema; partendo dal presupposto che la società sia interamente costruita su una rete di opposizioni binarie, secondo la studiosa, per ottenere questo risultato, è essenziale che “the master terms of a particular historical moment will be those that are so situated as to entangle most inextricably and at the same time most differentially the filaments of other important definitional nexuses”,⁹⁷ cosicché l’intervento su di una singola coppia binaria abbia ripercussioni a livello generale. Un caso è proprio il nesso omosessualità/eterosessualità, che non è importante solo per la definizione dell’identità gay, ma ha ripercussioni sulla società occidentale nella sua interezza, data la sua connessione con molte altre dicotomie ad essa riconducibili come *secrecy/disclosure*, *knowledge/ignorance* *canonic/noncanonic*, *health/illness*, *same/different* etc. Anche la dicotomia maschile/femminile è un nesso di questo tipo, non a caso Sedgwick mette la problematica omosessualità/eterosessualità sullo stesso livello di nodi nevralgici quali il genere, la classe e la razza.⁹⁸

L’altra linea argomentativa affrontata da Sedgwick nel suo saggio riguarda la distinzione dei termini *sex*, *gender* e *sexuality* e viene sviluppata seguendo due ipotesi principali: “*The study of sexuality is not coextensive with the study of gender; correspondingly, antihomophobic inquiry is not coextensive with feminist inquiry*”,⁹⁹ nel tentativo, quindi, di rimarcare l’inadeguatezza del sistema eteronormativo *gender-based* e di rielaborare le idee proposte al riguardo dal femminismo così da inglobare anche le istanze omosessuali. Sedgwick inizia la discussione riportando le definizioni femministe di sesso e genere; in breve: il sesso è qualcosa di immanente, un carattere dato che distingue biologicamente gli uomini dalle donne, la materia prima su cui viene edificato il genere, che si caratterizza, invece, come la riproduzione a livello sociale delle identità maschile e femminile, una costruzione che, essendo *culturally variable*, segue inevitabilmente la struttura dicotomica del patriarcato, caratterizzandosi quindi per la sua relazione con il proprio opposto. Lo scopo delle femministe è, lo ricordiamo, quello di screditare la connaturalità delle imposizioni androcentriche, dimostrandone la reale artificiosità così da poterle contestare; ciò ha causato, secondo Sedgwick, una tendenza a rendere dei costrutti sociali alcuni tratti e comportamenti riconducibili, invece, al “*chromosomal sex*”, andando così ad avvicinare sempre di più i due termini. Dal suo punto di vista, invece, la studiosa pensa che quella del

⁹⁷ Cfr. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 914.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 912-4.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 915, corsivo nel testo.

sesto sia una categoria molto più ampia, che non contiene solo questioni legate alla genetica, ma che riguarda anche la fisicità del corpo, la riproduzione e la sessualità. Per questi motivi, Sedgwick ritiene più opportuno abbandonare la suddivisione femminista *sex/gender* a favore di una nuova classificazione *gender/sexuality*, in cui, nella prima categoria, si trovano riunite tutte le questioni riguardanti la differenziazione tra uomo e donna (sia quelle di carattere fisico prima ricondotte al sesso, che quelle culturali associate al genere), mentre nella seconda viene trattato il sesso in quanto sessualità, un insieme troppo variegato che non può rientrare nei limiti del sistema precedente. Essa, infatti, condivide degli aspetti sia con il *chromosomal sex* che con il *gender*: nella misura in cui viene considerata in relazione alla procreazione, la sessualità ha in comune con il *chromosomal sex* il carattere di elemento biologico necessario; se si considera, invece, che la sessualità della specie umana va ben oltre il mero atto riproduttivo, ecco che essa acquista anche il valore opposto di elemento sociale, avvicinandosi così al genere. La sessualità acquista con Sedgwick un'importanza di cui non aveva mai goduto: "*sex/sexuality does tend to represent the full spectrum of positions between the most intimate and the most social, the most predetermined and the most aleatory, the most physically rooted and the most symbolically infused, the most innate and the most learned, the most autonomous and the most relational traits of being*".¹⁰⁰ Emerge, dunque, che la sessualità e il genere sono correlati (il genere inevitabilmente influenza la sessualità, così come la sessualità ha delle manifestazioni che sono specifiche di un solo genere). Sedgwick, però, vuole dimostrare che, nonostante i due concetti siano inseparabili l'uno dall'altro, sono allo stesso tempo diversi e non intercambiabili: se è vero, infatti, che alcune tendenze come l'omosessualità e l'eterosessualità non avrebbero senso senza un concetto di genere, è altrettanto certo che la definizione di altre scelte sessuali non dipende dal genere, ma da un legame con altre categorie, quali la classe o la razza. Il fatto che la società contemporanea sia caratterizzata dalla tendenza a ridurre il complesso insieme della sessualità alla sola coppia eterosessualità/omosessualità (in cui a dominare è ovviamente il primo elemento) ha quindi come conseguenza la fusione delle categorie di sessualità e genere; ciò viene dipinto da Sedgwick come estremamente negativo, in quanto favorisce la diffusione dell'idea eterosessista secondo cui il genere si possa definire solo in relazione al sesso opposto, sfavorendo così l'analisi delle relazioni e dei comportamenti instaurati tra i membri dello

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 916 (corsivo nel testo).

stesso sesso. Sedgwick si mostra però positiva nell'affermare che il sistema *gender-based* è destinato a fallire, data la sua incompatibilità con la reale varietà del quadro che si sta delineando dal punto di vista della sessualità, un'inadeguatezza che la studiosa, mostrando la sua vicinanza ai queer studies più che alle teorie specificatamente gay o lesbiche, spera venga risolta, con la proposta di un nuovo metodo che non si riduca a categorie binarie, o allo studio specifico di una tendenza, ma adotti la molteplicità come strumento analitico, perché ibrida è l'essenza della sessualità.¹⁰¹

Il terzo grande nome preso a modello dalla teoria queer è quello di Judith Butler, ripresa soprattutto per la definizione di genere e sessualità come *performance*. Il suo debito verso il femminismo è indubbio, tant'è che il suo testo cardine, *Gender Trouble* (1990), fu inizialmente concepito come contributo alla critica femminista e solo dopo ripreso dagli studi di genere *in toto*. L'idea di partenza del suo pensiero, come per Sedgwick, è infatti la definizione femminista di *gender* come costruzione sociale (Butler riprende in particolare la lezione di Simone de Beauvoir secondo cui l'identità femminile corrisponde ad un modello a cui conformarsi). Partendo quindi dal presupposto che il genere non abbia nulla di consustanziale o universale, ma sia un carattere storico e mutevole che corrisponde ad una mera serie di azioni rituali da riprodurre secondo determinate norme, la studiosa americana si propone due obiettivi principali: innanzitutto, dimostrare che il concetto di genere può essere costruito in maniera diversa da quella dominante, dando vita a molteplici possibilità di genere semplicemente cambiando la sequenza degli atti da ripetere, che si definiscono, quindi, come arbitrari; in secondo luogo, dimostrare l'illusione portata avanti dal sistema sociale riguardo al genere come elemento intrinseco all'individuo. L'ideologia dominante, infatti, promuove la confusione tra i concetti di sesso biologico e genere, cosicché quest'ultimo acquisisce a sua volta le sembianze di un elemento naturale; attraverso questo espediente, la società può occultare la reale artificiosità di quello che è un suo meccanismo, e far sì che l'associazione del sesso ad un genere specifico e con determinate caratteristiche sia accettata da tutti come un dato di fatto naturale e insindacabile. Tutto ciò avviene all'interno di una struttura binaria ed eteronormativa, che accetta, cioè, l'esistenza dei soli due generi maschile e femminile (quelli biologicamente determinati dalla natura), e riconosce un solo tipo di sessualità, quella basata sull'attrazione verso il sesso/genere opposto (proposta anch'essa come unica inclinazione naturale e quindi possibile),

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 915-20.

rispondendo con l'oppressione laddove vi sia una realizzazione del genere e della sessualità diversa da quella "normale". Butler si allinea anche a quegli studiosi che vedono la naturalizzazione di prodotti sociali quali il binarismo e l'eterosessualità imposta come una strategia per mantenere il controllo sulla società, nonché come residuo dell'antica necessità antropologica di garantire la riproduzione della propria cultura. Butler, per far crollare questo sistema e dimostrare che il genere non è polarizzato, ma molteplice, e che ogni sua variante è parimenti possibile, innanzitutto, separa sesso, genere e sessualità, rendendoli tre concetti indipendenti e non implicati l'uno nell'altro, e successivamente propone il genere come una *performance*, come un insieme di gesti e comportamenti che non è espressione di una mascolinità o femminilità pre-esistente, ma è un atto performativo "which constructs the social fiction of its own psychological interiority"(corsivo mio).¹⁰² L'idea è, quindi, che il genere non vada a riprendere alcun concetto universale, ma sia l'esecuzione sociale del singolo individuo e delle sue tendenze, che possono coincidere o meno con il suo sesso biologico, e che non possono essere giudicate giuste o sbagliate perché valide singolarmente nel contesto in cui l'atto di genere viene realizzato e per la persona che lo attua. Butler, in *Performative Acts and Gender Construction* (1988), propone la figura del travestito come esempio della separazione tra sesso e genere e della differenza tra apparenza e realtà: il travestito rappresenta una realtà diversa che spaventa perché non incontra le aspettative, che vorrebbero un comportamento da uomo da parte di un individuo di sesso maschile; si tratta, dunque, di un'alternativa non classificabile all'interno di nessuna delle due categorie di genere socialmente riconosciute. Essendo quest'ultime introiettate nell'ottica comune, la reazione dei membri della società davanti a esempi come questo non è mettere in discussione l'ideologia dominante, ma ricondurre al binarismo anche quel caso particolare, sostenendo che l'essenza maschile sia comunque presente nell'io del travestito, ma ancora in potenza, o realizzata nel modo sbagliato, affermazione che Butler confuta sostenendo che "if the 'reality' of gender is constituted by the performance itself, then there is no recourse to an essential and unrealized 'sex' or 'gender' which gender performances ostensibly express. Indeed, the transvestite's gender is as fully real as anyone whose performance complies with social expectations".¹⁰³ Riprendendo il discorso precedente, si può affermare,

¹⁰² Cfr. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Construction*, in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, p. 908.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 907.

dunque, che il genere del travestito non è né giusto, né sbagliato, è semplicemente la realizzazione sociale del suo essere.¹⁰⁴

Riassumendo, i contributi di Foucault, Sedgwick e Butler, i tre critici che più hanno influenzato il pensiero *queer*, convergono nel comune tentativo di dimostrarne i due punti cardine: il primo è che il sesso di una persona e il genere non sono caratteri che si determinano l'uno con l'altro; citando Butler: "the existence and facticity of the material or natural dimensions of the body are not denied, but reconceived as distinct from the process by which the body comes to bear cultural meanings".¹⁰⁵ Un individuo può, infatti, scoprire un'affinità maggiore con l'altro sesso piuttosto che con quello con cui è nato biologicamente ed adottarne quindi i caratteri e i comportamenti; in altre parole, l'identità delle persone non è legata al sesso: un uomo non deve necessariamente rifarsi al modello maschile di genere, se questo non è avvertito come proprio, così come una donna non è vincolata al modello femminile. Il secondo punto riguarda, invece, la sessualità, che non è da intendersi come percorso obbligato lungo un unico tracciato (quello del rapporto col sesso opposto), ma può variare da individuo a individuo, dimostrandosi, quindi, impossibile da schematizzare.

Un esempio di questa linea di pensiero è il saggio *Female Masculinity*, in cui Judith Halberstam studia le svariate possibilità di genere, soffermandosi in particolare sulla femminilità mascolina come esempio concreto dell'inadeguatezza del sistema binario uomo/donna. Halberstam usa quest'identità sessuale ibrida per dimostrare che la così definita "heroic masculinity", e cioè la mascolinità "per eccellenza" legata al sesso e al corpo maschili, non è l'unica combinazione, ma è contornata da tante altre mascolinità, la cui subordinazione permette alla prima di elevarsi ad uno *status* privilegiato; ne emerge, dunque, che il silenziamento di tutte le variabili che vanno, in realtà, a costituire l'essenza maschile (la classe, la provenienza e la sessualità) è un atto ideologico mirato a promuovere l'unico assetto considerato legittimo e connesso al potere sociale: quello della mascolinità bianca, appartenente alla *middle class* ed eterosessuale. Un esempio è quello del *tomboyism*, termine inglese con cui si indica l'inclinazione da parte delle donne a vestirsi e comportarsi da "maschiaccio". Halberstam mostra che tale inclinazione, se contenuta entro certi limiti, è socialmente accettata e talvolta anche promossa: comportarsi da

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 900-8.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 901.

“maschiaccio” durante l’infanzia è considerata una fase abbastanza comune tra le bambine, a tal punto che non solo non desta preoccupazioni, ma viene anche giudicata positivamente come segno di un’indole indipendente che vuole imitare la libertà dei maschi, a patto, però, che non diventi il carattere identitario dominante e che, una volta raggiunta l’adolescenza, lasci il posto alle caratteristiche più strettamente femminili; laddove ciò non succeda, il *tomboyism* viene soffocato, cosicché la bambina possa rientrare all’interno dello schema tradizionale del genere e della sessualità, che quindi appaiono come due potenti strumenti di conformismo sociale. Questo atteggiamento da parte di una donna inizia a diventare pericoloso se assunto anche in età adulta, e soprattutto se accompagnato da lesbismo (una donna androgina, ma eterosessuale, infatti, è sì un’eccezione, ma alla base restano comunque le regole sociali, che vanno a mitigare l’effetto della mascolinità). È chiaro, quindi, che Halberstam utilizza un’identità *queer* come la femminilità mascolina per corrodere il sistema centrale, dominato dalla mascolinità, e dare evidenza a nuovi generi e sessualità.¹⁰⁶ Per dare l’idea dell’incompatibilità tra il sistema binario e la reale molteplicità di genere vigente, la studiosa suggerisce l’immagine dei bagni pubblici, in quanto, con la loro suddivisione tra donne e uomini, ripropongono nella quotidianità le categorizzazioni binarie, causando incomprensioni quando ad usarli sono le donne mascoline (scambiate per uomini), o altre identità ibride:

If we use the paradigm of the bathroom as a limit of gender identification, we can measure the distance between binary gender schema and lived multiple gendered experiences. The accusation "you're in the wrong bathroom" really says two different things. First, it announces that your gender seems at odds with your sex (your apparent masculinity or androgyny is at odds with your supposed femaleness); second, it suggests that single-gender bathrooms are only for those who fit clearly into one category (male) or the other (female). [...] The bathroom, as we know it, actually represents the crumbling edifice of gender in the twentieth century.¹⁰⁷

La soluzione di Halberstam alla limitatezza del binarismo è un sistema basato sul concetto di “gender preference”, che non impone identità precostituite a cui le persone devono necessariamente rimettersi fin dall’infanzia, ma lascia piuttosto spazio alle preferenze del singolo individuo, che quindi è libero di scegliere e dichiarare il proprio genere, così come la propria sessualità; così facendo, non solo si crea un sistema multi-genere capace di

¹⁰⁶ Cfr. Judith Halberstam, *Female Masculinity*, in J. Rivkin, M. Ryan (eds), *op. cit.*, pp. 935-40.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.950.

accogliere qualsiasi variante, ma si scongiura anche il rischio di ricadere in nuove categorizzazioni.¹⁰⁸

SPEAKING AS GAYS OR LESBIANS

Come già introdotto nel paragrafo iniziale, l'altro grande obiettivo della critica gay/lesbica è quello di formare una tradizione letteraria di stampo omosessuale che vada ad affiancarsi a quella canonica. Tale ambizione è paragonabile al lavoro critico attuato dal femminismo nella sua seconda fase, rispetto al quale, però, le operazioni che la critica gay/lesbica deve attuare sono, ancora una volta, più complesse: infatti, non solo deve andare a scovare testi e autori omosessuali nascosti dietro la barriera dell'autocensura, ma deve anche determinare quali sono le coordinate che permettono di definire la letteratura gay o la letteratura lesbica, quali sono i testi che vi possono essere ascritti e perché, dimostrando, quindi, quanto la costituzione di tali canoni sia di fatto in corso e non ancora chiaramente delineata.

Dirigendoci verso la ricerca condotta sulla letteratura lesbica in particolare, così da introdurre il contesto entro cui si colloca l'opera di Kirsty Logan che analizzeremo nel prossimo capitolo, Lillian Faderman ci dà un esempio della proliferazione di criteri definitivi di questa produzione letteraria, criteri che vanno spesso a contrastarsi l'uno con l'altro e a rendere ancora più esigua la già ristretta storia letteraria lesbica. Secondo Faderman, ad esempio, definire questo filone come una produzione che ha come oggetto principale e apertamente dichiarato il *lesbianism*, le problematiche legate all'esternazione di tali tendenze, o la critica alla società omofoba, oppure considerare un testo di matrice lesbica solo se scritto da una donna omosessuale, non fa altro che causare l'esclusione di molti testi importanti, in quanto, fino a poco tempo fa, tali tematiche erano oggetto di censura, quindi spesso le scrittrici, già di per sé sfavorite in quanto donne, tendevano a glissare su certi argomenti, o a trattarli indirettamente; inoltre, la denominazione degli orientamenti omosessuali è piuttosto tarda, di conseguenza, seguendo questi vincoli, anche il canone lesbico sarebbe circoscritto ai contributi più recenti, escludendo, invece, i testi più vecchi in cui, pur trattando l'amore tra donne, non traspariva alcuna consapevolezza riguardo al lesbismo, che non compariva nemmeno come termine per indicare tali tendenze, come accade in *A Member of the Wedding* (1946) di Carson McCullers. Per queste ragioni, Faderman si chiede se sia possibile rintracciare una "lesbian sensibility" anche in testi che

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 947-54.

vanno oltre le questioni legate alla mera sessualità della protagonista o dell'autrice, ad esempio, in quei lavori che criticano le istituzioni patriarcali ed eterosessuali, presentando, però, solo una forte amicizia tra donne o il tema dell'androginia, oppure nelle opere di scrittrici eterosessuali che raccontano una storia d'amore che rifiuta il solito rapporto uomo/donna e presenta due donne come protagoniste, come ad esempio *The Color Purple* (1982) di Alice Walker. La studiosa, dunque, ritiene non necessari i tre criteri che solitamente definiscono il canone lesbico (omosessualità dichiarata dell'autrice, protagonista che prende coscienza del suo orientamento nel corso del racconto e relazione amorosa tra due donne come tema principale) e li sostituisce con un'unica condizione più inclusiva: che nel testo sia codificata, in maniera più o meno evidente, una tematica riconducibile al lesbismo.

Con questa premessa, ecco la tradizione letteraria lesbica individuata da Faderman: essa è innanzitutto molto più recente rispetto a quella femminile – infatti, dopo la poetessa greca Saffo, che la studiosa propone come capostipite assoluta, si ha un lungo silenzio sull'argomento (da attribuire alle cause precedentemente esposte) – e almeno fino a fine '800 compaiono solo casi di amicizia tra donne, relazioni molto romantiche e sentite, ma che non sfociano mai apertamente in una storia d'amore. Secondo Faderman, questa produzione può essere intesa come una "prelesbian literature" e la forte amicizia tra donne come una delle prime forme date all'orientamento omosessuale femminile, quando ancora non si aveva consapevolezza del lesbismo (Faderman propone di includere tra queste scrittrici anche Emily Dickinson). La situazione cambiò a fine secolo, quando l'intervento di sessuologi inglesi e tedeschi portò ad una definizione di questo tipo di sessualità, anche se in termini negativi (il lesbismo fu, infatti, dichiarato un'anomalia ereditaria). La diffusione di queste teorie ebbe un duplice effetto: da un lato, favorì la fioritura di queste tematiche all'interno delle opere letterarie di inizio '900, dall'altro ne influenzò la caratterizzazione delle protagoniste come individui anormali e perversi. Un esempio fra tutti è *The Well of Loneliness* di Radclyffe Hall, pubblicato nel 1928 e coralmemente considerato il testo cardine che ha dato inizio alla letteratura lesbica contemporanea, il quale, però, presenta la protagonista come un'"invertita" costretta all'isolamento per la sua natura diversa (tant'è che, alla fine, lascerà la sua amata per non costringerla a vivere in una condizione così difficile). Altre due scrittrici e poetesse importanti delle prime decadi del '900 sono Gertrude Stein e Amy Lowell, le quali, ci dice Faderman, sono unite dalla tendenza ad affrontare in maniera velata l'argomento omosessuale, la prima attraverso un linguaggio ed una struttura

ermetici o nascondendolo dietro la questione della razza, la seconda, più semplicemente, cambiando il genere della destinataria delle sue poesie d'amore. Cercando di inserirle all'interno del Modernismo, da cui secondo lei sono state ingiustamente escluse, anche Karla Jay si occupa della generazione di scrittrici omolesbiche di questo periodo: uno dei punti cardine della sua tesi è che queste autrici abbiano, in realtà, contribuito considerevolmente al movimento, in quanto hanno esteso il processo modernista di rottura delle fondamenta sociali anche al sistema di genere, rivoluzionando la produzione letteraria non solo a livello stilistico e linguistico, ma anche a livello tematico, introducendo l'identificazione di genere ed il lesbismo tra gli argomenti trattati. Tutto ciò, però, non venne riconosciuto dai contemporanei, lasciando così che prendesse campo un "early male modernism". Di seguito alcuni tratti comuni individuati da Jay: innanzitutto, il sostegno all'idea che l'omosessualità non sia una scelta volontaria dell'individuo che può essere reindirizzata, ma qualcosa di acquisito, predestinato, che quindi è inalterabile e, soprattutto, senza colpe; secondo elemento frequente è la tematica dell'esilio e dell'esclusione dalla società, che le scrittrici di questa generazione vivevano doppiamente in quanto donne e in quanto omolesbiche, collocandosi al margine delle emarginate. Il generale clima di violenza nei confronti dei gay ebbe per le autrici effetti sia a livello personale che artistico: molte, infatti, lasciarono l'Inghilterra per la Francia, e, come già evidenziato da Faderman, si videro costrette a nascondere le loro opere più estreme (spesso pubblicate postume) o a camuffare determinati temi.¹⁰⁹

Questo *status* di cose perdurò fino agli anni '70, periodo in cui, complice anche l'appena nato Lesbian-Feminist Movement che politicizzò la produzione artistica, le scrittrici iniziarono a reagire al ritratto avvilito del lesbismo come malattia – proponendo di contro figure positive e sane quali l'amazzone forte e coraggiosa, che valorizzassero le loro peculiarità – e ad affrontare l'argomento in maniera più esplicita; quest'ultimo elemento, però, secondo Faderman, ebbe anche un risvolto negativo, nel senso che le autrici che scelsero la via più diretta si trovarono costrette, nella maggior parte dei casi, a lanciare un determinato messaggio e, quindi, a seguire una linea polemica ben precisa per ottenere il loro scopo, dando vita così ad un genere piuttosto limitato in quanto a tematiche o situazioni che si svilupperà fino agli anni '90. Un'eccezione alla regola, per lei, è *Oranges Are Not the*

¹⁰⁹ Cfr. Karla Jay, *Lesbian Modernism: (Trans)Forming the (C)Anon*, in G. E. Haggerty, B. Zimmerman (eds), *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1995, pp. 72-81.

Only Fruit (1985) di Jeanette Winterson, dove l'omosessualità appare come uno dei tanti modi in cui la protagonista cerca di ribellarsi all'ambiente conservatore in cui è stata cresciuta. L'autrice, quindi, travalica i soliti clichés, spesso distanti dalla realtà, per dare un resoconto più concreto di tutte le problematiche che avvolgono la vita quotidiana di una donna gay.¹¹⁰

Un altro tentativo di dare una definizione alla letteratura lesbica è quello di Marilyn R. Farwell, la quale, cercando una via di mezzo tra le proposte più estreme (come quella restrittiva di Bonnie Zimmerman, che ritiene carattere imprescindibile l'omosessualità riconosciuta di autrici e personaggi principali, o quelle esageratamente inclusive che rischiano di forzare una prospettiva lesbica laddove non sussiste), suggerisce, allineandosi a Faderman, che "the lesbian narrative is not necessarily a story by a lesbian about lesbians but rather a plot that affirms a place for lesbian subjectivity, that narrative space where both lesbian characters and other female characters can be active, desiring agents".¹¹¹ Al centro vi è, quindi, il concetto di *lesbian subjectivity*, attraverso cui questa letteratura propone un'ottica nuova, una dimensione diversa che rivisita sia la narrativa a dominante maschile eterosessuale, proponendo testi in cui il focus è sulla sessualità e sul desiderio femminili, sia l'organizzazione dicotomica del genere e la tradizionale demarcazione della femminilità, rifiutandole. Farwell indica come *leitmotiv* della narrativa lesbica l'attenzione riservata al corpo, che viene spesso utilizzato dalle autrici come mezzo per trasmettere la loro protesta ed esorcizzare lo *status* di passività a cui sono relegate le donne. La tradizione narrativa, infatti, ha sempre proposto uno schema in cui il controllo delle azioni è nelle mani dell'uomo, mentre alla donna spetta il ruolo passivo dell'oggetto da conquistare, unica condizione socialmente riconosciuta per lei. In una tale ottica, in cui si cerca di tenere sempre le due parti ben separate, è naturale che un individuo che supera i suoi limiti, sfociando nel ruolo opposto, sia segnalato come grottesco e deviante, soprattutto quando ad eccedere è la figura femminile: dominante, infatti, era anche l'idea che la donna fosse portatrice di una sessualità distruttrice, di una natura quasi mostruosa che, se non tenuta sotto controllo dall'uomo, avrebbe potuto mettere a rischio l'ordine sociale; la pericolosità

¹¹⁰ Cfr. Lillian Faderman, *What is Lesbian Literature? Forming a Historical Canon*, in G. E. Haggerty, B. Zimmerman (eds), *op. cit.*, pp. 49-59.

¹¹¹ Cfr. Marilyn R. Farwell, *The Lesbian Narrative: "The Pursuit of the Inedible by the Unspeakable"*, in G. E. Haggerty, B. Zimmerman (eds), *op. cit.*, p.156.

della figura femminile aumenta nel caso del lesbismo, essendo in esso nullo l'ascendente maschile e massima la possibilità di diventare una soggettività sessuale attiva. Nel lesbismo, dunque, è insita una carica sovversiva che le autrici omolesbiche sfruttano riservando particolare attenzione alla dimensione del corpo e della sessualità in generale, tematica che ogni scrittrice sviluppa in maniera diversa, ma sempre con l'obiettivo ultimo di riorganizzare il sistema di genere andando oltre il binarismo. Come esempio, Farwell cita *The Lesbian Body* (1973), romanzo di Monique Wittig, in cui, sfruttando l'eccessività attribuita al lesbismo, viene portata avanti una riconfigurazione della narrativa tradizionale, che, di matrice eteronormativa ed androcentrica, non contemplava la presenza di sessualità alternative, oppure la raccolta di poesie *Twenty-One Love Poems* (1976), in cui Adrienne Rich mette in atto la strategia opposta, proponendo un ritratto romanticizzato del lesbismo, oppure mostrando il corpo come sofferente. La studiosa inserisce qui anche *Orlando* (1928) e *Sexing the Cherry* (1989), rispettivamente di Virginia Woolf e Jeanette Winterson, in quanto, pur non essendo testi di matrice esplicitamente lesbica, presentano comunque personaggi che oltrepassano i limiti della loro femminilità attraverso un cambio di sesso nel primo caso, o l'esagerazione, anche fisica, nel secondo.¹¹² L'elemento del corpo, i motivi della sessualità e del genere ad esso legati e la lotta alle categorie fanno parte della macro-tematica della *self-representation* e possono essere ricondotti, quindi, al più generale tentativo di creare e affermare, prima in letteratura, poi in società, la propria identità. Spesso, dietro queste istanze, è possibile anche discernere elementi autobiografici.

¹¹² *Ibidem*, pp. 156-67.

CAPITOLO 4

UN ESEMPIO DI LETTERATURA LGBT: *THE GRACEKEEPERS* DI KIRSTY LOGAN

L'AUTRICE

Il contesto a cui *The Gracekeepers* appartiene è quello contemporaneo: Kirsty Logan, classe 1984, è una giovane autrice scozzese che ha da pochi anni intrapreso la carriera letteraria. Logan vive a Glasgow con la compagna Annie, e, ad oggi, la sua produzione consta di tre opere, specificatamente due raccolte di racconti, *The Rental Heart & Other Fairytales* (2014), vincitore di numerosi premi, tra cui il Polari First Book Prize (assegnato ad un autore la cui opera prima esamina l'esperienza lgbt) e *A Portable Shelter* (2015), e il romanzo cui ci dedicheremo in questo capitolo, pubblicato sempre nel 2015; a questi lavori si uniscono altri racconti brevi pubblicati da Logan su riviste *online* o in versione *ebook*. Ricorrenti in tutti questi contributi sono la tematica lgbt, l'elemento naturale, quello marino in particolare, e le favole e il *folklore* scozzesi, le cui leggende fanno da sfondo ai testi di Logan, popolandoli con personaggi fantastici e credenze popolari.¹¹³

IL ROMANZO

Per quanto riguarda la struttura, *The Gracekeepers* si presenta suddiviso in 27 capitoli, ognuno dei quali riporta come titolo il nome del personaggio che ne è protagonista. Come spiega Logan in un'intervista rilasciata all'*HuffingtonPost* in occasione del Pisa Book Festival 2015¹¹⁴, l'idea è di dedicare ad ogni personaggio almeno un capitolo affinché il lettore possa conoscere la sua storia personale, vicenda che può essere legata più o meno strettamente al nucleo narrativo principale, quello delle protagoniste North e Callanish (a cui sono, infatti, dedicate più sezioni), e che può appartenere al presente del racconto, o rievocare il passato. A plasmare questa organizzazione del testo è la forte influenza proveniente dalla letteratura breve, genere a cui l'autrice è molto legata: l'obiettivo, infatti, è quello di dar vita ad una serie di racconti individuali che confluiscono in un'unica macro-storia riguardante questo mondo immaginario sommerso dalle acque.¹¹⁵ Questi capitoli dedicati sono accompagnati da altri due capitoli separati, presentati in apertura e in chiusura del romanzo, che danno un

¹¹³ Cfr. *Kirsty Logan Writer*, ed. Kirsty Logan, 2016, <http://www.kirstylogan.com/> (ultimo accesso: 02/08/16).

resoconto dei fatti avvenuti rispettivamente prima e dopo gli accadimenti della sezione centrale.

La conformazione strutturale del romanzo si riflette anche sul piano della narrazione: essa è, infatti, affidata ad un narratore esterno che racconta le vicende al passato e in terza persona, adottando, però, di volta in volta, la prospettiva dei vari personaggi, rivelandone così i pensieri, i desideri e il carattere, oltre alla storia personale.

Dal punto di vista del contenuto, nodale è la tematica dell'alterità, che assume diverse sfumature all'interno del romanzo: è possibile, ad esempio, leggerla in chiave *gender* come una rivendicazione delle sessualità alternative (in questo caso il focus sarà sulle due protagoniste e sulla loro eccezionalità rispetto all'ambiente circostante), oppure può essere ricondotta alla questione della classe (l'attenzione sarà qui posta sul rapporto di attrazione/repulsione esistente tra i due popoli dei *landlockers* e dei *dampings*). Come afferma anche Logan nell'intervista di cui sopra, *The Gracekeepers* è, in generale, un romanzo che si apre a varie considerazioni: oltre alle interpretazioni già segnalate, molti lettori vi hanno individuato un messaggio ecologico di critica verso l'inquinamento e i cambiamenti climatici causati dall'uomo, altri una denuncia sociale legata agli elementi del denaro e della religione. Si può dunque asserire che il fine ultimo del romanzo, ossia celebrare la pluralità, si rispecchia ad ogni livello del testo, dalla struttura e dalla narrazione che danno spazio a tutti i personaggi, al contenuto aperto a più interpretazioni. In questo elaborato verrà intrapreso il primo dei possibili percorsi indicati, nel tentativo di portare alla luce e analizzare il sostrato *gender* del romanzo.

Apparentemente, infatti, l'elemento del *gender* sembra marginale rispetto alla storia, citato solamente in relazione alle *performance* e all'aspetto del gruppo dei circensi: particolarmente ambigua da questo punto di vista è, ad esempio, la *maypole dance*, un antico ballo di origine popolare, probabilmente legato ad un rito di fertilità, in cui i membri del circo si adornano con nastri colorati legati talmente stretti che non si riescono più a distinguere le fattezze dei loro corpi, dando vita a degli individui che potrebbero essere

¹¹⁴ Cfr. "Kirsty Logan autrice di *The Gracekeepers*", ed. Stefano Paolo Giussani, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=SEim7E_kEV4 (ultimo accesso: 02/08/16).

¹¹⁵ Per ulteriori informazioni riguardo al mondo di *The Gracekeepers* si consulti anche Jason Heller, "The World Of 'Gracekeepers' Is Immersed In Water – And Secrets", *Book Reviews, NPR*, 2015, <http://www.npr.org/2015/05/21/40707721/the-world-of-gracekeepers-is-immersed-in-water-and-secrets> (ultimo accesso: 25-09.-16).

tanto donne, quanto uomini, o, come li definisce Logan, “girlboygirls”.¹¹⁶ Per quanto riguarda i personaggi, invece, quelli che giocano di più col genere, nel tentativo di ingannare le apparenze e creare un’illusione, sono i *glamours*, uomini dai capelli rosa e dal fare languido, il cui ruolo principale è quello di creare i costumi e le decorazioni di scena, e i pagliacci, che si travestono in maniera androgina per sorprendere e sedurre le ragazze di terra; la confusione creata da questi individui è ben espressa dalla reazione di Callanish quando li vede per la prima volta:

Something in that movement struck Callanish as strange, and then she realised that the tattooed women [i clown] were the tallest she’d ever seen – and then, with a shock, she realised that they weren’t women at all. She looked more closely at the pink-haired men [i *glamours*], and felt suddenly foolish for not seeing that they were women. Or was it the other way around? She dared another glance, but still couldn’t be sure (78).

È evidente, dunque, che il *genderplay* è uno dei cavalli di battaglia del circo, uno dei trucchi utilizzati per scioccare il pubblico di *landlockers*, solitamente diviso con gli uomini da una parte e le donne dall’altra, e far riemergere il desiderio di sovversione che, secondo i circensi, risiede ancora nelle profondità del loro animo, schiacciato dalle rigide sovrastrutture sociali; per quest’insistenza sulla confusione tra maschile e femminile, il circo dell’Excalibur può essere definito un mondo *queer* in cui non ci sono limitazioni di genere.

La questione, però, non può essere ridotta al solo *genderplay* dei circensi: nonostante il rapporto tra le due protagoniste non venga mai esplicitamente definito come omosessuale e non venga sviluppato come una storia d’amore, bensì come una forte sintonia che, nata soprattutto per l’affinità caratteriale e spirituale tra le due, le legherà indissolubilmente fin dal loro primo incontro, il percorso evolutivo di North e Callanish verso una nuova esistenza non necessariamente legata alla vita sulla terra o a quella per mare, a mio avviso, si fa metafora di un processo di affermazione dell’omosessualità come altra via possibile, che mette in crisi il binarismo uomo/donna (reso attraverso il contrasto tra *landlockers* e *dampplings*) e l’eterosessualità imposta.

Per capire la portata della conquista di North e Callanish, è bene prima illustrare la conformazione generale che le due protagoniste vanno a mettere in discussione: il lettore si trova di fronte ad un mondo distopico in cui la maggior parte della superficie terrestre è stata inghiottita dalle acque, dividendo la popolazione in due fazioni, i *landlockers*, coloro

¹¹⁶ Cfr. Kirsty Logan, *The Gracekeepers*, London, Harvill Secker, 2015, p.5. Tutte le citazioni dal testo si riferiscono a questa edizione e da ora in poi compariranno con l’indicazione delle pagine in parentesi.

che godono del privilegio di abitare sulle poche terre rimaste, e i *damplings*, che invece vivono sulle imbarcazioni, solcando i mari. Tra i due popoli si instaura un vero e proprio rapporto dicotomico fondato su di una serie di coppie binarie che si va ad unire a questa prima macro-polarizzazione:

Antichità/novità. Gli abitanti di terra hanno un lignaggio più antico che risale a prima della grande inondazione, mentre gli abitanti del mare sono nati con essa ed hanno, quindi, una storia e una tradizione più recenti; ciò induce i *landlockers* a sentirsi privilegiati e a nutrire dei pregiudizi nei confronti dei *damplings*, giudicati malvagi ed invidiosi del loro nobile patrimonio, e tenuti a debita distanza proprio perché ritenuti incapaci di esercitare le loro usanze e i loro riti in maniera adeguata. Solo qualche rara eccezione è concessa, perché “in a world that is almost entirely sea, placing your feet on land was a privilege that must be earned” (1).

Potere/sudditanza - Superiorità/inferiorità – Ricchezza/povertà. Già dalla coppia precedente è possibile intuire che i terrestri si sentono superiori rispetto agli acquatici (i quali, infatti, devono indossare un campanellino quando si addentrano sulla terraferma per segnalare la loro presenza, come se fossero una razza inferiore da isolare e tenere a distanza), e che il potere e il denaro sono nelle mani dei terrestri, più ricchi e agiati rispetto agli acquatici per merito delle maggiori possibilità offerte dalla terra; al contrario, la vita in mare è molto più dura ed insidiosa, difatti Jarrow, per suo figlio Ainsel e North, sceglie la sicurezza della vita sulla terra per garantire loro un futuro più facile e non condannato alla continua ricerca di cibo o denaro che contrassegna il destino dei *damplings*.

Stabilità/movimento. Le caratteristiche del mare e della terra si riflettono anche sui caratteri dei loro abitanti, con i *landlockers* che prediligono la fermezza (non a caso venerano gli alberi, la quercia in particolare, simbolo di solidità) e criticano l'imprevedibilità e l'assenza di radici dei *damplings*, e questi ultimi che, all'esatto contrario, plaudono la mobilità contro la noia della staticità e il ristagno derivante dal rifiuto del cambiamento (proprio per il loro bisogno di attaccarsi saldamente alla terra, i circensi denigrano i terrestri chiamandoli “vongole”).

Regole/eversione. Se la vita dei *landlockers* è scandita da una serie di rigide norme, dettate soprattutto dal loro culto religioso, i *damplings* sono, invece, associati alla sregolatezza e all'eversione, di cui simbolo per eccellenza è il circo, spesso indicato, infatti, come capro espiatorio, come via di fuga per i terrestri, che, attraverso di esso, possono

lasciarsi andare e sfogare i loro istinti più sovversivi senza che essi prendano il sopravvento: si tratta, infatti, di una situazione circoscritta nel tempo e nello spazio, di un mondo, separato da quello quotidiano, in cui è possibile, per un momento, rovesciare ruoli e regole (abbiamo già visto il caso del *genderplay*). Emerge, dunque, un sotteso rapporto di repulsione/attrazione nei confronti degli acquatici, ripudiati, ma allo stesso tempo segretamente desiderati, contornato da una certa ipocrisia da parte dei terrestri, come solitamente accade nel rapporto con l'altro e col diverso. Questa doppia natura (integerrimi in superficie, affascinati dall'eversione nel profondo) non appartiene, però, solo ai *landlockers*, ma caratterizza anche i *dampplings*, anche se in maniera speculare: il circo dell'Excalibur, infatti, dietro la maschera del mondo sottosopra, nasconde un micro-società organizzata secondo una rigida gerarchia e una serie di leggi da rispettare, in cui gli artisti devono sottostare al volere di Avalon e Jarrow, e le *performance*, per quanto satiriche, non devono mai calcare troppo la mano, pena la prigionia; inoltre, anche per mare non mancano le figure di controllo, quali i *revivalists*, rappresentanti l'istituzione religiosa, il cui fine è riportare i peccatori sulla retta via, e i militari, incaricati di punire le effrazioni al codice del mondo marino, che, quindi, non è completamente estraneo alle regole. Significativo, a mio avviso, è anche il fatto che i tre clown, Cash, Dough e Dosh, i più rivoluzionari tra i circensi, abbiano come nome tre termini che in inglese significano "denaro", come ad indicare un loro mercenarismo, o un loro asservimento al denaro, per cui sono disposti a sacrificare parte della loro carica destabilizzante.

Questo elenco di binarismi è stato fornito con l'intento di mostrare la specularità che contraddistingue questo universo, diviso nettamente in due sotto ogni aspetto, senza alcuna possibilità di divergere e deviare verso una terza, quarta, quinta via; saranno proprio Callanish e North le fautrici di un modo di vivere alternativo e non omologato, che aprirà nuove strade mai vagliate prima e amplierà lo spettro delle potenzialità da mettere in atto.

Le due protagoniste ci vengono presentate separatamente, ognuna nel proprio ambiente, e anche nel corso della storia i loro contatti saranno esigui, ma, nonostante ciò, le loro anime si mostrano sin da subito così affini tra di loro e così diverse dalle altre, che il lettore non tarda a comprendere che le due sono destinate a ricongiungersi, e che il loro legame sarà molto profondo e significativo per lo sviluppo della storia.

La prima cosa a saltare all'occhio è che entrambe sembrano non essere totalmente integrate nell'ambiente in cui vivono, che anzi appare per loro come una prigione¹¹⁷: analizzando per prima Callanish, lei è una *gracekeeper*, ha cioè il compito di dare sepoltura ai *dampplings* nelle acque che circondano la piccola isola su cui vive, assegnando ad ogni defunto un uccello (*grace*), i cui giorni di vita indicano la durata del periodo di lutto che i parenti devono osservare. La situazione in cui vive Callanish, dunque, è di estrema solitudine e tristezza; non a caso, la sua isola si trova nella zona delle calme equatoriali, in inglese indicata col termine "doldrums", che col tempo ha esteso il suo significato sino ad indicare, in generale, una situazione di depressione, malinconia e inattività, che ben si confà all'ambientazione luttuosa del *graceyard*. Callanish è stata destinata a questa occupazione come punizione per non aver assistito la madre durante la nascita della sorella, morta poco dopo il parto (tragedia che fu seguita dalla morte del padre, che non resse il dolore della perdita); di conseguenza, nonostante porti avanti il suo ruolo con diligenza, non si tratta di una condizione da lei scelta. La sua inclinazione naturale la spingerebbe, infatti, a vivere immersa nelle acque del mare, come sarebbe consono per una creatura marina come lei: Callanish, infatti, non è una *landlocker* "pura", ma è nata dall'incontro della madre Veryan con un *sea-swimmer*, un essere magico dalle fattezze anfibie e dal genere non definito che vive nelle profondità del mare, uscendo raramente in superficie; l'eredità lasciata a Callanish da questa creatura sono mani e piedi palmati, che la ragazza ha sempre dovuto tenere nascosti per non rischiare di venire seppellita viva ai piedi degli alberi sacri (questa, infatti, era la pena destinata ai bambini nati con quelle caratteristiche, in quanto venivano considerati frutto di una maledizione da parte dei *dampplings*). Adottando la prospettiva *gender*, il segreto di Callanish può essere inteso come rappresentazione del silenzio a cui sono costretti gli omosessuali, che spesso nascondono il loro vero orientamento sessuale per non diventare vittima di discriminazione in società, sul lavoro o in famiglia. Tornando a Callanish, le sue vere origini, dunque, spiegano la sua predilezione per il mare piuttosto che per la terraferma, che emerge soprattutto nei dialoghi con la madre su quale dei due mondi

¹¹⁷ Riguardo al contrastato rapporto tra le protagoniste e il loro ambiente si è espressa anche Ashley Davies, "Book Review: The Gracekeepers by Kirsty Logan", *The Scotsman*, Johnston Publishing Ltd, 2016, <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/book-review-the-gracekeepers-by-kirsty-logan-1-3768258> (Ultimo accesso: 25-09.-16).

sia nato prima e abbia dato forma all'altro e, appunto, il suo desiderio di vivere in mare, l'unico posto in cui potrebbe sentirsi davvero al sicuro:

She wished that she could dive down into the water, that she could live down there under the water; that she could drink water and breathe water, let water support her limbs and lay a comforting weight of her shoulders. Down there she'd be safe from the storm. On the surface the waves and the wind could tear the world to tatters, but she'd be safe down in her *watery cocoon* (62, corsivo mio).

Tutte queste tendenze sono state debitamente tenute sotto controllo ed inibite da Vervan, che si presenta, quindi, come una figura che incombe sulla vita della figlia, allo stesso tempo protettiva e soffocante; ad esempio, il fatto che la madre si è sempre rifiutata di accettare la diversità di Callanish, esercitando anche violenza su di lei, ha fatto sì che la ragazza crescesse in un regime di terrore e che si convincesse di essere un mostro mezza donna e mezzo pesce. Anche questo aspetto può essere letto nell'ottica *gender* come denuncia dell'omofobia e degli effetti che essa può avere sulla psicologia di una persona.

Ricco di significato è anche il nome stesso di Callanish, che la madre afferma di aver ripreso dalla terra sacra in cui è nata: esso, infatti, è anche il nome dell'altrimenti definito "Stonehenge of the North", il più remoto tra questi agglomerati di grosse pietre disposte a cerchio, situato sull'isola di Lewis, nella parte più a Nord della Scozia. Varie sono le ipotesi avanzate dagli studiosi riguardo alle sue funzioni; una delle più probabili è che fosse legato all'astronomia e, in particolare, al posizionamento della luna alla sua massima altezza, la cui luce proietterebbe una figura sulle colline circostanti che viene chiamata "the Old Woman of the Moors". È probabile, dunque, che questo antico luogo magico fosse il tempio di una divinità femminile (secondo alcuni la Luna, secondo altri la madre del dio nordico corrispondente ad Apollo) che, a mio avviso, può essere associata alla Callanish del romanzo: anche la sua persona, infatti, grazie all'attività di *gracekeeper* che la rende una sorta di sacerdotessa, acquista dei tratti quasi divini; inoltre, si tratta di una figura femminile che controlla un ambiente sacro e recondito, in cui le varie gabbie che spuntano fuori dall'acqua possono ricordare la distribuzione delle Callanish Stones.¹¹⁸ Anche gli altri personaggi principali riportano come nome di battesimo quelli di città e luoghi della Gran Bretagna e

¹¹⁸ Le informazioni riguardanti le Callanish Stones sono state riprese da Philip Coppen, "Callanish, The Hyperborean Temple", *Philip Coppen*, ed. Philip Coppen, <http://philipcoppens.com/callanish.html> (ultimo accesso: 05/08/16).

della Scozia in particolare¹¹⁹, a dimostrazione dell'importanza che l'ambito scozzese, soprattutto dal punto di vista del folklore, riveste nella produzione di Logan, che anche in *The Gracekeepers* riporta antiche leggende, esempi di saggezza popolare, superstizioni, riti e usanze riguardanti sia il mare che la terra; un esempio fra tutti è la venerazione degli alberi sacri da parte dei *landlockers*, un culto di origine celtica.

Per quanto riguarda, invece, la seconda protagonista, North, anche la sua è una situazione di prigionia: nata sull'Excalibur, la sua vita è stata da sempre legata al circo, per cui si esibisce danzando col suo orso, e anche il suo futuro è già stato deciso da Jarrow, che la vuole sposata con suo figlio e *landlocker*, un'identità che, essendo una *dampling* che ha sempre e solo vissuto per mare, non le si addice e a cui è costretta a conformarsi. A mio parere, dietro quest'imposizione di un ruolo da parte di una figura patriarcale come quella di Jarrow è sottesa una critica all'imposizione dell'eterosessualità da parte della società eterosessista, che, proprio come Jarrow, mette davanti ai suoi membri un'unica prospettiva conforme ai propri piani, senza tener conto della volontà e dell'identità dei singoli individui. La condizione di North, in generale, è simboleggiata dall'orso e dalle sue catene d'oro, come si può evincere da questo passo del testo: "She'd [North] worked hard to get him used to the golden chains, but *he knew they weren't natural and shuddered back from them every time*" (10, corsivo mio). L'orso, affine sia caratterialmente, che fisicamente alla sua padrona (North, infatti, ha delle trecce dorate tra i capelli che ricordano le catene dell'animale), rappresenta ed esprime l'anticonformismo di North, che non avverte come naturale vivere sulla terra, ma, allo stesso tempo, non sente pienamente sua nemmeno la vita sull'Excalibur, (non a caso, North è una figura a sé all'interno del gruppo dei circensi, a suo agio solamente con il suo orso), e che per questo non si rassegna all'idea che non possano esistere alternative, proprio come il suo orso non si abitua alle catene. Altre due considerazioni possono essere fatte riguardo all'animale: innanzitutto, le sue catene dorate rimandano al più conosciuto simbolo della gabbia dorata, con cui si indica una situazione di sicurezza che però blocca l'individuo entro certi limiti; il circo, a mio avviso, è la gabbia dorata di North, in quanto le fornisce il sostentamento necessario per vivere, ma allo stesso tempo la costringe ad una vita che non desidera, che è esattamente il tipo di rapporto che Callanish aveva con

¹¹⁹ Questa informazione sui nomi dei protagonisti è stata ripresa da Sarah Dicum, "The Gracekeepers by Kirsty Logan Review – A Watery Dystopia", *The Guardian*, 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/may/15/the-gracekeepers-kirsty-logan-watery-dystopia> (ultimo

Veryan. A rinforzare ulteriormente il parallelismo tra le due protagoniste riguardo alla tematica della prigionia è il fatto che anche Callanish si identifica con gli uccelli del *graceyard*, i quali avvertono l'arrivo della tempesta ma, tenuti in gabbia, non possono fare altro che aspettarla passivamente, proprio come Callanish, che accetta la sua condizione ritenendola una giusta punizione per essere un mostro anfibio che ha portato solo disgrazie alla sua famiglia, concedendosi solo qualche piccolo sgarro (o "small crimes", come li definisce la protagonista) alle regole sulla sepoltura come gesto di ribellione. In secondo luogo, l'orso simboleggia anche la peculiarità di North, la sua diversità rispetto agli altri, altro tratto che la ragazza condivide con Callanish. Le due, infatti, si caratterizzano subito come esseri speciali, sia per le caratteristiche individuali già descritte, sia per l'apertura mentale e la maggiore sensibilità nei confronti dell'altro che dimostrano di possedere: Callanish non mostra pregiudizi nei confronti dei *dampplings*, che accoglie sulla sua isola anche senza la campanella di riconoscimento, intuisce subito la gravidanza segreta di North (che a sua volta porta in grembo una creatura anfibia, frutto dell'incontro con un *sea-swimmer*), così come North non si spaventa nel vedere le mani e i piedi palmati della *gracekeeper*; il fatto di condividere l'una il segreto dell'altra sembra anzi rafforzare l'empatia.

Un'altra similitudine riguarda gli ambienti a cui le due ragazze appartengono: sia il circo che il *graceyard* sono due luoghi-non luoghi, due spazi interstiziali che fanno parte della realtà, ma allo stesso tempo si costituiscono come mondi a sé, che seguono un proprio ordine; questo loro carattere trasgressivo viene, però, schiacciato dalle norme che regolano sia la vita dei circensi, sia quella di Callanish.

Per riassumere i due tratti principali che caratterizzano le protagoniste e il loro rapporto con lo *status quo*, ecco di seguito due estratti dal romanzo:

"She [Callanish] was a landlocker, but gracekeepers weren't like other landlockers. They were *outcast*, just like circus folk" (92, corsivo mio), passo con cui si evidenzia la diversità di North e Callanish;

"The porch [la vita sulla terraferma] belonged to Callanish and the boats [la vita per mare] belonged to North – and also, *these things belonged to neither of them. For them, everything was borrowed*" (96, corsivo mio), ad indicare, invece, la loro non appartenenza ai due mondi predisposti.

Inizialmente, dunque, lo spirito anticonformista delle due protagoniste non prende il sopravvento, ma, come abbiamo avuto modo di vedere, rimane secondario rispetto alle incombenze pratiche della realtà; la situazione inizia a cambiare nel momento in cui una tempesta si abbatte su di loro: sarà grazie ad essa, infatti, che Callanish e North entreranno in contatto. A mio avviso, quindi, anche *The Gracekeepers* si inserisce all'interno di quella tradizione letteraria che interpreta la tempesta positivamente come fonte di rinnovamento. Indicativa su questo concetto è l'epigrafe in apertura del romanzo, che recita "I'm not afraid of storms, for I'm learning how to sail my ship" (Louisa May Alcott): l'idea è quella del pericolo come *input* a reagire e a cambiare le cose, come occasione per conoscere se stessi e il mondo; è dopo la burrasca e l'incontro con North e il suo orso, infatti, che Callanish decide di abbandonare la sua isola per andare a chiedere perdono alla madre, scelta che permetterà anche il ricongiungimento con North. Il solito valore può essere attribuito anche al rogo che distrugge il convoglio del circo, lasciando intatta solo l'imbarcazione principale: anche in questo caso, come per la tempesta, la morte e la distruzione sono condizioni necessarie affinché avvenga la rinascita, seppur tragici, sono eventi che purificano; nel romanzo, essi sono funzionali perché favoriscono la decostruzione del sistema binario che regge il mondo e permettono alle protagoniste di ricominciare da zero e di far diventare realtà quella vita alternativa che fino ad allora era sempre rimasta solo un miraggio.

Al contrario degli altri personaggi, North e Callanish non si sono mai rassegnate a questo mondo diviso in due tra *landlockers* e *dampings*, chiedendosi se fossero davvero solo quelle le possibilità di vita per l'uomo; a seguire un dialogo tra North e Ainsel riguardo ad una città del vecchio mondo ora sommersa dal mare, a dimostrazione della diversità tra il modo di pensare fuori dagli schemi di lei e la visione tradizionale e monolitica di lui:

[North]: 'I've been thinking for a while now, ever since we were at the graceyard to Rest Whitby – I was talking to the gracekeeper there – *why are our choices land or sea?*'

Ainsel resisted the urge to roll his eyes. 'Because that's what the world is, North.'

[North]: '*But couldn't there be a compromise?*' [...]

[Ainsel]: 'A boat is a compromise.' [...]

[North]: 'No, I don't mean that. I mean a way that people could live in that city under the sea. Don't you think that could be possible?'

[Ainsel]: 'Like the weird baby born to that landlocker? It was a sea monster with legs! [...]' 'That woman buried her baby alive, *just as it should be*'.

[North]: '[...] Couldn't there be something? *A baby born that could live in the sea or on the land. Would it be so bad? Wouldn't it be – don't you think that's the way forward for us all? A new world. A new start*' (163, corsivo mio).

Questa possibilità si realizzerà nel finale del romanzo, dove troviamo North, Callanish e Ursa, la figlia di North, finalmente insieme; le tre sono tornate sull'isola di Callanish, però la situazione è completamente diversa rispetto all'inizio; esse, infatti, non sono costrette a rimanere lì, ma hanno davanti a loro un'infinità di possibilità:

[North]: 'Well, when we're ready to go, we can go. All of us.'

[...]

[Callanish]: 'Where will we live? We don't belong anywhere.'

[North]: 'You're right, but you're wrong. We don't belong anywhere, *because we can belong everywhere.*'

[Callanish]: 'But Ursa. She's different. She -'

[North]: 'Look around you. Look at us. *Is it so bad to be different? To make your own way? We have this place, and we have a boat. We can stay still or we can keep moving. But there are more than two options in the world. In fact, there are more than two worlds. And this baby – our baby [in corsivo nel testo] – she proves that. Ursa is both of us, and she's something else as well. I don't know what these new worlds are yet, but I know that when we discover them, I want us to discover them together*' (293, corsivi miei).

North e Callanish sono, dunque, la prova evidente che i binarismi e le categorizzazioni non sono sufficienti ad esaurire la molteplicità che caratterizza la realtà, essendo loro figure ibride, a metà tra terra e mare. Il caso più evidente è sicuramente Callanish, che riunisce letteralmente i due mondi nella sua persona: è una creatura anfibia, che però nasce e cresce sulla terraferma, risiede su un'isola come una *landlocker*, ma lavora in mare per i *dampings*. Dal canto suo, North non ha, come abbiamo visto, caratteristiche fisiche particolari come Callanish (se non si considera come tale la sua gravidanza), ma può essere anche lei definita come figura *in between* per la sua tendenza ad andare oltre, a superare i limiti senza cementificarsi in un'unica posizione; infatti è lei, nel dialogo sopra riportato, ad incoraggiare Callanish riguardo al loro futuro. Significativa, a mio avviso, è soprattutto la frase "We don't belong anywhere, because we can belong everywhere", in quanto si tratta di una rivalutazione in positivo della loro condizione di *outcast*: North vuole far capire a Callanish che è vero che loro non appartengono né ai *dampings*, né ai *landlockers*, ma ciò è un fatto tutt'altro che negativo, perché non si tratta di una limitazione, bensì di una moltiplicazione delle loro potenzialità che coincide con la libertà e la scoperta della verità. L'essere diversi come lo sono Callanish e Ursa diventa così un valore aggiunto che porta verso una nuova consapevolezza, non qualcosa di cui vergognarsi, o una condanna inflitta dagli dei da cui redimersi, come Veryan aveva fatto credere alla figlia. La realtà autentica, infatti, non era quella del circo, o quella dei *Restings*, entrambi descritti in termini di apparenze illusorie,

non sostenute da una vera sostanza di fondo: all'inizio, sia North che Callanish erano come dei burattini che mettevano in scena uno spettacolo diventato ormai un automatismo, o un rito con cui non sentivano nessun legame emotivo (a livello sia letterale con le loro attività, che metaforico intendendo la loro esistenza all'interno del mondo binario), mentre alla fine del loro percorso, pur non avendo ancora un'idea precisa di quali siano questi mondi alternativi, riescono comunque a dare una risposta alla domanda che le ha sempre assillate, e cioè che non vi è una sola prospettiva sulla realtà perché essa è molteplice e i confini che delimitano i vari mondi sono labili. Rappresentativo di questa presa di coscienza è anche il fatto che North, immergendosi con Ursa nelle acque del *graceyard*, scopre che non erano disseminate di cadaveri come credeva Callanish, che infatti, per questo motivo, non aveva mai osato entrarvi: anche questo fatto può essere ricondotto all'idea che rompere i confini, intraprendendo un cammino fuori dagli schemi che nessuno aveva mai tentato prima, porta alla scoperta della vera realtà, che non ha nulla a che vedere con quella promossa dall'ideologia, che anzi ha un'ottica molto chiusa ed erosa dai pregiudizi. Anche l'ambiente del *graceyard*, dunque, subisce un cambiamento, perdendo quell'aurea negativa di prigione che aveva inizialmente e diventando in tutto e per tutto un luogo sovversivo e di passaggio non solo per i defunti, ma anche per Callanish, che non è più sua prigioniera.¹²⁰

Riprendendo la lettura *gender*, il percorso di North e Callanish si fa metafora della rivendicazione da parte della comunità lgbt del proprio posto nel mondo. Indicativo è il fatto che alla fine le due protagoniste si costituiscano come una famiglia, considerando Ursa figlia di entrambe: questa è, a mio parere, la "terza via" *queer* proposta da Logan, ossia una famiglia non convenzionale rispetto a quella sostenuta dall'eteronormatività, ma non per questo condannabile come anormale. La parte iniziale della storia racconta velatamente una realtà purtroppo ancora frequente oggi, quella di uomini e donne omosessuali obbligati a nascondere le loro tendenze a livello sia micro che macrosociale e ad adottare un'identità eterosessuale per evitare emarginazione e discriminazione, esattamente come North viene incitata ad imparare la parte della *landlocker* per garantirsi una vita tranquilla. Nei casi più gravi, questa situazione di oppressione viene corredata da un'educazione bigotta che propone l'omosessualità come scandalosa ed aberrante, spingendo così l'individuo a

¹²⁰ Riguardo alla questione dei binarismi e della loro rottura si consulti anche l'intervista radiofonica rilasciata da Logan al programma Weekend Edition Sunday trasmesso dalla radio NPR: Rachel Martin (host), "The Gracekeepers' Sets Dampings Against The Landlockers", *Weekend Edition Sunday, NPR*, 2015,

vergognarsi di provare eventuali tendenze e a costruire un'idea di sé come persona sbagliata, in difetto, proprio come succede a Callanish. Logan, però, termina il suo romanzo con un messaggio di speranza: North riesce a fuggire dal suo destino grazie all'arrivo di Callanish, che a sua volta impara a valorizzare la sua diversità grazie alla *bear girl* (si può notare, infatti, che, mano a mano che la storia procede, Callanish guarda con sempre meno timore alle sue mani e ai suoi piedi palmati, mostrandosi di volta in volta meno preoccupata nel mostrarli). Gli stessi inviti sono rivolti alla comunità omosessuale, che deve rivendicare la propria esistenza e i propri diritti, aprendo così il limitato spettro di possibilità fornito dall'eteronormatività e dai binarismi di genere verso nuove identità sessuali. Come dice Callanish "Here or there. Damppling or landlocker. Sea or land. Man or woman. But this is something different. Don't you see? [...] We can stay here in the graceyards and be nothing. I mean, *be neither*" (32, corsivo mio).

CAPITOLO 5

THIRD WORLD WOMEN'S STUDIES

LO SVILUPPO

Il terzo ambito di discussione che caratterizzò, insieme a genere e sessualità, il decentramento del canone critico e culturale avvenuto negli anni '60, fu quello della razza. Anche in questo caso, imprescindibili furono le conquiste ottenute grazie all'attività di movimenti politici, tra cui i più importanti sono sicuramente il Civil Rights Movement, contro la politica di discriminazione e di segregazione razziale messa in atto nei confronti della popolazione nera americana, il Black Power, un movimento nazionalista per l'affermazione degli afro-americani e il Black Arts Movement, che supportò le rivendicazioni politiche dal punto di vista delle arti, esaltando la cultura nera. Tutto ciò ispirò anche altre popolazioni sottomesse, dando il via ad una reazione a catena che portò a nuove rivendicazioni negli altri paesi del Terzo Mondo. Questo clima generale spinse molti studiosi e scrittori appartenenti ai vari gruppi etnici (non solo quello afro-americano, ma anche quello asiatico, indiano, latinoamericano etc.) a parlare delle loro culture, cercando di affrontare e superare gli ostacoli che prima inibivano il loro lavoro, ossia le difficoltà derivanti dal dover rappresentare una minoranza all'interno di un ambito culturale e attraverso un linguaggio gestiti dall'ottica occidentale. Fu così che gli Ethnic Studies e la produzione di una letteratura propria si svilupparono parallelamente, sostenendosi a vicenda, nel corso degli anni '70 e '80: essi affrontano tematiche comuni a tutti i popoli, quali l'emigrazione, il rapporto tra la cultura bianca e la propria, il razzismo, il folklore e la dimensione orale attraverso cui esso si tramanda, il concetto di *border*, frequente soprattutto nei Chicano (o Latino) Studies, di pluralismo culturale etc, ma anche questioni *cultural-bound*, come, ad esempio, la dimostrazione della presenza della propria etnia alla base di quella dominante nel tentativo di riscatto portato avanti dai Nativi Americani.¹²¹ Se gli Ethnic Studies hanno come luogo di riferimento gli Stati Uniti, i Postcolonial Studies, sviluppatasi anch'essi a partire dagli anni '80, trovano terreno particolarmente fertile in Gran Bretagna e nelle ex colonie, inserendosi nel discorso dell'anti-colonialismo e sostenendo che la cultura è la risultante di scontri e collaborazioni tra i popoli, e non un fattore di divisione.

¹²¹ Cfr. J. Rivkin, M. Ryan, "Introduction: Situating Race", in J. Rivkin, M. Ryan, *op. cit.*, pp. 959-63.

Al pari degli ambiti di ricerca illustrati nei capitoli precedenti, anche questi studi puntano alla decostruzione di un “ismo”, in questo caso l’etnocentrismo degli occidentali, i quali hanno arbitrariamente adottato la propria cultura, il proprio pensiero e i propri valori come criteri di giudizio e modelli universali per gli altri popoli, le cui tradizioni vengono, di conseguenza, emarginate o ignorate,¹²² e hanno trasformato la *whiteness* in una categoria culturale da usare come arma di difesa e di unione contro il “diverso”. Anche in questo caso, tutto ciò viene contrastato con il fine ultimo di rovesciare l’egemonia e la presunta universalità occidentale, dimostrandone la reale provincialità, e di delineare, valorizzandole, l’identità e la tradizione di gruppi la cui esistenza è sempre stata definita in negativo. Inoltre, anche gli Ethnic e i Postcolonial Studies trovano un alleato nel Post-strutturalismo, soprattutto per quanto riguarda i concetti di ibridismo, ambivalenza e decentramento, che ben si sposano con la condizione in cui tali gruppi etnici vivono, una vera e propria situazione di divisione tra il rispetto della propria cultura d’origine, marginalizzata, e l’adattamento alla cultura ospitante, dominante.¹²³

In questa presa di posizione generale da parte delle culture minoritarie spicca, però, almeno all’inizio, l’assenza della voce delle donne, la cui testimonianza viene raramente presa in considerazione: il ruolo destinato alle donne in questo contesto è semplicemente quello di sostenere gli uomini, come se le grandi battaglie per i diritti e l’analisi dei rapporti di potere tra Occidente e Terzo mondo fossero una prerogativa esclusivamente maschile; le donne che facevano rimostranza erano, anzi, accusate di essere *unfeminine* e di ostacolare la ribellione. Le donne appartenenti ad etnie minoritarie soffrono, dunque, una doppia discriminazione: la prima è determinata dalla razza ed emerge soprattutto nei rapporti con la cultura occidentale; la seconda è, invece, causata dal genere, e, paradossalmente, è messa in atto in primo luogo all’interno dei loro stessi gruppi etnici. È per riempire questo vuoto e dare spazio anche al pensiero e alla tradizione femminili che nascono nuovi metodi critici, quali il Postcolonial Feminism o il Black Feminism, e movimenti politico-culturali, come le “Women of Color” in America, già presente a inizio anni ’60. Essi prendono le distanze da:

- I movimenti maschili di rivolta, la cui retorica era di matrice fortemente sessista ed omofoba. Una delle istanze chiave del Black Power, ad esempio, era la spinta a recuperare la *manhood*, da intendersi sia come virilità, che come eterosessualità,

¹²² Cfr. R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker, *op. cit.*, p. 218.

¹²³ Cfr. J. Rivkin, M. Ryan, “Introduction: Situating Race”, in J. Rivkin, M. Ryan, *op. cit.*, pp. 961-2.

che gli uomini bianchi avevano sottratto a quelli di colore con la schiavitù. In quest'ottica, la mascolinità andava spesso a coincidere con concetti come dignità e rispetto e, di conseguenza, con il diritto all'emancipazione; di contro, gli uomini bianchi erano associati alla femminilità, che acquisiva, dunque, il valore dispregiativo di debolezza.¹²⁴

- Gli Ethnic/Postcolonial Studies, disinteressati alla questione del genere che, al contrario, il femminismo postcoloniale inserisce all'interno della più generale discussione sull'etnicità, considerandolo, anzi, come uno dei punti fondamentali in quanto fonte di discriminazione.
- Il femminismo occidentale, reo di non dare spazio a considerazioni sulla razza che possano riscattare anche le condizioni delle donne non europee, ma di indulgere in un trattamento paternalistico ed elitario.

Usando le parole del Combahee River Collective, un collettivo di femministe di colore sorto nel 1974 a Boston, questo era l'obiettivo: "to develop a politics that was antiracist, unlike those of white women, and antisexist, unlike those of Black and white men".¹²⁵

Per quanto riguarda il rapporto con il femminismo, un esempio di tale approccio è il saggio di Chandra Mohanty *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1984), in cui vengono discussi il femminismo *West-oriented* e il "discursive colonialism" con cui esso si rivolge alle donne del Terzo mondo: l'accusa principale è quella che era già stata indirizzata al femminismo da parte delle studiose dei Lesbian Studies, ovvero l'aver creato un modello femminile onnicomprensivo che, basato sul solo criterio del genere, riuniva sotto di sé tutta la molteplicità femminile; questo approccio generalizzante lo si ritrova anche nelle considerazioni fatte sulle donne del Terzo mondo, riunite in un unico gruppo indistinto e viste solamente come vittime del sistema cui appartengono. L'obiettivo che Mohanty si propone è proprio quello di evidenziare l'incompatibilità tra il ritratto proposto dalle colleghe occidentali e le diverse condizioni in cui una donna di colore può vivere.¹²⁶

¹²⁴ Cfr. Winifred Breines, *The Trouble Between Us. An Uneasy History of White and Black Women in the Feminist Movement*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 55-7.

¹²⁵ Cfr. The Combahee River Collective, "A Black Feminist Statement", in G. T. Hull, P. Bell Scott, B. Smith (eds.), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 1982, p. 14.

¹²⁶ Cfr. Rosemary Marangoly George, "Feminists Theorize Colonial/Postcolonial", in Ellen Rooney (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 220-1.

Sulla stessa linea di pensiero si colloca anche colei che è ritenuta una delle promotrici del femminismo postcoloniale, Gayatri Chakravorty Spivak: la studiosa indiana, infatti, nel saggio *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, del 1985, si esprime criticamente sul femminismo occidentale, tacciandolo di essere un tacito ingranaggio dell'imperialismo: "the nineteenth- and twentieth-century English woman of liberal feminism was first and foremost authorized by the economic, political, social, and cultural axioms of British imperialism".¹²⁷ Spivak arriva a questa conclusione attraverso una critica all'analisi di *Jane Eyre* proposta da Gilbert e Gubar in *The Madwoman in the Attic* (1979): secondo le due femministe, Jane Eyre sarebbe un esempio di donna indipendente, che riscatta la sua vita solamente grazie alle sue capacità. Spivak, al contrario, focalizzandosi sul fatto che l'agognato matrimonio con Rochester arriva per Jane solamente dopo la morte di Bertha, sostiene che "'the feminist individualist heroine of British fiction,' the fully individual feminine subject that is the apotheosis of liberal feminism, comes into being through violence done to the Other [che sarebbe, appunto, la 'madwoman' Bertha, qui rappresentante del "diverso"]".¹²⁸ Se questa interpretazione del testo di Brontë può essere o no condivisibile, è comunque vero, a mio avviso, che il femminismo occidentale ha acquisito, col tempo, un orientamento che può essere definito "imperialista", basti guardare al modello femminile proposto, un modello frutto della cultura occidentale, ma diffuso come universale, che è lo stesso principio alla base dell'etnocentrismo. Il saggio di Spivak aprì la strada, nel corso degli anni '90, ad altre riletture della produzione letteraria dei secoli precedenti e alla ricerca di altri presunti elementi, prima passati inosservati, che potessero costituire un legame con l'imperialismo.

Rimanendo sempre all'interno del dialogo con il femminismo, è interessante proporre un confronto di opinioni tra le due studiose indiane sopra citate e Winifred Breines, la quale, nel saggio *The Trouble Between Us* (2006), indaga su quali siano state le ragioni che hanno causato la divisione interna tra i due gruppi di femministe, adottando, però, il punto di vista delle studiose bianche americane a cui lei stessa appartiene. Breines cerca di negare le accuse di razzismo rivolte al femminismo occidentale, rimarcando che, al contrario, molte studiose non solo si erano opposte a tali forme di discriminazione, ma avevano anche cercato di includere l'esperienza delle donne di colore all'interno delle loro campagne, nel tentativo di creare un movimento femminista che fosse interrazziale. Il problema, secondo

¹²⁷ *Ibidem*, p. 215.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 214.

Breines, è il mezzo attraverso cui questi propositi sono stati messi in atto, per l'appunto la proposta idealista di una sorellanza universale che avvicinasse tutti i tipi di donna. Come già detto, ciò non ottenne i risultati sperati, e le donne di colore continuarono a sentirsi in minoranza, non conformi all'ideale proposto perché di altre etnie o perché appartenenti alla *working-class*, giudicando le femministe occidentali incapaci di comprendere che le discriminazioni di razza e classe erano un problema incalzante tanto quanto l'emarginazione di genere. L'iniziale spinta all'uguaglianza si trasformò, dunque, nel suo esatto contrario, cioè nell'evidenziazione delle diversità tra i due gruppi di donne, che intrapresero percorsi differenti. Ciò che a Breines preme di dimostrare a difesa delle femministe americane, però, è il tentativo di riscatto messo da loro in atto successivamente: rendendosi conto che la lotta al razzismo non poteva basarsi sulle sole intenzioni o dichiarazioni personali, in quanto esso ha implicazioni molto più profonde che coinvolgono l'intero meccanismo sociale, le studiosse si proposero di approfondire lo studio delle condizioni in cui vivevano le donne del Terzo mondo, avanzando nuove considerazioni che potessero coinvolgere anche le questioni di razza e di classe, oltre a quella di genere: "they learned that in order to be inclusive, they had to lose some of their ideals, to construct relationships based on who they were and not who they wanted to be or wanted others to be. White women worked hard to understand their own racism", e di contro "black women worked hard to make white women understand how race, class, and gender intersected in black women's lives".¹²⁹ Questa, dunque, è la cifra secondo la quale i due gruppi di femministe possono essere uniti: non una sorellanza, ma una collaborazione che, tenendo conto delle diverse istanze, garantisca una conoscenza completa di tutti i meccanismi di oppressione della società.¹³⁰ Dopo un attento studio dei vari gruppi e movimenti femminili "black" nati in America nella seconda metà del '900, delle loro iniziative politiche e del loro rapporto con gli altri movimenti di rivendicazione (uomini di colore e femministe bianche), Breines conclude con una nota positiva: secondo lei, infatti, col nuovo secolo, si è arrivati alla formazione di nuove identità che travalicano le classificazioni di razza. Come esempio di ciò, Breines cita il lavoro di Gloria Andalzúa, che nel saggio *Bridge. This Bridge We Call Home*, del 2002, mette in questione le definizioni di *whiteness* e *blackness*, affermando che donne bianche possono mostrare di avere una coscienza "nera" e viceversa, dando così una nuova possibilità alla collaborazione

¹²⁹ Cfr. Winifred Breines, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 3-18.

tra i due gruppi di femministe. Inoltre, questo cambiamento verso l'apertura è riscontrabile anche nel significato attribuito al concetto simbolico della casa, uno dei capisaldi del Black Feminism che avrà ampio spazio anche nella produzione letteraria: inizialmente, le studiose vedevano come loro "casa" il movimento femminista e il Black Feminism, in cui trovavano quel sostegno che non ricevevano nell'ambiente quotidiano, ancora vittima dell'ideologia dominante; successivamente, questa sensazione di sicurezza data dal femminismo si rivelò provvisoria, visto il grande numero di problematiche (una fra tutte quella della razza) e di lotte da affrontare che esso comportava. È così che le femministe del XXI secolo arrivano a concepire la loro "casa" come qualcosa di "mutable and fractured, suggesting that racial identities are even more complex than they had believed twenty years before. Home became more contested and fluid. [...] By the twenty-first century, feminists were operating with the notion that home is never simple, that race cannot be essentialized, that home girls come in different colors and persuasions".¹³¹ Ecco, dunque, che la "casa" per le femministe diventa il mondo, e che i contatti tra studiose appartenenti a etnie diverse si fanno più stretti e frequenti, dando inizio, secondo Breines, ad un femminismo finalmente multiculturale, che combatte sia il sessismo che l'etnocentrismo.¹³²

Per quanto riguarda, invece, il rapporto con i propri paesi d'origine, pensiero diffuso è che la demolizione dell'impero coloniale non sia stata seguita dalla distruzione del sistema patriarcale, in quanto l'indipendenza ottenuta a livello socio-politico non ha apportato miglioramenti per la popolazione femminile, la cui condizione non è cambiata. Altro saggio cardine della Spivak è *Can the Subaltern Speak?*, del 1988, che si interroga su uno dei temi centrali del femminismo del Terzo mondo, ossia se vi sia o meno, all'interno di una situazione d'oppressione quale è quella coloniale, occasione per le donne di rappresentarsi e parlare di se stesse autonomamente, come soggetti primari e non come subalterne, e, nel caso, se la loro voce possa essere ascoltata, possibilità che le fautrici di questo metodo critico cercano di attuare creando uno spazio dedicato alle donne all'interno del discorso coloniale.¹³³

Come la breve panoramica proposta ha inteso mostrare, questo ambito di studio è forse il più vasto e articolato di quelli finora affrontati, a causa, soprattutto, dell'ampio numero di

¹³¹ *Ibidem*, p. 195.

¹³² *Ibidem*, pp. 193-6.

¹³³ Cfr. Rosemary Marangoly George, "Feminists Theorize Colonial/Postcolonial", in Ellen Rooney (ed.), *op. cit.*, pp. 216-9.

paesi coinvolti, ognuno dei quali mette in campo la propria cultura e la propria visione del mondo. Come fa notare Carole Boyce Davies nell'introduzione a *Black Women, Writing and Identity*, l'impiego di termini generali che possano racchiudere questa grande varietà (come, ad esempio, "black", "women of color", "Third World" etc.) è, da un lato, una risposta al bisogno di dare piena rappresentazione a questi popoli e, dall'altro, un rischio di incorrere in nuove fuorvianti generalizzazioni o limitazioni che ottengono l'effetto contrario, vale a dire sfavorire il riscatto di queste identità, bloccandole in categorizzazioni che non esprimono appieno la loro essenza, proprio come avviene nel discorso dominante. Un esempio riportato da Boyce Davies riguarda proprio il Black Feminism, solitamente localizzato negli Stati Uniti e considerato in relazione alle esperienze delle donne afro-americane, con la conseguente esclusione delle donne di colore provenienti da altri paesi, o residenti in altre nazioni.¹³⁴ Nel presente capitolo, si è cercato e si cercherà di prendere in considerazione contributi di studiose e scrittrici di origini diverse, nel tentativo sia di evidenziarne gli obiettivi condivisi, ascrivibili al comune desiderio di emancipazione, sia di mantenere vive le peculiarità derivanti dalle loro culture di appartenenza; conseguentemente, anche i termini impiegati ("Black Feminism", "Postcolonial Feminism", "Third World Women's Studies" etc.), saranno slegati da limitazioni spaziali, indicatori dell'esperienza delle donne di colore *in toto*, e andranno letti in quest'ottica molteplice, ma non universalizzante.

Riassumendo, anche nel caso del Black Feminism è possibile riscontrare due obiettivi principali: in primo luogo, rileggere l'ideologia dominante, al fine di decostruirla, sia in quanto etnocentrica, sia in quanto patriarcale, combattendo così tutti i tipi di oppressione da essa messi in atto (razziale, sessuale, di classe) e sperimentati contemporaneamente dalle donne del Terzo mondo, in modo da arrivare ad una loro identificazione che sia autentica e non guidata da pregiudizi. Due delle tecniche utilizzate sono il racconto delle esperienze personali, delle insidie affrontate quotidianamente come esempio per le altre donne (*life-sharing*) e la presa di coscienza delle proprie capacità (*consciousness-raising*).¹³⁵ In secondo luogo, dare loro lo spazio che meritano, sia a livello sociale, che letterario, con la costruzione di una tradizione femminile e "black" che ottenga i giusti riconoscimenti sia a livello locale, che internazionale.

¹³⁴ Cfr. Carole Boyce Davies, *Black Women Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London and New York, Routledge, 1994, pp. 5, 31, 33.

¹³⁵ Cfr. The Combahee River Collective, "A Black Feminist Statement", in G. T. Hull, P. Bell Scott, B. Smith (eds.), *op. cit.*, pp. 14-6.

WHAT OTHERS SAY

Per aprire questo paragrafo riguardante la prima fase del Black Feminism, incentrata sulla decostruzione dei pensieri dominanti e sulla costruzione della propria identità, è bene iniziare riportando alcuni esempi dei pregiudizi e degli stereotipi attraverso cui venivano rappresentate le donne di colore, con l'intento di dimostrarne la duplice natura (razziale e sessista) e di evidenziare il triplice nemico da cui esse hanno inteso difendersi (uomini bianchi, uomini di colore, femministe bianche).

Partendo dalle discriminazioni di genere, le donne di colore subiscono le stesse limitazioni di cui sono vittime tutti gli individui di sesso femminile: la loro esperienza viene limitata all'ambiente familiare e la loro identità automaticamente legata ai ruoli di figlia, moglie e madre. Le donne che svolgono attività che esulano da questo ambito o che implicano una posizione di potere non riconducibile ad una figura maschile di controllo, sono casi rari e taciuti; inoltre, come solitamente accade quando una donna, per qualsiasi ragione, non si adegua all'identità predisposta per lei dall'ottica patriarcale, ma si avventura nel mondo maschile, il risultato è quello di venir additata come "non femminile" e, quindi, deviante, anormale. In questi termini sono condannate le donne appartenenti alla *working-class* o quelle ridotte in schiavitù, ma anche coloro che cercano successo in campo lavorativo, culturale o politico: tutte vengono definite *out of the sex* (nel primo caso in difetto, nel secondo in eccesso) e si costituiscono come minaccia per il sistema di valori patriarcali, che risponderà opprimendo ancora di più le prime e silenziando le seconde. Paradossalmente, questa linea di condotta viene applicata anche alle donne che hanno assunto il ruolo di capofamiglia per garantire il sostentamento di figli e parenti, una situazione abbastanza diffusa negli anni '70 e dettata spesso da ragioni puramente demografiche, come la maggioranza della popolazione femminile rispetto a quella maschile. Nonostante fosse un fenomeno spiegabile a livello sociale e antropologico, ciò ha portato alla formazione della figura della matriarca, una donna solitamente dominante, castrante e in una posizione a lei non connaturale perché maschile, che è andata a dominare sia la scena sociale (a questo tipo di organizzazione familiare fu, infatti, attribuita la colpa per molti dei problemi sociali che caratterizzavano la comunità nera), sia quella letteraria.

Questa raffigurazione della donna nera ha un riscontro anche dal punto di vista della discriminazione di razza; infatti, essa è stata spesso usata anche dal pensiero occidentale come strumento per denigrare sia le donne che gli uomini di colore, accusati di essere

demascolinizzati e non in grado di provvedere alle loro famiglie. È interessante notare come, a loro volta, i neri rivolgevano le stesse accuse ai bianchi per esaltare la propria virilità, e come, quindi, la femminilità sia sempre associata all'idea di impotenza e sottomissione, qualsiasi sia la cultura o la società di riferimento. La soluzione della critica femminile "black" spinge verso una riconsiderazione della condizione femminile nelle etnie minoritarie attraverso una prospettiva più ampia, che analizzi tutti gli aspetti dell'esperienza di queste donne, da quelli psicologici e personali, alle ragioni storiche e sociali, andando oltre gli stereotipi sessisti e razziali, verso quella che è la situazione reale, e cercando di focalizzarsi sulle loro qualità e potenzialità, invece che sui loro limiti o debolezze, sempre, però, mantenendo una visione realistica dei fatti (è altrettanto errato, infatti, cadere nell'eccesso opposto, ossia l'esaltazione smodata, che sarebbe ovviamente inverosimile).¹³⁶

Fondare una critica alternativa non richiede solo trovare i giusti strumenti di ricerca e di diffusione dei concetti, ma implica anche individuare un pubblico a cui destinare le proprie ipotesi: le studiose del Black Feminism, infatti, non si interrogano solo sul come far emergere la voce delle donne di colore, ma si chiedono anche se vi sia qualcuno disposto ad ascoltarle all'interno del panorama critico contemporaneo, alle cui categorizzazioni e definizioni ogni pensiero si deve conformare per essere accolto e preso in considerazione. Come afferma Carole Boyce Davies, le femministe "black" non devono lasciare che siano gli uomini e le donne bianche a detenere il controllo dell'attività critica, stabilendo cosa possa diventare una teoria e cosa no; esse devono altresì erodere la definizione di quest'ultima come di una lente di ingrandimento universale e adattabile ad ogni cultura, idea che, inevitabilmente, finisce per privilegiare alcuni e sfavorire altri, creando disparità. Data questa situazione, secondo Boyce Davies, i rischi che il Black Feminism corre sono, da un lato, venire ignorato, dover ricorrere a formule estranee e inadatte alle proprie idee, o vedere il proprio pensiero distorto da parte delle teorie arbitrariamente giudicate "legittime", dall'altro, cadere in un rifiuto totale di qualsiasi forma di critica. Ecco la soluzione proposta dalla studiosa:

"My position, then, is not to abandon or jettison theory or theorizing, but to offer radical interventions into their [black women] claims to *complete knowledge* and, further, to find ways to *negotiate the various theoretical 'minefields' as we define ourselves*. [...] The question of theory is one which for us may be more useful if we *redefine arrangements*,

¹³⁶ Cfr. Patricia Bell Scott, "Debunking Sapphire: Toward a Non-Racist and Non-Sexist Social Science", e "Elizabeth Higginbotham, Two Representative Issues in Contemporary Sociological Work on Black Women", in G. T. Hull, P. Bell Scott, B. Smith (eds.), *op. cit.*, pp. 85-91, 93-7.

*renegotiate our locations. In other words, we must negotiate a channel between the 'high theoretical' and the 'suspicious of all theories'".*¹³⁷

Quella che la studiosa propone, dunque, è una teoria non fondata su concetti fissi, ma in divenire, disposta a cambiare forma e ad accogliere nuove proposte, una *critical relationality* che non allontana completamente le posizioni critiche occidentali, ma le esamina focalizzandosi su quale potrebbe essere il loro apporto al Black Feminism; inoltre, essa tiene in considerazione sia il contesto storico e politico specifico delle singole culture di appartenenza delle studiose di colore, sia gli obiettivi che le accomunano, spaziando, quindi, dal generale al particolare all'interno di un'ottica trans-culturale (a differenza del totalizzante e riduttivo, nonché *Western-oriented*, Post-colonialismo, che, secondo Boyce Davies, forzerebbe realtà estremamente diverse sotto lo stesso "termine-ombrello"). Le sue parole-chiave sono "translation", "migration", "multiplicity", "open-endedness" e "nomadism", perché fluida e molteplice è, a suo avviso, l'esperienza sincretica delle donne del Terzo mondo: esse, muovendosi tra due o più sistemi culturali, entrano in contatto con diversi modi di conoscere ed interpretare, che, a loro volta, trasformano e ridefiniscono le loro identità, che, quindi, si caratterizzano come cangianti e assolutamente non fisse.¹³⁸

Questo approccio incentrato sul paradigma del nomadismo e della molteplicità può essere riscontrato nel lavoro di Gloria Anzaldúa, la quale, nel famoso saggio del 1987 *Borderlands/La Frontera*, analizza la situazione in cui vivono i *chicanos*, ossia la popolazione di origine messicana residente negli Stati Uniti. La loro posizione geografica di confine si riflette su tutti i livelli della loro esistenza, che può essere definita in tutto e per tutto *borderline*, "a kind of dual identity –[they] don't identify with the Anglo-American cultural values and [they] don't totally identify with the Mexican cultural values. [They] are a *synergy of two cultures* with various degrees of Mexicanness or Angloness"¹³⁹ (identità che diventa addirittura triplice se si considera anche la discendenza dagli Indios). Questa condizione *in between* si esplicita, anche e soprattutto, a livello linguistico, in quanto la lingua *chicana* è, di fatto, una "border tongue" formata da varie lingue e dialetti: in una situazione in cui, da una parte, la cultura americana spinge i *chicanos* ad imparare la lingua inglese e a perdere il loro accento, e, dall'altra, i Latini li accusano di tradimento nei confronti della cultura e della lingua ispanica, spiega Anzaldúa, la lingua *chicana* si è sviluppata naturalmente, come

¹³⁷ Cfr. Carole Boyce Davies, *op. cit.*, pp. 42-3.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 1-2, 38-48, 56.

¹³⁹ Cfr. Gloria Anzaldúa, "Bordelands/La Frontera", in J. Rivkin, M. Ryan, *op. cit.*, p. 1029 (corsivo mio).

conseguenza del modo di vivere dei suoi parlanti, persone che, non essendo né americane, né spagnole, e non potendo considerare, quindi, come loro lingua madre né il castigliano, né l'inglese, come unica soluzione avevano quella di creare una lingua che fosse loro, "a language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves - a language with terms that are neither *español ni inglés*, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages".¹⁴⁰ Anzaldúa dà molta importanza alla lingua, che per lei costituisce un tutt'uno con l'identità etnica, quindi ad essa affida il compito di rivendicare l'esistenza ibrida ed eterogenea dei *chicanos* e della loro "cultura mestiza". La studiosa afferma che, nel momento in cui sarà libera di parlare la sua lingua senza sollevare critiche o pregiudizi da parte degli altri, avrà conquistato la sua dimensione, la sua voce di donna messicana, indiana, americana.¹⁴¹ Nonostante l'area trattata da Anzaldúa sia geograficamente ristretta a quella latina, i concetti da lei espressi, a mio avviso, hanno una valenza generale e possono essere legati all'esperienza di qualsiasi popolo minoritario all'interno di un determinato territorio o migrato in un altro: quella che si viene a creare è un'identità divisa tra il rispetto delle proprie origini e l'adozione di un'altra cultura, una tensione che come risultato non ha l'annullamento dell'una in favore dell'altra, ma una commistione delle due all'interno del solito individuo; inoltre, quest'ibridazione non è a senso unico, non riguarda solamente il soggetto migrante e/o marginale, ma coinvolge anche la popolazione che lo accoglie, che, inevitabilmente, subirà a sua volta delle modifiche per il contatto con una cultura altra, anche se meno evidenti. Ciò va a dimostrazione del fatto che anche i binarismi culturali non hanno ragione d'essere, in quanto ogni cultura si rivela "mestiza", frutto del contatto, passato o presente, con altri popoli, o della convivenza di etnie diverse sotto lo stesso tetto.

Un altro tentativo di definire la strategia critica del Black Feminism viene da Gloria T. Hull e Barbara Smith, curatrici del saggio *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave. Black Women's Studies* (1982): le due studiose ritengono che dare un nome all'attività critica femminile e nera sia un primo passo importante, in quanto permette di sottolineare l'esistenza e il valore delle donne di colore, le quali, solamente per la loro identità biologica, sono sempre state ignorate e giudicate non degne di considerazione dalla società *white-male-dominated*; ciò è avvenuto sia in ambito sociale che culturale, o perché

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 1024, (corsivo nel testo).

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 1022-30.

esse venivano ritenute doppiamente inferiori, sia dal punto di vista intellettuale che morale, in quanto donne e in quanto nere, oppure perché lasciare che esse prendessero la parola e iniziassero a diffondere il loro pensiero era ritenuto pericoloso per il sistema. In una tale situazione, è naturale che le possibilità di alzare la voce per definire la propria identità fossero notevolmente ridotte; per questi motivi, la formazione di un Black Feminism o di Black Women's Studies acquista notevole importanza, perché dimostra che, nonostante il contesto estremamente sfavorevole, le intellettuali e le attiviste di colore hanno continuato a portare avanti la loro verità e la loro visione del mondo. Hull e Smith si mostrano, però, consapevoli del fatto che ciò non è sufficiente a emancipare definitivamente le donne di colore, soprattutto a causa degli svantaggi dovuti alla già citata predominanza del femminismo e dei Black Studies in ambito accademico. La soluzione proposta dalle studiose è un invito alle colleghe a non limitarsi ad un approccio superficiale, meramente descrittivo, o concentrato solamente su figure eccezionali portate come esempio di ribellione alla società (entrambe strategie che rischiano di non essere attinenti alla realtà dei fatti, o di essere incomplete e faultrici di una discriminazione di classe), ma di scandagliare l'esperienza delle donne di colore e analizzare le questioni e le problematiche che determinano materialmente le loro vite:

Only a feminist, pro-woman perspective that acknowledges the reality of sexual oppression in the lives of Black women, as well as the oppression of race and class, will make Black Women's Studies the transformer of consciousness it needs to be. [...] It would lead us to look at familiar materials in new and perhaps initially frightening ways, but ways that will reveal truths that will change the lives of living Black women, including our own. Black feminist issues – the real life issues of Black women – should be integral to our conceptions of subject matter, themes and topics for research.¹⁴²

Oltre all'esperienza, l'altro pilastro del Black Feminism, secondo Hull e Smith, è la soggettività, da intendere come messa in questione dell'oggettività proposta dalla società dominante, che si fa sinonimo di un tipo di conoscenza reificante, che individua un'unica verità universale ed immutabile. Al contrario, il Black Feminism ritiene che tutto ciò che riguarda l'essere umano sia soggettivo ed imperfetto, e che, di conseguenza, ogni gerarchizzazione sia una forzatura: gli esseri umani si trovano tutti sullo stesso livello. Pur consapevoli del fatto che l'avvio definitivo dei Black Women's Studies non può fare a meno del supporto del femminismo e dei Black Studies, e che, per ottenerlo, il razzismo e il

¹⁴² Cfr. G. T. Hull, B. Smith, "Introduction. The Politics of Black Women's Studies", in G. T. Hull, P. Bell Scott, B. Smith (eds.), *op. cit.*, pp. xxii-iii.

sessismo che dominano questi metodi devono essere estirpati, quello che Hull e Smith si propongono con questo saggio è di includervi degli esempi di studi e di ricerche condotti sulle donne del Terzo mondo in vari campi, dalla politica alla letteratura, passando anche per la scienza, così da fornire alle studiose, loro contemporanee e future, nuovi strumenti e fonti che possano aiutare lo sviluppo e l'affermazione del metodo critico femminile e "nero".¹⁴³

WHAT *BLACK WOMEN* SAY

Anche per i Third World Women's Studies, la letteratura gioca un ruolo importante, essa, infatti, si fa specchio della situazione sociale che la produce, nonché strumento di diffusione dell'ideologia dominante. Per questi motivi, la critica letteraria delle femministe del Terzo mondo si propone due obiettivi: analizzare il canone letterario e il ritratto che esso fornisce delle donne di colore, in quanto ciò può essere utile per comprendere a fondo la natura dei pregiudizi e degli stereotipi che vengono loro attribuiti, e, conseguentemente, delineare e promuovere una propria tradizione di scrittrici del Terzo mondo come risposta al canone, così da fornire all'ambiente letterario una rappresentazione veritiera del loro mondo con cui combattere le discriminazioni ed esaltare il loro valore.

Come la letteratura lesbica, anche quella femminile del Terzo mondo è molto recente, risale, infatti, al XVIII secolo. Prima era quasi impossibile scrivere a causa della schiavitù, o dell'obbligo a svolgere lavori di servitù quali la domestica o la balia; altro motivo è da ascrivere al disinteresse dimostrato dall'ambiente culturale nei confronti del pensiero delle donne di colore, che sono state ignorate, oppure lette, ma non comprese. Come sottolinea Barbara Smith, infatti, il femminismo e i Black Studies, non comprendendo l'intreccio delle problematiche di genere e razza, fondamentale in queste autrici, giudicavano la coesistenza all'interno della stessa opera di tematiche come la *blackness* e il *feminism* un atto ossimorico, come se l'una escludesse automaticamente l'altra (significativa è la recensione di una femminista americana su Toni Morrison, autrice del famoso romanzo *Sula*: troppo talentuosa per dedicarsi alla sola tematica nera, l'autrice viene invitata a lasciare indietro l'argomento *black*, così da ottenere il posto che le spetta tra le più importanti scrittrici americane).¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibidem*, pp. xvii-xxxii.

¹⁴⁴ Cfr. Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", in G. T. Hull, P. Bell Scott, B. Smith (eds.), *op. cit.*, pp. 157-63.

Un'interessante panoramica, a mio avviso, è offerta da Mary Helen Washington, la quale analizza la produzione femminile "black" da due punti di vista, uno storico e uno tematico. Per quanto riguarda il primo approccio, la studiosa riprende una suddivisione attuata dalla scrittrice Alice Walker, la quale distingue tre fasi principali nel percorso delle donne e delle scrittrici di colore: la prima fase è definita "The suspended woman" ed include la generazione dell'800 e dei primi anni del '900; queste donne sono ancora completamente vittime dell'oppressione maschilista e razzista che devono sopportare sia a livello familiare, che sociale (non a caso vengono anche definite "the mules of the world", si veda *Their Eyes Were Watching God*, romanzo del 1937 di Zora Neale Hurston). Il termine "suspended" viene impiegato da Walker per sottolineare il fatto che la loro esistenza è fatta di sofferenza, abusi e violenza e che esse non hanno altra scelta o via di fuga da queste circostanze se non la morte o la pazzia. In ambito letterario, la figura della *suspended woman* è stata sempre presente sin dal primo romanzo pubblicato da una donna di colore, *Iola Leroy* di Frances Harper, risalente al 1892. Il secondo ciclo individuato da Walker è denominato "The assimilated woman" ed indica la generazione degli anni '40 e '50 del '900; la violenza nei confronti di queste donne diventa di tipo psicologico, in quanto esse vengono separate dalle loro radici e dalla loro gente e portate verso l'alienazione. La causa è da ascrivere alla tendenza generale della popolazione nera a conformarsi alla cultura occidentale a danno della propria, che venne da molti rinnegata. In questa seconda fase si assiste ad un primo passo in avanti nel percorso di emancipazione femminile, infatti le donne hanno un ventaglio di possibilità più ampio rispetto alla generazione precedente ed iniziano ad essere più consapevoli della loro condizione, ma sono impossibilitate ad apportarvi i cambiamenti necessari a causa dell'ambiente sociale, ancora fermo al sistema tradizionale. Tutto ciò inizierà ad essere messo in atto nella terza fase del processo, "The emergent woman", ad opera delle donne degli anni '60 (tra cui figura la stessa Walker), le quali, grazie ai vari movimenti di protesta e al generale clima di rivoluzione di quel periodo, ottengono le prime conquiste in campo socio-politico, riconciliandosi, allo stesso tempo, con le proprie tradizioni. Dal punto di vista letterario, ciò si traduce in protagoniste femminili che, dopo aver lottato e sofferto, conquistano un nuovo modello di vita femminile, fondato su una nuova e più ampia consapevolezza di sé.

Con il secondo approccio, invece, Washington passa in rassegna quelle che sono le tematiche più trattate dalle scrittrici di colore nelle loro opere: alcune sono in comune con il

femminismo e la letteratura maschile “black”, come, ad esempio, il tema dell’io diviso; altre, invece, sono legate specificatamente alla vita delle donne del Terzo mondo, come la figura dell’artista ostacolata e silenziata, attraverso cui le scrittrici denunciano il fatto che alle donne veniva spesso negata la possibilità di esprimersi artisticamente, nel tentativo di smentire tali valutazioni negative e rivalutare il loro talento; un esempio è *The Bluest Eye* (1971) di Toni Morrison, che tratta la storia di un’artista in erba, la cui creatività inespressa si trasforma in una forza autodistruttiva. Un altro tema ricorrente è quello del rifiuto delle proprie fattezze fisiche, derivante dalle discriminazioni rivolte alle donne nere a causa del colore della loro pelle o della consistenza dei loro capelli, che induceva spesso le protagoniste dei romanzi a sognare i tratti occidentali, come avviene, per esempio, in *Reena*, una storia di Paule Marshall del 1983. Altre questioni riconducibili alle condizioni socio-politiche delle donne del Terzo mondo sono l’idea dell’oppressione come un ciclo che si ripete all’infinito, la descrizione delle violenze che esse dovevano subire, la maternità e una frequente associazione della figura femminile a ruoli domestici, come la donna di servizio.¹⁴⁵

Sulla letteratura femminile “black” si è espressa anche Carole Boyce Davies, secondo la quale la scrittura delle donne di colore rispecchia la loro esperienza: come quest’ultima è determinata dall’incontro/scontro tra diversi paesi e culture, altrettanto molteplice è l’identità delle donne che vivono quella situazione e, di conseguenza, così è anche il loro modo di scrivere, che quindi “should be read as a series of boundary crossings and not as a fixed, geographical, ethnically or nationally bound category of writing”.¹⁴⁶ Considerando questa lettura, Boyce Davies concentra il suo studio su quella parte della produzione femminile “black” che affronta temi quali i concetti di *home* e *homelessness*, la migrazione e il viaggio (il movimento in generale), la rottura dei confini (sia quelli di ordine sociale, che quelli geografici), la molteplicità, la definizione della soggettività femminile “black”, etc. Al riguardo, la studiosa porta come esempio, in particolare, due lavori: la prima è *Anowa* (1970), opera teatrale di Ama Ata Aidoo, in cui si spazia da tematiche legate alla discriminazione di genere, come la critica della limitante identità femminile costruita dalla società androcentrica e della generale politica di marginalizzazione che essa rivolge alla donna (a cui la protagonista si ribella, cercando di dare vita alla propria soggettività), a considerazioni più vicine alla questione della razza, quale la condizione di *homelessness* che

¹⁴⁵ Cfr. M. H. Washington, “Teaching *Black-Eyed Susans*: An Approach to the Study of Black Women Writers”, in G. T. Hull, P. Bell Scott, B. Smith (eds.), *op. cit.*, pp. 208-15.

¹⁴⁶ Cfr. Carol Boyce Davies, *op. cit.*, p.3-4.

deriva dalle scelte della protagonista. Quello della “casa” è un concetto ambiguo per le donne del Terzo mondo: da un lato, in quanto sottostante alle regole sociali e legata al ruolo della donna come figura sottomessa, essa è considerata negativamente come un luogo statico e opprimente, il cui rifiuto porta le protagoniste a vivere nella condizione di *homeless*, che, però, può essere anche letta positivamente come occasione per “re-mapping boundaries and renegotiating connections”¹⁴⁷; dall’altro lato, dunque, l’elemento della casa può diventare anche un luogo mutevole, di apertura verso nuovi orizzonti sempre diversi. Ulteriore elemento che può essere riscontrato in *Anowa* e in molte altre opere è la dimensione dell’oralità, della leggenda, spesso legata al mondo della stregoneria e del folklore.

L’altro testo a cui Boyce Davies fa riferimento all’interno del suo saggio è *The Unbelonging* (1985) di Joan Riley, che, come il titolo suggerisce, si focalizza sulla tematica del *displacement* in particolare. La protagonista viene vessata sia dalla propria famiglia in quanto donna, che dalla società inglese in quanto nera; per questi motivi, la casa (da intendersi qui come la Jamaica, sua madrepatria) acquista, nel suo immaginario, un significato positivo di fuga e di libertà, che si scontrerà, però, con la dura realtà. La ragazza vi troverà, infatti, un ambiente ostile che la rifiuterà, facendola sentire doppiamente straniera, sia nella sua terra natia che in Inghilterra, ed aumentando il suo senso di *unbelonging*, una condizione che può portare a due risoluzioni: una positiva, corrispondente alla presa di consapevolezza della propria *everywhereness* (ossia sulla possibilità di rompere qualsiasi confine o categorizzazione data dalla natura polimorfica della *migratory subjectivity* delle donne del Terzo mondo) e una negativa, un senso di *nowhereness* che sopraffà la persona conducendola all’alienazione e allo smarrimento.¹⁴⁸

In conclusione, si può affermare che la produzione femminile “black” affronta tre nuclei tematici principali, di cui ogni autrice fornisce la sua particolare lettura: la condizione delle donne del Terzo mondo, il razzismo e la formazione dell’identità migrante; essi possono essere trattati singolarmente, oppure possono essere compresenti all’interno del solito testo, come nel caso di *Small Island*, il romanzo di Andrea Levy analizzato nel capitolo seguente.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.49.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 59-74, 100-4.

CAPITOLO 6

UN ESEMPIO DI LETTERATURA FEMMINILE “BLACK”: *SMALL ISLAND* DI ANDREA LEVY

IL CONTESTO

Andrea Levy nasce nel 1956 a Londra da una famiglia giamaicana: il padre, spinto dal sogno di vivere in un’Inghilterra multiculturale e ricca di possibilità, emigrò nel 1948 a bordo dell’*Empire Windrush* e fu in seguito raggiunto in Gran Bretagna dalla moglie, un’insegnante che incontrò non poche difficoltà ad inserirsi nella società londinese. Anche per il resto della famiglia, la vita nella capitale non si rivelò rosea come auspicato, a causa di una forte discriminazione razziale. L’unica arma di difesa per Levy e i suoi fratelli era l’educazione: fu così che i genitori garantirono alla scrittrice una formazione scolastica secondo le norme educative inglesi. Dopo aver frequentato l’università, Levy entra in contatto con iniziative riguardanti i diritti civili delle etnie minoritarie e la loro salvaguardia; conseguenza diretta di questo suo nuovo interesse sarà la carriera letteraria, che Levy intraprenderà verso i trent’anni per esprimere le proprie idee al riguardo e raccontare l’esperienza dei Black British. Il suo primo romanzo, pubblicato nel 1994 e semi-autobiografico, è *Every Light in the House Burnin*. Su questa linea che unisce l’esperienza autobiografica al più generale racconto del travagliato rapporto di convivenza tra Black British e popolo inglese si collocano tutti i lavori dell’autrice.¹⁴⁹ Ciò è evidente, dunque, anche in *Small Island*, quarto romanzo di Levy: con esso la scrittrice si inserisce all’interno del filone letterario caraibico, presentandone alcuni dei capisaldi, quali le tematiche della casa, della migrazione e del *displacement*, o il sostrato autobiografico (la storia dei genitori, ad esempio, viene fatta rivivere alla coppia giamaicana di Gilbert e Hortense), ma, allo stesso tempo, ampliandone il discorso, nel tentativo di analizzare la nuova conformazione sociale emergente nell’Inghilterra degli anni ‘60 nella maniera più completa possibile, ossia denunciando il razzismo inglese ma anche tenendo conto del punto di vista dei bianchi, che hanno visto mutare la quotidianità sociale davanti ai loro occhi, e non dimenticando nemmeno istanze quali la discriminazione di

¹⁴⁹ Cfr. “Andrea Levy – Biography”, in *Inspirational Black Literature*, 2010, <http://www.inspirational-black-literature.com/andrea-levy.html>, (ultimo accesso: 07/09/16).

genere e di classe o la guerra, che, pur esulando dalla questione della razza in sé, si costituiscono come importanti fattori sociali.¹⁵⁰

IL ROMANZO

Small Island, pubblicato nel 2004, è vincitore di vari premi tra cui il Whitbread Prize for Best Novel e l'Orange Prize and Commonwealth Writers' Prize.

Dal punto di vista strutturale, la storia si dipana su due livelli temporali: uno, indicato con la dicitura "1948", costituisce il nucleo narrativo principale, che racconta gli eventi più recenti, quelli risalenti, appunto, all'anno 1948, e riguardanti tutti e quattro i protagonisti, i quali, nell'ultima parte, saranno presenti contemporaneamente sulla scena. L'altro filone, invece, intitolato "Before", è costituito da quattro sezioni, ognuna dedicata al passato di un singolo personaggio, il quale racconta la sua storia a partire dall'infanzia. Viene così reso noto al lettore il corso di eventi che hanno portato le quattro vite ad intrecciarsi nel secondo dopoguerra; le quattro sezioni sono intercalate all'interno della linea narrativa principale, in un'alternanza continua tra livelli temporali, dovuta anche ai frequenti *flashback*.

Small Island può essere definito, a mio avviso, un romanzo corale: la narrazione vi è, infatti, affidata direttamente ai vari personaggi (ogni capitolo riporta come titolo il nome del personaggio che prende la parola al suo interno), i quali, dunque, raccontano in prima persona e al tempo passato il proprio vissuto. Nelle parti dedicate al 1948, si ha spesso un'alternanza tra le varie prospettive: a volte, ad esempio, la stessa circostanza viene riproposta in due o più capitoli consecutivi, in modo da riportare il punto di vista di tutti i personaggi coinvolti nell'accaduto, dando così ad ognuno la possibilità di esprimersi; ciò contribuisce, a mio avviso, all'obiettivo ultimo di Levy, vale a dire riportare le testimonianze e il pensiero di tutti coloro che vengono toccati dai cambiamenti sociali e culturali di metà '900, sia ex coloni emigrati in Inghilterra che britannici di nascita, sia uomini che donne, sia ricchi che poveri, così da fornire un quadro il più completo ed oggettivo possibile, funzionale allo studio e al miglioramento della situazione sociale contemporanea. A differenza del piano narrativo principale, ognuna delle quattro sezioni di "Before" presenta una sola voce, quella, ovviamente, del personaggio a cui è dedicata. L'impressione generale è che i quattro

¹⁵⁰ Cfr. Mirko Casagrande, "How Many Women Were on the Empire Windrush? Regendering Black British Culture in Andrea Levy's 'Small Island', in P. Splendore, J. Thieme (eds.), *Black British Writing: Sea-Changes*, Vol. XXIII di *Textus. English Studies in Italy*, 2010, pp. 362-3.

personaggi si rivolgano direttamente al lettore, sensazione che viene resa esplicita nel caso di Gilbert, il protagonista di colore, nella cui narrazione si trovano spesso frasi o domande rivolte direttamente ad un “tu” esterno alla storia, oppure commenti dal sapore metanarrativo in cui il personaggio spiega i motivi per cui ha deciso di raccontare determinati aneddoti, o che utilizza per organizzare il suo discorso, proprio come se stesse immaginando un dialogo col lettore, che viene, quindi, chiamato direttamente in causa. A volte, Gilbert si figura anche le possibili reazioni alle sue parole o il bisogno di più informazioni da parte del fruitore, preoccupandosi che il suo messaggio arrivi correttamente; ecco alcuni esempi: “Now, I am telling you this so you might better understand [...]”, oppure “Okay, Gilbert, you have gone too far’, I can hear you say. You know I am talking of England [...]”.¹⁵¹ Gli altri personaggi del romanzo, invece, non ricorrono ad espedienti così espliciti, limitandosi ad esclamazioni, inserite all’interno del flusso di pensieri, che danno un’idea di inclusione verso un interlocutore; un esempio può essere il verbo “come” impiegato come esclamazione colloquiale per mostrare disapprovazione o disaccordo, che spesso si ritrova nei pensieri di Queenie e che è indirizzato ad un “tu” generico (il lettore) e non ad un personaggio interno alla storia. I motivi di questa interazione più o meno diretta con il fruitore potrebbero essere, a mio avviso, la volontà da parte di Levy di rendere i racconti dei personaggi il più veritieri possibile, come se il lettore stesse veramente ascoltando la loro testimonianza, oppure l’intento di creare affinità tra personaggio e fruitore, così da sensibilizzare quest’ultimo alle tematiche trattate.

Il linguaggio di *Small Island* merita una menzione speciale: Levy, infatti, riesce a creare un panorama linguistico variegato, dando ad ogni personaggio un modo di esprimersi unico, che acquista sia una funzione di verosimiglianza che un valore simbolico; esso, infatti, riflette non solo le origini o l’estrazione sociale dei protagonisti, ma anche il loro carattere. Da un lato abbiamo Hortense e Gilbert, per i quali l’inglese non è la lingua madre: la prima, appartenendo ad una classe sociale più alta e avendo ricevuto un’educazione di stampo britannico, parla un inglese accademico, formale a tal punto da diventare quasi manieristico, e che si va a scontrare con l’inglese colloquiale parlato a Londra, molto meno affettato, creando incomprensioni e *impasse* comunicativi. Ecco un estratto dal dialogo che Hortense ha con un impiegato del porto al suo arrivo a Londra, esempio evidente del suo linguaggio

¹⁵¹ Cfr. Andrea Levy, *Small Island*, New York, Picador, 2010, p.106, 116. Tutte le citazioni dal testo si riferiscono a questa edizione e da ora in poi compariranno con l’indicazione delle pagine in parentesi.

altisonante: “I stared into his face and said, ‘Thank you, and could you be so kind as to point out for me the place where I might find one of these vehicles [un taxi]?’ The white man looked perplexed. ‘You what, love?’ he said, as if I had been speaking in tongues” (13). Esso ben si adatta al carattere, a tratti altezzoso e snob, della ragazza. Al contrario, Gilbert si esprime in un inglese ibrido, non normativo e fortemente influenzato dal sostrato caraibico; frequente è, ad esempio, l’uso di intercalari quali “cha” o “nah”, l’impiego del participio passato come verbo principale, o ancora l’uso del pronome personale “I” al posto di “me”. Questo linguaggio è sicuramente indicatore di un’ estrazione sociale e di un livello educativo inferiori rispetto a quelli di Hortense, che infatti lo critica, ma denota anche un carattere più modesto e un maggior attaccamento emotivo alle proprie origini giamaicane, riscontrabile in Gilbert, meno nella moglie; inoltre, il ragazzo, come avremo modo di vedere nel corso dell’analisi, rappresenta la condizione di *in-betweenness*, che viene riproposta, quindi, anche dal punto di vista linguistico con questa commistione tra inglese e dialetto caraibico. Dall’altro lato, invece, vi è l’altra coppia protagonista, quella formata da Queenie e Bernard: britannici di nascita, l’inglese è per loro la lingua madre. In questo caso, non vi sono grosse differenze linguistiche dovute all’ estrazione sociale; a differenziare il linguaggio dei due coniugi è, soprattutto, un aspetto caratteriale: Bernard, distinto e quasi noioso nella vita quotidiana, quanto intollerante nei confronti del “diverso”, ha un modo di esprimersi che riflette questa sua doppia natura; egli, infatti, in generale, comunica in modo composto e pacato, eccezion fatta per i momenti in cui emerge tutta la sua ira razzista, in cui anche il suo linguaggio, come la sua personalità, si sporca di epiteti volgari ed offensivi. Al contrario, Queenie, da sempre più dinamica e meno *self-centred* e prevenuta del marito, si esprime in un inglese meno contenuto e spesso farcito di esclamazioni colloquiali o imprecazioni piuttosto *unladylike*.¹⁵²

Passando ora all’analisi delle tematiche, come già anticipato, numerosi sono gli spunti argomentativi offerti da Levy in questo romanzo. Essi possono essere compresi in due macro-tematiche: il *displacement* e la discriminazione. L’obiettivo di quest’analisi sarà quello di esaminare i due temi in tutte le loro sfaccettature all’interno del romanzo, in modo da dimostrare la carica innovativa apportata da Levy all’interno del dibattito etnico.

¹⁵² Sul linguaggio si è espressa anche Cynthia James, “‘You’ll Soon Get Used to Our Language’ Language, Parody and West Indian Identity in Andrea Levy’s ‘Small Island’”, in *Journal of West Indian Literature*, Vol. 18, No. 2, “Where is here? Remapping the Caribbean”, 2010, pp.45-64.

Il primo aspetto che prenderemo in considerazione è quello della discriminazione, che viene declinato da Levy a trecentosessanta gradi: l'autrice, infatti, non rimane circoscritta all'interno della sola discriminazione di razza, ma prende in esame tutte le varie forme che la discriminazione può assumere, nel tentativo di dare un quadro completo dei meccanismi di emarginazione che caratterizzano la realtà sociale quotidiana. Le forme di discriminazione individuabili in *Small Island* sono tre e vengono incarnate dai protagonisti: vi è la discriminazione razziale, impersonata principalmente da Bernard, ma sottesa anche ad alcuni comportamenti della generalmente bendisposta Queenie, e subita da Hortense e Gilbert; la discriminazione di genere, implicita nell'educazione sia di Hortense che di Queenie ed emergente in alcuni atteggiamenti dei personaggi maschili (a dimostrazione del fatto che sia la società giamaicana sia quella inglese sono a regime patriarcale, e che, quindi, l'androcentrismo è un problema diffuso in tutte le culture); ed infine la discriminazione di classe, rappresentata soprattutto da Hortense e, secondariamente, da Bernard. A saltare subito all'occhio è il fatto che l'emarginazione, in una forma o nell'altra, coinvolge, seppur in maniera più o meno forte, tutti i membri di una società. Ad emergere dal romanzo è, dunque, l'idea che nessuno sia veramente immune dal nutrire dei pregiudizi verso l'altro: paradossalmente, infatti, anche coloro che sono vittime dirette di un certo tipo di discriminazione diventano a loro volta carnefici nei confronti di altre persone, portando avanti altre forme di pregiudizio.

Un esempio lampante è quello di Hortense, la quale, nonostante venga guardata dall'alto in basso per il colore della sua pelle (soprattutto in ambito lavorativo), mette in atto lo stesso atteggiamento nei confronti del marito e di tutti coloro che considera non all'altezza della sua educazione. Proprio quest'ultima e il fatto di essere un'insegnante sono i blasoni di cui Hortense si adorna e per cui si sente superiore agli altri; i suoi metri di giudizio per valutare positivamente o negativamente una persona sono la proprietà di linguaggio, le buone maniere e il modo di vestire, tutti tratti esteriori che non hanno nulla a che vedere con la personalità e che denotano un forte snobismo da parte della ragazza, nonché la sua superficialità. Ecco, ad esempio, Hortense rispondere ad un commento indirettamente offensivo da parte di Queenie e sottolineare l'inferiorità della sua occupazione rispetto ai suoi studi da insegnante: "Now, why should this woman worry to be seen in the street with me? After all, *I was a teacher and she was only a woman whose living was obtained from the letting of rooms. If anyone should be shy it should be me*" (191), rivelandosi così nella sua

doppia veste di vittima di pregiudizi razziali e promotrice di pregiudizi di classe. Anche Gilbert non viene risparmiato dalle sue critiche: eloquenti sono, ad esempio, l'episodio in cui Hortense etichetta il marito come umile esponente della *lower-class* dal modo in cui l'uomo mangia un uovo bollito, oppure quando, al suo primo colloquio di lavoro a Londra, si vergogna di essere accompagnata da lui, in quanto, con i suoi modi di fare e di parlare ancora troppo giamaicani e rozzi per lei, "[that] wretched man was lowering [her] tone" (373). L'ipocrisia di questo suo atteggiamento classista non è solo riscontrabile nel fatto che Hortense si rende a sua volta complice dei meccanismi sociali che, sotto altre forme, condanna, ma emerge anche nel modo in cui la ragazza si rapporta alle proprie origini: figlia illegittima del commerciante Lovell Roberts e di una ragazza di campagna, povera e poco istruita, Hortense viene cresciuta, grazie all'intervento della nonna materna, dai cugini paterni in un contesto agiato. Nonostante ciò e pur non avendo che pochi ricordi dei genitori, Hortense vive nel mito del ricco e stimato padre (in realtà per niente interessato al suo destino), sminuendo la madre e la nonna in questi termini:

I grew to look as my father did. My complexion was as light as his; the colour of warm honey. *It was not the bitter chocolate hue of Alberta and her mother* [si noti anche il freddo uso del nome proprio per riferirsi alla madre, in contrasto con i toni di venerazione usati per il padre]. With such a countenance there was a chance of a golden life for I. *What, after all, could Alberta give? Bare black feet skipping over stones. If I was given to my father's cousins for upbringing, I could learn to read and write and perform all my times tables. And more. I could become a lady worthy of my father, wherever he might be* (32, corsivi miei).

Se il classismo è personificato nello specifico da Hortense, il sessismo viene invece proposto più come un atteggiamento sociale che come un tratto riconducibile ad un singolo personaggio. Per quanto riguarda questo argomento, il romanzo è, a mio avviso, innovativo in quanto propone un confronto tra i ritratti della donna dati dalle due culture protagoniste, quella giamaicana e quella inglese, evidenziandone le differenze, ma anche le molte somiglianze; in generale, infatti, si può affermare che entrambi i paesi siano di matrice patriarcale, e, quindi, regolati dalla solita ideologia che vede, da un lato, le donne dell'*upper class* educate secondo il principio dell'*angel of the house* e destinate, al massimo, al ruolo di tutrice, e dall'altro, le donne appartenenti a classi sociali più basse associate ad occupazioni "femminili" quali la domestica o la bambinaia. Si consideri, ad esempio, la differenza con cui venivano trattati ed educati Hortense ed il cugino Michael: alla bambina non era permesso salire sugli alberi, fare il bagno al fiume o indulgere in altre attività ritenute inappropriate per

una ragazza, che venivano sostituite con le faccende di casa, per lei più idonee (faccende da cui, naturalmente, il cugino era escluso); inoltre, l'istruzione ricevuta da Hortense al college, basata soprattutto su nozioni di scienze domestiche o di galateo, era in netto contrasto con il percorso di studi progettato per Michael. A vigere, anche nella cultura giamaicana, è l'idea della donna non come individuo indipendente, ma come figura in funzione dell'uomo, al cui volere è sottomessa, come Kenneth ricorda all'amico Gilbert: "You a man. She [Hortense] just come off the boat – *you mus' show who boss. And straight way so no bad habit start. A wife must do as her husband say.* You ask a judge. You ask a policeman. They will tell you [ad indicare che queste idee sono promosse dalle istituzioni]. Everyt'ing in that trunk belong to you. *What is hers is yours and if she no like it a little licking will make her obey*" (19, corsivi miei). È principalmente l'ideologia androcentrica che spinge Hortense a sposare Gilbert: la ragazza, consapevole del fatto che una donna indipendente e nubile non viene vista di buon occhio dalla società, sa che, se vuole realizzare il suo sogno di andare in Inghilterra, senza però dare scandalo intraprendendo il viaggio da sola, dovrà farlo da donna sposata. Sottesa vi è anche l'idea che solo gli uomini abbiano le giuste competenze per far fortuna all'estero e mantenere la famiglia (non a caso Queenie, vedendo Hortense, ci dice che sono poche le donne giamaicane che arrivano a Londra). A smentire questa convinzione è la madre di Gilbert, la quale vendendo i dolci da lei preparati, riesce a garantire un futuro ai suoi figli; la sua attività, e con essa quindi anche il suo effettivo ruolo di capofamiglia, deve, però, rimanere nascosta per non ledere l'immagine del marito, che ne uscirebbe demascolinizzato e privato del suo potere. La condizione della donna inglese non è molto diversa, lo si intuisce guardando i due tipi di educazione ricevuti da Queenie: figlia maggiore di un macellaio, alla bambina vengono inizialmente affidati i lavori di casa e la cura dei fratelli minori; successivamente, una volta cresciuta, viene fatta entrare nell'attività di famiglia come aiuto per la madre. La fattoria della famiglia Buxton può essere letta, a mio avviso, come rappresentazione del binarismo di genere, in quanto i ruoli sono nettamente divisi tra mansioni "da donne" e compiti "da uomini": le prime, principalmente cucinare pasticci di carne da rivendere ed occuparsi dei bambini, sono svolte dalla madre di Queenie e dalla sua squadra di ragazze (a cui anche Queenie viene destinata), i secondi, legati alla macellazione degli animali, sono gestiti, invece, dal padre e dai suoi garzoni. Anche gli ambienti sono separati, con gli spazi domestici (casa e cucina) destinati alle ragazze e l'ambiente esterno riservato ai ragazzi. Queenie fuggerà da questa situazione, per lei piuttosto soffocante, e

andrà a vivere in città con la zia materna, più ricca rispetto alla madre. Se prima Levy ci ha messo di fronte al destino di una ragazza di campagna, ora ci presenta l'educazione riservata alle ragazze di ceto più alto, costituita, similmente all'istruzione ricevuta da Hortense in Giamaica, da lezioni di dizione, di portamento e buone maniere, tutte incentrate sull'obiettivo ultimo di fare la propria entrata in società e sposare un buon partito. In questa fase della sua vita, Queenie risulta ancora legata a questi stereotipi della *lady* perfetta, non a caso si mostrerà felice quando il suo neo-sposo Bernard le chiederà di lasciare il suo lavoro nel negozio della zia (quasi fosse una fonte di imbarazzo avere una moglie che lavora) per diventare casalinga a tempo pieno. La situazione cambierà radicalmente con lo scoppio della guerra, che, mettendo Queenie di fronte alla dura realtà, la risveglierà dal torpore in cui è caduta, costringendola a rivedere le sue priorità. Sarà così che Queenie passerà dall'essere una *angel of the house* ad una sorta di *rebel woman* che, rimasta sola e senza più la guida del suo uomo, partito per la guerra, attirerà su di sé sguardi di disapprovazione (del vicinato prima, del marito poi), aiutando i più bisognosi, cercando un lavoro per mantenersi ed affittando le stanze della sua casa ad inquilini di colore.

Infine, per quanto riguarda la terza forma che può assumere la discriminazione, quella della razza, essa appare come un sintomo diffuso tra la popolazione inglese della prima metà del '900. Il razzismo può assumere, a sua volta, diverse declinazioni ed essere rintracciato in vari atteggiamenti e modi di pensare: può presentarsi, ad esempio, sotto forma di etnocentrismo all'interno della propaganda imperialista, di cui Levy ci dà un accenno nel prologo del romanzo, in cui Queenie racconta la sua visita alla British Empire Exhibition, emblema del colonialismo. La logica etnocentrica risiede nel fatto che questa mostra viene proposta come una riproduzione, in piccolo, del mondo intero, che quindi, venendo così fatto coincidere con l'estensione dell'impero coloniale, è ricondotto sotto il controllo della Gran Bretagna, centro di potere indiscusso in quanto portatrice di civilizzazione. È in quest'occasione che Queenie, ancora bambina, vede per la prima volta un uomo di colore, il quale viene da lei descritto nei termini tipicamente impiegati dai bianchi, vale a dire focalizzandosi su tratti come il naso schiacciato, i capelli crespi e, naturalmente, la pelle color cioccolato. Altra forma di razzismo mostrata dagli inglesi nei confronti delle persone di colore è l'ipocrisia: essa si palesa, ad esempio, nell'intraprendere una guerra per combattere l'antisemitismo, o nel professarsi superiori rispetto agli Stati Uniti per l'assenza di leggi segregazioniste all'interno della società inglese per poi, però, adottare altre forme di

emarginazione, che, seppur meno efferate rispetto a quella tedesca e quella americana, portano comunque ad accrescere l'odio per il "diverso" e la disparità tra le diverse etnie. Alcuni esempi dell'effettiva discriminazione messa in atto dalla società inglese li troviamo nel fatto che Hortense e Gilbert faticano a trovare lavoro a causa del colore della loro pelle, che li esclude automaticamente dall'essere presi in considerazione, oppure nelle critiche rivolte a Queenie dai vicini di casa per aver trasformato la loro rispettabile via in una giungla: "they were all right in their own country, Mr Todd reasoned, but he wanted none of them down our street" (94). Questo atteggiamento va a scontrarsi con la retorica imperialista che presenta i coloni come cittadini inglesi a tutti gli effetti, garantendo loro pari diritti e doveri: essa non ha assolutamente riscontro nella realtà quotidiana, dominata, come abbiamo visto, da persone come Mr. Todd, che vedono i coloni come ospiti dell'Inghilterra (non cittadini) tenuti ad imparare a comportarsi civilmente e a mostrare rispetto per i padroni di casa, senza incorrere in comportamenti irrispettosi come, ad esempio, il non cedere il passo ad un inglese sul marciapiede. È per questi motivi che Queenie, avendo potuto valutare con mano l'effettivo razzismo immanente nella società inglese, nel finale del romanzo, decide di affidare il figlio avuto da Michael a Gilbert e Hortense, per tutelarlo e salvarlo, almeno in parte, dai pregiudizi e dalle cattiverie che un bambino illegittimo e di colore attirerebbe su di sé crescendo con due genitori bianchi.

Una componente razzista è presente anche in atteggiamenti minori, ma comunque offensivi, altrettanto diffusi tra la popolazione inglese: la tendenza a generalizzare e a considerare tutte le persone di colore appartenenti ad unico gruppo (solitamente quello africano, il più conosciuto), quando invece esse provengono da diverse parti del mondo, dimostrando, quindi, non solo ignoranza riguardo alla conformazione geografica dell'impero coloniale, ma anche una certa presunzione, come se il popolo inglese non fosse tenuto a conoscere in maniera approfondita le origini dei coloni, che ai loro occhi risultano, dunque, tutti uguali (esemplare al riguardo è la signora inglese che, alla ricerca della ragazza di colore che avrebbe dovuto diventare la sua bambinaia, si rivolge a Hortense, appena sbarcata a Londra, dando per scontato che, data la pelle nera, ne condividesse il paese d'origine e la conoscesse); vi è poi la diffusione di stereotipi e convinzioni infondate ed usati per diffamare la popolazione nera, basati anch'essi sull'ignoranza e frutto della logica imperialista, come l'idea che le persone di colore, non civilizzate e ancora sottostanti alle regole della natura, agiscano secondo gli istinti più primordiali e bestiali, nella più totale inconsapevolezza

riguardo alle regole sociali basilari. Infine, collegato sempre all'idea della popolazione nera come barbara e sottosviluppata, è il modo in cui gli inglesi si rapportano alle persone di colore, rivolgendosi loro come se stessero parlando con dei bambini, assicurandosi continuamente che abbiano capito e dando per scontato che non abbiano le capacità necessarie per comprendere quello che stanno dicendo loro, non solo a causa delle barriere linguistiche, ma anche per una presunta mancanza a livello intellettuale. A peccare in questo senso è la stessa Queenie (a dimostrazione del fatto che nessuno è completamente immune dai pregiudizi e che essi si possono nascondere anche dietro ai gesti più caritatevoli), anche se, nel suo caso, è più per mancanza di conoscenze riguardo alla Giamaica e poco tatto nell'esprimersi, che per odio o cattiveria. Si veda, ad esempio, quando la donna porta Hortense in giro per i negozi di Londra, indicandole il nome di ogni attività, spiegandole quali prodotti poteva trovare in vendita in ognuno di loro, o chiedendole se in Giamaica avessero i cinema; questo comportamento crea confusione nella ragazza giamaicana, che non riesce a capire come mai Queenie le stia dando delle informazioni così ovvie:

Mrs Bligh was a punctilious teacher. The shop with meat in the window she tell me is a butcher. The one with pretty pink cakes is the baker. And each time she tell me she want me to repeat the word. Instead I tell her, 'I know, we have these shops in Jamaica.' She nod. She say good. Then seeing a shop selling fish she tell me this is the fishmonger" (275).

Rappresentante per eccellenza del razzismo è Bernard, che incarna tutti gli atteggiamenti tipici dell'etnocentrismo, dalla paura per tutto ciò che è "diverso", che porta ad innalzare muri di odio e violenza come difesa, alla convinzione di appartenere ad una razza intellettualmente superiore e socialmente più sviluppata e decorosa, che ha, per queste ragioni, il diritto e il dovere di imporsi sui popoli arretrati, che da soli ricadrebbero nel caos, incapaci di autogestirsi e svilupparsi (questo aspetto emerge particolarmente durante l'esperienza di Bernard in India e nelle sue descrizioni della popolazione indiana, sempre svilenti e focalizzate sulla loro miseria o sulla poca istruzione). Attraverso il personaggio di Bernard, Levy introduce all'interno del discorso etnico la prospettiva dei bianchi, cosa che si costituisce come un tratto innovativo, in quanto, come già accennato, dimostra l'intento dell'autrice di dare un resoconto completo della situazione sociale dell'Inghilterra di metà '900, cercando di comprendere nell'analisi anche le ragioni alla base degli atteggiamenti etnocentrici e razzisti dei bianchi. Emblematico, a questo proposito, è il fatto che Bernard, rientrato a Londra dopo cinque anni di assenza, trova la sua casa occupata da inquilini di

colore, cosa che lo fa sentire come uno straniero in casa sua: ciò che succede all'interno del microcosmo della casa si fa metafora della situazione che sta coinvolgendo il macrocosmo della società inglese, soggetta, in quegli anni, ad una forte immigrazione dalle colonie, che porta a vivere a stretto contatto genti che, fino a quel momento quasi sconosciute l'una all'altra, devono trovare la chiave per raggiungere un equilibrio e far convivere usanze e modi di vedere il mondo diversi. Naturalmente, la reazione di Bernard, ossia il rivendicare il suo potere e la sua autorità sulla casa cacciando via gli inquilini di colore, è la via sbagliata, perché preclude qualsiasi possibilità di dialogo costruttivo. Ecco quale sarebbe la soluzione per Bernard:

The recipe for a quiet life is each to their own. The war was fought so people might live amongst their own kind. Quite simple. Everyone had a place. England for the English and the West Indies for these coloured people. [...] Everyone was trying to get home after the war to be with kith and kin. Except these blasted coloured colonials. I've nothing against them in their place. But their place isn't here (388-9).

Levy, a mio avviso, vuole quindi farci capire che anche i bianchi stessi hanno, a loro modo, vissuto una sorta di *displacement*, in quanto, dopo la guerra, hanno ritrovato un'Inghilterra completamente diversa rispetto a quella che avevano lasciato, non solo a livello urbano (i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale avevano cambiato radicalmente l'aspetto delle città), ma anche, e soprattutto, a livello sociale, cosa che li ha fatti sentire come degli estranei all'interno della loro patria. A seguito di questo disorientamento, sono state prese soluzioni sbagliate, fondate su di un senso di vendetta e di rivalsa sull'altro, visto come nemico (gli inglesi, infatti, ritenevano responsabili di questi cambiamenti non tanto la guerra o altri fattori storico-sociali, ma le persone di colore, accusate di aver rubato loro case e mogli), che non hanno fatto altro che accrescere l'odio razzista. Levy, quindi, riportando il punto di vista di Bernard, di Mr. Todd e di tutti gli altri inglesi tendenzialmente xenofobi, vuole offrire un'occasione di dialogo tra le parti coinvolte, cosicché tutti possano rivedere la propria posizione in maniera ponderata, avendo di fronte, questa volta, anche le ragioni dell'altro, così da intraprendere nuove vie risolutive. A mio avviso, è ciò che succede nel finale, con Queenie che affida il suo bambino a Gilbert e Hortense: ciò può essere letto come un punto di unione tra le due culture, un tentativo di collaborazione per far fronte alla discriminazione e per cercare di ridurre il più possibile gli effetti.¹⁵³

¹⁵³ Sui cambiamenti del quadro sociale inglese si sono espresse anche Alicia E. Ellis, "Identity as Cultural Production in Andrea Levy's *Small Island*", in *EnterText*, "Special Issue on Andrea Levy", 2012, pp.69-83, https://www.brunel.ac.uk/data/assets/pdf_file/0010/198064/6_AliciaEllis_Identity-as-Cultural-

Prima di passare all'altra macro-tematica di *Small Island*, quella del *displacement*, è bene sottolineare il fatto che il personaggio di Bernard racchiude in sé tutte e tre le forme di discriminazione individuate: oltre al razzismo, l'uomo dimostra anche un atteggiamento sessista nei confronti di Queenie (ad esempio, durante la lite con Gilbert, quando lo avverte di rivolgersi esclusivamente a lui per ciò che riguarda la casa in quanto la moglie non ha alcun potere decisionale, oppure quando impedisce a Queenie di lavorare), e classista verso la parte più povera della popolazione inglese, cosa che lo fa scontrare con la filantropia della moglie (si vedano, ad esempio, la disapprovazione con cui Bernard guarda al lavoro di Queenie come volontaria al centro di accoglienza per le famiglie bombardate, o l'opposizione espressa davanti alle proposte della moglie di accogliere in casa una famiglia che aveva perso la casa solo perché quelle persone non erano del loro stesso ceto sociale). Suo esatto contrario è Gilbert, che tra i quattro personaggi protagonisti è il più lontano dai meccanismi della discriminazione, più aperto e comprensivo nei confronti dell'altro e meno influenzabile per quanto riguarda pregiudizi e stereotipi.

Passiamo ora all'analisi della tematica della migrazione e del *displacement* che solitamente ne deriva.¹⁵⁴ Tramite le figure di Hortense e Gilbert, Levy presenta al lettore il tipico *iter* sperimentato dai soggetti migranti, che dal loro paese d'origine si spostano nella madrepatria o in un paese più ricco e sviluppato, un percorso che può essere diviso in tre tappe principali: la fase del sogno, la fase della disillusione, e la fase della risoluzione (positiva o negativa). La prima fase ritrae i soggetti migranti ancora nel loro paese d'origine, dipingendo le speranze che nutrono nei confronti della madrepatria, a cui anelano come *non plus ultra* delle possibilità di successo, complice la retorica imperialista sotto cui crescono. La seconda fase, invece, comprende la loro esperienza nel paese straniero e può essere definita "della disillusione" perché, nella maggior parte dei casi, essa coincide con la caduta degli ideali della prima fase davanti ad una realtà diversa e più dura del previsto, che poco ha a che fare con il ritratto idilliaco diffuso nel paese natale. Infine, la terza e ultima fase può acquisire un tono positivo o negativo a seconda della predisposizione del personaggio a gestire o meno l'alienante esperienza del *displacement*, che può condannarlo

[ProductionLevy_FINAL1.pdf](#) (ultimo accesso: 25-09.-16) e Corinne Duboin. "Contested Identities : Migrant Stories and Liminal Selves in Andrea Levy's *Small Island*", in *Obsidian III*, 2011, pp.14-33, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00796225/document> (ultimo accesso 25-09.-16).

¹⁵⁴ Su questa tematica si è espressa anche Kim Evelyn, "Claiming a Space in the Thought-I-Knew-You-Place: Migrant Domesticity, Diaspora, and Home in Andrea Levy's *Small Island*", in *South Atlantic Review*, 2015, pp. 129-49.

definitivamente alla condizione di *unbelonging* e di *homeless*, oppure fungere da banco di prova e portarlo verso una nuova consapevolezza e un nuovo modo di vedere il mondo.

Partiamo dal percorso di Gilbert, leggermente più complesso per la sua doppia esperienza in Inghilterra, la prima volta da militare, la seconda da civile: per quanto riguarda la fase del sogno, all'inizio della storia troviamo un Gilbert nutrito dall'ideale della madrepatria, l'Inghilterra, di cui si sente cittadino a tutti gli effetti e per cui sceglie di combattere arruolandosi come volontario nella RAF inglese. Questo quadro dell'Inghilterra, come accennato, viene promulgato dalla propaganda imperialista per ottenere appoggio e consenso tra i coloni, i quali, dunque, crescono con questo falso mito della madrepatria come nazione potente, ricca ed ospitale verso tutti i suoi figli. Queste convinzioni vacillano sin dai primi momenti passati sul suolo inglese, come ben spiega Gilbert descrivendo il suo arrivo in Inghilterra:

Let me ask you to imagine this. Living far from you is a beloved relation whom you have never met. Yet this relation is so dear a kin she is known as Mother. Your own mummy talks of Mother all the time. 'Oh, Mother is a beautiful woman – refined, mannerly and cultured.' Your daddy tells you, 'Mother thinks of you as her children; like the Lord above she takes care of you from afar.' There are many valorous stories told of her, which enthral grown men as well as children. Her photographs are cherished, pinned in your own family album to be admired over and over. Your finest, your best, everything you have that is worthy is sent to Mother as gifts. And on her birthday you sing-song and party. The none day you hear Mother calling – she is troubled, she need your help. Your mummy, your daddy say go. Leave home, leave family, leave love. Travel seas with waves that swell about you as substantial as concrete buildings. Shiver, tire, hunger – for no sacrifice is too much to see you at Mother's needy side. This surely is adventure. After all you have heard, can you imagine, can you believe, soon, soon you will meet Mother? The filthy tramp that eventually greets you is she. Ragged, old and dusty as the long dead. Mother has blackened eye, bad breath and one lone tooth that waves in her head when she speaks. *Can this be that fabled relation you heard so much of? This twisted-crooked weary woman. This stinking cantankerous hag. She offers you no comfort after your journey. No smile. No welcome. Yet she looks down at you through lordly eyes and says, 'Who the bloody hell are you?'* (116, corsivo mio).

Quello che più colpisce Gilbert, infatti, non è tanto il cibo e il paesaggio diversi, il clima freddo, o il vedere uomini e donne bianche dediti a lavori umili (una visione impensabile in Giamaica, dove questi lavori erano destinati esclusivamente ai coloni), ma il fatto che l'Inghilterra non riconosca questi ragazzi giunti dalla Giamaica a combattere per lei. Questo è il primo segno di disillusione riscontrabile in Gilbert, che trova davanti a sé militari e civili che non solo non sanno nulla sulla Giamaica (quando invece loro sapevano tutto dell'Inghilterra), ma che guardano straniti Gilbert affermare di essere un soldato inglese in servizio per la loro

stessa patria, non riuscendo a concepire come un ragazzo di colore possa essere loro concittadino. Inoltre, nonostante a macchiarsi di razzismo siano principalmente i soldati americani (un esempio fra tutti, la separazione tra posti per bianchi e posti riservati ai neri all'interno di un cinema frequentato dagli alleati statunitensi), anche i commilitoni inglesi, così come i civili, hanno degli atteggiamenti tendenzialmente discriminatori nei confronti dei militari giamaicani (si vedano, ad esempio, il brusco trattamento riservato loro dal supervisore, o gli sguardi di curiosità mista a timore con cui la comunità inglese li accoglie, che Gilbert paragona al gioco del cane con il gecko). Tutto ciò stride con la retorica iniziale, che si rivela, dunque, illusoria.

Dopo questa prima disillusione, però, il percorso di Gilbert si complica rispetto a quello delineato inizialmente; al suo interno, infatti, si inserisce una fase intermedia, che comprende il suo ritorno in Giamaica dopo la fine della guerra: sarà qui che il nostro soggetto migrante sperimenterà una prima forma di *displacement*, anche se rivolto, in questo caso, alla sua terra natale, che gli apparirà, insieme ai suoi abitanti, per quello che è: “with alarm I became aware that the island of Jamaica was no universe: it ran only a few miles before it fell into the sea. In that moment, standing tall on Kingston harbour, I was shocked by the awful realisation that, man, we Jamaicans are all small islanders too! [questo termine era prima impiegato dai giamaicani per indicare gli abitanti delle altre isole caraibiche, minori rispetto alla Giamaica]” (163). Dopo aver vissuto in Inghilterra, complice forse anche la disillusione subita durante la guerra, a crollare è la sua idea della Giamaica come centro nevralgico delle colonie caraibiche e dell'impero inglese. Con la sua famiglia quasi interamente emigrata in America, Gilbert proverà a fare fortuna mettendo in piedi un allevamento di api da miele con il cugino, attività che fallirà lasciandolo senza un soldo. Le scarse opportunità offerte dalla “small island” e il disincanto generale verso la sua isola porteranno il sogno dell'Inghilterra e dell'ampio raggio di risorse che essa può offrire a riaccendersi nuovamente in Gilbert.

È, dunque, con il suo secondo viaggio a Londra che ha inizio per lui la fase di *displacement* vera e propria, caratterizzata principalmente da uno scontro diretto con il razzismo del popolo inglese, aumentato nei suoi confronti ora che non indossa più l'uniforme della RAF: Gilbert, ancora convinto di poter trovare la giusta accoglienza da parte degli inglesi per il fatto di aver combattuto al loro fianco durante la guerra, si vede invece chiudere la porta in faccia da tutti a causa del colore della sua pelle, che sia per un alloggio o per un lavoro.

Allegoria di questo nuovo scontro con la realtà è ciò che gli succede appena sbarcato: vedendo qualcosa di iridescente per terra e credendolo un gioiello perso da qualche ricca signora, l'uomo, convinto si tratti di un segno positivo di buon auspicio, si avvicina per prenderlo, ma scopre che, in realtà, si tratta di un gruppo di mosche posato su un escremento di cane; questo incidente può essere letto come una sorta di anticipazione simbolica di quello che si rivelerà essere l'Inghilterra per Gilbert, un mondo ostile nascosto sotto un'apparenza patinata e ingannevole, nonché portatrice di false speranze. Una volta caduto il velo dell'illusione, sentendosi rifiutato dall'Inghilterra, l'uomo rimpiange la Giamaica, che da prigione soffocante torna ad essere per lui un luogo di libertà, in cui potersi esprimere senza timori, e di comunione, in cui sentirsi di nuovo parte di una comunità e non un'eccezione da guardare con sospetto. La situazione in cui Gilbert si ritrova è, quindi, quella dello *homeless*: respinto dall'Inghilterra che sembra non avere un posto per lui, che è rappresentante dell'altro, e lontano dalla Giamaica, ormai irraggiungibile, Gilbert si ritrova nell'alienante situazione dell'*unbelonging*, ossia del soggetto migrante che, non appartenendo né alla terra natale, abbandonata per seguire i suoi sogni di gloria, né alla terra di arrivo, rivelatasi tutt'altro che accogliente, vive un momento di crisi di identità in cui non sa più chi è e in cui perde il senso della propria esistenza.

Dalle parole di Gilbert è possibile intuire quanto questo brutale scontro con la realtà sia un passaggio quasi obbligatorio per tutti quei "pitiful West Indian dreamers who sailed with heads bursting with foolishness" (269), ecco come mai non si stupisce nel veder ripercorrere le sue stesse tappe a Hortense: per quanto riguarda la sua fase del sogno, la ragazza cresce con una precisa idea dell'Inghilterra e degli inglesi, basata essenzialmente sulla sua esperienza in scuole di stampo britannico (che diventano ai suoi occhi una sorta di riproduzione in piccolo dell'Inghilterra) e sui suoi insegnanti, ossia quella di un paese e di un popolo alla sua altezza, in cui poter sfruttare al meglio le sue doti e le sue conoscenze; simbolo dei suoi progetti e del futuro roseo che, nel suo immaginario, l'Inghilterra le riserverà è l'immagine della casa con un campanello alla porta.

Questo suo modello quasi idilliaco (e distorto) dell'Inghilterra va, anche nel suo caso, a cozzare con l'esperienza della realtà inglese, che gradualmente farà crollare tutte le sue convinzioni, conducendo Hortense verso il solito destino di Gilbert. Il primo suo fondamento a cadere è il linguaggio: come già detto, pur essendo estremamente sicura della perfezione del suo inglese e del suo accento, Hortense avrà spesso difficoltà nel capire e nel farsi capire;

sintomo della reale limitatezza delle sue conoscenze è il fatto, ad esempio, che la ragazza non capisce i modi di dire (che lei interpreta letteralmente) o non coglie l'umorismo inglese, elementi culturali più che linguistici, che solitamente si acquisiscono con l'esperienza diretta e non sui libri di scuola. Seconda certezza a cadere è la sua idea della donna inglese, costruita sull'aspetto e il carattere delle sue insegnanti in Giamaica, "those white women whose superiority encircled them like an aureole. [...] Their formal elocution, their eminent intelligence, their imperial demeanour demanded and received obedience from all who beheld them" (57). Questo ritratto solenne viene smentito, ad esempio, da Queenie e dal suo modo di fare più schietto e semplice (rude, secondo Hortense). Inoltre, altra grande fonte di sorpresa per la ragazza giamaicana è la scoperta della varietà di colori di pelle e capelli che caratterizzano l'aspetto esteriore del popolo inglese, cosa che, come lei stessa afferma, nessun libro di testo o insegnante aveva mai sottolineato (anche in questo caso, la sua immagine dell'individuo inglese si basava sulle persone di origine britannica incontrate in Giamaica, tutte rispondenti al classico tipo pelle chiara e capelli biondi). Terzo tratto del carattere di Hortense che da simbolo di privilegio si trasformerà in un'occasione di derisione è la sua eleganza nel portamento e nel vestire, che non troverà riscontro nel modo di fare degli inglesi: gli abiti eccessivamente formali rispetto agli standard londinesi la fanno apparire, ad esempio, come una macchietta agli occhi di Bernard, che la definisce infatti "queer" (387). Inoltre, anche il suo snobismo subirà un brusco arresto a causa della situazione di povertà in cui sarà costretta a vivere, cosa che la costringerà a ridimensionare il suo sogno della bella casa inglese con campanello di fronte alla dura realtà della fatiscente stanza affittata da Gilbert. Infine, l'ultimo baluardo di Hortense a crollare rovinosamente è quello su cui la ragazza riponeva più speranze, la sua educazione e le sue capacità come insegnante: fiduciosa negli ottimi risultati ottenuti a scuola e sostenuta dalle referenze dei suoi insegnanti, Hortense è convinta di avere davanti a sé un grande futuro come istitutrice nelle migliori scuole di Londra; basterà il primo colloquio a distruggere la sua carriera sul nascere, complici il razzismo e il fatto che la sua qualifica di insegnante non è valida in Inghilterra. Sarà questo lo schiaffo morale che decreterà il fallimento dei suoi ideali e, dunque, il suo *displacement*.

La terza e ultima fase, come accennato, può avere due risoluzioni, una positiva che vede il soggetto migrante adattarsi alla sua nuova condizione di essere interstiziale e tentare di armonizzare le due culture, e una negativa, con l'individuo schiacciato dal peso

dell'alienazione, da cui non riesce più a riemergere. A mio avviso, le storie di Gilbert e Hortense possono essere considerate un esempio del primo caso: entrambi, infatti, scelgono di rimanere in Inghilterra, Gilbert riesce a trovare un lavoro come autista e Hortense smussa il suo carattere altezzoso avvicinandosi sempre di più al marito, con il quale sembra trovare un punto di contatto verso la fine, quando Gilbert troverà una nuova casa in cui trasferirsi, vicina, questa volta, al sogno di Hortense. Nonostante il finale sia aperto, questo elemento della casa e il fatto che Queenie affidi a loro suo figlio, sono da leggere positivamente come segni di speranza, in quanto sottintendono la nascita di un nuovo nucleo familiare e l'inizio di una possibile nuova vita in quella Londra che, fino a quel momento, non aveva riservato loro altro che difficoltà.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Sull'argomento si è espressa anche Fatema Ahmed, "'Small Island': Postcolonials", *Sunday Book Review, The New York Times*, 2005, http://www.nytimes.com/2005/04/03/books/review/small-island-postcolonials.html?_r=0 (ultimo accesso: 25-09-2016).

CONCLUSIONI

Per concludere il nostro percorso, è opportuno riprendere le fila del discorso teorico, integrandolo alla luce di quanto emerso nel corso dell'analisi dei romanzi.

Le tre metodologie critiche che sono state oggetto di specifica attenzione in questo lavoro presentano alcuni importanti tratti in comune: esse nascono in seno alla rivoluzione culturale degli anni '60 per poi svilupparsi fino agli anni '90-2000 e sono una conseguenza diretta di movimenti politici di emancipazione messi in atto da gruppi sociali emarginati di cui si fanno portavoce, rivendicandone identità e diritti contro i pregiudizi. Sono influenzate dal post-strutturalismo e dal decostruzionismo e, non a caso, il loro obiettivo è scardinare i tre "ismi" alla base del pensiero e del canone letterario occidentale (ossia androcentrismo, eterosessismo ed etnocentrismo), nel tentativo di confutarne l'universalità e l'essentialismo. Inoltre, tutti e tre gli approcci critici seguono un percorso bifasico: si inizia con un'analisi critica dei meccanismi discriminatori dell'"ismo" messo in questione, per terminare con il delineamento della propria identità e la creazione della propria tradizione. Cambia, dunque, l'oggetto di studio (dai difetti dell'ideologia dominante alle proprie qualità), ma ciò non implica che essi siano due momenti separati e completamente indipendenti l'uno dall'altro; vi sono, infatti, degli elementi che ne segnano la continuità, tra cui il fatto di collaborare ad un fine ultimo comune: dare voce alle sottoculture emarginate dal pensiero dominante. Uno dei bersagli del loro progetto decostruzionista sono le opposizioni binarie e gerarchiche che reggono il sistema dominante, che le tre metodologie critiche confutano dimostrando la molteplicità del reale e degli individui e la conseguente possibilità di intraprendere un infinito numero di vie alternative a quelle proposte. Inoltre, tutte abbracciano vari ambiti di studio, dalla sociologia all'economia, dalla politica alla letteratura; ciò è dovuto al fatto che le questioni trattate coinvolgono tutti gli ambiti di una società: l'ideologia che domina in campo socio-politico, infatti, va inevitabilmente a plasmare anche la tradizione culturale e letteraria di una società, nonché la sua attività critica, che, quindi, giudicherà come letterari solo i testi che rispecchiano le norme sociali, atto che, a sua volta, si trasforma in una sorta di propaganda dell'ideologia dominante. Compito del femminismo, dei Queer Studies, degli Ethnic Studies e del Black Feminism è proprio quello di interrompere questo circolo vizioso, obiettivo raggiungibile solo intervenendo su tutti gli ambiti toccati dall'"ismo".

Se questi tre metodi critici hanno rivoluzionato positivamente il panorama culturale del '900, portando alla luce questioni quali il genere, la sessualità e la razza (problematiche scomode e per questo ignorate), stravolgendo il pensiero comune e ampliandone il raggio visivo con nuove prospettive sulla realtà sociale e culturale, è altrettanto vero che essi hanno mostrato spesso dei risvolti negativi, che sono emersi a lungo andare, una volta superata la fase iniziale, quella più attiva e produttiva. Uno dei principali difetti, venuto a galla già nel corso dell'analisi in riferimento al femminismo, ma riscontrabile anche negli altri due ambiti critici, è il fatto che spesso questi metodi corrono il rischio di incappare in nuove generalizzazioni, tanto lontane dalla realtà e discriminanti quanto quelle del canone che rifiutano: ciò può coincidere, ad esempio, con un'esaltazione esagerata della parte lesa, che, per contrastare e smentire i pregiudizi e dimostrarne, di contro, il reale valore, viene fatta passare come migliore rispetto alla parte dominante. Questo approccio è sbagliato in quanto consiste in un semplice rovesciamento di ruoli tra le due parti coinvolte, che non solo non va ad intaccare i binarismi, ma li promuove, sostituendo una gerarchizzazione con un'altra. Come esempio si vedano la battaglia a suon di stereotipi che spesso si è intrapresa tra persone bianche e persone di colore, il radicalismo di alcune femministe, o l'estremismo di alcune posizioni, emerse durante l'analisi della critica lesbica, che proponevano il lesbismo come la forma più pura di femminismo grazie all'assenza di contatti con la sfera maschile, implicando, quindi, l'eterosessualità femminile come un difetto. A mio avviso, tali posizioni non sono molto diverse dagli "ismi" che si propongono di scardinare, in quanto l'obiettivo ultimo di questi studi deve essere sì la creazione di una nuova identità che dimostri le qualità di donne, omosessuali e donne di colore, ma ciò deve avvenire in positivo, partendo dalle proprie capacità come fondamenta, e non in negativo, usando lo svilimento dell'altro come mezzo per elevare se stessi. Quest'ultima tendenza, a volte, si verifica anche in maniera eccessivamente prevenuta, proprio come nel caso delle femministe più accanite, fautrici di una vera e propria guerra dei sessi che non fa altro che sottolineare la separazione tra uomini e donne, invece che favorirne un dialogo equo. Oppure, spesso, generalizzante può essere anche l'identità proposta, ridotta ad un mero elenco di qualità che rischia di creare una nuova etichetta, seppur questa volta in positivo, a cui tutti i membri di quel determinato gruppo sono indotti a rifarsi (è il caso già citato dell'idea universale di donna proposta dal femminismo e rigettata dalle donne omosessuali e dalle donne di colore).

Dal punto di vista della critica letteraria, invece, eventualità diffusa è quella di piegare il testo esaminato alle richieste dello strumento analitico e non viceversa, forzando, quindi, i contenuti e il messaggio a rientrare sotto una lettura femminista, *gender* o razziale anche laddove non vi era questa intenzione da parte dell'autore, oppure di produrre analisi stereotipate, fisse sui soliti punti, che vanno a cancellare le peculiarità delle singole opere, rendendole tutte uguali tra di loro.

Negli ultimi anni, nonostante le questioni di genere e razza siano ancora problematiche all'ordine del giorno, in Italia così come nel resto del mondo (si vedano, ad esempio, l'elevato numero di femminicidi che ha riempito le pagine più recenti della cronaca nazionale, l'ancora attuale problema della discriminazione femminile sul lavoro, o il razzismo legato all'emergenza migranti che sta coinvolgendo l'intera Europa), l'interesse, a livello accademico, per queste metodologie critiche sembra essere scemato, soprattutto per quanto riguarda femminismo e post-colonialismo, visti come campi d'indagine ormai esauriti (se non addirittura abusati). Al contrario, il dibattito sulla questione del *gender* è ancora molto attivo, sia dal punto di vista politico che culturale, a seguito delle nuove proposte di legge in merito alle unioni civili e alle campagne contro l'omofobia (ancora molto diffusa) e a favore dei diritti delle coppie omosessuali.

In generale, quindi, si può affermare che, nel panorama odierno, molti degli obiettivi che i tre metodi critici si erano proposti nella loro fase più attiva sono stati raggiunti e che le condizioni generali delle donne, degli omosessuali e delle persone di colore siano migliorate rispetto al secolo scorso; è altrettanto vero, però, che se si va oltre la superficie, analizzando la situazione nel profondo, molti sono ancora i passi da compiere. Importante sarebbe, dunque, risvegliare le coscienze verso tali questioni, attualizzando la lezione di femminismo, Queer Studies ed Ethnic Studies in modo tale che rispecchino la situazione sociale contemporanea e possano favorire un cambiamento sociale più profondo.

Un esempio di rilettura positiva e costruttiva degli ideali e degli obiettivi incontrati nelle tre metodologie critiche sono i tre testi primari proposti all'interno dell'elaborato: Lessing, Logan e Levy, autrici dal vissuto piuttosto diverso, nonché appartenenti a generazioni differenti, mostrano di avere un ideale comune, anche se declinato in maniere diverse, in base all'ambito di interesse: la decostruzione del sistema dominante in favore di un rinnovamento sociale che sia effettivamente consapevole della vera essenza della realtà e degli individui; un obiettivo che riescono a raggiungere in maniera molto efficace e,

soprattutto, senza contraddirsi con ulteriori stereotipizzazioni. Le tre autrici riescono, anzi, a ricreare all'interno dei loro romanzi una realtà anti-dogmatica e onnicomprensiva di tutte le sfaccettature del reale e dell'essere umano.

Pur essendo stati scelti individualmente in base alle questioni affrontate (femminile, omosessuale e razziale), essi, dunque, si sono rivelati piuttosto simili, non solo in quanto a ideali trasmessi, ma anche per la struttura e l'impostazione narrativa.

In tutti e tre i romanzi, ad esempio, il ritratto sociale fornito, così come la sua denuncia, non sono espressi direttamente dalle autrici, o in maniera oggettiva, ma passano attraverso le parole, i pensieri e le esperienze individuali dei personaggi. Ampio spazio, dunque, viene dato alla dimensione psicologica e soggettiva; si vedano, ad esempio, l'impianto corale di *Small Island* e *The Gracekeepers*: il primo affida direttamente la narrazione ai quattro protagonisti, mentre il secondo, pur usufruendo di un narratore esterno, presenta una focalizzazione interna multipla che riporta sensazioni e pensieri di tutti i personaggi, principali e secondari.. Per quanto riguarda, invece, *The Golden Notebook*, non abbiamo un romanzo corale, ma la narrazione è comunque affidata ad Anna, la quale, attraverso il racconto della sua tormentata esperienza tramite i suoi diari e i suoi romanzi, ci fornisce un quadro completo sia della precaria condizione della donna sia, in generale, della società inglese di metà 900.

I tre romanzi mostrano delle continuità anche a livello strutturale e temporale: essi, infatti, presentano un'architettura più o meno complessa, fatta da interruzioni, alternanze, flashback e anticipazioni, che rende meno agevole e fluida la lettura e che ha la funzione di riproporre la caoticità del reale.

L'aspetto strutturale e l'impianto narrativo sono, dunque, riconducibili al significato ultimo dei testi: la struttura di *The Golden Notebook* (il passaggio da quattro taccuini ad uno unico e la convergenza dei vari piani narrativi) riflette il percorso psicologico di Anna e la sua emancipazione come donna, mentre l'alternarsi delle storie e dei racconti dei vari personaggi negli altri due testi convoglia l'idea di pluralità e compresenza: lo scopo è, infatti, dare il giusto spazio a tutte le voci che compongono la società, nel tentativo di dimostrarne le reali affinità, così da porle sullo stesso livello e rompere le gerarchie, e sottolineare la molteplicità del reale, così variegato che non può essere ridotto a binarismi o categorie nette. Si può affermare, quindi, che Lessing, Logan e Levy hanno costruito le loro opere con grande attenzione e precisione, in modo che tutti gli elementi del testo (dalla narrazione, al

linguaggio, alla struttura) collaborino nel riflettere il loro ideale rivoluzionario di apertura verso l'altro.

BIBLIOGRAFIA

TESTI TEORICO-METODOLOGICI

- Barry P., *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2009³.
- Bell Scott P., Hull G. T., Smith B. (eds.), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 1982.
- Belsey C., Moore J. (eds.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Houndmills and London, Macmillan Press LTD, 1997².
- Berry E. E., Foster T., Siegel C., (eds.), *The Gay '90s. Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies*, New York, New York University Press, 1997.
- Boyce Davies C., *Black Women Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London and New York, Routledge, 1994.
- Breines W., *The Trouble Between Us. An Uneasy History of White and Black Women in the Feminist Movement*, New York, Oxford University Press, 2006.
- Brooker P., Selden R., Widdowson P., *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Edinburgh Gate, Pearson Longman, 2005⁵.
- Carter D., *Literary Theory*, Harpenden, Pocket Essential, 2006.
- Doan L. (ed.), *The Lesbian Postmodern*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Eliot T. S., "Tradition and the Individual Talent" (1919), in T. S. Eliot, "The Sacred Wood" (1920), *Bartleby.com*, 1996, <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> (ultimo accesso 25/02/2016).
- Flynn E. A., Schweickart P. P. (eds.), *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Context*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Haggerty G. E., Zimmerman B. (eds.), *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1995.
- Jacobus M., *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986.
- McHale B., *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987.
- Rivkin J., Ryan M. (eds.), *Literary Theory: an Anthology*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004².

- Rooney E. (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Showalter E., *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977.

TESTI PRIMARI

- A. Lessing D., *The Golden Notebook*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964.
 Levy A., *Small Island*, New York, Picador, 2010.
 Logan K., *The Gracekeepers*, London, Harvill Secker, 2015.
- B. Ata Aidoo A., *Anowa*, Harlow, Longman, 1970.
 Brontë C., *Jane Eyre*, London, Smith, Elder and Co., Cornhill, 1847.
 Hall R., *The Well of Loneliness*, London, Jonathan Cape, 1928.
 Lessing D., *Martha Quest*, London, Michael Joseph, 1952.
 Morrison T., *Sula*, New York, Knopf, 1973.
 Riley J., *The Unbelonging*, London, Women's Press, 1985.
 Walker A., *The Color Purple*, San Diego, Harcourt, 1982.
 Winterson J., *Oranges Are Not the Only Fruit*, London, Pandora Press, 1985.
 Woolf V., *Orlando*, London, Hogarth Press, 1928.

TESTI CRITICI

- "Andrea Levy – Biography", in *Inspirational Black Literature*, 2010, <http://www.inspirational-black-literature.com/andrea-levy.html>, (ultimo accesso: 07/09/16).
- Ahmed F., "'Small Island': Postcolonials", *Sunday Book Review, The New York Times*, 2005, http://www.nytimes.com/2005/04/03/books/review/small-island-postcolonials.html?_r=1 (ultimo accesso: 25-09-2016).
- Bloom H. (ed.), *Doris Lessing*, Broomall, Chelsea House Publishing, 2003.
- Casagrande M., "How Many Women Were on the Empire Windrush? Regendering Black British Culture in Andrea Levy's *Small Island*", in Splendore P., Thieme J. (eds.), *Black British Writing: Sea-Changes*, Vol. XXIII of *Textus. English Studies in Italy*, Genova, Tilgher-Genova, 2010.

- Davies A., “Book Review: *The Gracekeepers* by Kirsty Logan”, *The Scotsman*, 2016, <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/book-review-the-gracekeepers-by-kirsty-logan-1-3768258> (ultimo accesso: 25-09-16).
- Ditung S., “*The Gracekeepers* by Kirsty Logan Review – A Watery Distopia”, *The Guardian*, 15 May 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/may/15/the-gracekeepers-kirsty-logan-watery-dystopia> (ultimo accesso: 09/08/16).
- Dooley G., “Doris Lessing Versus Her Readers: The Case of *The Golden Notebook*”, in Tapan K. Ghosh (ed.), *Doris Lessing’s The Golden Notebook*, New Delhi, Prestige Books, 2006.
- Duboin C., “Contested Identities : Migrant Stories and Liminal Selves in Andrea Levy’s *Small Island*”, *Obsidian*, III, Vol. 12. No. 1, pp. 14-33, 2011, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00796225/document> (ultimo accesso 25-09.-16).
- Durán I., “Doris Lessing: La Interminable Búsqueda del Yo a Través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf”, in *Atlantis*, Vol. 22, No. 1, pp. 85-108, 2000.
- Ellis A. E., “Identity as Cultural Production in Andrea Levy’s *Small Island*”, *EnterText*, “Special Issue on Andrea Levy”, pp. 69-83, 2012, https://www.brunel.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0010/198064/6_AliciaEllis_Identity-as-Cultural-ProductionLevy_-FINAL1.pdf (ultimo accesso: 25-09.-16)
- Evelyn K., “Claiming a Space in the Thought-I-Knew-You-Place: Migrant Domesticity, Diaspora, and Home in Andrea Levy’s *Small Island* ”, in *South Atlantic Review*, vol. 78, No. 3-4, pp. 129-49, 2015.
- Giussani S. P., “Kirsty Logan autrice di *The Gracekeepers*”, ed. Stefano Paolo Giussani, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=SEim7E_kEV4 (ultimo accesso: 02-08-16).
- Greene G., *Doris Lessing. The Poetics of Change*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- Heller J., “The World Of ‘Gracekeepers’ Is Immersed In Water – And Secrets”, *Book Reviews*, *NPR*, 2015, <http://www.npr.org/2015/05/21/407077721/the-world-of-gracekeepers-is-immersed-in-water-and-secrets> (ultimo accesso: 25-09.-16).
- Hynes J., “The Construction of ‘The Golden Notebook’”, in *The Iowa Review* 4.3, Vol. 4, No. 34, pp. 100-13, 1973, <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1701&context=iowareview> (ultimo

accesso: 26-09.-16).

- Ingersoll E. G., (ed.), *Doris Lessing Conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1994.
- James C., “‘You’ll Soon Get Used to Our Language’ Language, Parody and West Indian Identity in Andrea Levy’s ‘Small Island’”, in *Journal of West Indian Literature*, Vol. 18, No. 2, “Where is here? Remapping the Caribbean”, pp. 45-64, 2010.
- Krouse T., “Freedom as Effacement in *The Golden Notebook*: Theorizing Pleasure, Subjectivity, and Authority”, in *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, N. 3, pp. 39-56, 2006.
- Logan ., *Kirsty Logan Writer*, ed. Kirsty Logan, 2016, <http://www.kirstylogan.com/> (ultimo accesso: 02/08/16).
- Martin R. (host), “‘The Gracekeepers’ Sets Damplings Against The Landlockers”, *Weekend Edition Sunday, NPR*, 2015, <http://www.npr.org/2015/05/17/407447412/the-gracekeepers-sets-damplings-against-the-landlockers> (ultimo accesso: 25-09-16).
- Mercuriali M., “Doris Lessing”, *Enciclopedia delle donne*, ed. by R. Di Fazio, M. Marcheselli, 2014, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/doris-lessing/> (ultimo accesso: 07/06/2016).
- Morgan E., “Alienation of the Woman Writer in ‘The Golden Notebook’”, in *Contemporary Literature* Vol. 14, No. 4, Special Number on Doris Lessing, pp. 471-80, 1973.
- Ridout A., Rubenstein R., Singer S. (eds.), *The Golden Notebook After Fifty*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Rubenstein R., “Going on Fifty: Doris Lessing’s ‘The Golden Notebook’”, in *The Women’s Review of Books*, Vol. 29, No. 5, pp.24-6, 2012.
- Schweickart P. P., “Reading a Wordless Statement: The Structure of Doris Lessing’s *The Golden Notebook*”, in *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 31, N. 2, pp. 263-79, 1985.
- Splendore P., *Doris Lessing*, Roma, Lucarini, 1977.
- Sprague C., *Rereading Doris Lessing: Narrative Patterns of Doubling and Repetition*, UNC Press Books, 2014.
- Taylor J. (ed.), *Notebooks, Memoirs, Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*, Boston and London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

- Thorpe M., *Doris Lessing*, Harlow, Longman, 1973.
- Vlastos Libby M., "Sex and the New Woman in 'The Golden Notebook'", in *The Iowa Review* 5.4, Vol. 5, No. 33, pp. 106-20, 1974, <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1775&context=iowareview> (ultimo accesso: 26-09.-16).

ALTRE LETTURE

- Coppen P., "Callanish, The Hyperborean Temple", *Philip Coppen*, ed. Philip Coppen, <http://philipcoppens.com/callanish.html> (ultimo accesso: 05/08/16).

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare la Prof.ssa Roberta Ferrari, relatrice di questa tesi, per i preziosi consigli e la grande disponibilità dimostratami.

Ringrazio, inoltre, i miei genitori, Roberta e Giorgio, per avermi dato la possibilità di intraprendere questo percorso di studi senza farmi mai mancare nulla, ed Anica, amica di una vita che mi ha sempre sostenuto in tutto.

Una menzione speciale va poi a Beatrice, Giulia e Ivana, le mie compagne di viaggio, con cui ho condiviso dal primo all'ultimo passo di questo percorso.